

RELATOS DE EXPERIÊNCIA COM OU SEM DEMONSTRAÇÃO ARTÍSTICA

2007

REALIZAÇÃO



CO-ORGANIZAÇÃO



APOIO



O artista-professor-pesquisador: A dança de salão em processo a/r/tográfico

Abner Sanlay Cypriano - FURB

Caroline Carvalho - FURB

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Para elaboração de um trabalho de conclusão de curso (TCC) optou-se por uma metodologia de Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA) denominada A/r/tografia. Os atravessamentos da experiência de atuação como bolsista-instrutor de um projeto de extensão em Dança de Salão no período de 2016 a 2021 consolidam o território de trânsito de saberes que permeiam o trinômio artista-professor-pesquisador. Ao se a/r/tografar o autor brinca com a analogia de costuras/marcas da experiência em seu corpo/sua memória, memória essa que está atrelada a sua relação familiar, constituindo-se na relação com seu pai e sua profissão. A formação que se dá, para e com, as subjetividades presentes em nossa constituição cultural. A costura a/r/tográfica entre temas busca relacionar conceitos de experiência e visualidades que representam as costuras das experiências na formação em dança, mapeando, assim, trajetórias e percepções nos processos de constituir-se enquanto professor-artista-pesquisador.

Palavras-chave: DANÇA DE SALÃO. A/R/TOGRAFIA. EXPERIÊNCIA. EXTENSÃO. ARTISTA-PROFESSOR-PESQUISADOR.

Abstract: To prepare a course conclusion work (TCC) an Art-Based Educational Research (PEBA) methodology called A/r/tography was chosen. The crossings of the experience of acting as a scholarship-instructor of an extension project in Ballroom Dance from 2016 to 2021 consolidate the territory of knowledge that permeates the artist-teacher-researcher triad. When a/r/tograph, the author plays with an analogy of seams/marks of experience in his body/his memory, a memory that is linked to his family relationship, constituting the relationship with his father and his profession. The formation given, for and with, the subjectivities present in our cultural constitution. The a/r/tographic stitching between themes seeks to relate concepts of experience and visualities that they represent as seams of experiences in dance training, thus mapping trajectories and perceptions in the processes of becoming a teacher-artist-researcher.

Keywords: BALLROOM DANCE. A/R/TOGRAPHY. EXPERIENCE. EXTENSION. ARTIST-RESEARCH-PROFESSOR.

1. Costura A/r/tográfica atrelada a experiência

A escrita de um trabalho de conclusão de curso (TCC) de uma Graduação em Dança pode tornar-se um desafio ao passo que se pretende incorporar a

2008

experiência sensível a essa escrita. Dessa maneira, elaboro minha narrativa com objetivo aproximar os processos de individuação que me constituem enquanto um artista-professor-pesquisador. Neste sentido, escrever “sobre” difere-se de escrever “com”. Traçar “sobre”, prevê certo distanciamento (pois “falar sobre”, é falar de fora do acontecimento), já escrever “com” implica em estar inserido no ato criativo de escrita. A escrita em primeira pessoa possibilita permear por um espaço poético, opto em utilizar por me permitir tecer/deliberar sobre minhas experiências subjetivas, e assim, promove e proporciona a quem se relaciona com o texto uma aproximação dos processos de subjetivação pela e com a arte.

Ao escolher escrever “com” a escrita passa a ser viva, uma pesquisa viva, permitindo entrelaçamentos entre vida-arte, que se utilizam de elementos como visualidades, literaturas, poesias, vídeos e sons inseridos com *QrCodes*, possíveis graças à metodologia de pesquisa utilizada. Para tal, utilizo-me de uma metodologia de Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA). “O termo pesquisa viva é comumente usado para definir a PEBA, pois as abordagens buscam estreitar as relações e limites entre a vida e a arte, e dessa relação pensar a pesquisa em educação.” (CARVALHO; PERUZZO, 2018, p. 69)

Dentre esse guarda-chuva de possibilidades que as pesquisas educacionais baseadas em arte englobam, tive aproximação por uma metodologia de pesquisa intitulada *A/r/tografia*. Nela, “*A/R/T* é uma metáfora para: *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador), *Teacher* (professor) e *graph* (grafia: escrita/representação). Na *a/r/tografia*, saber, fazer e realizar se fundem” (DIAS, 2013, p. 25). Para Carvalho e Peruzzo (2018) PEBA e *A/r/tografia* esgarçam os modos de investigação e criam coerência com as especificidades da arte, ao representarem academicamente uma possibilidade de considerar as linguagens da arte como área de conhecimento. Ao ser uma metodologia “[...] que incorpora especificamente os procedimentos e as atividades artísticas – fazer artístico – no processo de investigação” (CARVALHO; IMMIAOVSKY, 2017, p. 224). Sendo assim, as pesquisas baseadas em arte:

[...] buscam deslocar intencionalmente modos estabelecidos de se fazer pesquisa e conhecimentos em artes, ao aceitar e ressaltar categorias como incerteza, imaginação, ilusão, introspecção, visualização e dinamismo. Engajar-se em pesquisas utilizando PBA e PEBA é um ato criativo em si e per si. O convite ao leitor, nessas metodologias, é diferente do apelo da pesquisa tradicional, pois está baseado no conceito de que o sentido não é

encontrado, mas construído e que o ato de interpretação construtiva é um evento criativo. (DIAS, 2013, p. 23)

A luz dessa metologia dinâmica, elaboro uma narrativa que objetiva responder aos questionamentos levantados no meu problema de pesquisa: “quais as costuras a/r/tográficas possíveis entre a experiência e o corpo sem órgãos na formação do professor-artista-pesquisador em dança de salão na contemporaneidade?” (CYPRIANO, 2021, no prelo)

Ao me assumir neste papel de artista-professor-pesquisador, sou em essência, também, um criador. Criador de mim mesmo na minha existência, costureiro que costura a si mesmo com linhas e agulhas produzidas no seu próprio corpo. Esse ser que, extravasando essa criação, transborda a “xícara da realidade”, como diria Hilda Hilst, atribuindo sentidos e motivos à sua narrativa de vida. (CYPRIANO, 2021, no prelo)

Para discutir a minha formação enquanto artista-professor-pesquisador, recorro inicialmente a histórias da minha infância. Em um período que a formação estética se relacionava afetivamente com a profissão do meu pai. Sua empresa ficava ao lado de nossa casa. Me relacionava com tecidos coloridos, com diversas texturas, espumas de variadas densidades, mas sobretudo, com o ato de criar com esses materiais.

Abordo no texto que as materialidades me ligam a arte, e consequentemente ao meu pai, possuindo influência na minha produção artística atual. Produção que se dá em relação com dança, fotografia e artes visuais. Como por exemplo o ato de costurar. Uma das primeiras formas de produção que aprendi com ele e, que se fez presente durante a produção das artes para o meu TCC.



Figura 1: Obra de pós-fotografia elaborada no trânsito entre autorretrato, longa exposição e costura. Utilizada no trabalho de conclusão de curso “Artista-professor-pesquisador em dança de salão: processo a/r/tográfico atrelado à experiência”, de Abner Sanlay Cypriano. 2021. Autores: Abner Sanlay Cypriano e Adelirio Cypriano.

Em sequência, passo por um percurso histórico no projeto de extensão em dança de salão da Universidade, onde tive oportunidade de ser bolsista-instrutor por cinco anos e, onde consolida-se como o território de trânsito de saberes do trinômio artista-professor-pesquisador. Relaciono, posteriormente, as transformações metodológicas (parte do trinômio que diz respeito a dimensão de ser professor) que ocorreram no projeto com obras (dimensão do ser artista) que produzi durante quatro anos de graduação em Licenciatura em Dança.

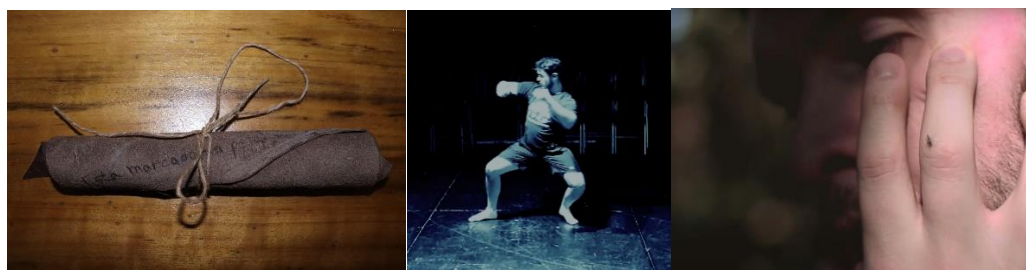


Figura 2: Obras “Livro de Artista – Está Marcado Na Pele”, “Rememorar”, “Res (Ins) Pirar”, utilizadas no trabalho de conclusão de curso “Artista-professor-pesquisador em dança de salão: processo a/r/tográfico atrelado à experiência”, de Abner Sanlay Cypriano. 2021. Autor: Abner Sanlay Cypriano.

Como fechamento desse processo narrativo adentro em uma discussão filosófica (dimensão do ser pesquisador), fundamentada em Deleuze e Guattari (1996), no livro “Mil Platôs Vol. 5”, que aqui resumirei de forma breve e

2011

simplória, em que relaciono a produção de danças de salão na contemporaneidade com a relação de espaços *Liso* e *Estriado*, abordados no livro. Elaboro como espaços de conformidade onde as danças de salão estão estritamente formatadas como *estriados* e espaços onde as danças de salão estão abertas a manifestação de singularidades como *lisos*. Ligo no decorrer do texto esse espaço *liso* em danças de salão como possível território onde o conceito de Corpo Sem Órgãos poderia ser evidenciado.



Figura 3 Obra de pós-fotografia elaborada no trânsito entre autorretrato, longa exposição e costura. Utilizada no trabalho de conclusão de curso “Artista-professor-pesquisador em dança de salão: processo a/r/tográfico atrelado à experiência”, de Abner Sanlay Cypriano. 2021. Autores: Abner Sanlay Cypriano e Adelirio Cypriano.

Em síntese, a “[...] a/r/tografia se mostrou território fértil para produção de escritas sensíveis que levam a relação da experiência como preponderante no processo, possibilitando que estes saberes da experiência dessem o “tom” da pesquisa.” (CYPRIANO, 2021, no prelo) Pois, ao expandir as possibilidades poéticas da escrita, oportuniza-se diferentes afetações que nutrem o território das discussões em dança e, principalmente, do reconhecimento da dança como área de conhecimento.

Abner Sanlay Cypriano.
FURB
abner.cypriano@gmail.com

2012

Pós-graduando na Especialização Linguagem e Poética na Dança (2021/02).
Formando da 8ª fase da Licenciatura em Dança da Universidade Regional de
Blumenau - FURB. É instrutor bolsista do projeto de extensão em Dança de Salão
Contemporânea da FURB desde 2016/1. Dançarino no projeto de extensão em
Danças Alemãs da FURB desde 2017/1. Faz parte do grupo de pesquisa de Arte e
Estética na Educação, vinculado ao mestrado e doutorado em Educação PPGE da
FURB desde 2017/2.

Caroline Carvalho
FURB

ccarvalho.caroline@gmail.com

Doutoranda em Educação pela UFPR. Mestre em Educação pela UNIVALI.
Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Teatro pela FURB. Professora e
Coordenadora do Curso de Licenciatura em Teatro da FURB. Pesquisadora do
grupo de Pesquisa Arte e Estética na Educação do Programa de Mestrado e
Doutorado em Educação da FURB. Integrante da Linha de Pesquisa Linguagem,
Corpo e Estética do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação da UFPR.
Escritora de literatura para a infância com quatro títulos publicados e duas
premiações.

Referências:

CARVALHO, Carla; IMMIANOVSKY, Charles. PEBA: a arte e a pesquisa em
educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 25, n. 3, p. 221-236,
set./dez. 2017.

CARVALHO, Caroline; PERUZZO, Leomar. PESQUISA EDUCACIONAL BASEADA
EM ARTE (PEBA) E AS ARTES CÊNICAS: POSSIBILIDADES EM TEATRO E
DANÇA. **Revista "O Teatro Transcende"**, Departamento de Artes – CCEAL da
FURB - Blumenau, Vol. 23, Nº 1, p. 61 - 80, 2018.

CYPRIANO, Abner Sanlay. **Artista-professor-pesquisador em dança de salão:
processo alr/tográfico atrelado à experiência**. Orientadora: Caroline Carvalho.
2021. Monografia (Graduação) – Licenciatura em Dança, Departamento de Ciências
da Educação, Artes e Letras (CCEAL), Universidade Regional de Blumenau (FURB),
Blumenau. Apresentado em: 2021. No prelo.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 5. São
Paulo: Editora 34, 1996.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. (Org.). **Pesquisa Educacional baseada em Arte:
Alr/tografia**. Ed. UFSM. Santa Maria, 2013.

Iniciação profissional em dança: reflexão sobre o curso FIC no município de Barueri, no estado de São Paulo

Adriana Celi Castelo Gomes (IA/UNESP)
Kathya Maria Ayres de Godoy (IA/UNESP)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato de experiência integra a dissertação em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – PPGA/IA/UNESP. O texto aborda a construção, caminhos percorridos e implantação dos Cursos FIC - Formação Inicial e Continuada e de Qualificação Profissional em Dança, que foi desenvolvido pela Secretaria de Cultura e Turismo em parceria com a FIEB - Fundação Instituto Educação Barueri, no ano de 2016. O entendimento das autoras, sustenta a hipótese que tais cursos, possuem a potência formativa de promover a iniciação profissional em dança para jovens artistas em diferentes contextos, ampliando as perspectivas de continuidade dos estudos e de atuação profissional, e podem ser multiplicadores, pois se trata de um curso previsto em lei, adaptável e realizável em diferentes instituições de natureza cultural e educacional, favorecendo a parceria e o trânsito entre elas (MARTINELL SEMPERE, 2011).

Palavras-chave: DANÇA. FORMAÇÃO DE EDUCADORES. SABERES EM DANÇA. GESTÃO CULTURAL. AGENTES CULTURAIS.

Abstract: This experience report is part of the dissertation in progress in the Graduate Program in Arts of the Institute of Arts of the Universidade Estadual Paulista - PPGA/IA/. The text addresses the construction, paths followed and implementation of the FIC Courses - Initial and Continuing Education and Professional Qualification in Dance, which was developed by the Department of Culture and Tourism in partnership with FIEB - Fundação Instituto Educação Barueri, in 2016. The authors' understanding supports the hypothesis that such courses have the formative power to promote professional initiation in dance for young artists in different contexts, expanding the perspectives of continuity of studies and professional performance, and can be multipliers, as it is about of a course provided for by law, adaptable and achievable in different cultural and educational institutions, favoring partnership and transit between them (MARTINELL SEMPERE, 2011).

Keywords: DANCE. TRAINING OF EDUCATORS. KNOWLEDGE IN DANCE. CULTURAL MANAGEMENT. CULTURAL AGENTS.

1. A pesquisa e seu nascer

Esta pesquisa emerge de um longo percurso trilhado e de inúmeras inquietações que decorrem de uma vida inteira permeada pela dança, minha paixão,

2014

pela ação social, grande energia motriz, e da atuação há mais de 20 anos, como bailarina, coreógrafa, professora, e por fim, como gestora cultural de ações, programas, projetos no setor de políticas públicas. Esses papéis, imbricados e complementares que perpassam história, e que me trouxeram nesse *entrelugar*¹ profissional, aumentaram a necessidade de aprofundar conhecimentos, ressignificar conceitos, encontrar alternativas, e fortalecer proposições.

Neste sentido, a pesquisa objetiva apresentar e refletir sobre a iniciação profissional em Dança, no contexto da gestão cultural no estado de São Paulo, no município de Barueri. Ela aborda a construção, caminhos percorridos e implantação dos Cursos FIC - Formação Inicial e Continuada e de Qualificação Profissional em Dança, que foi desenvolvido pela Secretaria de Cultura e Turismo em parceria com a FIEB - Fundação Instituto Educação Barueri, no ano de 2016. O curso foi criado com o intuito de atender uma demanda latente do setor cultural que era a realização de cursos de qualificação profissional para área.

A pesquisa traz como hipótese que tais cursos, possuem a potência formativa de promover a iniciação profissional em dança para jovens artistas em diferentes contextos, ampliando as perspectivas de continuidade dos estudos e de atuação profissional, e podem ser multiplicadores, pois se trata de um curso previsto em lei, adaptável e realizável em diferentes instituições de natureza cultural e educacional, favorecendo a parceria e o trânsito entre elas (MARTINELL SEMPERE, 2011).

A metodologia de investigação pauta-se em um estudo empírico de natureza qualitativa, descritiva, com procedimentos para coleta de dados viabilizados por pesquisa documental; entrevistas semiestruturadas com os principais profissionais que atuaram no referido curso FIC de Dança, seus estudantes egressos, e profissionais da gestão cultural com a preocupação de validar a análise desse material, tendo em vista possíveis adaptações para implantação em outros municípios. Para esse relato me detenho a falar sobre a gestão cultural e trazer alguns dos principais autores como Alfons Martinell Sempere (2011).

¹ Conceito desenvolvido por Romero (2019) a noção de entrelugar em seu estudo remete ao fluxo de sensações no corpo nas experiências artísticas, em especial o corpo na cibercultura, que habita este vão entre as linguagens das artes visuais e a dança. Nesta pesquisa, tal conceito é utilizado para uma analogia entre os lugares profissionais, educação, dança, ação social e gestão cultural, ocupados pela pesquisadora.

2. A pesquisa e seu trilhar

Traçado este primeiro panorama, relato a seguir os caminhos trilhados sob a perspectiva da gestão cultural. Entendo a gestão cultural como um conjunto de ações de uma organização – pública ou privada – destinada a atingir determinados objetivos que foram planejados e – supostamente – desejados pela organização. Implica implementar normas, planos e projetos, estabelecer estruturas, alocar recursos humanos, financeiros, físicos e tecnológicos e, principalmente, empenhar criatividade e capacidade de inovação para atingir esses objetivos da melhor forma possível.

A implantação dos Cursos FIC - Formação Inicial e Continuada no município, foi uma iniciativa da Secretaria de Cultura e Turismo de Barueri em parceria com a FIEB – Fundação Instituto de Educação de Barueri, por meio do Programa Oficinas Culturais, com o intuito de promover a iniciação profissional nas áreas de Dança, Teatro, Música e Mediação de Leitura.

A iniciativa surgiu de uma necessidade latente do município, fruto de mais de 20 anos de trabalho desenvolvido com o programa Oficinas Culturais da SECULT-Secretaria de Cultura e Turismo, fato que denotou o surgimento de uma nova reivindicação: a Formação e a Iniciação Profissional na área artística. A proposta também foi identificada nas pré-conferências Setoriais de Cultura, no processo de elaboração do Plano Municipal de Cultura de Barueri, pois entre as propostas para a área da cultura, uma das mais votadas pela população foi o oferecimento de cursos de qualificação profissional.

Os cursos tiveram a duração de um ano, com uma carga horária mínima de 160h e eram destinados ao público a partir dos 14 anos, estudantes da área artística que almejavam profissionalizar-se. As aulas eram realizadas pela Secretaria de Cultura e Turismo de Barueri, em seus equipamentos, por profissionais de referência, artistas, mestres e doutores, de diferentes linguagens e representações estéticas.

Outro diferencial, viabilizado pela parceria com a FIEB, era a possibilidade da certificação pelo MEC, em cursos livres de iniciação profissional na área artística, desenvolvidos e promovidos pela Secretaria de Cultura e Turismo, que por se tratar de uma Instituição Cultural, não poderia sozinha, ofertar tal certificação.

2016

Neste sentido, o projeto, por meio da ação estratégica da gestão cultural, buscou equalizar fraquezas e forças de ambas as instituições, criando um diálogo possível entre as áreas. Segundo Martinell (2011), nesta relação é necessário identificar possíveis campos de atuação que permitam um melhor aproveitamento dos recursos disponíveis e o diagnóstico das mudanças necessárias para uma adequação ao futuro.

Diante do exposto, dos muitos projetos que pude acompanhar neste *entrelugar* profissional, o projeto dos Cursos FIC em Barueri tem sua relevância para o setor, por isso considero seu estudo, tendo em vista o amadurecimento, para ampliação e sua multiplicação. Nesta perspectiva, os Cursos FIC trazem em si um grande potencial transformador para esses jovens, que necessitam de intervenções a curto e médio prazo, devido a urgência do seu contexto de vida, e acredito que iniciativas como essas, podem ser determinantes em suas trajetórias de vida.

Adriana Celi Castelo Gomes
IA/UNESP

E-mail: adriana_artevida@yahoo.com.br

Mestranda no PPGA do Instituto de Artes da UNESP, Especialista em Linguagens da Arte pela USP e em Gestão e Políticas Culturais pela Universidade de Girona, integrante do Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação no IA/UNESP. Foi diretora dos Departamentos de Oficinas Culturais e de Projetos e Fomento da Secretaria de Cultura e Turismo de Barueri.

Kathya Maria Ayres de Godoy
IA/UNESP

E-mail: kathya.ivo@terra.com.br

Doutora em Educação pela PUC/SP. Professora aposentada do quadro permanente do Instituto de Artes da UNESP, no PPG Artes e Graduação em Artes Cênicas. Coordenou os cursos de graduação em Artes Cênicas. Lidera o Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação. Assessora Científica da FAPESP. Autora de diversos livros na área de Dança e Educação. Produtora executiva da PerformArte.

Referências:

ROMERO, José da Silva. **Dança, Artes Visuais e Cibercultura:** entrelugares do corpo. Tese de doutoramento em Artes. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2019.

SEMPERE, Alfons Martinell. As relações entre políticas culturais e políticas educacionais: para uma agenda comum. In COELHO, Teixeira (org.). **Cultura e educação.** São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2011.

“Corpo criança, corpo que dança – a natureza no brincar”: processo criativo de dança para infância

Adriane da Rocha Xavier (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Esse relato traz um compartilhamento das experiências vividas no projeto de pesquisa de criação em dança “Corpo criança, corpo que dança: a natureza no brincar”, aprovado pelo prêmio Dança para Infância da Fundação do Estado da Bahia (FUNCEB) e com a orientação artística do Balé do Teatro Castro Alves (BTCA); e versa sobre a poética do mover, instigado pelos quatro elementos, e o reconhecimento do Corpo-Natureza, durante o período de isolamento social, como caminho imaginativo para o brincar. O trabalho resultou numa obra fílmica experimental a partir dos registros dos encontros por videochamada.

Palavras-chave: PROCESSO CRIATIVO. NATUREZA. INFÂNCIA. BRINCAR.

Abstract: This report brings a sharing of the experiences lived in the dance creation research project “Child body, body that dances: nature in playing”, approved by the Dance for Childhood award of the State Foundation of Bahia (FUNCEB) with artistic guidance of the Ballet of Teatro Castro Alves (BTCA); and it deals with the poetics of moving instigated by the four elements and the recognition of the Body-Nature, during the period of social isolation, as an imaginative path to play. The work resulted in an experimental filmic work from the recordings of the meetings by video call.

Keywords: CREATIVE PROCESS. NATURE. CHILDHOOD. TO PLAY.

Entre janelas virtuais, respiramos, o mesmo ar. Em 2020, as aulas de dança infantil, antes arejadas e os corpos trespessados pelo vento do brincar de outres, se tornaram restritas às telas do cenário pandêmico. Neste texto pretendo relatar a experiência dos encontros e as estratégias da criação artística à distância, referentes ao processo da pesquisa de dança para infância “Corpo criança, corpo que dança: a natureza no brincar”.

Essa pesquisa é um desdobramento de um dos projetos do programa de extensão Corpo-Natureza da Escola de Dança (UFBA), que germinou de uma imersão criativa de estudos da performance nos territórios naturais e de concreto. No decorrer das investigações, já envolvidos nas experimentações, fomos interrompidos pela Pandemia do COVID-19, onde esse contraste ficou mais evidente.

2018

Comecei a perceber, como licencianda em dança, em minhas experiências de aulas por videochamada com crianças: ambientes fechados, corpos sentados e movimentos contidos. Entre as descobertas da docência online e as vivências no programa Corpo-Natureza, direcionei as aulas de dança e teatro infantil num processo investigativo, onde as crianças foram convidadas a se moverem a partir do reconhecimento da natureza como elemento constitutivo do corpo e instigativo do brincar.

O projeto teve como objetivo promover um processo de pesquisa de criação em dança para a infância em casa, para que a criança tivesse autonomia para encontrar e construir um ambiente propício para a relação entre a dança, o brincar e a natureza, a fim de despertar interesses pelo íntimo das substâncias, “que vai da superfície da matéria, sua pele, ao mais enraizado anatômico do mundo natural.” (Piorski, 2016, p. 64).

Para a realização da pesquisa foram utilizados os recursos da videochamada para promoção de ambiente de troca e criação, e os seguintes pontos de partida: 1) o conto indígena “A Dança do Arco Íris”, recontado por João Anzanello Carrascoza, e suas adaptações para os dias de hoje, como mote criativo e abertura de um diálogo de troca de saberes entre as crianças; 2) o Corpo-Natureza como motivação para o mover, o brincar e como reconhecimento do corpo ancestral – “porção limitada e finita da história da terra, solo e matéria” (Coccia, 2020, p. 172); 3) o registro das telas, como possibilidade de composição investigativa das imagens para a criação de uma obra fílmica.

O conto “A Dança Do Arco Íris”, neste processo criativo, justifica-se pela temática que valoriza a relação, por meio do respeito mútuo e do cuidado afetoso, com os lugares que habitamos. Essa poética é uma provocação para os dias de hoje, em que a preocupação com o consumo atropela a ideia de que somos natureza.

O Corpo-Natureza “propõe que, para encontrarmos novamente o estado da totalidade, teremos que aprender tudo de novo e, para isso, a pessoa deve ativar a sua energia criadora e buscar em seu próprio Eu/Self, o corpo da natureza e, em toda natureza, o seu próprio Ser” (BEZERRA, 2021, p. 143). Este conceito foi a estética imersiva de improvisação em dança do projeto: um convite para cada criança buscar elementos da natureza em sua casa, abrindo-se à percepção de um brincar matriciado pela imaginação, como consequência de uma relação do

movimento do ar, da água, da terra e do fogo. Além disso, os movimentos corporais e o reconhecimento de si mesmo como a própria natureza abrem possibilidades para a criação de cenários e adereços, como por exemplo a luz das janelas, que mudam ao longo do dia; as plantas que podem ser esconderijos e os galhos – braços, que nesse contexto podem nos abraçar. A descoberta compositiva dessas estruturas corporais despertou a imaginação e o toque na matéria viva do que nos compõe:

A materialidade do brincar (água, terra, fogo e ar) abre caminhos que desembocam na substancialidade do imaginar. As matérias da brincadeira alcançam os sentidos da criança como o arco, as cordas do violino. Produz efeito esse encontro, um riquíssimo espectro de impressões e sentidos. Faz trabalhar uma imaginação vital. Uma imaginação que estabelece vínculo entre a criança e a natureza e tem capacidades específicas e maior plasticidade: é transformadora, regeneradora. (PIORSKI, 2016, p. 19)

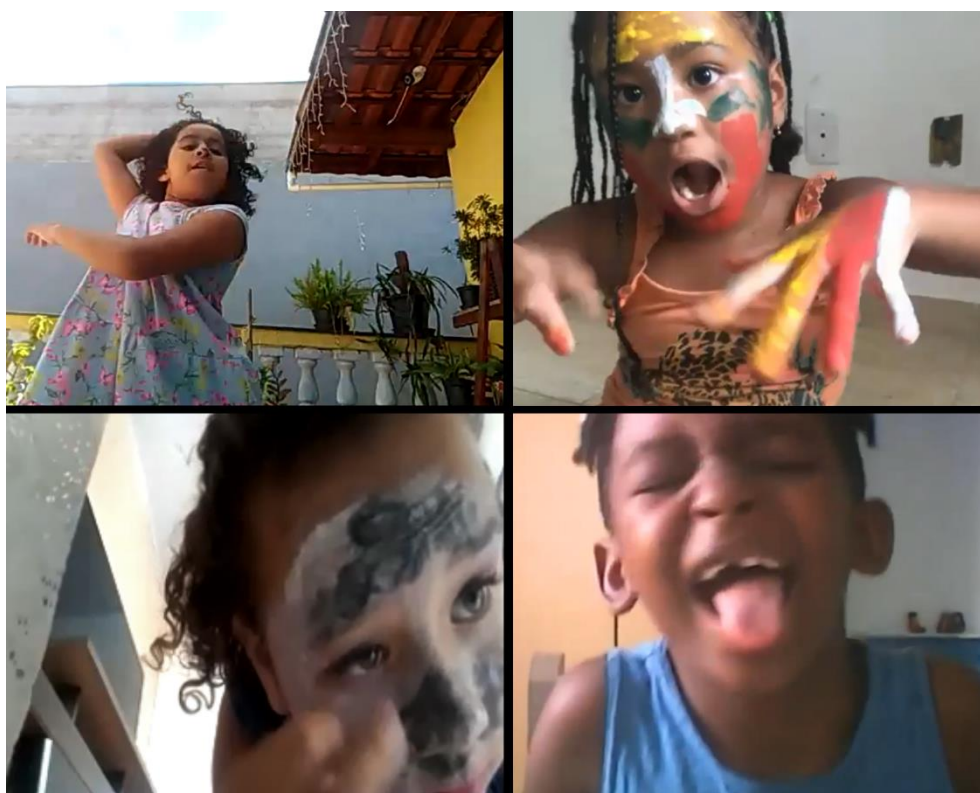


Figura 1: Registro de um dos encontros criativos por vídeo Chamada feito por captura de tela. Da esq. para dir.: Alice, Kinda, Natalia e Cezar.

O chamamento foi realizado por um formulário de inscrição que a própria criança pudesse responder de forma autônoma. Os encontros criativos síncronos aconteceram como pílulas investigativas, realizadas em grupo através da plataforma de vídeo chamada, seguidos de encontros de orientações individuais, que potencializaram as trocas, de maneira mais próxima, abrindo-nos às 2020

individualidades: do Cezar que coleciona pedras, da Alice que dança o vento, da Natalia que dança com a lua, da Kinda que compõe canções sobre a praia, do som da concha de Luna, da cantoria suave da Nina e do silêncio dançante da Ju.



Figura 2: Registro de um dos encontros criativos por vídeochamada feito por captura de tela. Cezar investigando movimentos com as pedras.

As gravações das telas aconteceram durante os encontros, respeitando o tempo do processo na troca criativa do que cada pessoa pode explorar e viver em sua casa, pedindo licença aos territórios, abrindo possibilidades de uma dança autônoma e participativa, por meio da improvisação lúdica conduzida, da escuta do mover do grupo e individual, gingando com as limitações do uso da tecnologia de cada um e de cada uma. Nesse processo, as crianças também foram convidadas a gravarem imagens de pesquisas de movimentos corporais de forma assíncrona. No final dos encontros, as imagens e os sons foram colhidos e editados, resultando numa composição fílmica experimental, em circulação nas mídias digitais.

A experiência vivenciada nesse projeto, como dançarina e professora, foi um respiro poético e criativo em um momento coletivo socialmente crítico. O Corpo-Natureza possibilitou um campo de descobertas percepto-sensório-motoras na perspectiva da infância, possibilitando um brincar inventivo a partir da matéria viva em casa.

Adriane da Rocha Xavier
UFBA
dricarx@yahoo.com.br

Dançarina e preparadora corporal de atores. Integrou como bailarina e professora a Oficina Cultural Contemporânea da Secretaria de Cultura de Barueri/SP. Fisioterapeuta pela Universidade Paulista/SP. Graduanda em Licenciatura em Dança na Universidade Federal da Bahia.

Marta Oliveira Bezerra
UFBA
martakaruna@gmail.com

Mestre em Dança pelo Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

Referências

BEZERRA, M. **Corpo-Natureza E Educação-Háptica** - A Dança Como Proposta Ecosomática Da Sensopercepção. Salvador. UFBA, 2016. 458f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

CARRASCOZA, João Anzanello. **A dança do arco-íris: o espetáculo da natureza na visão dos índios**. Nova Escola. [S. 1.], 01 ago 2004. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/3177/a-danca-do-arco-iris> Acesso em: 28 mar. 2021.

PIORSKI, Gandhy Aires. **Brinquedos do chão**. A natureza, o imaginário e o brincar. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2016.

XAVIER, Adriane da Rocha. **Corpo criança, corpo que dança: a natureza no brincar**. Youtube 06 mar 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/BDZLEGLDGLG-o>> Acesso em 03 ago. 2021.

Novas abordagens para as Danças de Salão: corpos viados em cena

Alisson George do Nascimento Moreira (UFBA)

Relatos de experiência sem demonstração artística

Resumo: Historicamente, as danças de salão foram difundidas em ambientes sociais, como bailes e outras práticas dançantes, sempre utilizando seus métodos de formação e difusão como meio de reforçar os padrões de papéis de gênero. Quando levadas para o palco, rotineiramente apresentavam o famoso “copia e cola” de passos de danças de salão, direcionados muito mais para uma mostra de movimentos do que para se questionar o que se estava sendo feito. O Coletivo Casa 4, estruturado em Salvador/BA, reuniu quatro amigos gays, profissionais de dança e com experiências em danças a dois para montagem de espetáculos a partir de suas inquietações e micro violências vividas nos ambientes de danças de salão. Com isso, o intuito desta escrita é relatar as experiências artístico-criativas do coletivo no cenário das Danças de Salão e os impactos que elas trouxeram e ainda trazem em suas obras que quebram as perspectivas tradicionais existentes nestas danças.

Palavras-chave: DANÇA DE SALÃO. GÊNERO. PROCESSO CRIATIVO. COLETIVO CASA 4.

Abstract: Historically, ballroom dances were disseminated in social environments, such as balls and other dance practices, always using their training and dissemination methods as a means of reinforcing gender role patterns. When taken to the stage, they routinely presented the famous “copies and pastes” of ballroom dance steps, aimed much more at a show of movements than to question what was being done. The Coletivo Casa 4, structured in Salvador/BA, brought together four gay friends, dance professionals with experience in dances for two, to set up shows based on their concerns and micro-violence experienced in ballroom dancing environments. With that, the purpose of this writing is to report the artistic-creative experiences of the collective in the scenario of Ballroom Dances and the impacts they brought and still bring in their works that break the traditional perspectives existing in these dances.

Keywords: BALLROOM DANCE. GENDER. CRIATIVE PROCESS. COLLECTIVE CASA 4.

1. Breve contextualização histórica do cenário das Danças de Salão no Brasil

“No salão não é permitido dançar mulher com mulher e homem com homem”, é o que indica o art. 3º, item d, do Estatuto da Gafieira. Esta e outras normas foram estabelecidas para a Gafieira Estudantina Musical, casa de dança que

2023

é Patrimônio Cultural Carioca, e são seguidas por espaços de danças a dois por todo o Brasil.

Estas regras são espelhos da tentativa de elitizar as danças com a normatização da heteronormatividade, a exemplo da primeira publicidade de aulas de dança de salão no Brasil, noticiada no Jornal Gazeta do Rio de Janeiro de 13 de julho de 1811, que convocava todas as pessoas civilizadas da cidade para o ensino de danças próprias para essa sociedade. Porém, sabemos que voz e vez na nossa sociedade sempre tiveram cor e classe social específica, além da lógica ocidental operar tradicionalmente, através de binarismos (LOURO, 2001), que carrega relações de poder onde o homem sempre está acima, no domínio.

Os binarismos afetam diretamente essas danças a dois, por terem sido desenhadas a partir de duas principais funções, que é o ato de: 1) conduzir, e 2) receber a proposta da condução. A problematização que aqui será discutida não implica sobre as ações, especificamente, mas sim na normatização imposta no ensino delas.

Foi estabelecido que a função de conduzir seria uma demanda masculina, que através do porte de sua virilidade e domínio, estaria no comando da dança. Já o ato de responder a estes comandos seria um papel feminino, que seguiria a função de embelezar a dança, usando belos vestidos, sorrindo e seguindo os passos conduzidos por seu respectivo cavalheiro. Estabelecendo assim uma ordem de fatores normatizados e passados de geração em geração, sendo o homem - cavalheiro - condutor, e a mulher - dama - conduzida.

Desta maneira, as relações de poder nos ambientes das danças de salão, fortaleceram a estrutura heteronormativa que perdura até os dias de hoje. Reflexo de uma sociedade patriarcal, estas danças determinam o que fazer, como se vestir e se portar. E desta maneira, conseqüentemente, excluindo todo e qualquer público que não se enquadre neste padrão.

2. Coletivo Casa 4 – processos criativos e seus impactos no cenário das Danças de Salão

O Coletivo surge com o intuito de trazer para a cena, questionamentos e contestações sobre os comportamentos normatizados nos ambientes de danças de salão. Inicialmente formado por quatro homens gays, profissionais de dança de

2024

salão, os integrantes, Alisson George, Guilherme Fraga, Jônatas Raine e Marcelo Galvão, iniciaram as pesquisas com intuito de descobrir novas formas de dançar a dois. Além das pesquisas de movimento, uma das principais características que criou a identidade do Casa 4, foi a partilha de microviolências vividas pelos integrantes dentro dos ambientes de dança de salão.

No processo de uma pesquisa-ação de caráter qualitativo, os dançarinos delinearam caminhos onde o corpo viado é visto como uma possibilidade de ser e estar. As vivências partilhadas durante o processo criativo, são trazidas para cena através de relatos que são apresentados durante as coreografias ou no intervalo delas. As narrações destes acontecimentos criam uma relação de identificação com o público, que em sua maioria, acolhem as histórias com respeito e afeto.

Após sua estreia, o coletivo já rendeu publicações em teses e dissertações, além de convites para Congressos e Encontros que abordam questionamentos dentro das danças de salão, entre tantos outros mimos e afetos, como por mensagens de WhatsApp e pessoalmente. Dentre estas pesquisas, o Casa 4 foi definido por abordar uma proposta que ressignifica elementos da masculinidade na dança, propondo um novo pensamento sobre o binarismo macho-fêmea, ativo-passivo, condutor-conduzido que é típico do gênero da dança de salão (DE MATOS, 2018). E com isso vem correndo o Brasil e América do Sul apresentando o espetáculo 'Salão' que conta um pouco da experiência de quatro homens homossexuais que sofrem preconceitos dentro da dança de salão (MARTINS, POLEZI, 2019).

As relações de afeto e as críticas construtivas são sempre muito bem vindas, porém o Casa 4 também já teve retornos negativos. A apresentação de *Salão*, primeiro espetáculo do coletivo, em um festival de dança, resultou em um processo judicial para o evento, onde a acusação repudiava os dançarinos dizendo que os mesmos, durante o espetáculo, tinham condutas reprováveis.

A informação sobre o processo judicial repudiando o espetáculo *Salão*, gerou incômodos nos integrantes, o que impulsionou ainda mais a criação do segundo espetáculo do coletivo, que já vinha sendo pensado. "Me Brega, Baile!" como foi batizado, é um espetáculo que traz questionamentos e propostas ao público. Por qual motivo um beijo heterossexual é tranquilamente apresentado em rede nacional, em horário nobre, mas um beijo gay sofre repúdio e restrições de classificação indicativa?

Apesar da presente pesquisa ter foco em estudo de gênero e sexualidade, é impossível não pensar em outras questões que perpassam a vida dos intérpretes, inerentes as cenas dos espetáculos. Todos os atuais integrantes do coletivo (Alisson George, Guilherme Fraga, Jônatas Raine, Leandro de Oliveira, Marcelo Galvão e Ruan Wills) têm em comum o fato de ser gay, mas para além disso, divergem em outras vivências, por exemplo, de ser negro, ou morar na periferia, entre tantos outros pontos que refletem nas mais diversas experiências de ser gay.

Apesar do Coletivo pautar vivências de homens gays cisgênero, é importante observar que estes espaços queer/gay/livres são pouco frequentados por pessoas trans (SEARA, 2019), entre outros gêneros e sexualidades. Assim, o Coletivo Casa 4, espera ser fonte de inspiração para o surgimento de novos grupos que tragam para este cenário, novas abordagens de danças a dois. Cabe ainda às pessoas que atuam como profissionais de dança, como professores e artistas a levantarem estas questões e procurar estratégias para atrair um público cada vez mais diverso para estes ambientes.

Alisson George do Nascimento Moreira
UFBA
alissonagnm@gmail.com

Pós-graduando em Educação, gênero e sexualidade (IPB) e Educação inclusiva e Libras (Estratego), licenciado em Dança (UFBA) e Técnico Profissional em Dança (FUNCEB). Atua como dançarino, professor e pesquisador das danças a dois através do Grupo Dois em Um e do Coletivo Casa 4, Integrante também do Grupo de Pesquisa PORRA - Modos de (Re)conhecer(se) em Dança (UFBA).

Referências:

- Pazetto, Debora; Samuel, Samways. **Para Além de Damas e Cavalheiros: uma abordagem queer das normas de gênero na dança de salão.** Belo Horizonte: Revista Educação, Artes e Inclusão. 2018.
- CANDIDA, Simone. **Gafieira Estudantina vai reabrir as portas em maio.** 2018. In: O Globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/gafieira-estudentina-vai-reabrir-as-portas-em-maio-22634562>> acesso em 02/05/2021, às 23:11.
- DE MATOS, Janete. **Parceria e Escuta: A sinergia do próximo passo na dança de salão.** Especialização em Arte-educação, Escola de Belas Artes/ UFBA. 2018.
- LOURO, Guacira Lopes. **Teoria Queer - Uma política pós-identitária para a educação.** 2001.
- SEARA, José Manuel Alvarez. **As Danças de Salão queer/gay/livres como espaços de resistência.** Dança: educação, lazer e arte nos percursos de pesquisa do grupo EDUDANÇA. Utopika editorial. 2019

2026

MARTINS, Anderson Luiz Barbosa; POLEZI, Carolina. Condução e contracondução na dança de salão. **Periódico Horizontes**, USF. Itabatiba, SP. 2019.

Imprima seu amor em mim

Ana Carolina da Rocha Mundim (UFC)

Relato de experiência com demonstração artística

Resumo: O presente relato de experiência se refere a uma ação performática urbana. Dia 04 de março de 2021, um dia anterior ao segundo lockdown que se instauraria na cidade de Fortaleza, devido à COVID-19, a performer Ana Mundim saiu à praia vestida com macacão de proteção hospitalar, luvas, máscara e *face shield* com os seguintes dizeres: Imprima seu amor em mim. O percurso durou uma hora. Suas ações consistiam em ficar em pausa e caminhar, e, a partir daí, verificar o que se construiria nas relações com os transeuntes. Nesta trajetória se delinearam narrativas imaginárias ou presentificadas, produtoras de imagens registradas em vídeo. O impacto de um corpo com aparatos de proteção acompanhado de um videomaker, em área turística da cidade, gerou tensões, manifestações, conversas, escutas e deflagrou um conjunto de atuações desdobradas dos estados de ficção e realidade gerados pela insistência de um corpo em ação repetitiva, dentro de um espaço urbano delimitado.

Palavras-chave: EXPERIÊNCIA – PERFORMANCE – LOCKDOWN

Abstract: This experience report refers to an urban performative action. On March 4, 2021, the day before the second lockdown that would be established in the city of Fortaleza, due to COVID-19, the performer Ana Mundim went to the beach dressed in hospital protection overalls, gloves, mask and face shield with the following sayings: Impress your love on me. The journey lasted one hour. Her actions consisted of pausing and walking, and, from there, verifying what would be built in the relationships with passersby. In this trajectory, imaginary or presentified narratives were delineated, producing images recorded on video. The impact of a body with protective devices accompanied by a videomaker, in a tourist area of the city, generated tensions, manifestations, conversations, and triggered a set of actions unfolding from the states of fiction and reality generated by the insistence of a body in repetitive action, within a delimited urban space.

Keywords: EXPERIENCE – PERFORMANCE - LOCKDOWN

Cena 1. No ano de 2017, em Fortaleza, Ceará, desenvolvi uma ação desdobrada de uma parceria entre o Festival Concreto, coordenado por Narcelio Grud, e o Temporal – encontros de improvisação e composição em tempo real, projeto de extensão que coordeno por meio dos cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará. A ação proposta foi uma performance ocorrida na festa de encerramento do Concreto, na Praça dos Leões. Ela consistia na presença de um

2028

corpo vestido com macacão de proteção hospitalar, máscara pff2 e um óculos de proteção com a seguinte frase escrita: Imprima seu amor em mim. Es participantes da festa podiam grafitar a performer com a tinta spray disponível.

Corta. Cena 2. Em março de 2020 o Brasil é impactado pela pandemia mundial relacionada à COVID-19. A doença se alastrou rapidamente e, em Fortaleza, em maio foi instituído um lockdown de 24 dias, devido à falta de leitos nos hospitais e a incompreensão coletiva acerca da necessidade do uso de máscaras e distanciamento social. Com o isolamento rígido, comércio fechado e a circulação restrita, iniciou-se um desconforto de uma parte da população acerca do confinamento.

Paulatinamente as atividades retornaram, mas uma nova onda se estabeleceu e com ela novo decreto de lockdown, que em princípio duraria 14 dias (mas no fim durou 39 dias). O incômodo de parte dos habitantes começou a se transformar em revolta. Nossas disparidades sociais se aprofundaram e os níveis de agressividade aumentaram.

Desde o início da pandemia as vestimentas usadas para proteção nos hospitais me trouxeram à memória aquelas utilizadas na experiência da minha performance, pela sua semelhança. Tornou-se latente o desejo de retomar a ação, neste novo contexto, para verificar como ela se resignificaria. A véspera do segundo lockdown decidi experimentá-la, durante uma hora, agora com os dizeres “Imprima seu amor em mim” escritos em um *face shield*. As ações consistiam em ficar em pausa e caminhar, e, a partir daí, verificar o que se construiria nas relações com os transeuntes. Junto desse corpo havia uma pessoa com uma câmera de filmar.

O impacto de uma pessoa com aparatos de proteção acompanhada de um videomaker, na Praia de Iracema, gerou tensões, manifestações, conversas, escutas e deflagrou um conjunto de atuações desdobradas dos estados de ficção e realidade provocados pela insistência de um corpo em ação repetitiva, dentro de um espaço urbano delimitado. É preciso destacar que nessa área turística, com alguma frequência, equipes jornalísticas filmavam o local para denunciar a ausência do uso de máscaras. Foi perceptível como este dado influenciou na reação das pessoas em relação à nossa presença e os imaginários construídos por elas sobre o que estaríamos fazendo ali. Ninguém se aproximou motivado pela frase estampada em meu rosto, mas foram delineados depoimentos e vivências formadores de imagens

registradas no vídeo. Ficou evidente como da produção de um fato são inscritas várias faces de uma mesma história, com versões díspares e perspectivas distintas. O que pode uma imagem e as narrativas que cada pessoa constrói dela, a partir de suas próprias experiências de vida?



Foto de Kayo Webster: Performance *Imprima seu amor em mim*, de Ana Mundim. 04 de março de 2021, Praia de Iracema, Fortaleza, Ceará. Ana Carolina da Rocha Mundim

Ana Carolina da Rocha Mundim

UFC
anamundim@ufc.br

Multiartista, docente e pesquisadora.

Realizou estágio Pós Doutoral em Artes pela Universitat de Barcelona. Docente dos cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará. Coordena o grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpoespaço. Organiza o projeto de extensão Temporal - encontros de improvisação e composição em tempo real e o projeto de bolsa arte Formigueiro – acervo e memória.

Referências

Material audiovisual

Youtube. Disponível em: < https://youtu.be/vKwYWM_G9hc >. Acesso em: 11 jul. 2021. Gravado em 04 de março de 2021. Criação: Ana Mundim. Captação e edição de imagens: Kayo Webster. *Imprima seu amor em mim*. Dur: 11m39s.

Redes entre saúde mental, dança e corpos pluridiversos: reverberações da pandemia e a política do pandemônio nos Centros de Assistência Psicossociais

Ana Claudia de Mello Silva (FAVENI)
Cássia Charrison (FAV)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente trabalho estabelece conexões entre o desmonte ocorrido em equipamentos públicos, agravado pela tentativa de revogação de portarias em meio a pandemia, o funcionamento dos CAPS (Centros de Atenção Psicossocial) em meio ao distanciamento social e a dança como uma via de potencialização destes corpos, aspectos os quais se relacionam diretamente a história da saúde mental e a existência dos CAPS como uma nova ótica diante da reforma psiquiátrica. São desenvolvidas ações de dança, gesto e movimento a partir de estímulos diversos e advindos dos próprios frequentadores do CAPS, suas histórias e memórias, com base na técnica de dança Conscientização do Movimento de Angel Vianna. Foram fomentadas as redes entre saúde mental, dança e corpos pluridiversos, e é possível gerar pensamento acerca da influência do trabalho de corpo para pessoas com questões psíquicas e formas de potencializar vidas através da atuação dos CAPS, suas redes e territórios.

Palavras-Chave: SAÚDE MENTAL. CORPO. DANÇA. CONSCIENTIZAÇÃO DO MOVIMENTO.

Abstract: This work establishes connections between the dismantling that took place in public facilities, aggravated by the attempt to revoke ordinances in the midst of the pandemic, the functioning of the CAPS (Psychosocial Care Centers) in the midst of social distancing and dance as a way to empower these bodies, aspects which are directly related to the history of mental health and the existence of CAPS as a new perspective on psychiatric reform. Dance, gesture and movement actions are developed based on different stimuli and coming from the CAPS attendees, their stories and memories, based on the Angel Vianna Movement Awareness dance technique. Networks between mental health, dance and diverse bodies were fostered, and it is possible to generate thoughts about the influence of bodywork for people with psychic issues and ways to enhance lives through the performance of CAPS, their networks and territories.

Keywords: MENTAL HEALTH. BODY. DANCE. MOVEMENT AWARENESS.

Dança, Saúde Mental e a política do pandemônio

Em 1978, foi implementado o primeiro Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), possibilitando um novo modelo de assistência a usuários de saúde mental.

2031

Com base em uma equipe multiprofissional, composta por profissionais da saúde, assistentes sociais e profissionais da arte, são promovidas atividades, oficinas e assistência aos usuários, para além de um modelo que apenas oferece medicação e acompanhamento médico/psicológico.

Em meio a pandemia, em que houveram mortes sem precedentes causadas pelo descaso do governante quanto a gravidade da doença e corrupção, ocorreu a tentativa da presidência de revogar 100 portarias da saúde mental, as quais são fundamentais para o processo de desinstitucionalização de pessoas que passaram anos confinadas em um sistema de saúde hospitalocêntrico, com base em internação. Dentre as portarias, pode-se considerar: Programa Anual de Reestruturação da Assistência Psiquiátrica Hospitalar no SUS, o Serviço Residencial Terapêutico e a Comissão de Acompanhamento do Programa de Volta para Casa, Rede de Atenção Psicossocial e Consultório na Rua.

Em um governo que declaradamente oprime o diverso desde o início de sua candidatura, e por este mesmo motivo ganhou força, não é de se surpreender que em um momento caótico, fossem revogadas portarias cruciais para que ocorra a continuidade a luta antimanicomial, que é fundamental para a legitimação de vidas de pessoas segregadas.

Neste sentido, as aulas de dança oferecidas no CAPS fazem parte de um plano terapêutico que inclui a potencialização e autonomia do usuário, em que é realizado um despertar através do movimento, com base na técnica de dança Conscientização do Movimento de Angel Vianna.

A partir deste referencial, as aulas de dança são compostas de três momentos: chegada, percebismo e conclusão. Na chegada, é dado enfoque a fala, em que é perguntado como estão se sentindo, como foi o fim de semana ou o dia anterior, o que fizeram, e que é um importante momento de oportunidade para a verbalização, a qual é sempre reveladora e por muitas vezes negada a estas pessoas. Neste momento, também ocorrem dinâmicas para a observação de si, dos outros e do ambiente, dos objetos do entorno. Dentre as dinâmicas, lhes é costumeiro utilizar a respiração lenta, suave e profunda, a percepção ampliada dos sentidos e a relação entre todos através das saudações. A partir dessa iniciação, se desenvolvem ações de dança, gesto e movimento a partir de estímulos diversos e advindos dos próprios frequentadores do CAPS, suas histórias e memórias. O trabalho com o micro movimento é de extrema importância para o despertar da

musculatura mais profunda, nesses corpos tão interrompidos pelo contínuo uso de uma medicação bastante pesada.

Após o primeiro momento, ocorre a introdução de um tema que pode ser uma percepção, uma observação ou a apresentação de algum objeto. A partir destes elementos, são propostos e experimentados os movimentos que levam o corpo de pensamento a se identificar com as dinâmicas do gesto, da dança e do movimento como um resgate das funções orgânicas até então interrompidas, as quais pertencem a Dinâmica do Fluxo: O Sistema dos Fluidos do Corpo¹ necessários ao bom estado corporal. “Os fluidos são o sistema de transporte do corpo. Eles são a base da presença e da transformação e desempenham um papel importante no contrabalanço geral de tensão e relaxamento, descanso e ação.” (COHEN, 2015, p.129)

Na conclusão, se fala sobre o que ocorreu durante a aula, como cada intervenção foi sentida e de como o corpo está agora. É bastante perceptível a mudança dos estados corporais diversos ao se encerrar a aula de dança. Neste modelo de aula, cabe ressaltar o afeto e a afetação, em que o afeto está relacionado a rede construída a partir das relações, e a afetação parte do sensório. Neste sentido, o afeto é construído entre as pessoas envolvidas nas aulas, e é crucial para seu desenvolvimento e a afetação ocorre através dos sentidos explorados nas aulas com os objetos, os toques, os gestos e a observação.

Para além disso, é necessário considerar que quando é de um processo terapêutico, é afirmado o fato da dança possibilitar às pessoas o contato com si mesmo, seus corpos e o ambiente, e através dela resgatar autonomia, obter melhora no convívio com os outros, consigo e através da rede de apoio criada com o território² a partir do CAPS, viabilizar uma maior participação de todos na vida em sociedade. “A Conscientização do Movimento proporciona um despertar sensorial do corpo que traz o indivíduo presente na sua globalidade psicofísica; “possibilita o estado ‘ao vivo’, ou seja, do corpo vivo, espontâneo e atento aos acontecimentos e sensações do tempo presente” (MILLER, 2005, p. 51 apud RESENDE, 2008, p. 568)

Neste sentido, a dança na saúde mental não promove apenas uma melhora de patologias, mas também um resgate a autonomia através da busca pela

¹ Um dos sistemas corporais pesquisados por Bonnie Bainbridge Cohen

² Conceito utilizado na saúde mental, referente a dispositivos diversos que propiciam outros tipos de abordagem e ação para frequentadores dos CAPS, com o objetivo também de um processo de desinstitucionalização cada vez maior e mais amplo para os usuários de saúde mental.

atenção de seus corpos, em sua maioria esquecidos. A construção de um espaço para estas pessoas na sociedade, através do convívio com as diferenças, se faz mais necessário.

É possível observar nas aulas de dança com pessoas diversas, que as especificidades não são fatores limitadores, e sim, saberes próprios, que deveriam ser considerados tanto quanto muitos outros. O senso comum, não permite a visualização destas pessoas enquanto potências, uma vez que as fazem reféns de rótulos, ou laudos.

Pensar a si mesmo como capaz e transformador da própria existência dentro de um sistema que coloca quem diverge da ordem como inferior não é um pensamento orgânico. É necessária uma longa construção de um pensamento que possibilite a autonomia e empoderamento, capaz de transpor algumas das profundas marcas decorrentes de anos de descaso e violência com estes corpos e vidas. É necessário fomentar a criação de redes que entrelacem a saúde mental, a dança e a Luta Antimanicomial, para que sejam ultrapassadas as questões que inviabilizam a busca de espaço para os corpos dos usuários de saúde mental.

Ana Claudia de Mello Silva

FAVENI

anaclaudiamello1996@gmail.com

Pesquisadora do Corpo Pluridiverso e Artista da Cena. Graduada em Licenciatura em Dança pela UFRJ (2020). Pós-Graduada nos cursos de Psicanálise e Arteterapia pela FAVENI. É Atriz Bailarina e Técnica em Dança pela ETE Adolpho Bloch (DRT 50745/RJ), atriz em formação pela Nova Escola de Atores e Intérprete Criadora na Companhia de Atores Bailarinos Adolpho Bloch.

Cássia Charrison

FAV

cassiacharrison281@gmail.com

Graduada em Licenciatura em Dança pela FAV, onde atua como professora nos cursos de pós-graduação em Terapia Através do Movimento Corpo e Subjetivação. Atuou na Casa de Saúde Dr. Eiras, IMAS Nise da Silveira, GEAL UFF, CAPS Linda Batista e CAPS Rubens Corrêa, nos quais desenvolveu um trabalho baseado na técnica de dança Conscientização do Movimento de Angel Vianna

Referências:

RESENDE, Catarina. O que Pode um Corpo? O método Angel Vianna de conscientização do movimento como um instrumento terapêutico. **Physis Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, vol. 18.3, n. 3, p. 563-574, mai. 2008. Disponível

2034

em: <<https://www.scielo.org/article/physis/2008.v18n3/563-574/pt/>> Acesso em: 29 mar. 2021

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind-Centering**. Bonnie Bainbridge Cohen: Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015

Construção da identidade negra na dança

Ana Flávia da Silva (UFMG)
Gabriela Córdova Chistófaro (UFMG)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este texto aborda o processo do solo *Xica da Silva*, que suscitou questionamentos sobre a identidade e a representatividade negra na dança. Nessa experiência, o processo identitário da bailarina foi primordial para a construção coreográfica.

Palavras-chave: REPRESENTATIVIDADE. IDENTIDADE. CORPO NEGRO. BALÉ CLÁSSICO.

Abstract: This text addresses the *Xica da Silva* solo process, which raised questions on identity and black representation in dance. In this experience, the dancer's identity process was essential for the choreographic construction.

Keywords: REPRESENTATIVENESS. IDENTITY. BLACK BODY. CLASSICAL BALLET.

1. Introdução

A partir do solo *Xica da Silva*, dançado em 2017, propõe-se uma analogia com a figura simbólica da fênix, no processo doloroso de ressurgir das cinzas, e que, ao renascer, torna-se uma ave mais bela e poderosa. Desse modo, a passagem de um corpo engessado para algo novo foi doloroso, mas também prazeroso, resultando na interpretação de um solo que contou com a construção de minha identidade negra na dança.

Nesse primeiro solo, diante da inexperiência em dançar algo considerado estilo livre, fez-se necessário um estudo técnico específico. Os ensaios, que aconteciam sob a orientação de professores, da diretora da escola ou do coreógrafo, eram poucos diante do tempo que julgava necessário e indispensável para me preparar. No processo, foram necessários outros apoios, em virtude do estranhamento estilístico com a proposta coreográfica. Assim, alguns colegas da dança contribuíram para o desenvolvimento da técnica corporal, que abrangia o rebolado e o “gingado” da dança afro, movimentos pouco familiares até então. A coreografia *Xica da Silva* propunha sensualidade, coragem, afrontamento, vaidade e

2036

muito rebolado. Nenhuma dessas características fazia parte de meus estudos de dança. Então, considerando que dançar exige pesquisa para construir um trabalho coreográfico e de personagem, como foi o caso nesse solo, fez-se urgente a criação de uma identidade e a vivência intensa daquilo a ser apresentado. Também realizei estudo sobre bailarinas profissionais negras com carreira consolidada em companhias. As biografias dessas bailarinas trazem diversos tipos de dança e abordagens da identidade negra, o que contribuiu para mudanças em minha dança e meu movimento.

2. Representatividade

O solo trouxe questões relativas à representatividade do corpo negro na dança e de como esse corpo precisa ser visto. Em *Xica da Silva* surgiu, não somente a necessidade, mas também a oportunidade de me reconhecer como uma bailarina negra, diante da circunstância de dançar essa personagem. Até então, não me reconhecia como bailarina negra, além de nutrir o desejo de fazer parte de um contexto tradicional de balé clássico em que a identidade negra não se faz presente.

Xica da Silva me apresentou uma situação de protagonismo e também de assumir o lugar de bailarina negra. No entanto, ainda havia um receio relativo aos estereótipos do corpo negro, e se a oportunidade do solo era devida à qualidade técnica e artística, ou apenas uma adequação fenotípica à personagem.

Nesse processo, foi importante compreender o que afirma Gomes (2005, p. 43): “A identidade negra é entendida como uma construção social, histórica, cultural e plural.” Ser negra diz sobre modos de se colocar no mundo, de se posicionar socialmente e de pertencer. No balé, o desejo de dançar solos do repertório clássico se distancia da bailarina negra, em virtude de uma estética reafirmada historicamente, e que não inclui a pessoa negra.

3. Identidade

Xica da Silva despertou o interesse por temas, como a identidade negra, e a existência e o apagamento de bailarinas negras no balé clássico. Sobre identidade, Gomes (2005, p. 41) afirma que: “A identidade não é algo inato. Ela se refere a um modo de ser no mundo e com os outros. É um fator importante na criação das redes de relações e referências culturais dos grupos sociais.”

2037

Ao discutir sobre a identidade como um aspecto inerente à pessoa, Gomes (2005) chama a atenção para o processo de construção que acontece por meio das relações interpessoais e na convivência em sociedade. A partir de Gomes (2005), compreendo que a construção da minha identidade negra estava acontecendo durante o processo coreográfico, sendo motivado por essa circunstância artística. A construção da identidade negra foi primordial na experiência coreográfica de *Xica da Silva*, já que esse processo em dança estimulou a análise de caminhos necessários para assumir o corpo negro, e não, trabalhar com o corpo, de forma estereotipada.

4. Considerações finais

Assim como esse processo coreográfico foi necessário e importante, sob o ponto de vista individual, considero que temas negros, como trazido em *Xica da Silva* poderá contribuir para a discussão sobre identidade e representatividade negra na dança, tanto sob a perspectiva do artista como do público.

A partir dessa experiência, percebeu-se que o processo identitário suscita reflexão e um posicionamento artístico e técnico que poderá criar possibilidades e perspectivas em outros estilos e técnicas, como o balé clássico.

Nome do Autor: Ana Flávia da Silva

Sigla da Instituição: UFMG

E-mail: anaflaviatj@gmail.com

Artista da dança. Estudante do Curso de Graduação em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG.

Nome do Co-autor: Gabriela Córdova Christófar

Sigla da Instituição: UFMG

E-mail: gabrielachristofaro1972@gmail.com

Artista da Dança. Professora Adjunta do Curso de Graduação em Dança, PPG-Artes e Prof-Artes da Escola de Belas Artes da UFMG.

Referências

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: Uma breve discussão. In: **Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03**. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, Ministério da Educação, 2005. p. 39-62.

Coreografias-texto: experiências pedagógicas em dança no ensino remoto no Colégio de Aplicação da UFRGS

Ana Paula Zini de Abreu (UFRGS)

Débora Souto Allemand (UFRGS)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Trata-se de uma experiência em Dança realizada no Ensino Médio do Colégio de Aplicação da UFRGS durante o ensino remoto de 2020. As propostas foram viabilizadas através de Estudos Dirigidos, em PDF, e o retorno das atividades se dava através de recursos audiovisuais. Em função das dificuldades de acesso a equipamentos e internet, havia também a possibilidade do retorno por escrito. Portanto, desenvolver uma atividade de dança a partir da descrição de movimentos tornou-se uma opção concreta para o ensino remoto. Nesse contexto, surgiram as “coreografias-texto”, ou seja, pequenas criações coreográficas que as estudantes descrevem por meio de palavras. Assim, diversas formas de comunicar a sequência coreográfica surgem desses documentos: movimentos, intenções, sentimentos, formas de uso do espaço, do tempo, dos sons e das partes do corpo. A criação coreográfica por intermédio do uso da palavra acabou se tornando uma proposta artístico-pedagógica.

Palavras-chave: DANÇA NA ESCOLA. ESTUDOS DIRIGIDOS. EDUCAÇÃO BÁSICA. ENSINO MÉDIO. CRIAÇÃO ARTÍSTICA.

Abstract: This paper presents a Dance experience developed at UFRGS Laboratory School during the remote teaching year of 2020. The activity proposals were offered by Directed Studies through written PDF files and returned in audiovisual materials. Due to the difficult access to equipment and internet, it was also possible a written material return. Dance activities developed from movement description therefore became a concrete option for remote teaching. In this context the “text-choreographies” emerged, that is, small choreographic creations which the students describe with words. Different ways to communicate the choreographic sequence arise from these documents: movements, intentions, feelings, ways of using space, time, sounds and body. Choreographic creation through the use of word became an artistic pedagogical proposal.

Keywords: DANCE IN SCHOOL. DIRECTED STUDIES. BASIC EDUCATION. HIGH SCHOOL. ARTISTIC CREATION.

O Colégio de Aplicação (CAp) é a unidade de Educação Básica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Para o ensino de Artes, a instituição oferece quatro componentes curriculares autônomos, sendo eles: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. Entretanto, a Dança foi inserida somente em 2020, na

2039

etapa do Ensino Médio e, devido a pandemia de COVID-19, seu ensino aconteceu prioritariamente a partir de Estudos Dirigidos Remotos, que foram implementados tendo em vista a manutenção de vínculo das alunas¹ com a escola. Nesse sentido, cabe ressaltar que o procedimento adotado, de envio de atividades letivas de fácil acesso, tinha o objetivo de abarcar a diversidade social, conjuntural e etária do grupo de estudantes que compõem a comunidade.

Então, as tarefas deveriam ser viáveis de serem completadas somente com o que constava no *pdf*, ou seja, o compartilhamento de *links* de internet ficou restrito apenas para materiais complementares. Desta forma, com o objetivo de assegurar a possibilidade do acesso ao material e ao desenvolvimento das atividades, além de amenizar questões de receio em veicular imagens dos corpos e das casas das estudantes, criamos a proposta que nomeamos como coreografias-texto² e esta pesquisa tem o propósito de refletir sobre essa experiência artístico-pedagógica.

Transcrever a movimentação do corpo para o papel tornou-se a proposta mais viável naquele momento. Além disso, os trabalhos desenvolvidos pelas alunas, a partir dessa proposta, constituem um conjunto de criações compostas por inúmeras qualidades artísticas, como pode ser observada na coreografia-texto a seguir, produzida a partir dos verbos de um poema:

Para o último verbo, passar, a intenção foi fazer realmente como se o corpo estivesse suspenso e largando-se sobre o chão, com os pés na ponta e o resto do corpo dando a impressão de estar flutuando. Na primeira vez, a intenção do movimento foi dar a impressão de impacto brusco, como se estivesse "batendo" no chão [...].

Nota-se que, a partir da descrição dos movimentos, tentando "[...] aperfeiçoar a forma de falar, de desmembrar o movimento pela voz, ou seja, tentar transmitir a informação o mais claramente possível." (VALLE E IVANOFF, 2021, p. 12), conseguimos visualizar a coreografia: a sequência de gestos, os lugares onde o corpo se posiciona no espaço, o cenário e as intensidades dos movimentos. Ou seja, além de uma estratégia pedagógica de resolução da questão do acesso, a proposta também teve um desdobramento artístico, proporcionando a apuração de

¹As turmas de Dança de 2020 foram compostas em sua grande maioria por estudantes do gênero feminino, portanto, usaremos o genérico de pessoas no feminino ao longo do texto.

²É possível assistir ao vídeo na Mostra Virtual de Dança e Teatro do CAP/UFRGS 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=RfU_Y5h5PoU&t=11s&ab_channel=TeatroeDan%C3%A7a-Col%C3%A9giodeAplica%C3%A7%C3%A3oUFRGS>.

outros sentidos, a fim de ativar a consciência dos movimentos que estavam sendo realizados. Questões semelhantes podem ser vistas nas propostas de ensino remoto da professora de Dança Ana Paula Reis, que atua na rede pública do Estado do Rio Grande do Sul. Ela descreve e reflete sobre algumas de suas experiências:

Àqueles/as que não tinham acesso aos dispositivos de gravação e edição precisavam desenvolver a tarefa de outra forma e para isso, sugeri que escrevessem ou desenhassem a composição coreográfica, descrevendo ou representando os movimentos e as direções espaciais. (REIS, 2021, p. 10)

A estratégia descrita pela autora assemelha-se de muitas formas ao que construímos no CAP com as coreografias-texto. Além disso, enxergamos pontos de contato no que se refere ao intuito das propostas, que vão ao encontro dos nossos objetivos de ensino, do que destacamos:

[...] os propósitos e procedimentos podem estar alinhados à diferentes habilidades, que busquem explorar mais do potencial criativo do/a aluno/a, do que simplesmente reproduzir determinados movimentos em frente a câmera. (REIS, 2021, p. 7)

Desta forma, entendemos a Dança na escola como um lugar emancipador de criação e não só de reprodução de movimentos e de ideias sobre o mundo (MARQUES, 2010), acreditamos na importância da ampliação de referências sobre o que pode ser dança, valorizando os processos autorais. A respeito do que o trabalho foi capaz de proporcionar como reflexão, trazemos o depoimento de uma das alunas:

Acho que é possível descrever a dança em texto, mas parcialmente, porque há sensações, movimentações e outras questões envolvidas que dificilmente serão 100% dado conta somente em palavras. Elas podem expressar a técnica, como executar os movimentos, mas não nos ensina o que sentir ou o que passar para quem está assistindo.

Assim, o dançar, o sentir, o expressar-se, sempre muito presente no corpo, foi reorientado para a escrita. A palavra ganha espaço de destaque como ferramenta nesse contexto de ensino remoto, pois mesmo que não alcance toda a complexidade do dançar, demonstrou-se um instrumento potente de vínculo, expressão e sensibilização das alunas. A transcrição dos movimentos para a escrita, em muitos textos, mostrou-se mais do que meramente uma descrição de "posições com o corpo", líamos sentimentos e sensações, qualidades de movimentos,

referências a emoções e situações da rotina, ou seja, uma construção de sentidos, uma narrativa da expressão.

Ana Paula Zini de Abreu
UFRGS

ana.zini@acad.pucrs.br

Graduanda em licenciatura em Dança pela UFRGS. Monitora da área de Dança do Colégio de Aplicação da UFRGS. Especialista em Ensino da Geografia e da História (UFRGS). Licenciada e Bacharel em História (PUCRS).

Débora Souto Allemand
UFRGS

deborallemmand@hotmail.com

Professora de Dança do Colégio de Aplicação da UFRGS. Doutoranda em Artes Cênicas pela UFRGS. Mestra em Arquitetura e Urbanismo, Licenciada em Dança e Arquiteta e Urbanista (UFPEL). Pesquisa as relações entre corpo, escola, dança e espaço. Participa do Grupo de Pesquisa OMEGA (UFPEL/CNPq).

Referências

MARQUES, Isabel. Dança-educação ou dança e educação? Dos contatos às relações. In: TOMAZZONI, Airton. WOSNIAK, Cristiane. MARINHO, Nirvana(Org.). **Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville: Nova Letra, 2010. Páginas 23-38.

REIS, Ana Paula. A disciplina de arte no ensino híbrido: possibilidades e desafios nas aulas de dança da rede pública de educação do Estado do Rio Grande do Sul. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, p. 01-14, ano 21, nº 44, janeiro/março de 2021. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>>. Acesso em: 30 de março de 2021.

VALLE, Flavia Pilla do; IVANOFF, Vanessa de. Dança, educação e tecnologia: a docência em tempos de pandemia. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, p.01-15, ano 21, nº 44, janeiro/março de 2021. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/revistadafundarte/index>> 30 de março de 2021

Experiência Curiar: corpos coletivos

Ananda de Oliveira Rocha Ferraz (UFBA)

Hiago Ruan (UFBA)

Gabriela Holanda (UFBA)

Gabriel Ganesh (UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: “Experiência Curiar: Corpos Coletivos” foi um projeto que trouxe a experiência de pesquisa-criação-prática em dança, do qual participaram como autores quatro artistas, bem como o público da residência artística e demais membros da equipe. A ação fez parte do PIBExA (Programa Institucional de Experimentação Artística) Tessituras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), semestre suplementar, 2020. Teve-se como objetivo vivenciar experiências artísticas coletivas em dança que favorecessem a emergência de “saberes-fazer no encontro”, em ação de curiar (tá curiando o quê?), a partir do mote “corpos coletivos”. Para tanto, foram abordados temas como relação, interação e colaboração a partir de estados de presença e escuta. A ação justificou-se na experimentação de estratégias de relação em dança que se questionasse modos hierárquicos da construção de conhecimentos e seus automatismos, investigando formas colaborativas de existir em coletividades.

Palavras-chave: CORPO-AMBIENTE. CORPOS COLETIVOS. COMPOSIÇÃO EM DANÇA. PORTAIS.

Abstract: “Experiência Curiar: Corpos Coletivos” was a project that brought the experience of research-creation-practice in dance, in which four artists participated as authors, as well as the artistic residency audience and other team members. The project was part of the “PIBExA (Institutional Program for Artistic Experimentation) Tessituras” of the Universidade Federal da Bahia (UFBA), Federal University, supplementary semester, 2020. The objective was to experiment collective artistic experiences in dance that favor the emergence of “saberes-fazer no encontro” (know-how in the encounter), in an action of peeping (“tá curiando o quê?” — what are you peeping at?), from the motto “collective bodies”. For this purpose, topics such as relationship, interaction and collaboration based on states of presence and listening were addressed. The action was justified in the experimentation of relationship strategies in dance that questioned hierarchical ways of knowledge construction and their automatism, investigating collaborative ways of existing in community.

Keywords: BODY AND EARTH. COLLECTIVE BODIES. COMPOSITION IN DANCE. PORTALS.

1. Considerações iniciais

“Experiência Curiar: Corpos Coletivos” foi mediado pelas autoras e artistas Gabriela Holanda, Gabriel Ganesh, Hiago Ruan e ananda oliveira, com tutoria de Marta Bezerra¹, com o propósito de vivenciar, enquanto tecnologia de criação e existência, conhecimentos que emergem do encontro, tendo por caminhos e objetivos a experiência de “curiar” o que podem ser esses “corpos coletivos”, a partir de um “saber-fazer no encontro” entre nós quatro.

Mediamos laboratórios de pesquisa-criação, gestão do projeto, residência artística, criação de desdobramento artístico digital (com mecanismos de acessibilidade e a partir dos rastros do processo) e diário de bordo expandido. Essa criação foi coletiva, sendo comunicada neste resumo a partir da minha perspectiva, ananda oliveira.

2. Referências e vivências: “saber-fazer no encontro”

“Corpos Coletivos” teve por referências as vivências, estudos da coletividade, incluindo as construções dadas no processo, o “saber-saber no encontro”. Assim, saberes-fazeres ocorridos em 2019, como as experiências nas turmas de “Laboratório de Corpo e Criação II” e “Dança como Tecnologia Educacional” (ambos da Escola de Dança da UFBA), foram impulso e referência para a ação em 2020.

“Experiência Curiar: Lunares” se deu a partir do componente de laboratório acima mencionado, que provoca nós estudantes à autoria. Para mim, a criação transbordou-se na ação coletiva do que se chamou “saberes-fazeres no encontro” e “fazência coletiva”². Em “Dança como Tecnologia Educacional” houve a proposta de, em grupos, mediarmos coletivamente aula para a turma.

Esses processos possibilitaram entendimentos desse corpo coletivo. O primeiro conjunto dessas vivências foram percepções de que haviam impulsos de

¹ Demais corpos coletivos: Diego Gonçalves, edição de vídeo, montagem e roteirização. Thiago Neves, mixagem e masterização de áudio. Felipe Andrade, intérprete de Libras. Thaís Lima, roteiro audiodescrição. Roquenei Fiuza Lima, edição audiodescrição. Participantes residência artística: Amara, filha da Lua, Brenda Bião, Diego Oliveira e Leila Fagundes.

² Referência à nomenclatura utilizada em estudos, geralmente, contexto acadêmico, sobre culturas populares, como característica dos conhecimentos associados a elas, exemplo “Ação Curricular em Sociedade e Comunidade Saberes e Fazeres das Culturas Populares na Educação” proposta pela Faculdade de Educação da UFBA.

corpos que me levavam a dançar: o som, a matéria, as visualidades e os registros (denominou-se corpo rua e casa, corpo onda-sonora e onda-matéria, corpo captador-observador de imagem e som). Da vontade de comunicar e expressar essas percepções para o coletivo que se construiu a “Experiência Curiar: Lunares”³. Concomitantemente, através da mediação compartilhada de aula⁴ em “Dança como Tecnologia” deu-se conta de algo que foi nomeado como corpo coletivo: naquele espaço-tempo uma variedade de corpos estava construindo criativamente uma realidade.

Ademais, foram referenciais teóricos do atual projeto relatado, os “princípios Somático-Performativos”, Ciane Fernandes (2012) e, reverberações da pesquisa de Gabriela Holanda (2019).

O “corpo-ambiente em fluxo” (HOLANDA, 2019) é um estado poroso em relação ao ambiente, em que os impulsos não partem apenas da intenção (“vou me mover”), mas sim pelo estado de relação. A presença é porosa, numa pulsação interno-externo e de relação com o outro (humano ou não-humano), este outro matéria-corpo-ambiente, visto que o humano que se percebe é corpo-ambiente. A artista também se apresenta como referência de composição no seu projeto Sopro d’água de fotoperformance e videoperformance.

Ciane Fernandes (2012), agrega ao trabalho, a sua construção de “princípios Somático-Performativos”, em que a composição cênica mediada se dá na “integração fluída com o meio ambiente e a própria vida” (FERNANDES, 2012, p. 175). O casual, imprevisível mencionado nesse artigo, referindo-se a elementos de criação, como, filmagem, cenário, me faz relacionar com o que emerge, a relação entre corpos humano e não-humano.

3. Curiando desdobramentos

Compreendo que o projeto provoca a possibilidade de criar experiências no exercício de viver formas de interações coletivas, em que no encontro o saber-fazer se enuncia. Visualizo sua importância na investigação de construções

³ Ação de ananda oliveira, Bruno Novais, Gabriel Gabeh e Vinícius Revolti, participação de lasmin Alice e Talit ST. Mediação das professoras Marilza Oliveira, Bel Souza e Marta Bezerra. Demais “corpos lunáticos”: a sala térrea da Escola de Dança, a mata próxima da Escola, espaços, cores, vidas, ambiente, criações, pessoas.

⁴ Mediação coletiva Jade Taine O., Anderson S. Silva, Ananda Oliveira, Janete Fonseca e Sérgio Ícaro Silva na turma, mediação de Beth Rangel e Thiago Assis.

relacionais-artísticas, exercitando existências integradas e um não regime de autorização de condutas e corpos.

Metodologias vivenciadas: “saber-fazer no encontro” – laboratórios coletivos provocados por cada artista; “diário de bordo expandido” – proposição de registros e produções durante e após os encontros, tendo no compartilhamento desses, experiência coletiva potente para criação; “fazência coletiva” – experiência artística de mediação coletiva onde se convergem os saberes-fazeres no encontro; “desdobramento artístico digital” (vídeo-dança, foto-performance, áudio-dança) – criação paralela audiovisual a partir dos saberes-fazeres no encontro e da fazência coletiva⁵.

Destaco que não deixo de acreditar que o que é proposto como criação busca dialogar com existências, cosmovisões de culturas, povos, territórios que são esses saberes-fazeres. Assim, registro essa referência e peço licença nessa criação.

“Corpos Coletivos” apresenta-se como uma “Experiência Curiar”⁶, portanto, nutre percepções de outro espaço-tempo em nova coletividade, corpos e contextos, em meio à pandemia do Covid-19, ao confinamento, isolamento, práticas sanitárias, vidas, reflexões, choros, sorrisos.

Exemplifico outras materializações do projeto em: Escuta diário de bordo expandido: <https://www.instagram.com/corposcoletivos/>; Desdobramento artístico digital (prévia): https://youtu.be/ftKk3Nbl_yc.

4. Recomeços

Destaco alguns impulsos, como o de potencializar nossos encontros implicados na relação; que os saberes-fazeres e criações e entendimento do projeto se deram no encontro, com o processo. Foram e são descobertas, criações e são recomeços, demais curiações: como ser um saber-fazer no encontro inclusivo, diverso? Como curiar ação de direitos? Como ser corpos coletivos em comunidades? Como reconhecer corpos coletivos?

⁵ Metodologia do Plano de Curso do Projeto por ananda oliveira e Gabriel Ganesh, em “Prática da Dança na Educação I”, mediação Beth R. e Marta B., 2020.

⁶ Curiar surgiu de “curiááááá”, onomatopeia de um brinquedo-bicho (talvez ave), criado em Estudos de Processos Criativo IV, 2018.2, mediação Marilza Oliveira em estudos da poética de Ossain, que nos provocou a refletir sobre o aprendizado da mata, a cura com ela, e o que estamos fazendo. Curiar também é memória de um jeito de se comunicar: “Ei menina tá curiando o quê?”, “Criança deixa de curiá a vida dos outros?”.

Ananda de Oliveira Rocha Ferraz
UFBA
ananda.oliveira.rocha@gmail.com

Dançarina, experimentando visualidades e sonoridades em movimento. Curiando formas de criar coletivamente e exercitando formas de assessorar juridicamente fazeres artísticos. Graduanda em licenciatura em dança pela UFBA. Formada em Direito, tendo atuado por dois anos na advocacia.

Hiago Ruan
UFBA
seninha.hiago@gmail.com
Estudante da Graduação em Dança pela Escola de Dança da UFBA.

Gabriela Holanda
UFBA
gabrielawholanda@gmail.com
Artista. Pesquisadora nas áreas de dança contemporânea, performance, abordagem somático performativa, educação somática, ecossomática, improvisação em dança e processos de criação em artes cênicas. Mestrado no Programa em Artes Cênicas da UFBA com a pesquisa Sopro D'água: Fluxos de um corpo-ambiente.

Gabriel Ganesh
UFBA
gabriel.fagundes1@gmail.com
Licenciado pela Escola de Dança da UFBA. Estudante do Bacharelado em Dança pela Escola de Dança da UFBA.

Marta Oliveira Bezerra
UFBA
martakaruna@gmail.com
Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2017/2021), com o tema de pesquisa "Dança Sensorial Háptica". Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (2016). Graduação no curso de Dançarino Profissional (2000) e Licenciatura em Dança (2016) pela UFBA.

Referências:

FERNANDES, C. **Sintonia Somática e Meio Ambiente**: Pesquisas de campo do laboratório de performance do PPGAC/UFBA. Salvador: Repertório, n. 18, p.175-183, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/6415/4437>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

HOLANDA, Gabriela Wanderley de. **Sopro d'Água**: Corpo-ambiente em fluxo criando (de) composições em dança. Salvador, 2019. 292f. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31841>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

Escola Panamericana de Dança Moderna: difusão técnica e intercâmbios internacionais em plataforma digital

Andrea Raw Iracema (PRODAN/UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Sou Andrea Raw Iracema, bailarina e professora de Dança Moderna, com um extenso percurso de mais de trinta anos no setor e uma missão profissional que pauta a minha trajetória: desenvolver estratégias para a difusão do ensino das técnicas de Dança Moderna no Brasil e América do Sul. Criei a Escola Panamericana de Dança Moderna em julho de 2020, uma plataforma online de ensino virtual com aulas de diferentes técnicas e corpo docente internacional. Após me formar na Martha Graham School de Nova York, minha contribuição ao ensino da Dança tem sido ininterrupta, consolidada através de cursos e eventos voltados à difusão das técnicas modernas no Brasil que promovo há onze anos, com profissionais especialistas em técnicas como Graham, Horton e Limón. Com o início da pandemia do COVID-19 e o cancelamento das atividades presenciais, as aulas por meio de plataforma digital se fizeram uma realidade e me revelaram uma forma eficaz e inovadora para realizar a difusão da Dança Moderna.

Palavras-chave: DANÇA MODERNA. DIFUSÃO. ABRANGÊNCIA. INTERCÂMBIO. PLATAFORMA DIGITAL.

1. Difusão técnica e intercâmbios internacionais em plataforma digital

A Escola Panamericana de Dança Moderna (EPDM) foi criada em julho de 2020, a partir da minha experiência pessoal com as aulas em plataforma digital por conta da Pandemia de COVID-19 e o consequente cancelamento obrigatório de todas as atividades presenciais. Desde que retornei ao país, após me formar na *Martha Graham School* de Nova York em 2009, minha contribuição ao ensino da Dança tem sido ininterrupta, consolidada através dos cursos e eventos voltados à difusão das técnicas modernas no Brasil que promovo há onze anos, com profissionais brasileiros e estrangeiros, especialistas em técnicas como Graham, Horton e Limón. A evolução dos formatos, de masterclasses à workshops, resultou na realização de uma série de eventos intitulada *Congresso Brasileiro de Dança Moderna*, com seis edições realizadas entre 2011 e 2016, em que durante uma semana eram oferecidas aulas de diferentes técnicas, além de Repertórios, Música para Dança, palestras e mesas, numa carga horária de nove horas de programação diária por cinco dias. Essa experiência me provocou a análise e a busca por

2048

diversificação da oferta de conteúdos e práticas, além de possíveis estruturas de acesso digital para oferecer aos alunos que sempre vieram de todas as partes do Brasil e de países vizinhos.

Desde a realização desses eventos, já era o meu intuito elaborar uma plataforma digital para desenvolver estratégias de difusão desse trabalho, estudando o formato de apresentação de conteúdos, com aulas pré-gravadas e material teórico, ou como fazer correções acuradas nos alunos e acompanhar seus processos evolutivos tal como ocorria nas aulas presenciais. O uso de vídeo conferências para as aulas de dança foi a resposta metodológica ideal que eu estava buscando para desenvolver um trabalho sério e consistente de progressão pedagógica assistida. Com o início da pandemia, essa realidade das aulas por vídeo conferência me revelou uma forma eficaz e inovadora para realizar a difusão da Dança Moderna. Os resultados têm sido positivos e, em termos gerais, apresentam mudanças adaptativas ao contexto atual. Este é um trabalho em andamento mas que pretendo expandir com o mestrado profissional, visto que já é possível vislumbrar modelos pedagógicos inovadores neste objeto de estudo, investigação e aplicação de meios para a construção de uma plataforma acessível, abrangente, e ainda, com características importantes para o ensino das técnicas de Dança Moderna em rede: conexão e prática permanentes. Essa é uma pesquisa guiada-pela-prática, de abordagem qualitativa e com procedimentos voltados para a pesquisa-ação, que visa transformar o campo profissional da dança, particularmente na ampliação da difusão do ensino e da prática das técnicas de Dança Moderna.

Durante a minha formação profissional, a paixão e afeição pelo aprendizado das técnicas de Dança Moderna sempre foram constantes e de maneira exponencial, fizeram-me entender os alicerces fundamentais para a formação de um profissional da Dança. Entretanto, a falta de oferta e aprofundamento de tais conhecimentos no Brasil sempre foi algo que me inquietou, sobretudo porque eu mesma tive que buscar formação no exterior, competindo por aquisição de bolsas de estudos. Finalmente, em janeiro de 2007, pude me mudar para Nova York e durante três anos fui aluna da *Martha Graham School of Contemporary Dance*, onde me graduei no Programa de Treinamento Profissional – *Professional Training Program* – e no programa de Docência da Técnica de Martha Graham – o *Teaching Training Program*.

No ano da graduação, em 2009, produzi no Rio de Janeiro o primeiro evento de intercâmbio internacional e a partir de 2010, de volta ao Brasil, constituí a empresa de produção cultural *Arteeducação Empreendimentos Artísticos e Educativos*. Desde então, trabalho há onze anos ininterruptos com a difusão das técnicas de Dança Moderna no país, criando uma série de workshops internacionais e o *Congresso Brasileiro de Dança Moderna*, um evento que se consolidou como referência no Brasil e na América do Sul, com patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Assim, consegui realizar seis edições desse evento, de 2011 a 2016. Em 2019 realizei a primeira edição Panamericana do Congresso. O objeto de estudo e pesquisa sempre foi a pavimentação de uma ponte permanente de intercâmbio internacional entre grandes instituições de referência da Dança Moderna, como a *Martha Graham School*, a *Ailey School* e o *Limón Institute* e alunos e profissionais de Dança do Brasil e países vizinhos. Todos esses esforços foram muito exitosos e, ao longo desse percurso, pude verificar não apenas o interesse sobre a prática da Dança Moderna, mas, principalmente, o discernimento das pessoas que passaram a entendê-la como um conjunto de técnicas distintas (não uma coisa só, uma única “modalidade de dança”) que são absolutamente necessárias para a formação de um bailarino na contemporaneidade, por enriquecerem significativamente os corpos diversos em aspectos técnicos, mecânico-motores e expressivos, expandindo ainda mais as capacidade artísticas dos profissionais da dança em suas carreiras como artistas e docentes.

A Escola Panamericana de Dança Moderna tem por missão difundir as abordagens corporais dos grandes pilares da Dança Moderna, promovendo o conhecimento, a difusão e, sobretudo, a manutenção desse legado de tamanha grandeza e riqueza para o panorama da dança mundial. No contexto contemporâneo, o legado moderno se constitui como um alicerce sólido de uma estética contundente historicamente para qual o presente deve se voltar para a sua apreciação e prática, com o intuito de reconhecer melhor as atuais conjunturas, transformadas e atualizadas por meio deste legado. O corpo, reconhecido nas técnicas de dança da primeira metade do século XX, nos informa sobre um contexto específico que corrobora com os estudos da dança mundial e suas possibilidades técnicas, expressivas e também sobre rupturas e transformações ocorridas neste período.

Nome do Autor
Andrea Raw Iracema
PRODAN/UFBA

E-mail: andrearaw@gmail.com

Bailarina, Professora de Dança Moderna e Produtora Cultural, formada pela Martha Graham School (NY/EUA). Graduada em Artes Cênicas (UNIRIO), pós-graduada em Docência do Ensino Superior (UCAM), mestranda em Dança (PRODAN/UFBA). Criadora do Congresso Brasileiro e Panamericano de Dança Moderna e criadora da Escola Panamericana de Dança Moderna.

Nome do Orientador
Isabelle Cordeiro Nogueira
UFBA/Escola de Dança

E-mail: isabelle.cordeiro21@gmail.com

Profa. Dra. Isabelle Cordeiro Nogueira, bailarina, coreógrafa e picodramatista, é pesquisadora e docente dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Escola de Dança da UFBA e do Mestrado Profissional - PRODAN/UFBA. Possui Mestrado em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Pós-Doutorado pela Université Panthéon Sorbonne, Paris 1

Referências:

- Sítio eletrônico

ESCOLA PANAMERICANA DE DANÇA MODERNA
<http://www.escoladancamoderna.com.br>

A roda de samba como processo mediador das potencialidades e (re)existência na trajetória das identidades femininas negras.

Ariana Dos Santos Gomes (UFBA)

Relato de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato de experiência busca descrever o protagonismo de mulheres negras no processo do samba de roda no território do Ogunjá na cidade de Salvador/Ba. Trata-se de um relato histórico do tempo presente. Apontamos como resultado que, no tempo presente, os discursos e textos corporais desvelam mecanismos de resistência, (re)existência, reinvenção e ressignificação do ser mulher negra no contexto do samba de roda, podendo ser traduzidos em outras atuações no campo político social, bem como possibilidades alternativas de expressão das subjetividades dessas mulheres.

Palavras-chave: Identidades Femininas. Corpos Negros. Oralidade. Samba de Roda. Pensamento decolonial.

Abstract: This experience report seeks to describe the role of black women in the samba de roda process in the territory of Ogunjá in the city of Salvador/Ba. It is a historical account of the present time. As a result, we point out that, in the present time, body discourses and texts unveil mechanisms of resistance, (re)existence, reinvention and resignification of being a black woman in the context of samba de roda, which can be translated into other actions in the social political field, as well. as alternative possibilities for expressing the subjectivities of these women.

Keywords: Female Identities. Black bodies. Orality. Samba de Roda. Decolonial thinking.

1. Vem para roda!

Trazer para o debate uma narrativa sobre como é viver o sonho da dança é encarar a roda como possibilidade de encontros, vivências e fortalecimento do momento de estar junto com outras pessoas, em especial as danças que acontecem em rodas, especificamente o samba da Bahia, de Salvador, da comunidade do Ogunjá. Na roda há criações próprias daquele momento, potencializadas pelo intenso diálogo intergeracional daqueles que as vivenciam.

O corpo na roda está revela linguagem, expressões, saberes próprios e de uma comunidade como meio de atriculação e aceitação, tanto social quanto pessoal. Na roda também vivenciamos nosso espírito explorador, crítico, inventivo, autonomo e criativo. Não obstante, o corpo, em geral da população negra qua habita

2052

as rodas de samba, é imbuído de preconceitos históricos e, por isso, tantas vezes marginalizado.

Na Bahia há um movimento que se desloca no interior dos territórios periféricos, movimento gerado pela ação de mulheres nas danças afrodiaspóricas manifestadas em Salvador (danças afro e de roda). As danças de roda ressignificam e recontextualizam memórias referentes à vivência destas mulheres, ao mesmo tempo em que realçam nelas o papel de articuladores sociais para a qualidade da vivência coletiva, afirmando-as dentro do seu núcleo simbólico de relações sociais.

O samba é o dono do corpo”. “A questão do corpo nessa cultura é fundamental enquanto um instrumento de relação com o divino”. O samba toma o corpo e traz o sujeito a essa relação cósmica com as forças do universo, pode-se dizer que teatraliza sua presença no mundo... acho que o que faz o samba uma coisa especial é justamente essa relação metafísica e física do sujeito com o universo. (SALES, 2018)

O que nos motiva a observar esta pesquisa é a reivindicação do empoderamento feminino nas práticas das danças de rodas soteropolitanas. Compreender as especificidades do corpo negro e seus gestos através de estudos sobre manifestações performáticas negro-brasileiras permite verificar o ensejo ou a evocação de conceitos estéticos, poéticos e políticos que se presentifica nas danças afrodiaspóricas. A proposta deste estudo visa investigar e analisar a ação protagonista e as dinâmicas das subjetividades femininas negras na prática destes tipos de dança em Salvador.

Ao nos aproximarmos desse pensamento que tem como sujeitas ativas as mulheres que compartilham do samba de roda como elemento cultural comum, somos conduzidas a reconhecer essas mulheres negras como um agrupamento social que conserva diferenças em seu interior e mantém viva a tradição. Essas diferenças consistem na heterogeneidade de suas experiências e das formas de se encarar os desafios a partir de perspectivas propriamente diversas.

2. Corpos fragmentados em recomposição

A roda aparece como processo de aprendizagem, como reparação de uma história caracterizada pela opressão, pela violência, pelo racismo e pelo epistemicídio, se anunciando como atualização de um passado e emergência de novos modos de existências negras. Conscientes de si, das suas histórias e das lutas e resistências de seus antepassados, as pessoas negras expõem suas vozes,

2053

suas ideias e seus conhecimentos em forma de dança e música nas rodas de samba.

Há, nesse sentido, um deslocamento circunstancial das relações de poder e isto é fundamental para compreender o ritmo deste movimento artístico-social como estratégia de luta para além da dança. Da mesma maneira, perceber a eficiência de sua performance enquanto um discurso afirmativo que libera e redimensiona o corpo do sujeito negro e o condiciona a uma integração coletiva com fins políticos que se agregam a sua corporeidade.

Existe ética, estética e política nestes espaços de roda, o que se traduz em uma capacidade de agir diante da vida e de elaborar um pensamento que nos constitui e nos permite selecionar, nos diferentes encontros que temos, algo que nos possibilita ultrapassar as experiências condicionadas pela sociedade em que vivemos e nos coloca em direção a outras experiências, mais abertas, mais complexas e mais livres. Tudo isto se cristaliza num constante processo de aprendizagem e criação de outros modos de existir na vida.

Tratamos da validação e do reconhecimento da importância de saberes contra-hegemônicos que combatem o epistemicídio e o genocídio de corpos de pessoas negras, bom como, da possibilidade de reconstrução de discursos que propiciem o desenvolvimento e o empoderamento destes corpos e suas narrativas. Os estudos sobre a descolonização do conhecimento, nos levam a pensar a própria história, a partir de nossas experiências enquanto mulheres negras na diáspora.

Os estudos interseccionais (CRENSHAW, 2017) (AKOTIRENE, 2018) vêm elaborando um pensamento feminista próprio à luz de saberes construídos a partir da vivência e da resistência das mulheres negras. O pensamento interseccional traz para o debate princípios organizados a partir de referenciais da cosmovisão afrobrasileira, que ampara a pluralidade epistemológica para revelar a contribuição das mulheres negras em diversas áreas do conhecimento e na dimensão política do seu território.

Há na roda de samba um forte encadeamento entre acolhimento e afeto que proporciona a livre expressão das individualidades fora das estruturas habituais de opressão a que são submetidas. As alegrias, o sentimento de pertença a uma territorialidade que transcende o espaço físico que lhes delimita são indispensáveis fontes de saúde dessa coletividade. Mapear e perceber o cruzamento das trajetórias, os meios pelos quais elas se afetam mutuamente nestes espaços nos

prepara e fortalece para as lutas que enfrentamos em nossos cotidianos, além de assegurar a sua continuidade de forma ativa e cada vez mais estruturada.

Ariana Dos Santos Gomes
UFBA

arianajha@hotmail.com

Arte-Educadora. Mestranda em Dança pelo PRODAN- UFBA. Bacharel em Artes Interdisciplinar pela UFBA (2014). Licenciada em Artes Interdisciplinar pelo IFMA (2021). Especialista em Gestão Pública UNILAB (2018). Especialista em Arte Educação UFBA (2018).

Lucas Valetim Rocha
UFBA

lucas.valentim0@gmail.com

Professor dos cursos de graduação e pós-graduação (PPGDANCA) e (PRODAN) da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Doutor em Artes Cênicas da UFBA (2016-2019). Mestre em Dança em Dança da UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança pela UFBA (2007-2011).

Referências:

CRENSHAW, Kimberlé W. **On intersectionality: Essential writings**. Nova York, The New Press, 2017.

SALLES, Evandro. **O samba: uma resistência, uma metafísica, uma cura para o corpo**. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/29/actualidad/1524959520_074146.html, acesso em 09 /07 /2021.

Delsarte: a fonte de inspiração dos movimentos modernistas

Arianne Camile Silva Saraiva (UEPA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: O presente estudo tem como foco de investigação François Delsarte, que foi um cantor, professor de oratória, de pantomima, possuidor também de um arcabouço de conhecimento acerca do teatro, onde passou a perceber que estudo do corpo e movimento. Contudo, seus discípulos foram adequando sua linha de pesquisa em outros âmbitos artísticos, trazendo então para a dança, uma pesquisa de movimentos diferente do que se estava acostumado a ver no século XX. O objetivo do estudo é ligar o método delsarteano ao início da dança moderna, evidenciando sua influência direta em grandes nomes da dança moderna. Para a apresentação destas colocações, foi utilizada a metodologia de revisão bibliográfica com base em livros e artigos, concluindo-se que a influência de Delsarte ocorre de maneira natural na dança e ainda é herança até os dias de hoje.

Palavras-chaves: DELSARTE. MOVIMENTO. INSPIRAÇÃO. DANÇA MODERNA.

Abstract: The present study focuses on François Delsarte, who was a singer, teacher of oratory, pantomime, who also possesses a framework of knowledge about theater, where he came to realize that the study of the body and movement. However, his disciples were adapting their line of research in other artistic fields, bringing then to dance, a research of movements different from what was used to see in the 20th century. The aim of the study is to link the delsartean method to the beginning of modern dance, showing its direct influence on great names in modern dance. For the presentation of these statements, the bibliographic review methodology based on books and articles was used, concluding that Delsarte's influence occurs naturally in dance and is still inherited to this day.

Keywords: DELSARTE. MOVEMENT. INSPIRATION. MODERN DANCE.

Conhecendo Delsarte

O interesse em aprofundar pesquisas sobre François Delsarte surgiu a partir do momento em que foi requisitado uma montagem de pré-artigo para um trabalho de metodologia científica na Universidade do Estado do Pará (UEPA), no qual estaria livre a escrita acerca de um tema que fosse de interesse próprio e com uma afinidade pré-disposta. Com base nessas informações, a certeza era de que o assunto seria dança, mas faltava o diálogo de contraponto. Foi então, que partindo de pesquisas em diversas bases de dados, como artigos na Revista Brasileira de Estudos da Presença e o livro *Dance was her religion* (2015), foi encontrada uma

2056

ponte entra a história de vida de Delsarte, seus discípulos e o caminho que seu método traçou até chegar no mundo da dança.

A partir do momento, em que se inicia o apanhado de buscas e informações acerca de François Delsarte, é notável as diversas conexões que ele tem com as grandes matriarcas da dança: Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth Saint Denis. Logo, com essas informações, vislumbrei um caminho a ser seguido, que dialoga com o Projeto de Pesquisa da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), do qual participo desde 2017, denominado “Passos e impasses das dores que nos movem: um estudo sobre as aspirações e inspirações dos precursores da *modern dance*”, onde discentes da universidade e membros da comunidade artística aprofundam pesquisas sobre a história e influência dos grandes nomes da dança moderna. Portanto, minha curiosidade foi aguçada, pois percebi que não estudamos a linha delsartearna de forma profunda ao abordar as matriarcas citadas.

De acordo com Porte (1992), François Delsarte foi cantor, recitador, compositor, professor de canto, de oratória e de pantomima. E Vieira (2012) afirma que o esteta criou uma variedade de movimentos gestuais que foram utilizadas por atores e bailarinos nas primeiras décadas do século XX e que muito influenciou outros estudiosos. Grebler (2012) pontua que ele montou este sistema para o teatro, porém seus alunos e herdeiros da técnica codificam esses gestos para a dança. Logo, a fonte de inspiração das precursoras modernas foi o delsartismo, uma vez que, de acordo com Ruyter (1996), abstração da pantomima delsartearna integrou em forte medida as investigações expressivas desenvolvidas por Isadora Duncan. Assim como Ruth Saint Denis que também se formou no método, e difundiu o mesmo na *Denishawnschool*, sua escola de artes.

A Difusão Delsartearna

François Delsarte não codificou seu sistema especificamente para a dança, mas este foi difundido por seus discípulos e influenciou uma geração de dançarinos modernos numa sociedade que passava por profundas transformações sociais e políticas, ocorridas no início do século XX no mundo, como as duas Grandes Guerras Mundiais, a crise de 1929, o Comunismo, e o Nazismo (VIEIRA, 2012). Com seu trabalho sobre a gestualidade, corpo e movimento, ele teve

2057

destaque nas Artes Cênicas. Delsarte se dedicou a estudar um movimento humano, corporal e sentimental que representasse melhor a realidade, contribuindo para o surgimento e afirmação da Dança Moderna. A partir disto, como cita Grebler (2012), ele conseguiu estabelecer princípios teóricos e sistematizar exercícios práticos que permitiram aos artistas da cena um método alternativo e eficaz de criação e interpretação: mais centrado no sujeito e em sua relação espacial do que na cópia de um gesto autorizado pela tradição artística.

Grebler (2012) diz que o corpo tornou-se o agente ativo da criação e do desempenho, o intérprete não mais se colocou apenas na posição passiva de receptor de uma técnica e repetidor de formas e posições previstas pela tradição. Delsarte desenhou e descreveu muitos de seus exercícios práticos, e alguns deles são notados nas heranças que se tem das técnicas dos pioneiros da dança moderna. Exemplo disso é o *flat back* da técnica de Lester Horton – geração descendente de Ruth Saint Denis -, onde se trabalha equilíbrio do corpo, saindo de uma posição neutra e vertical, para uma flexão de tronco, mantendo a linha do corpo a ser seguida, assim como Ruyter nos descreve em:

o equilíbrio era favorecido por exercícios iniciados na posição vertical fazendo com que o peso do corpo se deslocasse para frente, para trás, lateralmente e diagonalmente, compensando o deslocamento com ajustes apropriados do tronco e da cabeça (RUYTER, 1996, p.33).

Ropa (1990), conta que Duncan se formou no método do delbartismo influenciada por sua mãe, retirou do sistema a fé profunda na unidade corpo-alma e na mitificação da plástica grega. Saint-Denis, também por influência de sua mãe, se formou no método do delbartismo e, treinada numa ginástica harmônica, formou as bases de suas primeiras danças. Roseman (2015) relata que Saint Denis, ao ver Genevieve Stebbins – discípula de Delsarte que codificou o sistema dele para a dança – performando no palco com a temática sacra, ali naquele momento, sua vida artística nasceu.

Mas foi pelas mãos de Ted Shawn que a releitura do delbartismo para a dança foi aplicada na *Denishawnschool* – Escola de Dança de Ted Shawn e Ruth Saint-Denis – e influenciou toda uma geração de dançarinos modernos (ROPA, 1990). O sistema delbartiano é a base da dança moderna, dele foi retirada a essência, sofrendo algumas interferências por seus discípulos até a maneira que se conhece hoje. Este ponto de estudo deve ser mais aprofundado e divulgado, pois há

uma parte dos dançarinos que veem a dança moderna apenas como um momento pós-clássico, não compreendendo de onde veio o estudo de corpo e movimento para o que, atualmente, se conhece nas diferentes técnicas ao redor do mundo.

Hoje em dia, sabe-se que Delsarte fez esboços de movimentos e estudos teórico-práticos que foram passados por gerações, e em aulas de dança muitos dos seus movimentos são ainda encontrados. Sendo assim, tem-se como fato que os dançarinos continuam tendo uma herança Delsartiana em sua arte, e que a dança moderna é o grande legado que Delsarte deixou para o mundo.

Arianne Camile Silva Saraiva
UEPA

ariannecamile8@gmail.com

Graduanda do curso de Licenciatura em Educação Física na UEPa.
Formada no curso Técnico em Dança Clássica na Escola de Teatro e Dança da
Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).
Dançarina da Volé Cia de Dança.

Gabrielly Albuquerque Pereira Santa Brígida
UFPA

gabyalbuquerque21@gmail.com

Especialista em Pedagogia da dança pela facimab, mestra em treino desportivo pela
lusófona, professora da Escola de Teatro e Dança da UFPA, coordenadora do
projeto de extensão passos e impasses das dores que nos movem e colaboradora
do projeto pesquisa dança moderna americana ETDUFPA. Diretora e coreógrafa
da Volé Cia de Dança.

Referências

GREBLER, Maria Albertina Silva. A Influência do Pensamento de François Delsarte sobre a Modernidade da Dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 413-427, Dec. 2012.

Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602012000200413&lng=en&nrm=iso>.

Access on 03 Nov. 2020. <https://doi.org/10.1590/2237-266030306>.

PORTE, Alain. **François Delsarte**: une anthologie. Paris: Edition IPMC, 1992.

ROPA, Eugenia Casini (Org.). **Alle Origine della Danza Moderna**. Bolonha: Il Mulino, 1990.

ROSEMAN, Janet L. **Dance Was Her Religion**: The Spiritual Choreography of Isadora Duncan, Ruth Saint Denis and Martha Graham. Florida: Hohm Press, 2015.

RUYTER, Nancy Lee Chalfa. The Delsarte Heritage. **Dance Research**: The Journal of the Society for Dance Research, Edimburgo, v. 14, n. 1, p. 62-74, verão 1996.

VIEIRA, Marcilio de Souza. As Contribuições da Pedagogia de François Delsarte para o Ensino da Dança Moderna. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 396-412, Dec. 2012.

2059

Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602012000200396&lng=en&nrm=iso>.

Access on 03 Nov. 2020. <https://doi.org/10.1590/2237-266030156>.

Pesquisar e ressignificar: uma experiência de quarar a si mesmo e lavar os modos de estar na pandemia

Arlinda Vitória Silva Santos(FADAN/UFPA)

Saulo Silveira (FADAN/UFPA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este Relato de Experiência é uma escrita a respeito da reflexão que fiz sobre as minhas primeiras vivências com a pandemia (Covid-19) e os modos como esse processo vivenciado foi sendo alterado por saltos éticos, a partir da minha aproximação e entrada no Leminiscates Grupo de Pesquisa, enquanto uma estudante do segundo semestre da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará. A reflexão apresentada neste relato foi desenvolvida junto aos estudantes e ao professor do referido grupo durante as investigações do projeto de pesquisa *Políticas do Movimento: somática e educação e subjetividades e e e...* que vem sendo desenvolvido desde julho de 2020 até a presente data pela via de encontros online. O processo que liga a vida pessoal de uma estudante, as suas primeiras atividades de iniciação científica e a produção de modos para lidar com a pandemia foram desenvolvidas através de uma linha lógica entre três pontos distintos: 1) a experiência individual e coletiva do Autorretrato; 2) as afetações do texto Quarar a Alma (s/d), da autora Suely Rolnik; e 3) os vídeos e relatos sobre as Lavadeiras de Almenara.

Palavras-chave: AUTORRETRATO. RESSIGNIFICAÇÃO. QUARAR A ALMA.

Considerações Iniciais

Esse relato de experiência é uma repentina composição que foi desenvolvida junto aos estudantes de iniciação científica do projeto *Políticas do Movimento: somática e educação e subjetividades e e e...*, que é atualmente uma das atividades de pesquisa desenvolvida no curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará.

Iniciei o curso de Licenciatura em Dança no primeiro semestre de 2020 e, em poucos meses, quiçá dias, de aula na faculdade, fui, assim como todas nós, surpreendida com a notícia da existência de uma Pandemia e pela chegada do Coronavírus no Brasil. Aulas suspensas. Expectativas suspensas. Encontros com amigos e amigas suspensos. Sair de casa tornou-se suspenso e, também, perigoso. A vida tornou-se um estado de suspensão.

2061

Diante dessa suspensão da vida e da necessidade de lidar com os efeitos que a pandemia nos trouxe, percebi que em poucos meses vivendo as situações de ficar em casa, de não dançar, de adaptar ao sistema de *lockdown*, de álcool em gel pra lá, de álcool em gel pra cá, eu me percebi distante do meu corpo. Eu me distanciei da minha dança, distanciei de mim mesma. Senti que não estava confortável comigo. Não estava confortável com meu corpo. Não estava confortável em lidar com tudo aquilo que o processo de “confinamento” me trouxe. A minha autoestima estava muito baixa e nas raras vezes em que visitava o espelho eu já não reconhecia aquela imagem solitária que se apresentava ali.

Paralelamente às suspensões e a “tela borrada” que se fazia presente sobre a minha imagem e sobre tudo aquilo que eu estava sentindo, em algum momento veio até mim a informação de que estava acontecendo uma atividade da faculdade, de modo online, que eram os encontros de discussão e experimentação do Leminiscates Grupo de Pesquisa.

Decidi, então, participar dos encontros online desse grupo e quando cheguei, os participantes investiam a sua atenção lendo e discutindo alguns textos sobre Educação Somática, filosofia, políticas e, ao mesmo tempo, se preparando para iniciar uma experimentação. Foi nesse clima que fui recebida junto ao grupo de pesquisa e a partir dessa experimentação que estabeleci uma conexão entre três pontos para pensar sobre o meu processo pessoal junto ao primeiro ano de pandemia e o meu início em uma jornada de iniciação científica.

Primeiro Ponto: o Autorretrato

O primeiro momento da experimentação foi um convite à produção de um Autorretrato, uma boneca de pano à nossa imagem. Um processo em que fomos convidados a partilhar coletivamente, por meio online, de uma experiência de reconhecimento pessoal, fazendo uso das lanternas perceptivas. Nome usado pelo grupo para nomear a ação de toque e ao mesmo tempo de percepção que as partes do corpo exercem uma sobre as outras ao se tocar. Nos tocar, colocar luz em nós, visualizar, reavivar, nos (re)conhecer e, em seguida, exercitar a atualização de que construímos de nós mesmas em forma de desenho no papel: larguras, alturas e traços.

A partir dos desenhos, usando panos velhos que tínhamos em casa, bem como, caneta, alfinetes, agulha, linhas e botões, seguimos produzindo moldes da nossa própria figura: do papel para o tecido. Nesse movimento, que durou aproximadamente dois meses, os encontros de pesquisa se resumiam em moldar o tecido, conversar, recortar o tecido, conversar, alfinetar as partes separadas e costurar... conversar e costurar.

No entanto, eu percebi que a experiência compunha, também, com outros tipos de tecidos: tecidos de memórias, de casos, de ocorridos e de boas lembranças. Tecidos abstratos se conectando aos panos usados e construindo uma boneca de nós mesmas.

Segundo Ponto: As Lavadeiras de Almenara

Uma outra parte dessa experiência foi o encontro com os participantes do grupo de pesquisa *Políticas da Cognição*, da Faculdade de Educação da UFJF. A proposta do encontro era partilharmos de nossas experiências do Autorretrato e desenvolvermos juntos a leitura e discussão do texto *Quarar a Alma*, da autora Suely Rolnik.

O encontro iniciou com a proposta de assistirmos a um vídeo-documentário sobre um grupo de lavadeiras da cidade de Almenara, em Minas Gerais. Mulheres que cantavam durante o ato de lavar a roupa alheia às margens do Rio Jequitinhonha. A imagem daquelas mulheres fazendo um trabalho físico rigoroso de lavagem e ao mesmo tempo entoando cantos e expressando uma generosa alegria me chamou a atenção. Em especial sobre a fala de algumas mulheres, afirmando que o cantar ajudava a suportar a dureza do dia a dia.

Terceiro Ponto: Quarar a alma

O terceiro e último ponto, é aquele que alinhavou os tecidos, finalizou a confecção da boneca e me convidou a habitar um outro momento, diante da mesma situação pandêmica.

Essa experiência com o grupo e com as costuras e com as conversas e com os textos me mostrou a produção de algo para além do que se fazia ali. Eu percebi esse algo a mais quando os bonecos estavam costurados, recheados com acrílon e retalhos de pano e fomos, então, convidadas a escrever os nossos maiores

sonhos em tiras de papel. Achei estranho e até mesmo um pouco difícil escrever sobre eles, mas o fiz.

Quando todas nós escrevemos nas fitas de papel, a proposta seguinte foi inserí-las dentro das bonecas, para então finalizar a costura. Quando terminamos foi possível perceber um certo tipo de silêncio, que ao acontecer disse muitas coisas sobre “a sensação fugaz de um território se fazendo na alma, o prazer e o sonho, contra os efeitos colaterais da memória amarga de uma alma desde sempre prisioneira” (ROLNIK, S/D. p.3). Inserir os sonhos na boneca foi fertilizar o próprio corpo ativando a minha fonte de energia que foi roubada pelo desassossego da pandemia. Sentir essa vitalidade me aproximou do meu corpo. Não que tudo tenha melhorado, mas senti o conforto de estar sendo vista e acolhida junto ao grupo, o que auxiliou a reunir forças para lutar contra a minha desvitalização e entender o quão cruel é perceber um corpo afastado de suas fontes de energia.

Me observar e me perceber num processo de pesquisa-experiência com o grupo foi uma espécie de lavagem, como aquela das lavadeiras de Almenara. Um canto do corpo, que ao mesmo tempo vibra, resiste “alia-se a força do sol para eliminar as impurezas que o olho não alcança e torna os tecidos mais amorosos” (ROLNIK, S/D. p. 6) aterrissando em si mesmo e produzindo novos modos de mim mesma e dos modos de estar com a pandemia.

Arlinda Vitória Silva Santos (autora)
FADAN/UFPA
arlindavss@gmail.com

Bailarina e Estudante de graduação do curso de licenciatura em dança da
Universidade Federal do Pará

Saulo Silveira (co-autor e orientador)
FADAN/UFPA
saulo.silveira@ymail.com

Doutor em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO), professor/pesquisador da Faculdade de
Dança da Universidade Federal do Pará (FADAN/UFPA)

Referencias:

ROLNIK, Suely. **Quarar a Alma**. Disponível em:
http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/quarar_a_alma.pdf. Acesso em: 23 fev. 2021.
Youtube.com. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Biw2x12VEbg>.
Acesso em: 03 fev. 2021. Cultura Mineira - Lavadeiras de Almenara. Almenara:
Assembleia de Minas Gerais, 2010. (202 min.).

2064

Apoderando-se do soma: Investigando o corpo através da dança somática

Beatriz da Silva Barros (UFRN)
Flavia Luana de Souza Lopes (UFRN)
Francisca Herculano (UFRN)
Michael Douglas de Sousa Alves (UFRN)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: A procura pelo sentido da existência torna-se uma tarefa árdua no cenário em que o mundo se encontra. A arte vem se tornando um dos principais refúgios da sociedade e tem passado por muitas adaptações, para continuar alcançando o público. Diante desse panorama, o corpo do artista também vem sofrendo grandes mudanças no intuito de se adaptar e exercer com excelência aquilo que mais ama: sua arte. Nosso ponto de partida é a investigação do corpo através do olhar da educação somática, que o denomina como soma, tendo como base as pesquisas dos autores Vieira (2015), Miller (2011) e Vianna (1990). O texto tem como objetivo refletir acerca do corpo, como um todo, e como ele absorve as constantes mudanças de nosso tempo, descobrindo meios de se mover, seja nas telas de mídias sociais, em casa ou na rua, e, sobretudo, reconhecer o quanto a dança somática pode se tornar uma ferramenta fundamental no processo de autoconhecimento e construção da própria linguagem corporal.

Palavras-Chave: DANÇA SOMÁTICA; PERCEPÇÃO CORPORAL; SOMA; CORPO; CONSCIÊNCIA CORPORAL.

Abstract: The search for the meaning of existence becomes an arduous task in the current world scenario. Art has become one of society's main refuges, and has gone through many adaptations to continue reaching an audience. Faced with such an outline, the artist's body has also been undergoing major changes in order to adapt and excel in what they love most: their own art. Our starting point is the investigation of the body through the eyes of somatic education, which is denominated *soma*, based on the research of the authors, Vieira (2015), Miller (2011), and Vianna (1990). The text aims to reflect about the body, as a whole, and how it absorbs the constant changes of today, finding new ways to move on social media screens, at home or even in the streets; above all, we seek to find out how somatic dance can become a fundamental tool in the process of self-knowledge and in the construction of one's own body language.

Keywords: SOMATIC DANCE; BODY PERCEPTION; SOMA; BODY; BODY CONSCIOUSNESS.

1 Introdução

Como instruir o processo de autoconhecimento no corpo tornando-o capaz de identificar seu estado de presença em diálogo com o espaço-tempo? A dança somática pode ser uma resposta, uma linguagem corporal em meio a distribuição de movimentos que vai muito além de técnicas codificadas, é um meio para a construção do relacionamento entre a confiança, coragem e acima de tudo a liberdade de expressão corporal.

Neste sentido, a pesquisa parte da investigação do corpo utilizando os princípios da educação somática, que o denomina como soma, um olhar perceptivo ao que afeta o comportamento do corpo no cotidiano. O objetivo é refletir sobre como a educação somática pode se tornar uma ferramenta importante para o processo de autonomia da linguagem corporal de um corpo que dança.

2 Conhecendo o Soma

A dança somática era vista como uma técnica que propunha o tratamento de lesões, que ajudava na reabilitação, trazidos das experiências vividas por seus pesquisadores, como bem explana (Vieira, 2015). Ou seja, práticas que partiam apenas de uma investigação para melhorias próprias evitando assim aquilo que a ciência oferecia.

Buscando trabalhar no indivíduo a atenção ao processo sobre seu corpo, analisando não o quê, mas o como, destaca-se a técnica de Klauss Vianna, que elabora essa investigação criativa, explorando um corpo cênico e trás procedimentos que torna um corpo dançante à disposição do espaço (VIANNA, 1990). Quando o bailarino compreende que o corpo pode ser usado como referência de sua própria pesquisa, o soma passa a fazer parte de sua integridade corporal, ativando sua propriocepção imediata.

Com a chegada dessa fase pandêmica, nos moldamos a uma nova realidade, a de podermos estar trabalhando através de plataformas digitais. O “novo normal” está aqui para nos mostrar que não existe apenas uma cultura ou uma técnica capaz de unir corpos, sejam eles em modo presencial ou de modo virtual, mas nos mostra o quanto podemos ampliar nossos horizontes para nos adaptarmos e continuar a fazer arte.

3 A Integração do Corpo

Um dos fatores mais importantes para a educação somática é a consciência, uma qualidade do indivíduo que abrange qualificações como a subjetividade, autoconsciência e a capacidade de perceber as relações entre si e o outro, a psicologia a entende como uma forma de apercepção de fenômenos externos e processos mentais realizadas por um organismo e através dela é que podemos explorar os níveis de percepção (propriocepção, exterocepção e interocepção) que são sensações internas e externas que o corpo envia para nosso cérebro.

Apesar dos três tipos de percepções corporais serem responsáveis pela comunicação do cérebro com as sensações externas e internas, a interocepção é a que falaremos por ser o principal caminho entre sensações e emoções.

A interocepção é a sensação do funcionamento dos principais órgãos e do estado interno do corpo, estende-se além dos receptores aferentes viscerais, pois é uma construção do sistema nervoso que permite a comunicação com o cérebro para a manutenção e regulação da homeostase.

Todavia, o impacto da percepção interoceptiva está além dos aspectos homeostáticos, pois pode ser considerada um gatilho de comportamento poderoso, importante nas esferas cognitivas, emocionais e de autoconsciência. Em sua definição mais ampla, a interocepção possui funções que detectam aspectos fisiológicos do corpo, participando de todo o funcionamento cognitivo e emocional do ser humano. Possibilitando a dinâmica entre corpo e mente, criando experiências entre si.

Ao trabalhar a consciência e as percepções, permitimos a criação de um estado de atenção, conectando as sensações perceptivas aos estímulos sensoriais, gerando um corpo além da simples habilidade, um organismo em estado de exploração, buscando em seu corpo a melhor forma de se mover e se expressar. Segundo Miller (2011) é desse processo que emerge o corpo lábil, um corpo próprio capaz de construir sua movimentação a partir da conscientização.

4 Domínio do Corpo

A dança somática tem por pretensão desenvolver no corpo uma expressão única e autêntica, um processo investigativo com base não somente na perspectiva de percepção interna do indivíduo, mas sobretudo na auto-observação, dialogando e refletindo nas relações do corpo-soma com o meio, o outro e a vida diária.

Deste modo, a arte da dança apresenta-se como uma característica essencial no processo de investigação dos sentidos, tornando visível o invisível por meio de movimentos que compõem uma linguagem individual em cada corpo. A dança reside no corpo, sendo ela a ponte entre a interioridade e o mundo externo, acreditava Vianna, que em suma expressividade, a abordagem somática pode também contribuir para as discussões problematizadas nos contextos socioculturais, filosóficos, educacional e político.

Neste sentido, qualquer corpo pode se tornar um corpo-soma, não é necessário ser um bailarino profissional, só precisa ser o intérprete da própria história e resistir a inércia que o momento atual nos obriga a estar. O corpo vivo é aquele que se dispõe à prontidão, percebendo e ouvindo a si, apropriando-se das emoções e sentidos, deixando que a dança se apodere das forças internas e traduza em movimentos a própria corporalidade.

5 Considerações Finais

Sabemos que nosso corpo está em constante mudança, assim como a vida, possuímos nossos altos e baixos, mas estamos sempre buscando formas de se encaixar ou até de criar nossos próprios espaços. Desta forma, a dança somática é mais uma ferramenta que possibilita a exploração dessa máquina sem explicação que denominamos corpo. Através desse processo de investigação podemos não somente melhorar nossa percepção exterior, como também a interior, elevando nossa capacidade de compreensão do próprio soma e assim nos tornando capazes de ir além das fronteiras que nos limitam como seres viventes.

Beatriz da Silva Barros
UFRN

beat.barros95@gmail.com

Graduanda do curso de licenciatura em dança.

2068

Flavia Luana de Souza Lopes
UFRN

flaviasouza176@gmail.com

Graduanda do curso de licenciatura em dança, professora de ballet infantil e coreógrafa.

Francisca Herculano
UFRN

franflor.nazareth@gmail.com

Graduanda do curso de licenciatura em dança, bailarina, coreógrafa, instrutora do método ballet cárdio e cerimonialista de eventos.

Michael Douglas de Sousa Alves
UFRN

douglas.alves.rn@gmail.com

Graduando do curso de licenciatura em dança, bailarino e coreógrafo.

Katia Agg (Orientadora)
UFRN

aggkatia@gmail.com

Graduada em licenciatura em educação física (1993-1996 pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho;; mestrado (2003-2005) pela Universidade Estadual de Campinas; doutorado (2008-2012) em artes pela Universidade Estadual de Campinas; pós doutorado em Técnica, Improvisação e composição em Dança Contemporânea. (ARTUS NEF, NEF, França, 2015-2016) pela Université Paul Valéry - Montpellier.

REFERÊNCIAS

MILLER, J. WOSNIAK, C; MARINHO, N (Org.). **Dança somática: a técnica na cena contemporânea**. Joinville: Nova Letra, 2011.

VIEIRA, Marcilio S. Abordagens somáticas do corpo na dança. Rev. Bras. **Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 127-147, 2015.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

Os saberes da experiência vivida: dançando o corpo consciente

Bruna D'Carlo Rodrigues de Oliveira Ribeiro (UFMG)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato de experiência apresenta um recorte da dissertação de mestrado intitulada: O ENSINO DANÇA EM UM PROJETO SOCIAL DO PROGRAMA ESCOLA ABERTA DE BELO HORIZONTE: questões para a construção do conhecimento e currículos pelo viés da Educação Somática. O trabalho tem por objetivo explorar que conhecimentos podem ser gerados pela experiência vivida no, com e pelo corpo que dança, tendo como lócus da pesquisa a experiência do Projeto Anjos D'Rua, inserido no Programa Escola Aberta (PEA), em Belo Horizonte- MG. Este programa estabelece a abertura das escolas municipais aos fins de semana, para oficinas diversas a serem realizadas e preparadas pela comunidade ali inserida, seja como estudante, professor ou morador do entorno. O percurso a ser narrado aqui explora uma oficina de dança urbana que buscou articulação aos fundamentos da Educação Somática de corpo sensível de Danis Bois (2006) e o conceito de Corpo Consciente e Círculo de Cultura tratado por Paulo Freire (1983).

Palavras-chave: EDUCAÇÃO SOMÁTICA. DANÇA URBANA. CORPO CONSCIENTE. CÍRCULO DE CULTURA.

Abstract: This experience report presents an excerpt from the master's thesis entitled: THE EDUCATION DANCE IN A SOCIAL PROJECT OF THE BELO HORIZONTE OPEN SCHOOL PROGRAM: issues for the construction of knowledge and curricula from the perspective of Somatic Education. The work aims to explore what knowledge can be generated by the experience lived in with and by the dancing body, having as locus of research the experience of the Anjos D'Rua Project, inserted in the Open School Program (PEA), in Belo Horizonte- MG This program establishes the opening of municipal schools on weekends, for various workshops to be held and prepared by the community there, whether as a student, teacher or resident of the surroundings. The path to be narrated here explores an urban dance workshop that sought to articulate the fundamentals of Somatic Education of the Sensitive Body by Danis Bois (2006) and the concept of Conscious Body and Culture Circle treated by Paulo Freire (1983).

Keywords: SOMATIC EDUCATION. URBAN DANCE. CONSCIOUS BODY. CIRCLE OF CULTURE.

1. O grande encontro

A escola regular, como lugar da produção do conhecimento historicamente construído, tem aos fins de semana, seu espaço ressignificado para

2070

um grande encontro: mente e corpo, na mesma sintonia, em plena produção. Pode, então, a partir deste encontro, os saberes da experiência vivida reverberarem em produção do conhecimento com sentido?

Este relato tem por objetivo apontar possibilidades de discussão acerca dos conhecimentos gerados pela experiência vivida no, com e pelo corpo que dança, tendo como lócus da pesquisa a experiência do Projeto Social Anjos D´Rua, que atua com jovens em situação de vulnerabilidade socioeconômica.

O percurso aqui narrado explora uma oficina de dança urbana que buscou articulação aos fundamentos da Educação Somática de corpo sensível de Danis Bois (2006) e o conceito de Corpo Consciente e Círculo de Cultura tratado por Paulo Freire (1983). Os sujeitos pesquisados experienciaram sensações, fruição e movimento via releitura da somato-psicopedagogia, buscando uma relação entre o que o corpo dizia e o que era percebido pelo grupo.

Os integrantes praticavam Dança urbana e experienciaram a Educação Somática pela primeira vez durante as oficinas. Esta etapa da pesquisa foi composta por quatro participantes, sendo três mulheres e um homem, com idade entre 16 e 20 anos, em situação de vulnerabilidade socioeconômica. Eles se dispuseram a participar de dois encontros por semana (2h cada), no período entre abril de 2016 a fevereiro de 2017.

Uma das atividades exploradas foi uma experimentação em dupla que buscou a recuperação da captação do sensível e do que não estava perceptível aos olhos. Unidos por uma espécie de saco plástico transparente e de olhos fechados, os corpos deveriam se movimentar buscando um isolamento do mundo externo, concentrando-se nas sensações internas e, a partir delas, perceber o outro, num estado de inteireza.



Figura 1: Atividade de percepção e sentidos, via Educação Somática. Fonte: Arquivo da Pesquisadora

A escolha pela somato- psicopedagogia apresentou-se como uma opção possível para um olhar outro e para a aprendizagem, que se organiza a partir de uma visão perceptivo cognitiva, no ato de evoluir e propor mudanças nas estruturas pedagógicas consolidadas por meio do reconhecimento das experiências cotidianas como uma fonte de conhecimento significativo.

Paralelamente, provocou a ampliação da experiência vivida e expansão da consciência, num trabalho gestual inspirado na psicopedagogia perceptiva e do corpo sensível, entendido como uma via de passagem que unifica corpo e espírito, o que nós chamamos a afinação somato-psíquica (BOIS, 2006). Este processo de desenvolvimento da capacidade de ser tocado, de responder ao toque para além das percepções habituais (BOIS, 2006) representou uma seara a ser explorada pelos. Após a realização atividade, foi realizado um círculo de cultura.

A escolha por este método apresentado por Freire (1987) se deu pela possibilidade de promover uma maior aproximação entre o sujeito que nos diz e sua história. O compartilhamento de saberes nessa circularidade possibilita um ambiente propício a escuta das palavras das imagens e do corpo e corrobora para a superação da visão que dicotomiza corpo e mente na experiência e fruição em dança.

Prontamente, os participantes estabeleceram relações entre o vivido, o percebido e o historicamente construído. Como artista, e, enquanto mediadora, fui propondo reflexões para a tessitura de relações entre o que foi registrado com o corpo e o sujeito que a compôs: que influência tem o ambiente, na sua movimentação; para quem sua dança é direcionada? Para si ou para o outro? Para os dois? Em que a dança se relaciona com quem a produziu? O que você representou? O processo se mostrou um interessante caminho para o

2072

autoconhecimento e o trabalho de abarcar a subjetividade na construção do conhecimento significativo, aliado a exploração sensorial e improvisação.



Figura 2: Círculo de cultura em movimento. Fonte: arquivo da pesquisadora

A dança como lugar de enunciação

Como nos anuncia Freire (1983, p. 103): “Em lugar de escola, que nos parece um conceito, entre nós, demasiado carregado de passividade, em face de nossa própria formação (...) lançamos o Círculo de Cultura.” As discussões nos círculos de cultura promoveram um deslocamento na relação entre os sujeitos da pesquisa e eu, já que “em lugar do professor, com tradições fortemente doadoras, o Coordenador de Debates.

A dança, enquanto processo, tem um potencial educativo que ultrapassa as barreiras impostas por modelos rígidos e estagnados da educação escolarizada. Os participantes, ao experienciarem as oficinas, estabeleceram uma relação profunda entre si mesmo, o outro e com o meio, e até mesmo uma nova relação com o ato de conhecer e aprender esta análise também nos leva a refletir a necessidade de tessitura dialógica e horizontalizada entre aquele que aprende, possibilitando no coletivo maneiras diversas de promover troca e entendimento dos saberes.

A dança urbana, como dança marginalizada no meio acadêmico, aqui apresenta potência de fruição e trocas na vivência com processos somáticos, ao evidenciar, para além do corpo como denúncia social o reconhecimento do corpo enquanto instância carregada de subjetividades a serem consideradas, vividas e percebidas por todo e qualquer sujeito. A construção de narrativas biográficas e sensíveis se tornaram um paradigma urgente.

Bruna D'Carlo Rodrigues de Oliveira Ribeiro
UFMG

E-mail: ribeirodcarlo@gmail.com

Doutoranda em Estudos do Lazer pela UFMG. Mestrado em Educação PUC Minas (2018); Especialista em Gestão de Projetos Sociais (2020); graduada em Pedagogia; Docente Da Faculdade Pitágoras (MG) e Especialista em Educação Básica no estado de Minas Gerais; Gestora de projeto social de dança - Projeto Anjos D'Rua Integrante do Grupo de Pesquisa Edudança (UFMG)

ORIENTADORA: Elisângela Chaves
UFMG

E-mail: elischaves@hotmail.com

Professora da área de Dança no Curso de Educação Física da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares do Lazer/EEFFTO/UFMG. Líder do Grupo de Pesquisa Edudança. Possui graduação em Educação Física pela Universidade Federal de Viçosa (1995), mestrado em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2002) e doutorado em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2013).

Referências

- BOIS, D. **Le Moi renouvelé**. Ivry: Point d'appui, 2006.
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 56 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- RIBEIRO, Bruna D.C.R.O. **O ENSINO DANÇA EM UM PROJETO SOCIAL DO PROGRAMA ESCOLA ABERTA DE BELO HORIZONTE**: questões para a construção do conhecimento e currículos pelo viés da Educação Somática. **Belo Horizonte**, 2018. 141 p. Dissertação de Mestrado em Educação. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

Do corpo que dança ao corpo que dedilha nas cordas: trânsito entre as Artes durante a pandemia

Bruno Blois Nunes (UFPel)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Essa escrita faz uma reflexão acerca dos impactos da pandemia no meu fazer artístico e sua proposta faz parte do projeto de pesquisa *Visualidades tecidas pelos corpos poéticos na contemporaneidade* coordenado pela professora Dr^a Carmen Anita Hoffmann contemplado pelo Edital FAPERGS 003/2020 – PROBIC/PROBITI. O projeto viabiliza a interdisciplinaridade envolvendo artes visuais, dança, música e teatro e, nesse texto, direciono minha reflexão na transição que ocorre entre minha atuação como professor de dança de salão e o meu reencontro com as cordas do violão. Durante o “confinamento” em casa, me voltei a uma atividade que havia praticamente abandonado ao longo da minha carreira como professor desde 2006: o tocar violão. Diante de um corpo impossibilitado de dançar (ao menos como gostaria), emergiu um corpo que fazia pulsar nas cordas do violão suas vontades momentâneas. É nesse instrumento que eu revigoro minhas energias para me manter vivo artisticamente em meio ao caos que enfrentamos.

Palavras-chave: CORPO. ARTE. DANÇA DE SALÃO. VIOLÃO. PANDEMIA.

Abstract: This writing reflects on the impacts of the pandemic on my artistic practice and its proposal is part of the research project *Visualities woven by poetic bodies in contemporaneity* coordinated by the teacher Dr^a. Carmen Anita Hoffmann awarded by the FAPERGS Announcement 003/2020 – PROBIC/PROBITI. The project enables interdisciplinarity involving visual arts, dance, music, and theater and, in this text, I direct my reflection on the transition that occurs between my performance as a ballroom dance teacher and my reunion with the acoustic guitar strings. During the “confinement” at home, I returned to an activity that I had practically abandoned during my career as a teacher since 2006: playing the acoustic guitar. In front of a body unable to dance (at least as it would have liked), a body emerged that made his momentary desires pulse on the acoustic guitar strings. It is on this instrument that I reinvigorates my energies to keep myself artistically alive amidst the chaos we face.

Keywords: BODY. ART. BALLROOM DANCE. ACOUSTIC GUITAR. PANDEMIC.

1. Como forma de apresentação

Essa escrita está inserida no projeto de pesquisa *Visualidades tecidas pelos corpos poéticos na contemporaneidade* coordenado pela professora Dr^a Carmen Anita Hoffmann e contemplado pelo Edital FAPERGS 003/2020 –

PROBIC/PROBITI. Esse projeto procurar viabilizar um diálogo interdisciplinar entre as artes visuais, dança, música e teatro.

Nesse trabalho faço uma reflexão sobre minha transitoriedade nas Artes ao longo de minha formação. Com a chegada da pandemia, passei por um processo de ressignificação das minhas atividades artísticas e novos modos de lidar com a reclusão momentânea foram elaborados.

Essa escrita está estruturada da seguinte forma: a seguir, comento um pouco sobre minha trajetória nas Artes; em seguida, comento sobre a chegada da pandemia e suas consequências nas minhas atividades finalizando com uma coda poética.

2. Meu processo formativo nas Artes

Meu percurso formativo foi trilhado por diferentes caminhos, alguns de solo firme, outros mais maleáveis. Ao longo desse trajeto, passei por experiências significativas e sempre tive uma ligação com as Artes muito forte. Contudo, a dança, que me dedico com mais afinco atualmente por ser professor de dança de salão, foi a última das Artes a entrar em minha vida.

Primeiro, gostaria de ressaltar que as Artes sempre tiveram papel de destaque na minha vida. Começou com as cantigas de ninar para aliviar minhas cólicas quando tinha meses de vida e acompanha toda a minha vida.

Durante minha infância a música se fez presente em minha formação. Tinha apreço pelas bandas de rock internacionais (influência paterna) e músicas gauchescas (influência materna). Nessa etapa, eu prestava atenção nas sonoridades, nas diferentes vozes e instrumentos que emergiam das músicas.



Fig. 1: Eu com um vinil na mão. Fonte: Acervo do autor (2021).

Depois, foi o momento de aprendizado com os instrumentos musicais cuja ênfase se deu no violão.



Fig. 2: Pulsando as cordas do violão. Fonte: Acervo do autor (2021).

Até esse momento não havia entrado em contato com a dança que se deu em uma festa noturna quando tinha 15-16 anos. Após ser convidado para dançar, tive que, timidamente, recusá-lo. Meus dois pés eram descompassados, o que ocorreria com mais dois pés desconhecidos? Diante de minha negativa ouvi algo como “Esses guris vêm para festa e não sabem dançar!”. A frase atravessou meus pés inábeis e dali em diante comecei minhas aulas de dança de salão. Esse foi meu primeiro “momento-charneira”, termo cunhado por Josso (2004), meu primeiro divisor de águas na minha vida.

O segundo “momento-charneira” me colocou nas pegadas do ensino. Diante de uma aula mágica sobre Musicalização com o professor Ernani Maletta em 2009. Embora já ministrasse aulas de dança de salão desde 2006, foi naquele momento que descobri o prazer em ensinar, o desejo de seguir minha atuação profissional como professor.

Atualmente, meu lado bailarino cedeu um espaço maior ao de professor. É nos passos da dança que procuro novos caminhos na vida. Contudo, sempre ocorrem situações que não estavam em nosso planejamento.

3. A chegada da pandemia: a volta do Coração de Madeira¹

Com a chegada da pandemia COVID-19, as restrições às aglomerações me impediram de praticar duas das coisas que mais gosto na vida: dar aula de dança de salão para turmas e dançar em bailes sociais. Se o corpo fala, como afirmam Weil e Tompakow (2004), ele estava naquele momento silenciado. Foi no confinamento que me voltei à uma prática que havia abandonado: tocar violão. Se o corpo não podia falar (ao menos como gostaria), no pulsar das cordas do Coração de Madeira procurei minimizar minhas ansiedades momentâneas.

O tempo livre em casa se transformou naquilo que o sociólogo italiano De Masi (2000) chama de “ócio criativo”: recomencei a tocar músicas há muito tempo esquecidas fazendo rememorar prazeres até então abandonados. Além disso, diante

¹ **Coração de madeira** é uma canção com letra de Adriano Silva Alves e música de Cristian Camargo utilizada como metáfora para me referir ao violão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rm1qtD6zetM>. Acesso em: 24 jun. 2021.

do contexto pandêmico, idealizei uma *Rueda de Casino*² virtual o que me levou às primeiras experimentações com videodança.³

Como sou aquele que gosta de ver o copo meio cheio ao invés de meio vazio, a pandemia me reaproximou de uma paixão adormecida que jazia calada nas seis cordas de um violão. É nesse instrumento que procuro revigorar minha energia para me manter vivo artisticamente em meio ao caos que enfrentamos.

4. Coda

A coda na música pode ser vista como uma parte de encerramento de um trecho musical, uma espécie de arremate. Para realizar a coda dessa escrita gostaria terminar com o trecho de uma canção que traz em seus versos algo que aparentemente esquecemos de exercitar: o respeito à divergência de opiniões.

Do ponto de vista da Terra quem gira é o Sol [...] Do ponto de vista do ponto o círculo é infinito / Do ponto de vista do cego sirene é farol / Do ponto de vista do mar quem balança é a praia / Do ponto de vista da vida um dia é pouco [...] Respeite meus pontos de vista que eu respeito os teus / Às vezes o ponto de vista tem certa miopia / Pois enxerga diferente do que a gente gostaria / Não é preciso por lente nem óculos de grau / Tampouco que exista somente um ponto de vista igual / O jeito é manter o respeito e ponto final” (CAVALCANTI; KRIEGER, 2011, p. s/p.).

Bruno Blois Nunes
UFPel

bruno-blois@hotmail.com
Doutor em Educação (UFPel)
Graduando em Dança (UFPel)
Professor de Dança de Salão

Carmen Anita Hoffmann (orientadora)
UFPel
carminhalese@yahoo.com.br
Doutora em História (PUC/RS)
Professora do curso de Dança (UFPel)

² Dança cubana com vários pares sendo uma pessoa responsável por cantar os passos a serem executados pelos demais participantes e cuja característica é a troca constante de par.

³ O vídeo foi elaborado para disciplina de *Montagem de Espetáculo II* e pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=j9GbLjbkSmw>. Acesso em: 19 jun. 2021.

Referências

- CAVALCANTI, João; KRIEGER, Edu. Ponto de Vista. In: Casuarina. **Trilhos – Ponto de Vista**. Rio de Janeiro: Warner Music, 2011. 1 CD, (3 min23s). Faixa 10. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kYCecdHNERw>>. Acesso em: 09 jun. 2021.
- DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. 3. ed. Tradução: Léa Manzi. Rio de Janeiro: Sextante, 2000.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. Tradução: José Cláudio e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.
- WEIL; Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal**. 57. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

Dança a dois e pessoas com deficiência visual: relato de experiência de atividade de ensino no curso de Licenciatura em Dança

Camila Leonardo Quirino de Oliveira (UFPE)
Ana Cristina Oliveira Marques (UFPE)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O trabalho objetiva relatar uma atividade da disciplina *Tópicos sobre Inclusão de Pessoas com Deficiência (PCD) em Dança*. Orientados a elaborar seminários com o tema “anticapacitismo na dança”, grupos entrevistaram artistas com deficiência e/ou profissionais da dança que atuam com PCD, e em seguida, criaram portfólios sobre suas biografias. A proposta visava fornecer aos discentes conhecimentos sobre a visão não capacitista na dança, a partir do contato com quem vive essa representatividade. Realizou-se uma entrevista semiestruturada com Darilson Cassiano, professor de dança de salão no Recife, que desenvolve um trabalho de forró juntamente com pessoas com deficiência visual. Em suas falas, ficou evidente que PCD encontram empecilhos na busca da dança a dois, pois os espaços em que ela ocorre contêm barreiras arquitetônicas, atitudinais e comunicacionais, dificultando o acesso a essa prática, e ainda exemplificou o ensino de forró como oportunidade de inclusão na dança.

Palavras-chave: INCLUSÃO. PESSOAS COM DEFICIÊNCIA. ANTICAPACITISMO. DANÇA A DOIS. ENSINO.

Abstract: The work aims to report an activity of the subject *Topics on Inclusion of People with Disabilities (PCD) in Dance*. Guided to prepare seminars with the theme “anti-capacity in dance”, groups interviewed artists with disabilities and/or dance professionals who work with PCD, and then created portfolios about their biographies. The proposal aimed to provide students with knowledge about the non capacitative view in dance, from the contact with those who experience this representation. A semi-structured interview was carried out with Darilson Cassiano, ballroom dancing teacher in Recife, who develops a forró work together with people with visual impairments. In their speeches, it was evident that PCD encounters obstacles in the search for dance as a couple, as the spaces in which it takes place contain architectural, attitudinal and communicational barriers, making access to this practice difficult, and also exemplifies the teaching of forró as a opportunity for inclusion in dance.

Keywords: INCLUSION. PEOPLE WITH DISABILITIES. ANTI-CAPACITY. DANCE AS A COUPLE. TEACHING.

1. Introdução

De acordo com Paula (2008), no século XVI, com o período renascentista, a dança a dois começou a ser praticada nos bailes da corte, ocorrendo nos grandes salões dos palácios, sendo chamada *dança de salão*, existindo várias modalidades, dentre elas, o forró, presente em diversos eventos, sendo considerado como dança de salão brasileira e dança popular.

Segundo Nóbrega (2013, p. 63), nos eventos de dança pode haver barreiras de apreciação, interferindo no acesso pelo público em totalidade. Assim, a organização do evento deve oferecer equidade de uma experiência cultural, incluindo todas as pessoas, corroborando com a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (BRASIL, 2014), que traz sobre a participação das PCD da vida cultural, em igualdade de oportunidades.

Sassaki (2009, p. 10) nomeia como inclusão os processos pelos quais a sociedade passa para se adequar à diversidade humana. Para que a inclusão ocorra na dança, devem existir acessibilidade e ampliação da experiência sensorial. Para Fonseca, Vecchi e Gama (2012, p. 200) a prática de dança de salão traz modificações na percepção corporal, no aspecto proprioceptivo e emocional. Nesse contexto, o projeto “Eu e Tu no Forró”, que tem como professor Darilson Cassiano, oportuniza a participação das pessoas com deficiência visual, vivenciando o forró como música e como dança de salão.

3. Metodologia

Com abordagem descritiva e natureza qualitativa, esse estudo relata uma proposta avaliativa da disciplina eletiva *Tópicos sobre Inclusão de Pessoas com Deficiência (PCD) em Dança*, ofertada no período emergencial 2020.3, de forma remota no curso de Licenciatura Dança da UFPE.

A atividade se baseou em entrevistas com profissionais da dança com ou sem deficiência, que ministram aulas para PCD ou artistas com deficiência. O professor Darilson Cassiano participou como entrevistado, relatando experiências sobre a carreira como professor de danças de salão e do projeto Eu e Tu no Forró junto com as PCD visuais.

O instrumento utilizado foi uma entrevista semiestruturada, com as questões norteadoras: *Como surgiu a oportunidade de ser professor do projeto “Eu e Tu no Forró”? Quais as dificuldades encontradas ao ensinar dança ao público com deficiência visual? Os estúdios de dança do Recife são pensados para receber pessoas com deficiência? O registro da coleta de dados foi feito de modo presencial e também remoto, através de áudios e vídeos. As respostas obtidas foram organizadas em portfólios, que foram compartilhados com a turma e serviram de material didático para outras disciplinas.*

4. Resultados e discussão

O projeto surgiu de aulas particulares que Darilson Cassiano ministrava para uma aluna com deficiência visual, que passou a divulgar sobre essa atividade no Instituto de Cegos Antônio Pessoa de Queiróz, no qual também era frequentadora. Com isso, o entrevistado percebeu uma oportunidade de criar uma iniciativa na dança a dois com as demais PCD visual, de modo a aproximá-las e socializá-las.



Figura 1: Arte de divulgação das aulas do projeto, que teve dentre os proponentes o professor de dança de salão e pesquisador de forró Darilson Cassiano.

Quando tive que trabalhar uma linguagem que passou da base, eu encontrei um pouco mais de dificuldade. Essa dificuldade era, de repente, a falta de um maior nível de informações: domínio de palavras; de audiodescrever; de como eu deveria fazer ir além da base (DARILSON CASSIANO).

2083

Com o ensino nos estúdios de dança de salão muito associado a parâmetros visuais, a dificuldade mencionada se refere ao ensino de figuras de forró (como giros e laços). Por isso, o entrevistado destacou a importância da formação em audiodescrição como elemento importante, por ser um recurso de tradução visual, que “consiste numa técnica de tradução intersemiótica que tem por objetivo transmitir em palavras – por meio da descrição objetiva – aquilo que está sendo visualizado” (NÓBREGA, 2013, p. 64-65), sendo um tipo de tecnologia assistiva que serve para garantir acessibilidade comunicacional e empoderamento.

A acessibilidade comunicacional é apenas uma das formas de prática inclusiva em dança a dois, mas há seis tipos de acessibilidade que também devem ser trazidas em sua prática:

[...] **arquitetônica** (sem barreiras físicas), **comunicacional** (sem barreiras na comunicação entre pessoas), **metodológica** (sem barreiras nos métodos e técnicas de lazer, trabalho, educação etc.), **instrumental** (sem barreiras instrumentos, ferramentas, utensílios, etc.), **programática** (sem barreiras embutidas em políticas públicas, legislações, normas etc.) e **atitudinal** (sem preconceitos, estereótipos, estigmas e discriminações nos comportamentos da sociedade para pessoas que têm deficiência) [grifos nossos] (SASSAKI, 2011, p. 10-11).

É importante que os espaços de dança considerem esses caminhos para que todas as pessoas tenham oportunidade de adquirir saberes sobre dança. No entanto, nem sempre a dança é valorizada como área de conhecimento, tampouco como prática de ensino inclusivo:

Dança não é uma prioridade no nosso Estado. Não tem a procura que tem em outros locais. Então, esse, talvez seja um dos motivos de não se ter espaços preparados para receber a diversidade de público. Só conseguir abrir um espaço aqui é uma vitória (DARILSON CASSIANO).

5. Considerações finais

As respostas do entrevistado indicaram que PCD encontram empecilhos na busca da dança a dois, pois, os espaços podem conter barreiras, dificultando o acesso à prática. Além disso, trouxe reflexões sobre a importância do ensino inclusivo e dos conhecimentos em audiodescrição para situar alunos com deficiência visual.

Camila Leonardo Quirino de Oliveira
UFPE

camila.quirino@ufpe.br

Licencianda em Dança; Bacharela em Comunicação Social com Habilitação em
Jornalismo (Unifavip Wydden); Integrante do grupo de pesquisa PesquisARTES:
intersecções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida (UFPE).

Ana Cristina Oliveira Marques
UFPE

anacristina.marques@ufpe.br

Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Dança (UFPE); Líder do grupo de
pesquisa PesquisARTES: intersecções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de
vida (UFPE).

Referências

BRASIL, Secretaria de Direitos Humanos. **Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência**: novos comentários. Brasília: SDH-PR, 2014. Disponível em: <https://bibliotecadigital.mdh.gov.br/jspui/handle/192/644>.

FONSECA, Cristiane Costa; VECCHI, Rodrigo Luiz; GAMA, Eliane Florencio. A influência da dança de salão na percepção corporal. **Revista Motriz**, Rio Claro, v. 18, n. 1, p. 200-207, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/motriz/v18n1/v18n1a20.pdf>.

NÓBREGA, Andreza. A dança no compasso da inclusão. In: **Acessibilidade Arte 3**. Portal Cultura PE, 2013. p. 63-75. Disponível em: http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2016/12/Livro_Acessibilidade_Cap6.pdf.

PAULA, Daniel Augusto Meira de. **Dança de salão**: história e evolução. 2008. Trabalho de conclusão (Licenciatura – Educação Física) – Instituto de Biociências de Rio Claro, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2008. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/120432/paula_dam_tcc_rcla.pdf?sequence=1.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação)**, São Paulo, Ano XII, p. 10-16, 2009. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/211/o/SASSAKI_-_Acessibilidade.pdf?1473203319.

Dança de Salão em Rede: experimentos de dança telemática no espetáculo “Ser Nordestino”

Carolina Polezi (UNICAMP)

Lucas Moreira (FURB)

Guilherme Rienzo (Tangará Cia de Dança)

Isabella Bianco (Tangará Cia de Dança)

Relatos de Experiência com demonstração artística

Resumo: Uma noção espaço-tempo outra já vem se desenhando com mais intensidade a partir do século XXI, e a pandemia de COVID-19 nos empurrou definitivamente em direção a Cultura Digital. Como pensar então as danças de salão e danças populares (estas tão marcadas pela relação social e coletiva) numa perspectiva da Dança Telemática? Entendendo esse ciberespaço como um lugar que demanda explorações outras para os bailarinos e coreógrafo, este texto visa explanar e refletir como a Tangará Cia de Dança relacionou o corpo virtual e o corpo físico de modo a produzir uma inseparabilidade entre corpo e tecnologia, bem como os processos coreográficos, criativos e ensaísticos do espetáculo “Ser Nordestino”, um espetáculo totalmente virtual que conectou os bailarinos Carolina Polezi de Campinas/SP, Isabella Bianco de São Paulo/SP e Lucas Moreira de Blumenau/SC e o também coreógrafo Guilherme Rienzo de São Paulo/SP através da plataforma Zoom e StreamYard.

Palavras-chave: DANÇA TELEMÁTICA, VÍDEODANÇA, DANÇA DE SALÃO, DANÇAS POPULARES, DANÇA EM REDE.

Abstract: Another space-time notion has been coming with more intensity since the 21st century, but the COVID-19 pandemic has definitely pushed humanity towards Digital Culture. How then can social dances and folk dances (these highlighted by social and collective relationships) be thought of in a perspective of Telematic Dance? Understanding this cyberspace as a place that demands further explorations for dancers and choreographers, this text aims to explain and reflect how Tangará Cia de Dança related the virtual body and the physical body in order to produce an inseparability between body and technology, as well as the choreographic, creative and essayistic processes of the show “Ser Nordestino”, a totally virtual performance that connected the dancers Carolina Polezi from Campinas/SP, Isabella Bianco from São Paulo/SP and Lucas Moreira from Blumenau/SC and the dancer and choreographer Guilherme Rienzo São Paulo/SP through the Zoom and StreamYard app.

Keywords: TELEMATICS DANCE, VIDEO DANCE, SOCIAL DANCE, FOLK DANCES, NETWORK DANCE.

1. O ciberespaço e o corpo

Na contemporaneidade as concepções de tempo e espaço geográficos estão se transformando. A ideia de espaço se esgarça para que o espaço virtual se sobreponha ao espaço físico, trazendo novas rugosidades (SANTOS, 2002). Se o espaço é um conjunto de ações e objetos e onde está o espaço vivido (idem), tudo o que se dá nesse espaço virtual deve também ser entendido como a própria vida, um lugar de manifestação da cultura. Dessa forma, a dança telemática é “resultado da implicação da dança com a Cultura Digital” (SANTANA, 2007, p. 2), sendo “localizada em ambientes virtuais denominados como ciberespaço” (AIRES E DANTAS, 2018, p. 78)

As danças populares e de salão estão diretamente ligadas à coletividade, são manifestações que produzem identidade a um grupo no cotidiano muitas vezes através da proximidade física. Se considerarmos como cultura tudo o produzido e transformado pelo conhecimento humano e se hoje vivemos num mundo em que espaço físico e espaço virtual se sobrepõem, devemos nos perguntar: como as manifestações culturais se dão no universo cibernético (cada vez mais o próprio espaço vivido)? Como as danças populares e de salão podem se manifestar no ciberespaço? Quais qualidades corporais e estéticas tais danças produzem no encontro com a tecnologia?

O processo de construção do espetáculo “Ser Nordestino”¹ da Tangará Cia de Dança levou seus quatro integrantes a refletir como a dança temática e o ciberespaço produziram modos outros de sentir, criar e se relacionar nesse trabalho que foi criado, ensaiado e produzido para/no o modelo online. Para Pierre Levy (2001) o ciberespaço é um novo lugar de comunicação e nos convoca a “explorar as potencialidades mais positivas deste espaço nos planos econômico, político, cultural e humano” (p.11).

Conforme já ocorreu em outros períodos da história, quando a realidade humana é colocada em questão, são os artistas que se lançam à frente, desbravando os novos territórios da sensibilidade e imaginação. (SANTAELLA, 2014, p. 17)

¹ É possível assistir ao espetáculo nos links:

Parte I: <<https://fb.watch/v/3N59cAfo-/>>

Parte II: <<https://fb.watch/v/1oixpbtl/>>

“Ser Nordeste” nasceu da busca por construir uma rede que interligasse seus bailarinos residentes em três cidades diferentes: Blumenau/SC, Campinas/SP e São Paulo/SP. Para concretizar esse projeto - que tinha como objetivo construir um espaço de experimentação entre corpo, imagem e movimento - foi necessário que os bailarinos redimensionassem seus corpos (SANTANA, 2007) já que as condições do espaço-tempo telemático produzem outras demandas sensório-motoras, de apreensão da informação, percepções do ambiente, espacialização entre outras que falaremos mais adiante.

Inevitavelmente, no processo de *embodiment* (SANTANA, 2007) as informações ganham corporalidade ao se acoplarem outras máquinas ao corpo. Se partirmos da ideia deleuziana de que o corpo é máquina desejante que produz acoplamentos para ganhar potência (DELEUZE, 2011), e sendo potência entendida como a própria vida (DELEUZE, 2019), o encontro do corpo e tecnologia pode ampliar a potência de vida e dança. Rego e Pimentel (2013) ressaltam que as técnicas adentram as funções do corpo para “ampliá-las, estimulá-las, transformá-las, ou mesmo criar novas funções” (p. 9).

2. Dança telemática e a experiência de “Ser Nordeste”

As experimentações do espetáculo foram feitas na plataforma *Zoom*, onde também fizemos o primeiro ensaio aberto. A apresentação final foi feita na plataforma *StreamYard*. O primeiro desafio foi *compreender as ferramentas das plataformas*, pois assim poderíamos explorá-las para criarmos interações coreográficas.

Tais criações foram pensadas na relação dos bailarinos com a imagem vista pelo dispositivo, sendo necessário desenvolver diversas possibilidades da interação e *relação corpo-câmera*, nos levando a produzir enquadramentos diferentes dos realizados no palco italiano.

A mediação através da câmera em “Ser Nordeste” não se deu apenas na apresentação; os ensaios transformaram o modo como *apreendemos cada gesto*, ora usando recortes de partes do corpo (p.e., trazer a câmera perto do quadril para mostrar os movimentos uns aos outros), ora usando o enquadramento completo para compreender como tal recorte se relacionava com o todo - imagens instáveis, recortadas e sobrepostas (FARIAS et al, 2016).

Por meio de *adaptações sensório-motoras* (AIRES; DANTAS, 2018) tentamos interagir uns com os outros. Afinal: dança de salão sem abraço? Na dança telemática a demanda por cinestesias outras desafiam a percepção de presença, pois as relações se dão pela projeção bidimensional na tela. “Sua única porta de acesso [aos outros bailarinos] são as imagens disponibilizadas pelas telas-guias” (SANTANA, 2012, p. 7).

Seu avatar (imagem do “eu” que dança) move-se junto ao avatar do colega remoto, produzindo uma somatória de camadas de imagem e tempo - este último endossado por um delay que se dá como experiência temporal e incorpora-se à estética. Fomos assim criando estratégias cinestésicas e proprioceptivas que nos permitissem sensibilizar e levar ao espectador a complementaridade dos abraços. Como exemplo: nosso posicionamento ao dançar ciranda de maneira que fosse perceptível a formação de uma roda pela tela.

A dança telemática em nossa experiência com “Ser Nordestino” trouxe constante reflexão sobre os estados corporais implicados pela virtualidade. As noções de espaço, tempo, presença, ausência e relações humanas exigiram dos bailarinos outra musculatura afetiva (ARTAUD, 1993) que ativasse músculos, sentimentos, cinestesias e expressões. Mesmo produzindo um novo esquema corporal e desenvolvendo novos processos sensório-motores, a sensação plena de estar interagindo, vivendo, movendo e dançando com outros bailarinos segue sendo latente e mobilizadora da dança, telemática ou não.

Carolina Polezi
UNICAMP

carolinapolezi@gmail.com

Doutoranda em Educação pela Unicamp, Mestre pela USP e Graduada pela UNICAMP, atualmente desenvolve pesquisa sobre dança de salão e Condução Compartilhada. É professora do curso de Pós-Graduação em Dança da USCS e Estácio de Sá, autora de material didático pela Kroton e professora de dança de salão em Campinas/SP desde 2009.

Lucas Moreira Araujo
FURB

lucas.moreiara@gmail.com

É graduando em Dança pela FURB, com foco de estudo e pesquisa nas danças populares/folclóricas e contemporâneas. Atua como professor e coreógrafo no Ballet AECLA, em Luiz Alves/SC, é bailarino no Grupo de Danças Alemãs da FURB, em Blumenau/SC, e integra a Cia MovIn, em Blumenau/SC, e a Tangará Cia de Dança, em São Paulo/SP.

2089

Guilherme Rienzo
Tangará Cia de Dança
tangaraciadedanca@gmail.com

Arte-Educador, bailarino, coreógrafo, diretor da Tangará Cia de Dança. Graduado em Educação Física, FMU, pós graduado em Fisiologia do Exercício, UGF, e cursando a Pós Graduação em Teoria do Movimento com Ênfase na Dança de Salão, Universidade Tuiuti Paraná. Membro do CID - 27433. Professor de Dança de Salão há 14 anos, pesquisador das danças populares brasileiras e dança contemporânea.

Isabella Bianco
Tangará Cia de Dança
isabella.lbianco@gmail.com

Professora, bailarina e ensaiadora. Formada pela Royal Academy of Dance, 2012. Participou como bailarina de companhias nacionais e internacionais como Tangará Cia de Dança, Cia Paradoxo, Paula Castro Cia de Dança e City Ballet of San Diego. Professora de Balé Clássico desde 2017. Bailarina e pesquisadora das danças de salão, danças populares brasileiras e dança contemporânea.

Bibliografia

- AIRES, Daniel Silva; DANTAS, Mônica Fagundes. Elaboração do corpo na criação em dança – telemática. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 26, p. 6-19 set./dez. 2018 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FARIAS, Ítalo Rodrigues; ROMERO, José da Silva; GODOY, Kathya Maria Ayres de. A dança no universo digital. **Anais do IV Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Goiânia: ANDA, 2016. p. 489-502.
- DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paula: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza**. Fortaleza: EdUECE, 2019.
- LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- REGO, Isa Sara Rego; PIMENTEL Ludmila. Atualizações Contemporâneas do Corpociborgue. In: **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 14, 2013.
- SANTAELLA, Lucia. Transfigurações artísticas do corpo tecnológico. In: TAVARES, Monica et al. **Arte_corpo_tecnologia**. São Paulo : ECA/USP, pp. 10-22, 2014.
- SANTANA, Ivani. Apropriação da Dança em linguagem interativa no ciberespaço. In: **Anais ABRACE**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, pp. 1-4. 2007. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1236/1333>.
- SATANA, Ivani. O corpo do tempo: dança telemática. In: **Revista LUME**, Campinas, n. 2, pp. 1-13, nov. 2012.
- SATANA, Ivani. Percepções e afeições de um corpo telemático. Transfigurações artísticas do corpo tecnológico. In: TAVARES, Monica et al. **Arte_corpo_tecnologia**. São Paulo : ECA/USP, pp. 41-59, 2014.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. Editora USP: São Paulo, 2002.

Flor e s(c)er: semeando a arte da dança em corpos diversos na contemporaneidade

Carolina Martins Portela (UFPeI)

Carmen Anita Hoffmann (UFPeI)

Relato de Experiência sem demonstração artística

Resumo: O presente estudo está sendo desenvolvido na área da Dança e busca compartilhar possibilidades e estratégias de ensino, abrangendo a diversidade, dentro e fora do ambiente escolar na contemporaneidade. Dessa forma, as inquietações acerca da temática apresentada foram se ampliando, a partir dos espaços em que atuei e atuo como professora, colaboradora, gestora e produtora cultural. Baseada na crença de que a dança age como atividade de integração entre o cognitivo, o afetivo e o comportamental é que me aventuro a desenvolver essa investigação artística, pedagógica e científica, partindo da analogia entre a terra/espaços, sementes/crianças, jardineiro/professor e as possibilidades que o Flor e s(c)er permitirem para enraizar, difundir e proliferar a dança nos diferentes corpos, assim possibilitando perfumarem os ambientes por onde transitarem. Ao longo do processo de investigação, venho elaborando um material didático para compartilhar e servir de estímulos para mediadores e mediadoras que desenvolvem trabalhos em Dança em diversos espaços de ensino.

Palavras-chave: ENSINO DA DANÇA. PROCESSOS DE CRIAÇÃO. AUTOBIOGRAFIA. CONTEMPORANEIDADE.

Abstract: The present study is being developed in the area of Dance and seeks to share teaching possibilities and strategies, covering diversity, inside and outside the school environment in contemporary times. Thus, the concerns about the theme presented were expanding, from the spaces in which I worked and act as a teacher, collaborator, manager and cultural producer. Based on the belief that dance acts as an integration activity between cognitive, affective and behavioral is that I venture to develop this artistic, pedagogical and scientific research, starting from the analogy between land/spaces, seeds/children, gardener/teacher and the possibilities that Flower and Being allow to root, spread and proliferate dance in the different bodies, thus enabling them to perfume the environments through which they pass. Throughout the investigation process, I have been developing a didactic material to share and serve as stimuli for mediators and mediators who develop work in Dance in various teaching spaces.

Keywords: DANCE TEACHING. CREATION PROCESSES. AUTOBIOGRAPHY. CONTEMPORANEITY.

1. Preparando o jardim...

Sou graduada em Dança-Licenciatura e mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Pelotas, e ao longo de minha formação venho investigando as possibilidades de criações em Dança como forma de ensino e aprendizagem em diferentes ambientes, sendo dentro da escola ou fora dela. Dessa forma, as inquietações acerca da temática apresentada foram se ampliando, a partir dos espaços em que atuei e atuo como professora, colaboradora, gestora e produtora cultural.

Atualmente desempenho o papel docente em espaço não formal de ensino (caracterizado como academias, escolas de dança, associações, entre outros), sou colaboradora em dois projetos unificados do Curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas, sou gestora de um espaço cultural, onde também atuo como produtora cultural e executiva de alguns projetos desse espaço e de outras escolas e grupos de dança de Pelotas e região. Desse modo, percebo as potencialidades que transitam nesses diferentes lugares, todos voltados para o ensino e a prática da dança, seja em cena seja nos bastidores.

Logo, sinto-me mexida por diversos questionamentos que se entrelaçam quando observo que esses corpos dançantes têm suas diversas trajetórias de vida, então as questões mais latentes que reverberam nesse momento é: como vem se constituindo a dança nos ambientes de ensino? Como dançam os corpos diversos no momento em que estamos vivendo? De que forma compartilhar experiências de dança para os diferentes espaços de ensino e aprendizagem?

Diante disso, como objetivo proponho-me a desenvolver um estudo sobre as estratégias e possibilidades de ensino da dança, a partir de experiências vividas em diferentes ambientes onde estou inserida e que apresento durante a escrita, que ainda está em processo de pesquisa.

Essa pesquisa busca dar visibilidade para o ensino de Arte, com ênfase na Dança em diferentes espaços de ensino e aprendizagem, bem como contribuir para a formação dos corpos diversos e as várias possibilidades que aqui serão apresentados, partindo da analogia entre a terra/espaços, sementes/crianças, jardineiro/professor e as possibilidades que O flor e s(c)er

2092

permitirem para enraizar, difundir e proliferar a dança nos diferentes corpos, assim possibilitando perfumarem os ambientes por onde transitarem. Ao longo do processo de investigação, irei elaborar um material didático para compartilhar e servir de estímulos para mediadores e mediadoras que desenvolvem trabalhos em Dança em diversos espaços de ensino.

E, provocada pela paixão e na busca incessante de encantamento para compartilhar conteúdos de dança, recorro e concordo com as colocações de Duarte Jr.:

A educação precisa ser suficientemente sensível para perceber os apelos que partem daqueles a ela submetidos, mais precisamente de seu corpo, com suas expressões de alegria e desejo, de dor e tristeza, de prazer e desconforto. [...] Uma educação sensível só pode ser levada a efeito por educadores cujas sensibilidades tenham sido desenvolvidas e cuidadas, tenham sido trabalhadas como fonte primeira dos saberes e conhecimentos que se pode obter acerca do mundo (DUARTE JR., 2010, p 31)

Reforçando a explanação do autor, sobre o ensino da arte, a autora Barboza nos agracia com suas palavras:

Através da arte é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a capacidade criadora de maneira a mudar a realidade que foi analisada. (BARBOSA. 2010, s/n)

Assim, pretendo estreitar a busca sobre o ensino da Arte, direcionando para o ensino da dança, pois a dança caracteriza-se como uma atividade corporal e dialoga com as mais diferentes áreas do conhecimento, no caso desse estudo, ela procura se aproximar das visualidades para compor estratégias facilitadoras de ensino para os diferentes corpos que habitam os espaços educativos.

Quando iniciei minha trajetória de qualificação, no mestrado em Artes Visuais, busquei tentar compreender como meu trabalho em/com dança pode contribuir para a educação estética dos meus alunos, estimulando-os a ampliarem sua visão de mundo por uma sociedade mais sensível e consciente. Sobre essa questão, Meira coloca que:

As intervenções sociais e culturais demandam conhecimento estético que permite resolver problemáticas relativas à sensibilidade, à criatividade, mas dentro de formas de consciência e de ação, gesto, performance que possam produzir as transformações que a humanidade como um todo requer. (MEIRA, 2001, p 136).

Nesse sentido o primeiro momento dessa pesquisa partiu da narrativa de minhas memórias, logo apresenta a preparação do jardim, iniciando na formação, no protagonismo como discente, docente, produtora e pesquisadora. Aportada pelo que indica Josso:

Um trabalho transformador de si, ligado à narração das histórias de vida e a partir delas, tornou-se indispensável a uma Educação Continuada, digna desse nome. As narrações centradas na formação ao longo da vida revelam formas e sentidos múltiplos de existencialidade singular-plural, criativa e inventiva do pensar, do agir e do viver junto (JOSSO, 2007, p 413).

Desta forma, para os primeiros passos da investigação a escolha metodológica dialoga com o método biográfico, através da história de vida e formação em diferentes espaços de ensino em que autora insere-se desde o ano de 2015, no momento que ingressa na graduação em Dança-Licenciatura, contribuindo Nóvoa e Finger contextualizam:

Valorizando os processos de formação e assumindo a totalidade da história de vida de uma pessoa, o método biográfico facilita o desenvolvimento de uma sociologia holística da formação, mais adequada à especificidade de cada indivíduo. Enquanto instrumento de investigação-formação, o método biográfico permite considerar um conjunto alargado de elementos formadores, normalmente negligenciados pelas abordagens clássicas, e, sobretudo, possibilita que cada indivíduo compreenda a forma como se apropriou desses elementos formadores. O método biográfico permite que cada pessoa identifique na sua própria história de vida aquilo que foi realmente formador. (NÓVOA; FINGER, 2010, p 24, marcação da referência)

Assim, ao olhar para minha trajetória consigo entender todo um universo de formação, socializações, profissionalização, cultural, político, entre outros, seja individualmente ou através espaços que estive e ainda estou inserida, atuante como professora ou em outras frentes que me envolvo profissionalmente, logo, entendo também como espaços contribuintes para minha formação.

Assim, motivada pela minha orientadora busquei outros caminhos para percorrer até o dia da qualificação, que foi olhar para minhas vivências como aluna, artista, professora, pesquisadora e produtora e em paralelo buscar o que o ambiente escolar já tem instituído em seus materiais didáticos para o componente curricular Artes, com foco na linguagem Dança. A partir disso, busquei referendar a realidade do ensino da dança no ambiente escolar no município de Pelotas e região através de 18 livros didáticos que estão

estabelecidos para o componente curricular Artes e, assim, faço uma explanação e reflexões acerca da Base Nacional Comum Curricular (BNCC).

Como último momento faço um panorama sobre os processos de formação docente, a partir do ingresso no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, buscando entender o passado, protagonizando o presente e projetando o futuro pautado nos eixos da minha formação: pedagógico, artístico e científico.

Carolina Martins Portela
UFPeI

carol.pesquisaemdanca@gmail.com

Professora de Dança, licenciada pela Universidade Federal de Pelotas, Especialista em Educação pela FAE/UFPeI, mestranda em Artes Visuais pelo PPGAVI/UFPeI na linh de Pesquisa: Educação em Artes e Processos de Formação Estética, colaboradora do Grupo de Pesquisa Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (OMEGA UFPeI/CNPq).

Carmen Anita Hoffmann
UFPeI carminhalese@yahoo.com.br

Professora do Curso de Dança-Licenciatura e do Mestrado Acadêmico em Artes Visuais da UFPeI. Doutora em História PUCRS. Coordenadora do projeto de pesquisa Visualidades Tecidas em Corpos Poéticos na Contemporaneidade e membro o Grupo de Pesquisa OMEGA UFPeI/Cnpq

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Arte/Educação contemporânea**. São Paulo: Cortez, 2010.

DUARTE, Júnior, João-Francisco. **A montanha e o videogame**: Escritos sobre educação, Campinas, SP: Papyrus, 2010.

JOSSO, Marie Christine. **A transformação de si a partir da narração de histórias de vida**. Educação Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007.

NÓVOA, Antônio; FINGER, Mathias. **O método (auto)biográfico e a formação**. Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo: PAULUS, 2010.

Rede: teia-tece-trama-tecida

Caroline Martins Pacheco Faria (UFRJ)
Alice Poppe (UFRJ)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: A proposição em questão trata do desenvolvimento de uma experimentação e investigação artística, que tem como ponto de partida o verbete “rede”, presente no glossário de Fernand Deligny, e suas distintas acepções, em meio aos tempos pandêmicos pelos quais estamos atravessando. O que vem a sua cabeça quando você escuta a palavra rede? A pergunta, feita através do Instagram de forma desendereçada, motivou uma experimentação que une imagem e escrita, uma espécie de teia-tece-trama-tecida: rede de escuta. Uma imagem que convida a entrelaçar linhas que tecem diferentes histórias contadas pelas palmas das mãos guiadas pela escrita de fluxos que se constroem em rede.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA. EXPERIMENTAÇÃO CORPORAL. ESCRITA POÉTICA. FERNAND DELIGNY. REDE.

Abstract: The proposition in question deals with the development of an artistic experimentation and investigation, which has as its starting point the entry “network”, which is in Fernand Deligny’s glossary, and its different meanings, in the midst of the pandemic times we are going through. What comes to your mind when you hear the word network? The question, asked in an unaddressed way through Instagram, motivated an experimentation that unites image and writing, a kind of web-weave-net-weaved: listening network. An image that invites us to intertwine lines that weave different stories told by the palms of the hands guided by writing flows that are built in a network.

Keywords: CONTEMPORARY DANCE. CORPORAL EXPERIMENTATION. POETIC WRITING. FERNAND DELIGNY. NETWORK.

1. O Grupo de pesquisa “Linha: derivas, danças e pensamento”

“Linha: derivas, danças e pensamento”, grupo de pesquisa do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, teve início em 2019, sob coordenação e orientação de Alice Poppe. O grupo se propõe a uma investigação artístico-pedagógica, conduzida pela escrita poética e pelo estudo experimental do corpo. Para isso, a pesquisa e a criação artística em dança se desenvolvem a partir da própria prática e conceitos de Fernand Deligny agregados a proposições através da escrita, da cartografia, do desenho, do movimento.

2096

Durante a pandemia, o grupo que, inicialmente, tinha encontros presenciais, precisou, a partir de Março de 2020, se adaptar às novas condições apresentadas diante do isolamento social, migrando para plataformas online, de modo a manter a continuidade das atividades. As integrantes e orientadora passaram a ter 2 encontros semanais, cada um com duração de 2 horas, o que proporcionou ao grupo momentos de mais aproximação, organização e, conseqüentemente, ampliação das criações e seus desdobramentos.

2. Fernand Deligny

Fernand Deligny nasceu em 1913, no norte da França. Conhecido como educador, preferia autodenominar-se poeta e etólogo¹. Dedicou muitos anos de sua vida a crianças inadaptadas, delinquentes, psicóticas e autistas. Foi em meio a essas vivências que Deligny se deparou com constantes práticas violentas e uma adaptação que visava produtividade impactadas nesses corpos. Diante disso, traçando trajetórias desviantes, ele opta por não curar, tampouco tratar as crianças autistas e propõe, através do espaço, uma maneira de relação pautada na noção de “comum”, estimulando práticas de cuidado dos corpos autistas e do próprio coletivo, o que permitiu a manifestação de uma espécie de “entre” dessas relações.

Essa prática é desenvolvida em caráter de rede, na região de Cévennes, e parte da tentativa de convivência entre adultos não especialistas, chamados de presenças próximas, e crianças autistas mudas profundas.

Essas crianças, rejeitadas tanto por instituições manicomiais quanto por suas famílias, passam a residir e a viver livremente em um empreendimento concebido por ele [Deligny] não como um projeto, mas como uma tentativa. (FRANT, 2018, p. 46)

Deligny ensaia uma nova forma de coabitação, não hierárquica, entre as crianças e as “presenças próximas”, os adultos por elas responsáveis. A tentativa tratava-se, portanto, de uma experiência radical, uma guerrilha não violenta, de uma vida em rede. (FRANT, 2018, p. 48)

Essa tentativa estimula a criação das cartografias pelas presenças próximas, como uma espécie de extensão da área de convivência. As cartografias deflagram os gestos e os atravessamentos dos espaços pelos autistas, em relação aos pontos geográficos e às presenças próximas. Traçados que não seguem um

¹ Aquele que estuda comportamento animal e de seres humanos.

planejamento, que não tem uma finalidade. Uma cartografia composta em diferentes camadas.

3. A Metodologia do grupo de pesquisa

Diferente de uma metodologia científica, onde há uma proposição da pesquisa definida pelo caminho pré-determinado por metas, o grupo de pesquisa se baseia na metodologia cartográfica, proposta por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, que propõe uma inversão da atitude tradicional metodológica, sobrepondo o caminho a um fim, ou seja, o que mais interessa é o processo e não a finalidade. “Essa reversão consiste em uma aposta da experimentação do pensamento - um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado como atitude” (PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2012, p. 10, 11). Essa abordagem metodológica também flerta com o método de Deligny, que se dá pela prática cartográfica.

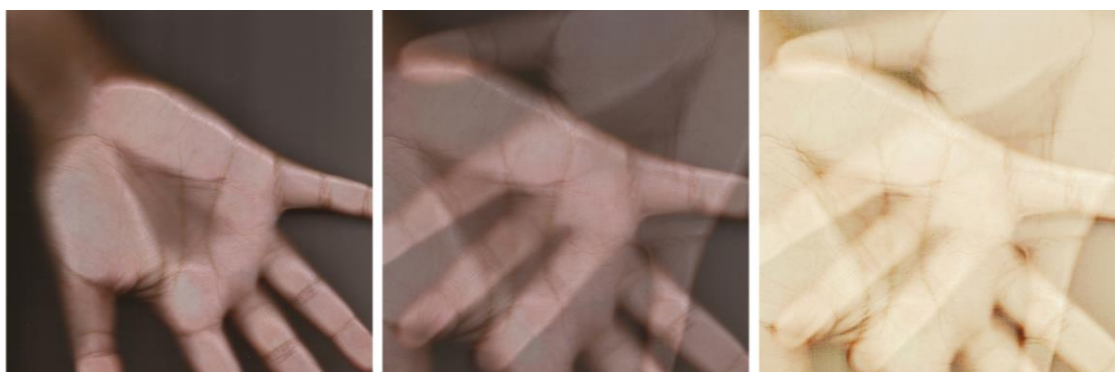
4. O Glossário de Deligny

Durante os encontros de estudos e pesquisas, o grupo se debruçou sobre o livro intitulado *Mapas e Linhas de Errância* (DELIGNY, 2013), que apresenta cartografias, feitas pelas presenças próximas, e um glossário com 20 verbetes, que definem a prática cartográfica de Cévennes. Identificando que esses verbetes eram muito instigantes e caros à prática de Deligny, optamos por traduzir o glossário, originalmente em francês, para o português e, a partir dos verbetes, desenvolvemos proposições artísticas.

5. O Verbetes “Rede” e seus desdobramentos

O verbete escolhido foi “rede”, presente no glossário de Deligny (2013). Tomo como ponto de partida a própria palavra para investigar as distintas acepções do termo, em meio a tempos pandêmicos. O que vem a sua cabeça quando você escuta a palavra rede? A pergunta, feita através do Instagram de forma desendereçoada, motivou uma experimentação que une escrita e imagem, uma espécie de teia-tece-trama-tecida: rede de escuta.

Uma rede.
Uma rede na varanda, rede que fica em varanda.
Rede de balançar. Rede de deitar, relaxar.
Rede que normalmente é descanso,
mas, nesse momento, conexão.
Rede de pessoas, de internet, de comunicação...
Marketing de rede.
Rede que traz ligações em quantidade.
Re-de. Rede
Rede de apoio.
Rede de pesca, de pescar.
Rede?
Quadrados unidos como um tecido.
Rede que é entrelaçar.
Entrelaçar de cordas-pensamentos-forças.
Mais de um em relação. Social. Pessoas.
Rede que se faz.
Aquela teia-trama-teia...
É isso?



Rede. Imagem produzida com scanner, 2020.

Uma prática é proposta ao grupo. A relação do corpo e do espaço se fazem presentes e potentes. Organização dos corpos. Diversos olhares que deslizam por telas e espaços, que percebem cada detalhe ao redor. Com os olhos fechados, o corpo é percebido nesse espaço. Onde o corpo se apoia? Que partes tocam algum objeto? Que partes tocam outras partes do corpo? Onde estão apoiadas as mãos? Uma exploração: mãos que escorregam e sentem diferentes

2099

temperaturas e texturas, percorrendo por espaços e objetos, até chegar à pele. Pele que vibra com os toques. Deslizar e apertar ativam o corpo e sensibilizam as palmas das mãos.



Parte da prática em que as mãos tocam a pele, ativando o corpo e sensibilizando as palmas das mãos.

Mão com mão sentindo a energia pulsar. Os olhos vão abrindo e esse olhar vai sendo direcionado às mãos. Que desenhos são esses? Que linhas são essas? Por entre contornos de desenhos e linhas o olhar e a ponta do dedo vão sendo conduzidos. A linha escorre, sai das palmas das mãos e leva o olhar e o corpo para o espaço. Elas vão criando desenhos e caminhos, guiando o corpo por deslocamentos e gestos. Linhas que passam, atravessam, furam, que seguem juntas ou separadas. Uma trama, uma rede de escuta.



Parte da prática em que cada detalhe das mãos está sendo observado.



Parte da prática em que as linhas escorrem das palmas das mãos e conduzem os deslocamentos e gestos do corpo pelo espaço.

Linhas que levam a uma conexão com o outro através da tela. Observação, respiração. Palavras ditas, produção de cartografias, desenhos e escritas. Gestos e imagens que convidam a entrelaçar linhas que tecem diferentes histórias contadas pelas palmas das mãos guiadas pela escrita de fluxos que se constroem em rede.

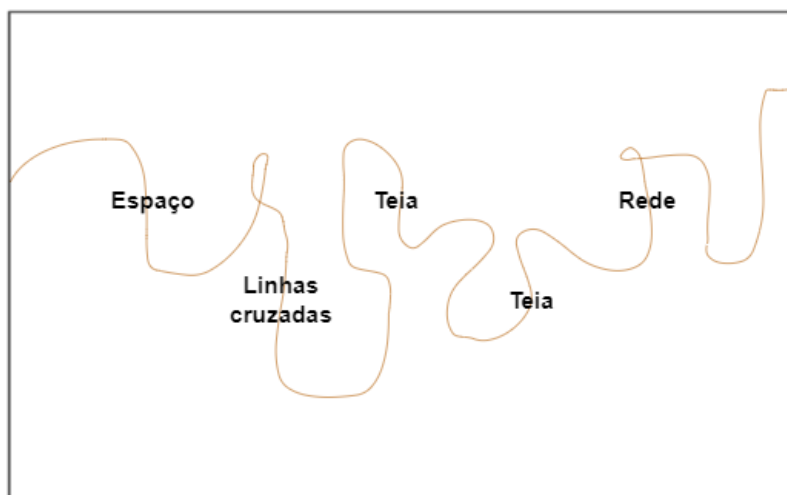
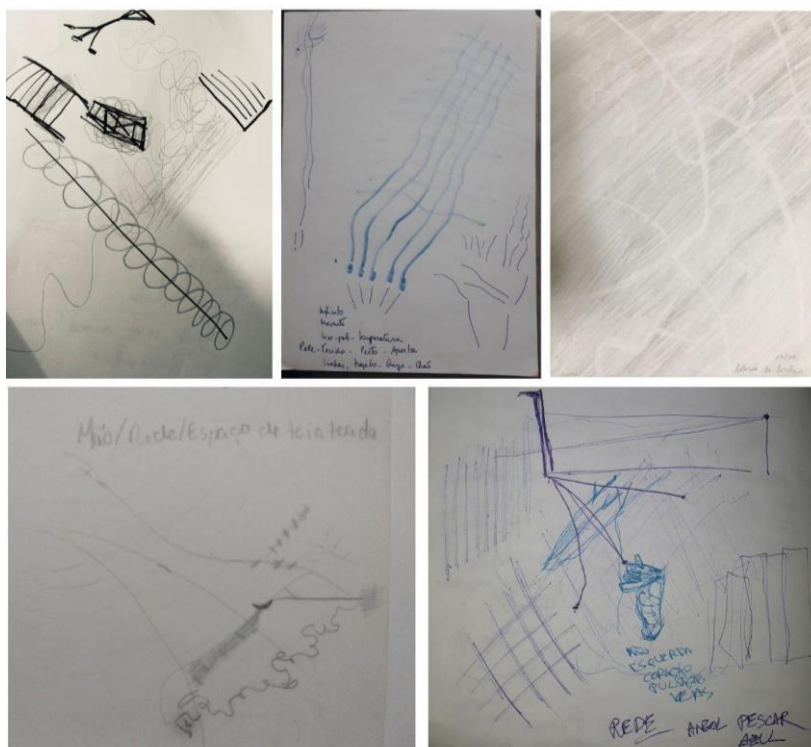


Imagem produzida digitalmente com palavras ditas pelas integrantes do grupo de pesquisa “Linha: derivas, danças e pensamento” após realização da prática corporal proposta a partir das experimentações que envolvem o verbete rede.



Cartografias, desenhos e escritas criados após a prática realizada.

Caroline Martins Pacheco Faria (Autora)
UFRJ

carolmpfaria.ufrj@gmail.com

Bailarina, artista visual, cursa o último ano de Licenciatura em Dança na UFRJ.

Monitora bolsista, integrante voluntária do Projeto de Dança/Educação para Educação Infantil e do Projeto Linha: derivas, danças e pensamento, ambos do Departamento de Arte Corporal da UFRJ.

Alice Poppe (Orientadora)
UFRJ

mariaalicepoppe@hotmail.com | alicepoppe08@gmail.com

Bailarina e Colaboradora em processos de criação. Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC|UNIRIO, Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV|UFRJ, Licenciada em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Professora do Departamento de Arte Corporal da UFRJ.

Referências

FRANT, A. **Janmari: mãos férteis em linhas**. In: Cadernos Deligny, volume I, nº1. (2018, pág. 44 a 57). Disponível em: <https://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny/article/view/30/37>. Acesso em: 21 Jun 2021.

PASSOS, E. KASTRUP, V. ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

DELIGNY, Fernand. **Cartas et Lignes D'Erre/Maps and Wanderlines**. L'Arachnéen. Paris, 2013.

Projeto Fenda - residências artísticas

Cinthia Kunifas Gurovsky (UNESPAR)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: O *Projeto Fenda - residências artísticas*, criado a partir da performance *Fenda*, está ligado aos campos da dança e das práticas somáticas e perpassa a experiência do trauma (LEVINE, 2012) – uma ruptura, uma fenda vivida no corpo da performer. As residências artísticas surgem como um desdobramento da performance convidando outros artistas a criarem a partir da pergunta: qual a sua fenda? Desde 2015, as residências vão adquirindo diferentes formatos até chegarem ao formato atual. Os participantes são convidados a adentrarem o campo das sensações e das respostas de sobrevivência humana-mamífera deflagrando um processo de criação em dança.

Palavras-chave: RESIDÊNCIA ARTÍSTICA. DANÇA/PERFORMANCE. ARTE E CLÍNICA.

Abstract: The Project *Fenda* - artistic residencies, created from the performance *Fenda*, is linked to the fields of dance and somatic practices and permeates the experience of trauma (LEVINE, 2012) – a rupture, a fissure experienced by the performer's body. The artistic residencies emerge as an unfolding of the performance, inviting other artists to create based on the question: what is your fissure? Since 2015, the residences have been acquiring different formats until reaching the current format. Participants are invited to enter the field of sensations and human-mammalian survival responses, triggering a creation process in dance.

Keywords: ARTISTIC RESIDENCY. DANCE/PERFORMANCE. ART AND CLINIC.

O *Projeto Fenda - residências artísticas* surge como proposta atual de criação das artistas Cinthia Kunifas e Mônica Infante, que há dezenove anos desenvolvem, em parceria, uma pesquisa na área da dança/performance. Em um primeiro momento *Fenda* se configura como uma performance. A performance, iniciada em 2013, nasce de uma imersão em um sítio específico. As pedras, a terra, as árvores, a umidade, os escombros, a vegetação, os sons, a luz, a sombra e as fendas do local constituem este sítio.

A performance *Fenda* é criada durante a formação das artistas, ao longo de três anos, no método *Somatic Experiencing®* (S.E.) – abordagem terapêutica psicobiológica para o tratamento do trauma físico e emocional. Peter Levine, criador do método, define trauma a partir de Freud: trauma é “uma fenda na barreira que nos protege contra a (super) estimulação, que leva a sentimentos de impotência

2103

devastadora” (LEVINE, 2012, p.43). O corpo da performer em conexão com o sítio cria um campo/continente seguro capaz de acolher a experiência do trauma e essa experiência constitui-se na performance.

Em um segundo momento, a performance *Fenda* passa a constituir um projeto. Este projeto surge da necessidade de um maior envolvimento da performance com seus convidados. O *Projeto Fenda* propõe um espaço de encontro; um encontro no qual cada integrante é convidado a compartilhar das questões que emergem no decorrer da experiência vivida no contexto da performance por meio de pequenas células de criação a partir da pergunta: qual a sua fenda?

O *Projeto Fenda – residências artísticas* constitui o formato atual do projeto que acontece, inicialmente, em dois outros formatos. As primeiras edições, entre 2015 e 2017, são intituladas “coletivos de criação” e os integrantes destes coletivos desenvolvem e compartilham suas células de criação em local diferente ao do acontecimento da performance. Em 2018 e 2019 a performance migra para outros locais da cidade de Curitiba e região metropolitana, os quais possuem características semelhantes às do sítio onde foi criada. A partir deste momento, os coletivos de criação passam a constituir mini residências. Neste formato os participantes desenvolvem suas criações na relação com o sítio onde a performance acontece e onde suas células de criação são, também, partilhadas. Esta relação dos participantes com o local da performance potencializa suas criações conectando-as mais intimamente com os conteúdos do projeto.

Em janeiro e fevereiro de 2020 acontece a primeira edição do *Projeto Fenda-residência artística* no formato atual, na chácara Cacatu, município de Antonina, litoral o Paraná. Neste local, vivencia-se uma imersão de cinco dias que proporciona uma experiência de convivência mais íntima entre seus participantes e destes com o local. Os banhos de rio, as práticas corporais, a exploração do local, os momentos de criação individuais, os momentos de troca de ideias e o compartilhamento das células de criação vão produzindo um cotidiano artístico, conforme identifica um dos participantes.



Fig. 1: banho de rio. Participantes do Projeto *Fenda* - *residência artística*. Chácara Cacatu. Antonina, PR. Jan/fev. 2020. Fonte: Beto Bóçon

O *Projeto Fenda* propõe um diálogo entre arte e clínica no qual procedimentos do campo terapêutico (*Somatic Experiencing®*) são utilizados para se produzir no campo da Arte. *Fenda* convida seus participantes a adentrarem o campo das sensações e das respostas de sobrevivência humana-mamífera – luta, fuga, congelamento e resposta de vínculo (PORGES, 2012). Estas respostas provêm da camada mais antiga do cérebro, segundo a teoria do cérebro trino de Paul MacLean (LASCANI, 2019). Esta teoria busca demonstrar a neuroanatomia do cérebro dos mamíferos com uma divisão evolutiva, contendo 3 cérebros com funções específicas: cérebro reptiliano (instintivo); cérebro límbico (emocional) e cérebro neocórtex (racional).

Para Levine (2012) o trauma é resultado de respostas de sobrevivência que não puderam ser realizadas integralmente, que não puderam se completar quando convocadas pelo corpo e ficam presas na fisiologia enquanto energia residual. Nesta perspectiva o trauma não está no evento (potencialmente traumático), mas no corpo, no modo como a fisiologia reage a este. Para acessá-lo é preciso mergulhar nas sensações mais profundas, de onde emergem as respostas instintivas, não voluntárias – sabedoria do corpo para permanecer vivo. Tocá-las com o apoio da presença do outro (vínculo seguro) faz mover a energia parada (trauma) colocando-a à disposição da vida e da criação.

A experiência das artistas com a dança, a educação somática (*Técnica Alexander*) e a arte marcial japonesa *Ki Aikidô* integram o campo de saberes que subsidiam este projeto, o qual começa a ser documentado este ano.

Cinthia Kunifas Gurovsky
UNESPAR
ckunifas@gmail.com

Pesquisadora em dança, docente e *performer*. Mestre em Artes Cênicas (UFBA) e Especialista em Consciência Corporal-Dança (UNESPAR). Premiada pelo Rumos Dança Itaú Cultural 2003 com **Corpo Desconhecido**. Há 20 anos, com Mônica Infante, desenvolve um processo de criação artística que inclui a formação das artistas na abordagem terapêutica *Somatic Experiencing®*.

Referências:

LEVINE, Peter. **Uma voz sem palavras**: como o corpo libera o trauma e restaura o bem-estar. São Paulo: Summus, 2012.

PORGES, Stephen W. **Teoria Polivagal**: fundamentos neurofisiológicos das emoções, apego, comunicação e auto-regulação. Rio de Janeiro: Senses Aprendizagem e Comunicação, 2012.

LASCANI, Daniel. **3 Cérebros**. Psicologia.pt. Escala, 2019. Disponível em: <https://www.psicologia.pt/artigos/ver_opiniao.php?3-cerebros&codigo=AOP0496&area=>>. Acesso em: 29 jun. 2021.

Estudos anatômicos integrados ao corpo em movimento: um relato de experiência.

Claudia Marques Auharek (PRODAN, UFBA)

Beatriz Adeodato Alves de Souza (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente relato abordará o curso de extensão “Estudos anatômicos integrados à experiência do corpo em movimento” oferecido na escola de Dança da UFBA em 2018 para pessoas interessadas no tema, vinculadas ou não a essa instituição. O curso teve como principal referência a proposta de uma “anatomia experiencial” (GLASER 2015; OLSEN:2004), a qual propõe que a experiência daquele que estuda seja a base para o entendimento e relação com o conteúdo investigado. As aulas foram dedicadas ao sistema muscular, em seus aspectos anatômicos, cinesiológicos e fisiológicos. Esse relato tem como objetivo descrever temas e metodologia das aulas, analisar depoimentos gerados e tecer algumas reflexões sobre as potencialidades do estudo anatômico dentro de um enfoque corporalizado no contexto da dança (COHEN: 2015; EDDY 2006).

Palavras-chave: ANATOMIA EXPERIENCIAL. EDUCAÇÃO SOMÁTICA. DANÇA.

Abstract: The present report will address the development of the course entitled "Anatomical studies integrated to the experience of the body in movement". It was held at the School of Dance (UFBA), in 2018, and the group of students was formed by people from different backgrounds, including students from the university as well as other institutions. The course was based on the idea of an "experiential anatomy" (GLASER 2015; OLSEN:2004), which deals with the concept of lived experience being the foundation to understanding and relating to the investigated content. This report will then describe the themes studied – that focused specially the muscular system in its anatomical, kinesiological and physiological aspects – will approach the methodology of the classes, revealing some of the testimonies generated, and finally weave some reflections about the potentialities of anatomical studies with this conception within the context of dance training and teaching (COHEN: 2015; EDDY 2006).

Keywords: EXPERIENTIAL ANATOMY. SOMATIC EDUCATION. DANCE.

O presente relato aborda o curso de extensão “Estudos anatômicos integrados à experiência do corpo em movimento”, oferecido na escola de Dança da UFBA, e ministradas por mim, Claudia Auharek, hoje pesquisadora do mestrado profissional em dança PRODAN, sob orientação de Beatriz Adeodato, e, na ocasião, aluna da graduação em Fisioterapia da UFBA. O projeto teve coordenação da

2107

Professora Me. Clara Trigo e foi desenvolvido através do LabSomática, espaço para experiências poéticas, somáticas e estudos cinesiológicos (Figuras 1). As aulas foram gratuitas, abertas para pessoas interessadas no tema, vinculadas ou não à UFBA e aconteceram durante os meses de Abril a Julho de 2018. Participaram do projeto ao longo dos encontros 20 pessoas, dentre elas estudantes e profissionais de Dança e de outras áreas profissionais.



Figura 1. Registro do curso de extensão “Estudos anatômicos integrados à experiência do corpo em movimento no LabSomática, Escola de Dança da UFBA, Abril 2018.

O curso foi uma proposta de um estudo corporalizado¹ da Anatomia do sistema muscular. Esse tipo de abordagem, também referida como “Anatomia experiencial” (COHEN:2015; OLSEN:2004) propõe que a experiência daquele que estuda seja a base para o entendimento e relação com o conteúdo investigado. O foco não está em decorar detalhes estruturais (como origens e inserções de músculo) e sim em sentir e usar a anatomia a partir da sua própria experiência, seja através do movimento, toque, voz, ou qualquer outra maneira que potencialize sua conexão com o próprio corpo. A partir desse referencial, o conteúdo das aulas abarcou diferentes temas relacionados ao sistema muscular: aspectos fisiológicos, cinesiológicos e anatômicos.

¹ Trago aqui o conceito de “corporalização” (*embodiment*) definido por Bonnie Bainbridge Cohen do Body-Mind centering™, abordagem de Educação Somática a qual me formei como Educadora do Movimento Somático (2014-2016, SP).

Os primeiros encontros foram dedicados à aspectos fisiológicos e cinesiológicos do sistema muscular. Foi realizado um estudo sobre a célula (fibra) e o tecido muscular. Para abordar esse conteúdo dentro de uma perspectiva experiencial, além de oferecer informações teóricas e visuais foram realizadas práticas para corporalizar essas estruturas: se movimentar com a atenção nos músculos imaginando e sentindo o deslizamento das fibras; movimentar com a atenção no sistema muscular e na sensação de variações de tônus.

Já nos encontros dedicados à aspectos cinesiológicos os alunos foram guiados, através de experimentações com propostas de contrações concêntricas e excêntricas, e percepção do tônus corporal. Essas experimentações foram feitas através de movimentos livres e improvisados e também através de criação de sequências de movimentos.

Outros encontros foram dedicados a regiões e grupos musculares específicos: músculos abdominais, musculatura posterior do tronco, músculos envolvidos na dinâmica respiratória e músculos do assoalho pélvico. Para cada um desses grupos musculares foram apresentados nomenclatura, localização, anatomia palpatória e aspectos cinesiológicos. Junto a isso, os alunos foram sempre orientados, através de visualização, sensação e de direcionamentos para atenção à corporalização essas estruturas.

A partir das falas e depoimentos gerados pelos alunos ao longo do curso, encontrei diálogos com Glasser (2015), que aborda implicações pedagógicas, artísticas e pessoais do ensino da anatomia experiencial, no contexto da dança. Para ilustrar esses diálogos, os quais explicitarei na sequência, reproduzo abaixo trechos de um depoimento² de uma das participantes do curso:

Ludicidade! Ser divertido explorar o corpo. A música estimula os sistemas. Estar atento durante o movimento, quais sistemas são acionados: ossos, músculos, articulações, fluidos, fâscias. (...) Abdomen concentra e retrai emoções: ao experimentar no movimento, as imagens físicas do músculo abdominal, de todos os músculos, brotavam na minha tela mental imagens de forma lúdica; eram coloridas e de diversos tamanhos e texturas. Foi gostoso fazer e visualizar a musculatura se movendo e auxiliando no movimento, que experimentei de diversas forma". (...)Mas ao experimentar sentar no chão, relaxar e respirar o abdomen, me veio uma vontade de choro, de criança, de não ter controle ou precisar controlar, só soltar... Foi uma experiência forte e que comecei a sentir meu assoalho pélvico também, acho que quando respirava no baixo abdômen (I.V., aluna do curso, 2018).

² A utilização dos depoimentos em publicações acadêmicas foi acordada previamente com os participantes.

Esses trechos são representativos de aspectos que foram recorrentes nos depoimentos dos alunos. Sintetizo então abaixo alguns pontos significativos e que estão em diálogo com o artigo citado: maior abertura e prazer no estudo anatômico; relevância dos processos de visualização e imaginação para aprendizagem; ganhos perceptivos sobre o próprio corpo e seu movimento; integração de conteúdos emocionais no processo de aprendizagem anatômica.

Essa experiência aponta então para uma enorme potencialidade do estudo experiencial da anatomia no campo da dança e do movimento de forma geral. Nesse sentido, corroborando Eddy (2006), identifico uma importante afinidade entre o ensino experiencial da anatomia e o ensino da dança. Entrar em contato com a anatomia à luz de recursos como visualização, improvisação, criação de movimentos e qualidades de atenção se mostra uma via muito potente de aprendizagem, criatividade e conexão com o próprio corpo e sua subjetividade.

Claudia Marques Auharek

PRODAN, UFBA

claudiaauharek@gmail.com

Artista da dança, mestranda em Dança (PRODAN, UFBA)

cientista social (UFMG), fisioterapeuta (UFBA)

e educadora do movimento somático pelo Body-Mind centeringsm

Beatriz Adeodato Alves de Souza

UFBA

beatrizadeodato@gmail.com

Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA) e membro do Grupo de Pesquisa Corpolumen: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança (UFBA). A área de concentração de suas pesquisas engloba as interações da Dança com a Educação Somática, estudos da percepção e a Prática como Pesquisa

Referências:

COHEN, bonnie bainbridge. **"Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering®."** Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo (2015).

OLSEN, Andrea, and Caryn McHose. *Bodystories: A guide to experiential anatomy*. UPNE, 2004.

EDDY, Martha. **"The practical application of Body-Mind Centering®(BMC) in dance pedagogy."** *Journal of Dance Education* 6.3 (2006): 86-91.

GLASER, Laura. **"Reflections on somatic learning processes in higher education: Student experiences and teacher interpretations of experiential**

2110

anatomy into contemporary dance." *Journal of Dance & Somatic Practices* 7.1
(2015): 43-61

Visita mediada ao Espaço Xisto Bahia: a primeira história.

Claudiana Santos de Jesus (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato apresenta minha experiência como mediadora cultural em visitas guiadas com estudantes de 5 a 12 anos de escolas públicas de Salvador ao Espaço Cultural Xisto Bahia, nos Barris. O espaço é vinculado à Fundação Cultural do Estado da Bahia e a ação foi realizada em parceria com o Petiz - Festival de Arte para a Infância e Juventude. Um dos objetivos da mediação cultural é aproximar o público da arte. Segundo Ana Mae Barbosa, “a mediação surge como um elo que se estabelece entre a plurivocidade de sentidos presentes em uma obra de arte e seu público” (BARBOSA, 2016, p.3). Nesse sentido, a mediação cultural possibilita que outras portas em direção a democratização cultural sejam abertas, fazendo das visitas guiadas um caminho para promover o sentimento de pertencimento ao espaço cultural, por entender que é no ato de ocupá-lo, que muros serão derrubados e o que antes era visto como distante da realidade daquelas crianças, se aproxima um pouco mais.

Palavras-chave: DANÇA. MEDIAÇÃO. COMUNIDADES. ATUAÇÃO. PERTENCIMENTO.

Abstract: This report presents my experience as a cultural mediator in guided visits with students from 5 to 12 years old of public schools in Salvador to the Espaço Cultural Xisto Bahia, in Barris. The space is linked to Fundação Cultural do Estado da Bahia and the action was promoted in partnership with Petiz - Festival de Arte para Infância e Juventude. One of the goals of cultural mediator is to bring the public close to art. According to Ana Mae Barbosa "The mediation emerges as a link that is established between the plurivocity of meanings present in a work of art and its audience." (BARBOSA, 2016, p.3). For that matter, cultural mediation makes it possible to open other doors towards cultural democratization, making guided visits a way to promote a feeling of belonging to the cultural space, because we understand that it is in the act of occupying that walls will be broken down and what was once seen as distant from the reality of those children will come a little closer.

Keywords: DANCE. MEDIATION. COMMUNITIES. PERFORMANCE. BELONGING.

1. Heróis

O ano era 2019, abril de 2019 para ser mais específica e a história que hoje irei contar aconteceu em uma cidade na Bahia bem conhecida por causa de seu jeito receptivo, suas lindas praias e especificamente por realizar uma das

maiores festas de rua do mundo: Salvador. Bom, irei fazer uma breve apresentação dos protagonistas antes de continuar a história, tudo bem?

São eles...

Os grandes heróis: as crianças

A escola dos heróis: escola pública

A casa mágica: Espaço Cultural Xisto Bahia

Guias da casa mágica: mediadores culturais

Profissionais da casa mágica: funcionários do espaço cultural

Apoiadores da casa mágica: Fundação Cultural do Estado da Bahia

Preciso ressaltar aqui que a casa mágica onde essa história se passou não é única no mundo, existem milhares delas, porém ainda hoje nem todes tem acesso ou se sentem no direito de ocupá-las. O entendimento sobre quem pode ter acesso a esses espaços ainda é enviesado pelas relações de classe e raça, principalmente aqui no Brasil, e é com o intuito de fazer pontes entre esses dois sujeitos: arte e público, que a mediação cultural trabalha. Mas onde parei mesmo? Ah, lembrei. O dia estava ensolarado, a casa mágica Xisto Bahia estava perfeita e pronta para receber seus heróis do dia. Todes os funcionários já estavam aguardando que os heróis chegassem e a aventura começasse. A nave espacial tinha acabado de estacionar em frente á casa e eles desembarcaram eufóricos e alegres para mais um dia recheado de novidades.



Estudantes de escola pública chegando ao Espaço Xisto Bahia, Salvador - BA, 2018.

Os guias conduziram os heróis pela entrada da casa onde olhares atentos e curiosos se viravam para todos os cantos, tentando capturar tudo que estava presente ali, salvando em suas memórias cada detalhe. Um grande quadro com a foto de um homem na entrada do lugar é percebido e de imediato perguntam quem seria ele. Xisto Bahia, um mutiartista é apresentado á todes, sendo mencionado sua importante participação na cultura baiana. Logo adiante uma janela enorme com um letreiro em frente chama a atenção de uma pequena heroína e ela questiona onde o que seria aquela janela. A palavra bilheteria aparece na fala da guia e todes ficam curiosos para saber o que significa. A guia então faz um jogo de perguntas e respostas fazendo com que todes juntas formulem a definição do que pode ser uma bilheteria. Para a maioria deles aquela era sua primeira vivência numa casa mágica e mesmo experienciando coisas novas, as relações entre o que estavam vivenciando e as suas referências de vida se comunicavam. Katz diz que:

Toda essa terminologia está datada e precisa ser substituída por outra, onde não há usuários nem regiões vazias à espera de preenchimento... Pois somos co-criadores das informações que recebemos, ao mesmo tempo em que seus transformadores e seus disseminadores.
(KATZ, p.05, 2003)

Mesmo que alguns nunca estivessem em um teatro, não significava que eram vazios de cultura. A cultura não depende de espaços culturais para existir, antes dos espaços existirem ela já se fazia presente na oralidade, nas ruas, nos terreiros, nos quintais. Ao entrarem na sala principal um dos funcionários que iremos chamar de Sr. T, saiu de uma salinha pequena que ficava atrás das cadeiras e veio cumprimentar aqueles heróis, informando que era o responsável por todo equipamento de luz que estava naquela sala enorme e conduzindo todes para sentar-se no enorme palco que ficava á frente das cadeiras. O chão do palco era todo de madeira e tinham grandes cortinas nas laterais e ao fundo. Falamos sobre o que seria um palco e como ele funcionava, quando logo em seguida a guia abriu a porta que ficava na lateral do palco dando acesso para o camarim. Todes entraram e tinham tantas cores naquela sala que as crianças ficaram encantadas. As crianças ouviam atentas as informações sobre os elementos de cena e sobre a necessidade de cada um daqueles objetos. Maquiagem foram usadas para transformar aquelas crianças em artistas por alguns minutos. Heróis artistas! Depois de todes devidamente prontos fomos para o palco após o terceiro sinal e dançamos ao som de uma música escolhida pelo Sr. T. Ao final da música, todes agradecerem e

2114

desceram. Estávamos indo em direção a saída para que elas entrassem de volta na nave quando uma heróina vira-se para a guia e fala: não vejo a hora de voltar e trazer minha família também. A sensação de pertencimento e familiaridade com aquele espaço estava começando a acontecer. Com um sorriso no rosto ela diz que aguardará ansiosa pelo seu retorno.



Foto 1: alunes de uma escola pública numa visita guiada ao Espaço Xisto Bahia, Barris, Salvador – BA, 2018.

2. Considerações

A história contada acima não é baseada na utopia de uma jovem mediadora cultural em artes cênicas. Ela é real. Felizmente. Acreditar na mediação cultural é acreditar que a democratização cultural é uma potente ferramenta para que as paredes que separam as pessoas das produções e dos espaços culturais que acontecem/existem em torno delas sejam derrubadas. O mundo não é. O mundo está sendo. Precisamos conhecer nossas histórias como possibilidade e não como determinação. (Freire, 2002).

...meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre, mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da História, mas seu sujeito igualmente. (FREIRE, p.30, 2002)

A mediação está pautada nas tentativas de possibilitar outras narrativas, por compreender que precisamos ser não apenas objetos, mas também sujeitos de nossas histórias. Não podemos eliminar ou impedir os danos causados pelas diversas realidades que nos cercam, mas podemos intervir, ao constatar essas

diferenças tão desfavorável para alguns, por entender que assumir uma posição neutra não é a solução.

Claudiana Santos de Jesus
UFBA

clauddi_honorio@hotmail.com

Artista da dança, coreógrafa, produtora e mediadora cultural. Formada pelo Curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança (FUNCEB), Licenciada em Dança (UFBA), estudante dos cursos de Bacharelado em Dança, Pós-graduação em Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança e Mestrado Profissional em Dança (UFBA)

Rita Ferreira de Aquino (orientadora)
UFBA

aquino.rita@gmail.com

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

Referências:

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia, Saberes necessários á prática educativa. Coleção leitura, Paz e Terra, 25º Edição, p 32.**

KATZ, Helena. **O espectador da arte contemporânea, Mostra Sesc de Arte, Arte e pensares, CDD 700, 2003, São Paulo. Editora Cultura. Arte.Sesc, 2003.**

BARBOSA, Ana Mae. Mediação, medição e ação. **Revista Digital Art&, São Paulo, v. XIII, n.17, p5, 2016.**

Direção múltipla virtual (DMV): dispositivo de composição em dança colaborativa

Daniela Alves (PRODAN - UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Neste relato, apresento minha experiência inicial com o dispositivo DMV (direção múltipla virtual), ferramenta digital de composição colaborativa e interativa em Dança, criada por mim, artista da Dança de Florianópolis/SC, em um contexto de pouca aderência do público em geral aos trabalhos de Dança Contemporânea. Criei essa ferramenta com o intuito de construir novas corporeidades e dramaturgias em Dança, contando com a participação de pessoas colaboradoras virtuais dispostas a atuar na pesquisa, a partir de suas impressões sobre vídeos compartilhados, via *Facebook*, em que eu trazia proposições de corpo. Para tanto, elas respondiam ao menos uma das perguntas em relação aos vídeos: 1) o que você vê?; 2) o que você sente?; 3) para onde devo ir? (que ações experimentar? que questões explorar?). Essa primeira fase do projeto ocorreu de maio a junho de 2013, finalizada com uma mostra de processo em formato de conferência-demonstração no *Festival Múltipla Dança 2013*.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA. CRIAÇÃO COLABORATIVA. INTERATIVIDADE. DISPOSITIVO DE COMPOSIÇÃO. CULTURA DIGITAL.

Abstract: In this report, I present my initial experience with the DMV device (*direção múltipla virtual* – virtual multiple direction), a digital collaborative and interactive composition tool in Dance, created by me, a Dance artist from Florianópolis/SC, in a context of low adherence by the general public to Contemporary Dance works. I created this tool in order to build new corporeality and dramaturgies in Dance, with the participation of virtual collaborators willing to take part in the research, based on their perceptions about videos shared via Facebook, in which I brought body propositions. To do so, they answered at least one of the questions regarding the videos: 1) what do you see?; 2) what do you feel?; 3) where should I go? (what actions should I try? what issues should I explore?). This first phase of the project took place from May to June 2013, and ended with a process exhibition in a conference-demonstration format, held at the *Festival Múltipla Dança 2013*.

Keywords: CONTEMPORARY DANCE. COLLABORATIVE CREATION. INTERACTIVITY. COMPOSITION DEVICE. DIGITAL CULTURE.

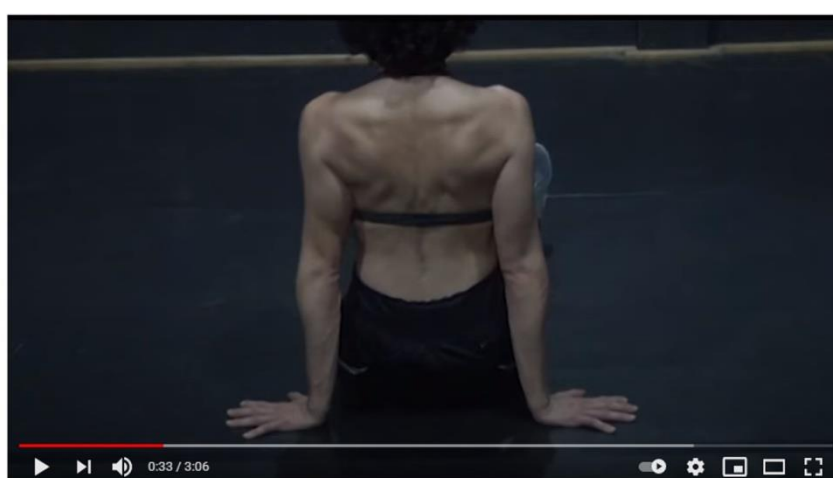
1. Ponto de partida: sujeito e contexto

Neste relato, apresento minha experiência inicial com o dispositivo DMV (direção múltipla virtual), ferramenta digital de composição colaborativa e interativa em Dança, criada por mim, artista da Dança de Florianópolis/SC, a fim de produzir

2117

material artístico partindo do corpo e suas subjetividades, em um contexto de pouca aderência do público em geral aos trabalhos de Dança Contemporânea.

Esse trabalho surgiu como fuga de um momento prolongado de estagnação, depois de ter ficado cinco anos sem atuar na cena. Isso ocorreu após o encerramento das atividades do *Aplysia*, grupo de Dança do qual fui cofundadora, minha verdadeira escola e família: um lugar de descoberta das inúmeras possibilidades do meu corpo e da minha Dança. O grupo durou dez anos, de 1998 a 2008, e, com o seu término, tive dificuldades em continuar, inclusive porque Florianópolis sempre foi uma cidade muito carente de políticas culturais.



Vejo um corpo que ao mesmo tempo em que busca se entregar ao chão, a ele resiste. É sua a iniciativa de se aproximar do solo, e num primeiro momento de forma bastante suave e passiva. Porém, vai se estabelecendo uma tensão, que gradativamente aumenta. O corpo se mantém neste conflito, construindo e desfazendo seus apoios, buscando maneiras de simultaneamente se aproximar e se afastar do chão. Poderia ver isto por muito tempo, mas a entrega no final me gera uma frustração.

Curtir · Compartilhar · 8 a



Figura 1: *experimento 1* e comentário de colaboradora virtual.¹

O período de estagnação durou até 2012, quando percebi que eu precisava da Dança para continuar existindo: foi com a potência dessa inércia que os caminhos me levaram à criação do dispositivo DMV.

¹ Montagem a partir de imagens capturadas do grupo *direção múltipla virtual*, do Facebook e do canal *Daniela Alves*, do Youtube.

2. Laboratório Corpo e Dança: bolsa para pesquisa a partir de uma ferramenta inovadora e inédita de composição em Dança

Em 2013, surgiu a oportunidade de participar do projeto *Laboratório Corpo e Dança*, proposto por Jussara Xavier e financiado pelo Programa *Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014*, que oferecia três oficinas: 1) *Percepção Física e Criação em Dança*, com Alejandro Ahmed; 2) *Corpo e Cidade*, com Vanilto Lakka; e *Performance*, com Micheline Torres.

Um dos objetivos dessas ações era estimular a criação de uma proposta de iniciação à pesquisa para um trabalho solo, a partir de ferramenta inovadora e inédita de composição em Dança, que seria incentivada por bolsas concedidas pelo projeto. Assim surgiu o dispositivo DMV: fui contemplada por uma das bolsas, com duração de três meses, de abril a junho de 2013, período que marcou minha experiência inicial com essa ferramenta.



Figura 2: *experimento 1A* e comentário de colaboradora virtual.²

3. Projeto direção múltipla virtual (DMV)

² Montagem a partir de imagens capturadas do grupo *direção múltipla virtual*, do Facebook.

O dispositivo DMV surgiu com o intuito de construir novas corporeidades e dramaturgias em Dança, contando com a participação de pessoas colaboradoras virtuais dispostas a atuar na pesquisa, sem a necessidade de terem conhecimentos técnicos em Dança. Essas colaboradoras eram convidadas a oferecer suas impressões a respeito de vídeos compartilhados em um grupo virtual, de caráter público, na plataforma *Facebook*, em que eu trazia *partituras corporais propositivas*, que, como sugere o nome, tinham o corpo como fundamento compositivo.

As participantes deveriam responder ao menos uma das perguntas em relação aos vídeos: 1) o que você vê?; 2) o que você sente?; 3) para onde devo ir? (que ações experimentar? que questões explorar?). Após fisicalizar as palavras das colaboradoras virtuais, experimentando no corpo os caminhos propostos por elas, um novo vídeo era criado, dando continuidade à pesquisa.

A motivação na escolha de direção múltipla como estratégia de composição está conectada com o fato de que há pouca aderência do grande público aos trabalhos da área de Dança Contemporânea; assim, essa proposta de criar Dança de forma interativa no ambiente da *Internet* busca aproximar essa vertente da Dança ao público diverso e amplo.

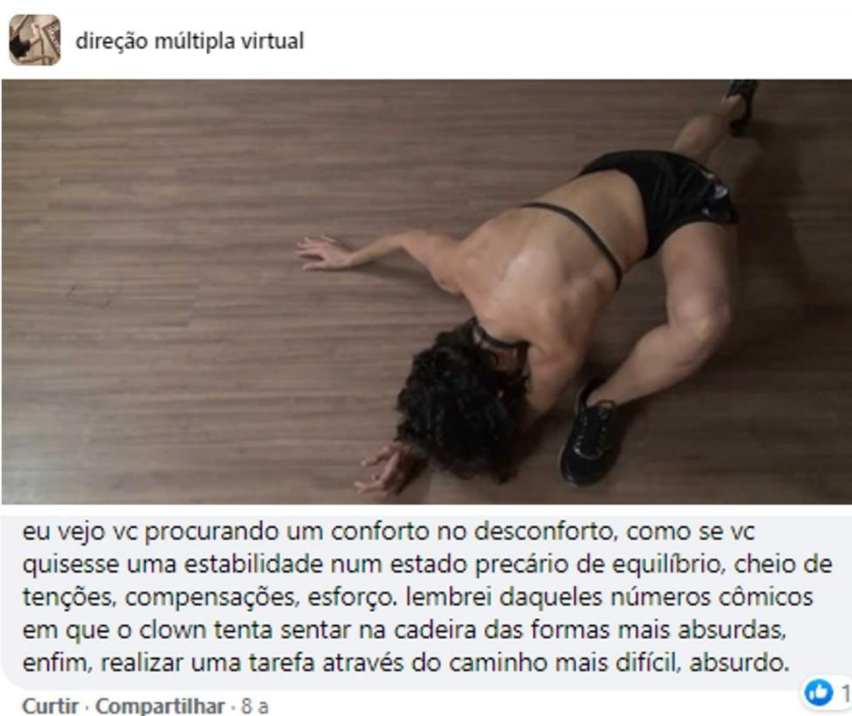


Figura 3: *experimento 1A.1* e comentário de colaboradora virtual.³

³ Montagem a partir de imagens capturadas do grupo *direção múltipla virtual*, do *Facebook*.

As *partituras corporais propositivas* poderiam ser *primárias* – quando a composição tinha origem na ação do corpo – ou *secundárias* – quando era criada a partir da resposta das colaboradoras virtuais à proposição postada anteriormente.

Essas ações do corpo estavam carregada de ideias, assuntos, questões e conceitos indissociáveis da própria ação, coisas que o corpo carrega, palpáveis ou não, mas todas visíveis, como *corpo-fisiológico*, *corpo-sedutor*, *corpo-potência*, *corpo-máquina*, *corpo-emoção*, *corpo-real*, *corpo-natural*, *corpo-falso*, *corpo-artificial*, *corpo-belo*, *corpo-feio*.

Ao final desses três meses de experiência, foram quatro partituras compartilhadas no grupo: o *experimento 1*; o *experimento 1A*, decorrente do *experimento 1*; o *experimento 1A.1*, consequente do *1A*; e o *experimento 2*.

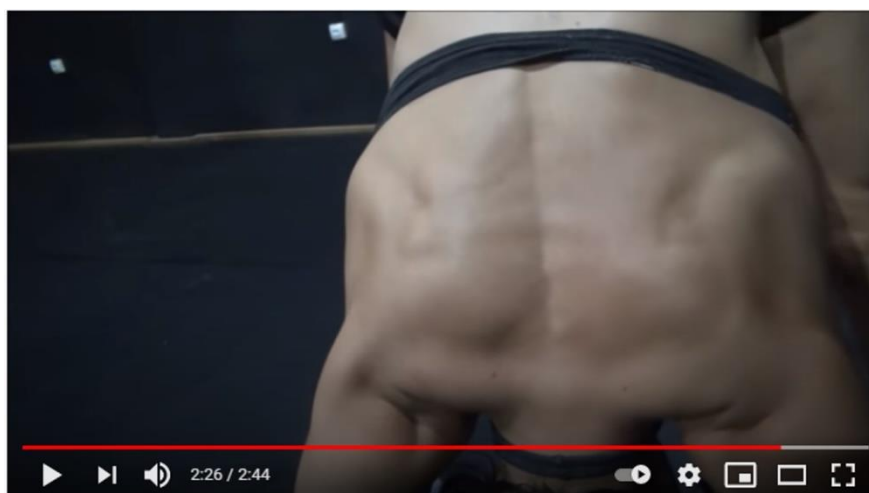


Figura 4: experimento 2.⁴

4. Finalização da etapa inicial: conferência-demonstração no *Festival Múltipla Dança*

Após esses três meses de experiência com o dispositivo DMV, finalizei o processo com a conferência-demonstração *Direção Múltipla Virtual*, parte da programação do *Festival Múltipla Dança 2013*, em Florianópolis, apresentando os vídeos-experimentos 1, 1A e 1A.1, intercalados com compilações de comentários das colaboradoras virtuais.

⁴ Imagem capturada do canal *Daniela Alves*, do Youtube.



Figura 5: Conferência-demonstração *Direção Múltipla Virtual* no Festival *Múltipla Dança* 2013. (Foto: Cristiano Prim).

Juntamente com a exposição de vídeo projetado em tela, apresentei uma performance com minha presença na cena, mostrando, em forma de proposição corporal, até que ponto da pesquisa pude chegar com a colaboração das participantes, que, dado o grande envolvimento com a pesquisa, passaram a fazer parte do trabalho, tornando-se coautoras da composição.

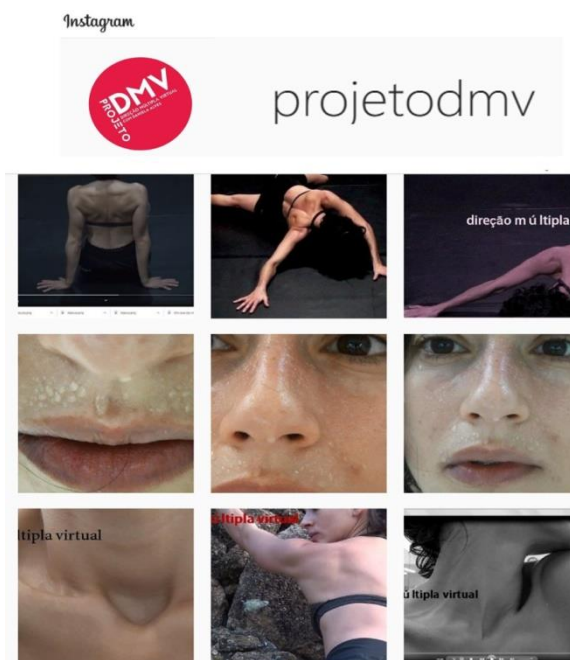


Figura 6: Perfil do Projeto DMV no Instagram. (Montagem a partir de captura de imagens).

Essa investigação inicial impulsionou a criação e estreia do meu primeiro trabalho solo, *Direção Múltipla*, em 2014, e, atualmente, o dispositivo DMV é o objeto de estudo da minha pesquisa no Mestrado Profissional em Dança da Universidade

Federal da Bahia (UFBA), ocorrendo também em outras redes além do *Facebook* – como o *Instagram* e o *Whatsapp*.

Daniela Alves
PRODAN - UFBA
danielaalvesdance@gmail.com

Artista da dança, professora, gestora de projetos culturais. Mestranda em Dança (UFBA). Desenvolve o projeto solo "DMV- continuidade"; o treinamento físico-expressivo autoral "Corpo Infinito" e "Corpo Infinito - novos olhares" - para pessoas com deficiência visual; e integra o laboratório "ensaio para algo que não sabemos".

Mirella Misi
UFBA
mirellamisi@gmail.com

Professora Adjunto 1 da Escola da Dança da Universidade Federal da Bahia. Coordenadora do Colegiado do Curso de Licenciatura em Dança Noturno. Vice-coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança (EAD). Professora do Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Coordenadora do Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo (LaPAC).

Referência:

DANIELA ALVES. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=f2_6GnL1qyk> Acesso em 11 abr. 2021.

Conferência-demonstração "Direção Múltipla Virtual" - Múltipla Dança 2013.

Apresentação de Daniela Alves. Veiculado em: 05 jun. 2013. Dur: 23m28s.

DANIELA ALVES. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=sP0luryg3O0>> Acesso em 11 jul. 2021. direção múltipla virtual – daniela Alves – experimento 1. Vídeo-experimento de Daniela Alves. Veiculado em: 19 abr. 2013. Dur: 03m06s.

DANIELA ALVES. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=T68pFU5LVfg>> Acesso em 11 jul. 2021. direção múltipla virtual – daniela Alves – experimento 2. Vídeo-experimento de Daniela Alves. Veiculado em: 02 mai. 2013. Dur: 02m44s.

DIREÇÃO MÚLTIPLA VIRTUAL. Facebook:

groups/direcaomultiplavirtual.danielaalves. Disponível em:

<https://www.facebook.com/groups/direcaomultiplavirtual.danielaalves>> Acesso em: 11 abr. 2021.

PROJETO DMV. Instagram: @projetodmv. Disponível em:

<https://www.instagram.com/projetodmv>.

Corpo brasileiro na Dança?: práticas pedagógicas em Estudos de Processos Criativos a partir dos Estudos Culturais e da Etnocenologia na Dança.

Daniela Maria Amoroso (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Esse relato de experiência deriva das práticas pedagógicas investigadas e realizadas no ensino de componentes curriculares de Estudos de Processos Criativos na Dança III e IV, nos cursos de Dança da Escola de Dança da UFBA durante o período de ensino à distância devido à crise sanitária COVID- 19, ou seja o semestre SLS 2020.2 e o semestre 2021.1. Trouxemos nos cursos a pergunta mobilizadora: Seria possível pensarmos a máxima O Corpo Brasileiro na Dança? Ou ainda, o que essa pergunta mobiliza no pensamento em Dança? Como entender os repertórios das danças populares brasileiras (Amoroso, 2013 e 2021) e das danças diaspóricas como letramentos do corpo (Ramos, 2017) que dança? Destacamos, assim, a importância dos Estudos Culturais e dos Estudos da Etnocenologia e dos Estudos da Decolonialidade que compõem a coluna vertebral das discussões críticas das poéticas dos trabalhos artísticos estudados e também dos processos criativos dos estudantes.

Palavras-chave: PROCESSOS DE CRIAÇÃO. DANÇAS POPULARES. ETNOCENOLOGIA. COVID-19. PRÁTICAS PEDAGÓGICAS.

Abstract: This experience report derives from the pedagogical practices investigated and carried out in the teaching of curricular components of the Study of Creative Processes in Dance III and IV, in the Dance courses at the UFBA School of Dance during the distance learning period due to the health crisis COVID- 19, that is, the SLS 2020.2 semester and the 2021.1 semester. We brought in the courses the mobilizing question: Would it be possible to think the maxim Brazilian Body in Dance? Or, what does this question mobilize in thought in Dance? How to understand the repertoires of Brazilian popular dances (Amoroso, 2013 and 2021) and diasporic brazilian dances as literacies of the body (Ramos, 2017) that dance? Thus, we highlight the importance of Cultural Studies and Ethnocenology Studies and Decolonial Studies, which form the backbone of critical discussions of the poetics of the studied artworks and also of the students' creative processes.

Keywords: CREATIVE PROCESS. BRAZILIAN POPULAR DANCES. ETNOCENOLOGY. COVID-19. PEDAGOGICAL PRACTICES.

1. Da graduação, da criação e do ensino que envolve investigação e criação em Dança.

Esse relato de experiência deriva das práticas pedagógicas investigadas e realizadas no ensino de componentes curriculares de Estudos de Processos Criativos na Dança III e IV, nos cursos de Dança da Escola de Dança da UFBA. Trouxemos a pergunta mobilizadora: Seria possível pensarmos a máxima O Corpo Brasileiro na Dança? Ou ainda, o que essa pergunta mobiliza no pensamento em Dança? Como entender os repertórios das danças populares brasileiras (Amoroso, 2013 e 2021) e das danças diaspóricas afro-brasileiras como letramentos do corpo (Ramos, 2017) que dança? Esse questionamento artístico enquanto pergunta de dança me afetou quando em 2004 fui selecionada para a 4a. Bienal SESC de Dança: "A curiosidade de investigar como a cultura brasileira pode ou não traduzir-se em movimentos, gestos e linhas de pesquisas coreográficas balizou a escolha do tema da 4a. bienal SESC de Dança, O corpo brasileiro na dança" (SESC, 2004). Foram 170 trabalhos coreográficos inscritos no Edital da bienal e 33 coreografias selecionadas, dentre elas o solo Deixa eu Livre de minha autoria. Assim, questões que me importavam naquela época como a prática da capoeira Angola e a dança de Yemanjá como dispositivos da própria criação voltam no tempo espiralar (Martins, 2003) já em processo de ressignificação:

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, eventos naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, L. 2001. p. 84).

Nesse processo de ensino e aprendizagem, considerando a mediação dos saberes como ponto primordial na relação com os estudantes, entendemos que a vivência artístico-pedagógica da docência também pode ser entendida a partir do danscreviver experiências. Silva¹ (2021) em sua dissertação de mestrado nos explica sua experiência a partir do samba de caboclo:

¹ Inah Irenam Oliveira da Silva foi, em 2020.2, tirocinante do componente SLS Projetos Integrados Corpo, Cultura, Criação e Contemporaneidade que combinava os componentes de Estudos do Corpo, Estudos Críticos Analíticos e Estudos de Processos Criativos, este último sob minha responsabilidade.

Danscrever memórias espiraladas requer fôlego. Para substanciar práticas que partam do samba de caboclo e desdobrem em infinitas possibilidades corporais, conecto conceitos, procedimentos metodológicos e fundamentações teóricas que argumentem um corpo que sambografa sua história a todo instante. (SILVA, 2021, p.18).

Nos componentes em questão, partimos da pergunta espiralada sobre corpos e corpos brasileiras na Dança, e com o auxílio de materiais didáticos caminhamos para um aprofundamento do que significam os repertórios das danças populares, quando trazidos para a criação em termos de questionamentos de raça, gênero e poder.

2. Caminhos, trilhas e pistas pedagógicas nas abordagens das danças populares brasileiras.

Relatamos a seguir alguns dos materiais audio visuais compartilhados durante os semestres citados como modo de partilha de saberes e fazeres no ensino de Dança. Destacamos aqui algumas obras: A morte do Cisne, de Antonio Nóbrega (SP/PE), A morte do cisne de John Lennon da Silva (SP), Isto não é uma Mulata, de Monica Santana (BA), O Samba do Criolo Doido de Luiz de Abreu (SP/BA), Les écaillies de la mémoire, de Germaine Accogny (SENEGAL), Bleu, de Ana Pi (SP/FRANÇA), Mungangas, Pantinhos e Malassombros, de Denny Neves e Daniela Amoroso (Grupo de Dança Contemporânea/UFBA/BA). Enquanto obras para leitura, destacamos o livro Bisa Bia e Bisa Bel como disparador do entendimento da ancestralidade e o livro de Leda Maria Martins especialmente no entendimento das afrografias da memória. No que tange os materiais de videos, assistimos especialmente o documentário "Atlântico Negro" e a série "Diálogos Ausentes", do Itaucultural. Em termos de metodologia em tempos virtuais, criamos um canal de youtube para cada turma, assim como um drive para cada turma a fim de facilitar o envio e compartilhamento de conteúdos. As aulas síncronas foram organizadas para as discussões, visualizações coletiva das obras e laboratórios. Destacamos o samba de roda, a capoeira angola, o samba de caboclo como temas dos laboratórios práticos. Vale ainda destacar a participação do doutorando Tiago Ribeiro e da mestrandia Luana Lordelo em 2021.1 com compartilhamentos das pesquisas com ênfase na criação e de Inah Irenam como já relatado em 2020.2. Como processo de compartilhamento das criações dos estudantes realizamos os Seminários de

2126

Investigações Criativas, ou seja, cada encontro com 6 trabalhos de vídeo de até 3 minutos, momento no qual a estudante exercitava a fala sobre seu próprio processo de criação. E aqui se abre um portal mágico de tudo o que podemos compartilhar mas que infelizmente não cabem nessas linhas... Essas configurações processuais foram editadas em um único vídeo em cada semestre e apresentados no Painel Performático da Escola de Dança e podem ser visitados no canal da Escola de Dança da UFBA: *Rasgo e Rasura 1, 2 e 3*, em 2020² e *Desatando o nó da garganta*, em 2021³. Tivemos no semestre SLS 30 estudantes e no semestre 2021.1, 25 estudantes que cursaram do início ao fim do semestre. Ainda que não se esgote aqui, o pensamento de dança, provocado pela pergunta Corpo brasileiro na Dança?, esgarçou barreiras heteronormativas grifando a necessidade do respeito à diversidade e da luta anti racista como implicações criativas pela dissolução de uma dança hegemônica excludente.

Daniela Maria Amoroso
UFBA

daniela.maria.amoroso@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/7502274109504758>

Professora da Escola de Dança da UFBA, Pós-Doutora pela Université Paris 8-Saint Denis, Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia/ UFBA. Professora do PPGDança/PRODAN/PPGAC/UFBA. É artista, dançarina e pesquisadora.

Referências:

AMOROSO, Daniela. **Dança-Educação e Etnocenologia: Uma reflexão sobre práticas didáticas de criação a partir das Danças Populares Brasileiras**. Livro de Atas do SIDD2011 Seminário Internacional Descobrir a Dança / Descobrimos através da Dança 10-13 Novembro 2011.FMH.

MARTINS, Leda. Leda Martins keynote address [videorecording] : **Performances of spiral time**. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2333.1/98sf7m3p>

RAMOS, Luciane. **Diálogos ausentes**. Itaucultural. 2017. Disponível em: <https://youtu.be/uM5zq7gqH5l>

SESC, **O corpo brasileiro na dança**. Programa da Bienal SESC de Dança. Santos, 2004..

SILVA, Inah Irenam. **Sambografia cabocla: um pensamento em dança a partir do samba de caboclo**. Dissertação de Mestrado. 89p. PRODAN. 2021.

² Disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=DAzU2OvmGnI>

³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NAZoxihjFR4>

Dança sem toque: experiências artístico-educacionais virtuais em tempos de pandemia.

Débora Campos de Paula (UFRJ)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Esta reflexão surgiu da minha experiência como educadora e dançarina durante a pandemia do COVID - 19. Com esse novo cenário, em que o corpo e seu espaço coletivo seria mediado por uma tela, veio a necessidade de revisitar minha percepção da tecnologia como hostil e improdutiva na experiência da dança. Nesse relato de experiência, eu compartilho algumas pistas que me ajudaram a reconhecer e traçar esse novo território do fazer corporal através da tela. Especificamente, descrevo como eu tenho construído nas minhas aulas de dança para os alunos do Instituto Tear, local onde atuo como arte educadora. Com essa experiência de ensino da dança num ambiente virtual eu fui muito além dessa adaptação tecnológica. Com ela nasceu uma nova cartografia para a minha vivência em dança. A necessidade de repensar e redimensionar o trabalho corporal dentro de um espaço virtual provocou questionamentos que impactam minhas percepções artísticas e pedagógicas.

Palavras-chave: DANÇA. CORPO. PANDEMIA. VIRTUALIDADE, PEDAGOGIA.

Abstract: This is a report of my experience teaching dance during the COVID-19 pandemic. In this new context, in which the body shared collective through the lenses of a camera, it became necessary to revisit my perception of high tech tools as hostile and unproductive when it concerns experiencing the body in dance. Here I share a few clues that helped me to recognize and discern different paths. Specifically I narrate some ways in which the workshops were developed for the youth who attended the program. Throughout this experience, I saw myself going much further than adapting my technological perception. With it I was able to build a new cartography in dance. This shift brought new dimensions to my work and had a great impact on my pedagogical and artistic perception of the body in a virtual space.

Keywords: DANCE. BODY. PANDEMIC. VIRTUALITY. PEDAGOGY.

1. O início: dança suspensa

Meu fazer artístico e educacional sempre esteve marcado pelo afeto e pelas trocas, possibilitando o entre, onde a dança e o conhecimento acontecem.

Então, veio o tempo em que estar junto seria mediado por uma tela, um meio, para mim, bastante hostil. O espaço restrito da casa tornou-se ainda menor diante da impossibilidade de transitar por outros lugares.

2128

Eu nunca havia feito aulas de dança virtuais e muito menos imaginava ser possível propor, neste meio, algo que eu julgasse interessante e viável para meus alunos.

Aos poucos, fui encontrando minhas brechas e este é um movimento que ainda está em curso, desdobrando-se a cada dia, em novas descobertas.

2. Primeiros passos: a importância dos apoios

Trabalhar em equipe requer respeito, escuta, afinidade e compromisso. E, no momento de dar o primeiro passo para o retorno ao movimento, os grupos de trabalho do qual faço parte, foram fundamentais para o suporte técnico, pedagógico e afetivo. Trocar experiências, dúvidas e descobertas, entender juntos o que funciona ou não e tudo o mais que transita na total incerteza. Lidar com o imprevisível elevado a enésima potência das quedas de internet, câmeras desligadas, interferências nos espaços nossos e dos outros.

3. Nossa Tribo

A Tribo¹ do Instituto Tear² conta com uma equipe formada por quatro educadores³, desenvolvendo suas linguagens artísticas separadamente, mas, tendo como diretriz a concepção filosófico/metodológica tecida pelo Tear, nomeada Artes Integradas⁴.

Iniciamos 2020 presencialmente, em um processo de manutenção da turma e recepção de novos integrantes⁵. Estávamos nas primeiras costuras do planejamento e conversávamos desde 2019, sobre como aprimorar a comunicação

¹ A Tribo Arte é um grupo de jovens de 14 a 18 anos e faz parte do Programa Ciranda Brasileira do Instituto Tear. O programa oferece, desde 2002, formações artístico culturais gratuitas para crianças e jovens de baixa renda. Disponível em: Ciranda Brasileira: Tribo Arte - Instituto Tear -

² 2 O Instituto Tear é uma organização da sociedade civil que atua desde 1980 nas áreas de Arte/Educação e cultura.

³ Michel Nascimento, Gabriella Levaskevicius, Débora Campos e Dudu Garcia, trabalhando respectivamente com música/percussão, teatro/canto, dança afro/dança contemporânea e danças populares sob a coordenação de Ana Carolina Cozendey.

⁴ Esta concepção filosófico/metodológica é desenvolvida por Denise Mendonça -músico terapeuta, arte educadora, compositora e fundadora do Instituto Tear – e pelos muitos educadores que passaram pela casa, é inspirada principalmente nas ideias de Paulo Freire, John Dewey, Herbert Read e Ana Mae Barbosa.

⁵ Em virtude da faixa etária é bastante comum mudanças significativas a cada ano com os alunos atendendo a demandas de entrada no mercado de trabalho, faculdade ou mudança de interesse.

com os jovens, através das mídias. Mas, não imaginávamos que essa se tornaria a única forma de contato com nossos alunos.

Com as atividades presenciais suspensas, migramos para o formato remoto, preferindo manter a equipe junta em todos os encontros⁶. Talvez essa decisão tenha sido tomada por uma necessidade, ainda não tão clara, de reforçarmos nossos princípios como educadores teateiros⁷, para enfrentarmos este novo momento.

2.1. Arte educação: múltiplas linguagens e interatividade

O início, foi um misto de incerteza e urgência em descobrir como manter a conexão e aprendizado. Começamos desenvolvendo atividades em múltiplas linguagens nos encontros síncronos e em tarefas assíncronas para serem realizadas, com os recursos disponíveis e registradas por imagem, vídeo, escrita, desenho, voz e movimento, de acordo com o desejo do aluno.

A escuta e o incentivo à autonomia e a criatividade foram fundamentais para criar um ambiente acolhedor de troca. Fomos, junto com os alunos, entendendo a interferência da tela como mediação nos encontros e como isto afeta nossa relação.

Abrindo espaço, recebemos potências desconhecidas. Habilidades para desenhar, fotografar, animar, escrever, interpretar, cantar, compor, filosofar.

Percebemos, como um ambiente com uma menor quantidade de estímulos e o fato de estar na própria casa, ajudou a comunicação e a produção das tarefas de alunos com desenvolvimento sensorial aguçado.

A princípio, as devolutivas que envolviam dança foram raras. Durante os encontros, fomos introduzindo progressivamente movimentos, jogos teatrais, apreciação de coreografias e estilos de dança. Creio que a resistência inicial ao mover se deu tanto pelo desconforto e timidez dos alunos, quanto pelo meu processo, ainda em curso, de descobrir formas de ativar, estimular e vivenciar o corpo/dança no meio virtual.

Entretanto, embora a dança, pensada de forma estrita, não estivesse tão presente nas produções e aulas, o corpo e o movimento, enquanto pontos de

⁶ No modelo presencial trabalhávamos em duplas.

⁷ Temos como propósito a inter e transdisciplinaridade e como fundamento quatro palavras princípio: Ser, Perceber, Pertencer e Criar.

reflexão, foram centrais. Reflexão movente, ao buscarmos juntos entender nossos corpos na relação: com a tela e sua permanente visualidade, com o confinamento, com os medos e inseguranças da pandemia, com o espaço compartilhado por familiares no momento das aulas.

Como estratégia dessa reflexão, nós brincamos, brincamos de olhar e registrar o que víamos de nossas janelas, de observar nosso espaço/casa, de entender como nossos corpos cabiam, fragmentados ou como um todo na tela, como nos relacionávamos com os sons do nosso ambiente, como entendíamos a dinâmica de falar e ouvir, respeitando os tempos individuais, como lidamos com a estranheza de nos expressarmos, acompanhados e visíveis a todo tempo, mas, sozinhos em nossos espaços.

Nunca exercitamos tanto a construção em equipe, misturamos e ampliamos nossas linguagens, planejando a cada reunião e encontro as atividades, sempre abertas, para partilharmos com os alunos, acolhendo suas demandas, respostas ou nova propostas.

Como consequência deste processo, terminamos 2020, com uma farta e rica produção⁸.

Em 2021 reestruturamos nossas ações, estamos investindo mais nas linguagens artísticas e suas especificidades, retomamos o trabalho em duplas e os dois encontros semanais.

Nas aulas de dança incentivamos a preparação do ambiente para melhor mover o corpo, entendendo a importância de um espaço mais propício para se sentir à vontade para dançar.

Atualmente, no projeto “pés em travessia”⁹, desenvolvemos aulas que estimulam a percepção das possibilidades, limites e expressões do corpo.

⁸ *Quinze programas de conteúdo Online, a “TVAr”, desenvolvidos a partir de materiais coletados e criados pelos alunos em suas casas e nos encontros síncronos, com a edição de Michel Nascimento. Disponível em: (368) instituto tear - YouTube.

*Fóruns de discussão com a temática: “ser negro no Brasil”. Este foi um espaço fundamental de aprofundamento, comunicação e expressão dos alunos, momento de escuta das subjetividades, além de propiciar desdobramentos artísticos nos programas da TVAr. Ver programa TV Ar - Nós na Quarentena - PGM 11 - **“Quantas Histórias Carregam seus Cabelos?”**. Disponível em:

(368) TV Ar - Nós na Quarentena - PGM 11 - “Quantas Histórias Carregam seus Cabelos?” - YouTube

*Produção virtual **“Senhora do Som Ijexá”** que conjugou dança, música, artes plásticas, contação de um Itan e teatro. Disponível em: (368) TV Ar - Nós na Quarentena PGM 15 - Senhora do som Ijexá - YouTube, tendo participado do Folclorando, mostra de trabalhos artísticos anual, realizado pela Companhia Folclórica do Rio-UFRJ que reúne grupos de dança e folguedos oriundos de escolas das redes pública e privada de ensino, de projetos sociais e de outras entidades que atuam com crianças e jovens.

Seguimos, eu e o professor Dudu Garcia, costurando nossas tramas dançadas colocando em jogo as brincadeiras com o espaço, ritmo, formas e dinâmicas.

Como uma avaliação preliminar, entendo que algumas pistas e caminhos já foram desenhados. Percebi que, o meio virtual, revelou-se um desafio positivo e pode ser um espaço favorável para o trabalho pedagógico com a diversidade. Reforcei o entendimento de que o fluxo de trocas e aprendizados pode e deve ser ainda mais horizontalizado e dinâmico. Radicalizei a necessidade de focar a experiência da dança menos na visualidade e mais na percepção, sensação, prazer, autocuidado, jogo e descoberta.

Esta é uma forma de interação que veio para ficar, então, que aprendamos cada vez mais a dançar com ela.

Débora Campos de Paula
UFRJ /PPGF

debcampos2222@gmail.com

Doutoranda em Filosofia PPGF/UFRJ, Mes. Saúde Coletiva IMS/UERJ, Grad. Educ. Física/UFRJ. Experiência na área de dança, atuando na transdisciplinaridade: corpo, memória, arte negra e arte educação. Intérprete/pesquisadora, coreografa e preparadora corporal. Integra o Coletivo Muanes Dançateatro, arte-educadora no Instituto Tear e prep. corporal no Coral Palavra Cantada RJ e Grupo Cine em Canto.

Fernando José de Santoro Moreira
UFRJ

fsantoro68@gmail.com

Dout. em Filos./UFRJ. Pós-dout. Filos./Univ. de Paris IV Sorbonne. Estágio sênior - École Normale Supérieure e na Univ. de Paris IV. Foi prof. Visitante - École Normale Supérieure de Paris. Coord. do Prog. de Pós-Graduação em Filos./UFRJ. Atualmente é Prof. Associado da UFRJ. Diretor do Lab. OUSIA de Estudos em Filos. Clássica e Editor Chefe do periódico Anais de Filos. Clássica

⁹ O projeto Pés em Travessia é um intercâmbio da Tribo com a Escola Municipal Roberto Burle Marx de Guaratiba.

Asma: Um processo criativo mediado por ausências

Edson Beserra (PRODAN UFBA)

Comitê Temático Relato de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Proponho por meio deste relato refletir sobre emergências presentes em processos criativos tecidos à distância, por meio de ferramentas digitais. Trago para discussão “ASMA”, videodança produzido sob encomenda para o Festival Dança em Trânsito, que propôs o encontro remoto entre artistas de diferentes localidades, neste caso específico, Brasília e Berlim. Criar durante a pandemia, foi um grande desafio, onde o caráter emocional, essencial no processo criativo em Arte, ganhou força de quase descontrole, quando fomos atravessados pelo episódio vivido por George Floyd. Tornou-se emergente dançar tal sensação. Como abrir mão do encontro corpo a corpo? Como nos transmutar em presença cênica no processo criativo à distância? São questões que pretendo esmiuçar, atravessado, por autores como Carmen Luz, Daniela Guimarães e Paulo Caldas, na encruzilhada dança-sociedade-decolonialidade e quem sabe assim vislumbrar caminhos, novas travessias para um por-vir criativo.

Palavras-chave: DANÇA. VIDEODANÇA. MEMÓRIA. DISTÂNCIA. CRIAÇÃO

Abstract: I propose through this report to reflect on emergencies present in creative processes woven from a distance, through digital tools. I bring for discussion "ASMA", videodance produced ordered by *Festival Dança em Trânsito*, which proposed the remote meeting between artists from different locations, in this specific case, Brasilia and Berlin. Creating during the pandemic was a great challenge, where the emotional character, essential in the creative process in Art, gained strength of almost out of control, when we were crossed by the episode lived by George Floyd. It became emerging to dance such a sensation. How to give up the melee encounter? How to transmute us into a scenic presence in the creative process at a distance? These are issues that I intend to look at, crossed, by authors such as Carmen Luz, Daniela Guimarães and Paulo Caldas, at the crossroads dance-society-decoloniality and who knows glimpse paths, new crossings for a creative to-come.

Keywords: DANCE. VIDEODANCE. MEMORY. DISTANCE. CREATION

Como artista e pesquisador da dança, não branco e gay, atuo na área de Dança há trinta anos dos quais dez foram atravessados pela experiência-vivência como candomblecista. Um divisor de águas na minha percepção de mundo. Para minha família de santo, e quando digo família – falo de um panteão que atravessa gerações e gerações em encontro direto com os meus antepassados de África – meu nome é *Naegan Sinalekue*.

2133

Neste relato reflito sobre emergências presentes em processos criativos tecidos à distância, por meio de ferramentas digitais, que ainda que permeados por muito diálogo, tem sua comunicação por vezes espaçada, imprecisa, incompleta.

Trago como referência para discussão “ASMA”¹, videodança produzido sob encomenda para o Festival Dança em Trânsito² que propôs o encontro remoto entre artistas de diferentes localidades, neste caso específico, Brasília e Berlim.

E se pudéssemos voltar no tempo? Dar alguns passos em direção a um passado remoto? Talvez tivéssemos preparados para o trabalho à distância, mediado por tecnologias de comunicação. Ambiente já explorado por artistas há anos, e, me pergunto o porquê de não ter me adentrado nesta seara criativa.



Fig 1: Asma ©Thiago Sabino

Quando eu, brasileiro e Martha Hincapie, colombiana radicada em Berlim, fomos notificados do sucesso na concorrência, celebramos. O desejo de fortalecer nossos laços, por meio de uma criação conjunta, nos parecia o bastante para enfrentar a solidão causada pela pandemia de Covid 19. Para Caldas (2021), “na pandemia, os gestos com que nos laçamos estão agora suspensos e interditados, mas podem e devem insistir como signo; e é como signo em ato e pleno de corpo que podem e devem ser de novo e sempre reivindicados”. (CALDAS, 2021, n.p)

¹ Vídeo da obra na programação do Festival com cerca de 400 visualizações, disponível em <https://youtu.be/x4V1qk1vrq4>

² Festival de dança dirigido por Gisele Tápias sediado na cidade do Rio de Janeiro.

O que não imaginávamos é que como artistas inseridos na contemporaneidade, não poderíamos nos privar de dialogar diretamente com tudo que nos rodeava. E foi justamente no rodeio entre homem negro e homem branco, que o touro-preconceito, o touro-assassino, o touro-escravagista imperou. Touro cuidadosamente nutrido pelo capitalismo, pelo colonialismo e pelo patriarcado.

Em maio de 2020 George Floyd foi assassinado, asfixiado por um joelho, dobra do corpo que nos permite articular o andar, o correr, o saltar e o alçar voos, todas possibilidades de movimento ali reduzidas à imobilização do corpo do outro. Pensar que o joelho do homem branco, fardado, empoderado por um sistema que o privilegia e que por ele é regido, sobre o pescoço de um homem negro, subalternizado, nos fez lembrar que nunca houve alforria dos processos escravagistas de exploração do Mundo.

"I can't breath", fala repetida enquanto lhe foi possível repetir, ganhou as ruas em um levante mundial, nos lembrando que este alerta deveria ser ecoado na primeira pessoa do plural. De acordo com Luz (2019):

Dança-se para intensificar o "lembrar" e a lembrança enquanto dupla ação afirmativa: como redundância evocativa da própria festa e agência individual-coletiva sobre o esquecer, um ato e uma política que ao mesmo tempo revelam e perturbam as feições e os intestinos coloniais do *establishment*. (LUZ, 2019, p. 292)

Nós tínhamos como fluxo criativo as perspectivas de corpos isolados e nossas ancestralidades como resgates para a fabulação de um mundo futurista, porém distópico.

Se no princípio uma distopia nos daria o impulso para a trajetória criativa, a morte de Floyd nos paralisou a ambos. Nos faltou o ar que aquele homem tanto precisou. Não respiramos juntas, nos engasgamos juntas e morremos também Tornou-se emergente dançar tal sensação.

Mas como mover sem respirar?



Fig 2: Asma ©Thiago Sabino

Eu precisava de apoio, e Martha estava à quilômetros de distância, as pessoas amigas, as pessoas pares também. Nossas conversas nos enchiam de vazios, de incertezas. Como ela mesma me dizia “*todo eso es muy complejo mi amor*”³... sim, nos chamávamos por amor, *corazón*, querida. Afeto não nos faltava, o que nos faltava era o corpo a corpo. Diálogo não nos faltava, o que nos faltava era o conforto do corpo a corpo.

Restou-me, assim, introjetar aquelas sensações tão dolorosas, torná-las memória, encarná-las e regurgitá-las no dia das filmagens, em estado de performance, como ignição para o meu mover.

Vale ainda pontuar que o processo de edição desta obra também foi pautado por ausências e incertezas. É na montagem que se definem a dramaturgia e as histórias que podem ser contadas, costuradas, ouvidas e recontadas. Como descrito por Guimarães (2017),

[...] a criação do roteiro, a decupagem, os estados de imagens, a ação dos corpos, as criações de cenários, a escolha das locações, os movimentos de câmera, o uso de enquadramentos ou tipos de planos, as relações corpo e câmera até a ideia de composição final destes processos em sua montagem. Tudo parte e gira em função das percepções e sensações do corpo, no corpo e para o corpo. (GUIMARÃES, 2017, p. 26)

³ “ tudo isso é muito complexo, meu amor” (Tradução nossa)

Como abrir mão do encontro corpo a corpo? Como nos transmutar em presença cênica no processo criativo à distância. Re-agir é necessário e talvez neste movimento de re-ação esteja o novo por-vir criativo.



Fig 3: Asma © Thiago Sabino

Edson Beserra

UFBA

edsonbeserra@gmail.com

Mestrando pelo PRODAN UFBA, candomblecista, artista e pesquisador da dança, desenvolve produções em sua área há quase 30 anos e se motiva por temas que perpassem dramaturgia, performance, memória e ancestralidade por um viés interseccional e transdisciplinar.

Orientadora

Daniela Bemfica Guimarães

UFBA

bemfica.daniela@ufba.br

artecose@hotmail.com

Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança Universidade Federal da Bahia (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA (2012 e 2017). Docente Permanente do PPGDANÇA e PRODAN (UFBA). Líder Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2019) com o projeto “Trilogia do sonhar”.

Referências

CALDAS, Paulo. **A dança dos corpos interditados**. LOIE. Revista de danza, performance y nuevos medios. Argentina, abr.2021. Disponível em <https://loie.com.ar/loie-08/reflexiones/a-danca-dos-corpos-interditados/>. Acesso em 18 de junho de 2021.

GUIMARÃES, Daniela. **CORPOLUMEN**: poéticas de (re)invenções no corpo na interação dança e cinema. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia. Bahia. 2017. Orientação: Profa. Dra. Ivani Santana. PPGAC-UFBA.

LUZ, Carmen. **Sobre não esquecer e lembrar**. In: HISTORIAS DA DANÇA: Antologia. São Paulo. Vol. 2. p. 287-299. 2019.

Time 5: e quando a dança da periferia chega ao teatro? processo de pesquisa e criação em dança na educação básica

Elizabeth Cruzeiro Scaldaferrri (PRODAN/UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Este trabalho visa relatar o processo de criação em dança na educação básica com interação de outras linguagens artísticas, realizado em 2019 com estudantes da Escola Municipal Doutor Antonino Lessa, em Juiz de Fora/MG. “Time 5” como foi intitulado o trabalho interage a criação em dança, o gênero musical funk e o audiovisual, e seu processo se deu em duas etapas: a construção de um vídeo e a utilização deste na construção cênica. O pressuposto é que esta proposta de trabalho se aproxima do pensamento de Brandão (2014, p. 152) que em seu conceito de Arte como Tecnologia Educacional afirma: “...a vivência de processos de criação e de prática artística, quando conectados a processos de ensino-aprendizagem, mobilizam a sensibilidade, a percepção e a imaginação dos sujeitos...”. Este relato faz parte de um estudo que compõe minha pesquisa no Programa de Mestrado Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia - PRODAN/UFBA.

Palavras-chave: DANÇA. ARTE. EDUCAÇÃO BÁSICA. TECNOLOGIA EDUCACIONAL.

Abstract: This work aims to report the process of dance creation in basic education with the interaction of other artistic languages, carried out in 2019 with students from Escola Municipal Doutor Antonino Lessa, in Juiz de Fora/MG. “Time 5”, as the work was entitled, interacts with dance creation, the funk musical genre and the audiovisual, and its process took place in two stages: the construction of a video and its use in the scenic construction. The assumption is that this work proposal is close to the thought of Brandão (2014, p. 152) who in his concept of Art as Educational Technology states: “...the experience of processes of creation and artistic practice, when connected to teaching-learning processes, mobilize the subjects' sensitivity, perception and imagination...”. This report is part of a study that makes up my research in the Professional Master's Program in Dance at the Federal University of Bahia - PRODAN/UFBA.

Keywords: DANCE. ART. BASIC EDUCATION. EDUCATIONAL TECHNOLOGY.

Desde 2014 integro como docente, artista e pesquisadora o quadro do magistério municipal de Juiz de Fora/MG, lecionando o componente curricular

dança¹ na Escola Municipal Doutor Antonino Lessa². Assim, há oito anos proponho nesta escola um trabalho a partir da criação em dança com interação de outras linguagens artísticas partindo da seguinte questão: E quando os conhecimentos prévios dos estudantes são os movimentos do funk?

“*Time 5*” foi assim intitulado por ser o quinto trabalho que interage: a criação em dança a partir dos conhecimentos prévios de movimento dos estudantes, o gênero musical funk, muito apreciado pelos estudantes e o audiovisual. De acordo com o PCRM/Arte (2020 p. 280) “Em uma visão contemporânea, a Dança é uma arte que interfaceia com as mais diversas linguagens e que se coloca nos vários lugares”. A ideia de “*Time 5*” foi trazer como protagonistas do trabalho os estudantes que há cinco anos participavam dos processos de criação em dança e que foram se tornando referência na dança dentro da escola para os estudantes mais novos.

Do ponto de vista de um investimento na pessoa humana, o respeito e o cuidado para com ela, traz um propósito de superação de uma secular história de exclusões. Para tanto suscito atenção às oportunidades geradas a partir de experiências artístico-estéticas quando tratadas como campos de conhecimento. (RANGEL, 2015 P.3)

¹ A rede municipal de ensino de Juiz de Fora contempla o componente curricular dança desde 1996. A dança é lecionada por professores específicos, está presente em algumas escolas no contraturno, em outras como ampliação da carga horária ou nas escolas de tempo integral compondo a grade curricular. Desde 2012, a Rede Municipal conta com uma Proposta Curricular de Arte, que apresenta pontos importantes para o que se espera de um ensinar, aprender significativo em Arte. Em 2020 a Secretaria de Educação revisou a Proposta Curricular da Rede Municipal (JUIZ DE FORA, 2012) afim de atender a uma prerrogativa prevista na Base Nacional Comum Curricular¹ (BRASIL, 2017). Esta revisão considerou que a PCRM/Arte (JUIZ DE FORA, 2012) se encontra em acordo com a BNCC (BRASIL, 2017), mantendo o documento municipal como norteador das práticas pedagógicas para o ensino de Arte.

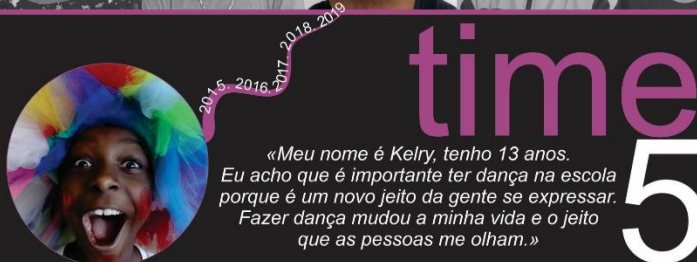
² A Escola Municipal Doutor Antonino Lessa, está situada no bairro Santa Efigênia, Zona Sul da cidade de Juiz de Fora/Minas Gerais. Atualmente atende estudantes do 2º ao 9º anos do Ensino Fundamental. Os estudantes na sua maioria residem no bairro ou nas proximidades e são oriundos de situação sócio econômica desfavorecida.

Escola Municipal Doutor Antonino Lessa
apresenta



- 24/10/2019 - Teatro Paschoal Carlos Magno - Juiz de Fora/MG -

Escola Municipal Doutor Antonino Lessa
apresenta



- 24/10/2019 - Teatro Paschoal Carlos Magno - Juiz de Fora/MG -

Escola Municipal Doutor Antonino Lessa
apresenta



- 24/10/2019 - Teatro Paschoal Carlos Magno - Juiz de Fora/MG -

Fig.1 – Material de divulgação de “Time 5” com depoimento dos estudantes do ensino fundamental II

O processo de criação de “*Time 5*” se deu em um primeiro momento com a construção de um vídeo. Para tal, com os estudantes do ensino fundamental II partimos do estudo e seleção de imagens dos quatro trabalhos de dança anteriores. A partir da relação entre expressar – fruir – refletir – criticar os estudantes trouxeram depoimentos que definem uma reflexão crítica sobre a dança nas suas vidas. A Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2017) propõe que a abordagem das linguagens artísticas no ensino fundamental articule seis dimensões³ do conhecimento que caracterizam a singularidade de uma experiência artística. Uma outra ação partiu da proposta feita para que captassem imagens dançando em suas casas, trazendo assim um pouco dos seus contextos para o trabalho. Esse material foi mesclado a produção dos estudantes do ensino fundamental I. Para estes, propusemos a captura de imagens dançando na escola, e o depoimentos dos mesmos contando sobre quem os inspira a dançar. O pressuposto é que esta proposta de trabalho se aproxima do pensamento de Brandão (2014, p. 152) que em seu conceito de Arte como Tecnologia Educacional afirma:

... a vivência de processos de criação e de prática artística, quando conectados a processos de ensino-aprendizagem, mobilizam a sensibilidade, a percepção e a imaginação dos sujeitos, exercitando sua flexibilidade, curiosidade e interesse em participar. (BRANDÃO, 2014 P. 152)

³ Criação: refere-se ao fazer artístico, quando os sujeitos criam, produzem e constroem. Trata-se de uma atitude intencional e investigativa que confere materialidade estética a sentimentos, ideias, desejos e representações em processos, acontecimentos e produções artísticas individuais ou coletivas. Essa dimensão trata do apreender o que está em jogo durante o fazer artístico, processo permeado por tomadas de decisão, entraves, desafios, conflitos, negociações e inquietações. • Crítica: refere-se às impressões que impulsionam os sujeitos em direção a novas compreensões do espaço em que vivem, com base no estabelecimento de relações, por meio do estudo e da pesquisa, entre as diversas experiências e manifestações artísticas e culturais vividas e conhecidas. Essa dimensão articula ação e pensamento propositivos, envolvendo aspectos estéticos, políticos, históricos, filosóficos, sociais, econômicos e culturais. • Estesia: refere-se à experiência sensível dos sujeitos em relação ao espaço, ao tempo, ao som, à ação, às imagens, ao próprio corpo e aos diferentes materiais. Essa dimensão articula a sensibilidade e a percepção, tomadas como forma de conhecer a si mesmo, o outro e o mundo. Nela, o corpo em sua totalidade (emoção, percepção, intuição, sensibilidade e intelecto) é o protagonista da experiência. • Expressão: refere-se às possibilidades de exteriorizar e manifestar as criações subjetivas por meio de procedimentos artísticos, tanto em âmbito individual quanto coletivo. Essa dimensão emerge da experiência artística com os elementos constitutivos de cada linguagem, dos seus vocabulários específicos e das suas materialidades. • Fruição: refere-se ao deleite, ao prazer, ao estranhamento e à abertura para se sensibilizar durante a participação em práticas artísticas e culturais. Essa dimensão implica disponibilidade dos sujeitos para a relação continuada com produções artísticas e culturais oriundas das mais diversas épocas, lugares e grupos sociais. • Reflexão: refere-se ao processo de construir argumentos e ponderações sobre as fruções, as experiências e os processos criativos, artísticos e culturais. É a atitude de perceber, analisar e interpretar as manifestações artísticas e culturais, seja como criador, seja como leitor (BRASIL, 2017 P. 194).



Fig.2 – Estudante 1 – Frame dos vídeos de 2015, 2016, 2017 e 2018



Fig.3 – Frame do vídeo feito pelo estudante 1 para o trabalho “Time 5” 2019



Fig.4 – Trecho depoimento estudante 1

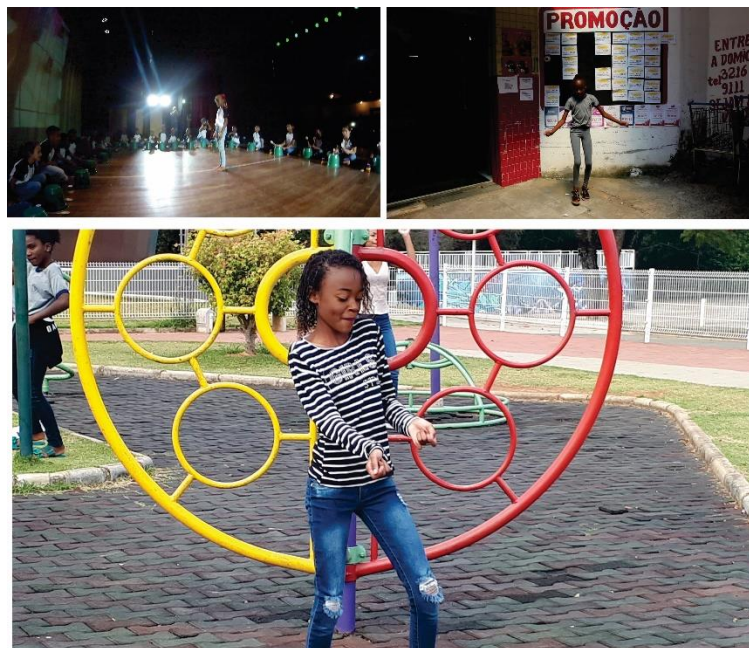


Fig.5 – Estudante 2 – Frame dos vídeos de 2016, 2017 e 2018

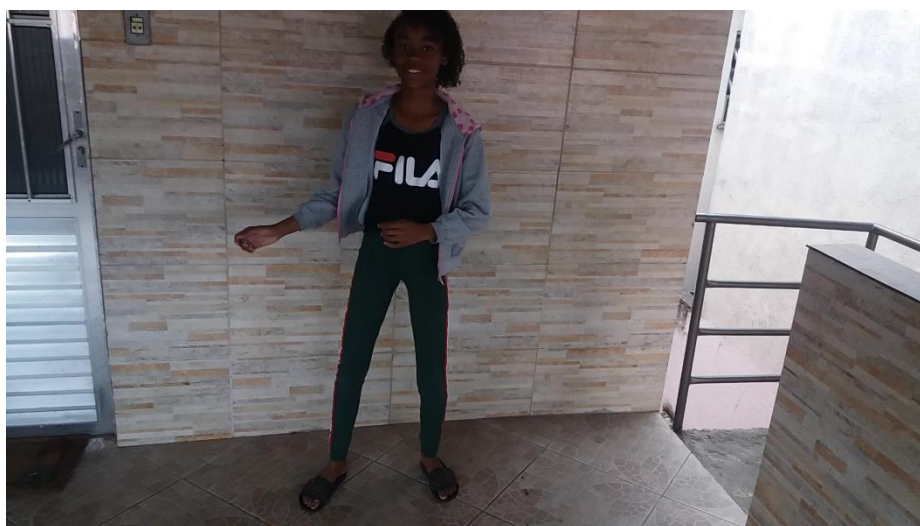


Fig.6 – Frame do vídeo feito pelo estudante 2 para o trabalho “Time 5” 2019



Fig.7 – Trecho depoimento estudante 2

Durante todo o processo de criação do vídeo, nas aulas, procurei trabalhar com propostas que ampliassem o repertório de movimento dos estudantes e que promovesse a interação entre os estudantes do ensino fundamental I e II.

A produção de conhecimento a partir do corpo está em permanente expansão. O desenvolvimento de suas capacidades sensório-motoras através do fazer artístico nos possibilita lidar com desafios, rupturas, discontinuidades e incertezas, ao lado do prazer de criar espaços de participação, compartilhamento e troca, com vistas à inserção pessoal e emancipação social. (RANGEL, 2015 P.4)



Fig.8 – Propostas em aula

Com o vídeo finalizado passamos ao segundo momento do trabalho: estudar as imagens e construir a cena.

Os processos de criação precisam ser compreendidos como tão relevantes quanto os eventuais produtos. Além disso, o compartilhamento das ações artísticas produzidas pelos alunos, em diálogo com seus professores, pode acontecer não apenas em eventos específicos, mas ao longo do ano, sendo parte de um trabalho em processo. A prática investigativa constitui o modo de produção e organização dos conhecimentos em Arte. (BRASIL, 2017 P193)

O vídeo é o elemento motivador do trabalho, ele abre possibilidade para o estudante estar em cena, porém este é livre para fazer escolhas. É importante pontuar que os estudantes ao longo dos anos se apropriaram de todas as etapas que compõe o processo de construção de um trabalho cênico, passando de agentes passivos a agentes ativos no processo de aquisição do conhecimento.

Nessa dinâmica, a arte se alia ao processo de educação, estimulando encontros e diálogos, propiciando (re)construções. Mexe com o que não é imediatamente visível a “olhos nus”, pois toca em questões subjetivas e sutis. Valores que se transformam em atitudes e comportamentos, conformando dimensões do campo do ser e do conviver, tais como a

autoestima, a confiança, a aceitação, o respeito, o diálogo, a flexibilidade, a disciplina, o comprometimento, a determinação, o prazer, e tantos outros.
(BRANDÃO, 2014 P. 152)

A experiência artística “Time 5” estreou na XI Mostra Estudantil de Arte⁴, oportunizando a um trabalho de periferia estar em um espaço central de arte da cidade. Em cena 40 estudantes – dançarinos – criadores também são responsáveis por registrar a apresentação com câmeras no tripé, na mão e acopladas ao corpo. De acordo com a BNCC (BRASIL, 2017 P.193) “A aprendizagem de Arte precisa alcançar a experiência e a vivência artísticas como prática social, permitindo que os alunos sejam protagonistas e criadores.”.

Este relato faz parte de um estudo que compõe minha pesquisa no Programa de Mestrado Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia - PRODAN/UFBA.



Fig.9 – Elenco de “Time 5” – Teatro Paschoal Carlos Magno

⁴ Mostra Estudantil de Arte é um evento realizado pela Secretária de Educação e Prefeitura de Juiz de Fora e acontece anualmente desde 2010. O objetivo da mostra é expor todos os trabalhos artísticos desenvolvidos nas escolas municipais. Durante uma semana acontece exposições de artes visuais e apresentações de dança, música, teatro e vídeo em espaços de arte da cidade.



Fig.10 – Estrea de “Time 5” – XI Mostra Estudantil de Arte – Teatro Paschoal Carlos Magno

time 5

«O Antonino Lessa a dança invadiu, no mais educação a gente divertiu... Vem pra aula de dança procê ver como é que é.... Se tu der mole vou te mostrar mané!...»

Alexandre, Ivan Luis Carlos, Luiz Miguel , Moises. Alunos de Dança do Programa Novo Mais Educação








Este trabalho dedico a José Maria Scaldaferrí, meu pai, sempre meu maior incentivador e patrocinador nesse mundo da Arte.

Fig.11 – Banner com trecho de música criada pelos estudantes do ensino fundamental I

Autora: Elizabeth Cruzeiro Scaldaferri
PRODAN/UFBA
elizascaldaferri@hotmail.com

Elizabeth Scaldaferri é professora de dança da rede municipal de ensino de Juiz de Fora/MG, mestranda do Programa de Pós Graduação Profissional de Dança da UFBA pós graduada em Metodologia do Ensino das Artes (Uninter), e em Teatro e Dança na Educação (Faculdade Angel Vianna), licenciada em Artes Visuais (Claretiano) e em Pedagogia (Universidade Federal de Juiz de Fora).

Orientadora: Beth Rangel
PRODAN-UFBA
bethrangel19@gmail.com

Beth Rangel é professora Dra. da Escola de Dança da UFBA, coordenadora do Programa de Pós Graduação Profissional de Dança da UFBA, atua em pesquisas da Arte enquanto Tecnologia Educacional. É líder do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces.

Referências:

BRASIL. Ministério da Educação: LDB 9394/96 **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional** – Brasília: MEC, 1996: Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm. Acessado em: 06/04/2021

BRANDÃO, A. E. S. **A Arte como Tecnologia Educacional**. Salvador, 2014. Número de páginas (258f.) Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia. Salvador 2014.

RANGEL, B. **Corpo-sujeito e comunidades de sentido no entrelaçamento da arte, educação e cultura**. XI ENECULT – Encontro de estudos multidisciplinares de cultura – Salvador – 2015. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult/anais/artigos-aprovados>. Acessado em: 30/06/2021

PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. Secretaria de Educação. **Proposta Curricular Arte** – Juiz de Fora/MG: 2020: Disponível em: https://www.pjf.mg.gov.br/secretarias/se/escolas_municipais/curriculos/arquivos/2020/arte.pdf. Acessado em: 05/04/2021

PREFEITURA DE JUIZ DE FORA. Secretaria de Educação. **Proposta Curricular Arte** – Juiz de Fora/MG: 2012: Disponível em: https://www.pjf.mg.gov.br/secretarias/se/escolas_municipais/curriculos/arquivos/miolo_artes.pdf. Acessado em: 05/04/2021

Implicações de processos artístico-pedagógicos na criação de dois espetáculos de dança no contexto escolar

Érica Ocké (PRODAN/UFBA)

Geórgia Rita Palomino (PRODAN/UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Este trabalho relata os processos de ensino-aprendizagem na criação dos espetáculos de Dança: “Movimentos do Brasil: a história da nossa música” (2018), da Escola de Dança A-rrisca, Ilhéus-BA; e “Entre Invisíveis e Esquecidos: nossos heróis” (2018), da Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, Araraquara-SP. Os processos propunham, em suas práticas artístico-pedagógicas, estratégias multi-inter-disciplinares a partir de ações coletivas, que dialogaram com contextos, educacionais, sociais e artísticos, e incitaram trocas ativas e criativas entre os sujeitos implicados, possibilitando uma educação emancipatória. Os desdobramentos desses processos contemplaram campos conceituais, procedimentais e atitudinais, potencializaram protagonismo e alteridade, ampliaram habilidades e saberes; possibilitaram posicionamentos críticos, estéticos e políticos, corroborando para a criação de cidadãos mais cientes e implicados, condições essas, tão urgentes às transformações sócio-político-culturais.

Palavras-chave: EDUCAÇÃO. PROCESSO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO. ESPETÁCULO.

Abstract: This work reports the teaching-learning processes in the creation of Dance spectacles: “Movimentos do Brasil: a história da nossa música” (2018), by the Escola de Dança A-rrisca, Ilhéus-BA; e “Entre Invisíveis e Esquecidos: nossos heróis” (2018), by the Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, Araraquara-SP. The processes proposed, in their artistic-pedagogical practices, multi-interdisciplinary strategies based on collective actions, which dialogued with educational, social and artistic contexts, and incited active and creative exchanges between the subjects involved, enabling an emancipatory education. The unfolding of these processes contemplated conceptual, procedural and attitudinal fields, potentiated protagonism and alterity, expanded abilities and knowledge; they enabled critical, aesthetic and political positions, supporting the creation of more aware and involved citizens, conditions that are so urgent for socio-political-cultural transformations.

Keywords: EDUCATION. ARTISTIC PEDAGOGICAL PROCESS. SPECTACLE.

No presente trabalho, relatamos sobre as implicações de processos artístico-pedagógicos na criação de dois espetáculos de dança, dentro do contexto escolar de Geórgia Palomino, historiadora, artista da dança, docente na Escola

2149

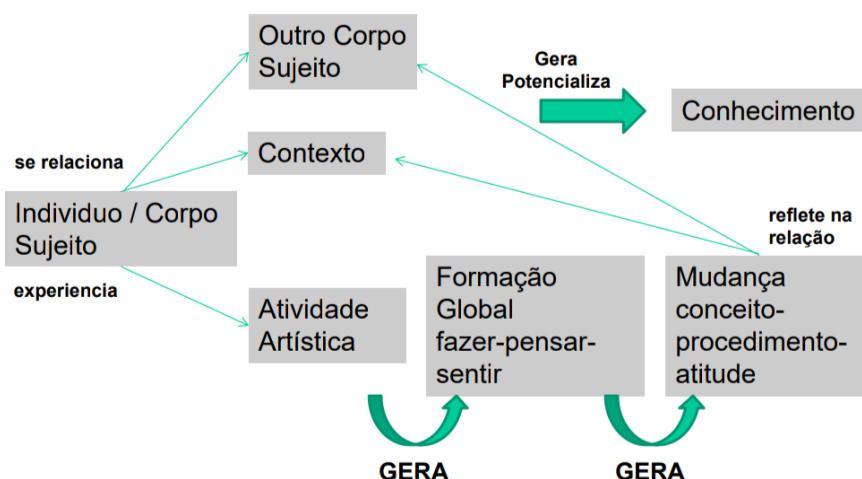
Municipal de Dança “Iracema Nogueira” da cidade de Araraquara-SP e mestranda do PRODAN/ UFBA, sob a orientação da Prof. Dr.^a Gilsamara Moura; e, Érica Ocké, diretora e docente da escola de Dança da A-rrisca em Ilhéus Bahia, licenciada em Dança pela UFBA, mestranda do PRODAN/UFBA, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Beth Rangel. Tais experiências são distintas em seus contextos, mas situadas na mesma época em 2018, e, principalmente, com processos e resultados similares.

Abordaremos os espetáculos, ambos realizados com adolescentes:

“Entre Invisíveis e Esquecidos: nossos heróis”, da Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, escola pública de ensino Integral, da Rede Municipal de Educação, que propõe aulas e ações em Artes e na qual a Dança, como pensamento de corpo, é central junto às demais linguagens, numa tessitura humanizadora, emancipatória e disruptiva.

“Movimentos do Brasil: a história da nossa Música”, da A-rrisca Cia. de Dança, escola privada que oferece cursos livres de diversas técnicas de Dança, dentro de um contexto de ensino não formal e formal no Curso de Educação Profissional em Nível Médio em Dança. A A-rrisca têm plano de cotas e atende sujeitos com realidades familiares, econômicas, educacionais bem distintas.

Ressaltamos a importância do processo artístico-pedagógico na construção desses espetáculos, já que potencializou o ensino-aprendizagem e a construção de conhecimentos relevantes. Todo ser é social, relaciona-se com outros e com contextos, gerando e friccionando saberes e ignorâncias. Quando esses sujeitos têm a oportunidade de experienciar práticas artístico-pedagógicas, o processo educacional se complexifica e ganha outros contornos, contemplando o fazer-pensar-sentir, o que gera mudanças significativas nas práticas, nos pensamentos e entendimentos que são indissociáveis; tais mudanças vão refletir nas suas relações e conseqüentemente potencializar a construção de saberes nos campos conceituais, procedimentais e atitudinais (Rangel, 2015).



Esquema 1: Relações na construção de conhecimentos e a interferência do processo artístico-pedagógico nesse processo.

“Movimentos do Brasil: a história da nossa música”, abordou os movimentos musicais do Brasil contextualizados no momento histórico em que surgiram e durante o qual perduraram. O início do processo artístico-pedagógico se deu com convite aos alunos a apresentarem músicas com que se identificavam, essas músicas serviram como ignições para pesquisa feita em camadas, todas as etapas se conectavam com propósito de aprofundar as trocas e os conhecimentos. A partir dos estilos musicais apresentados foram identificados ritmos de origem, foram feitos debates sobre as letras das músicas e seus impactos sociais, levantou-se outros estilos musicais, movimentos musicais e o contexto histórico em que estavam inseridos. Esse processo possibilitou apreciação de novos estilos musicais e a admiração pela força que essa expressão representa na nossa história, suas relevâncias e significados. Aflorou sentimento de identidade e relação com questões vivenciadas e debatidas na contemporaneidade.

“Entre Invisíveis e Esquecidos: nossos heróis” foi concebido a partir de intensas pesquisas e reflexões da obra de Paulo Freire “Pedagogia do Oprimido” (1968) que completava 50 anos e do conceito de herói. Estudantes produziram vídeos-depoimentos sobre o que é herói e, a partir de vários desdobramentos e desconstruções do conceito, chegamos ao entendimento de herói coletivo, ou seja, grupos de pessoas que são historicamente invisibilizados, que lutam e resistem contra as diversas formas de opressões. Identificados alguns desses grupos, iniciamos pesquisas sobre a repercussão dos movimentos sócio-culturais que eclodiram com esses sujeitos. A turma do 4^a ano se aproximou do grupo LGBTQ+ e

do movimento cultural do Vogue¹. Iniciamos intensos debates sobre gênero e violência e sobre formas de resistência dessas minorias. A criação coreográfica foi coletiva inspirada em releituras da dança vogue. Essas experiências permitiram aos estudantes, ampliar a conscientização dos apagamentos históricos e controle de protagonismos.

A possibilidade do envolvimento dos estudantes, na concepção/criação pela/para/em dança, a aproximação e a retroalimentação com os contextos educacionais, sociais e artísticos (Moura, 2017) foram imprescindíveis para o desenvolvimento da potencialidade criativa deste processo, que possibilitou o construto de novos saberes, evidenciando, assim, protagonismo dos sujeitos implicados.

Nas performances, estudantes partícipes de todo o processo, foram muito propositivos, ativos, criativos, e o processo se desenvolveu de forma dialógica, horizontal e solidária. Percebemos que essa participação, possibilitou o desenvolvimento de competências plurais cujas autonomias se evidenciaram. Apresentaram posicionamentos estéticos-políticos-críticos ‘corpados’ em seus discursos, indicando que, aquilo que se objetivava enquanto processo artístico-pedagógico, se materializava enquanto dança.

Observou-se, entre os estudantes envolvidos, uma perceptível noção de autonomia e pertencimento que transcendeu os muros das escolas. Tais transformações apontam para a necessidade urgente (e insistente) de mudanças nas dinâmicas de poder nas práticas pedagógicas. Para a construção de uma cidadania cultural, há de se acreditar que iniciativas como essas, transformam o mundo, do micro ao macro. Viva a dança nas escolas!

Geórgia Palomino
UFBA

geopalomino@gmail.com

Mestranda do PRODAN/UFBA orientada pela Prof.^a Dr.^a Gilsamara Moura, Historiadora, Artista da Dança, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança –UFBA, Arte-educadora na Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, Araraquara- SP, idealizadora e performer do projeto artístico “Ella A Comportada”.

Érica Ocké

¹ Vogue ou *voguing* é um movimento cultural, que surgiu a partir de 1970, na cena *drag* estadunidense. A dança parte das poses de modelos da revista “VOGUE”. A comunidade LGBTQ+ negras e latinas eram invisibilizadas nos concursos de *drags*, então *Crystal Labeija*, reúne esses excluídos e inaugura a primeira casa *voguers*, em Nova York.

UFBA

eocke@hotmail.com

Mestranda do PRODAN/UFBA orientada pela Prof.^a Dr.^a Beth Rangel, Licenciatura em Dança-UFBA, especialista em Metodologia do Ensino das Artes- UNINTER, diretora artística e pedagógica da A-rrisca Cia. de Dança e do Curso Técnico Profissionalizante em Dança da A-rrisca.

Gilsamara Moura

UFBA

gilsamaramoura@gmail.com

Artista da dança, curadora e consultora de projetos culturais. Pós-doutora em Dança e Política pela Université Côte D'Azur (Nice-França). Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, com pesquisa sobre Políticas Públicas em Dança. Professora Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Dança (PPGDança), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do PRODAN, na UFBA.

Beth Rangel

UFBA

bethrangel19@gmail.com

Professora Dra. da Escola de Dança da UFBA, coordenadora do Programa de Pós-Graduação Profissional de Dança da UFBA, atua em pesquisas da Arte enquanto Tecnologia Educacional. É líder do grupo de pesquisa ENTRE: Artes e enlaces.

Referências:

MOURA, Gilsamara. **Contextos Múltiplos na Dança**. Salvador: UFBA, Escola de Dança. Salvador: EDUFBA, 2016.

RANGEL, Beth. Corpo-Sujeito e Comunidades de Sentido no entrelaçamento da Arte, Educação e Cultura. **Anais do XI Enecult: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador: FACOM/UFBA, 2015.

Da palavra ao corpo, do corpo à palavra: a circularidade entre o discurso poético, o movimento e a escrita numa oficina de criação de dança-teatro para mulheres

Fernanda Veiga Motta (Doutoranda, PPGAC-UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Na dialética de um corpo dançante banhado pela linguagem, me pergunto como corpo e palavra se articulam na criação em dança. Num caminho de pesquisa que se interessa pelos impulsos internos que criam o gesto e pela reverberação cinética de um corpo carregado de sua memória, afetos e pelo mundo ao seu redor. Uma perspectiva possível a partir das experimentações do século XX e que “procura explorar as sensações internas do movimento e as potências do seu corpo-consciência” (GODFROY, 2018, p.2). Na oficina de criação que anima essas reflexões, buscamos articular o movimento e a escrita de nove mulheres, praticantes da dança, e suas memórias. Considerando a arte como um “campo extenso” e relacional, entre si e o outro e a ausência de um canal privilegiado entre estas duas expressões artísticas (escrita e movimento) (LOUPPE,1998). O processo, inspirado na dança-teatro Bauschiana, ocorreu entre outubro e dezembro de 2019 no Teatro Vila Velha, em Salvador, e levou à criação do movimento a partir da memória singular das participantes, memória e seu aspecto lacunar, entre lembrança e esquecimento (Coutinho, 2004), entrelaçada aos devaneios poéticos dela insurgentes. Guiadas por instruções poéticas que levaram à uma escuta de si e do mergulho somático que guia a escrita. Escrita de si mobilizada pela memória e seus furos, num sistema circular em que a palavra move o corpo, que, por sua vez, desencadeia uma escrita de fonte corporal, que temporariamente denominamos de incorescrita.

Palavras-chave: PROCESSO CRIATIVO, DANÇA-TEATRO, ESCRITAS DE SI, MEMÓRIA.

Abstract: In the dialectic of a dancing body bathed in language, I wonder how body and word are articulated in dance creation. In a research path that is interested in the internal impulses that create the gesture and in the kinetic reverberation of a body charged with its memory, affections and the world around it. A possible perspective from the experiments of the 20th century and which “seeks to explore the internal sensations of movement and the powers of its body-consciousness” (GODFROY, 2018, p.2). In the creative process that animates these reflections, we seek to articulate the movement and writing of nine women and their memories. Considering art as an “extensive field” and relational, between oneself and the other and the absence of a privileged channel between these two artistic expressions (writing and movement) (LOUPPE,1998). The process, inspired by the Bauschian dance-theatre, took place between October and December 2019 at Teatro Vila Velha, in Salvador, and led to the creation of movement from the singular memory of the participants, and its incomplete aspect (Castelo Branco, 1994), intertwined with their insurgent poetic daydreams (Bachelard, 1988). Guided by poetic instructions that led to listening to oneself and the somatic dive that guides writing. Self writing mobilized by

2154

memory and its absences, in a circular system in which the word moves the body, which, in turn, triggers a writing from a bodily source, which we temporarily call *incorescrita*.

Keywords: CREATIVE PROCESS, DANCE-THEATER, SELF WRITING, MEMORY.

1. Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis: um processo de criação e reinvenção.

Entre outubro de dezembro de 2019, pouco antes do mundo ser terrivelmente abalado pela pandemia de Corona Vírus, conduzi, ao lado de nove mulheres de trajetórias distintas, o laboratório de criação Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis. O processo compõe o eixo dorsal de minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Pensado e proposto para mulheres, o laboratório de dança e escrita promoveu uma imersão. Teve por inspiração o processo criativo de perguntas e respostas da dança-teatro bauschiana, acrescido de exercícios de improvisação e exploração corporal, advindos de meu percurso nas artes do corpo e outros pensados para a experiência do laboratório.

Iniciamos os trabalhos no Teatro Vila Velha em Salvador, com a participação de 13 mulheres, e, ao longo do trajeto, finalizamos com um grupo de nove mulheres. O trabalho baseou-se nas memórias das participantes como fonte de criação, numa tentativa de explorar seu aspecto descontínuo, fragmentário, por vezes alucinatório e singular. Abordamos um entendimento de memória, desenvolvido por Freud (1895), nos primórdios de suas escritas, que entende o aparelho psíquico como um aparelho de memória, e nota seu aspecto lacunar e mutável, afeito aos afetos que nos marcaram, à lógica de prazer e desprazer envolvidos aí e a repetição. Este ponto de vista entende também que a memória é capaz de reinvenção no presente e tem por propriedade ser composta pelo par lembrança-esquecimento, como aponta Coutinho (2004).

As experimentações corporais surgidas no processo, levavam em conta o corpo como uma materialidade que carrega traços da memória, das relações e do mundo à sua volta. As improvisações que faziam emergir o movimento eram da ordem de impulsos internos que guiam o corpo, que é também um corpo-consciência, que se interessa e se move pela exploração de suas potencialidades e

2155

desejos presentes, mais do que pela simbolização direta da palavra e do mundo (Godfroy, 2018).

A prática, que todo tempo foi guia da pesquisa e de seu andamento, apontou o caminho, desta forma, a escrita passou a se apresentar após a experimentação corporal, ensejada pelas memórias visitadas e pelas sensações de corpo, despertadas pelas questões direcionadas às participantes. O caderno de bordo, ou o caderno de notas mnêmicas, acompanhou o laboratório como um parceiro das mulheres. Parte de suas escritas e relatos eram compartilhados em roda ao fim dos encontros, outra parte permanecia oculta, entre as autoras e a folha, guardando segredos das memórias evocadas.

2. Emergências mnêmicas e espiraladas do processo

A partir do encontro destes femininos, desenvolvemos um processo que se caracterizou pela cumplicidade entre as mulheres envolvidas, bem como pela escuta que despontou como aspecto chave da prática, criando um espaço de criação cênica e escrita, mas também de escuta de si e das outras.

Os movimentos criados pelas participantes a partir das questões permaneceram livres e fieis aos seus impulsos criadores. Eram, por vezes gestos, ou uma ação repetida, noutras uma sequência e uma canção, noutras ainda, uma cena. Ao fim do laboratório, solicitei que fizessem uma colagem dessas criações, entre movimento e escrita, podendo conter o texto falado ou não, sem restrições para o formato e que comporia a mostra pública ao fim do laboratório. Uma espécie de redução do trabalho feito ao longo dos encontros, que era já então um traço de memória.

Dos primeiros resultados do processo, apontamos alguns elementos que se destacaram nas cinéticas e escritas:

- A presença da ancestralidade feminina: principalmente nas figuras das mães e avós, a ancestralidade marcou a produção das participantes. Dessas figuras, se aproximavam e distanciavam, num jogo entre semelhanças e diferenças, que compunha o mosaico das memórias trazidas para a cena. A ancestralidade feminina se mostrando como força matriz na constituição das memórias.

- A Interseccionalidade e a diferença no feminino: trabalhar com as memórias singulares comporta em si a noção de uma experiência única,

intransponível, de cada mulher. Todavia, é preciso destacar a Interseccionalidade que marca a experiência de mulheres negras, numa sociedade racista e patriarcal que impõe à estas mulheres, uma lógica estrutural de preconceitos e desigualdade (Akotirene, 2018). A experiência desta marca atravessou o trabalho com as memórias desveladas pelas participantes negras do laboratório. Em tempos de embates políticos e ódio, mas também de retomada do feminismo, suas nuances e importância, evidenciamos a presença da interseccionalidade na experiência do feminino, no laboratório.

- Uma escrita fragmentar: as escritas advindas do processo, surgidas a partir do retorno às memórias, e evocadas pela contingência do presente, apresentaram um caráter fragmentar e poético, não evidenciavam narrativas ou histórias contínuas, mas sensações, contemplações e cruzamentos de noções de passado e presente, num arranjo reduzido, que continha o núcleo da experiência vivida no processo e uma reinvenção da memória.

Além destes resultados, o processo criativo nos apresentou, como desdobramento, uma estrutura circular, entre palavra falada, movimento do corpo e escrita. A partir da prática, observamos nascer um fluxo contínuo, em que a palavra falada guiava o momento de improvisação e anunciava as questões dirigidas às mulheres, abrindo espaço para o surgimento dos movimentos e criações gestuais, estas, por sua vez, conduziam à escrita. Esta escrita de caráter singular, poético, fragmentar e de fonte corporal nomeamos *incorescrita*, num neologismo que leva consigo o radical *cor*, remetendo ao coração e ao centro do corpo. Escrita de si, propiciada pelo corpo, pela experiência do laboratório, pela cumplicidade desenvolvida por nós, mulheres, ao longo desta trajetória e pela escuta (de si e das outras), que se encontra no centro da estrutura circular que propomos e que acompanhou todo o processo.

Fernanda Veiga Motta
PPGAC-UFBA

fernandaveig@gmail.com

Fernanda Veiga é doutoranda no PPGAC-UFBA, mestre pelo departamento de Psicanálise da Université Paris 8. Atualmente é bolsista CAPES-Print de doutorado sanduíche na Université Côte d'Azur em Nice, França. É psicóloga, artista da cena e baiana de corpo e alma.

Orientadora de doutorado:
Denise Coutinho
UFBA

Denisecoutinho1@gmail.com

Professora associada do Instituto de Psicologia da UFBA. Doutora em Letras e Linguística pela UFBA, tendo realizado Doutorado-Sanduiche em Princeton University (2002). Graduada em Psicologia pela UFBA. Docente Permanente Pós-PSI e do PPGAC, ambos da UFBA. Membro da ABRACE e membro da ANDA.

Referências:

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

COUTINHO, Denise. **Tempo perdido e reinventado**: memória e contingência em literatura e psicanálise. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras. Salvador, 2004.

FREUD, Sigmund. **Projeto para uma psicologia científica**. In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1895/2006

GODFROY, Alice. **Le biais figural de la parole**— à l'adresse des corps dansants, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne, 2018. Disponível em www.pourunatlasdesfigures.net. Acesso em: 28 de mar 2021.

Isso é um teste

Flávia Dalla Bernardina (UFES)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Trata-se de artigo sobre o projeto *Isso é um teste*, que propõe, durante a quarentena, projeções semanais de vídeos de dança e performance na parede de um prédio em Vitória – ES, com transmissão ao vivo pelo Instagram. O projeto teve início na pandemia, com o fechamento dos teatros e espaços culturais e com a impossibilidade de fruição presencial de trabalhos de dança e performance de artistas brasileiros e estrangeiros, como Henrique Rodovalho em espetáculos da Quasar Cia. de Dança, Alex Neoral com a Focus Cia. de Dança, Henrique Lima, Jacob Storer, Cora Laszlo, Morena Nascimento, Diogo Granato, Rafael Abreu, Antônio Miano, Rafaela Seyhoun, para citar alguns. Pretende-se analisar os desdobramentos das obras em dança e performance apresentadas simultaneamente em suportes diversos - a parede de um prédio na projeção e a tela do celular na transmissão ao vivo – que abrem campo para outras experiências de fruição. Outro ponto que se pretende abordar são as diferentes escalas que os trabalhos assumem, também de forma simultânea, uma maior que a original na projeção na parede do prédio e uma escala reduzida na tela do celular e como tais recepções são percebidas pelo público. Questionamos no artigo como as relações da ordem do comum podem ser estabelecidas à distância, a partir da recepção da obra no isolamento social, seja visualmente na parede de um prédio, seja virtualmente pela transmissão ao vivo da tela do celular.

Palavras-chave: PROJEÇÃO; TRANSMISSÃO AO VIVO; DANÇA.

1. Isso é um teste

O projeto *Isso é um teste*, iniciado no início da pandemia, em abril de 2020 – e que segue até hoje - propõe durante o período de isolamento social, momento em que os espaços culturais estão temporariamente fechados, realizar projeções de vídeos de dança e performance de artistas brasileiros e estrangeiros na parede de um prédio em Vitória – ES, com transmissão ao vivo pelo Instagram.

Com o fechamento dos teatros e espaços culturais e com a impossibilidade de fruição presencial de trabalhos de dança e performance, o projeto *Isso é um Teste* busca ampliar, num momento contingencial em que vivemos uma pandemia, o acesso a obras de dança e performance registradas em vídeo.

O projeto ocupa-se da tentativa de manutenção dos vínculos em tempos de isolamento social, vínculos esses estabelecidos na relação com a obra de arte, e

2159

construídos em espaços culturais, que possibilitam a sustentação de uma memória comum.

A escolha do nome foi proposital e dialoga com a zona de experimentações a que se propõe, para a criação e sustentação de afetos em tempos distópicos. Não há, aqui, pretensões de reconhecimentos ou premiações, mas a manutenção da rede e dos fluxos tecidos.

Nas transmissões simultâneas dos trabalhos – na parede do prédio e ao vivo pelo Instagram – nos importa pensar em como manter tais vínculos ativos no isolamento social, e como as relações na ordem do comum podem ser tecidas à distância, ainda que virtualmente, a partir da recepção da obra seja presencialmente na parede de um prédio, seja virtualmente pela transmissão ao vivo da tela do celular.

A ampliação das possibilidades de fruição das obras performáticas pelo público, num contexto sócio-cultural de restrições de circulação e convívio em espaços culturais, sejam eles públicos ou privados é uma das questões levantadas no processo criativo.

Também, observamos a contemplação dos desdobramentos da veiculação das obras em mídias e suportes em escalas diferentes, de maneira simultânea - uma macro, na projeção na parede de um prédio em Vitória-ES e a outra micro, pela tela do celular na transmissão ao vivo.

Esta última permitindo que qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo possa acessar o trabalho dos artistas apresentados. O projeto tem como objetivo abrir campo para outras experiências estéticas de fruição dos trabalhos de dança e performance.

Pretende-se com este projeto ampliar as possibilidades de fruição das obras performáticas pelo público, num contexto sócio-cultural de restrições de circulação e convívio em espaços culturais, sejam eles públicos ou privados. Pretende-se ainda, contemplar os desdobramentos da veiculação das obras em mídias e suportes em escalas diferentes, de maneira simultânea - uma macro, na projeção na parede de um prédio em Vitória-ES e a outra micro, pela tela do celular na transmissão ao vivo. Esta última permitindo que qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo possa acessar o trabalho dos artistas apresentados.

O que se vê é uma dupla (ou tripla) mediação na fruição do trabalho de dança ou performance: a dança para a tela; a projeção desta tela na parede de

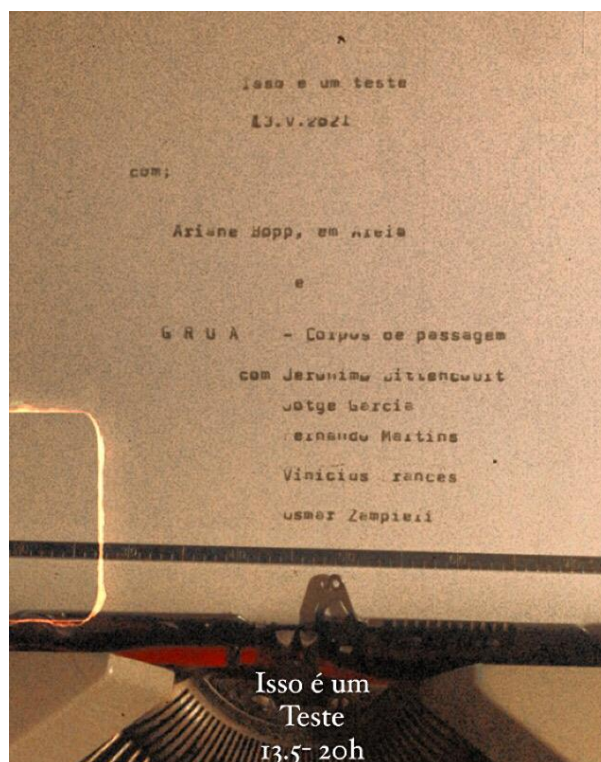
fundos de um prédio na cidade de Vitória – ES; essa projecção é transmitida ao vivo pelo Instagram da Autora (@flaviadalla) e fica gravado no feed.



Por Instantes de Felicidade, Quasar Cia. De Dança, coreografia de Henrique Rodovalho e direção de Vera Bicalho.

Está em cena a relação com a falta, com a articulação dos afetos e com uma estética da gambiarra e da precariedade, o que reforça o título escolhido para o projeto, além de encharcar de sentido aquilo que é possível ser feito, e não um ideal do que deve ser. A ausência de uma cronologia ou de uma agenda predeterminada autoriza a sua realização a partir da demanda que obedece a um outro tempo, o tempo de *kairós*, das artes e dos desejos.

O uso da máquina de escrever nos convites estrutura um exercício quase que diário de construção de um tempo, aquele que pensa mas não escreve de imediato. Há uma elaboração em curso que não se rende ao tempo máquina.



Como ampliar quando o mundo te limita? Como manter viva a sensação de estar em cena? As luzes da casa se apagam, o vinho é aberto, as crianças circulam livremente para transitar pelo espaço, para assistir e interagir com os trabalhos enviados pelos artistas. Incenso, alinhamento do projetor, celular equilibrando-se dentro de um copo de boca larga.

No paredão que recebe a dança, os corpos dos bailarinos interagem com as janelas entreabertas e com as caixas de ar condicionado. Coincidências e sincronias que se revelam nas prerrogativas do espectador atento e disponível, seja na tela do celular, seja presencialmente na rua. Registros valiosos que geram rastros de criação em escala aumentada na parede e paradoxalmente, numa escala menor, na tela do celular.

Se esquivar da espetacularização da arte, da desierarquização da relação entre quem faz e quem vê, o exercício do rigor, sem que isso implique em virtuosos gratuitos. Experiência de arte vida.

Flávia Dalla Bernardina
PPGA/UFES

flaviadallabernardina@gmail.com

Advogada em direitos autorais, Mestre em Artes Visuais pelo PPGA/UFES, membro do GEDAI/UFPR (Grupo de Estudos de Direitos Autoral e Industrial) membro da Comissão de Propriedade Intelectual e Direitos Culturais da OAB/ES, curadora independente.

2162

Dança Jazz e Vogue: origem cultural de seus movimentos para uma composição coreográfica

Francionei Oliveira da Silva Junior (UEA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Os movimentos jazzísticos da Dança Jazz (BENVEGNU, 2011) têm como característica a sensualidade, explosão, isolamento e sincopação, podendo ser relacionada com outro estilo de dança “Vogue” (BERTE, 2014), o qual consiste numa modalidade das danças urbanas que se remete a uma batalha infinita de “closes”. O artigo indica uma interlocução entre as duas manifestações, criando corpomidiaticamente (KATZ e GREINER, 2005) uma proposta de movimento. O referido relato se dará baseado na experiência como bailarino no momento da construção do espetáculo “SETMA”, produzido pela PAJE Cia de Dança.

Palavras-chave: JAZZ. VOGUE. CONTEMPORÂNEO

Abstract: The jazz Movements of Jazz Dance (BENVEGNU, 2011) are characterized by sensuality, explosin, isolation and syncopation, and can be related to another style of dance “Vogue” (BERTE, 2014), which is a modality of urban dances that refers to na endless battle of “closes”. The article indicates na interlocution between the two manifestations, creating corpomediatically (KATZ and GREINER, 2005) a movement proposal. This report will be based on the experience as a dancer at the time of the construction of the show “SETMA”, produced by PAJE Cia de Dança.

Keywords: JAZZ. VOGUE. CONTEMPORARY

1. A Dança Jazz na PAJE Cia de Dança

A Dança Jazz enquanto manifestação específica para a cena/palco teve início no século XX, após uma construção de forte influência das danças de raízes negras, swing e charleston, principalmente nos palcos de shows da Broadway (BENVEGNU, 2011). Hoje a dança jazz se apresenta, principalmente, com misturas de movimentações e técnicas do balé clássico e da dança moderna, que cresceram fortemente em contemporaneidade ao jazz, trazendo, além do swing e isolamento das partes do corpo (que já constituíam a dança jazz), os pliés profundos, deslizes, trabalhos de solo (Jack Cole), piruetas e saltos. A explosão, sincopação, sensualidade, energia e improviso são características que fazem a diferença entre tais movimentações executadas na dança moderna, por exemplo, e na dança jazz.

2163

O Projeto de Extensão de Pesquisa em Jazz na Contemporaneidade (PEJAC/PAJE Cia de Dança), dirigido pela Profa. Dra. Jeanne Abreu¹, do curso de Dança da Escola Superior de Artes e Turismo (ESAT) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atua há mais de 10 anos neste segmento com objetivo de estudar a História do Jazz, principalmente das décadas de 1920 a 1960, destacando a pesquisa de movimento desse segmento na contemporaneidade e suas possibilidades. O projeto busca em suas investigações ressignificar este estilo de dança para uma proposta em dança contemporânea, pois ao expressar-se, com toda a história evolutiva acumulada desta dança, o *corpomidia* (KATZ e GREINER, 2005) que a faz hoje reconfigura suas formas de *fazer-dizer* (SETENTA, 2008), no sentido da intenção cênica sem, no entanto, deixar de percebê-la como dança jazz.

2. “SETMA”

Do desenvolvimento do espetáculo proposto pela direção da Cia intitulado “SETMA” e meu envolvimento como bailarino nessa criação, é que surgiu a necessidade de tal registro. O jazz, deste trabalho, é explorado nas suas características básicas, a fim de propor materialidades à cena contemporânea proposta. “SETMA” é uma obra em construção, concepção da diretora artística Jeanne Abreu e faz referência à história tecnológica do cinema, desde o advento da fotografia na sua possibilidade de se tornar filme (sequência de imagens e alta velocidade que vira vídeo) até as mais recentes possibilidades digitais e 3D de se apresentar um vídeo/filme. A primeira cena, em especial, objeto deste relato, cham-se “Close: dando vida às imagens” aborda as imagens estáticas ganhando movimento ao serem sequenciadas em milissegundos pelos nossos olhos, ávidos por registrarem em plataformas perenes a vida em movimento. Ao buscar pesquisas de movimento que referenciassem a fotografia (Close), o jazz estudado foi começando a “fazer lembrar” outro estilo específico de expressividade: a dança “Vogue”.

¹ Professora doutora da Universidade do Estado do Amazonas no curso de Dança e Coordenadora do mesmo curso. Diretora e fundadora da PAJE Cia de Dança, ex-diretora da Cia Amazonense de Dança. Pesquisadora e autora das obras como “Atividades Rítmicas: dança, folclore e cultura popular”, “Dor e Prazer no entrelaçamento dos corpos” e “Erotismo e Sedução de mulheres comerciais de Manaus”.

3. Dança Vogue e a Experiência

O Vogue surge como um estilo de dança nos anos 80, nos bailes conhecidos como “*ball culture*” nos EUA. Era uma das categorias elegidas pelos participantes do baile, advinda das revistas de moda que abusavam dos trajes e poses chiques da *high society*. Os dançarinos desses bailes e também do estilo eram, em sua grande maioria, LGBT+², grupo de pessoas que sofrem e sofriam muita discriminação pela sociedade em geral. Este movimento do Vogue era uma forma de afirmação e realização, pois

Em um ambiente sociocultural (New York, 1980) em que os heterossexuais e brancos podiam fazer tudo, enquanto os gays deviam controlar como se vestiam, falavam e se portavam, a *ball culture* forjava espaços em que os participantes podiam ser o que quisessem, mostrar sua elegância, sedução, beleza, habilidades e conhecimentos. Temporariamente, podiam se mostrar e se expressar sem correr o risco de serem criticados, questionados e humilhados. (BERTE, 2014, p. 70)

Este estilo de dança, ao misturar pantomima, movimentos egípcios, de break, de retoques de maquiagem, desfile de moda e poses de revista, segundo Berte (2014), configura um estilo de dança muito aproximado da Dança Jazz, pois os isolations, sincopação (sequências de poses) e movimentos de quadris e ombros são comuns aos dois estilos, oportunizando um encontro de experiências de movimento enriquecedoras para o processo criativo.

O processo de criação da cena parte dessa modalidade de dança, onde podemos experimentar com a qualidade de movimento deste estilo como seria representado a foto-movimento. A experiência ajudou muito a entender e dançar esse estilo, pois ela realmente dá a sensação de criar poses para uma movimentação cinematográfica. Durante os processos de criação o coreógrafo Kelson Nunes³ pediu para nos utilizarmos do estilo vogue em diferentes épocas na história da dança, conforme os países de origem, como Egito, Grecia, Renascimento, anos 70/80, trazendo para o corpo o estilo vogue. Com a movimentação conforme o tema solicitado, mostramos que o estilo poderia se

² A Associação Brasileira LGBT (ABGLT) atualizou a nomenclatura para **LGBT**, para representar lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais e outros mais, a fim de localizar outras identificações de gênero.

³ Coreógrafo da PAJE Cia de Dança e do espetáculo SETMA. É professor de Dança, licenciado em Dança pela UEA e bacharel em Educação Física pela Uni La Salle. Professor de Jazz no Núcleo de Dança do Liceu de Artes e Ofícios Claudio Santoro (Amazonas). Especialista em docência do Ensino Superior.

encaixar perfeitamente no processo de criação da primeira cena do espetáculo. Estas, executadas em sequência, comporiam o movimento. Experimentei o tema “pré-história”, e dele utilizei cenário e movimento de caça, como descrito nas paredes das cavernas para criar uma coreografia que representasse a era e tivesse o estilo proposto pelo coreógrafo.

Ao observar tal estrutura de sequência de movimento (coreografia) é possível localizar qualidades de movimento tanto do Jazz como do Vogue se entretecendo para formar uma informação coreográfica que, inerentemente, expressa a história evolutiva dessas danças, assim como a intenção de um registro fotográfico ou, se mais ainda aprofundar, a intenção de como o artista/bailarino quer ser fotografado quando propõe ângulos, recortes, cores e poses. O Vogue, portanto, enquanto proposta dançante para a propositura do espetáculo, é encontrado como um potente recurso para tais pesquisas de movimento e, conseqüentemente, para uma composição cênica em dança contemporânea.

Francioney Oliveira da Silva Junior
UEA

jsoliveita@gmail.com / fodsj.dan16@uea.edu.br

Graduando em Bacharelado em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas
UEA, Pesquisador de dança e moda, Bailarino da Pajê Cia de Dança.

Amanda da Silva Pinto
UEA

amandapinto44@gmail.com / adpinto@uea.edu.br

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Mestra em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em Pedagogia do Movimento Humano pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Graduada em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Prof. na Faculdade de Dança da UEA.

Referências

- BENVEGNU, Marcela. Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans)formação. **Sala Preta PPGAC**, vol 11, n. 1, dez 2011, p.53-64.
- BERTE, Odailso. VOGUE: dança a partir de relações corpo – imagem. **Dança**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 69-80, 2014.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Por uma teoria do Corpomídia**. In: **O Corpo: pista para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Anablume, 2005.
- SETENTA, Jussara sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EUDFBA, 2008.

Caninha Verde: a memória de uma brincadeira como prática de ensino

Francisco Leonardo Ramos Barroso (IFCE)

Circe Macena de Souza (IFCE)

Comitê temático: Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Esse texto compartilha uma experiência de criação coreográfica a partir das memórias e das matrizes estéticas tradicionais da Caninha Verde do Mucuri/CE com os alunos do 8º ano do ensino fundamental II. Considerada atualmente semidesaparecida no bairro do Mucuri/CE, a manifestação chegou ao Ceará pela praia de Aracati por volta de 1919, trazida pelo português João Francisco Simões de Albuquerque. A Cana Verde é uma manifestação que se expressa de diferentes formas nos estados brasileiros, no Ceará ela ganha características nordestinas nos gêneros musicais, nas coreografias e na estética que se relaciona ao ciclo da cana-de-açúcar. O estudo qualitativo utiliza a etnografia como abordagem metodológica com pesquisa bibliográfica em autores como Lourdes Macena, Joaquim Ribeiro, Luciano Gallet, Aluísio Alencar Pinto, Maria Amália Giffoni, Câmara Cascudo. Florival Seraine, aplicando relatos pessoais e dos estudantes sobre o processo de participação e experiência com a dança. Esse trabalho busca por meio da experiência coreográfica reconhecer questões de territorialidade e identidade cultural cearense no campo da cultura popular tradicional.

Palavras-chave: CANINHA VERDE. CULTURA POPULAR. DANÇA. ENSINO

Abstract: This text shares an experience of choreographic creation from the memories and traditional aesthetic matrices of Caninha Verde do Mucuri/CE with students from the 8th grade of elementary school II. Currently considered semi-disappeared in the Mucuri/CE neighborhood, the demonstration arrived in Ceará on Aracati beach around 1919, brought by the Portuguese João Francisco Simões de Albuquerque. Cana Verde is a manifestation that expresses itself in different ways in the Brazilian states, in Ceará it gains northeastern characteristics in musical genres, in choreographies and in the aesthetics related to the sugarcane cycle. The qualitative study uses ethnography as a methodological approach with bibliographic research in authors such as Lourdes Macena, Joaquim Ribeiro, Luciano Gallet, Aluísio Alencar Pinto, Maria Amália Giffoni, Câmara Cascudo. Florival Seraine, applying personal and student reports on the process of participation and experience with dance. This work seeks, through the choreographic experience, to recognize issues of territoriality and cultural identity from Ceará in the field of traditional popular culture.

Keywords: CANINHA VERDE, POPULAR CULTURE, DANCE, TEACHING

1. A caninha verde do Mucuripe-CE

No Ceará, a Cana Verde se estabeleceu no litoral, mais precisamente na cidade de Aracati, trazida por João Francisco Simões de Albuquerque por volta de 1919. Diferente de outras regiões no Brasil, no nosso Estado a brincadeira recebeu outras características, apesar de manter uma influência lusitana.

Acredita-se que seja oriunda da região do Minho em Portugal, onde cana verde significa “vinhas doentes”, a dança logo ficou conhecida como dança “Minhota”, fazendo referência ao local. Porém dos colonizadores Minhotos trouxeram essa dança para o Brasil que se fez presente na zona rural canavieira, fazendo uma alusão do nome cana verde com a cana-de-açúcar.

Em Fortaleza/CE, Caninha Verde era vivenciada por moradores do bairro Mucuripe/CE, mas atualmente está semidesaparecida, pois não é mais feita pela comunidade. A brincadeira era mantida pela mestra Gertrudes como mostra a figura a seguir:



Figura 1: Grupo da caninha verde do Mucuripe com a mestra Gertrudes à frente cantando. (formt. tiff). Acervo pessoal de Lourdes Macena¹

Pesquisar sobre a Cana Verde se torna um desafio devido as condições atuais que a brincadeira se encontra, pois é um trabalho que se faz a partir das memórias de quem a viveu, utilizando também as poucas bibliografias que se tem

¹ Disponível em: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-tradicionais/> Acesso em: 09 jun. 2021

² Semidesaparecida: termo usado para nomear algo que tenha deixado de ser visto com frequência ou deixado de existir fisicamente.

sobre o tema, de autores como Maria de Lourdes Macena (s/d) e Câmara Cascudo (1952).

Dona Gertrudes foi a mestra da cultura que manteve a brincadeira durante anos, como aponta a pesquisadora Lourdes Macena:

D. Gertrudes assume a Cana verde do Mucuripe como uma forma de manter viva a lembrança D do marido por meio da brincadeira que por tanto tempo mantiveram juntos. Dona Gertrudes é hoje a depositária da memória de toda a simbologia de representação da Cana Verde. (MACENA, M de Lourdes, s/d, 1).

Não conheci Dona Gerta, mas minha conexão com a brincadeira ocorre no início dos anos 2000 quando conheço a dança através de grupos de projeção. Atualmente no Grupo Miraira-IFCE coordenado pela prof. Dr. Maria de Lourdes Macena foi onde aprendi a teoria e a prática da brincadeira, onde tive a oportunidade de conhecer histórias relacionadas aos grupos de projeção da cidade que dançam a Cana Verde e do grupo tradicional de Dona Gertrudes.

Quando comecei a ensinar sobre Folclore para crianças por volta de 2015, ainda com pouca experiência, me baseava em pesquisas na internet. Hoje com mais maturidade percebo que o artista-professor não deve somente se basear em conceitos teóricos, mas promover com seus estudantes ações de protagonismo, para uma maior participação do aluno em sala.

2. Caninha Verde na prática escolar

No ano de 2019 recebi a proposta da direção da escola Instituto Sagrado Coração de Maria para realizar uma semana de arte e cultura com o tema “Ceará de cabo a rabo”. Dessa forma comecei a trabalhar uma criação coreográfica com os estudantes da turma do 8º ano do Ensino Fundamental, que explanou as danças cearenses, dançando a Cana Verde do Mucuripe, nas apresentações finais.

Tradicionalmente os figurinos da dança eram compostos de tecidos de cetim vermelho, verde e amarelo e nem sempre havia distinção entre vestimentas masculinas e femininas. No caso do trabalho realizado, escolhi figurinos distintos para meninos e meninas, pensando em um maior conforto para os alunos. Dessa forma, o figurino masculino possuía: blusas amarelas, bragas verdes e meias vermelhas e o feminino: blusas amarelas, saias verdes e meias vermelhas.

Conduzo o processo coreográfico aproveitando os acordes e o ritmo da música que está sendo utilizada, no caso foi a música Cana Verde do álbum “Ispinho e Fulô”² do Grupo Miralra. A coreografia começa com dois cordões de meninos e meninas, que juntos seguem entrando ao centro, sendo levados pelo personagem do rei e da noiva, onde posteriormente dançam em fila indiana. Utilizei passos dos ritmos tradicionais cearenses como os de marcha e xote para compor e acompanhar a musicalidade na dança.

A partir da minha observação, consegui perceber bastante o interesse dos alunos sobre a brincadeira no decorrer das aulas, fazendo com que isso seja um estímulo para que eu possa desenvolver mais trabalhos referentes aos saberes e fazeres cearenses, e assim engrandecer minha experiência como artista docente de uma forma única e enriquecedora para a minha prática de ensino.

Conclui que, a partir de experiências como essa, ganha-se cada vez mais conhecimento e visibilidade no meio, fazendo como que a cultura popular tradicional se torne necessária no cotidiano escolar para auxiliar na formação da identidade sociocultural do aluno no espaço em que vive.

Francisco Leonardo Ramos Barroso
IFCE

leoleo21211999@outlook.com

Artista, docente, graduando em Artes visuais pela Estácio, dançarino brincante do Grupo Miraira/LPCT – IFCE e estudante do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPq

Nome do Orientador: Circe Macena de Souza
IFCE

circemacena@gmail.com

Artista docente de Fortaleza, Ceará. Professora do IFCE- campus Fortaleza. Mestre em Artes (IFCE), graduada em Licenciatura em Teatro pelo IFCE e é Técnica em Dança pela Escola Porto Iracema das Artes. Pesquisadora do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPQ.

² Disponível em: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/miraira/grupomiraira/producao-musical/>
Acesso em: 10 jul. 2021.

Referências:

CASCUDO, Luis de Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro, Folclore brasileiro e tradições**. 1º ed 1952 - 2º ed 2012. Ed global. Vol 2.

MACENA, M. de. Lourdes. **Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor**. Belo Horizonte, 2014. Tese (Doutorado em Arte). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

História de Rainhas Vermelhas

Gabriela Mancini Mainardes (UFRJ)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O seguinte artigo retrata um recorte da minha pesquisa e desenvolvimento artístico, enquanto interprete criadora da Cia ComuniDança da UFRJ. O intuito é refletir sobre a pseudo-ingenuidade dos contos de fadas, mais especificamente de “Alice no país das maravilhas”, a reflexão sobre as questões socioculturais que podem ser vistas em contos infantis e no nosso dia a dia. Também trazendo percepções sobre a sociedade patriarcal na qual estamos inseridos e tentando entender uma quebra de reprodução de discursos construídos nessa sociedade machista e preconceituosa.

Palavras-chave: DANÇA. CORPO. ARTÍSTICO. FEMINISMO. MULHER.

Abstract: The following article portrays a clipping of my research and artistic development, while playing the creator of Cia ComuniDança at UFRJ. The intention is to reflect on the pseudo-ingenuity of fairy tales, more specifically "Alice in Wonderland", the reflection on sociocultural issues that can be seen in children's tales and in our daily life. Also bringing perceptions about the patriarchal society in which we are inserted and trying to understand a break in the reproduction of discourses built in this macho and prejudiced society.

Keywords: DANCE. BODY. ARTISTIC. FEMINISM. WOMAN.

1. Trabalho e desenvolvimento de pesquisa:

Esse relato é baseado na minha experiência como intérprete e criadora nos primeiros trabalhos de performances artísticas da Cia Comunidança, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Baseando-se na obra “Alice no país das maravilhas”, de Lewis Carroll e nos filmes criados a partir dela, a Cia Comunidança surge com o intuito de trazer para a construção cênica temas que nos atravessam enquanto artistas vivendo numa sociedade que nos limita ter um espaço de fala e de construção pensamentos críticos, do desejo de pesquisar sobre o que nos atravessa. Partindo desse princípio, iniciamos uma pesquisa coletiva que se dividia em percepções individuais, no final de 2019. Porém, logo no início de 2020 nossos processos sofreram uma transformação inesperada, já que por conta da pandemia do Covid 19, iniciamos então os encontros virtuais e começamos a desenvolver nossas pesquisas de forma remota integralmente. A partir disso, a construção, que a

2172

primeiro momento seria mais coletiva possível, se desdobra de maneira mais individual, e tenho que ir a busca de meus próprios caminhos.

Originei então a minha pesquisa, me relacionando com a personagem “Rainha Vermelha”, por entender que ela, apesar de ter a sua imagem na narrativa sendo sempre associada a uma mulher “louca”, a mesma poderia se ligar diretamente a algumas das minhas vivências pessoais. Em uma análise preliminar, a personagem se demonstra uma mulher forte e detentora do poder, e toma decisões precipitadas, mas a observo como uma mulher insegura e com medo, tanto da rejeição quanto da perda do poder que detém. Assim se esconde atrás de uma espécie de “máscara social” que a protege de certa exposição já vivenciada por ela, a falta de aceitação e ao mesmo tempo a garante com o mesmo status de poder.

Construo então uma cena, a partir de uma repetição de movimentos, mas intercalo, como num jogo de imagens, cenasque trazem um olhar inseguro e, de certo modo, muito verdadeiro, deixando exposta essa face da personagem que até então estava escondida. O vilão é constituído a partir da percepção de quem conta a história, mas se esse conto fosse contado pela perspectiva da Rainha, a “má” não seria a Alice que busca tirar o que é dela por direito? Nas relações com a vida real, percebo que somos inseguros com aquilo que é frágil, com que podemos perder inesperadamente e para isso criamos “capas” sociais que nos protegem, de certo modo, do risco eminente.

A partir desses estudos iniciais, temos como resultado o primeiro espetáculo online, ainda estando num processo de adaptação da cena que seria realizada num palco mais tradicional, para um espaço diferente, criado a partir de uma gravação e também relação intérprete – câmera. Após a avaliação do processo, tomamos consciência da necessidade de apropriação sobre conceitos e uso da tecnologia¹

Iniciamos um segundo momento, no qual nos debruçamos em estudos e pesquisas dos conceitos de vídeo-dança e de criações direcionadas diretamente para um público online. Assim, o processo se divide para uma segunda performance que parte do mesmo tema inicial e a Cia entra em uma nova pesquisa se iniciando.

¹SPANGHERO, Máisa. **A dança dos encéfalos acesos**/Apresentação Helena Katz; texto Leda Pereira. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Seguindo a Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa², a partir do momento de contextualização buscamos ligar as personagens a questões sociais que nos atravessam contemporaneamente. Então, constato que a minha percepção inicial sobre a Rainha vai além de entendê-la, no senso comum, como “louca”. Começo a entender que essa é a percepção superficial que mais atravessa a mulher na sociedade em que vivemos, pois está sempre sendo chamada de “louca”, “histórica”, “instável”, entre outras, palavras que depreciam a mulher. Nesse momento busco o livro “Mulheres que correm com os lobos” (2018), que relata em seus contos a essência da mulher selvagem e livre, capaz de se libertar dessas amarras sociais e se descobrir a partir de si mesma, e a leitura de Danièle Kergoat para compreender o processo de emancipação da mulher numa sociedade machista e patriarcal.

Tenho então a construção da narrativa na qual basearia a minha performance, numa relação direta entre a história do conto infantil, que pode ser retratada na sociedade atual. A construção da cena surge a partir de um texto pessoal que contém dizeres sobre as dificuldades de SER nessa sociedade que nos taxa e nos rotula de diferentes formas, mas quando não somos exatamente aquilo que nos é proposto, nos usam, nos matam e nos maltratam de diferentes formas. Penso na performance como um jogo, que trás a tona medos e anseios, como uma carta aberta ao público na esperança de que meninas e mulheres que venham depois de mim possam viver e dançar numa sociedade que não as machuquem. Entendo a cena como um espaço de libertação das amarras nas quais mulheres são colocadas diariamente, entendo que a mulher assim como a Rainha não é retratada como a personagem principal, não tem o seu lado da história contado a partir de seu ponto de vista, não tem sua versão dos fatos validada, e/ou muitas vezes nem ao menos registrada.

Assim, me deparo com um resultado inicial da comparação da Rainha Vermelha do conto a todas as mulheres que um dia já foram chamadas de “louca”, buscando entender até que ponto a loucura da Rainha é real ou não somente uma construção de ponto de vista, e compreendendo o conto a partir de uma nova interpretação.

²BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil Realidade hoje e expectativas futuras**. Tradução: Sofia Fan. Artigos Assinados • Estud. av. 3 (7) • dez 1989. <https://www.scielo.br/pdf/ea/v3n7/v3n7a10.pdf> visitado em 06 jun 2021.

Gabriela Mancini Mainardes
UFRJ

gabi.mainardes.gm@gmail.com

Licencianda em dança, professora e bolsista do projeto de pesquisa e extensão ComuniDança; interprete criadora da Cia ComuniDança; extensionista no projeto CRM SSA – UFRJ (Centro de Referência para Mulheres Suely Souza de Almeida – UFRJ); Intérprete criadora e produção na Cia Arriscado:Um Diálogo entre Dança e acrobacia.

Denise Maria Quelha de Sá
UFRJ

deniquelha@hotmail.com

Licenciatura Plena em Educação Física e Desportos/UFRJ; Especializada em Psicomotricidade/UCAM e em Dança Educação/UFRJ; Mestre e Doutora em Memória Social/UNRIO. Coordenadora do Projeto de Extensão ComuniDança e do Projeto de Iniciação artística e cultural Cia ComuniDança e Substituta Eventual da Coordenação de Licenciatura do Curso de Dança da UFRJ.

Carolina Natal
UFRJ

natal.carolina@gmail.com

Doutora e Mestra em Multimeios/UNICAMP, com Estágio Doutoral na Paris VIII (França), tendo sua pesquisa voltada para as relações entre corpo, imagem e tecnologia. Atua como Coreógrafa no Curso de Dança da UFRJ e colabora com a Pós-Graduação em Dança da mesma Universidade - PPGDan.

Referências:

CARROLL, Lewis. **Alice através do espelho**. Tradução: Marcia Soares Guimarães. 1ªEd. Belo Horizonte. Ed: Autêntica Editora, 2017.

CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução: Izabel de Lorenzo. 2ªEd. Revista, São Paulo, 2000.

(7) •dez1989. <https://www.scielo.br/pdf/ea/v3n7/v3n7a10.pdf> visitado em06 jun 2021.

ESTÉS, C. P. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem** / Clarissa Pinkola Estés; tradução de Waldéa Barcellos. – 1ª Ed – Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

KERGOAT, Danièle. **Compreender as lutas das mulheres por Sua emancipação pessoal e coletiva** in Feminismo, economia e política: debates para a construção da igualdade e autonomia das mulheres / Renata Moreno (Org.). São Paulo: SOF Sempre Viva Organização Feminista, 2014. 160 p.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil Realidade hoje e expectativas futuras**. Tradução: Sofia Fan. Artigos Assinados • Estud. av. 3

SPANGHERO, Maísa. **A dança dos encéfalos acesos**/Apresentação Helena Katz; texto Leda Pereira. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Perspectivas sobre o ensino da dança a partir do gênero musical Brega

Genildo Gonçalves da Silva (UFBA)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O estudo começou durante a monografia do curso de Licenciatura em Dança/UFPE e vem sendo ampliado no Mestrado em Dança/UFBA. Questiono: como desenvolver aulas de dança que dialoguem com os contextos específicos de cada estudante? Percebi, naquele contexto, a importância do gênero musical Brega, como possibilidade de estudo e desenvolvimento de propostas metodológicas em dança. A primeira etapa da pesquisa foi desenvolvida na Escola de Referência em Ensino Médio Diário de Pernambuco e interessava refletir: quais as contribuições que o estudo sobre o Brega pode proporcionar? O Brega percorre caminhos a transpor muros, portões, barreiras e trincheiras educacionais proporcionando diálogos a partir e sobre as poéticas periféricas, ressignifica os processos de aprendizagem.

Palavras-chave: ENSINO/APRENDIZAGEM. DANÇA. PERIFERIA. BREGA

Abstract: The study began during the monograph of the degree in dance/UFPE and has been expanded in the master's in dance/UFBA. I ask: how to develop dance classes that dialogue with the specific contexts of each student? I realized, in that context, the importance of the Brega musical genre, as a possibility for studying and developing methodological proposals in dance. The first stage of the research was developed at the Escola de Referência em Ensino Médio Diário de Pernambuco and was interested in reflecting: what contributions can the study of Brega provide? Brega walks along paths crossing walls, gates, barriers and educational trenches, providing dialogues from and about the peripheral poetics, giving new meaning to the learning processes.

Keywords: TEACHING/LEARNING; DANCE; PERIPHERY; BREGA

A presente pesquisa é fruto da monografia do curso de licenciatura em dança, da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, campus Recife. A escolha desse tema partiu dos questionamentos dos alunos na disciplina de estágio curricular em Dança 4 onde os mesmos sugeriram vivências em dança referente ao movimento artístico Brega, logo, percebi a importância da inserção do Brega enquanto recurso metodológico de ensino. Este estudo foi desenvolvido na Escola de Referência em Ensino Médio Diário de Pernambuco, localizado na cidade de Recife – PE.

2176

Trata de uma provocação que aponta minha proximidade afetiva com o movimento cultural Brega a partir do surgimento e consolidação desse movimento no norte e nordeste do Brasil, e do fascínio pelo ato performativo de seus intérpretes. Considera-se, que o presente estudo pode ser visto como fruto dessa intensa admiração pelo assunto, unido ao interesse científico pelas potentes questões culturais, políticas e econômicas que cerca esse movimento. A ousadia desta pesquisa para o âmbito acadêmico, traz um entendimento, que reside na importância que o estudo das chamadas “subculturas”, e sobretudo oriundas das periferias, vêm conquistando na mídia e o âmbito acadêmico.

O *Caleidoscópio do Ensino de Dança* (MARQUES, 2010) propõe mover-se a partir da inter-relação entre Arte-Ensino-Sociedade, possibilitando diferentes trajetórias intrínsecas dos âmbitos que a envolvem, do fazer, apreciar e contextualizar. O caleidoscópio possibilita escolher em qual das pontas iniciará suas vivências. Trata de uma abordagem dialógica e sua eficácia está na relação da tríade que permite reordenação da prática docente. Assim, não deve ser tomada como um passo a passo, mas como campo direcionador de práticas. A dança assume papel fundamental no que diz respeito a forma como são estabelecidas as práticas no âmbito escolar. Ana Paula (2010) cita:

Acreditamos que a dança no ensino atravessada por uma perspectiva intercultural deva adotar um posicionamento de abordagem de estudos culturais nos quais seja dada mais ênfase ao componente da cultura popular, pois tendem a ser “textos” pedagógicos, que registram classe, raça e preferências sexuais do outro (SOUZA, 2010, p. 62).

A partir daí vão surgindo ao decorrer das vivências educacionais outras perspectivas sobre o fazer e experimentar a dança na escola, desse modo, o movimento artístico Brega percorre um caminho ainda tanto desconhecido no ambiente escolar. Por outro lado, o Brega tem vida e é bastante conhecido nos corredores das escolas. Insurge nos corpos subalternizados que expressam os movimentos de suas comunidades. Marília Nascimento (2013) afirma a importância de reconhecer as especificidades dos contextos de cada pessoa em processos educacionais:

Existe juventude trabalhadora, não-trabalhadora, suscetível à violência familiar e urbana e outras mais protegidas; juventudes com níveis de formação completamente diferenciados, com estruturas de famílias completamente diversas, expostas ao mundo da droga e tráfico e outras menos vulneráveis. Portanto, não se pode generalizar o perfil do estudante;

2177

no Ensino Médio e nem em qualquer outra etapa da Educação Básica. A diversidade de sujeitos e culturas do nosso país precisa ser respeitada na Educação básica (CURVELO, 2013, p.72).

No entanto, o reconhecimento das pessoas como sujeitos(as) implicados(as) em contextos sociais, possibilita diversas formas de aprendizagem, a descolonização do corpo e movimento e a compreensão da leitura corporal de si e das outras pessoas. Souza (2010) reflete:

Precisamos assumir esses espaços tão presentes na vida dos alunos e alunas, ao invés de silenciá-los em sala de aula. Por que não trabalhamos dentro da estética da dança “brega” alguns elementos que emergem sobre gênero e sexualidade? Por que não, ao invés de proibirmos a veiculação das danças da indústria cultural em sala de aula, trazer reflexão sobre a banalização de elementos de grupos culturais diferenciados entre si? (SOUZA, 2010, p. 60).

Desse modo, ao inserir no ambiente escolar práticas que não condizem com as vivências estabelecidas pelo sistema formal de ensino, vão surgindo vários questionamentos como: qual a importância da inserção do Brega na escola? O que este movimento artístico tem a contribuir?

O Brega é um movimento que possibilita às pessoas compreenderem, discutirem e problematizarem a partir e sobre suas construções corporais no cotidiano. Logo, as questões sociais devem conduzir a experiências transversais no ensino da dança na escola de modo a impactar na formação dessas pessoas, como nos diz Isabel Marques (2007):

Conceitos e regras sobre gênero, raça, etnia, classe social estão e são incorporados durante nosso processo de ensino-aprendizado sem que muitas vezes nos demos conta daquilo que estamos construindo ou até mesmo (re) produzindo. Nossos corpos são “projetos comunitários” quanto à forma, peso, postura, saúde. Raramente somos incentivados a arriscar, a tentar o novo, a variar nossos movimentos ou até mesmo descobrir nossas próprias vozes neles contidas (MARQUES, 2007, p. 26).

Durante a realização da pesquisa foi desenvolvido, vivências em dança que transitava entre as pautas que são dialogadas nas letras musicais do Brego, posteriormente, as discursões eram levados para o corpo, de modo que, os sujeitos, pudessem ressignificar seu caminhar, mediante as narrativas que as letras musicas expressão. Espera-se que essas reflexões levem a conexões, novas ideias, sobretudo do aprofundamento do Brega como dança, contemplando a atuação como professores visando cada vez mais autonomia profissional.

Genildo Gonçalves da Silva (UFBA)
genildo.ufpe13@hotmail.com

Licenciado em Dança pela Universidade Federal de Pernambuco/UFPE. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Dança PPGDANÇA/UFBA. Possui experiência transversais na área de Artes e das Danças Populares Pernambucanas, Dança Contemporânea e Color Guard. Desenvolve pesquisas voltadas para o Currículo, Práticas Pedagógicas e metodológicas com ênfase no Gênero musical Brega.

Orientador: Lucas Valentim Rocha (UFBA)
lucas.valentim0@gmail.com

Artista, professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1513-9182>

Referências

CURVELO, M. N. **(In)visibilidades da dança nas escolas de ensino médio da rede pública estadual de Salvador**. Salvador-BA, 2013, 210f. Dissertação, Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2013.
MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.
SOUZA, A. P. A. DE. **Corpos que Dançam Dentro e Fora da Escola**: Discursos Pela Interculturalidade na Dança no Ensino. Recife-PE, 127f, Dissertação, Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, 2010.

Do rebuliço ao passo: as múltiplas possibilidades do corpo

Geraldo de Lima Lopes (UFBA)

Relatos de experiências sem apresentação artística

Resumo: A experiência com Ensino da Dança/Arte na implementação do Programa Novo Ensino Médio, Lei 13.415/2017, aconteceu na Escola Professor Humberto Soares em Petrolina/PE, região do sertão de Pernambuco, ainda de modo presencial, em 2019, pela Secretaria Estadual de Educação. O processo de ensino-aprendizagem foi acionado significativamente em mim, enquanto artista-docente, pelo desafio de fazer jovens rapazes, entre 14 e 20 anos, superarem o sentimento de não saber dançar (ou não querer dançar). A improvisação, a criação artística compartilhada e o desenvolvimento de processos emancipatórios foram experimentados através de jogos pedagógicos, aplicados como provocadores de movimentos e suporte para o ensino da Dança. Seus resultados estiveram implicados na criação de um espetáculo de Dança, na sensibilização da comunidade escolar para apreciação em Dança e na desconstrução de algumas ideias, prejulgamentos, apresentados por esses jovens, em relação a Dança e suas masculinidades.

Palavras-Chave: DANÇA. NOVO ENSINO MÉDIO. ESTRATÉGIAS PEDAGÓGICAS

Abstract: The experience with Teaching Dance/Art in the implementation of the New High School Program, Law 13.415/2017, took place at the State School Professor Humberto Soares in Petrolina/PE, in the hinterland of Pernambuco, still in person, in 2019, by the State Secretariat of Education. The teaching-learning process was significantly triggered in me, as an artist-teacher, by the challenge of making young boys, between 14 and 20 years old, overcome the feeling of not knowing how to dance (or not wanting to dance). Improvisation, shared artistic creation and the development of emancipatory processes were experienced through pedagogical games, applied as movement promoters and support for teaching Dance at School. Its results were involved in the creation of a Dance show, in the awareness of the school community for appreciation of Dance and in the deconstruction of some ideas, prejudgments, presented by these young people, in relation to Dance and its masculinities.

Keywords: DANCE. NEW HIGH SCHOOL. PEDAGOGICAL STRATEGIES

1. Compreendendo a proposta

Inicialmente, ressalto que a inclusão do ensino da Dança na Escola Professor Humberto Soares em Petrolina/PE ocorreu em 2019 na implementação do

2180

Novo Ensino Médio¹ na instituição. O programa, que foi lançado pelo governo Federal em 2017, possibilitou a reformulação da grade curricular então existente. Mudanças foram necessárias para que algumas propostas pudessem concretizar-se nas escolas de todo o país. A ampliação progressiva da carga horária e a criação de itinerários formativos, sendo a parte flexível do currículo, permitiram as pessoas estudantes optarem por disciplinas eletivas. Na Escola Profº Humberto Soares o interesse deles moveram a escolha pelas atividades oferecidas. É aí que entra a Dança, ligada à eletiva de Artes e minha experiência artista-docente.

A minha proposta de oficina de Dança para o itinerário formativo da área de Artes foi apresentada com o intuito de fazer mover algumas ideias, conceitos socialmente construídos acerca do corpo masculino e seus movimentos na dança. Os estudantes matriculados, na sua maioria eram garotos, entre 14 e 20, moradores de Petrolina. Cidade nordestina, sertaneja.

As aulas partiam do mover corporal o que provocou certo estranhamento no grupo que não conhecia tais experiências, e isso gerou muita resistência. As propostas pedagógicas inicialmente não tiveram adesão dos estudantes o que dificultou bastante o processo. Tais reações me impulsionaram a buscar estratégias para cumprir a ementa da disciplina e convencê-los a se permitirem experimentar seus corpos na dança.

Enquanto artista-docente em dança, me questionava quais seriam os motivos para tanto receio desse movimento dançado, uma vez que a dança além de ser uma das linguagens de ensino obrigatório na educação básica, também está comumente presente no nosso cotidiano brasileiro. Após diversas tentativas e reflexões, compreendi que na verdade essa rejeição estava ligada à tais julgamentos sobre como esta dança poderia afetar suas masculinidades.

Nesse sentido, compreendi que antes de pensarmos em dança em si e todos os seus elementos, poderíamos começar com as dinâmicas de deslocamentos, percepção corporal associado a objetos por meio de jogos pedagógicos. Essa estratégia foi abrindo espaço para a experiência de cada estudante com o seu corpo e com o corpo do outro. Muitos não tinham a percepção

¹ Lei nº 13.415/2017 alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional e estabeleceu uma mudança na estrutura do ensino médio, ampliando o tempo mínimo do estudante na escola de 800 horas para 1.000 horas anuais (até 2022) e definindo uma nova organização curricular, mais flexível, que contemple uma Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e a oferta de diferentes possibilidades de escolhas aos estudantes, os itinerários formativos, com foco nas áreas de conhecimento e na formação técnica e profissional.

de quantas possibilidades a dança poderia apresentar sobre si mesmo, quantas conexões se estabeleciam nessas trocas e como isso se reverberava nas suas relações dentro e fora da escola.

2. Metodologia

Nesse campo alguns elementos foram utilizados como provocadores de movimentos: bambolês, bexigas, elásticos, folhas de papel A4, trabalhados individualmente e/ou em grupos. Com o bambolê por exemplo, eles investigavam as articulações associadas aos níveis corporais (alto, médio e baixo), bem como os deslocamentos e espacialidades, e assim por diante. A ideia partia quase sempre do experimental (com um único objeto) e avançava progressivamente (para dois ou três) a medida em que cada estudante ou grupo realizava a proposta. Com o elástico, além desse (re)conhecimento corporal, o grupo também interagía coletivamente propondo os desafios a serem executados, o que provocava um protagonismo coletivo enquanto mediavam esse percurso. Nesse processo, desenvolviam as etapas e demonstravam suas experiências pessoais, sociais e como seus corpos se apresentavam de forma potente e singular. Diante dessa evolução, eu enquanto mediador os observava e desenvolvia novas etapas específicas para aquele determinado corpo, e com isso, esse planejamento se construía a cada novo encontro.

3. Resultados

À medida que avançávamos tanto na disponibilidade dos estudantes como nos níveis de complexidade desenvolvido organizávamos pequenas células geradas a partir do movimento corporal de cada um deles. Foi revelador perceber corporalmente a sensação de cada um quando seu movimento aparecia nas muitas células coreográficas que foram criadas. Era a contribuição pessoal num movimento que agora se apresentava coletivo, nesse sentido, o dançar ultrapassa o pedagógico e alcança o sujeito em seus diversos contextos para além da Escola.

Propomos que outros estudantes, demais funcionários que possivelmente tinham visões similares sobre a dança assistissem ao que fora construído na disciplina. Assim, uma mostra espetáculo foi especialmente organizada e aberta ao

público escolar em dia específico para que todos os presentes contemplassem aqueles garotos dançando e protagonizando suas histórias através da dança.

4. Considerações finais

Para além da resignificação da dança enquanto campo de (re)conhecimento e investigação corporal, essa experiência também contribuiu para que a Escola e seus fazedores compreendessem o potencial pedagógico que a dança possuía na instituição. Ademais, refletissem sobre seus prejulgamentos acerca dessa linguagem bem como determinadas percepções afetam e inibem esses corpos e as suas danças. Por fim, no semestre seguinte outras oficinas foram propostas para outros estudantes e turmas e a dança ocupou um espaço cada vez maior na Escola e ações como estas puderam fazer parte do processo de ensino-aprendizagem dos seus estudantes.

Geraldo de Lima Lopes

UFBA

glopes.pe@outlook.com

Estudante do Mestrado Profissional em Dança-PRODAN. Especialista em Dança Educacional e Artes cênicas. Professor de Artes da Educação básica e Bailarino na Cia de Dança do SESC Petrolina-PE.

Orientadora: Maria Sofia Villas - Bôas Guimarães

UFBA

msguimaraes@ufba.br

Professora Adjunta da Escola de Dança da UFBA e Coordenadora do Memorial de Dança da UFBA. Doutora e Mestre em Artes Cênicas – PPGAC-UFBA, Licenciada em Dança\UFBA e Especialista em Socioeducação\UCSAL. Tem pesquisa em Dança e Memória com interesse em processos artísticos-pedagógicos de artistas e grupos da Dança na Bahia e no Brasil.

Referências

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. **Lei nº 13.415/2017, de 13 de fevereiro de 2017**, Altera as Leis nos 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, e 11.494, de 20 de junho 2007, que regulamenta o Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação, a Consolidação das Leis do Trabalho - CLT, aprovada pelo Decreto-Lei no 5.452, de 1o de maio de 1943, e o Decreto-Lei no 236, de 28 de fevereiro de 1967; revoga a Lei no 11.161, de 5 de agosto de 2005; e institui a Política de Fomento à Implementação de Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral. 2017. Disponível em: < 2183

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/L13415.htm>. Acesso em: 11 jul. 2021.

GARCIA, Regina Leite (Org). **O corpo que fala dentro e fora da Escola**. Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

CAMPOS, Lorraine Vilela. **Novo Ensino Médio: entenda a reforma**; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/educacao/novo-ensino-medio-entenda-reforma.htm>. Acesso em 07 de julho de 2021.

Musa: em busca do encantamento em tempos pandêmicos

Ilana Cunha Elkis (ECA/SP)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato tem como objetivo apresentar a pesquisa em dança nomeada *Musa*, realizada pelo Núcleo Artístico BOIA (SP) em 2021, durante à crise sanitária da Covid-19. Pretende-se aqui descrever as adaptações necessárias para à continuidade do trabalho em modo virtual, através da plataforma *Zoom*. A palavra *musa* tem muitos significados, ela dá origem ao substantivo *museu* e ao verbo *amusement*, pelo qual sua tradução mais próxima à língua portuguesa seria o verbo encantar. Para tanto, *Musa* se propõe a discutir imagens e coreografias, entendidas como femininas, que se comprometem ao encantamento. Concomitante a isto, se busca descrever como a prática artística na plataforma virtual se desenrolou, utilizando suas ferramentas audiovisuais, assim como a pesquisa específica em dança se adaptou.

Palavras-chave: CORPO. ESCULTURA. IMAGEM. VIRTUALIDADE. ZOOM-SPECIFIC

Abstract: This report has the objective of presenting a dance research named *Musa*, work of the BOIA, a dance nucleus in São Paulo, through the period of the year 2021, during the Covid-19 pandemic. Here we will describe the adaptations required to continue the work virtually using the *Zoom* platform. The word *Muse* has many meanings, it originates the substantive *museum* and the verb *amusement*. Therefore, *Musa* proposes a discussion about images and choreographies titled as female performances. Concomitant with that, a description of how the artistic practice enrolled it self with the virtual platform and its tools, adding up with an update of it's specific work in dance.

Keywords: BODY.SCULPTURE. IMAGE. VIRTUAL. ZOMM-SPECIFIC.

Este relato de experiência tem como objetivo descrever a adaptação da pesquisa em dança *Musa* para o modo virtual durante o período de crise sanitária da Covid-19, entre os anos de 2020, e realizado pelo Núcleo Artístico Ilana Elkis + BOIA, grupo de pesquisa em dança sediado na cidade de São Paulo, dirigido e produzido por Ilana Elkis.

Antes da pandemia este trabalho tinha seu ponto de partida em um corpo que nomeamos durante a pesquisa em estúdio como corpo-escultura, na tentativa de estabiliza-lo para estudá-lo através de uma prática investigativa de apoios,

2185

transferência de peso e pausas longas, entre fluências controlada e contínua do movimento. Esta pesquisa, realizada pelas performers (Gabi Rios, Mari Taques, Michelle Farias e Luma Preto) era locada em cima de bases de madeira, que representavam as bases de esculturas e monumentos, locais que elevavam a obra de arte para ser vista por diversas perspectivas.

Para somar à essa prática, o estudo sistemático de obras tridimensionais da antiguidade à contemporaneidade nos apoiou, como por exemplo, as estátuas gregas das Musas, as esculturas de Rodin e as de Sarah Lucas. Esta última, nos apontava perspectivas feministas-críticas em relação a representação do feminino, o que nos trouxe através de seus *ready-mades*, que compõem corpos com peles e peitos que despençam, qualidades escultóricas outras, e atualizadas às discussões acerca das representações do feminino em nosso tempo.

Como desde o princípio, se pretendia colocar o espectador como um observador capaz de observar esses corpos-esculturas, percorrendo 360º ao redor dos mesmos, imaginávamos esse trabalho de dança sendo realizado em um espaço não-convencional à dança, como por exemplo na Caixa Branca, no Museu, e não na Caixa Preta.

Vale lembrar, que a palavra Musa tem muitos significados, ela dá origem ao substantivo museu, um dos locais não convencionais à dança e nos quais a dança Paulistana vem cada vez mais “ocupando”. Uma prática capaz de potencializar pesquisas, quando seu contexto/espço/lugar está implicado no processo, mas que também pode implicar em uma reprodução de modelos hegemônicos, assim como o sucateamento do trabalho do artista. Mesmo que este aspecto não esteja diretamente ligado ao escopo deste relato, é importante ressaltar que é uma questão que atravessa essa pesquisa também. Seguindo.

O verbo *amusement*, na língua inglesa é outro derivado da palavra Musa, no qual a tradução mais próxima à língua portuguesa seria encantamento... Agora... em Março de 2020, essa pesquisa se interrompe. Pandemia.

Pausa.

Retomamos à pesquisa através da plataforma Zoom, no segundo semestre de 2020, e em seguida fomos contempladas pela Lei Emergencial Aldir Blanc com a qual realizamos o Lab. Tricheira, mais ensaios semanais e duas aberturas de processo ao público. Todas através da plataforma, em modo ao vivo, ou seja, captação e transmissão em tempo real.

A mudança do formato de apresentação presencial em dança, para um não-presencial e virtual foi necessária para a adaptação deste trabalho, assim como os assuntos e as práticas que os norteavam se articularam também às mudanças. Passamos a estudar imagens bidimensionais, ao invés, de esculturas tridimensionais com volumes. As situações de corpo estudadas partiam agora de um enquadramento, um proscênio da tela do computador. As camas das casas viraram as bases dessas musas, que agora intocáveis, mais do que nunca, faziam o exercício de encantar através das câmeras de seus celulares e computadores.

Enquadramentos em busca de profundidade através de linhas de perspectiva, como as grandes pinturas renascentistas ao fundo dos palcos italianos nos edifícios teatrais, estavam de volta. Lençóis brancos e camisetas brancas, entraram aqui como elementos que traziam a qualidade neutra e asséptica de um museu. O lugar e não-lugar imaginado para apresentar este trabalho.

Em seguida, retomamos a pergunta, atualizando-a através da seguinte forma: *Como encantar através da imagem bidimensional?* Uma questão que foi se desdobrando em respostas através de instruções faladas e estudos de composição fotográficas. A relação do corpo das intérpretes com a câmera em uma busca cansativa de achar os melhores ângulos e melhores situações de corpo para encantar, fizeram desencadear estados que nomeamos como presenças plastificadas de um corpo *self* midiático.

Para abertura de processo, coreografamos uma sequencia de ações em imagens, pelas quais marcamos os tempos de duração para cada uma. Os pontos de vista pelos quais o público iria vê-las, assim como a disposição dos quadrados na tela do computador, foram definidos anteriormente, a partir da composição de duetos e quartetos, propondo sempre uma simetria entre os quadrados da tela.

Na primeira cena, começava com algumas intérpretes em cima de suas camas, enquanto o público ia entrando na sala virtual, onde a produção explicava como usar ferramentas da plataforma Zoom, para ter uma boa experiência deste trabalho *on-line*. Com todas as câmeras e microfones desligados, exceto quatro câmeras posicionadas em plano *plongée*, com a vista de cima, o trabalho começava. Este plano cinematográfico, foi escolhido para o espectador iniciar a experiência a partir de um ponto de vista acima do objeto corpo-escultura oferecendo-lhe uma possibilidade similar ao *voyerismo*.

Com tudo, percebemos que o trabalho se tratava da produção de imagens e a desestabilizações delas em uma experiência híbrida entre dança e tecnologia audiovisual, mas diferente de uma videodança, e sim uma coreografia *zoom-specific*. Onde as intérpretes hora aparecem em plano detalhe trazendo o foco aos movimentos de suas mãos, hora em plano geral para evidenciar o corpo em relação com seu entorno. Em meio a isso, ligam e desligam o botão da câmera, conforme quanto tempo ficou estabelecido para aquela imagem durar.

Percebemos que nessa prática híbrida, o corpo que dança começa a realizar ações jamais realizadas, que implicam comandar aparatos tecnológicos para completar seu processo de comunicação. Assim sendo, as ações como: perceber apoios, realizar rolamentos, fazer transferência de peso sobre uma superfície, aspectos que cerceiam a busca para o encantamento de outrem do outro lado da tela, se misturam com ações como ligar e desligar os botões e reposicionar a câmera o tempo todo.

Ilana Cunha Elkis
ECA-USP

elkisilana@gmail.com

Ilana Elkis é artista da dança e desenvolve trabalhos de pesquisa em dança desde 2010. Tem Licenciatura e Bacharelado em Dança e Movimento pela Universidade Anhembi Morumbi. Realizou mestrado nas Artes da Cena na Universidade Estadual de São Paulo, USP. Sua dissertação, nomeada "Entre Lugares" discute as práticas de dança fora da caixa cênica e teve orientação de Prof. Dr. Ferdinando Martins.

Referências

- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da modernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BASTOS, Helena. **Corpo e Cidade**: Moveres entre aproximações e distanciamentos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo. Fatos e Mitos**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.
- BISHOP, Claire. Caixa Preta, cubo branco, zona cinzenta: exposições de dança e a atenção do público. Bryan-Wilson, J. e Ardui, O. **Histórias da Dança**: Vol. 2. Antologia. São Paulo. MASP, 2020.
- BUTTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2003.
- ELKIS, Ilana **Entre Lugares**. 80 f. 2020. Dissertação (Mestrado- Teoria e Prática do Teatro), Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, SP, 2020.
- GREINNER, Christine. **O Corpo**: Pistas para estudos indisciplinados. 3. Ed. São Paulo, Annablume, 2008.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Tradução: Elizabeth Carbone Baez. Gávea, revista semestral do Curso de Especialização em História da Artes no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n.1, 1984.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Tradução: Jorge Menna Barreto. **Revista Arte & Ensaios** n. 17, EBA/UFRJ, 2009.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. Tradução: Maria Silvia Mourão Netto e Anna Maria Barros de Vechhi. 5. Ed. São Paulo: Summus, 1978.

WARK, Jayne. **Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America**. McGill-Queens University. Ithaca. 2006.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c1Imm-9NVmw&t=30s> Acesso em: 11 de Jul. 2021. **MUSA em busca do encantamento (trecho do trabalho)**. Veiculado em: 11 de Jun. 2021. Dur. 4m57s.

A ludicidade na formação de professores de Dança: estudos em fisiologia, metabolismo e nutrição

Izabela Lucchese Gavioli (UFRGS)
Mariana Wolffenbuttel (UFRGS)
Bruna Troleiz Damaceno (UFRGS)
Guilherme Moller Menegat (UFRGS)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: RELATO DO OBJETO DE ESTUDO: A disciplina ESTUDOS DO CORPO II (EFI 04088), aborda os princípios da fisiologia geral e do exercício aplicadas à Dança, utilizando a metodologia PBL - *Problem-Based Learning* (MOREIRA et al, 2021; BRANSFORD et al, 2000; RATO et al, 2010). PRÁTICA PEDAGÓGICA: os discentes devem propor uma experiência de fixação de conteúdos de forma lúdica, contextualizada à realidade e integrando conceitos de Dança. O grupo de metabolismo energético criou um jogo análogo ao “Banco Imobiliário”, chamando-o “Banco da Energia”, que aborda conceitos fisiológicos como o da molécula energética ATP, metabolismo basal, balanço energético e educação alimentar (McARDLE et al, 2016). A importância desta experiência vai além de inserir práticas dancísticas no jogo. É um posicionamento que reivindica a experiência acadêmica do estudo da fisiologia ministrado por profissionais de Dança, e instrumentaliza os licenciandos a ocuparem espaços profissionais. A experiência está descrita em <<https://www.youtube.com/watch?v=D-ZV3M0wI04>> (YOUTUBE, 2020).

Palavras-chave: FORMAÇÃO DE PROFESSORES DE DANÇA. ANDRAGOGIA. FISILOGIA DA DANÇA. TÉCNICA PBL. APRENDIZAGEM.

Abstract: REPORT OF THE OBJECT OF STUDY: The discipline STUDIES OF THE BODY II (EFI 04088), addresses the principles of general physiology and exercise applied to Dance, using the PBL - Problem-Based Learning methodology (MOREIRA et al, 2021; BRANSFORD et al, 2000; RATO et al, 2010). PEDAGOGICAL PRACTICE: students should propose an experience of fixing content in a playful way, contextualized to reality and integrating Dance concepts. The energy metabolism group created a game analogous to “Banco Imobiliário”, calling it “Bank of Energy”, which addresses physiological concepts such as the energy molecule ATP, basal metabolism, energy balance and food education (McARDLE et al, 2016). The importance of this experience goes beyond inserting dance practices into the game. It is a position that claims the academic experience of the study of physiology taught by dance professionals, and equips undergraduates to occupy professional spaces. The experience is described at <<https://www.youtube.com/watch?v=D-ZV3M0wI04>> (YOUTUBE, 2020).

Keywords: DANCE TEACHER TRAINING. ANDRAGOGY. DANCE PHYSIOLOGY. PBL TECHNIQUE LEARNING.

1. Contextualização da experiência de ensino e metodologia PBL na Dança

A experiência relatada ocorreu no semestre 2019/2, na disciplina ESTUDOS DO CORPO II (código EFI 04088), obrigatória, oferecida na 2ª etapa do curso de Licenciatura em Dança. A disciplina aborda conteúdos relacionados ao funcionamento dos diversos órgãos e sistemas corporais e promove a análise de práticas de dança sob o ponto de vista fisiológico. O conteúdo da disciplina está dividido em 8 módulos: parâmetros cardiovasculares, respiratórios, metabolismo energético, parâmetros nutricionais, musculoesqueléticos, metabolismo ósseo, alongamento e flexibilidade, e princípios do treinamento corporal. Em cada módulo, os discentes propõem uma atividade interativa, uma prática avaliativa que realizam em grupos, propondo uma “releitura” do conteúdo do módulo. São valorizadas a criatividade, a ludicidade e a inclusividade da proposta. A proposição desta atividade contempla vários preceitos da neurociência da andragogia: intercala o protagonismo das falas, diversifica e fraciona as formas de avaliação, e proporciona aprendizado através do desafio de ensinar.

Em suas estratégias pedagógicas, a disciplina utiliza a metodologia PBL - *Problem-Based Learning* (MOREIRA et al, 2021; BRANSFORD et al, 2000; RATO et al, 2010). Este método foi criado nos anos 1960 na Faculdade de Medicina de Hamilton (E.U.A.), confrontando a grande quantidade de conteúdos da primeira metade do curso, com aparentemente pouca relevância prática. Surge a proposta de nortear a aquisição de conhecimentos pela resolução de problemas práticos, reorganizando o mapa mental de aprendizado de forma menos sistemática, porém mais eficiente. O método PBL propõe a aprendizagem mediante o fazer, priorizando questionamentos e contextualizações de casos que se desenvolvem a partir de situações-problema. Atualmente é utilizado, além da formação na área das ciências da saúde, também na matemática, direito, educação, economia, ciências sociais e engenharia.

2. O jogo “Banco de Energia”

Nesta prática de ensino, o grupo a cargo da atividade interativa do módulo de metabolismo energético criou um jogo análogo ao “Banco Imobiliário”, chamando-o “Banco de Energia”. Neste, diferentemente do “Banco Imobiliário” (onde a ideia

2191

central é acumular mais bens e dinheiro) o objetivo é manter o equilíbrio entre a energia consumida (em forma de alimento) e a energia gasta (em forma de atividade física). O jogo aborda conceitos fisiológicos como o da molécula energética ATP, metabolismo basal, balanço energético e rotas de utilização de macronutrientes (McARDLE et al, 2016); incentiva atitudes educativas com relação a alimentação, tema de grande problematização entre praticantes de dança. Além disto, o jogo foi criado para ser utilizado em qualquer contexto educativo, dentro ou fora da escola. A experiência está descrita em <<https://www.youtube.com/watch?v=D-ZV3M0wI04>> (YOUTUBE, 2020)

INICIO GANHE 15.000 ATP's	30min de Ballet 2.460 ATP's 1min 82 ATP's	SORTE OU AZAR	30min de dança con- temporânea 2.700 ATP's 1min 90 ATP's	30min de Jazz 2.460 ATP's 1min 82 ATP's	SORTE OU AZAR	30min de Sapateado 3.100 ATP's 1min 103 ATP's	30min de Dança de Salão 2.050 ATP's 1min 68 ATP's	Greve dos Ônibus, você teve que ir a aula - pague 3700 ATP's do banco	30min de Flamenco 3.500 ATP's 1min 125 ATP's	30min de dança aérea 1.590 ATP's 1min 63 ATP's	DETERNAÇÃO
30min de Pilates 2.740 ATP's 1min 91 ATP's											30min de Corrida 4.450 ATP's 1min 148 ATP's
SORTE OU AZAR											SORTE OU AZAR
30min de Natacão 4.100 ATP's 1min 136 ATP's											SORTE OU AZAR
SORTE OU AZAR											30min de Dança do Ventr 2.400 ATP's 1min 80 ATP's
30min de Volei 2.460 ATP's 1min 82 ATP's											30min de Bicicleta 3.700 ATP's 1min 123 ATP's
SORTE OU AZAR											SORTE OU AZAR
DETERNAÇÃO	30min de Pole Dance 3.390 ATP's 1min 113 ATP's	Janta na casa da vó Receba 3000 ATP's do banco	30min de Hipismo 2.040 ATP's 1min 68 ATP's	30min de Alongamento 1.500 ATP's 1min 50 ATP's	SORTE OU AZAR	30min de Samba de Gafiteira 3.000 ATP's 1min 100 ATP's	30min de Yoga 4.082 ATP's 1min 136 ATP's	30min de gin. rítmica 2.850 ATP's 1min 95 ATP's	SORTE OU AZAR	30min de Tênis 4.100 ATP's 1min 136 ATP's	FERIADO

Figura 3: O tabuleiro do jogo “Banco de Energia”, inspirado no jogo “Banco Imobiliário”



Figura 2: materiais do jogo “Banco de Energia” (“dinheiro”)

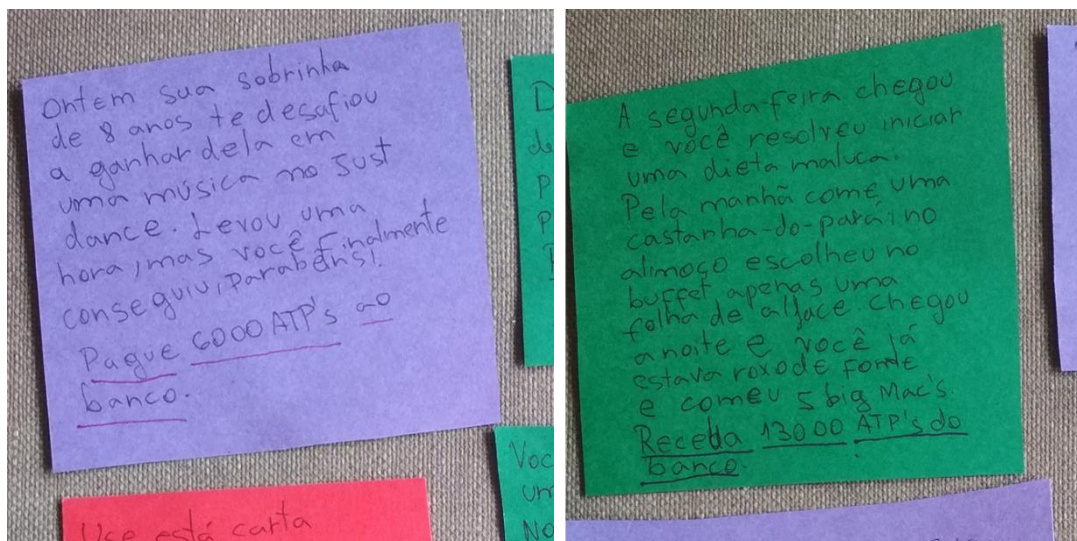


Figura 3: materiais do jogo “Banco de Energia” (cartões de atividades em destaque)

3. Uma análise como docente, em primeira palavra

Durante os anos que antecederam as experiências pessoais que levaram ao relato – 46 de prática de Dança, 29 como profissional; 20 anos de magistério superior em Dança, e 27 anos de prática médica – percebia sempre uma lacuna nos Estudos do Corpo para profissionais de Dança. As questões artísticas e o universo particular da Dança não eram satisfatoriamente abordados pelas áreas (supostamente) afins da atividade física e do desporto. E mais que isto: via negada aos jovens profissionais de Dança em formação a oportunidade de entrarem efetivamente no universo do estudo do corpo, da anatomia, da fisiologia, de uma forma apropriada e específica para a Dança. Quase como se, tacitamente, lhes fosse dito que não tinham propriedade para tal. Ao ingressar como docente no curso de Licenciatura em Dança na UFRGS, em 2014, passo a procurar colegas que estejam modificando esta realidade, e desafio-me a também modificá-la. A introdução da metodologia PBL proporciona uma forma mais generosa e empática de trazer estes conteúdos às turmas de Dança. Desejar que o aluno aprenda e não usar a complexidade do conteúdo como forma de demarcação de poder (como já observado quando áreas “duras” lecionam para a Dança) é fundamental. Assim, quando os discentes trouxeram espontaneamente a ideia e a organização do jogo, percebi que uma parte deste caminho começava a ser trilhado. A inserção da Dança na experiência, e no jogo em si, vai muito além de práticas corporais. É um

2193

posicionamento político e de ocupação de espaço profissional. O licenciando em Dança pode gostar, conhecer e dominar os conteúdos de fisiologia da Dança. Pode ensinar e motivar seus colegas. Pode aprofundar-se nesta área e vislumbrar sua atuação nas áreas de estudos somáticos e de saúde, se assim desejar. Este foi o nosso objetivo, e vê-los criativos e fortalecidos em seu aprendizado foi uma grande alegria que gostaríamos de compartilhar.

Izabela Lucchese Gavioli
UFRGS

izabela_lg@hotmail.com

Professora Adjunta do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Médica Reumatologista e especialista em Medicina do Esporte. Intérprete-criadora, coreógrafa e coordenadora do Grupo Laços.

Mariana Wolffenbuttel
UFRGS

mariw_1988@yahoo.com.br

Graduanda Licenciatura em Dança UFRGS

Bruna Troleiz Damaceno
UFRGS

brunatroleiz@gmail.com

Graduanda Licenciatura em Dança UFRGS

Guilherme Moller Menegat
UFRGS

gui.menegat20.10@gmail.com

Graduando Licenciatura em Dança UFRGS

Referências

BRANSFORD, John; BROWN, Ann; COCKING, Rodney. **How People Learn: Brain, Mind, Experience, and School**. Washington, D.C.: National Academy Press, 2000.

McARDLE, William; KATCH, Franck; KATCH, Victor. **Exercise Physiology: Nutrition, Energy, and Human Performance**. 8ed. Philadelphia, USA. Lippincott Williams & Wilkins, 2016.

MOREIRA, Jefferson; SANTOS, David; SILVA, Fabrício. Aprendizagem experiencial da docência universitária: desenvolvimento profissional de professores tutores no método Problem-Based Learning. **Rev. Diálogo Educ.**, Curitiba, v. 21, n. 68, p. 184-209, jan./mar. 2021

RATO, Joana; CALDAS, Alexandre. Neurociências e educação: realidade ou ficção? VII Simpósio Nacional de Investigação em Psicologia, 2010, Universidade do Minho, Portugal. **Actas do VII Simpósio Nacional de Investigação em Psicologia**, Portugal, fevereiro de 2010.

YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D-ZV3M0wl04>>
Acesso: 30 mar 2021. **Estudos em fisiologia da dança: um jogo divertido para aprender sobre metabolismo e nutrição.** Apresentação no XVI Salão de Ensino UFRGS. Veiculado em: 14 set 2020. Dur: 4m59s.

Adaptar: experiências de um corpo-dança em isolamento social

Julia Bragil Biazzi (UFSM)
Silvia Susana Wolff (UFSM)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este resumo trata de um recorte do Trabalho de Conclusão de Curso da autora, no curso de Dança-Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria. Assim, é um estudo que visa refletir sobre a produção artística da autora em tempos de isolamento social. A reflexão buscou evidenciar experiências de vida, utilizando-as no processo de criação. Este trabalho foi organizado com a metodologia de pesquisa autoetnográfica, abordagem qualitativa que evidencia experiências pessoais a fim de criar saberes plurais. Além disso, esta pesquisa visa questionar e dialogar com as relações de presença na dança principalmente pensando no âmbito das tecnologias digitais e a forma como isto exige uma adaptação dos corpos artistas. O trabalho conversa com os estudos de presença de Jussara Miller e com os estudos sobre dança e tecnologia de Ivani Santana. A pesquisa se desenvolveu pela prática resultando na obra de videodança “Corpo isolado, filmado, adaptado” onde se buscou caminhos para pensar sobre a imagem dos corpos e a virtualidade pandêmica.

Palavras-chave: CRIAÇÃO EM DANÇA. EXPERIÊNCIAS DE VIDA. VIDEODANÇA.

Abstract: This abstract is an excerpt from the author's Bachelor's Degree final paper in Dance Studies at the Federal University of Santa Maria. Thus, it is a study that aims to reflect on the author's artistic production in times of social distancing. The reflection sought to highlight life experiences, using them in the creative process. This paper was organized with the autoethnographic research methodology, a qualitative approach that highlights personal experiences in order to create plural knowledge. In addition, this research aims to question and dialogue with the relations of presence in dance, mainly thinking about the scope of digital technologies and how that requires an adaptation of the artists' bodies. This paper is in line with Jussara Miller's presence studies and Ivani Santana's studies on dance and technology. The research was developed through practice, resulting in the videodance work “Isolated, filmed and adapted body” where ways were sought to think about the image of bodies and the pandemic virtuality.

Keywords: CREATION IN DANCE. LIFE EXPERIENCES. VIDEODANCE.

1. Adaptar: os caminhos de pesquisa

A minha atuação na dança foi o eixo central do desenvolvimento da discussão presente neste estudo. Entender e compreender minha trajetória na dança me trouxe diretamente para este momento de pesquisa e além disso, a

2196

pandemia de COVID-19, que fez o mundo enfrentar o isolamento social, atravessou cada uma das experiências aqui descritas.

Assim, diante da pandemia, confinada em casa em meio ao isolamento social, comecei a questionar-me sobre o fazer artístico nestes tempos. “A inquietação ganha visibilidade no corpo quando se configura como ação e se torna, inevitavelmente política” (GREINER, 2020, p. 82). A partir disso, o intuito deste projeto – que aqui é um recorte da pesquisa de TCC em Dança – Bacharelado – foi pesquisar minhas próprias vivências, buscando compreender experiências dançadas do (m)eu corpo atravessado pelo isolamento social.

Pensando em outros modos de fazer-pensar dança esta problemática de pesquisa veio atrelada à produção de uma videodança que chamei de “Corpo isolado, filmado, adaptado”¹, para questionar a presença na tela e como aponta Santana (2011, p. 3) para “propor uma organização não mais fechada na estrutura de “caixa-preta” – configuração de um palco italiano – mas em um ambiente sistêmico que permite a interação e a imersão”. E, além disso, para possibilitar outra forma de acesso à arte, através das redes de comunicação.

Desta forma, pude elencar alguns objetivos: pesquisar, a partir da produção de uma obra de videodança, a presença que se transforma, pensando no contato do público com a artista e a relação com as telas; ressignificar as sensações e experiências de um corpo-dança durante o isolamento social, diante da adaptação em relação as tecnologias digitais; e possibilitar espaços para discutir o lugar da arte dentro da universidade.

Para atingir estes objetivos, apoiei-me em algumas referências básicas que julguei importantes para a contextualização da obra e da escrita. Através da autoetnografia, justifico minha escrita mais pessoal e poética, onde escrita e dança acontecem de maneira simultânea. Além disso, para trabalhar com uma obra de videodança, os estudos sobre dança e tecnologia foram fundamentais, assim, Ivani Santana em seus estudos sobre dança com mediação tecnológica, deram o pontapé inicial para esta pesquisa e para pensar o corpo e a presença em dança, dialoguei com Jussara Miller.

2. Considerações finais

¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Sb1WPxXMf64&ab_channel=JuliaBiazzi

À partir da apresentação da obra ao público, da análise de algumas impressões a respeito dela e todo contexto, aponto os lugares por onde andei e com eles, onde cheguei neste momento.

Refletindo sobre a presença na dança e pelas telas, e buscando de certa forma compreender como isto vinha acontecendo nos processos artísticos dos corpos em isolamento, criei e apresentei a obra de videodança apontada acima; ali, encontrei caminhos para pensar sobre a imagem dos corpos e a virtualidade pandêmica. Além disso, pensar a dança como arte da presença, a presença cênica e essa conexão pelas telas.

A presença cênica na videodança pode ser observada através da relação construída entre o espectador e o corpo na virtualidade. Neste momento, embora o corpo não seja presente no espaço físico, é possível reconhecer nesta relação, os efeitos da presença cênica. O espectador e as imagens estabelecem um contato bastante intenso no qual pode-se observar uma troca de sensações e afetos, ocasionada através da projeção do corpo físico no meio virtual. (ANGELI e GASPERI, 2019, p.6)

A partir disso, compreender que a presença cênica pelas telas acontece por outros caminhos que não a relação direta entre artista/bailarina/interprete-criadora e público e sim através das imagens de seu corpo no espaço. Mas ainda assim, mesmo nas obras em vídeo, as imagens são carregadas de significados e afetos, diferentes a cada pessoa que assiste. Da mesma forma, a presença, no sentido literal da palavra – existir em algum lugar – tem acontecido de maneira síncrona, onde antes mesmo da conexão via chamadas de vídeo, já existe um preparo do tempo e espaço.

Com esta pesquisa também busquei ressignificar as sensações pelas quais passei durante o isolamento social. Entender pela arte os lugares de medo e desafio da incerteza do momento. Falar, sobretudo dançando, quantas milhões de possibilidades podem existir a um corpo em isolamento na medida em que produz arte do interior de sua casa. Ressignificar dançando, todos os caminhos tortuosos pelos quais passamos até chegar aqui. E tornar ainda mais minha dança em um ato político na medida em que continuo produzindo e pensando sobre arte e dança, diante do total despreparo dos governos federal, estadual e municipal em pensar ações emergenciais para auxiliar artistas no período da pandemia.

Minha dança, que no vídeo foi enclausurada, foi filmada, foi fotografada, meu corpo que foi exposto em ângulos, direções, cores e gestos, refletiu cada uma

2198

das sensações que passaram por mim neste período e que de alguma forma foram compartilhadas com outros artistas e com público na medida em que também sentiram ansiedade, medo, inquietude, solidão, desconforto, potência criativa e força. Meu corpo-dança isolado foi filmado, exposto e visto de muitos ângulos...

Minha dança, aqui como pesquisa criativa possibilita espaços para pensar estas outras maneiras de se pesquisar em artes e entender a importância de se criar saberes plurais, banhados pela voz da pesquisadora e repleta de experiências vividas com outros corpos, outros afetos, outras possibilidades.

Finalizo, por hora esta pesquisa... Mas não posso deixar de apresentar outros tantos questionamentos, que foram surgindo ao longo da escrita, que ficam para um próximo momento. Até que ponto fomos obrigados a nos “adaptar” para existir nessa lógica de produção exacerbada na pandemia? O que esse adaptar causou aos nossos corpos-danças? Como a produção digital, expandida em 2020 mudou nossa maneira de produzir arte?

Julia Bragil Biazzi (Autora)
UFSM

juliabragil@hotmail.com

Licenciada e Bacharela em Dança pela Universidade Federal de Santa Maria (2017 e 2021)

Silvia Susana Wolff (Orientadora)
UFSM

silviawolff72@gmail.com

Doutora em Artes-UNICAMP, Bacharel em Comunicação-PUCRS (2000) e Mestre em Artes/Dança-NYU (2005). Professora adjunta do Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Santa Maria.

Referências:

ANGELI, D. T.; ROCCO, G. A Presentificação do Performer na Videodança. In: **Anais do VIII Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas – 2019**, n. 4. Disponível em:

<<https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/652>>

Acesso em: 12 jan. 2021.

GREINER, C. Indagações sobre o que pode (ser) um processo. In: GREINER, C.; ESPIRITO SANTO, C.; SOBRAL, S. (Orgs.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: <http://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoesconexoes/6#> Acesso em: 10 set. 2020.

MILLER, J.; LASZLO, C.M. Corpos em conexão, corpos em presença. **Revista Manzuá de Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 3, n.2, p. 60 –81. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/23207>> Acesso em: 12 jan. 2021.

SANTANA, I. Pequena introdução à dança com mediação tecnológica. **Revista da Bahia**, v. 41, p. 127-137, 2005.v

VERSIANI, D. B. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. IN: **Letras de hoje**. Porto Alegre. V. 37, n.º. 4, p. 57 – 72, dezembro, 2002.

Ano de Jongo: pesquisa em dança a partir de vivências na comunidade da Serrinha-RJ

Juliana Cristina Silveira Pedreira

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Esse relato trata de uma experiência em dança a partir de vivências na Casa do Jongo, comunidade da Serrinha, cidade do Rio de Janeiro. Realizada de forma independente e sem vínculos institucionais, a pesquisa surge com o intuito de aprofundar e ampliar os conhecimentos sobre as danças populares brasileiras, decorrente das lacunas deixadas pela graduação em Dança e o pouco contato com as manifestações populares brasileiras durante o processo acadêmico. O caminho encontrado para a realização da pesquisa foi o trabalho de campo, onde foram utilizados instrumentos de registros como vídeos, fotografias, gravações em áudio e um diário de campo. As vivências partiram dos encontros do jongo adulto que iniciaram em janeiro de 2019 e seguiram até janeiro de 2020, o último encontro por conta da pandemia do coronavírus. As experiências corporais nos encontros do Jongo, o contato com a qualidade e diversidade da manifestação, me possibilitaram uma vivência ímpar. O toque do tambor, os pontos de jongo, a energia dos jongueiros e do espaço representaram descobertas muito potentes e uma imensa contribuição na minha formação cultural, humana e artística.

Palavras-chave: DANÇA, DANÇAS BRASILEIRAS. MANIFESTAÇÕES POPULARES. JONGO. JONGO DA SERRINHA.

Abstract: This report deals with an experience in dance from experiences in Casa do Jongo, community of Serrinha, city of Rio de Janeiro. Carried out independently and without institutional ties, the research comes with the aim of deepening and expanding knowledge about Brazilian popular dances, resulting from the gaps left by the graduation in Dance and the little contact with Brazilian popular manifestations during the academic process. The way found to carry out the research was fieldwork, where recording instruments such as videos, photographs, audio recordings and a field diary were used. The experiences started from the encounters of the adult jongo that began in January 2019 and continued until January 2020, the last meeting because of the pandemic of the coronavirus. The bodily experiences in Jongo's meetings, the contact with the quality and diversity of the manifestation, enabled me to experience a unique experience. The touch of the drum, the jongo points, the energy of the jongueiros and space represented very powerful discoveries and an immense contribution in my cultural, human and artistic formation.

Keywords: DANCE, BRAZILIAN DANCES. POPULAR DEMONSTRATIONS. JONGO. JONGO DA SERRINHA.

Pesquisar as danças brasileiras sem vínculos institucionais surge de uma grande demanda individual e de formação. Natural da Bahia, sou formada pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, onde fiz a escolha de imergir em outra cultura, me distanciando do meu estado de origem para viver novas experiências culturais. As lacunas deixadas pela graduação em Dança e o pouco contato com as manifestações populares brasileiras durante o processo acadêmico me impulsionaram a buscar as referências nas comunidades tradicionais, onde as manifestações acontecem. Possuo ligações familiares com a cidade do Rio de Janeiro, o que impulsionou a minha ida e início da pesquisa. Outro fator de importância na escolha do Jongo foi um seminário na universidade, onde fiquei responsável por falar da história do Jongo e preparar uma vivência corporal. Diante das limitações da pesquisa, que só puderam ser realizadas por meios digitais, levando em consideração a distância dos estados, surgiram muitos questionamentos a respeito do “fazer dança” em uma universidade pública brasileira. Após a conclusão do curso em 2018, traço meu próprio roteiro de pesquisa e decido iniciar pelo Jongo, com o objetivo de conhecer o máximo de manifestações populares brasileiras dentro das comunidades tradicionais. O caminho encontrado para a realização da pesquisa foi o trabalho de campo, onde foram utilizados instrumentos de registros como vídeos, fotografias, gravações em áudio e um diário de campo. O Jongo é uma manifestação popular típica do sudeste brasileiro, tem o tambor como elemento fundamental e sagrado, cantos importantes que são os pontos de jongo e uma dança de pares dentro da roda de jongo. Peço licença a todos os jongueiros para contar a minha experiência e vivências dentro da casa do Jongo, no Morro da Serrinha-RJ. Sigo para o Rio de Janeiro sem contato prévio com o grupo e em questão de dias, descubro um evento literário que o Jongo da Serrinha estava presente na programação. O primeiro contato com a manifestação me fez olhar atentamente para questões individuais que desestabilizaram o meu fazer artístico durante a graduação. Uma das jongueiras do grupo veio em minha direção e me convidou para experienciar a movimentação corporal, a partir dessa interação pude me aproximar mais do Jongo e tornar possível a minha ida ao Morro da Serrinha. Um desafio estava a minha espera, o desconhecimento do carioca em relação ao Jongo, embora seja um grupo bastante presente no cenário cultural da cidade. Por se tratar de uma comunidade inserida em uma área de risco, motoristas de aplicativo apresentavam resistência para aceitar o destino, “me convidando” a contar a história

do Jongo e explicar os trabalhos culturais desenvolvidos na casa. Em 1 ano e 4 meses imersa na zona Oeste do Rio de Janeiro, entre tantas relações estabelecidas e espaços transitados, ninguém conhecia o Jongo e tampouco tinha ido na casa do Jongo. A minha primeira ida à casa do Jongo foi em dezembro de 2018, aniversário de 98 anos de tia Maria do Jongo, jongueira mais antiga em atividade na época. Em um momento acolhedor, com muita alegria e fartura, conheci familiares da tia Maria, passei o dia entre eles, com muito samba do Império Serrano e diante da primeira roda de Jongo vista por mim na comunidade e com todos os participantes do grupo, de crianças à idosos. Em 19 de janeiro de 2019 iniciaram os encontros do Jongo adulto, uma grande novidade. Aberto à pessoas de dentro e fora da comunidade, o encontro seguiu pelos meses de abril, maio, julho, agosto, setembro, outubro, novembro, dezembro e janeiro de 2020, minha última ida na casa do Jongo e o último encontro de Jongo adulto pois no mês seguinte iniciara a pandemia do coronavírus. Os encontros eram estruturados em cinco momentos: chegada e interação com os visitantes, vivência musical dos toques dos tambores, apresentação e cantoria dos pontos de jongo, vivência corporal com a abertura da roda e o encerramento com um almoço beneficente. As experiências corporais nos encontros do Jongo, o contato com a qualidade e diversidade da manifestação, me possibilitaram uma vivência ímpar. O toque do tambor, os pontos de jongo, a energia dos jongueiros e do espaço representaram descobertas muito potentes e uma imensa contribuição na minha formação cultural e artística. Muitos instantes me remeteram ao contexto de tradição oral, embora não seja da comunidade tive a feliz oportunidade de ver jongueiros e jongueiras revisitarem suas memórias e contarem suas histórias, compartilhando seus saberes e fazeres. Conheci Luísa Marmello, a primeira mulher a tocar um tambor de Jongo no Rio de Janeiro, através dela aprendi o toque dos tambores do Jongo: caxambu, candongueiro e machado. Integrante do grupo, fantástica professora e ser humano, tive a oportunidade de conversar bastante com ela. A princípio minha intenção no encontro era conhecer, aprender os movimentos corporais e a história do jongo; fui surpreendida, assim como os demais presentes com o convite da Luísa para escolhermos um tambor, até mesmo quem nunca tinha tocado um tambor antes. Durante o ano as aulas foram alternadas entre Anderson e Luísa. Anderson faz parte do grupo e é responsável pelos ensinamentos dos tambores nas aulas do projeto que atende crianças durante o ano na casa do Jongo. A responsável por apresentar as movimentações corporais do Jongo é Laizir

Sinval, uma das principais jongueiras do grupo. Aprendi os passos da dança, ensinados de forma leve e prazerosa; conheci os pontos de jongo e as metáforas por trás de cada canto que sempre retratava situações reais da comunidade e das histórias dos jongueiros. O ano de 2019 foi de grandes perdas para a comunidade jongueira, a partida da saudosa Luísa Marmelo e a tia Maria do Jongo que fez sua passagem de forma poética, em uma roda de Jongo durante um dos encontros do jongo adulto onde eu estive presente. Busquei com esse relato de experiência registrar a indubitável importância de conhecer as manifestações populares em seus contextos, estados, regiões, grupos e comunidades tradicionais. Tive grandes aprendizados, um deles foi o despertar de um olhar mais crítico a respeito da difusão dos saberes de cada comunidade por pessoas que não fazem parte da trajetória e história dos grupos. As tradições dessas comunidades precisam ser vistas com bastante respeito e responsabilidade. O contato com a Casa do Jongo me estimulou a seguir outras manifestações Brasil a fora, para conhecer de perto as comunidades que seguem resistindo e fortalecendo a nossa cultura popular brasileira.

Juliana Cristina Silveira Pedreira
julisilveirap@gmail.com

Licenciada em Dança pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), realizou pesquisa de campo com mulheres do Samba de Roda do Recôncavo baiano na conclusão do curso. É psicopedagoga, pós graduanda em Arte na educação e licencianda em pedagogia na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Atualmente é professora de Arte na rede pública de ensino em Amargosa-BA e voluntária do PIBID em escola do campo.

IFestival Dança: projeto de extensão e componente curricular em edições virtuais de 2020-2021

Juliana Cunha Passos (IFB)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O IFestival Dança é um projeto de extensão, desenvolvido no Instituto Federal de Brasília desde 2012, em que estudantes e docentes do curso de Licenciatura em Dança e comunidade apresentam trabalhos artísticos, participam de oficinas e rodas de conversa, entre outras atividades. Desde 2017, a sua organização foi incorporada ao conteúdo de um componente curricular do curso. Assim, os estudantes aprendem a desenvolver e a executar o evento, atuando em diversas atividades de pré-produção, produção e pós-produção, com a supervisão de docentes. Em 2020 e 2021, com a pandemia da COVID-19 e com a instauração do ensino remoto, o evento foi reformulado para formato virtual. Este texto tem o objetivo de refletir sobre os processos de ensino-aprendizagem envolvidos na produção do evento e sobre a relação entre extensão-ensino-pesquisa imbricada em suas atividades. Pretende também refletir sobre os desafios, dificuldades, vantagens e desvantagens da produção de evento de dança em formato virtual.

Palavras-chave: IFESTIVAL. LICENCIATURA EM DANÇA. EXTENSÃO. ENSINO. EVENTO VIRTUAL.

Abstract: The IFestival Dance is an extension project, developed at the Federal Institute of Brasília since 2012, in which students and teachers of the Degree in Dance and community present artistic works, participate in workshops and conversation circles, among other activities. Since 2017, its organization has been incorporated into the content of a curricular component of the course. Thus, students learn to develop and run the event, acting in various pre-production, production and post-production activities, under the supervision of teachers. In 2020 and 2021, with the COVID-19 pandemic and the introduction of remote learning, the event was reformulated for a virtual format. This text aims to reflect on the teaching-learning processes involved in the event's production and on the relationship between extension-teaching-research embedded in its activities. It also intends to reflect on the challenges, difficulties, advantages and disadvantages of producing a dance event in a virtual format.

Keywords: IFESTIVAL DEGREE IN DANCE. EXTENSION. TEACHING. VIRTUAL EVENT.

1. O projeto de extensão IFestival Dança

O IFestival Dança¹ é um projeto de extensão² desenvolvido no Instituto Federal de Brasília desde 2012, sendo uma mostra de dança semestral, em que estudantes e docentes do curso de Licenciatura em Dança e comunidade externa apresentam trabalhos artísticos e participam de oficinas e rodas de conversa. A programação é composta de atividades com caráter formativo, educacional e de convívio com a comunidade, que é convidada à fruição artística e a participar de debates da área de dança.

A partir da experiência formativa vivenciada pelos estudantes do curso, fez-se necessário, apresentar os trabalhos práticos desenvolvidos nos componentes curriculares. O evento além de promover a fruição desses trabalhos do âmbito educacional, também promove a fruição de resultados de pesquisas práticas em dança realizadas por grupos de pesquisa. Assim, promovendo a integração das atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Além disso, os estudantes têm a oportunidade de aproximar-se de experiência profissional de artista, ao apresentarem para o público. Dessa forma, há a aproximação do caráter integrador do curso, com a previsão de projetos integradores em seu PPC (IFB, 2019).

O IFestival firma-se assim como a consolidação desses projetos, dando vazão às suas produções e aos anseios dos estudantes de compartilhar suas propostas artísticas. Assim, objetiva incentivar a criação e fruição artística em dança, promover a integração entre ensino, pesquisa e extensão; criar espaços de diálogo com a comunidade; promover a integração dos diversos cursos do IFB e espaços de reflexão e aprendizagem sobre a área de dança.

O evento foi idealizado em 2012, por Diego Pizarro, docente do curso, que permaneceu em sua coordenação até 2016. Contou com a colaboração de docentes e estudantes vinculados ao Centro Acadêmico de Dança (CADAN), para a organização do evento. Nos anos seguintes, docentes e estudantes revezaram na sua organização e desde 2019, a coordenação geral está a cargo da docente Juliana Passos.

¹ Para maiores informações acesse <https://ifestivaldanca.wixsite.com/ifestival>

² Vide normativas sobre extensão do IFB nas referências.

Desde o início de 2017, sua organização foi incorporada ao conteúdo programático do componente curricular do sexto semestre do curso. Assim, os estudantes podem aprender a organizar e realizar o evento, atuando em diversas atividades de pré-produção, produção e pós-produção, com a supervisão de docentes.

Conquistas e desafios

Os resultados obtidos configuram-se em um grande engajamento dos estudantes, no sentido de elaborar trabalhos artísticos para apresentar no evento, consolidando assim seu aspecto integrador, uma vez que atividades de ensino, pesquisa e extensão são mobilizadas para interagir no compartilhamento de trabalhos.

A partir da organização do evento, os estudantes responsáveis também têm a experiência de produzir um evento artístico na área de dança, como um processo de ensino-aprendizagem. O evento proporciona acesso à dança, ao conhecimento, à prática docente e a projetos de pesquisa e extensão desenvolvidos no curso e por artistas da comunidade.

O fato do evento ter sido incorporado ao conteúdo curricular do curso apresentou vantagens e também muitos desafios. Como vantagem, destaca-se a oportunidade de todos os estudantes vivenciarem e aprenderem a organizar/produzir eventos artísticos e também a renovação da equipe todo início de semestre letivo, com novas ideias e experiências.

Como desafio, pode-se destacar as relações de ensino-aprendizagem envolvidas em sua organização. O coordenador geral do evento é também o docente responsável pelo componente curricular, devendo conduzir as reuniões, orientar e acompanhar a realização das etapas de produção, além de avaliar e controlar a frequência dos estudantes. Assim somam-se atividades pedagógicas às atividades de produção.



Figura 1: divulgação da 17ª edição.

Outra dificuldade se relaciona ao número limitado de estudantes matriculados no componente. Por ser um componente do 6º semestre do curso, as turmas geralmente são reduzidas, com 12 a 15 estudantes. Além disso, o projeto não conta com recursos financeiros da instituição, muitas vezes, sendo necessário encontrar parcerias ou patrocínios, solicitar contribuições financeiras de docentes e estudantes, realizar venda de camisetas, rifas, entre outros.

Em 2020, com a pandemia da COVID-19 e com a instauração do ensino remoto, o evento precisou ser reformulado para formato virtual. Duas edições ocorreram nesse formato, em outubro de 2020 e março de 2021 e a terceira edição está prevista para agosto deste ano.

As quinze edições anteriores ocorreram presencialmente, com as atividades sendo realizadas em salas, auditórios e espaços abertos do campus. Nas edições em formato virtual, as atividades precisaram ser adaptadas para plataformas virtuais.

Como desvantagens verificou-se a dificuldade de utilização dessas plataformas pelo público e o controle de frequência nas atividades para emissão de certificados. Por outro lado, foi possível realizar atividades com artistas convidados, não residentes em Brasília, e o público do evento também.

A visibilidade das ações foi muito ampliada, com atividades sendo transmitidas ao vivo pelo canal do *YouTube* da TV IFB ou *lives* temáticas com convidados pelo *Instagram*³. Os trabalhos artísticos inscritos no evento, vídeo-dança ou vídeo-performance, foram publicados e divulgados no IGTV do *Instagram* e no

³ www.instagram.com/ifestivaldanca.ifb

YouTube, ampliando seu acesso pelo público (alguns com 500 ou 700 visualizações).

Novos formatos de apresentações artísticas também puderam ser contemplados, como performances ao vivo pelo *Google Meet* ou *Zoom*, promovendo assim novas formas de criação e fruição em dança. No futuro, é possível deslumbrar formatos híbridos de eventos artísticos, com atividades ocorrendo de forma presencial, concomitante com atividades virtuais em plataformas digitais.



Figura 2: divulgação da 18ª edição.

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.
Coordenadora do projeto de extensão IFestival Dança.

Referências:

- INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA. **Projeto pedagógico do curso de Licenciatura em Dança**. Brasília, DF, 2019. Disponível em: <https://www.ifb.edu.br/attachments/article/22990/01_PPC%20LiDan%20-%202019%20versa%20corrigida_.pdf> Acesso em: 10 jul. 2021.
- INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA. **Portaria Normativa n. 006/2016, de 15 de setembro de 2016**. Brasília, DF, 2016. Disponível em: <https://www.ifb.edu.br/attachments/article/3285/PORTARIA%20NORMATIVA_006_Revoga%20Portaria%2004-2016_e%20novas%20disposi%C3%A7%C3%B5es%20>

%20Linhas%20priorit%C3%A1rias%20de%20extens%C3%A3o.pdf> Acesso em: 10 jul. 2021.

- INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA.
Resolução n. 007/2012/CS-IFB, de 31 de janeiro de 2012. Brasília, DF, 2012.
Disponível em:

<https://www.ifb.edu.br/attachments/2939_Resolu%C3%A7%C3%A3o%20RIFB_007_2012_Regimento%20da%20Extens%C3%A3o.pdf> Acesso em: 10 jul. 2021.

WebSite: <<https://ifestivaldanca.wixsite.com/ifestival>>

Relato sobre a experiência da criação em dança como processo da pesquisa acadêmica em arte

Kathya Maria Ayres de Godoy (IA/UNESP)

Daniella Rocco da Silva (IA/UNESP)

Relato de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato aborda a experiência vivenciada na disciplina Artemídia Expoente e as Produções Artístico-Científicas, oferecida pelo Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (PPG-IA/UNESP) e realizada no primeiro semestre de 2020. A disciplina apresentou como ementa a reflexão a partir da exposição da produção artístico-científica no ambiente de ateliê-laboratório tendo em vista o Trabalho Equivalente em Artemídia na linha de Processos e Procedimentos Artísticos, porém, devido ao contexto pandêmico e à situação de isolamento social, as produções acabaram sendo feitas em espaços possíveis e compartilhadas por meio de plataformas midiáticas. Esta vivência resultou num trabalho de criação artística e proporcionou a reflexão sobre a *incorporação dos saberes em dança* (GODOY, 2013), interferindo no processo de construção da pesquisa acadêmica, no planejamento das etapas e na escrita. O texto perpassa pelos caminhos das experiências estéticas e artísticas como construção do *conhecimento sensível* (GODOY, 2013) e resgata as provocações reflexivas que desencadearam nos percursos da pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: DANÇA. CRIAÇÃO EM DANÇA. SABERES EM DANÇA. CONHECIMENTO SENSÍVEL.

Abstract: This report deals with the experience lived in the discipline Artemidia Expoente and Scientific Artistic Productions, offered by the postgraduate program in arts at the State University Julio de Mesquita Filho and held in the first semestre of 2020. The discipline presented as syllabus the reflection from the exhibition of scientific artistic production in the laboratory-atelier environment in view of the equivalente work in Artemídia in the line of Artistic Processes and Procedures, however, due to the pandemic context and the situation of social isolation, the productions ended up being made in possible spaces and shared through media platforms. This experience resulted in a work of artistic creation and provided a reflection on the *incorporation of knowledge in dance* (GODOY, 2013), interfering in the process of construction of academic research, in the planning of stages and in writing. The text goes through the paths of aesthetic and artistic experiences as a construction of sensitive knowledge and rescues the reflexive provocations that unleashed in the research pathways.

KEYWORDS: DANCE. DANCE CREATION. DANCE KNOWLEDGE. SENSITIVE KNOWLEDGE.

1. Do início

Este relato aborda a experiência vivenciada na disciplina Artemídia Expoente e as Produções Artístico-Científicas, do Programa de Pós-Graduação em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (PPG-IA/UNESP), realizada no primeiro semestre de 2020.

Como ingressante do mestrado participei desta disciplina organizada pelo Profº Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira, que propunha a reflexão a partir da exposição da produção artístico-científica no ambiente de ateliê-laboratório, tendo em vista o Trabalho Equivalente em Artemídia na linha de Processos e Procedimentos Artísticos. Porém, mediante aos impactos da pandemia COVID-19, a disciplina foi deslocada para o modo virtual e teve que considerar as plataformas midiáticas para as exposições das produções artísticas e levar em conta os espaços possíveis nas produções artísticas.

2. Das provocações reflexivas

Em caminhos de finalização, uma proposição foi acionada junto aos estudantes: criar uma obra artística que traduzisse o projeto de pesquisa. Uma provocação reflexiva que traria deslocamentos, buscas, (re)encontros e outros sentidos aos porquês da pesquisa.

Início daí um processo de mergulho e chamo-o de *pequenas mortes*. Trago para o meu corpo as histórias, as memórias e as sensibilidades que estavam lá, um estado de (re)conhecimento das qualidades sensíveis que até então permaneciam invisíveis, um *entrelugar*¹.

3. Das pequenas mortes

Muitas dessas experiências estavam dispostas a me atravessar e como sujeito estive exposta a me entregar, (in)corporando novos saberes em dança (ANDRADE e GODOY, 2018). Em meio a esta reflexão, resgato a provocação do professor Pel como um convite a olhar sensivelmente o projeto de pesquisa e extrair de lá estesias capazes de compor artisticamente suas linhas e entrelinhas. Permitir

¹ Lugar que o corpo ocupa entre as linguagens da dança e das artes visuais, que pode ser tangível e intangível quando está entre habitar o espaço físico e o virtual (ROMERO, 2019).

essas *pequenas mortes* foi criar uma escuta íntima capaz de reconduzir os caminhos de estar e ser no agora.

A obra aconteceria em um lugar simples, calmo, claro, sem interferências; um tanque transparente com um fio de água que escorreria do alto daria importância à cena; no fundo uma espécie de pó dourado iria aos poucos misturando-se com a água; o tanque seria preenchido pelo líquido, pela dança e pela roupa; a água subiria afogando o presente, sem transbordar, e traria renascimentos.

Sob os impactos da pandemia a obra nasceu. Foi gravada no fundo do quintal da casa da minha mãe, perto do canteiro de flores e dos comedouros, num dia de inverno. O tanque de aço recebia a água de mangueira que vinha de trás do limoeiro. O pó dourado foi substituído por folhas que chegavam com o vento e a roupa era o vestido do meu casamento. A *performance* durou em média três horas.

Uma experiência intensa que fez o corpo refletir sobre a constituição do sujeito da experiência em dança que é atravessado entre vivências significativas dentro desta linguagem e que (in)corpora os saberes dessas experiências (GODOY, 2020). Um trânsito por verdades líquidas que contornaram, preencheram, afogaram, e propuseram.

4. Das transposições

Transpor as reflexões sobre os escritos do projeto para o corpo e diluí-las por meio da dança, trouxe contribuições. A obra artística performática intitulada “ARTEisolada(MENTE): um relato dançado”², constituiu-se como o grande disparador para a pesquisa acadêmica por caminhos. Uma construção que perpassou experiências estéticas e artísticas e que fez brotar o *conhecimento sensível* (GODOY, 2020)³.

A ementa da disciplina propunha a reflexão a partir da exposição da produção artístico-científico e para além disso, houve uma mobilização sensível da obra para a escrita, interferindo neste processo. Uma transposição da escrita (objetiva) para a arte (subjetiva) e sua volta, desdobramentos que criaram interferências, aberturas e deslocamentos.

² <https://youtu.be/3kbkgcrDop0>

³ Conhecimento construído a partir dos saberes em dança estabelecidos pelo sujeito, a partir o olhar para a sensibilidade e estesia, e em conexão com o contexto em que cada um está inserido.

5. Das conclusões

Tendo em vista o contexto pandêmico COVID-19 e as modificações que a disciplina exposta neste trabalho sofreu, algumas possibilidades foram disparadas quando por uma provocação do professor responsável, foi permitido olhar para a o projeto de pesquisa e criar uma transposição deste para a arte e refletindo na escrita acadêmica. Uma mobilização sensível, uma interferência provocativa e reflexiva.



Figura 1: *Relato Dançado – “(ARTE)Isoladamente”* (foto: Léo Souza).

Kathya Maria Ayres de Godoy
IA/UNESP

E-mail: kathya.ivo@terra.com.br

Doutora em Educação pela PUC/SP. Professora aposentada do quadro permanente do Instituto de Artes da UNESP no PPG Artes e Graduação em Artes Cênicas. Coordenou os cursos de graduação em Artes Cênicas. Lidera o Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação. Assessora Científica da FAPESP. Autora de diversos livros na área de Dança e Educação. Produtora executiva da PerformArte.

Daniella Rocco da Silva
IA/UNESP

E-mail: dani_rocco@hotmail.com

Licenciada em Educação Física pela USCS e Pós-graduada em Educação Infantil pela UNICID. Leciona dança para crianças e jovens na Fundação das Artes de São Caetano do Sul e Educação Física para Educação Infantil na rede privada de ensino. Integrante do Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação no IA/UNESP

Referências:

ANDRADE, Carolina Romano; GODOY, Kathya Maria Ayres de. **Dança com crianças:** propostas, ensino e possibilidades. Curitiba: Appris, 2018.

2214

GODOY, Kathya Maria Ayres de (org). **Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino: dança, arte e educação.** 1ª ed. Curitiba: Appris editora, 2020.

ROMERO, José da Silva. **Dança, Artes Visuais e Cibercultura: entrelugares do corpo.** Tese de doutoramento em Artes. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2019.

Escola de Danças e Ritmos Sarandeiros - Projeto “Saranlives”

Laysa Marcela Gomes Silva (UFMG)
Maria Luiza Gonzaga Garcia (UFMG)

Relato de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Em virtude do período da quarentena a proposta extensionista do projeto de extensão Escola de Dança e Ritmos Sarandeiros, grupo que há 40 anos realiza pesquisas com a cultura brasileira na Universidade Federal de Minas Gerais, precisou ser reorganizada. Foi então criado o projeto “Saranlives”, realizado pelas bolsistas Maria Luiza Gonzaga e Laysa Gomes sob coordenação do Diretor do Grupo Gustavo Côrtes, o projeto teve como objetivo de disseminar os conhecimentos técnicos e históricos básicos de danças brasileiras por meio da produção de material pedagógico, levando em conta toda a pesquisa e o trabalho coreográfico do Sarandeiros, Através de lives (interação virtual em tempo real), feitas pelo aplicativo Instagram, os integrantes do Grupo Sarandeiros ministraram aulas de danças populares todas as quartas-feiras às 19h30, durante 3 meses. Até o dia 27 de Maio de 2021, as lives alcançaram um total de de 10.093 pessoas.

Palavras-chave: DANÇAS BRASILEIRAS. CULTURA BRASILEIRA, LIVES. PROJETO DE EXTENSÃO.

Abstract: Due to the quarantine period, the extension proposal for the extension project Escola de Dança e Ritmos Sarandeiros, a group that has been conducting research on Brazilian culture for 40 years at the Federal University of Minas Gerais, needed to be reorganized. The “Saranlives” project was then created, carried out by scholarship holders Maria Luiza Gonzaga and Laysa Gomes under the coordination of the Director of the Gustavo Côrtes Group. The project aimed to disseminate basic technical and historical knowledge of Brazilian dances through the production of teaching material, taking into account all of Sarandeiros' research and choreographic work, Through lives (real-time virtual interaction), made by the Instagram app, the members of Grupo Sarandeiros taught popular dance classes every Wednesday at 7:30 pm, during 3 months. Until May 27, 2021, the lives reached a total of 10,093 people.

Keywords: BRAZILIAN DANCES. BRAZILIAN CULTURE, LIVES. EXTENSION PROJECT.

1. Introdução

Devido ao período da quarentena tivemos de repensar o trabalho e a proposta extensionista da Escola de Dança e Ritmos Sarandeiros, chegando então ao projeto das Saranlives realizado pelas bolsistas Maria Luiza Gonzaga e Laysa Gomes sob coordenação do Diretor do Grupo Gustavo Côrtes. O projeto surgiu com

2216

o objetivo de disseminar os conhecimentos técnicos e históricos básicos de danças brasileiras por meio da produção de material pedagógico, levando em conta toda a pesquisa e o trabalho coreográfico do Sarandeiros. O Grupo Sarandeiros foi fundado em 1980 pelas professoras Marilene Lima e Vera Soares. Este projeto de extensão realizado na UFMG tem o objetivo maior de valorizar, difundir e pesquisar as raízes culturais brasileiras através da dança e da música. Nesse sentido, foram-se 41 anos de trabalho, produção de conhecimento, diversos espetáculos, festivais e turnês internacionais.

2. Metodologia

Através de lives (interação virtual em tempo real), feitas pelo aplicativo Instagram os integrantes do Grupo Sarandeiros ministraram aulas das danças folclóricas todas as quartas-feiras às 19h30, onde os professores informam sobre as manifestações escolhidas, sua trajetória e selecionaram espectadores para participarem da live, executando uma pequena sequência coreográfica. As lives começaram no dia 13 de maio de 2020, com a temática de Batuque de Viola, sendo ministrada por Luiza Rallo e Marcos Liparini, em seguida no dia 20 de maio, foi realizada a Live de Frevo por Petrônio Alves e fechando o mês de maio foi realizada a Live de Carimbó ministrada por Gustavo Côrtes, Barbara Amaral e Iago Silva. Iniciando o mês de Junho, modificamos a proposta das lives para o tema junino, buscando uma programação com temas mais populares nas festas de São João e ligadas às festividades que ocorrem nos meses de Junho e Julho. Iniciando essa proposta no dia 03 de Junho foi realizada uma Live de Xaxado, ministrada por Mariana Moraes, no dia 10 de Junho o tema da Live foi do ritmo Forró, sendo ministrada por Christian Sousa, em seguida no dia 17 de Junho Gerson Carvalho ministrou a Live de Coco e fechando o mês junino no dia 24 no próprio dia de São João foi realizada uma Live de Quadrilha ministrada por Guilherme Costa. No mês de Julho no dia 01 foi dada uma Live de Boi Bumbá ministrada por Ayrsha Oliveira, no dia 08 de Julho tivemos uma Live de Ritmos Brasileiros com Victor Augusto, em seguida no dia 15 de Julho foi realizada a Live de Samba de Roda ministrada por Elisanea Lima, no dia 22 de Julho ocorreu o Bate papo Dançante: Danças de Motrizes Afro com Hugo Martins e fechando o mês de Julho no dia 29 ocorreu a Live de Siriri ministrada por Caroline Cavalcante.

2217

3. Resultados

As lives começaram no dia 13 de maio de 2020 e ocorrem todas às quartas-feiras até o dia 29 de Julho, cada live abordava uma dança brasileira diferente. Até o dia 27 de Maio de 2021, as lives alcançaram um total de de 10.093 pessoas em que, elas obtiveram um total de 6.345 visualizações e 1.142 likes no aplicativo Instagram.

4. Considerações Finais

Além de cumprir com um caráter extensionista, percebemos que, ao disponibilizar as lives de maneira permanente no instagram do grupo, elas poderiam ser utilizadas como material didático para o ensino das danças brasileiras nas escolas, tendo em vista a importância desse conteúdo para a formação dos alunos e da demanda dos professores de Educação Física por esse tipo de conteúdo.

É fundamental que o professor de Educação Física acompanhe e ajude os alunos a identificar quais significados sobre a dança estão sendo produzidos nos diversos segmentos da sociedade, quais os efeitos que as diversas manifestações da dança produzem sobre seus integrantes e como se constroem as relações históricas e de poder nesses grupos sociais. (SBORQUIA e NEIRA, 2008, p. 83)

Diante do exposto, nós bolsistas percebemos que, com este projeto fornecemos acesso e abrimos novos olhares sobre essas manifestações folclóricas traduzidas pelo trabalho do Grupo Sarandeiros, proporcionando processos pedagógicos para o ensino e diálogos sobre as danças brasileiras, suas origens e possibilidades de construção pedagógica

Laysa Marcela Gomes Silva
UFMG

lalagomes08@gmail.com

Graduanda em Educação Física Licenciatura e Bolsista de Extensão do Projeto
Escola de Danças e Ritmo Sarandeiros

Maria Luiza Gonzaga Garcia
UFMG

maluggarcia@gmail.com

Graduanda em Educação Física Licenciatura e Bolsista de Extensão do Projeto
Escola de Danças e Ritmo Sarandeiros

Gustavo Pereira Côrtes

2218

UFMG

gustavocortesufmg@gmail.com

Doutorado em ARTES DA CENA pela Universidade Estadual de Campinas,
Brasil(2013), Professor Adjunto III da Universidade Federal de Minas Gerais.

5. Referências

SBORQUIA, Silvia Pavesi; NEIRA, Marcos Garcia. **As danças folclóricas e populares no currículo da Educação Física: possibilidades e desafios.** Motrivivência, v. 20, n. 31, p. 79-98, 2008.

INSTAGRAM.COM. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CAbZp_qIAYa/>
Live de Frevo, realizada em: 20/05/200. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTAGRAM.COM. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CAtbQ6BFJ6S/>> Live de Carimbó, realizada em: 27/05/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTAGRAM.COM. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CA_bWZilYtw/>
Live de Xaxado, realizada em: 03/06/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTAGRAM.COM. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CBRenyBII37/>>
Live de Forro, realizada em: 10/06/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTAGRAM.COM. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CBjfqVTFBtk/>>
Live de Côco, realizada em: 17/06/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTAGRAM.COM. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CB1hUZolZle/>>
Live de Quadrilha, realizada em: 24/06/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTAGRAM.COM. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CCHjYx6FVeU/>> Live de Boi Bumbá, realizada em: 01/07/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTAGRAM.COM. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CCrmd0MFDQQ/>> Live de Samba de Roda, realizada em: 15/07/2020. Disponível em @sarandeiros.

INSTAGRAM.COM. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CC9nYvDIV6M/>> Bate papo Dançante - danças de motrizes afro, realizada em: 22/07/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

INSTAGRAM.COM. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CDPpNuWnF4Z/>> Live de Siriri, realizada em: 29/07/2020. Disponível no Instagram @sarandeiros.

Corpas Gordas na Dança

Leidiane Pereira da Silva (UFBA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Este resumo pretende compartilhar parte da pesquisa que se inicia em março de 2021, no Mestrado em Dança/UFBA, acerca de corpos gordas de mulheres artistas brasileiras a começar pela autora deste. Sendo assim, pretendemos apresentar questões e estudos preliminares a fim de dialogarmos a respeito da concepção de corpos gordas de artistas mulheres como uma tentativa de romper com a narrativa excludente e discriminatória que as destinam ao campo do inapropriado ou inadequado às práticas de dança. Nesta direção, com base nos pensamentos de BATISTA, 2019 e CIRILLO; MELLO, 2020, evidencia-se que a concepção de corpa gorda se altera com a experiência no mundo, com a história, com as percepções, memórias, etc. Cada sujeita apresenta-se ao mundo com seu modo de ser/estar/viver/fazer/cocriar. As autoras acima nos apontam com a possibilidade de um corpo “suculento” que também dança e produz arte. Pautada nesta afirmação, proponho reflexões que possibilitem alterar paradigmas que até então impediam a capacidade do corpo em ser visto e em estar dançando. Com efeito, nos evidencia perspectivas nas quais o corpo “suculento” seja percebido como forte, livre e potencialmente político. Nesse sentido, este trabalho, que também responde a questões particulares, pretende atrair essa visão que exclui ao incluir. Já percebemos que a corpa gorda não tem sido um assunto de destaque abordado pelo/as pesquisadore/as vinculado/as a esta associação. Nossa contribuição, então, contará com a recepção às novas pesquisas com corpos gordas de artistas mulheres da dança que se posicionam e reivindicam seus lugares de fala.

Palavras-Chave: CORPAS GORDAS. DANÇA. MULHERES ARTISTAS.

Abstract: This summary intends to share part of the research that begins in March 2021, in the Master's in Dance/UFBA, about fat bodies of Brazilian women artists, starting with the author of this one. Thus, we intend to present questions and preliminary studies in order to dialogue about the conception of fat bodies of women artists as an attempt to break with the exclusionary and discriminatory narrative that assigns them to the field of inappropriate or inadequate for dance practices. In this direction, based on the thoughts of BATISTA, 2019 and CIRILLO; MELLO, 2020, it is evidenced that the conception of fat corps changes with experience in the world, with history, perceptions, memories, etc. Each subject presents herself to the world with her own way of being/being/living/doing/creating. The authors above point us to the possibility of a “juicy” body that also dances and produces art. Based on this affirmation, I propose reflections that make it possible to change paradigms that until then hindered the body's capacity to be seen and to be dancing. In effect, it shows us perspectives in which the “juicy” body is perceived as strong, free, and potentially political. In this sense, this work, which also responds to particular questions, intends to friction this vision that excludes by including. We have already noticed that the fat body has not been a prominent subject addressed by the researchers linked to this association. Our contribution, then, will rely on the reception to new research on the

2220

fat bodies of female dance artists who position themselves and claim their places of speech.

Keywords: FAT BODIES. DANCE. FEMALE ARTISTS.

Neste trabalho, apresentarei reflexões relacionadas às corpos gordas, indicando o porquê de trazer no feminino e, também, apresentar aqui minhas inquietações sobre como determinadas corpos são invisibilizadas ou consideradas não-aptas a dançar. Trago então o minha própria corpa e a de uma grande artista da dança: Jussara Belchior, como exemplos. Inicialmente, por que corpa gorda e não corpo gordo? Trata-se de um posicionamento político feminista que irei defender como pesquisadora no Mestrado em se tratando da questão central da pesquisa e que ilumina os preconceitos, invisibilizações e discriminações a que são submetidas as mulheres gordas no contexto da dança. Inspirada pelos pensamentos de BATISTA, 2019 e CIRILLO; MELLO, 2020, há evidências de que a concepção de corpa gorda, se altera com a experiência no mundo, com a história, com as percepções, com as memórias, com os avanços e conquistas feministas plurais, etc.

Cada sujeita apresenta-se ao mundo com seu modo de ser/estar/viver/fazer/cocriar que vai se constituindo nos processos da vida com as experiências, processo esse inestancável de trocas corpo-ambiente (KATZ & GREINER, 2005). As autoras, estudadas nesta pesquisa, nos apontam como a possibilidade de um corpo “suculento” também poder dançar e produzir arte. Pautada nesta afirmação, proponho reflexões que possibilitem alterar paradigmas que até então impediam a capacidade da corpa gorda em ser vista e em estar dançando.

Com efeito, os estudos nos evidenciam perspectivas que tais corpos “suculentos” sejam percebidas como fortes, livres e potencialmente políticas, imagem coletiva e social que ainda está em vias de ser construída e reconhecida, há de se afirmar. Neste sentido, este trabalho também responde ou, pelo menos, fricciona questões particulares, pretendendo atritar essa visão que exclui ao incluir.

Como corpa gorda, em tempos de crises e pandemia, numa sociedade patriarcal e conservadora, analisei a fundo minha biografia dos meus primeiros passos na Dança. Durante toda a minha vida, a música foi, para mim, uma porta que

se abria e iluminava o movimento, aquele ainda não falado, apenas em gestos e percepções. Música e Dança como irmãs de minha infância e adolescência.

Porém, com o passar do tempo, engordei e, assim como muitas outras mulheres, me senti inferior e incapaz de dançar. Em 2015, quando ingressei na Faculdade de Licenciatura em Teatro, pela Universidade Regional do Cariri - URCA, com 18 anos de idade, me deparei com várias outras artistas gordas como dançarinas, atrizes e performers. Ali, pude ver que seria possível voltar a acreditar em minha corpa.

Com base nesses exemplos de outras corpas gordas, me vi novamente engajada a fazer dança, reacendendo o meu sonho de ser dançarina. Quando criança, morando num sítio na zona rural, eu me encontrava na dança a partir das músicas tocadas em um radinho de pilha, dançando livremente. Desde então, a dança fez parte de mim assim como as músicas que eu costumava ouvir. No entanto, quando engordei, a vida perdeu o sentido; sentia o peso do preconceito e da discriminação atuando sobre minha existência. A Arte parecia que havia morrido dentro de mim.

Segundo MOURA (2016):

Certamente todos nós já improvisamos em algum ou em vários momentos da vida. Improvisar acaba sendo recorrente na vida de qualquer sujeito, afinal, sempre estamos buscando estratégias imediatas para resolver problemas. No campo das artes, a improvisação tem se tornado, cada vez mais, uma estratégia para ampliar o repertório criativo dos artistas e, em muitas ocasiões, a própria improvisação é entendida enquanto objeto artístico. (MOURA, 2016: p. 55).

Como qualquer outro artista, eu construí minha trajetividade na Dança, ora escrevendo, ora estudando, ora performando, ora montando encenações e monólogos, ora fazendo oficinas, ora criando meu próprio canal no YouTube onde posto meus vídeos.

Ingressei no Mestrado em Dança do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia (PPGDança/UFBA), no primeiro semestre de 2021. Foi a partir daí que se iniciou a pesquisa sobre essas corpas gordas que de outras artistas brasileiras, com as quais me reconheço e admiro.

Obviamente, tive muito medo em me aceitar como mulher acima do peso, mas com o conhecimento dessas artistas e professoras que vou pesquisar no Mestrado, também reconheci minha capacidade de empoderamento e execução da

pesquisa. A dança sempre foi um marco em minha vida, seja ela dançada, lembrada, adormecida ou reativada.

No site da artista Jussara Belchior, encontramos textos, criações, biografia, entre outros. Jussara Belchior estuda e pratica dança desde os 6 anos de idade; começou pelo balé clássico, mas encontrou na dança contemporânea possibilidades de dançar a partir das provocações de seu próprio corpo, ao invés de tentar alcançar um “ideal” imposto e hegemônico. Ela é paulistana, mas mora em Florianópolis há 12 anos; trabalha como bailarina, interlocutora e diretora, além de articular ações que questionem o imaginário e a visibilidade da corpa gorda. Interessa-se por poéticas e políticas de movimentos, assim como por posicionamentos através da dança. Jussara Belchior é Doutoranda em Teatro UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), com pesquisa sobre arte gorda e bailarina gorda, intitulada até o momento como “Poética gorda: atravessamentos entre discursos através do espetáculo Peso Bruto”.

Segundo BELCHIOR, 2017, ela viveu por muito tempo uma contradição de que não poderia dançar, também aprendeu sobre leveza e beleza. Aprendeu a dançar como uma bailarina magra, mesmo sendo gorda, mas, mesmo assim não era o suficiente.

A contradição era intensa e diária. Recebi muitas dicas sobre como emagrecer e muitas alertas de que era necessário que eu emagrecesse para ser uma bailarina profissional. Afinal, era um desperdício do meu talento eu ser gorda. Eu continuava gorda e continuava dançando. No entanto, não era um ato de rebeldia, pelo menos não consciente. Eu dançava porque fazia sentido pra mim, nunca pensei em desistir. Ser gorda era, certas vezes, um incômodo, mas eu encontrava jeitos de persistir. Dançar é meu jeito de estar no mundo. (JUSSARA, 2017: p. 01).

Vivemos em uma sociedade de preconceitos e, muitas vezes, olham para os gordos como doentes ou impossibilitados a executar alguma atividade, como por exemplo, a dança. Por outro lado, há uma resiliência e resistência em continuar abrindo espaços e ocupando funções e cargos, até então não-cabíveis a tais corpos e corpos.

De acordo com BELCHIOR, 2020, administrar uma vida artística-acadêmica é muito desgastante, porém indispensável para alguns. Trata-se de experienciar a teoria e a prática juntas, indissociáveis. As materializações plurais também sofrem certo tipo de preconceito e julgamento no meio acadêmico. Então,

vamos pensar sobre essas camadas discriminatórias relacionadas à dança, às corpos gordas na dança.

Nós, mulheres artistas gordas, precisamos continuar lutando por aceitação, nos amando da forma que somos, ocupando espaços e colaborando na formulação de políticas públicas afirmativas e de acessibilidade. Considero tudo importante na luta, juntar nossas forças com outras corpos, outros coletivos que pensam um país mais justo, igualitário, democrático.

E a dança pode contribuir e trazer essa oportunidade de ser e estar, com modos plurais de existência na sociedade. Atualmente, me olho no espelho e me percebo enquanto corpa gorda, assim como Jussara Belchior que não se escondeu, não desistiu de se encontrar e construir seu espaço na dança.

Desse modo, pensando sobre os caminhos que pesquisadore.as e artistas da Dança têm trilhado, vislumbramos a potencialidade das corpos gordas no campo epistemológico da Dança, cada vez mais presente e efetivo.

Leidiane Pereira da Silva
leidianepdsilva19@gmail.com

Graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Regional do Cariri (URCA),
e Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia
(PPGDança/UFBA).

Orientadora: Gilsamara Moura/ UFBA
gilsamaramoura@gmail.com

Artista da dança, curadora e consultora de projetos culturais. Pós-doutora em Dança
e Política pela Université Côte D'Azur (Nice-França). Doutora em Comunicação e
Semiótica pela PUC-SP, com pesquisa sobre Políticas Públicas em Dança.
Professora Permanente dos Programas de Pós-Graduação em Dança, do Programa
de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do PRODAN / UFBA.

Referências:

- BATISTA, Danielle Souza. **E Escola, por acaso, é lugar de Dançar?** E-book: Paraná (repositório), 2019. Disponível em: <
http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/bitstream/123456789/1663/1/BATISTA_E_p_or_um_acaso_escola_e_lugar_para_dancar.pdf>. Acessado em: 10 de jun. 2021.
- BELCHIOR, Jussara. **Breves Relatos de uma Bailarina Gorda**. DAPesquisa, Florianópolis, v.15, out.2020. Escrita Performativa, p.02-15. Disponível em: <
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17968>>. Acessado em: 10 de jun. 2021.
- SANTOS, Jussara Belchior. **Viver as contradições**. Originalmente para Ediciones Inestables - Orgullosamente Gordas, São Paulo, 2017. Disponível em: <
<https://www.jussarabelchior.com/>>. Acessado em: 10 de jun. 2021.

2224

CIRILLO, José.; MELLO, Júlia Almeida D. **Rotundus: um documentário sobre o corpo gordo como matéria política na arte contemporânea.** Doc On-line: Portugal, n. 28, pp. 5-17, set. 2020. Disponível em: < <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/768> >. Acessado em: 10 de jun. 2021

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** — São Paulo: Annablume, 2005. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/328586517_O_Corpo_Pistas_para_Estudos_Indisciplinados >. Acessado em: 29 de jun. 2021.

MOURA, Gilsamara. **Contextos Múltiplos na Dança.** Salvador: UFBA, Escola de Dança. Salvador: EDUFBA, 2016. Disponível em: < <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26143> >. Acessado em: 10 de jun. 2021.

Transmutação de afetos: vivências sobre um processo de ensino-aprendizagem de dança com uma aluna autista

Leylla Raissa Sampaio Melo (UFPA)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: Este relato de experiência é um registro da minha prática docente na Escola de Dança do Colégio São Paulo, em Belém do Pará, a partir da entrada de uma aluna com autismo em uma turma de dança infantil, no período de 2016 a 2018. A problemática faz referência ao modo de como a turma reagiu a presença dessa aluna nas vivências de dança em sala de aula e a forma que ela se comportou a partir disso, tendo em vista o lugar de afetação das alunas-bailarinas e os modos de agir entre elas, por forças diferenciadas, caracterizando o que chamei de transmutação de afetos. Destaquei também a importância de focar no processo de ensino-aprendizagem ao invés de restringir somente ao resultado, de modo que a criação artística em dança se torne uma construção coletiva e inclusiva. Assim, a reflexão parte das possibilidades de propor vivências de dança que estimulem a experiência criativa.

Palavras-chave: DANÇA. AUTISMO. VIVÊNCIAS. TRANSMUTAÇÃO DE AFETOS. ENSINO-APRENDIZAGEM.

Abstract: This experience report is a record of my teaching practice at Colégio São Paulo dancing school, in Belém do Pará, following the entry of an autist female student into a dance class for children, in the period from 2016 to 2018. The main issues are the way in which classmates reacted to the presence of this student in classroom dance experiences and the mode she behaved based on this, considering the place of affectation of female student-dancers and the ways they interact among themselves, moved by different forces, characterizing what I called “transmutation of affects.” I also highlight the importance of focusing on the teaching-learning process instead of only the result, allowing for artistic creation in dance to become a collective and inclusive construction. Thus, reflection starts from the possibilities of proposing dance practices that stimulate creative experience.

Keywords: DANCE. AUTISM. EXPERIENCES. TRANSMUTATION OF AFFECTS. TEACHING-LEARNING

Acredito que existem muitas formas de se ensinar. Assim como, existem formas de aprendizagem. E creio que esse processo deve ser construído de modo conjunto, não apenas compartilhando conhecimentos, mas também afetos. Na sala de aula de dança isso não seria diferente.

2226

Desde que iniciei no mercado de trabalho como professora de dança, muitos desafios enfrentei diante das problemáticas que envolvem a profissão: que dança é essa que proponho ensinar? Por que ainda persiste uma metodologia de cópia-reprodução em algumas técnicas? Por que o resultado é avaliado como mais importante do que o processo em alguns espaços de ensino da dança? Será que eu posso fazer diferente? Quais seriam os possíveis efeitos dessa escolha?

Fui movida por essas e outras indagações ao longo da minha prática docente em dança, e percebendo o que era possível (ou não) no ambiente em que desenvolvia meu trabalho. Foi então que me deparei com um ambiente mais favorável as possibilidades de propostas diferenciadas e técnicas não-estereotipadas de ensino da dança: a escola. No espaço escolar, descobri minha capacidade de criar e (re)inventar metodologias para o ensino da dança, a partir de experimentações ou práticas que chamei de “vivências em dança”, envolvendo turmas infanto-juvenis.

No ano de 2016, fui colocada frente a frente ao meu maior e encantador desafio: a K.P. Com apenas cinco anos de idade, ela entrou na sala de dança do Colégio São Paulo, em Belém do Pará, e já foi se apresentando a mim e as colegas de turma. Logo após, a mãe me contou que ela tinha o grau 1 de autismo¹. A entrada da K.P. nesse dia em sala de aula e a notícia que, a partir de então, iria fazer parte da turma infantil de dança, causou visivelmente um frenesi.

Inicialmente, encontrei dificuldades com algumas questões que se tornaram mais evidentes para minha reflexão, a partir da presença da K.P. na sala de aula de dança, e consequentemente, optei por observar e agir de forma mais cautelosa durante o processo educativo em dança da turma infantil. Entre as problemáticas mais presentes na sala de aula, destaco o fator ressaltado anteriormente sobre o ensino da dança com o foco no resultado ao invés de priorizar o processo e desenvolvimento do educando.

Ao comparar espaços escolares e não-escolares onde tive experiência profissional, pude perceber que, comumente, em ambientes não-escolares a prática

¹ Existe uma discussão acerca da definição de autismo, entre as organizações e profissionais da área da saúde. Os estudos apontam o autismo como um tipo de transtorno do espectro, caracterizado por níveis de gravidade (grau 1, 2 e 3). No caso da aluna-bailarina em questão, o diagnóstico apontou o grau 1, que corresponde ao nível leve, com pouca dificuldade em estabelecer comunicação e expressão, sem limitar sua interação social. Caracterizado também pela dificuldade em romper rotinas e compreender explicações metafóricas. Geralmente, manifesta comportamentos restritos e movimentos corporais repetitivos, apresentando também dificuldade motora (WHITMAN, 2015).

da dança era mais associada ao propósito de exames de grau ou focado em apresentações artísticas, isto é, direcionar aulas com a finalidade de ter um bom resultado em exames para avançar de nível ou grau em determinada técnica de dança, por exemplo; ou quando havia uma exigência de ensaios e/ou treinamento exacerbado para espetáculos artísticos como culminância das atividades anuais.

Quando iniciei o trabalho com dança no Colégio São Paulo, percebi que aquele espaço escolar me proporcionava possibilidades de trabalhar para além desse resultado, concedendo-me a liberdade não só nas criações artísticas de apresentações ou espetáculos de dança (afinal o resultado é parte consequente do processo), mas também no desenvolvimento das próprias aulas e metodologias a utilizar.

Com a entrada da K.P. na turma infantil percebi mais ainda que estava no caminho: estabelecer parâmetros flexíveis de planejamento e metodologias de aulas, sem estar vinculada a uma técnica fechada e proporcionar caminhos de descobertas para as alunas-bailarinas, estimulando-as no processo criativo em dança, foi a forma mais adequada que encontrei para alcançar de modo prazeroso e potente o resultado por meio do processo.

Por outro lado, o processo pode ser diferente para cada aluna dentro da sala de aula de dança, inclusive para K.P. Mas esta não foi a questão. O ponto que me chamou atenção estava na forma como a turma reagiu ao processo entre diferentes. Percebi que, de certo modo, houve uma ruptura na turma entre dois lados opostos: acolhimento e afastamento.

Para ilustrar essa questão, destaco como exemplo uma aula que propus a turma, a qual precisou se dividir em grupos para realização de uma prática de criação coletiva de uma célula coreográfica. Ao solicitar que se dividissem espontaneamente, os grupos se formaram e a K.P. permaneceu sozinha. Em um determinado momento, uma colega teve empatia de convidá-la a fazer a prática com ela. Logo após, seguiram pela sala convidando outras colegas da turma a participarem do grupo.

Mesmo quando recebia respostas negativas, K.P. perguntava o porquê do não aceite em participar do seu grupo e caso ainda permanecesse resistência por parte de alguma colega, justificava que eram “amigas da dança”. A partir desse e outros argumentos semelhantes, a K.P. acabava por tocar de alguma forma as colegas e, por vezes, convencendo-as. Já aquelas que permaneciam com a mesma

opinião, visivelmente se sentiam constrangidas e pediam desculpa por discordar. Em outras situações similares, percebi que a K.P. não se intimidava e encontrava, da sua própria forma, resoluções positivas e se colocava participativa em vários momentos das aulas, mesmo sentindo afastamento de algumas colegas da turma.

Nesse contexto, identifiquei o que Barbosa (2018) destaca sobre as potências de agir do ser: são forças diferenciadas, que podem ser positivas ou negativas, e existem no ambiente em que estamos inseridos – nesse caso, o espaço escolar, em uma sala de aula de dança. Então, percebi que existiam duas forças distintas: de afastamento e acolhimento, que se atravessavam, e a K.P. transformava a força negativa (vindo de algumas colegas da turma) em uma potência de agir positiva, o que denomino a transmutação de afetos.

Nesse sentido, a autora caracteriza a transmutação como “qualidade da vontade de potência, que deixa de ser negativa para se tornar afirmativa.” (BARBOSA, 2018, p. 833). Logo, o exemplo demonstra a forma ativa dessa aluna-bailarina diante das adversidades que lhe atravessavam, apresentando uma mudança de qualidade na vontade da potência de agir e, por isso, ocorre uma transformação no modo de “afetação” entre as partes envolvidas naquele ambiente.

Outra circunstância que vale ressaltar é com relação ao próprio processo de ensino-aprendizagem: para algumas crianças, ao lançar um estímulo, é possível perceber uma resposta rápida, enquanto para outras não. Isso independe do fato de ser ou não uma pessoa com deficiência, afinal todo e qualquer ser humano tem suas potencialidades e limitações.

No entanto, grande parte da turma de dança reagiu com um certo desconforto com relação a esse tempo de aprendizagem da K.P. Observei que nos momentos em que havia um detalhamento ou repetições sobre as explicações de dinâmicas ou movimentos de dança, a aula parecia mais monótona as outras crianças.

Com isso, passei a propor atividades utilizando materiais (balão, arco, cones, entre outros) ou até mesmo solicitava que as próprias alunas-bailarinas levassem para a sala algum tipo de material específico, de acordo com o tema da aula.

Outra atividade que geralmente propunha era a respeito de criar movimentos corporais a partir de movimentos de animais. Inclusive, durante essa prática em especial, a K.P. levou um elemento novo para representação dos

animais: a sonoridade. A forma como ela representou os animais para além dos movimentos corporais, foi interessante não só para ela mesma, mas também para a turma que percebeu que a dança pode existir a partir do movimento corporal, assim como pela sonoridade emitida pelo corpo.

Então, percebi que precisava utilizar práticas somáticas, com intuito de estimular construções coletivas em dança. Nesse viés, dialogo com Fortin (2012), que trata a questão das práticas somáticas como uma possibilidade não só de conhecimento do próprio corpo, enquanto soma, mas também dentro da criação coletiva em dança. Assim, lancei mão de estímulos que proporcionassem caminhos de descobertas corporais e sensoriais para as alunas-bailarinas da turma, como também pudessem fomentar o processo criativo em dança.

Somado a isso, percebi a necessidade de criar uma rotina linear nas aulas, com relação a execução dos conteúdos de ensino, pois facilitava a aprendizagem não só da K.P., mas também das demais crianças. Com isso dividi a aula em pilares: preparação corporal (dinâmicas de alongamentos, despertar do corpo ou exercícios de respiração ativa); atividades psicomotoras por meio do ensino-aprendizagem dos elementos técnicos da dança; processo criativo das alunas-bailarinas; socialização dos momentos vivenciados e finalização da aula.

Vale ressaltar que essa rotina de aulas não era algo inflexível, pelo contrário: embora utilizasse pilares para seguir de modo linear as aulas, os conteúdos, dinâmicas e atividades desenvolvidas eram aplicadas de um modo fluído e de acordo com as respostas da turma que, inclusive, foram bastante produtivas no que diz respeito aos processos criativos em dança produzidos em coletivo pelas alunas-bailarinas.

Apesar de concentrar o foco do ensino da dança no processo, a turma criou grandes expectativas para apresentação do resultado dos processos criativos em dança realizados em sala de aula, que culminaram no espetáculo do final do ano de 2018. Em meio aos ensaios, uma aluna relatou a preocupação da turma com relação ao desempenho da K.P.: estariam com medo que ela cometesse erros durante a apresentação.

Essa declaração me tocou profundamente pelo fato de que imaginava que após todas as vivências da turma, questões como essas e outras acerca do ser diferente tinham sido diluídas aos poucos. Porém, essa fala demonstra o quanto

esta presente moralidades dentro do convívio social, não sendo diferente em uma sala de dança.

Então, perguntei a aluna-bailarina o que seria “um erro na dança”, e ela me disse que seria não acompanhar os passos ou fazer de forma diferente das demais, por exemplo. Esse pensamento está muito associado principalmente ao ensino-aprendizagem da criança na dança sob uma visão da supremacia estética: movimentos devem seguir uma homogeneidade, sem “destoar” de um conjunto e estabelecer uma unidade e, por vezes, resultado de um processo de cópia-repetição.

De acordo com Woodruff (1999), esse modo de pensar sobre o movimento do corpo na dança ligada ao treinamento técnico voltado para a valorização do virtuosismo estético, prioriza o produto sobre o processo e tem como base o mecanicismo. Então, expliquei a essa aluna-bailarina que o fator mais importante era o processo de aprendizagem e criação coletiva em dança, o qual a turma se propôs a realizar, e que se preocupar com “erros” seria limitar a essa visão mecanicista e de apenas enaltecer o resultado na dança.

Nesse sentido, penso que o trabalho coletivo de criação na dança já representa um conjunto: de corpos diferentes, com histórias e processos diversos, os quais somados configuram uma riqueza de conteúdo no processo de criação artística. Ademais, respeitar o tempo de aprendizagens de cada aluna-bailarina foi essencial para o desenvolvimento individual delas e, ao mesmo tempo, repercutiu na construção conjunta da turma, aprofundando modos de percepção sobre si e do outro.

De modo geral, posso destacar que com relação ao desenvolvimento das propostas pedagógicas na turma, as alunas-bailarinas foram bastante receptivas com as práticas e demonstravam interesse em realizar as atividades. Percebi que, com a entrada da K.P. na turma infantil houve o surgimento de certos embates, os quais, ao longo das aulas, encontrei formas de refletir e mediá-los conforme a situação, juntamente com as alunas-bailarinas e, principalmente, sob influência do modo de recepção-reação da K.P., o que foi decisivo para muitas transformações naquele espaço escolar como um todo.

Sendo assim, a entrada da K.P. na turma de dança infantil reverberou para além da sala de aula, de modo que a própria escola sentiu a necessidade de conduzir o trabalho educativo dos alunos do ensino regular de forma mais inclusiva,

capacitando os profissionais da educação desse espaço e incorporando especialistas nas práticas educativas, modificando a forma de atuar no processo de ensino-aprendizagem dos alunos e, especialmente, respeitando a diversidade.

Por isso, acredito que a escola é um espaço político, visto que estabelece relações sociais e modos de pensamento sobre questões do próprio ambiente escolar e os reflexos do meio externo. Logo, é o principal espaço de produção de conhecimento, formação, aprendizagem e, sobretudo, de transformação social.

Para mim, o encontro com a K.P. na turma de dança infantil foi transformador, não só como professora e nas minhas práticas em sala de aula, mas também como ser humano, pois aprendi a observar, escutar e pensar modos diferentes no processo de ensino-aprendizagem das alunas-bailarinas, considerando as idiossincrasias de cada uma. Além disso, aprendi a aprender sobre o outro e sobre minhas próprias deficiências e potencialidades. Essa experiência foi diferente de todas que já tinha vivenciado até então e muito marcante na minha carreira enquanto docente.

Portanto, a dança está para além do ensino e aprendizagem de movimentos, com base em uma técnica específica. Muito menos, se restringe em um resultado esteticamente rígido ou perfeito. A dança se faz presente a partir da descoberta de um estado de presença e da troca entre si, o outro e o ambiente, que conduz um elo de interseção do próprio corpo com as demais esferas presentes. E, a partir disso, proporcionam-se possibilidades de construir e produzir dança.

Leylla Raissa Sampaio Melo
UFPA

melo.leylla@gmail.com

Graduada em Licenciatura em Dança pela UFPA, com especialização em Educação Especial pela UNAMA. Professora de Artes pela Secretaria de Estado de Educação (SEDUC/PA) e de Dança na rede privada de ensino em Belém. Integrante do Grupo de Pesquisa *Políticas do movimento: subjetividades e somática e educação e e e...*, coordenado pelo Prof. Dr. Saulo Silveira, da Faculdade de Dança da UFPA.

Saulo Silva da Silveira
UFPA

E-mail: saulo.silveira@ymail.com

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professor-pesquisador na Faculdade de Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA). Coordenador do Projeto de Pesquisa *Políticas do movimento: subjetividades e somática e educação e e e...*, vinculado a UFPA.

Referências

- BARBOSA, Mariana de Toledo. Um corpo que experimenta e avalia: a ética em Deleuze à luz da “grande identidade” Spinoza-Nietzsche. **Kriterion Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, Editora da UFMG, **n.141**, p.867-890, 2018.
- FORTIN, Sylvie. O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos. In: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). **Arte e ciência: abismo de rosas**. São Paulo: Abrace, 2012. p. 115-139.
- WHITMAN, Thomas L. **O desenvolvimento do autismo: social, cognitivo, linguístico, sensório-motor e perspectivas biológicas**. São Paulo: M. Books, 2015.
- WOODRUFF, Dianne. Treinamento na dança: visões mecanicista e holística. **Cadernos do GIPE CIT**, Salvador, **n.2**, p.31-39,1999.

Videodança para todes: um relato de experiência em extensão universitária

Liane Rafaelle Lima de Souza Oliveira (UFPE)
Jennifer Zeferino Cruz de Lima (UFPE)
Ana Cristina Marques de Oliveira (UFPE)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O relato de experiência sobre o projeto de extensão universitária “Videodança para todes” surge com o objetivo de relatar as possíveis contribuições para a formação de artista-docente das alunas do curso de Dança da UFPE durante o processo de criação artística de um videodança, sendo gerado a partir das memórias das (os) idosas (os) de suas famílias, registradas através de diário de bordo. Os encontros foram remotos. Os resultados trazem reflexões das alunas sobre o papel da mulher na sociedade, suas transferências de saberes entre gerações como a costura, servindo de motivação para a dramaturgia e construções de figurinos alinhavados. Também foi citada a valorização das suas individualidades, o estímulo à participação em eventos, à fruição, ao conhecimento sobre a audiodescrição, além das dificuldades de acesso à internet nos encontros remotos. O projeto tem-se mostrado uma opção pedagógica em tempos de pandemia, contribuindo para formação do artista-docente de dança.

Palavras-Chave: VIDEODANÇA. IDOSO. MEMÓRIA. CRIAÇÃO. EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA.

Abstract: The experience report about the university extension project "Videodança para todes" aims at reporting the possible contributions to the artist-teacher academic qualification of the undergraduate students of Dance Degree at UFPE, during the creation process of a videodance, generated by the memories of the elderly of their families, written down in their logbooks. The meetings were held by videoconference. The results bring reflections of the students on the role of women in society, their share of knowledge from Generation to generation, such as sewing, for instance. That served as motivation for dramaturgy and construction of “alinhavados” (meaning “basted”) costumes. The participant students also mentioned the valorization of their individualities, the stimulus to participation in events, fruition, knowledge about audio description, in addition to the difficulties of internet access during the meetings. The project has proved to be a pedagogical option in times of pandemic, contributing to the qualification of the dance artist-teacher.

Keywords: VIDEODANCE. ELDERLY. MEMORY. CREATION. UNIVERSITY EXTENSION.

Videodança para todes: a proposta pedagógica

“Videodança para todes” é um projeto de extensão universitária desenvolvido pelo grupo de pesquisa *“PesquisARTES: interseções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida” da UFPE*. O videodança, de acordo com Schulze (2010), é um termo genérico, utilizado para descrever uma forma artística relativamente nova que mistura dança e audiovisual, com o foco no movimento, sendo essa linguagem utilizada como estratégia pedagógica nesse trabalho.

A Extensão Universitária brasileira hoje é estabelecida via Constituição e demais leis, como o Plano Nacional de Educação, e tem sido idealizada como uma das formas de aprofundar a relação das universidades com a sociedade (DA SILVA KOGLIN, DE OLIVEIRA KOGLIN, 2019). As vivências na extensão oferecem aos acadêmicos a oportunidade de estabelecer uma relação ativa de sua prática com o contexto social no qual se insere. Com isso, pretende-se relatar experiências de alunas do curso de Dança da UFPE participantes desse projeto, que consiste na criação de um videodança acessível a partir das memórias das (os) idosas (os) de suas famílias, analisando quais as contribuições desse processo na formação do artista-docente de dança.

Produziu-se um diário de bordo sobre os idosos com fotos, informações afetivas, histórias, hábitos e objetos pessoais, que motivaram a investigação de movimentos e coreografia. Os encontros foram realizados remotamente, e a criação do figurino e as captações de imagens de modo presencial, no Centro de Artes e Comunicações da Universidade Federal de Pernambuco (CAC/UFPE).

Ainda em processo de edição, o videodança contará com uma equipe de audiodescrição tornando acessível. Paralelamente a esse processo, o grupo de pesquisa se dedicou à realização de outras atividades como: seminários, participação em eventos artísticos/acadêmicos, palestras sobre audiodescrição e intercâmbio com outros grupos de pesquisas.

Foram coletados virtualmente os dados sobre as percepções das alunas com a seguinte questão: “Quais as contribuições que o projeto vem dando para o seu processo de formação de artista docente da dança?”. Suas falas estão descritas a seguir.

Alinhavos de memórias: contribuições na formação artista/docente da dança

Os resultados surgem das vivências e do compartilhamento das memórias ancestrais que fomentaram o processo coreográfico da videodança, criação e a prática narrativa, estabelecendo conexões entre as pesquisadoras, resgatando, costurando e corporificando afetos. As histórias das idosas relatadas nos diários de bordo nos levaram a detectar conexões entre elas, como o serviço braçal da costura, unindo essas personagens, alinhavando os contextos e criando um grande tecido de afetos e memórias, resultando um produto artístico intitulado “Patchwork: alinhavos de memórias”.



Fig.1: Foto do processo de criação de figurino com costura alinhavada (Walton Ribeiro)

Percebeu-se que a atividade da costura era um lugar possível para aquelas mulheres, muitas vezes, impossibilitadas de assumir outras tarefas fora do seu ambiente doméstico, pois, dividiam-se também entre os afazeres de casa e cuidados com seus filhos. A partir disso, as discussões coletivas levaram às reflexões sobre o papel da mulher na sociedade, percebendo-se seus modos de resistir no tempo e perpetuar hábitos entre gerações.

“A prática da partilha da memória dos nossos idosos, levou a várias reflexões, sobre diversas questões, principalmente relacionadas à mulher e, a partir disso, percebi que esses temas vividos por elas, ainda são vividos em tempos atuais e estão contribuindo com ideias de pesquisas futuras.”
(ALUNA 1)

Essas falas corroboram com os estudos de Tejada e Espino (2012), que abordam as atribuições de tarefas com base no gênero, tendo relação profunda entre a consideração da mulher como um ser de condição inferior, além do seu distanciamento do controle econômico como resultado de seu trabalho, sendo

gradualmente relegadas a um papel secundário em uma das formas ancestrais de seu sustento, agravando sua situação econômica e seu comprometimento social.



Fig.2: Foto das captações de imagens do videodança (Walton Ribeiro)

As discentes também relataram dificuldades de acesso devido à má qualidade de sinal de internet, gerando grandes desafios aos encontros nesse período pandêmico e de modo remoto, além de espaços reduzidos para exploração.

“As dificuldades de estar presente nos encontros devido à falta de internet, ou até mesmo à variação do tempo, foi para mim um dos piores pontos que atrapalhou o processo de aprendizagem.” (ALUNA 2)

Devido ao contexto emergencial vivido, tivemos que nos adaptar à aprendizagem no ambiente virtual. Segundo Strazzacappa (2021), o ensino remoto levou a uma série de problemas técnicos, logísticos, profissionais e pessoais, onde talvez o ponto mais crítico foi o agravamento das desigualdades sociais.

Relatou-se que as vivências valorizaram suas individualidades e não apenas o virtuosismo, sendo explorado em corpo possível, real, em que todas as alunas trabalhavam sua movimentação de modo mais confortável e consciente.

“Para mim, uma das coisas que mais ficaram marcadas foi a liberdade de criar algo significativo. Explico: é uma libertação de um corpo preso ao “convencionalmente belo”, de que eu já havia me cansado há muito tempo,

2237

*mas não tinha consciência de que essa era uma das principais prisões.”
(ALUNA 3)*

Para a criação em dança contemporânea a obra quer dizer não só a conclusão de um processo, mas sim, que está relacionada a toda a vida do artista, e esse “processo criativo se dá de maneiras diferentes e varia de pessoa para pessoa, é visto por olhares facetados, não tem uma organização linear e é complexo”. (FRANCO, 2008).

Sobre as atividades paralelas desenvolvidas pelo PesquisARTES, além do videodança, obteve-se falas sobre algumas contribuições na formação em dança:

“Tivemos encontros com profissionais da área de acessibilidade comunicacional, leituras sobre promoção e qualidade de vida do idoso, produção de trabalhos para submissão de eventos.” (ALUNA 5)

Podemos concluir que a videodança sendo utilizada como proposta de extensão universitária, trouxe contribuições para as formações das discentes do curso de Dança da UFPE, potencializando a criatividade e o pensamento crítico, mesmo com dificuldades com o ensino remoto. O projeto ainda se encontra em andamento, e tem-se mostrado uma opção pedagógica em tempos de pandemia.

Liane Rafaelle Lima de Souza Oliveira
UFPE

liane.rafaelly@gmail.com

Licenciada em Dança; Integrante do grupo de pesquisa PesquisARTES: interseções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida (UFPE)

Jennifer Zeferino Cruz de Lima
UFPE

zeferinojennifer@gmail.com

Licenciada em Dança; Integrante do grupo de pesquisa PesquisARTES: interseções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida (UFPE)

Ana Cristina Oliveira Marques
UFPE

anacristina.marques@ufpe.br

Docente do Curso de Dança da UFPE; Líder do grupo de pesquisa PesquisARTES: interseções entre arte, inclusão, saúde e qualidade de vida (UFPE)

Referências:

SCHULZE, Guilherme Barbosa. Um olhar sobre videodança em dimensões. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010.

DA SILVA KOGLIN, Terena Souza; DE OLIVEIRA KOGLIN, João Carlos. A importância da extensão nas universidades brasileiras e a transição do reconhecimento ao descaso. **Revista Brasileira de Extensão Universitária**, v. 10, n. 2, p. 71-78, 2019.

FRANCO, Erika K. **Um processo criativo em dança contemporânea: a simbiose Pedra/Osso na conexão entre os Princípios da Eutonia e os Fatores do Movimento**. São Paulo, 2008 – 176p. Dissertação – Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP.

DE LA COLINA TEJADA, Laura; ESPINO, Alberto Chinchón. El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía. **Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea**, n. 24, p. 179, 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia. De cereja do bolo para o sal indispensável da comida: por uma mudança de paradigma no ensino da arte. **Revista de arte da Fap**, n. 20, p.1-587, 2021.

Espiritualidade artística de Ruth St Denis

Luana do Socorro dos Santos Lopes FADAN UFPA
Gabrielly Albuquerque ETDUFPA

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente resumo trata da análise da composição coreográfica de Ruth St Denis, com o objetivo de investigar os fundamentos imbricados a espiritualidade que levaram a precursora moderna a construir a base para os seus repertórios, a forma como ela aborda a dança como um ato experimental, relaciona a arte do movimento alinhado a uma filosofia espiritual do corpo. Desenvolvo a pesquisa por meio do projeto Dança Moderna Americana na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) sob orientação da Prf^a MS Gabrielly Albuquerque. Como resultado parcial desta pesquisa pude compreender a metodologia criativa elaborada por Ruth St Denis, na qual ela proporciona uma pesquisa de movimento pessoal sob influência da conexão interna do corpo, destaco como a metodologia auxilia no processo de preparação e organização corporal do dançarino, despertando a dança pela prática da improvisação.

Palavras-chave: DANÇA. CORPO. ESPIRITUALIDADE

Abstract: the present abstract treat to analyze of Ruth St Denis's choreography compose, with the aim of investigating the imbricate foundations of spirituality that took the modern precursor the build the basis for hers repertoires, the way she approaches the dance as an experimental act, relates the art of movement in line with a spiritual philosophy of the body, I develop the research through the Dança Moderna Americana project at the Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) under the guidance of Prf^a MS Gabrielly Albuquerque. As a partial result this my research I could understand the creative methodology developed by Ruth St Denis, in which she provides a research personal movement under the influence of the internal connection of body I highlight how the methodology helps in the preparation and organization process to dancer's body, awaking the dance by the practice of improvisation.

Keywords: DANCE. BODY. SPIRITUALITY

1. Composição espiritual

O projeto de pesquisa Dança Moderna Americana: histórias, produções artísticas e análises coreográficas fomenta pesquisas em dança relacionadas a *modern dance* com o objetivo de investigar os trabalhos artísticos, construídos pelos intérpretes-pesquisadores na dança nos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Coordenado pela Prof^a Dr^a Eleonora Leal em colaboração com a Prof^a.

2240

MSc Gabrielly Albuquerque, no terceiro módulo estudamos Ruth St Denis. O projeto promove encontros semanais no intuito de desvendar a vida e obra da precursora moderna, nesses encontros tratamos de nos aprofundar em leituras acerca de seus trabalhos, seu legado, os principais atos realizados pela precursora no contexto histórico na qual estava envolvida.

Enquanto pesquisadora, construo minha investigação voltada para os estudos da composição coreográfica, na qual analiso a construção performática da modernista, junto com a professora Gaby Albuquerque investigamos sobre os aspectos corporais que levaram Ruth St Denis a construir a sua fundamentação coreográfica para seus repertórios. A pesquisa bibliográfica fundamenta-se principalmente nos livros *Dance was her religion* (ROSIMAN 2004) e *Ruth St Denis pioneer & prophet* (SHAWN, 1920) Com base nos textos e discursões ao longo dos encontros, observo o modo de organização corporal visto que, Ruth St Denis possuía uma peculiaridade ao desenvolver a sua dança. Nas palavras de Ruth "I believe that we should regard the dance fundamentally as a life experience, as the ultimate means of expression and this not something to be taken on from the outside; or something to be imitated" (ROSIMAN, 2004, p.196)¹ tendo essa percepção, a dança era tratada como uma experiência contínua, em que o corpo interagia com o mundo espiritual por meio da experimentação em dança. O acesso a fotografias de suas performances, auxiliou na análise do processo artístico, nesse viés, pude identificar poses, amplitude de movimento, pequenos deslocamentos, o uso dos níveis espaciais, entre outros conceitos coreográficos, que fazem parte da experimentação em dança. Com base nessas informações levou-me a compreender a dança moderna construída por Ruth St Denis, que se tratava de uma dança que buscava a manifestação da espiritualidade, por meio de uma materialização do diálogo interno entre ela e o divino

Dancing is the Divine impulse of Spirit to move rhythmically, proportionately, and perpetually, but in order that the dance may attain its rightful place among the arts and may serve humanity as it should, dancers must change their emphasis from the material to the spiritual. (SHAWN, 1920, p.101)²

¹ "eu acredito que nós devemos considerar a dança fundamentalmente como uma experiência de vida, o único meio de expressão, e isso não é algo a ser assumido de fora; ou algo a ser imitado"

² "dançar é o impulso espiritual divino para se mover ritmicamente, proporcionalmente e perpetuamente, mas para que a dança possa atingir o seu lugar de direito entre as artes e possa servir a humanidade com isso os dançarinos deveriam mudar suas ênfases do material para o espiritual"

O corpo do bailarino era visto como algo fora do material orgânico, a dança a transformava em um ser transcendental, essa maneira de trabalhar o corpo em projeção é a busca por um movimento que transmitisse uma energia espiritual, para tal ato era necessário sentir a alma e transfigurá-la para cena com o foco da mensagem divina. O gesto oriundo dessa conexão interna transforma a Ruth st Denis em uma personalidade transcendental, " o gesto artístico, de forma semelhante, traduz um sentimento, mas que não é exatamente do artista e sim do personagem, isto é, não é um sentimento real, mas criado, produzido" (MENDES, 2010, p.134).

Adepta a improvisação como resultado de seus trabalhos, ela desenvolve um corpo cênico capaz de se mobilizar em sua totalidade, sem que haja uma imposição de movimentos pré-codificados, nesse caso, os movimentos correspondiam a experimentação espiritual. A maneira como Ruth st Denis se apresentava era de uma presença cênica incrível, fruto de muita dedicação a pesquisa acerca do corpo, "a srt Ruth tinha um grande amor pelo corpo, pela beleza, e com conhecimento de coisas que em geral não eram conhecidas no mundo da dança" (GRAHAM,1993, p.54).



Figura 1: Ruth st Denis em Radha, *The New York Public Libery Digital Collections*, data criada 1906

Foram meses de dedicação a leituras e interpretações sobre as performances de Ruth st Denis, que durante esse percurso me deparei com uma mente criativa muito interessante, ela pertence ao primeiro grupo de artistas que abordava uma nova percepção para o corpo na dança, ela constrói uma filosofia

corpórea que reverbera em cena, que futuramente ela usará em sua escola de dança.

2. A busca por uma dança pessoal

No processo de experimentação performática, procuro investigar dentro da minha prática artística uma dança improvisada, explorando por meio de um laboratório em que o movimento é despertado a partir de uma consciência interna corporal. Ruth St Denis não codificou uma técnica em dança, mas criou uma metodologia para a composição coreográfica, a liberdade criativa proporciona meios de investigar o corpo, o que permite fazer uso de outras áreas do conhecimento, a própria Ruth St Denis estudou o corpo sob o entendimento pela filosofia, metafísica, sociologia, biológica, anatomia; a pesquisa garantiu uma segurança teórica para desenvolver o fundamento do corpo para a performance.

A reflexão que trago com este trabalho é a sensibilidade em organizar o corpo para dança, embora ela use a improvisação, a performance exige uma concentração corporal do dançarino para que este possa se permitir a experimentar a dança por outro viés.

Autora Luana do Socorro dos Santos Lopes
FADAN UFPA

luana.lopes@ica.ufpa.br

2º semestre graduação em licenciatura plena em dança pela faculdade de dança da UFPA, técnica em dança intérprete criador ETDUFPA discente colaboradora dos projetos de pesquisa e extensão de Dança Moderna Americana
Orientadora Prof.^a MSc Gabrielly Albuquerque Lobo Pereira Santa Brígida

ETDUFPA

Gabrielly@ufpa.br

Especialista em Pedagogia da dança pela facimab, mestra em treino desportivo pela lusófona, professora da escola de teatro e dança da UFPA, coordenadora do projeto de extensão passos e impasses das dores que nos movem e colaboradora do projeto pesquisa dança moderna americana - ETDUFPA. Coordenadora do curso técnico em dança / intérprete criador de 2017 a 2020.

Referências:

GRAHAM, Martha. **Memórias de sangue**/ Martha Graham. Tradução Cláudia Martinelli Gama. SP: Siciliano, 1993.

MENDES, Ana Flávia. **Gesto transfigurado: a abstração do cotidiano urbano nos processos de criação e encenação do espetáculo Metrópole.** Coleção processos criativos em companhia. Vol.1, Escrituras, São Paulo, 2010

ROSEMAN, Janet Lynn. **Dance was her religion the sacred choreography of Isadora Duncan, Ruth st Denis and Martha Graham.** Holm Press Chino Vally, Arizona 2004.

SHAWN, Ted. **Ruth st Denis pioner&prophet.** Vol.1 John Henry Nash Library, 1920.

Mulheres Lunares: Encontros virtuais com vivências e criações em Dança. Conectando energias femininas.

Luana Lordêlo Cunha (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

RESUMO: Com o avanço da pandemia e o isolamento social, se ampliou a necessidade pelo encontro entre mulheres. De maneira remota, o 1º encontro de Mulheres lunares ocorreu durante todas as sextas-feiras do mês de março, com duração de 2h e com 4 artistas da dança para guiar os encontros. O objetivo deste relato é ampliar a discussão de práticas de dança(s) conectadas a natureza cíclica feminina. Apoiado nos estudos da Miranda Gray (2019) e de Lucy Penna (1993) chegamos a questão: De que maneira a dança pode auxiliar Mulheres a despertar suas energias criativas? O movimento e o autoconhecimento feminino como contribuições à natureza autêntica da Mulher.

PALAVRAS-CHAVE: DANÇA. MULHER. ENCONTRO VIRTUAL. ENERGIA FEMININA.

Alternativas virtuais para mover em coletivo

A “gripezinha” não acabou e o mundo parece ter se voltado freneticamente ao ambiente virtual. A dança contudo, encontra-se neste estado que ainda não sabemos nomear. E diante da urgência pelo encontro com outros femininos para mover em coletivo, me debruço a pensar: como a dança poderia auxiliar mulheres a despertar suas energias criativas adormecidas pelo distanciamento social? Em janeiro de 2021 foi criada a página *@mundolu.nar* na plataforma do *instagram*, com o objetivo de (re)pensar em conteúdos e práticas corporais voltadas para Mulheres. Sem a pretensão de alucinadamente ganhar seguidoras, a página foi ganhando sua identidade e algumas artistas parceiras mesmo sem apoio financeiro. Após algumas reuniões com essas artistas lançamos em formato de projeto o “1º Encontro de Mulheres Lunares” que ocorreu durante todo o mês de março, sempre nas sextas-feiras pelo turno da tarde. Os encontros foram virtuais pela plataforma do *zoom meeting* sempre com 2h de duração com práticas corporais ligadas a danças, conversas, escutas e trocas...

Luas e Arquétipos: Movendo a natureza cíclica feminina

Em cada encontro, havia uma ligação entre a fase da Lua daquela noite e a identidade da prática abordada pela artista convidada. A Miranda Gray, em seu livro “Lua vermelha”, aborda a relação dessas fases da lua com a energia criativa das Mulheres.

A ligação entre a criatividade das mulheres e a Lua era observada no ciclo repetitivo da energia criativa, que mudava de forma no decorrer do ciclo menstrual feminino. Essas energias davam a cada mulher a capacidade de criar, ou seja, de trazer ao ser o não manifesto, seja uma ideia, um entendimento ou a própria vida. A energia criativa formou uma ponte entre o mundo tangível e o intangível e encontrou a expressão por meio do intelecto, das emoções, da intuição, do subconsciente e do corpo, dependendo da fase específica do ciclo feminino. (GRAY, 2017, p. 199)

Assim, pudemos estabelecer ainda que no campo remoto, uma ligação entre o grupo através da natureza da Lua. Na fase da Lua Minguante, que se iniciou o encontro, a proponente Mariana Reis¹ trouxe como eixo de movimento uma prática com bases no Ballet clássico. Mariana, pediu que cada uma trouxesse uma saia, e, ao final da prática fizemos um processo criativo em conexão com esse elemento – a saia – onde juntas movemos nossas feiticeiras. A Lua Minguante traz consigo o arquétipo da feiticeira com a energia da mudança, da essência selvagem e da consciência espiritual (GRAY, 2019).

Na fase da Lua escura, o segundo encontro, a proponente Roberta Roldão² abordou o Movimento dos baobás³. A Lua escura se relaciona com a fase da menstruação, do conhecimento interno e da sabedoria intuitiva (GRAY, 2019). Deixarei aqui, um depoimento enviado pela própria Roberta sobre suas impressões, sensações:

(...) Me mover foi muito gratificante e preparar uma aula especialmente para Mulheres, no mês das mulheres sob a perspectiva afro referenciada do Movimento dos Baobás me ajudou muito a organizar a escrita para finalizar a tese de Doutorado e reler depoimentos que me motivaram a seguir adiante, mesmo

¹ Mulher preta, ingressou no curso de dança pela UFBA. Atuou como bailarina-pesquisadora-intérprete no projeto de extensão do grupo Irepó. Integrou o Balé Jovem de Salvador e atua como professora de Ballet Clássico em escolas de dança de Salvador.

² Criatura. Formada em Direito, Mestra em Artes e Doutoranda em Artes Cênicas. Atravessou o oceano dançando na École des Sables no Senegal (2011/2018).

³ O movimento dos baobás é parte da tese de Doutorado da Roberta Roldão (UFBA). Referência disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=alt43GWJMgA> > Acesso em 10/05.

em tempo de Pandemia. Pude perceber a importância da escuta sensível e do quadril ativo para trocar experiências além da cultura hegemônica que nos engessa em modelos prontos de relacionamentos e hierarquias que impedem o processo dialógico entre ensinar-aprender (...). Neste encontro, a vivência conectada ao movimento da pelve e do quadril ativo que Roberta traz, provoca descolamentos de domínio sobre si mesmas e em como isso promove o autoconhecimento. Dominar o movimento da pelve para a força criativa do sexo como propõe Penna (1993):

Domínio está relacionado com o conhecimento. Preciso aceitar, brincar, descobrir como funciona (apesar do medo), pensar sobre a coisa. Aí sim, posso dominar, porque conheço – funciona assim em todos os campos do conhecimento humano. E com o corpo, ainda mais. No que diz respeito à pelve feminina, temos sido quase sempre totalmente ignorantes e reprimidos há milhares de anos, pela própria dificuldade de lidar com a força criativa do sexo. (PENNA, 1993, p. 54)

Esse domínio, que portanto liberta, transforma camadas muito profundas na estrutura patriarcal. Afinal, de que maneira, conhecer as fases do próprio ciclo menstrual e/ou as influências do ciclo lunar pode potencializar as energias criativas da mulher? Seguimos então para a fase da Lua crescente, com a proponente Rita Carneiro⁴ que conduziu um encontro com o ventre, através de sua experiência com a dança do ventre. No dia do encontro de Rita, tivemos muitos problemas de conexão, e ele foi, portanto, passado da sexta à tarde, para a segunda seguinte à noite. Isso gerou algumas ausências e entendemos que isso também faz parte, afinal, a internet não é democrática e o ambiente virtual é bastante excludente.

Mover o ventre é sempre bater de frente com o patriarcado oprime nossas barrigas, colocando-as como sensuais quando é conveniente ou como motivo de vergonha quando não tem a forma estética atraente. Neste encontro com o ventre e com a lua crescente, potencializamos as energias da donzela. Relacionadas com o período pré-ovulatório, o arquétipo da donzela traz consigo o movimento, a ação e os recomeços (GRAY, 2019).

Caminhamos então, para a última fase do encontro: A Lua cheia, na qual, eu, Luana Lordêlo abordei como tema “criações lunares”. Afetada por todas as vivências anteriores, busquei a partir da investigação de movimentos ondulatórios e do batom uma criação com um resgate do sorriso e da autoestima. Juntas pudemos celebrar o ato de se pintar, de se sentir plena, afetadas pelo arquétipo da Mãe. A lua

⁴ Mulher preta, licenciada em dança e língua estrangeira. Artista da dança e educadora social, Rita utiliza a dança do ventre em diálogo com as questões de gênero, saúde e etnia.

cheia em conexão a fase da mãe, fase da ovulação traz consigo a energia da estabilidade e da completude (GRAY, 2019). Ao final da prática, fomos desenhar todo esse nosso ciclo, o qual passamos em todos os encontros...

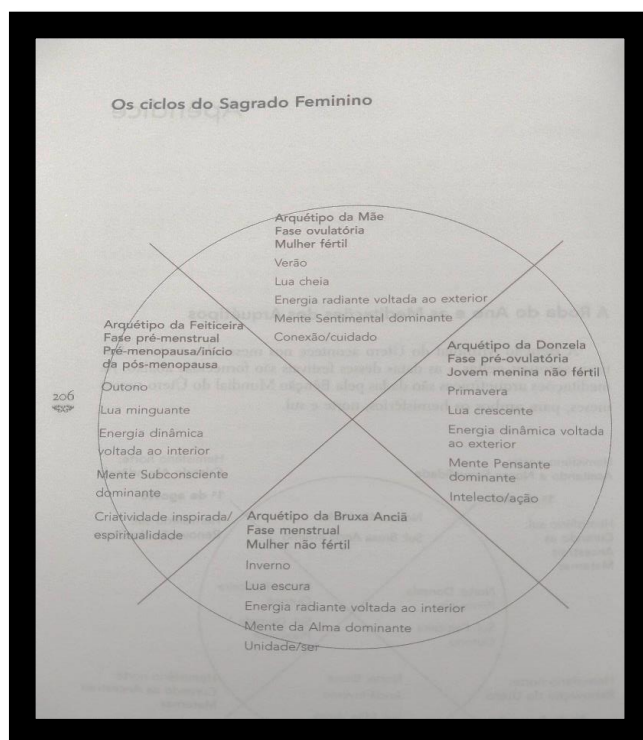


Figura 1 – Ciclos do Sagrado Feminino Retirado do livro Lua Vermelha (2019)

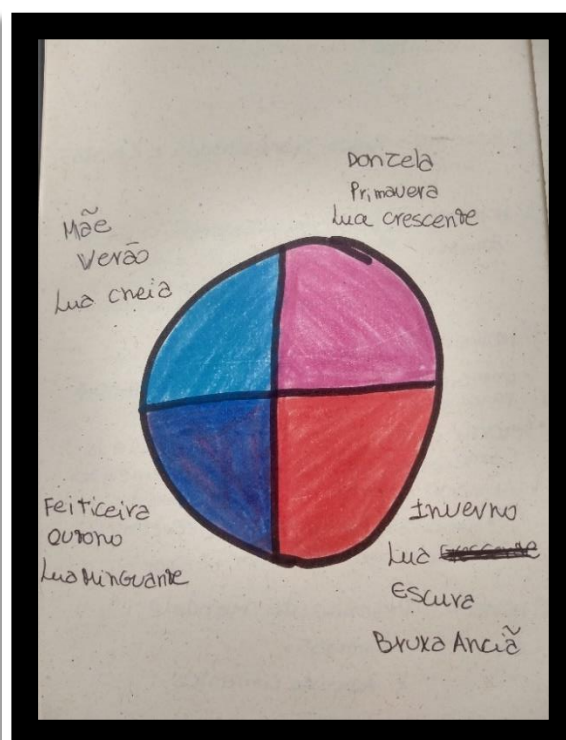


Figura 2 – Desenho Ciclo por Luana Lordêlo

Microfone aberto para os ruídos...

Os encontro não foram gravados, nem registrados para preservar a privacidade das participantes. Entendemos em coletivo que o corpo seria a maior memória. A tela já traz muitos incômodos, desconfortos e ausências. Contudo, deixaremos o link do nosso instagram que traz algumas imagens e registros que as participantes nos enviaram: <<https://www.instagram.com/mundolu.nar/>>. Variamos entre 07 e 12 mulheres, mas sabendo que éramos muitas, nossas mais velhas e nossas mais novas. Entre 12 e 52 anos trocamos com cada uma.

Não foi um encontro acessível a todas as mulheres, porém estamos buscando isso para seguir com nosso propósito de repensar o feminismo trazendo também a acessibilidade. O discurso de autoconhecimento que vemos em redes sociais, se torna ainda muito superficial e romântico. Autocuidado é um exercício privilegiado! A solidão causada pelo isolamento social também nos distanciou da

nossa natureza cíclica e afetou nossa autoestima. O mundo não respeita a natureza, muito menos a natureza menstrual. A dança pode ser um caminho para resistir e escutar nossas corpos.

Tem sido difícil para mim, como pesquisadora aceitar o meu ciclo nessa lógica de produção acadêmica, e por isso questiono se a academia está aberta ao feminismo que sangra, que produz mais em uma fase, menos em outra, que necessita hibernar e até mesmo res(pirar)! Teorizando a partir da dor (hooks, 2017) de modo que, através do autoconhecimento de nós mesmas, de nossas danças, possamos valorizar as nossas corposas que buscam conceitos, ciclos, curas, luas...

Luana Lordêlo Cunha
UFBA

E-mail <lualordelo@hotmail.com>

*Mulher, artista, professora e pesquisadora de Dança. Formada pelo BI de artes e pela licenciatura em Dança pela UFBA. Mestranda do PPGDANÇA UFBA. Integrante do grupo de pesquisa UMBIGADA GPDACCO – grupo de pesquisa em dança, cultura e contemporaneidade. E-mail <lualordelo@hotmail.com>

Referências

CUNHA, Luana Lordêlo. Inscrições Abertas. Salvador, 27 de Fev, 2021. Instagram @mundolun.ar. Disponível em: <https://www.instagram.com/mundolu.nar/> Acesso em 10 de Maio de 2021.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** / Bell Hooks; tradução de Marcelo Brandão Cipolla. – 2. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

GRAY, Miranda. **O despertar da energia feminina: o caminho da benção mundial do útero de volta à natureza autêntica da mulher.** / Miranda Gray; tradução Larissa Lamas Pucci. – São Paulo: Gaia, 2019.

GRAY, Miranda. **Lua Vermelha: as energias criativas do ciclo menstrual como fonte de empoderamento sexual, espiritual e emocional** / Miranda Gray; tradução Larissa Lamas Pucci. – São Paulo: Editora Pensamento, 2017.

PENNA, Lucy Coelho. **Dance e recrie o mundo** / Lucy Coelho Penna; São Paulo: Summus, 1993.

Estratégias de criação e improvisação musical através de plataformas digitais: uma experiência sobre a atuação musical na obra Resto

Lucas Vieira Pereira (PRODAN-UFBA)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Trata-se de um relato de experiência construído a partir da atuação musical na performance virtual do filme cênico “Resto no tempo, no silêncio, na escuta” desenvolvido pelo grupo de pesquisa CORPOLUMEN: redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança, Projeto TEPe (Brasil/Portugal) durante a Bial do Ceará – De par em par. A performance artística foi realizada em tempo real com o uso de recursos digitais, por meio da plataforma Zoom, com 14 artistas incluindo dançarinos, músicos e colaboradores sob a direção artística da Profa. Dra. Daniela Guimaraes. A trilha sonora foi construída baseada no roteiro e editada no momento de sua ocorrência. Para atuação musical foram utilizadas trilhas sonoras por meio de instrumentos acústicos como vibrafone, berimbau, atabaques, escaletas, efeitos de semente, tambor de mola e, também, sons eletrônicos sampleados.

Palavras-chave: PERFORMANCE ARTÍSTICA. ATUAÇÃO MUSICAL. IMPROVISACÃO EM TEMPO REAL. PLATAFORMA DIGITAL

Abstract: This is an experience report built from the musical performance in the virtual performance of the scenic film “Rest in time, in silence, in listening” developed by the research group CORPOLUMEN: networks of studies of body, image and creation in Dance, TEPe Project (Brazil/Portugal) during the Biennial of Ceará – From pair to pair. The artistic performance was carried out in real time using digital resources, through the Zoom platform, with 14 artists including dancers, musicians and collaborators under the artistic direction of Profa. Dr. Daniela Guimaraes. The soundtrack was built based on the script and edited at the time of its occurrence. For musical performance, soundtracks were used through acoustic instruments such as vibraphone, berimbau, drums, melodicas, seed effects, spring drum and also sampled electronic sounds

Keywords: ARTISTIC PERFORMANCE. MUSICAL PERFORMANCE. REAL-TIME IMPROVISATION. DIGITAL PLATFORM.

A pandemia do coronavírus reconfigurou as dinâmicas de espaço e tempo, demandando dos artistas novas formas de produzirem e compartilharem arte. Nessa direção, as plataformas digitais tornaram-se ferramentas ainda mais importantes e necessárias no desenvolvimento de atividades que antes eram realizadas presencialmente. As performances artísticas no espaço virtual tornaram-

2250

se possibilidades em suas variadas configurações e se fizeram ainda mais presentes no contexto da Covid-19.

Nesse sentido, este trabalho possui como objetivo relatar as experiências da atuação musical na performance virtual do filme cênico “Resto no tempo, no silêncio, na escuta” desenvolvido pelo grupo de pesquisa CORPOLUMEN: redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança, Projeto TEPe (Brasil/Portugal) durante a Bienal do Ceará – De par em par.

Trata-se de um relato de experiência construído a partir da performance artística realizada em tempo real com o uso de recursos digitais, por meio da plataforma Zoom, com 14 artistas incluindo dançarinos, músicos e colaboradores de diferentes estados do Brasil e de outros países, sobre a direção artística da Profa. Dra. Daniela Guimaraes. O roteiro de “Resto” possui seis cenas: A casa e eu; Dançando pelas paredes; Os objetos falam; Espelho: o eu, os eus e os outros e Prazer: a festa e Onírico: a identidade. A trilha sonora foi construída baseada no universo criativo que o roteiro estimulava. Toda proposta sonora apresentada foi criada, organizada e editada em tempo real, apoiada pela decupagem continuada do roteiro da obra que realizamos juntos, direção e eu.

A atuação musical, enfoque da experiência aqui relatada, foi desenvolvida com trilhas, ruídos e sons diversos pensados a partir dos ensaios e conversas entre os bailarinos e a direção. Os sons eram escolhidos de acordo com a dinâmica da improvisação e todo universo sonoro era coletado os ensaios experimentados. Porém, na criação em tempo real, as decisões aconteceram pela percepção e pelas escolhas intuitivas e de escolhas finas das variadas possibilidades sonoras, pensando a hora ideal de usá-las e quais das músicas, sonoridades e ruídos escolher de acordo com a cena. A exemplo do trecho da vinheta da Voz do Brasil, com um discurso político que contrastava com um dos performers que tinha um disco de Caetano Veloso nas mãos, fazendo alusão ao momento presente do nosso país, e a uma lembrança crítica da época da Ditadura Brasileira. Outro pequeno trecho sonoro usado, conectado a essa mesma temática, foi a música “Construção” de Chico Buarque, tudo em conformidade com as cenas que passavam também por edição em tempo real. As trilhas eram disparadas através do dispositivo eletrônico, sampleador e disparador de sons “SPD SX”, o qual dava possibilidade às ações de soltar trilhas e improvisar outros sons, principalmente na minha atuação individual

como músico na experiência ao vivo, desta forma, o recurso eletrônico deixou o processo com mais fluidez e diversidade sonora.

Para esse procedimento foram utilizados a interface de áudio, microfones, equipamento eletrônico (SPD sx) e teclado controlador configurados através da própria plataforma Zoom. Nesse processo, realizamos vários testes para que ruídos e latências fossem diminuídos durante a performance. Além disso, readaptamos os espaços dos nossos domicílios para que a qualidade sonora das trilhas musicais disparadas em tempo real em diálogo com os instrumentos acústicos que eram somados a esses sons, como vibrafone, berimbau, atabaques, escaletas, efeitos de semente, tambor de mola e sons eletrônicos sampleados, fossem melhor escutados.

Os resultados dessa experiência nos permitiram perceber que mesmo no contexto remoto era possível humanizar o espaço digital, construindo relações de afetos e qualidades de movimentos corporais conectados, mesmo que separados pelas telas. Os ensaios e experimentos foram dando uma forma ao repertório sonoro e ao mesmo tempo, trazendo afinidades e escutas para a parte da criação ao vivo, pois inúmeras possibilidades sonoras foram surgindo e sendo coletadas a cada ensaio. Existiram também parcerias musicais com o músico baiano Wilton Batata e como o banco de coleta sonora do Projeto TEP Brasil/Portugal, que somaram-se às diversidades de sons. Foram criados pela direção desenhos de *timelines de cada cena*, que geraram uma espécie de motivações para a criação de paisagens imagéticas e sonoras da obra, o que me ajudava a escolher as sonoridades, ruídos, trilhas e músicas, e auxiliava os bailarinos na criação improvisacional de estados corporais.

Em tempos de distanciamento social, as plataformas digitais nos permitiram a continuidade das nossas produções artísticas, mesmo havendo limitações provenientes das suas especificidades e limitações técnicas e operacionais. O desenvolvimento da atuação musical durante o filme cênico “Resto no tempo, no silêncio, na escuta” possibilitou a construção de um novo *modus operandi* desse coletivo que parece ter humanizado esse espaço de ações distantes de lugares distintos, sem o contato físico, mas que ao mesmo tempo, permitiu encurtar distâncias e unir artistas de diversas partes do país e fora dele.

A experiência de desenvolver essa criação utilizando-se das plataformas digitais também permitiu aos participantes dar novos sentidos aos elementos que compunham os espaços do ambiente domiciliar, reconfigurando sua arquitetura e

ressignificando os objetos desse lugar, bem como os corpos e as sonoridades que o habitam. A música precisa escutar o corpo, e o corpo dialogar com a música, e é nessa perspectiva do entre lugares em comunicação – dança e música – que a experiência desenvolvida nessa performance e em minha pesquisa se dá.

É perceptível que durante a atuação musical e performance como um todo fomos convocados a exercitar a composição em tempo real e a edição ao vivo através de uma autonomia-colaborativa, isto é, com escolhas e decisões baseadas no coletivo. Nessa direção, como nos aponta Rocha (2019), experiências como essas auxiliam no “exercício de religamento ao possibilitar que os artistas lidem com suas escolhas exclusivas e com os acordos estabelecidos em coletividade” (ROCHA, 2019, p.6).

A experiência de desenvolver a atuação através de plataforma virtual evidencia também um jogo de escolhas e decisões na relação dança e música partilhadas em tempo real. Processos colaborativos sempre nos põem frente a frente com a necessidade da horizontalidade como princípio, pois “as sonoridades e os silêncios entre os sons funcionam como potencializadores da fala corporal, das sensorialidades que nos tocam” (GUIMARÃES, 2017, p. 260).

É neste sentido que as relações da improvisação em tempo-real com ênfase no diálogo entre dança e música tornaram-se ainda mais evidentes. Um jogo interdisciplinar de saberes distintos, mas que se entrecruzam no propósito de buscar novas formas de realizar processos colaborativos, como o experienciado através de “Resto no tempo, no silêncio, na escuta”. Processos colaborativos em tempos de pandemia e isolamento social se tornaram possíveis, onde conseguimos encontrar uma nova e inusitada maneira de pensar a criação na perspectiva dança e música em tempo real dentro de uma plataforma digital *streamming*, estabelecendo novas possibilidades e reflexões em projetos artísticos.

Por fim, produzir dança, música e cinema, como na obra apresentada, tem demandado dos artistas um desafio imenso e que certamente deixará um legado para as novas produções performáticas no futuro. A experiência virtual de atuação musical e Improvisação em tempo real realizados neste filme cênico foi um processo que poderá trazer luz às novas pesquisas voltadas para contextos de pesquisa entre Dança e Audiovisual e em grupos socioculturais diversos no que tange à Improvisação em tempo real em Dança e a Música realizada através de plataformas digitais.

Lucas Vieira Pereira
UFBA

lucasdegal@hotmail.com

Mestrando pelo PRODAN UFBA, Músico percussionista e arte educador, graduado em música pela UFBA, especializado no ensino de arte, educação e música pela UniBF, compositor e instrumentista da dança e atualmente músico técnico da Escola de Dança da UFBA.

Daniela Bemfica Guimarães
UFBA

bemfica.daniela@ufba.br

Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA e coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA. Docente Permanente do PPGDANÇA e PRODAN (UFBA). Líder Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2019) com o projeto “Trilogia do sonhar”.

Referências:

GUIMARÃES, Daniela B. **Corpolumen: poéticas de (re) invenções no corpo na interação dança e cinema**. 2017. Tese de doutorado. Escola de Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia.

ROCHA, Lucas Valentim. **Autonomia-colaborativa e hierarquia situacional: perspectivas para processos colaborativos em dança**. Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA, 2019.

Ensaio sobre o tempo: histórias de movimentos e evidências dramatúrgicas (d)escritas no programa do espetáculo

Luciana Paludo (UFRGS)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Trata-se de um relato de Experiência do espetáculo Ensaio sobre o tempo, encenado pelo grupo Mimese cia de Dança-coisa em 2017, cidade de Porto Alegre, RS, Brasil; realizado em colaboração entre integrantes do grupo, como uma das ações da Pesquisa de Linguagem autoral em dança. Expõe questões de autoria em dança e suas relações com a memória e o intercâmbio de experiências. Para abordar autoria, criou-se o termo histórias de movimentos. A prática de rastrear essas histórias, além de evidenciar certa procedência dos movimentos, faz emergir novos arranjos coreográficos e performáticos. Buscam-se pistas no texto do programa do espetáculo para observar pensamentos que guiaram sua dramaturgia. Tem-se o apoio do pensamento de Ivana Menna Barreto, para se pensar numa autoria em rede. Para a análise do programa busca suporte nos pressupostos desenvolvidos por Cecília Almeida Salles, na Crítica Genética.

Palavras-chave: DANÇA. HISTÓRIAS DE MOVIMENTOS. AUTORIA. PROGRAMA DE ESPETÁCULO. DANÇA-MEMÓRIA.

Abstract: This is an experience report about the show Ensaio sobre o Tempo, performed by the group Mimese cia de Dança-coisa in 2017, in the city of Porto Alegre, RS, Brazil; created as a collaboration between members of the group, as one of the actions of the Research on Authorial Language in Dance. It sheds light on authorship issues in dance and its relationship with memory and the exchange of experiences. To approach authorship, the term stories of movements was created. The practice of tracking these stories, not only establishes a notion of origin of the movements, but also enables the emergence of new choreographic and performance arrangements. Clues are also sought in the text of the show's program to observe thoughts that guided its dramaturgy. We also support our analysis in Ivana Menna Barreto's thoughts, to develop ideas about authorship through network. For the analysis of the program, we rely on the assumptions developed by Cecília Almeida Salles, in Crítica Genética.

Keywords: DANCE. STORIES OF MOVEMENTS. AUTHORSHIP. SHOW PROGRAM. MEMORY-DANCE.

1. Histórias em movimentos

Em 2016 iniciei o Projeto de Pesquisa de Linguagem autoral em dança e habilitei o Mimese cia de dança-coisa como um Projeto de Extensão, ambos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desde então, os projetos

2255

funcionam como ações conjuntas. O Mimese tem sido um laboratório para a pesquisa, a qual tem o desígnio de observar, organizar e registrar a forma que proponho o trabalho em dança. Inicialmente, atendendo a um dos objetivos específicos da pesquisa, busquei recuperar repertórios de movimentos criados por mim, entre os anos de 1997 e 2010, pois grande parte desse acervo havia sido esquecida ou deixada de lado. As narrativas se tornaram longas histórias e, a partir disso, chegamos ao termo *histórias de movimento* e isso passou a ser uma estratégia para estabelecer conexões com e entre as referências de movimentos de cada integrante do grupo.

Em 2016 lancei ao grupo duas perguntas: 1ª) *o que você quer construir com o seu corpo?* A resposta a essa primeira era para ser sintetizada em uma ou duas palavras; 2ª) *o que você faz para isso?* Enquanto a resposta para a segunda indagação era para ser feita a partir de movimentos, na intenção de promover uma celebração de histórias e de intercâmbio de experiências. Se, inicialmente, as sugestões de repertório partiram de minhas histórias, desse dia em diante, pudemos incorporar outros movimentos, a partir dessas narrativas. E assim foi criado o espetáculo *Ensaio sobre o tempo*¹.

Em 2017 o grupo iniciou um processo de remontagem desse espetáculo. Outros vocabulários de movimento surgiram e migraram para a composição, o que fez com que ele ganhasse outros contornos.

Barreto (2017) falará de autoria e coautoria, dessa ação de cocriação. Nesse sentido, se inicialmente me reconhecia como autora da linguagem em dança que estava sendo estudada por nós, para a remontagem do espetáculo *Ensaio sobre o tempo*, passei a me reconhecer no papel de mediadora, tanto no que já existia, quanto ao que começara a brotar, nas novas organizações.

A autoria, dessa forma situada no domínio da colaboração, labor compartilhado, e no contexto em que vejo a criação em dança, constrói-se pela necessidade de um ato que se incorpora a um processo já em curso, que em sua própria realidade traduz ausências e incapacidades, impasses, dificuldades de sobrevivência. Nessa perspectiva o corpo é sempre possibilidade de reinvenção porque pressupõe aproximação, contato, ações comuns (...) – e o processo autoral emerge nessas ações (BARRETO, 2017, p. 29).

¹ Estreia de *Ensaio sobre o tempo*, 2016: https://www.youtube.com/watch?v=Txf_34-SzV8&t=3s

A seguir, passo a analisar o programa do espetáculo Ensaio sobre o tempo², na remontagem realizada em outubro de 2017.

2. Evidências do programa do espetáculo Ensaio sobre o tempo

A confecção do programa do espetáculo Ensaio sobre o tempo³ partiu de um esboço, escrito em um caderno de anotações que eu utilizava para preparar os encontros com o Mimese cia de dança-coisa. Salles (2008), através dos estudos no campo da Crítica Genética, aponta para o trabalho de lidar com “(...) os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os indícios materiais do processo” (SALLES, 2008, p. 25). O garimpo nesses materiais pode evidenciar os movimentos contínuos de artistas, nos seus afazeres e esforços para realizarem suas composições.

O texto do programa inicia com um Preâmbulo, o qual aponta para as ações iniciais do elenco. O espetáculo é permeado por *blackouts*, entre uma parte e outra; isso aparece na grafia de uma tarja preta, com a palavra *Blackout*, escrita em letra branca.

Depois do primeiro *blackout*, a Parte I – Revisitar o tempo. Nessa parte há uma remontagem da coreografia *Continuum [Im-preciso]* (2006); o texto traz um histórico de quem fez parte do elenco inicial. As marcas temporais descritas no programa mostram questões que estão implicadas na remontagem de um trabalho de dança. Em seguida, há outra tarja preta: *blackout*.

Na Parte II – O agora, há uma série de histórias de movimentos que permeiam a construção das cenas. A escrita poética dá a ver uma espécie de narrativa dramatúrgica, entre as seis coreografias que compuseram essa parte. Ao final desse bloco, *blackout*.

Na Parte III – Déjà vu a escrita mostra três momentos: inicia com Semelhanças, releitura livre realizada por Tayná Barboza, para o primeiro trabalho do Mimese (2002). Em seguida vem o *Solo da Lu*; danço um pouco sozinha e, em seguida, o final do espetáculo, com todas as pessoas do grupo participando da composição⁴.

² Teaser de Ensaio sobre o tempo, 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=qtZYwslBnZI>

³ Fiz um vídeo para mostrar o programa e comentar <https://youtu.be/EBzuz5nhcfU>

⁴ Fragmento da última parte do espetáculo Ensaio sobre o tempo, 2017: <https://youtu.be/Ylf6UdTHQHA>

A conclusão que chego a partir dessa breve análise abre perspectivas para aprofundamento deste estudo, para incrementar a pesquisa e problematizar os vestígios deixados pelas composições coreográficas na dança. Os rastros que insurgiram das histórias de movimentos delinearam os fios dramáticos dessa proposição cênica do grupo. Nesse espetáculo assino a direção e a escrita dos textos; hoje posso reconhecer uma certa ação como dramaturgista. A sensação é de que tive uma agulha em mãos, com um fio de lã vermelho e que trabalhei para que as partes tivessem um sentido entre si – nas diversas camadas temporais, de tantas histórias de movimento.

Luciana Paludo
UFRGS

lpaludo07@gmail.com

Luciana Paludo é bailarina, bacharel e licenciada em Dança. Especialista em Linguagem e Comunicação, mestre em artes visuais, doutora em Educação, é professora do Curso de Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realiza trabalhos solo e investigações coreográficas em colaboração com outros artistas.

Referências:

BARRETO, Ivana Menna. **Autoria em Rede:** modos de produção e implicações políticas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

Fragmento do espetáculo Ensaio sobre o tempo, 2017. Luciana Paludo. Disponível em < <https://youtu.be/Ylf6UdTHQHA> >. Acesso em 11 abr. 2021.

Mimese cia de dança-coisa – Ensaio sobre o tempo, 2017. Luciana Paludo. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=qtZYwslBnZI> >. Acesso em 11 abr. 2021.

SALLES, C. A. **Crítica Genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.

Relato de Experiência em Literatura e Dança-Educação: uma aula interdisciplinar sobre o clássico e o moderno a partir dos corpos

Luciana da Costa Quintal (UFRJ)
Orientadora: Prof. Dra. Luciane Coccaro (UFRJ)

Comitê Temático Relato de Experiência

Resumo: Relato de experiência de proposta pedagógica, realizada com alunos da 3ª. Série do Ensino Médio Integral do CECA¹ (RJ), o qual contempla a fusão da Literatura e da Dança pelo viés da interdisciplinaridade. O objetivo geral dessa experiência dialoga com a BNCC, trazendo a abordagem do Parnasianismo ao Modernismo (BOSI, 1982) em comparação com a transição da dança clássica à dança moderna na História da Dança (CARLONI, 2014). A metodologia teórico-empírica se baseou na abordagem triangular de Barbosa (2002) para refletir e pôr em prática a educação através dos corpos: elaborou-se a contextualização histórica, a experimentação do balé clássico e sua consequente desconstrução. Assim, trouxe como resultados positivos para o ensino de Linguagens a ampliação do repertório de leituras e de movimentos dos alunos, além do respeito a todos os corpos.

Palavras-chave: DANÇA-EDUCAÇÃO. LITERATURA. INTERDISCIPLINARIDADE.

Abstract:

Experience report of a pedagogical proposal, carried out with students from the 3rd. Full High School Series of CECA (RJ), which contemplates the fusion of Literature and Dance through an interdisciplinary approach. The general objective of this experience dialogues with the BNCC, bringing the approach of Parnassianism to Modernism (BOSI, 1982) in comparison with the transition from classical dance to modern dance in the History of Dance (CARLONI, 2014). The theoretical-empirical methodology was based on Barbosa's (2002) triangular approach to reflect and put into practice education through bodies: historical contextualization, classical ballet experimentation and its consequent deconstruction were elaborated. Thus, as positive results for the teaching of Languages, the expansion of the students' reading and movement repertoire, in addition to respect for all bodies, was brought about.

Keywords: DANCE-EDUCATION. LITERATURE. INTERDISCIPLINARITY.

1. Contextualização da experiência

Para contextualizar essa experiência, é preciso apresentar o constante diálogo entre Dança e Literatura presente no meu fazer pedagógico. Minha trajetória como professora da rede estadual de educação (SEEDUC-RJ) há doze anos, aliada

¹ Sigla referente à unidade escolar Colégio Estadual Chico Anyasio, localizada no bairro do Andaraí (RJ).

à graduação do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ), leva-me a elaborar propostas pedagógicas diferenciadas que considerem a professora leitora, pesquisadora e apreciadora das artes que sou para além dos manuais e currículos escolares. Além disso, como integrante do projeto de pesquisa “Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas” (UFRJ) – que nos oferece espaço para apresentação, discussão e partilhas das nossas experiências –, coordenado pela Prof. Dra. Luciane Coccaro, a característica de professora pesquisadora (GIROUX: 1997, p. 157) se faz grande impulsionadora de minhas pesquisas e práticas pedagógicas.

O CECA, pioneiro do formato integral da rede, não pode ser apontado apenas como um ampliador do horário escolar dos estudantes, mas sim como um formato integralizador, que possui disciplinas articuladoras além do núcleo comum e que defende a desfragmentação dos conteúdos. Sendo assim, trata-se de uma escola integral em tempo integral, onde os professores trabalham de forma integrada, e os alunos têm uma relação diferenciada de pertencimento com a escola. Por outro lado – mesmo com tantos diferenciais – a escola não possui o componente Dança no currículo escolar; e a disciplina Arte só aparece na 3ª. Série do Ensino Médio.

Dessa forma, esta experiência contempla a fusão da Literatura e da Dança pelo viés da interdisciplinaridade, justificada pelos moldes tradicionais ainda persistentes nas nossas escolas, as quais ainda menosprezam a participação dos corpos (BOCCHETTI, 2017, p. 32) e da Dança nos seus espaços (MARQUES, 2003, p.21). Da mesma forma, a literatura na sala de aula tem apresentado discursos ainda “fossilizados” (LARROSA, 2013, p.126) que ainda priorizam o cânone literário sobreposto às outras artes.

Nesse contexto, o objetivo geral dessa experiência dialoga com a BNCC, não no sentido de defender suas proposições, mas de obedecer suas imposições enquanto documento oficial, uma vez que esta orienta a “decidir sobre formas de organização interdisciplinar dos componentes curriculares (...) para adotar estratégias mais dinâmicas (...)” (BRASIL, 2017, p.12). Como objetivos específicos, buscou-se a abordagem do Parnasianismo ao Modernismo (BOSI, 1982) em comparação com a transição da dança clássica à dança moderna na História da Dança (CARLONI, 2014).

2. A experiência

A metodologia teórico-empírica se baseou na abordagem triangular de Barbosa (2002): elaborou-se a contextualização histórica, a experimentação do balé e sua consequente desconstrução. Assim, foi aplicada uma aula para a 3ª. Série (Ensino Médio), cujo conteúdo do Currículo Mínimo de Língua Portuguesa/Literatura determina “Caracterizar o Modernismo brasileiro” e “Identificar o caráter de transgressão/manutenção presente na literatura modernista” (RIO DE JANEIRO, 2012).

Planejada para o Dia Internacional da Mulher (março/2020), as três turmas da 3ª. série foram divididas em salas separadas, de acordo com cada atividade realizada (mostras de filmes, palestras etc.). Cada professor responsável assumiu uma sala de aula para a realização de sua proposta. Assim, a aula “Literatura e Dança-Educação” buscou abordar – além da interdisciplinaridade entre o clássico e o moderno a partir dos corpos – o tema do padrão e da ditadura da beleza, compreendendo que todos os corpos podem dançar. A configuração do espaço para a recepção dos alunos (as carteiras escolares afastadas para a lateral, deixando uma área livre à frente) foi pensada para: a composição de uma plateia de estudantes (tanto para a aula expositiva como para a apresentação dos vídeos); uma aula introdutória de balé clássico (onde as carteiras serviram de barra de apoio); a experimentação dos passos de dança como uma diagonal de uma aula clássica de balé.

Chegaram à sala de aula 18 alunos que elegeram esta atividade para celebrar o dia Internacional da Mulher na nossa escola. Assim que chegavam, assinavam a lista de presença e se sentavam para assistir a aula expositiva. Nesse momento, eles se mostravam atentos às semelhanças entre as características literárias parnasianas e modernistas – aproveitando a oportunidade para revisar esses conteúdos – comparadas às do mundo da Dança, universo ainda muito desconhecido por eles. No segundo momento, para a surpresa dos estudantes, pedi-lhes que ficassem de pé, atrás das carteiras, e utilizassem o apoio dos assentos para o apoio das mãos. Explicada a função da barra na aula de balé,

alguns passos foram ensinados². Da barra, seguimos para o centro e, em seguida, para a diagonal, onde trouxemos alguns passos aprendidos nos exercícios anteriores. A provocação deste momento se deu a partir da proposta de desconstrução desses passos: do equilíbrio ao desequilíbrio, das linhas perfeitas às sinuosas, etc. – fazendo uma comparação direta com a liberdade formal da poesia modernista.



Figura 1: Mostra do documentário “Bonita” (AMORIM, 2017).



Figura 2: Experimentação no centro.

² Os passos ensinados obedeceram a uma sequência pela metodologia clássica vaganovista, tais como *tendu*, *plié*, *jeté*, etc. e suas nomenclaturas em francês foram traduzidas para dar-lhes o sentido dos movimentos.

3. Considerações Finais

Esta aula trouxe como resultados a ampla participação da turma, pois – mesmo aqueles que não mostraram interesse em participar, fosse por vergonha da exposição ou por puro preconceito de gênero, iniciados os primeiros momentos, também quiseram participar. Outro fator importante foi o cumprimento de determinadas competências socioemocionais apontadas pela BNCC (BRASIL, 2017, p.12), tais como a criatividade, a abertura para o novo e o pensamento crítico. Por fim, a Dança, além de ser oportunizada e valorizada enquanto área de conhecimento científico, veio também a contribuir para o ensino de Literatura, ampliando o repertório de leituras e movimentos dos alunos e o respeito a todos os corpos.

Luciana da Costa Quintal
UFRJ

E-mail: lulyquintal.dancaufrj2@gmail.com

Licencianda em Dança (UFRJ), integrante do projeto de pesquisa “Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas”, graduada em Letras (UVA) e Teatro (UNITALO), especialista em Língua Portuguesa (UVA). Atua como professora de Língua Portuguesa e Literatura da rede estadual há 12 anos. Interessa as linhas de pesquisa voltadas para a educação, corporeidade e linguagens artísticas.

Nome do Orientador: Prof. Dra. Luciane Coccaro
UFRJ

E-mail: lu.coccaro@gmail.com

Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal dos Cursos de Dança (UFRJ), doutora em Ciências Humanas/Sociologia (UFRJ), mestre em Antropologia Social (UFRGS), graduada em Ciências Sociais (UFRGS) e coordenadora do "Projeto de pesquisa em Metodologia: Dança, etnografias, autoetnografias e outras narrativas" (DAC/UFRJ), com bolsistas PIBIAC e PIBIC.

Referências:

- BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Inquietações e mudanças no ensino da Arte**. São Paulo: Cortez, 2002.
- BOCCHETTI, André. O furor como método: sentidos educacionais de uma prática somática. **Revista COCAR**, Belém, Edição Especial, N.4, p. 28 a 56 (28p.), 2017.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**: Educação é a base. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_publicacao.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2019.
- CARLONI, Karla Guilherme. Em busca da identidade nacional: bailarinas dançam maracatu, samba, macumba e frevo nos palcos do Rio de Janeiro (1930-1945). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 167-185 (18p.), 2014.

2263

GIROUX, Henry A. **Professores como Intelectuais Transformadores.** In: GIROUX, Henry A. Os professores como intelectuais: rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997, 157-164.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RIO DE JANEIRO. **Currículo Mínimo: Língua Portuguesa/Literatura.** Rio de Janeiro: Seeduc, 2012.

BONITA. Biltis Amorim. Curso Superior de Tecnologia em Produção Audiovisual (UNIVALI). Prof. Orientador: Giovani Canan. Documentário, 20m05. Youtube: Nonprofit Movie, 2017.

Corporeidade ecossistêmica dançante: desenvolvendo uma escuta sensível nas relações de cuidado com as plantas

Lyz Vedra Freire de Oliveira (UFC)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Este relato de experiência baseia-se no projeto de TCC, de mesmo título deste resumo, qualificado no semestre 2020.2 no curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará. Tal projeto propõe a investigação de uma corporeidade ecossistêmica dançante em diálogo sensível com questões que abordam a existência e as interdições (FOUCAULT, 1996) inerentes à uma travesti artista da dança. Por meio de práticas somáticas e ações performativas vividas desde 2015 nos grupos de pesquisa PIBIC UFC Brisa - Corporeidades Dançantes (2015-2016) e ON.DA.S. - Organismos Vivos em Danças Somáticas (2016-2019), estabeleceu-se uma relação sensível com as plantas e com o meio ambiente ecológico e urbano do Ceará. Neste relato serão articulados temas como a vulnerabilidade, a ecodependência e a interdependência (HERRERO, 2018). A partir desta experiência, propõe-se desenvolver uma prática ético-estético-política contra-hegemônica.

Palavras-chave: CORPOREIDADE. CUIDADO. ECODEPENDÊNCIA. ESCUTA SENSÍVEL. TRAVESTI.

Abstract: This report of experience is based on the TCC project, of the same title of this abstract, qualified in the semester 2020.2 in the Bachelor of Dance course of the Federal University of Ceará. This project proposes the investigation of a dancing ecosystem corporeity in sensitive dialogue with issues that address the existence and interdictions (FOUCAULT, 1996) inherent to a trans woman dance artist. Through somatic practices and performative actions lived since 2015 in the research groups PIBIC Brisa - Corporeidades Dançantes (2015-2016) and ON.DA.S. – Organismos Vivos em Danças Somáticas (2016-2019) a sensitive relationship was established with the plants and the ecological and urban environment of Ceará. In this report, themes such as vulnerability, eco-dependence and interdependence (HERRERO, 2018) will be articulated. From this experience, it is proposed to develop a counter-hegemonic ethical-aesthetic-political practice.

Keywords: CORPOREITY. CARE. ECODEPENDENCY. SENSITIVE LISTENING. TRANS WOMAN.

Estabelecer uma ecoexperiência somática enquanto resiliência travesti

Este relato se articula a partir da vivência de uma transição de gênero ecoada por entre movimentos, gestos, palavras, espaços, imersões, dimensões e reverberações experienciadas por mim, uma pesquisadora travesti dançante que é

2265

transpassada sistematicamente por uma interdição severa que inside sobre corpos dissidentes, a proibição de existir. Nesta perspectiva, busco desenvolver uma escuta sensível nas relações de cuidado com as plantas e em ações performativas, na tentativa de criar estratégias para continuar vívida. Nesse processo passo a entender, portanto, assim como Yayo Herrero, que além de sermos ecodependentes e, portanto, dependermos dos elementos que sustentam a vida, somos vulneráveis e precisamos de cuidados (HERRERO, 2018).

Junto a transição vem a transfobia cotidiana e eu passo a viver realidades que me tiram cada vez mais do convívio social, o que acaba fazendo-me sentir isolada, sozinha, confusa e triste. Dessa forma, assim como Michel Foucault entende os processos de interdição do discurso quando diz: “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1996, p. 9), também começo a entrar em contato com interdições espaciais, intervenções negativas sobre a minha presença e permanência nos espaços públicos pela cidade – não posso transitar facilmente –, pois ao apresentar-me enquanto figura feminina trans/travesti torno-me anomalia, matéria estranha e indesejada – muitas vezes desejada, mesmo que por um interesse velado –, questionada e julgada, assim como relata Jota Mombaça quando diz que “[...] simplesmente andar pelas ruas pode ser um evento difícil quando suas roupas são consideradas “inapropriadas” e sua presença mesma é lida como ofensiva apenas pelo modo como você age e aparenta.” (MOMBAÇA, 2016, p. 9).

Paralelamente a essa experiência, foi surgindo uma aproximação entre mim e as plantas a partir dos grupos de pesquisa PIBIC UFC Brisa – corporeidades sensíveis (2015-2016) e PIBIC UFC ON.DA.S. – Organismos Vivos em Danças Somáticas (2016-2019), orientados pela professora dos cursos de Dança da UFC Profa. Dra. Patricia de Lima Caetano. Tais grupos tinham por objetivo,

investigar procedimentos de criação em artes e suas relações com/na natureza a partir das experimentações de um corpo vivo, múltiplo e instável, em constante processo de invenção de si e do mundo (corporeidade) tomando a Educação Somática e a Performance (ato performativo) como meios instauradores de processos criativos. (CAETANO, 2015).

Foi numa experiência imersiva junto ao grupo Brisa, no Manguezal da Sabiaguaba, em Fortaleza - CE, que pude sentir-me de uma maneira única. Naquela ocasião, iniciamos com uma prática inspirada no Tai Chi Chuan, com o intuito de

ativarmos em nossos corpos uma experiência de enraizamento e porosidade. Buscávamos assim, evidenciar a dimensão integrada do corpo, corporificando o entrelaçamento entre o corpo físico e a mente, assim como compreende a abordagem somática Body-Mind Centering (COHEN, 2015).

Naquela relação, já conectada por entre as raízes aéreas¹, não me sentia mais individualizada do resto do Manguê Branco², mas parte dele. Uma experiência emanada de uma arquitetura distribuída, tão fortemente manifestada pelas raízes aéreas do manguê e própria às plantas, assim como mostra Stefano Mancuso quando diz que:

O modelo vegetal não prevê um cérebro, que desempenha o papel de comando central, nem órgãos simples ou duplos que dependam dele. Em certo sentido, sua organização é a própria marca de sua modernidade: elas têm uma arquitetura modular, cooperativa e distribuída, sem centros de comando, capaz de suportar perfeitamente predações catastróficas e repetidas. (MANCUSO, 2019, p. 96).

Posteriormente a essas investigações, desenvolvemos coletivamente junto ao grupo de pesquisa ON.DA.S. uma prática de pesquisa intitulada “Escuta das Árvores” (2017), na qual investigamos através de uma escuta ampliada, um campo vibrátil das árvores. Nessa prática, junto a uma abordagem xamânica³, pude notar novamente, a mesma realidade coletiva e distribuída que experimentei junto ao Manguê Branco.

Aos poucos, fui germinando as propriedades vibrátil-afetivas benéficas que encontrei na “Escuta das Árvores”, em minhas reflexões e cultivando estratégias próprias para me manter bem e vívida. Dessa forma, de lá para cá, a partir de 2017, venho desenvolvendo ações performativas que compõem ao mesmo tempo, uma prática de pesquisa e de cuidado, e que vieram se tornando cada vez mais urgentes dentro de um processo de sobrevivência à violência sistemática incidida sobre a minha corporeidade desobediente. São elas: OBSERVAR (2016); COLETAR (2018);

¹ Raízes aéreas são raízes que se desenvolvem em ambiente aéreo, comum em plantas epífitas e trepadeiras. (ALMEIDA; ALMEIDA, 2014).

² Manguê Branco (*Laguncularia racemosa* L.) é uma espécie arbórea halófito, que se desenvolve sob influência da inundação pelas marés, nos solos instáveis, salinos e anóxicos característicos do ecossistema manguezal (OLIVEIRA, 2005).

³ A proposição performativa “Escuta das Árvores” foi compartilhada com o grupo pelo artista-pesquisador Felipe Andrés González Murillo. Tal proposição apoiada em uma abordagem xamânica, faz parte de sua dissertação de mestrado intitulada “Caminante Brujo: Corpos e Tecnoviagens do Artista-Xamã”, defendida em 2018 no PPGArtes do ICA/UFC.

SEMEAR (2019); CULTIVAR (2019); PLANTAR (2019) e ESCUTAR AS PLANTAS (2020).

Dentro dessas perspectivas esta pesquisa é desenvolvida através da metodologia somático-performativa, na qual o artista-pesquisador encontra-se integrado com todos os elementos que compõem a pesquisa, produzindo um sentido conectivo entre as materialidades investigadas. Assim como expressa a autora e criadora da abordagem, Ciane Fernandes, quando aponta as contribuições dessa metodologia para a pesquisa em artes, citando uma “integração de identidades num soma fluido: sujeito e objeto, realizador e observador, artista-criador e pesquisador-analista” (FERNANDES, 2014, p. 90-91).

Articulada a esses conceitos de pesquisa, a Cartografia também é utilizada como metodologia de pesquisa assim como entendem Cássio Fernandes Lemos e Andréia Machado, quando dizem que “a cartografia é um acompanhamento de percursos e a percepção e desenvolvimento das conexões em rizomas.” (LEMOS; OLIVEIRA, 2017, p. 47). Nesse sentido desenvolve-se uma abordagem da atenção do cartografar assim como compreende Kastrup quando diz que “[...] O objetivo é atingir uma atenção movente, imediata e rente ao objeto-processo, cujas características se aproximam da percepção háptica” (KASTRUP, 2007, p. 18).

Lyz Vedra Freire de Oliveira
UFC

lyzvedra@alu.ufc.br

Mulher trans/travesti, artista-pesquisadora do corpo, bacharelanda em Dança pela Universidade Federal do Ceará. Investiga a partir de uma abordagem corpo-arte-natureza, a corporeidade em constante ecorelação com o mundo.

Patricia de Lima Caetano
UFC

patriciaacaetano@ufc.br

Patricia Caetano é artista da dança e professora dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança e do PPGArtes da Universidade Federal do Ceará (UFC). Pós-Doutora pelo Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Educadora do Movimento Somático pela *The School for Body Mind Centering*™.

Referências:

ALMEIDA, Marcílio de; ALMEIDA, Cristina Vieira de. **Morfologia da raiz de plantas com sementes**. Piracicaba: ESALQ/USP, 2014. Disponível em

2268

http://www.lcb.esalq.usp.br/sites/default/files/publicacao_arq/978-85-86481-32-1.pdf.

Acesso em: 04 de ago de 2021.

CAETANO, Patricia. **Projeto de Pesquisa ON.DA.S. Organismos vivos em danças somáticas**. UFC: Fortaleza, 2015.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, Perceber e Agir: Educação Somática pelo Método Body-Mind Centering**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **Art Research Journal**, v. 1/2, p. 76-95, jul./dez. 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HERRERO, Yayo. Conexiones entre la crisis ecológica y la crisis de los cuidados. Entrevista a Yayo Herrero López em 10/01/2018. Site. Espanha.

KASTRUP, V. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 19(1), p. 15-22, jan/abr. 2007.

LEMONS, Cássio Fernandes; OLIVEIRA, Andréia Machado. Mapeamento, Processo, Conexões: a cartografia como metodologia de pesquisa. **Paralelo 31**, Pelotas, p. 28-38, 2017.

OLIVEIRA, V. F. **Influência do estresse hídrico e salino na germinação de propágulos de *Avicennia schaueriana* Stapf e *Leachman ex Moldenke* e *Laguncularia racemosa* (L.) Gaertn. f.** Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado em Instituto de Pesquisas Jardim Botânico do Rio de Janeiro/Escola Nacional de Botânica Tropical, 2005.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma Redistribuição Desobediente de Gênero e Anticolonial da Violência**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em:

https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_a_o_da_vi.

Acesso em: 05/abr/2021.

Dança na Escola: entre indisciplina e potência criativa pelo olhar de uma pibidiana

Marcela Renata Costa Silvério (UFV)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: O que é considerado como indisciplina no ambiente escolar está associado a alguns elementos morais como a presença do silêncio e a quietude do corpo. E como a escola costuma lidar com a indisciplina? É fundamental que para o processo de ensino-aprendizagem seja necessário concentração, atenção, cuidado e afeto. Mas essas questões estão diretamente relacionadas à escuta do corpo e das suas necessidades. Através da Dança na escola o que é dito como indisciplina se transforma em potência criativa para o fazer artístico, ampliando os saberes do corpo, através da imaginação e das sensações.

Palavras-chave: DANÇA NA ESCOLA. INDISCIPLINA. CRIATIVIDADE

Abstract: What is considered indiscipline in the school environment is associated with some moral elements such as the presence of silence and the stillness of the body. And how does the school usually deal with indiscipline? It is essential that the teaching-learning process requires concentration, attention, care and affection. But these issues are directly related to listening to the body and its needs. Through Dance at school, what is said to be indiscipline is transformed into creative power for artistic work, expanding the knowledge of the body, through imagination and sensations.

Keywords: DANCE AT SCHOOL. INDISCIPLINE. CREATIVITY

1. O corpo na escola

O corpo na escola ainda com traços tradicionais e de estilo fabril: seriada, rotineira, condicionada a sinais (alarmes) e carteiras afeta e impossibilita que esse corpo naturalmente movente, se sinta à vontade, diante de obrigações e silenciamentos. Refletir sobre o corpo na escola dialoga com o conceito de corpo educado e indisciplina.

Através da experiência como bolsista no PIBID¹ na Escola pública estadual Madre Santa Face (em um coletivo de 8 bolsitas, alunos da graduação em Dança sob a coordenação da professora Rosana Pimenta e posteriormente Laura Pronsato, no período entre 2014 e 2015, no município de Viçosa em Minas Gerais,

¹ Programa Institucional de Iniciação a Docência

com as turmas do 5º ano do ensino fundamental) se constituiu a ponte para a análise da experiência escolar vivenciada, a partir da observação e atuação frente as demandas do calendário de eventos escolares e das necessidades corporais dos alunos, o que possibilitou as proposições artísticas através da Dança na escola.

Para fundamentar essas reflexões a cerca deste relato de experiência são considerados como referencial teórico o artigo de Marcia Strazacappa “A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola” que faz uma análise de como a escola pode formatar e codificar os corpos escolares através da disciplina. O texto de João Duarte Junior “Por que Arte-educação?” no qual o autor expõe a importância da educação através da Arte e o papel da Arte na escola. Como também os Parâmetros Curriculares Nacionais como um documento que apresenta uma referência para o ensino de Dança na escola.

Através deste estudo verificou-se que a experiência de estar em sala de aula desenvolvendo o ensino de Dança confronta o comportamento disciplinar valorizado no ambiente escolar. A vivência com o cotidiano escolar foi fundamental para essa reflexão, já que através da escuta atenta pôde se compreender que a indisciplina tão questionada na unidade escolar, se tornava potência criativa nas aulas de Dança. Os alunos vistos como indisciplinados se expressavam e imergiam nas atividades de forma intensa, revelando o seu potencial artístico e expressivo.

2. Dança na escola: relações entre o movimento e à indisciplina

A escola como espaço de disciplinamento dos corpos é marcada pelo controle através da disciplina, obrigações e silenciamentos. “A noção de disciplina na escola sempre foi entendida como “não movimento”. As crianças educadas e comportadas eram aquelas que simplesmente não se moviam.” (STRAZZACAPPA, 2001, p. 70)

A expressão do corpo é uma necessidade humana de se colocar no mundo e interagir com ele. Essa necessidade pode ser vista na escola, na expressividade das crianças.

Com isso, as reflexões à cerca do ensino de Dança na escola municipal Madre Santa Face, no município de Viçosa foram vivenciadas em três etapas: escuta e planejamento; apreciação artística, literatura e o lúdico; brincadeiras antigas e as danças populares.

O primeiro momento de escuta e planejamento se deu no primeiro semestre de 2014 com reuniões com o corpo docente e escuta atenta as demandas escolares, através de observação do cotidiano escolar. A segunda etapa iniciou-se com apresentação de uma peça teatral para os alunos, planejamento das atividades baseadas em livros da literatura infantil e brincadeiras, realização das proposições de atividades pelas duplas de trabalho junto dos alunos. Na terceira etapa, efetivou-se a proposta de ensino com base no corpo lúdico, que se assemelhava ao corpo brincante vivenciado nas Danças Brasileiras.

Durante as aulas de Dança, a princípio, havia uma inquietude por parte de alguns professores titulares que acompanhavam as atividades, chamando a atenção dos alunos ditos indisciplinados. Mas, a articulação com a escola e as reuniões docentes possibilitaram um caminho de compreensão da proposta pedagógica do subprojeto Dança, a partir da ampliação de informações e conhecimentos sobre o ensino da Dança, na qual esses professores tinham acesso. Dessa forma, as demandas escolares foram entrando em sintonia com a proposta pedagógica da instituição.

Construir conhecimento em dança no espaço escolar é interagir com esse espaço, dialogando com o estudo do movimento, com a criação artística e possibilidades inesgotáveis de se mover. “Aprender não é decorar. Aprender é um processo que se mobiliza tanto os significados, os símbolos, quanto os sentimentos, as experiências a que ele se refere.” (DUARTE JÚNIOR, 1994, p. 25)

Através da Dança na escola o que é dito como indisciplina se transformou em potência criativa à medida que a vivência artística possibilitava através de brincadeiras e jogos, a relação com o movimento e o desenvolvimento da Dança como área de conhecimento.



Imagem 1: Fotografia Rebeca Lima Fonte: Imagem do banco de dados da equipe Pibid

3. Olhar de uma pibidiana e a necessidade de se colocar em movimento

A experiência no PIBID no subprojeto Dança na Universidade Federal de Viçosa foi um ponto de encontro com a realidade escolar e de desenvolvimento do ensino de Dança, possibilitando o contato e vivências com a comunidade escolar e as complexidades existentes no ensino de Dança na escola.

O incentivo à docência proposto pelo programa apresenta uma forma de estar de frente aos dilemas presentes no ato de ensinar. Assim, o ensino da dança na escola contribui para a formação cultural e social, como redescoberta de si, e de outros caminhos de se relacionar com o espaço.

Dessa forma, a escola pode desempenhar papel importante na educação dos corpos e do processo interpretativo e criativo de dança, pois dará aos alunos subsídios para melhor compreender, desvelar, desconstruir, revelar e, se for o caso, transformar as relações que se estabelecem entre corpo, dança e sociedade. (BRASIL, 1998, p. 70)

Ao desvencilhar de suas carteiras, inseridos na criação, improvisação e na imaginação houve a imersão dos alunos para a sua própria gestualidade e seu mover, experimentando seus próprios movimentos. Assim, o corpo se abre para a imensidão do movimento e para a potência criativa presente na experiência artística.

Marcela Renata Costa Silvério
UFV

marcela_rcs@hotmail.com

Especialista em Arte na Educação: Teoria e Prática ECA USP
Bacharel e Licenciatura em Dança DAH UFRJ
Técnica em Dança – ETEC DE ARTES

Referências:

BRASIL, SECRETARIA DA EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. **Parâmetros Curriculares Nacionais/ arte**. Secretaria de Educação Fundamenta: terceiro e quarto ciclos. Brasília: MEC/SEF, 1998b. Disponível em << <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/artes.pdf>>> acessado em 02 de maio
STRAZZACAPPA, Márcia. **A educação e a fábrica de corpos**: [a dança na escola]. Cad. CEDES [online]. 2001, vol.21, n.53, pp.69-83.
DUARTE JUNIOR, João-Francisco: **Por que arte-educação?** [6ª edição]. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

Cheias de assunto: conversas com Dona Dança do Ventre

Márcia Virgínia Mignac da Silva (UFBA)

Ana Clara Santos Oliveira (UFAL)

Caíque Silva Melo (UFBA)

Isis Dandara Vasconcelos de Araújo Carvalho (UFBA)

Mariana Calabrese Dantas (UFBA)

Esther Paola Bonfim Vásquez (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O texto relata *lives* realizadas em 2020, por um grupo de artistas e pesquisadoras vinculadas ao Projeto de Pesquisa Oriente-se: Dança do Ventre, Orientalismo e Feminismo Decolonial (PPGDANÇA/UFBA). O interesse é propor uma conversa sobre a Dança do Ventre, expondo possibilidades de existências pluriversais. Em um sistema mundo colonial capitalista, a dança não acontece incólume à desigualdade de gênero, racismo, machismo, gordofobia e LGBTQI+fobia enquanto afecções sociais. A partir daí, foram levantadas questões artístico-pedagógicas e políticas em torno das ideias de Katz e Greiner (2005), Katz (2010), Gielen (2015), Said (2007), Grosfoguel (2008) e Ramose (2011). A conversa promoveu reverberações via comentários no decorrer das *lives* e significativa difusão no meio midiático, extrapolando a tríade “mediador-convidado-Dona Dança do Ventre”. Promoveu também uma representação ficcional, com a feitura de uma boneca “Dona Dança do Ventre”.

Palavras-chave: DANÇA DO VENTRE. LIVES. PLURIVERSALIDADE. DECOLONIALIDADE.

Abstract: The text reports live performances in 2020, by a group of artists and researchers linked to the Oriente-se Research Project: Belly Dance, Orientalism and Decolonial Feminism (PPGDANÇA/UFBA). The interest is to propose a conversation about Belly Dance, exposing possibilities of pluriversal existences. In a colonial capitalist world system, dance does not happen unaffected by gender inequality, racism, machismo, fatphobia and LGBTQI+phobia as social affections. From there, artistic-pedagogical and political issues were raised around the ideas of Katz and Greiner (2005), Katz (2010), Gielen (2015), Said (2007), Grosfoguel (2008) and Ramose (2011). The conversation promoted reverberations via comments during the lives and significant diffusion in the media, extrapolating the triad “mediator-guest-Dona Dança do Ventre” (Ms. Dance of the Belly). It also promoted a fictional representation, with the making of a doll “Dona Dança do Ventre” (Ms. Dance of the Belly).

Keywords: BELLY DANCE. LIVES. PLURIVERSALITY. DECOLONIALITY

1. Apresentação

O objetivo central desse texto é relatar *lives* realizadas em 2020 por um grupo de artistas e pesquisadores¹ vinculadas ao Projeto de Pesquisa Oriente-se: Dança do Ventre, Orientalismo e Feminismo Decolonial (PPGDANÇA/UFBA), interessados em propor uma conversa “cheia de assunto” sobre a Dança do Ventre. Indaga-se, principalmente, de quais maneiras críticas o contexto contemporâneo da Dança do Ventre tem sido abordado. Como perpetuar esse saber no solo brasileiro, problematizando as reiterações historicamente construídas pelo imaginário cultural ocidental? Finalmente, como ponderar a dança numa crise sanitária e epidemiológica e, repropor outros modos de feitura?

Neste sentido, foi realizado o ciclo de *lives* intitulado “Cheias de Assunto: conversas com Dona Dança do Ventre”, dentro da rede social *Instagram* durante o ano de 2020. Em cada *live* se levantaram questões artístico-pedagógicas e políticas à figura ficcional da Dona Dança do Ventre. Em sua complexidade de nomes e contextos de atuação, a personagem fictícia² de uma senhora foi construída com a finalidade de personificar essa prática longínqua, transformada ao longo do tempo com inúmeras feições. O exercício retórico expunha as experiências de cada integrante com a pergunta disparadora: Como você encontrou a Dona Dança do Ventre?

¹ Márcia Mignac, Camila Saraiva, Caíque Melo, Paola Vásquez, Rita Carneiro, Mariana Calabrese, Ana Clara Oliveira, Isis Dandara Vasconcelos e Thaís (Luuluu) Coelho.

² Para dar feição a essa representação, foi confeccionada uma boneca por meio da linha *Abigail Friends*, com a criação e assinatura do artista João Perene numa aposta criativa e humorada. Este foi um jeito encontrado para o tratamento reflexivo nos encontros *on-line*, transpostos também de forma lúdica nas aparições públicas no perfil coletivo na rede social já citada.



Figura 1 (à esquerda): Dona Dança do Ventre.



Figura 2 (à direita): Perfil do grupo “Cheias de Assunto”.

Esse é o interesse deste texto: apresentar as problematizações gerais do ciclo de *lives* e concomitantemente, discorrer a análise relativa a “Dona Dança do Ventre”.

2. Conversas cheias de assunto

A preparação dessas *lives* foi feita em encontros online semanais, de duas horas de duração cada. A primeira live envolveu Márcia Mignac, Camila Saraiva e Rita Carneiro, realizada no dia 21 de agosto de 2020. Apresenta a dança como uma arte diversa, motivo pelo qual impossibilita pensar em apenas um modo universal de feitura. Camila questiona a representação da odalisca como uma ritualística máxima do feminino. Já Rita destaca a importância do protagonismo de mulheres pretas na dança do ventre e problematiza como essa arte gestada no Egito, se rendeu à ditadura do embranquecimento no ocidente, em atendimento ao modelo colonial racista.

A segunda *live* foi realizada por Paola Vásquez, Isis Dandara e Caíque Melo no dia 25 de setembro de 2020. A exposição compara os contextos na capital e no interior do Estado, no que tange às práticas artísticas e pedagógicas da Dança do Ventre. Ressalta a importância, por exemplo, das políticas públicas de fomento à arte e cultura nas cidades do interior, para que agentes e profissionais de dança não necessitem migrar em direção aos centros urbanos.

A maternidade e a dança como ocorrências que se constituem mutuamente, foi um aspecto pautado pela experiência de Isis. A artista inicia a live com uma performance com seu filho de colo, afirmando a potência artística da mulher na maternidade.

Caíque problematiza o poder colonizador eurocêntrico, e por consequência a intervenção da sociedade patriarcal na liberdade estilística do artista, com a negação da presença do homem na Dança do Ventre.

A terceira *live*, realizada em 30 de outubro de 2020, envolveu Ana Clara, Mariana Calabrese e Thaís Coelho. Thaís reafirma a dança como campo de conhecimento. Faz pensar sobre o ofício da Dona Dança do Ventre, diante das inúmeras possibilidades. Destaca o ofício de professora, entendendo a educação como uma emancipação do ser. Por fim, ressalta que a Dona Dança do Ventre pode ser o que ela desejar.

Mariana Calabrese traz o questionamento em torno do padrão estético hegemônico. Discute os conceitos de gordofobia e pressão estética, a fim de serem feitas mudanças no cenário artístico, incentivando o protagonismo dos corpos gordos. Também foi apontado as expectativas do público, comparando a ligação direta do padrão estético social (ocidental) com o padrão estético da dança.

A última *live* foi realizada em 19 de dezembro de 2020 e incluiu Mariana Calabrese, Ana Clara e Paola Vásquez. Foi abordado os contextos virtuais onde a Dança do Ventre é apresentada. Assim como os recursos de exposição e visibilidade atuam na existência do usuário virtual e a sua legitimação na dança, em atendimento à virada excibicionista. Afinal, o que se pretende é muito mais afirmar a “arte como poder de exibição” (GIELEN, 2015).

Questionamentos feitos para se pensar a Dança do Ventre e fusões em perspectivas descoloniais. Pois, no “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno” (GROSFOGUEL, 2008, p. 124), contrapor com lucidez a realidade das estruturas racistas, machistas e classistas que coabitam a Dona Dança do Ventre é uma atitude descolonial. Neste sentido, as feitura da dança constituem corpo e desenham os contornos do tipo de mundo que se deseja habitar, como uma ação política de enfrentamento ao que está posto.

3. Conclusão

É perceptível com essa ação das *lives* e agora, na produção dessa escrita coletiva, que as questões junto a Dona Dança do Ventre perpassam as insurgências do mundo de agora. Pois, segundo Katz (2010) importa falar o que não estava audível e enfrentar o que está posto de modo distinto ao das borboletas, “que não sobreviveram ao momento em que um alfinete lhes atravessa o corpo para fixá-los no lugar” (Bauman, 1999, p.12). Que a Dança do Ventre possa continuar a se mover de modo pluriversal e desviante das molduras impostas.

Márcia Virgínia Mignac da Silva
UFBA

marcia.mignac.silva@gmail.com

Professora Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Docente dos Cursos de Graduação, Especialização e Pós-Graduação (PPGDANÇA/PRODAN). Mestre em Dança/PPGDANÇA-UFBA. Doutora em Comunicação e Semiótica/PUC-SP.

Ana Clara Santos Oliveira
UFAL

anaclaradanca@gmail.com

Doutoranda em Artes, (PPGARTES-UFMG), sob a orientação do Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga. Professora do Curso de Dança (ETA/ICHCA-UFAL). Pesquisadora e Artista da Dança. Mestra em Dança (PPGDANÇA-UFBA). Diretora da Zambak Cia de Dança Tribal.

Caíque Silva Melo
UFBA

caique-melo@live.com

Mestrando no PPGDANÇA-/UFBA. Graduando no curso de Bacharelado e Licenciado em Dança pela Escola de Dança/UFBA. Técnico em Dança/FUNCEB. Um dos Fathers da HouseofTremme. Dançarino, coreógrafo, professor, produtor e pesquisador na área da Dança.

Isis Dandara Vasconcelos de Araújo Carvalho
UFBA

isisdandara.vasconcelos@gmail.com

Dançarina, professora, coreógrafa e produtora de dança. Graduada (Licenciatura e Bacharelado) em Dança/UFBA, Pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança-UFBA. Diretora do Fluxus Festival de Dança, Corpóreos Festival, Dança em Fluxo Feira-Salvador.

Mariana Calabrese Dantas
UFBA
marianacdpo@gmail.com

Graduanda no curso de Licenciatura em Dança /UFBA. Formada em Ballet Clássico no método Vaganova. Possui vivências em Dança Contemporânea e Dança do Ventre. Dançou em eventos de dança árabe como Mercado Persa/SP e Luz do Ventre/SP. Lecionou aulas de Baby Classe e foi bolsista PIBID/UFBA no subúrbio de Salvador.

Esther Paola Bonfim Vásquez
UFBA
eu.paolavasquez@gmail.com

Mestranda em Dança (PPGDANÇA-UFBA). Bacharela em Produção Cultural e Licenciada em Dança pela UFBA. Técnico em Dança (Funceb). Diretora da Hariq Cia de Danças Árabes

Referências:

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. São Paulo: Annablume, 2015.

GROSFOGUEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n.80, p.115-147, março 2008. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=982>>. Acesso em: 23 de mar. 2021.

KATZ, Helena. O Papel do corpo na transformação da política e biopolítica. In: GREINER, Christine. **O Corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

RAMOSE, Mogobe Bernard. **Sobre a Legitimidade e o Estudo da Filosofia Africana**. Ensaios Filosóficos. Volume IV. Outubro 2011. Disponível em: <https://filosofiaafricana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/mogobe_b._ramose_-_sobre_a_legitimidade_e_o_estudo_da_filosofia_africana.pdf>. Acesso em: 25 de mar. 2021.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DEBORD, G. **A Sociedade do espetáculo e Comentários sobre a sociedade do Espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Contraponto Editora, 1997.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

Disciplinaridades em rede: uma perspectiva da performance Teoria do Caos

Marcos Vinicius de Moraes Lima Pereira (UFRJ)
Vitória Pedro e Araujo (UFRJ)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Esta pesquisa tem como objetivo desenvolver um estudo a partir da performance 'Teoria do Caos', de autoria própria, para refletir sobre seus cruzamentos com os conceitos de transdisciplinaridade, interdisciplinaridade e indisciplinaridade. Dessa forma, por meio de um olhar semiótico, pretendemos friccionar o constructo "disciplina" e suas relações histórico-sociais, ao investigar algumas de suas múltiplas significações em corpo e movimento. Portanto, tal ação performática e seus plurais atravessamentos e cruzamentos com diversos campos como das danças, performances, sociologias, matemáticas, histórias e filosofias, nos permite desvelar algumas formas e funções de enxergar, interpretar e lidar com os fluxos de movimentos cotidianos que se constroem em corpo, socio-culturalmente. Aqui, uma perspectiva poética da Teoria Científica do Caos nos abre caminhos de atenção e estudo as disciplinaridades performáticas corporificadas, sistematicamente, por/em corpos-espacos urbanos.

Palavras-chave: IN-TRANS-DISCIPLINARIDADE. PERFORMANCE. TEORIA DO CAOS.

Abstract: This research aims to develop a study based on the performance 'Teoria do Caos', of our own authorship, to reflect on its intersections with the concepts of transdisciplinarity, interdisciplinarity and indisciplinarity. Thus, through a semiotic point of view, we intend to rub the construct "discipline" and its historical-social relations, investigating some of its multiple meanings in body and movement. Therefore, such performative action and its plural crossings with several fields of knowledge such as dances, performances, sociology, mathematics, histories and philosophies, allows us to unveil some forms and functions of seeing, interpreting and dealing with the daily movements flows that are built in body, socio-culturally. Here, a poetic perspective of the Scientific Theory of Chaos opens up paths for attention and study of the performative disciplinarity that are embodied, systematically, by/in urban bodies-spaces.

Keywords: IN-TRANS-DISCIPLINARITY. PERFORMANCE. CHAOS THEORY.

A performance 'Teoria do Caos', sobre a qual nossa pesquisa se debruça, surge a partir de uma interpretação poética da Teoria científica do Caos, que está relacionada à imprevisibilidade que um ato pode gerar, ou seja, qualquer ação-escolha tomada pode assumir proporções inesperadas, alterando toda uma

2280

sequência habitual. Essa teoria nos fez, inicialmente, refletir sobre a ação do corpo no espaço, do espaço no corpo, do corpo-espaço, dos fluxos e performances cotidianas e suas reverberações nessa teia-trama corpo-espaço-tempo. Assim, a ação performática se constrói:

[...] quando nos dispomos em certa proximidade, a partir do entrelaçamento de um fio elástico, de dez metros, que envolve o centro dos nossos corpos. Iniciamos o jogo variando o comprimento desse elástico, em zonas de grande fluxo de pessoas, nos colocando ali em potência de afetar e ser afetado. (ARAUJO e PEREIRA, 2020, p. 20).

A partir dessa ação, pretendemos construir caminhos disruptivos e caóticos em relação às performatividades incorporadas e incorporadas, sistematicamente, pelos transeuntes. Logo, o ato de esticarmos um fio elástico em zonas de grande fluxo de pessoas pode repercutir em inúmeras imprevisibilidades.

Partimos de um conceito de conhecimento, na performance citada, que se dá pelo trânsito de saberes ao traçar cartografias através dos estudos em diversos campos de saber. Compreendemos que o modelo racional propagado pelo sistema colonial-capitalista impõe processos de divisão de trabalho e produção setorizada, que podem ser considerados reflexos de uma organização de conhecimento fragmentada, desarticulada e disciplinar. Deste modo, percebemos que tais noções se conectam à noção cartesiana e dualista presente nos mecanismos de simplificação e recorte do que concebemos enquanto “disciplina”, conhecimento e a produção do mesmo. Ademais, a lógica disciplinar pode ser vista, também, como uma estratégia de controle dos corpos. Visto que somos ensinados, desde as primeiras fases do ensino escolar, à relacionarmos “disciplina” ao enrijecimento e silenciamento corporal como garantia de qualidade dos processos pedagógicos. Há alguns anos, essa razão disciplinar tem sido questionada e reinventada a partir de conceitos como Interdisciplinaridade e Transdisciplinaridade. Aqui, usaremos Basarab Nicolescu (n. 25/03/1942) como referência para abordar o assunto. A interdisciplinaridade surge como uma necessidade de saída a essa segmentação de conteúdos e como uma estratégia de criar rachaduras nas estruturas enrijecidas das delimitações isoladas das disciplinas, criando uma conexão entre elas. A transdisciplinaridade, por sua vez, pensa não só em conectar entre os saberes, mas o prefixo trans nos expressa algo em trânsito entre, em e além de disciplinas, sob uma lógica de complexificação de saberes, instituindo o conhecimento em rede, ou seja, não linear-fragmentado. Assim, considera e valoriza

a pluralidade de experiências como produções de conhecimento em seus diversos contextos. Enxergamos aqui que “quando a estratégia da pesquisa é da ordem de subversão do trans, nas redes transdisciplinares, acaba se tornando indisciplinar. Um campo que é “propriamente um atrator ou ‘buraco negro” (SODRÉ, 2002, p.235 *apud* GREINER, 2005, p. 11). Ou seja, a infinitude projetada no campo indisciplinar nos faz dialogar com a infinitude das possibilidades do corpo e da Teoria do Caos. Então, pra nós, enquanto pesquisadores em dança, é importante considerar a potência dos conhecimentos indisciplinares do corpo pois, como nos traz Cristine Greiner (2005, p. 131) “O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas”. Portanto, entendemos o corpo enquanto cruzamento, rede, complexidade e indisciplinaridade. Em uma analogia à performance, o fio elástico conecta diversos corpos e espaços em trânsito e em caos, ou seja, em abertura à infinitude de possibilidades. .

Sendo assim, nós acreditamos que o corpo, nessa perspectiva indisciplinar se constrói e transita por-entre espaços num fluxo caótico e transdisciplinar, ao mesmo tempo. Visto que cada corpo-contexto faz parte de estruturas disciplinares performáticas de ordem e controle social. Portanto, por entre os fluxos caóticos cotidianos, são construídas relações transdisciplinares a partir de corpos-indisciplinares. Sendo assim, com relação ao corpo, não se cabe apenas a disciplina, mas sim a abertura ao caos, em seu inacabamento.

Logo, entendemos a indisciplinaridade como uma tecitura articulada de saberes multidimensionais do corpo. Utilizamos a semiótica, partindo da noção de que essa ciência “tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, [...] o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e sentido”. (SANTELLA, 1983 p. 13). A partir dessa perspectiva estudamos o processo de significação ligado a in-trans-disciplinaridades de forma plural e não deslocada da experiência. Desta maneira, em nossa pesquisa-performance, através de uma revisitação videográfica da performance em diálogo com alguns cruzamentos teórico-práticos, nos propomos a explorar possíveis imbricações entre corpo, espaço, tempo, em um contexto ocidentalizado, pensando corpo enquanto conhecimento manifesto e criativo que incorpora e é incorporado, simultaneamente.

Nesse sentido, nossa performance se propõe a intervir nas ordens disciplinares performáticas cotidianas de cada espaço que ocupamos. Existem muitos fatores que influenciam na conjuntura das disciplinas em cada espaço-corpo-tempo, tecendo em cada contexto uma rede transdisciplinar. Com isso, nossa intervenção, a partir do fio elástico, pretende construir uma nova ordem performática possível que, por sua vez, coexistirá com a ordem habitual. Nesse sentido, os corpos que constroem e transitam pelos espaços de intervenção, são convidados à possibilidade de in-trans-cambiar, in-trans-relacionar, in-trans-experimentar tais ordens disciplinares específicas, à in-trans-disciplinaridade de seus saberes, vivências, experiências, em corpo, nas performances cotidianas.

Marcos Vinicius de Moraes Lima Pereira
UFRJ

marcos.vinicius2011@gmail.com

Marcos Moraes - Formado Técnico em Dança, pela FAETEC. Atualmente cursa Licenciatura em Dança na UFRJ. Foi bolsista GARIN da 'Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ' onde atuou como bailarino e intérprete criador. Foi ganhador do Prêmio Petrobrás FIL Inovação 2017. Atuou como bailarino na comissão de frente Unidos da Tijuca.

Vitória Pedro e Araujo
UFRJ

vitoria.araujo_17@hotmail.com

Vitória é artista e pesquisadora. Formada no Curso Técnico em Dança da FAETEC. É graduanda em Dança na UFRJ, desde 2017. No mesmo ano, passou a integrar como intérprete-criadora a CDC UFRJ. Foi Bolsista de Iniciação Artística do Projeto "A Poética das Situações do Corpo no Espaço". Atuou como monitora em "Expressão Corporal" e como coreógrafa no projeto Ópera Studio UFRJ.

Referências:

- ARAUJO, V; PEREIRA, M. Entrelaces Performáticos sob a Luz da Teoria do Caos. In: SOUZA, M; CORRÊA, J; ANQUINO, D (Org.). **As poéticas, políticas do corpo e seus trânsitos nas danças do por-vir**: cadernos de resumos expandidos. Salvador: ANDA, 2020, p. 20-25.
- GREINER, C. **O corpo**: pista para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- NICOLESCU, B. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. Tradução de Lucia Pereira. São Paulo: Triom, 1999.
- SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Dos fundamentos Bartenieff ao corpo monstro: diálogos entre a preparação técnica do intérprete e a criação em dança

Marcos Vinícius Buiati Rezende (UnB)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Apresento aqui um relato de experiência do projeto “Os Fundamentos Bartenieff e seus desdobramentos no ensino, composição coreográfica e dramaturgia em dança”, realizado no Instituto Federal de Brasília de 2017 a 2019. A pesquisa se realizou em duas frentes: a primeira, consistiu no estudo e na análise dos fundamentos Bartenieff com posterior investigação das relações entre estes e as atividades de ensino-aprendizagem em dança; e a segunda frente, que se debruçou sobre a pesquisa de linguagem em dança, a partir de estudos que inter-relacionavam os fundamentos Bartenieff e a construção do corpo cênico. Foram investigadas as relações entre a preparação técnica do intérprete e a produção coreográfica em dança, a partir da articulação entre os princípios do método e a construção de um corpo cênico expressivo. A pesquisa produziu diversos produtos artísticos coreográficos que foram apresentados como resultado. Ao fim do projeto, começou-se a delinear a construção da ideia de corpo monstro: uma metáfora que condensa a práxis do processo de pesquisa em torno de um procedimento de construção poética para o corpo na dança.

Palavras-chave: BARTENIEFF.CORPO.MONSTRO.CRIAÇÃO.DANÇA.

Abstract: I report here the experience of the project "The Bartenieff Fundamentals and its developments in teaching, choreographic composition and dance dramaturgy", carried out at the Federal Institute of Brasília from 2017 to 2019. The research was accomplished in two phases: the first, which consisted of the study and analysis of Bartenieff fundamentals with further investigation of the relationship between them and teaching-learning activities in dance; and the second phase, which focused on language research in dance, based on studies that interrelated the Bartenieff fundamentals and the construction of the scenic body. The relations between technical preparation of the interpreter and the choreographic production in dance were investigated, based on the articulation between the principles of the method and the construction of an expressive scenic body. The research produced several choreographic artistic products that were presented as a result. At the end of the project, the construction of the monster body idea began to be outlined: a metaphor that condenses the praxis of the research process around a poetic construction procedure for the body in dance.

Keywords: BARTENIEFF.BODY.MONSTER.CREATION.DANCE

1. Os Fundamentos Bartenieff, a preparação técnica do intérprete e os diálogos com o ensino aprendizagem de dança

O objetivo deste texto é relatar a experiência do projeto de pesquisa “Os Fundamentos Bartenieff e seus desdobramentos no ensino, composição coreográfica e dramaturgia em dança”, realizado, de 2017 a 2019¹, no Instituto Federal de Brasília, com alunes da Licenciatura em Dança. A pesquisa se realizou em duas frentes: a primeira que consistiu no estudo e análise do método com posterior investigação das relações entre o mesmo e as atividades de ensino aprendizagem em dança; e a segunda, que se debruçou sobre a pesquisa de linguagem em dança, a partir da inter-relação dos fundamentos Bartenieff e a construção do corpo cênico.

Em sua frente 1, a pesquisa propôs inicialmente a vivência teórico-prática do método, que é estruturado por dez princípios de movimento, nove exercícios preparatórios (pré-básicos) e seis exercícios básicos (FERNANDES, 2002) e a partir daí, se desenvolve em sequências de movimentos mais complexas cujo foco é a integração com ações mais globais que privilegiam a particularidade expressiva individual.

Ao longo do ano de 2017, o projeto se debruçou então basicamente na vivência e experimentação desses exercícios e princípios. O começo dos encontros se dava sempre a partir dos exercícios em sua proposta original, aliando leituras, vivências individuais e coletivas, toques corporais, escutas compartilhadas, mergulhos somáticos, anatômicos e imagéticos. Nesse momento foram experimentados sistematicamente todos os exercícios pré-básicos e também os seis exercícios básicos dos fundamentos Bartenieff em uma escala cumulativa.

Outro foco do trabalho na frente 1 era observar como as práticas realizadas no âmbito da pesquisa retroalimentavam os processos didático-pedagógicos em dança, na minha atuação docente no IFB, e em que medida estes contribuíam para a melhora das ferramentas metodológicas e de ensino-aprendizagem de dança a partir das investigações realizadas. O aprofundamento do trabalho refletiu-se diretamente nos resultados obtidos com alunos dos cursos em que atuo como docente, uma vez que este método está na base dos processos de

¹ O projeto foi cadastrado na Pró Reitoria de Pesquisa e Inovação do IFB, passando por todos os trâmites e validações institucionais.

ensino aprendizagem utilizados por mim em minhas aulas práticas de dança na educação básica (ensino médio) e no nível superior (licenciatura em dança).

2. Os Fundamentos Bartenieff, o corpo cênico e a literatura

Em sua frente 2, a pesquisa se propôs a investigar as relações de construção de um corpo cênico, fazendo pontes com a improvisação, composição coreográfica e dramaturgia em dança. Ao longo da minha trajetória como criador, constantemente me apoiei em obras literárias como mote para os processos de criação em dança. Assim, um dos objetivos da frente 2 foi também aprofundar as relações já iniciadas em trabalhos anteriores, entre a preparação corporal proposta (fundamentos Bartenieff) e a produção coreográfica em dança, em diálogo com a literatura. Essa fase já se fazia presente desde 2017, mas começa a ganhar força a partir de 2018, uma vez que nesse momento já havíamos percorrido nas vivências todos os exercícios propostos originalmente pelo método.

Passo a partir desse momento, a trabalhar com um conto do escritor argentino Jorge Luís Borges (2008): *A casa de Astérion*. No conto, Astérion, que é também o nome próprio do Minotauro, ser da mitologia grega que possui a cabeça de um touro sobre o corpo de um homem, é o personagem principal e narrador da história.

Com Astérion de Borges, pude de maneira mais objetiva e intencional buscar uma possível dramaturgia corporal híbrida a partir dessa interface homem-animal. Começou nessa fase do trabalho um flerte com a estética do grotesco, da feiura, de um corpo contorcido, por vezes estranho, que se apresentava em cena via imagem ofertada pelo conto literário através de seu personagem principal, o Minotauro, mas que se desdobrava e se potencializava a partir dos procedimentos de preparação técnico-expressiva embasados nos fundamentos Bartenieff.

É nesse ponto, durante o ano de 2018 e início de 2019, que a pesquisa produziu diversos produtos artísticos coreográficos que foram apresentados como resultado: duas intervenções cênicas realizadas no campus Brasília do IFB; um espetáculo de dança – *O Fio de Minos* (abril/2019); e, por fim, uma performance-síntese do projeto realizada também no campus Brasília.

3. A emergência do corpo monstro

Os princípios de movimento e exercícios técnicos de Bartenieff, que inicialmente eram estudados e vivenciados segundo orientações mais fiéis ao método, começaram a se transformar e a ser utilizados não só no momento de aquecimento/preparação mas também como propulsores das improvisações e laboratórios de criação do espetáculo. Nesse momento, se intensificou a busca por uma espécie de corpo borrado, intersticial, híbrido, em termos de composição gestual, a partir do treinamento via fundamentos Bartenieff.

Parto nesse momento para a investigação da teoria da monstrosidade na cultura (COHEN, 2000; COURTINE, 2011; GIL, 2000; TUCHERMAN, 1999), para a qual o monstro habita sempre zonas fronteiriças, e seria uma espécie de catalisador que provoca, entre outras coisas, um borrar de fronteiras: culturais, estéticas e políticas. No processo de pesquisa do espetáculo *O Fio de Minos* (2019), a partir do conto de Borges cujo protagonista era o Minotauro, busquei então aprofundar teoricamente as relações dessa zona de fronteira do monstro com a criação.

A ideia de corpo monstro, que surge nesse momento, seria assim o resultado de uma convergência entre o treinamento a partir dos fundamentos Bartenieff, os monstros presentes na literatura, a experiência da prática artística a partir da investigação de uma gestualidade/corporeidade monstruosa, e as contribuições da teoria da monstrosidade na cultura em sua acepção histórico-filosófica-estética.

O corpo monstro mais do que um conceito, é aqui uma abordagem prático teórico metodológica para se pensar a pesquisa e a produção de linguagem em artes cênicas.

Marcos Vinícius Buiati Rezende

UnB

mbuiati@gmail.com

Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás e Bacharel em Dança pela UNICAMP. Professor da área de dança do Instituto Federal de Brasília.

2287

Alice Stefânia Curi (Orientadora)
UnB
alicestefania@gmail.com

Atriz, diretora, pesquisadora. Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Coordena, em parceria com a Professora Rita de Almeida Castro, o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo (DGP/CNPq), que abriga, dentre outras, a linha de pesquisa Dramaturgias do Corpo Cênico e o laboratório artístico Teatro do Instante.

Referências:

- BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: _____. et al. **Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal – história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN/COURTINE/VIGARELLO. **História do corpo - vol. 3 - As mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- CURI, Alice Stefânia. **Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, 2013. Disponível em: <https://tinyurl.com/ycb2bvuv>. Acesso em maio/2020.
- _____. **Corpos e Sentidos**. In: ALMEIDA, M. (Org). **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília, Ed. IFB, 2015.
- FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- TUCHERMAN, Ieda. **Breve história do corpo e de seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.

Plumas, piteiras, ação: diminuindo distâncias através da performatividade

Matheus dos Anjos Margueritte (UNESPAR)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística.

Resumo: Frente às diversas mudanças ocasionadas pela pandemia da COVID-19, este estudo propõe aos seus leitores uma reflexão sobre as distâncias existentes no devir educacional, a partir do relato de uma experiência pedagógica e performativa em plataforma virtual. Trata-se de uma pesquisa artística-acadêmica, que ocorreu entre outubro e dezembro de 2020, contando com a participação de 11 criadoras-intérpretes, de idades, cidades e áreas distintas. Como resultado do processo, as inquietações são discutidas pela noção de performatividade defendida por Icle & Bonato (2017) e Roel (2020), em interface com o conceito de território discutido por Kastrup (2001). Em tempos onde distâncias de outra natureza são impostas aos corpos dançantes, o ensino da dança ancorado em aspectos da performatividade, parece-nos fornecer pistas para uma educação pautada na pluralidade de existências.

Palavras-chave: DANÇA. ENSINO. PERFORMATIVIDADE.

Abstract: Front to various changes caused by COVID-19 pandemic's situation, this study aims to pose questions for its readers regarding the existing distances in education occasions, from there a pedagogical and performative experience account in a virtual platform. This academic and artist research happened from October to December 2020, with the participation of 11 performer-creators, from different ages, cities and areas. As a process result, the uneasinesses are discussed by performative notions defended by Icle & Bonato (2017) and Roel (2020), in interface with the territory idea discussed by Kastrup (2001). In times when another distances are imposed on the dance bodies, the dance teach anchored in performative aspects, seems to provide clues to an education based on the plurality of existences.

Keywords: DANCE. TEACHING. PERFORMATIVE

As distâncias existentes nas relações entre os agentes envolvidos nos processos educacionais em dança mostram-se cada vez mais inadmissíveis, sobretudo frente às implicações impostas pela pandemia da COVID-19 e as transformações decorrentes desse cenário, que já estabelecem, por si só, distanciamentos de outra natureza.

Nesse sentido, em virtude das restrições sanitárias relacionadas ao combate do coronavírus, percebe-se que uma dessas adaptações foi a intensa

2289

migração dos espaços de feitura da dança para o ambiente virtual, principalmente daqueles que se propõe ao seu ensino, sendo ele formal ou não-formal. Esse fenômeno, ainda que diversificado, mantém de maneira geral dois formatos: encontros síncronos ou assíncronos¹.

Frente a esse panorama, o presente estudo nasce da minha experiência enquanto artista-docente² no ensino não-formal de dança via plataforma virtual em tempos pandêmicos. A pesquisa-experiência que nutre as discussões desse resumo ocorreu no período de outubro a dezembro de 2020 através de encontros semanais e contou com a participação de 11 mulheres de idades, cidades e áreas distintas, tendo como desfecho a co-produção do espetáculo Cabaré (2021).

Durante os encontros, notamos que a plataforma utilizada replicava configurações hierárquicas e silenciadoras vigentes em certos contextos educacionais presenciais, que reforçam as distâncias entre professores e alunos, uma vez que as tomadas de decisão sobre o acesso ao espaço, à visibilidade ou o momento de fala, ficavam centralizadas em uma única figura. Contudo, Icle e Bonato (2017) indicam a performatividade como estratégia de aproximação entre os agentes envolvidos nas práticas pedagógicas, pois o diálogo, a troca e o posicionamento crítico são marcos ontológicos do seu devir.

Do outro lado da moeda, fez-se necessário olharmos para as práticas corporais desenvolvidas pelo grupo: aulas de *Stiletto* e *Jazz Funk*³. As duas codificações técnicas estão embasadas em aspectos do universo feminino em sua pluralidade de existência, onde noções como a da sensualidade são exploradas para além daquilo que se entende no senso-comum. Tal abordagem é capaz de criar um campo de habitação, um território a ser habitado, processo que, segundo Virgínia Kastrup (2001):

[...] envolve o 'perder-tempo', que implica errância e também assiduidade, resultando numa experiência íntima com a matéria [...] O habitar resulta numa corporificação do conhecimento, envolvendo órgãos dos sentidos e também músculos. Habito o território onde me sinto em casa, tenho

¹ Encontros síncronos e assíncronos são entendidos a partir do senso comum. O primeiro caso refere-se ao momento em que todos os participantes se reúnem em um mesmo horário. Já o encontro assíncrono é aquele que não requer a presença imediata de seus participantes.

² Termo cunhado pela pesquisadora Isabel Marques em sua tese de doutorado em 1996, na faculdade de educação da USP.

³ Técnicas de dança pautadas no hibridismo das danças urbanas com outras codificações, como o Jazz Dance e o Balé Clássico. Ambas são oriundas dos Estados Unidos da América e, no caso do Stiletto, há a obrigatoriedade do uso do salto alto.

habilidades e realizo movimentos que parecem espontâneos. (KASTRUP, 2001, p.22)

Ao friccionarmos o entendimento de performatividade com o território de existência dos corpos dançantes participantes, encontramos uma forma de organização pautada na experiência coletiva, essa capaz de aproximar a distância entre quem ensina e quem aprende dança. Por conseguinte, este estudo buscou vivenciar a sala de aula, ainda que virtual, como espaço performativo, ao considerar que a educação em dança é criação compartilhada capaz de provocar “[...] certas desestabilizações nas hierarquias entre professor/educador, aluno/educando, bem como nos modos narrativos geradores de aprendizado.” (TRIDAPALLI, 2008, p.52-53).

Assim, os encontros tornaram-se um espaço no qual o protagonismo das diferenças emergiram como convite à co-produção de um espetáculo de dança online. A partir da criação conjunta de um roteiro, com temática e proposta previamente acordada, iniciamos processos investigativos de movimento, nos quais técnicas de dança, conceitos relacionados ao uso da câmera, desejos de experimentação e, principalmente, situações vivenciadas pelas criadoras-intérpretes foram disparadores para a dramaturgia que se estabeleceu.

O espetáculo Cabaré (2021) questiona a relação das criadoras-intérpretes e do público com a feminilidade, com o desejo e com as noções de corpo e de dança na contemporaneidade. O caráter experimental da obra convoca novas significações a partir daquilo que é vivenciado, ação que rompe com os modos fixos de existência no mundo.

Segundo Renata Roel (2020), a aprendizagem quando ancorada na performatividade, possibilita pensar no corpo como um sistema minimamente aberto, onde os atravessamentos impostos pela realidade são capazes de atualizar o modo como os agentes envolvidos nos processos educacionais se percebem nos contextos em que estão inseridos. Deste modo, considerar a performatividade como estratégia de ensino-aprendizagem da dança, fornece pistas para a atuação de artistas-docentes nos diferentes campos de sua feitura, onde a pluralidade de existências é convite para a mobilização de distâncias.

Finalizo essa escrita rememorando que a rede colaborativa que emergiu dessa experiência educacional e performativa, nos proporcionou borrar fronteiras entre professor e aluno e propositor e executor, ao passo que deflagrou a atitude

2291

relacional da dança: ao vestir nossas plumas e acender nossas piteiras, não nos interessava quem ensinava ou quem aprendia, mas sim os movimentos que ressoavam do encontro, estes capazes de transformar o mundo.

Matheus dos Anjos Margueritte

UNESPAR

margueritte.bio@gmail.com

Aluno de graduação do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná - UNESPAR; Colaborador do grupo de Pesquisa em Dança pela UNESPAR.

Referências

ESPETÁCULO CABARÉ – MARGUERITTE. Matheus dos Anjos Margueritte et. al. 26:23. Curitiba: Youtube, 2021.

ICLE, Gilberto; BONATTO, Mônica Torres. Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para professores-performers e estudantes-performers. **Caderno Cedes**, Campinas, v.37, n.101, p. 7-28, 2017.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, Arte e Invenção. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v.6, n.1, p.17-27, 2001.

ROEL, Renata Santos. **Performar convites, plasmar encontros, bailar: por uma docência performativa**. Curitiba: UNESPAR, 2020.

TRIDAPALLI, Gladistoni dos Santos. **Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada**. Salvador, 2008. 96 f. Dissertação de Mestrado em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

Experiências em mediações artístico-pedagógicas em dança conduzidas pela oralidade

Moira Braga Sales (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato de experiência expõe o processo de criação da obra *Ventaneira* de minha autoria e os procedimentos metodológicos que direcionaram a criação. Em 2009, no Curso Técnico da Escola Angel Vianna, surgiu a primeira fagulha criativa do trabalho que chamei de *Ventaneira*. Após algumas experimentações escrevi a história *Ventaneira - a cidade das flautas*, que se tornou livro, áudio livro, espetáculo de dança, e curta metragem acessíveis com tradução em Libras e audiodescrição. Sou Moira Braga, tenho cabelos lisos, olhos castanhos, rosto fino, boca pequena. Mulher, mãe, artista e cega. Minhas práticas, artísticas e pedagógicas são pautadas nos ensinamentos da metodologia Angel Viana. Aqui, aponto as primeiras pistas da pesquisa que iniciei no Mestrando Profissional em Dança PRODAN/UFBA e busca compreender como a Metodologia Angel Viana pode instrumentalizar processos de criação e educativos a partir de uma mediação conduzida pela oralidade e não pautada prioritariamente na visualidade.

Palavras-chave: VENTANEIRA. METODOLOGIA ANGEL VIANA. PROCESSOS DE CRIAÇÃO. ACESSIBILIDADE.

Abstract: This experience report exposes the creation process of the work *Ventaneira* of my authorship and the methodological procedures that guided the creation. In 2009, in the Technical Course at Escola Angel Vianna, the first creative spark of the work I called *Ventaneira* appeared. After some experiments I wrote the story *Ventaneira - the city of flutes*, which became accessible book, audio book, dance performance, and short film with translation in Libras and audio description. I'm Moira Braga, I have straight hair, brown eyes, thin face, small mouth. Woman, mother, artist and blind. My artistic and pedagogical practices are based on the teachings of the Angel Viana methodology. Here, I point out the first research clues that I started in the Professional Master's Degree in Dance PRODAN/UFBA and seeks to understand how the Angel Viana Methodology can instrumentalize creative and educational processes from a mediation conducted by orality and not primarily based on visuality.

Keywords: VENTANEIRA. ANGEL VIANA METHODOLOGY. CREATION PROCESSES. ACCESSIBILITY.

Sou artista, mulher, mãe e cega. Acho importante falar sobre esses marcadores sociais porque imprimem no meu corpo condições específicas sobre o meu modo de estar no mundo. Sou graduada em Jornalismo e minha formação em

2293

dança é da Escola e Faculdade Angel Vianna. Nessa instituição, onde estudei, hoje faço parte do corpo docente do curso técnico de bailarino contemporâneo.

Não posso falar do meu trabalho e da minha trajetória como artista sem falar de Angel Vianna. Se eu não a tivesse conhecido, provavelmente, não teria me tornado uma profissional da dança. Foi com essa mulher, de sensibilidade única para olhar, tocar e perceber o corpo das outras pessoas que descobri que podia dançar. Foi em sua escola que me constituí como artista e conheci uma dança que começa a partir do reconhecimento de si, da consciência do tamanho, da forma e do peso dos meus ossos, das possibilidades de dobrar e desdobrar as articulações, de respirar com o corpo todo, de sentir através da pele e explorar novas formas de relação com o espaço, com o meu corpo e com outros corpos. Nas palavras de Letícia Teixeira, “O trabalho de Angel provoca o despertar da potencialidade de cada um.”. (TEIXEIRA, 2008, p.13).

À mestra Angel Vianna, dedico este trabalho. Meu relato de experiência começa em 2009, na ampla sala “E” da escola Angel Vianna, no Curso Técnico de Recuperação Motora e Terapia através da Dança. A inspiração foi o livro *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, que narra uma história que passa durante o século XIII, na qual o viajante Marco Polo conta ao seu soberano sobre as cidades que conheceu durante suas viagens. Cidades com nomes de mulheres e caracterizadas de modo metafórico, subjetivo e existencial. A proposta do professor Paulo Trajano era que as palavras de Ítalo Calvino ao descrevem as cidades invisíveis, lidas em voz alta, servissem como motivação e espaço de reverberação do movimento em meu corpo. Criei a partir das sensações, da escuta, da memória, um repertório de movimentos que desencadeou o trabalho chamado *Ventaneira: a cidade das flautas*.

Ventaneira nasceu como dança, mas teve como embrião, a palavra. Então, a palavra deu corpo e forma a uma história que de um breve solo, cresceu, tornando-se um conto e virou livro, audiolivro, espetáculo de teatro e audiovisual. A metodologia de criação pautava a ideia da oralidade como disparadora de criação. O que me faz lembrar da fala de Deleuze e Guattari:

Se a linguagem parece sempre supor a linguagem, se não se pode fixar um ponto de partida não-linguístico, é porque a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer. Não acreditamos, a esse respeito, que a narrativa consista em comunicar o que se viu, mas em transmitir o que se ouviu, o que um outro disse. (DELEUZE e GUATTARI, 2002, p.13).

No início, em 2009, por sugestão do professor Paulo Trajano, utilizamos como base de pesquisa de movimento as notações de Rudolf Laban. Em minhas práticas como artista não vidente, os conceitos de Laban contribuíram muito para criar camadas de contorno consistente de relação do meu corpo com espaço. A professora Lenira Rengel é uma especialista nos estudos de Laban e nos lembra algo precioso para o meu trabalho:

Foco, usualmente, é relacionado ao sentido da visão. Na Teoria de Laban, o foco não se restringe à visão. O foco pode ser acionado por outras partes do corpo, que podem estar “olhando” ou centrando sua atenção em um ou em vários pontos no espaço. (RENGEL, 2014, p.22)

A pesquisa de movimento partiu da escuta do livro de Calvino e me deu sustentação para criar minha própria cidade fantástica: *Ventaneira* é uma cidade pacata e muito plana, sem morros, nem montes, nem ladeiras. Foi concebida às margens do rio Solfejo e é cercada de vastos campos de alecrim, onde o sol brota e mergulha todos os dias. Nas fronteiras da cidade, há quatro grandes birutas fixadas em torres espiraladas que indicam a direção dos ventos. A população de *Ventaneira* fabrica flautas de todos os tipos e as amarram em pipas coloridas que ficam pairando no céu.

Enquanto contava essa história, eu executava uma partitura de movimentos me deslocando em uma linha diagonal marcada com fita crepe no chão. Este solo foi apresentado apenas três vezes, mas *Ventaneira* permaneceu reverberando. A cidade ganhou personagens e veio o desejo de fazer um livro. Mas, antes *Ventaneira* se tornou um espetáculo. Através do Edital da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro em 2016, convidei para dividir o palco outro ator cego o Felipe Pereira e a direção de Morena Kattoni, parceira de estudos da metodologia Angel Vianna. Definimos um espaço cênico inspirado na cidade plana e trouxe para o palco o desenho de quatro quadrantes marcados por piso tátil, que possibilitou autonomia de mobilidade e deslocamento para mim e Felipe.

Em 2018, foi lançado o livro e audiolivro pela editora Autografia. Com o pretexto de divulgar o livro e para continuar contando a história ao vivo, *Ventaneira* voltou a ser um solo. Assim, eu pude aprofundar as pesquisas de corpo e conscientização dos movimentos para ser diversos corpos/personagens. Em 2021, *Ventaneira* reestreia nas telas como audiovisual, este formato atendeu ao desejo de

integrar no meu trabalho três áreas que venho me dedicando nos últimos anos: Dança, Teatro e Acessibilidade.

Escrever sobre *Ventaneira* me leva a revisitar toda minha trajetória nas artes cênicas e as palavras de meu amigo Edu Oliveira representam o que sinto:

Recordar era um dos princípios desse trabalho, assim como o exercício proposto para este texto. Pensar nos ciclos, encontros e nesse flutuar do tempo que se atualiza a cada instante trazendo para o momento agora o que supomos ter ficado no passado. O passado, geralmente, entendido como o tempo anterior, permanece em nós sendo o que somos a partir das experiências vividas. (CARMO; ROCHA, 2021, p. 228)

Moira Braga Sales (UFBA)
moirabraga@gmail.com

Possui graduação em Comunicação Social pelo Centro Universitário da Cidade (2001), Especialização em Corpo, Diferenças e Educação pela Faculdade Angel Vianna (2012). É mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança PRODAN/UFBA. Professora do Centro de Estudo do Movimento e Artes Ltda e da Faculdade Angel Vianna. É bailarina da Pulsar Cia de Dança.

Orientador: Lucas Valentim Rocha (UFBA)
lucas.valentim0@gmail.com

É artista e professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Co-fundador do Coletivo Carrinho de Mão. Colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1513-9182>

Referências

- CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Tradução: Diogo Maianardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TEIXEIRA, Letícia Pereira. **Inscrito em meu Corpo**: uma abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna. Rio de Janeiro. 2008. 76f. Dissertação de Mestrado em em Teatro – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- CARMO, Carlos Eduardo Oliveira; ROCHA, Lucas Valentim. Dança, Política e Acessibilidade: Confissões para Odete. In. SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; XAVIER, Jussara. **Tudo isto é Dança**. Salvador: Editora ANDA, 2021
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 3 edição. Guararema, São Paulo, Anadarco, 2014.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Capitalismo e Esquizofrenia**. vol 2. São Paulo: 34 Ltda, 2002.

Processo Formativo: tecendo caminhos de práticas colaborativas

Monica dos Santos da Silva (PRODAN-UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Compartilhar experiência, artístico-pedagógica em dança vivenciada no projeto social Centro Integrado Casa da Criança e do Adolescente — CICA no Município de Camaçari/BA, e sua reverberação para além da instituição, como a criação de uma Companhia de Dança intitulada Flux Cia de Dança — FCD com objetivo inicial de continuidade a formação artística aos jovens oriundos do projeto CICA. A partir desse recorte, as articulações reflexivas foram sendo atravessadas, numa tessitura de percepção entre a experiência e sua repercussão. Esta composição foi reafirmando a dança, sua potência transformadora em um ambiente que a experiência colaborativa no grupo como lugar de conhecimento.

Palavras-chave: DANÇA. EXPERIÊNCIA ARTÍSTICO-PEDAGÓGICA. PRÁTICAS COLABORATIVAS. FORMAÇÃO

Abstract: To share artistic and pedagogical experience in dance experienced in the social project Integrated Center Casa da Criança e do Adolescent — CICA in the Municipality of Camaçari/BA, and its reverberation beyond the institution, such as the creation of a Dance Company called Flux Cia de Dança — FCD with the initial objective of continuing the artistic training of young people from the CICA project. From this perspective, the reflexive articulations were crossed, in a weaving of perception between the experience and its repercussion. This composition was reaffirming the dance, its transforming power in an environment that the collaborative experience in the group as a place of knowledge.

Keywords: DANCE. ARTISTIC-PEDAGOGICAL EXPERIENCE. COLLABORATIVE PRACTICES. FORMATION.

1. Contexto da interação

Os seres humanos manifestam necessidades de se organizar em grupo para diversas finalidades. Interessada na potência do trabalho coletivo que lida com processos compartilhados em dança, busco investigar acerca da contribuição da experiência compartilhada nos processos de criação e fazer uma reflexão dos processos de criar e aprender coletivo, na perspectiva de “tratar do tecido de relações, imbricamentos e compartilhamentos evidenciados na criação em dança” (ROCHA, 2013, p. 21). Esta investigação faz parte da minha pesquisa de Mestrado

2297

em desenvolvimento, intitulado “Espaço Aberto: dança, experiência compartilhada em processo formativo”.

Enquanto artista e docente implicada em trabalhos de programas sociais, em 2010 ao ingressar no quadro de funcionário da prefeitura Municipal de Camaçari/BA, em condição de Reda, no projeto social do Centro Integrado Casa da Criança e do Adolescente — CICA, iniciei os trabalhos artísticos e educativos em dança para crianças e adolescentes com faixa etária entre 7 a 18 anos. Durante oito anos como professora de dança no projeto-CICA, ao longo do processo compreendi, que o ensino da dança inserido neste ambiente, vai além de reprodução de passos e composições coreográficas para culminância de projeto de final de ano. Era preciso compadecer com as inúmeras vulnerabilidades de ordens econômicas, sociais e principalmente afetivas que reverberavam em cada criança e adolescente. Em minhas observações na sala de aula, essas emoções eram perceptíveis e exteriorizadas no modo de expressar sua dança e nas interações entre professor e aluno e aluno-aluno. Viana explica que “quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação” (VIANNA, 2005, p.70), neste espaço compreendemos os ritmos respiratórios que permeiam em nossas musculaturas que se abrem, e articula ao movimento, tornando visível a expressão de suas emoções. Viana (2005) salienta:

A observação e o questionamento são importantes em todo lugar, em toda a vida - inclusive em uma sala de aula de dança. É preciso observar a pessoa que está a seu lado na sala, descobrir por que ela é simpática ou antipática e notar quais as musculaturas que regem essa simpatia ou antipatia (VIANNA, 2005, p. 72).

Observação nas aulas possibilitou estar mais perto dos alunos, de seu contexto de vida e em simultâneo refletir a dinâmica das aulas. Percebendo as diversidades de sujeitos e suas diversas vulnerabilidades, seria preciso elaborar uma pedagogia da dança em que os processos de ensino-aprendizagem contemplassem também o acolhimento a todos os alunos. Foram priorizados abordagens em que potencializam a autonomia do sujeito e a interação entre os participantes, assim adicionadas ação de cooperação entre todos, na procura de uma dança criada em conjunto na perspectiva de uma “relação dialógica entre professor-aluno e aluno-aluno nasce das presenças e das singularidades que emergem no trabalho em sala de aula”. (MILLER, 2014, p.105). Nessa relação entre

2298

os corpos presentes e do sentido do acolhimento, da liberdade de ser quem somos, o que traz nosso corpo, pretendia trabalhar as possibilidades de reconhecimento de si, através da criação de sua própria dança, em um processo de criação coletiva, com base na busca pela autonomia de cada participante. Nesse contexto me acompanhava a incerteza do caminho, a incompletude docente e a necessidade do compartilhamento dos saberes, em sala. Principalmente quando buscamos autonomia e liberdade. Paulo Freire (1996, p. 21) já dizia: “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou construção”. Neste sentido fui buscando acompanhamento de uma análise reflexiva das minhas proposições pedagógicas.

2. Construindo outras conexões

Antes do término de contrato com o projeto-CICA em 2018, já se cogitava entre os jovens a possibilidade de criar uma companhia de dança, pois não havia em Camaçari, ofertas de programas que atendessem a esses jovens, quando egressos, para continuidade com a experiência em dança. Nem cursos livres de qualificação profissional, técnico ou mesmo superior. Havia ainda uma questão que impulsionava a criação da Cia de dança: esses jovens, em sua maioria, já ministravam aulas em cursos livres de dança na cidade.

A cidade de Camaçari-Ba está localizada na região metropolitana de Salvador, apesar de situar o maior complexo industrial integrado do Hemisfério Sul, é marcada por diversos problemas, entre eles estão a ausência de políticas culturais locais. Em dança é preocupante, pois, as ações promovidas pelos dirigentes do governo, direcionadas para desenvolvimento da dança são mínimas, como o lançamento de editais de maneira esporádica. Os jovens que almejam profissionalizar no campo da dança, buscam a capital baiana, mas infelizmente, alguns sonhos são deixados para trás, diante das dificuldades no percurso que impedem de permanecerem nestes espaços de qualificação. Diante desta situação prosseguimos de modo independente com o grupo de jovens egressos do projeto, CICA em trabalhos artísticos esporádicos com objetivo inicial de continuidade no desenvolvimento de sua arte. A partir de 2020 firma-se enquanto grupo passando a ser chamado Flux Cia de Dança (FCD). Deste modo, as questões artísticas, pedagógicas, emancipatórias e colaborativas foram se tornando essenciais ao

2299

trabalho da Cia para que assim a docência em dança também estivesse no fluxo do trabalho da Companhia.

A experiência gestada no programa CICA, segue sua extensão na FCD, e agora apresenta-se como objeto de pesquisa de mestrado, propondo sistematizar uma ação formativa constituída a partir da experiência colaborativa com esse grupo. O conhecimento construído na prática de dança abre possibilidades de perceber e de agir de modo relacional, estando disponível para afetar e ser afetado pelo ambiente-contexto da experiência. (RIBEIRO, 2015, p.70).

Monica dos Santos da Silva
UFBA
monicadanca1@gmail.com

Artista da dança, professora e fisioterapeuta, Mestranda do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA; Especialista em Estudos Contemporâneo em Dança-UFBA; Licenciado em Dança-UFBA. Idealizadora da Flux Cia de Dança e Professora na rede municipal de ensino da Cidade Dias D' Ávila e Mata de São João.

Orientadora: Maria Sofia VB Guimarães
UFBA
sukiguima@gmail.com

Professora Adjunta da Escola de Dança da UFBA, Vice Coordenadora da Graduação em Dança e Coordenadora do Memorial de Dança da UFBA. Doutora e Mestre em Artes Cênicas – PPGAC-UFBA, Licenciada em Dança\UFBA e Especialista em Socio educação\UCSAL. Tem pesquisa em Dança e Memória com interesse em processos artístico-pedagógicos de artistas e grupos da Dança na Bahia e no Brasil.

Referências:

MILLER, Jussara. O corpo presente: uma experiência sobre dança-educação. **Revista Educação Temática Digital**, Campinas, SP v.16, n.1, p.100-144, jan./abr., 2014.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

RIBEIRO, Mônica. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis. In: GREINER, Christine e KATZ, Helena (orgs). **Arte e Cognição**: Corpo, mídia, comunicação e política. São Paulo: Annablume, 2015.

ROCHA, Lucas Valentim. **Processos Compartilhados em Dança**: experiências de criação e aprendizagem. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2013.

VIANNA, K. **A dança**. Summus: São Paulo, 2005.

COFICPOLO.COM. Disponível em: <https://www.coficpolo.com.br/pagina.php?p=39>. Acesso em 28 jun. 2021

Festival Jaraguá em Dança: 26 anos de histórias, comédias, aplausos e tragédias - Pocket Version

Nathã Luiz Schug (FURB)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O referido artigo “Festival Jaraguá em Dança: 26 anos de histórias, comédias, aplausos e tragédias- Pocket Version”, foi elaborado a partir do Trabalho de Conclusão de Curso “Festival Jaraguá em Dança: 26 anos de histórias, comédias, aplausos e tragédias”, com autoria formando da licenciatura em dança da Universidade Regional de Blumenau- FURB, Nathã Luiz Schug, orientado pela Prof. Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann, esta pesquisa contou com a participação de entrevistados no qual fizeram parte de boa parte da história do festival, foram realizadas entrevistas gravadas no qual estão disponíveis no referido TCC. Os capítulos estão divididos onde o primeiro encontrasse dados da pesquisa, o segundo tras conceitos de historiografia, dança e um recorte sobre a dança em Santa Catarina. A mudança de casa, passagens marcantes e música oficial do festival estão no terceiro capítulo, enquanto o quarto capítulo traz as histórias do festival, incluindo as comédias e tragédias, dança na pandemia e planos futuros. Ao fim encontrasse as considerações finais, folders das edições do festival, dados do teatro da SCAR e documentos relacionados a pesquisa.

Palavras-chave: DANÇA, JARAGUÁ DO SUL, FESTIVAL, PESQUISA.

Abstract:

The aforementioned article “Festival Jaraguá em Dança: 26 years of stories, comedies, applause and tragedies – Pocket Version”, was elaborated from the Final Paper of the Course “Festival Jaraguá em Dança: 26 years of stories, comedies, applause and tragedies”, with authorship graduate of the degree in dance at the Universidade Regional de Blumenau-FURB, Nathã Luiz Schug, supervised by Prof. Me. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann, this research had the participation of interviewees who were part of a good part of the festival's history, recorded interviews were carried out, which are available in the aforementioned TCC. The chapters are divided where the first one finds research data, the second three concepts of historiography, dance and a section on dance in Santa Catarina. Moving house, landmark passages and official festival music are in the third chapter, while the fourth chapter brings the festival's stories, including comedies and tragedies, pandemic dancing and future plans. At the end, find the final considerations, folders of the festival's editions, SCAR theater data and documents related to the research.

Keywords: DANCE, JARAGUÁ DO SUL, FESTIVAL, RESEARCH.

1. O Festival

O Festival Jaraguá em Dança comumente reconhecido com sua sigla, o JED, é realizado na cidade de Jaraguá do Sul, no estado de Santa Catarina (SC). O

2301

evento foi criado no ano de 1995 pelo então presidente Fundação Cultural de Jaraguá do Sul da época, o Sr. Balduino Costa, onde que no ano de 2017 se tornou Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. Do ano de 1995 a 2002 o JED era realizado no Ginásio de Esportes Arthur Muller, um espaço poliesportivo de referência popular localizado no centro da cidade. Em 2003, o festival passou a ser realizado na Sociedade Cultura Artística (SCAR), onde segue até hoje.

No princípio o evento era competitivo, dividido por categorias, faixas etárias e gêneros e delimitado através de editais e regulamentos. Por volta da penúltima década (anos 2000) transformou-se em uma mostra, mantendo a configuração de segmentos até os dias de hoje. Até o ano de 2020 milhares de bailarinos e coreógrafos passaram pelos palcos do Jaraguá em Dança durante suas 26 edições.

Durante a pesquisa apareceu que grupos convidados fizeram a abertura das noites de apresentações, e elas foram citadas pelos entrevistados como passagens marcantes do festival, podemos citar as companhias: Cia Millenium¹, Ballet da Cidade de São Paulo², Teatro Guaíra³, Jair Moraes⁴, foi citada a presença de Ana Botafogo e o prêmio de 25 anos a professora Rosani Pillati, onde que até 2019 a professora havia participado de todas as edições.

¹ A Companhia de Dança Millennium teve sua fundação em 26 de julho de 1997 na cidade de Itajaí, SC, pelo professor, dançarino e coreógrafo Thurbo Braga. Nestes 18 anos de existência a Companhia participou de 80 competições de nível e internacional, e obteve 70 primeiros lugares. (FUNDAÇÃO CULTURAL DE ITAJAÍ, 2021)

² O Ballet da Cidade de São Paulo foi criado em fevereiro de 1968 como Corpo de Baile Municipal para acompanhar as óperas do Theatro e se apresentar com obras do repertório clássico. Em 1974, sob a direção Antônio Carlos Cardoso, assumiu o perfil de dança contemporânea que orienta sua proposta até hoje. (COMPLEXO THEATRO MUNICIPAL, 2021)

³ O Teatro Guaíra possui quatro corpos artísticos: a Orquestra Sinfônica do Paraná, o Balé Teatro Guaíra, o G2 Cia de Dança e a Escola de Dança. Anualmente, cerca de 350 mil espectadores frequentam o Teatro Guaíra, que é o espaço cultural mais conhecido do estado. (TEATRO GUAÍRA, 2021)

⁴ Jair de Gouveia Moraes (1946 – 2016), mais conhecido como apenas como Jair Moraes, foi bailarino, coreógrafo e professor. Considerado uma referência no mundo da dança nacional, passou por Joinville e teve grande importância para a Escola Municipal de Ballet. Dirigia a Cia. Masculina de Dança e ensinava dança a meninos de baixa renda e tinha como pré-requisito apenas a vontade do bailarino de aprender. (NSC TOTAL, 2016)



Fotografia 1 – Encerramento do JED com Ana Botafogo. Fonte: Arquivo Histórico de Jaraguá do Sul (2021)

Jaraguá do Sul é uma cidade com cerca de 132.800 habitantes (IBGE, 2010). Segundo a Prefeitura de Jaraguá do Sul (2020), “[...] 45% da população tem descendência alemã, 25% italiana, 3% húngara e 6% polonesa, sendo que os 21% restantes pertencem a outras etnias incluindo os afrodescendentes”. Há indícios que o Festival de Dança de Joinville inspirou a criação do Festival Jaraguá em Dança. Joinville é considerada a “Capital da Dança” e está localizada à 50 km de distância da cidade de Jaraguá do Sul. O Festival de Dança é um evento que existe há mais de 30 anos e possui o título de “O maior Festival de Dança do Mundo” pelo *Guinness World Records Book*. É descrito pela antropóloga LARRAÍN (2008, p. 8) da seguinte forma:

O Festival de Dança de Joinville como um espaço onde o político é expresso por meio do uso da categoria arte e dos discursos sobre cultura, identidade e democracia, elucidando como eventos deste tipo - e que envolvem manifestações consideradas artísticas como a dança - são uma arena privilegiada na construção e consolidação de identidades locais, regionais e nacionais. A pesquisa aprofunda na questão do campo político, mostrando como no Festival de Dança de Joinville acontece um processo de criação e construção do que é considerado cultura e qual é sua relação com a construção de cidadania na região e no Brasil. Da mesma forma, esta pesquisa analisa o evento em questão como um espaço onde a dança aparece como o grande significante e “guarda-chuva” dos diversos significados de cultura e arte bem como dos discursos sobre democracia e inclusão social, presentes nele.

Jaraguá do Sul possui vários grupos de danças independentes, estruturados em escolas de ensinamentos não formais e dentro das escolas particulares.

2303

Em algumas escolas municipais existem projetos para a composição de grupos de dança.

Durante o JED na mesma noite o público pode assistir apresentações de dança clássica, moderna ou danças urbanas de forma aleatória, no qual se torna um diferencial ao comparar com outros festivais tradicionais. Não existe seletiva dos trabalhos, visto que o evento ao se tornar mostra tem como objetivo de ser um festival democrático. Christiano Goulart Machado, Chefe de Eventos Culturais da Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer de Jaraguá do Sul e Coordenador do JED, quando perguntado sobre os 26 anos de histórias, do JED, comentou:

Basta uma pitada de amor, paixão e dedicação. Pronto! Está aí a receita do sucesso do Jaraguá em Dança. Antes de tentar explicar de forma simplista um evento deste porte, o seu êxito é devido ao empenho de professores, bailarinos e coreógrafos. Uma vez por ano o brilho das apresentações invade os palcos, numa mistura de êxtase, movimentos sincronizados e ritmo. Todo o trabalho, às vezes, de um ano inteiro, com sangue, suor e lágrimas, ganha magia em pouco mais de cinco minutos de exibição. Na plateia, pais, tios, tias, avós e amigos em um transe absoluto e com despertar programado para os aplausos. Há tantas cores, luzes, sons, movimentos e coisas boas para a alma e para o coração que, antes mesmo de acabar, dá gosto de quero mais... daí o processo reinicia até que as cortinas se abram novamente. (MACHADO, 2020)

Comédias e Tragédias tratadas no título, faz referências as situações ocorridas durante o festival como por exemplo, a professora que se recusou a pegar o troféu, pois haveria ficado em segundo lugar, teve outra situação em que houve um apagão em meio ao festival, fora os tropeços esbarroes e outras histórias que a primeira impressão causa um desespero, mas ao passar dos tempos, ao lembrar causa risos.

Durante a conclusão tivemos a seguinte análise sobre retorno pós-pandemia e visão sobre a tecnologia sobre o corpo:

Ainda em reflexões das perspectivas futuras, observa-se que quase em unanimidade deseja-se o retorno do festival de forma presencial. A pandemia provocada pela Covid-19 fez com que o evento sofresse uma alteração nas suas organizações, disponibilizando e organizando no formato on-line. Existe a perspectiva de uma relação mais unificada entre o corpo que dança e a tecnologia digital. Em um pensamento moderno, as novas tecnologias fazem parte de nossa evolução, entretanto, resta o pensamento adverso que se preocupa sobre essa “necessidade” de atrelar-se às tecnologias digitais para caracterizar algo como contemporâneo. Há um medo que paira sobre essa é a ideia: a retirada do foco do corpo e sua transferência para a tecnologia. Afinal, o que faz a dança? O corpo ou a tecnologia? (SCHUG, p.65, 2021)

É interessante apontar a importância desta pesquisa para a história da dança, devido ao fato que não possui outro estudo do gênero na região, sendo assim, através do pioneirismo vemos possíveis percursos que surgem e como essa pesquisa pode ser aprofundada em vários campos, sendo assim esperamos que essa pesquisa seja a primeira de várias histórias possam surgir por aqui.

Nathã Luiz Schug
FURB

natha.admliss@gmail.com

Formando em Licenciatura em Dança-FURB, Pós-Graduando em Liguagens e Poéticas da Dança-FFM. Agente Cultural de Jaraguá do Sul-SC e região.

Ivana Vitória Deeke Fuhrmann
FURB

ivacontemporaneo@hotmail.com

Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (1988). Especialização em Movimento Humano e Saúde pela Universidade Regional de Blumenau (1996). Mestrado em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (2009). É professora titular da Universidade Regional de Blumenau nos cursos de graduação de Artes, de Teatro e de Dança.

Referências:

SCHUG, Nathã Luiz, Festival Jaraguá em Dança: **26 Anos De Histórias, Comédias, Aplausos e Tragédias**, 2021, Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia), Graduação em Dança, Blumenau, 2021, Centro de Ciências da Educação, Artes e Letras- CCEAI, Orientadora: Prof^o. Ms. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann, 111p. CAAE: 42514820.0.0000.5370, apresentado em 2021. No prelo
IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios: CENSO Jaraguá do Sul. Rio de Janeiro, 2010.
LARRAIN, América. **O negócio da arte e da cultura: para uma antropologia do Festival de Dança de Joinville**. 2008, Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia social, Florianópolis, 2010 Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91636>. Acesso em: 23 set. 2020.
MACHADO, Christiano Goulart. **Festival Jaraguá em Dança- Entrevista 05- feat Christiano Machado**. Entrevista concedida a Nathã Luiz Schug, Disponível em: <https://youtu.be/NaRdOTSzqMY>.
PREFEITURA DE JARAGUÁ DO SUL, **História da cidade**, Disponível em: <https://www.jaraguadosul.sc.gov.br/apresentacao-secel>. Acesso em 02 de out. de 2020.

Corpos, encontros e resistências: a experiência de um estágio atravessado pela pandemia na iN SAiO Cia. de Arte

Nayana Soffiatto (Universidade Estácio de Sá)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente texto tem a intenção de relatar parte da experiência como estagiária na iN SAiO Cia. de Arte, dirigida por Claudia Palma-desde 2010. Iniciei na companhia em agosto de 2019 durante o projeto vigente “iN SAiO 10 anos CONVIDA”, contemplado pela 26ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura, que foi atravessado pela pandemia da Covid-19. Em especial, destaco a retomada e a ampla circulação do espetáculo “ATO INFINITO”, que trata da “junção de corpos para existir e sobreviver” (PALMA, 2019, p.24). Tal experiência me convocou a pensar como está se dando e se darão os encontros e movimentos de resistência em um quadro de confinamento, em que a premissa para sobreviver são o distanciamento e a imobilidade dos corpos nos espaços públicos. As reflexões revelam a potência desses artistas em se adaptar e resistir diante dos enfrentamentos que sua arte propõe.

Palavras-chave: DANÇA CONTEMPORÂNEA. ESTÁGIO. PANDEMIA.

Abstract: This text intends to report part of the experience as an intern at iN SAiO Cia de Arte, directed by Claudia Palma, since 2010. I started at the Cia in August 2019 during the current project “iN SAiO 10 anos INVITES”, awarded by the 26th edition of Fomento à Dança, which was crossed by the Covid-19 pandemic. In particular, I highlight the resumption and wide circulation of the show “ATO INFINITO”, which deals with the “joining of bodies to exist and survive” (PALMA, 2019, p.24). This experience called me to think about how the encounters and resistance movements will take place in a context of confinement, in which the premise for survival is the detachment and immobility of bodies in public spaces. The reflections reveal the power of these artists to adapt and resist the confrontations that their art proposes.

Keywords: DANCE CONTEMPORANEA. PHASE. PANDEMIC.

Esse texto é um recorte do trabalho de conclusão de curso intitulado “*Um estágio atravessado pela Pandemia na iN SAiO Cia. de Arte*”, como um dos requisitos para a obtenção do título de Especialista em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Estácio de Sá. A referida pesquisa relata minha experiência como estagiária na iN SAiO Cia. de Arte, no período entre agosto de 2019 e julho de 2020, ao longo do projeto vigente “iN SAiO 10 anos CONVIDA”,

2306

contemplado pela 26ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, da Secretaria Municipal de Cultura. A iN SAiO Cia. de Arte é uma companhia de dança paulistana independente, dirigida por Claudia Palma desde 2010. A companhia tem como característica um trabalho autoral, que busca respostas para suas diferentes necessidades expressivas nos corpos/movimentos que estão em constante transformação, a partir de um processo de criação alicerçado no diálogo, na colaboração e na contemporaneidade da dança.

O projeto em pauta, “iN SAiO 10 anos CONVIDA”, configurava-se em uma “radiografia de cada uma das 7 criações realizadas nesses 10 anos, de modo a destacar um eixo de cada uma delas que, por sua vez, deu origem a uma nova proposta” (PALMA, 2019, p.2). A cada eixo, muitas ações foram englobadas, intimamente interligadas e recheadas de convidadas/os. Nesse relato, destaco a retomada e a ampla circulação do espetáculo “ATO INFINITO”, último trabalho da companhia até o presente momento. Conforme sinopse, “ATO INFINITO” trata de:

(...) um espaço em colapso, corpos que insistem após o desmoronamento. As existências ganham urgências diante de um risco iminente, ou acontecido, ou suposto, ou anunciado. Bordas e centros tornam-se móveis. Aglutinar-se é uma necessidade para resistir, existir até a exaustão (PALMA, 2019, p.25).

A ideia desse trabalho surge quando, em 2017, começou a acontecer na cidade de São Paulo uma série de desmontes na área da cultura, pela gestão do prefeito em exercício. A partir disso, o grupo questiona como se proteger, reagir e se responsabilizar diante da situação dada.

A esse respeito, quando um corpo é levado a agir/pensar em RESISTÊNCIA (uma das palavras geradoras do processo de criação do espetáculo), outros conteúdos emergem desse contexto, uma vez que a arte contemporânea reflete e está imbricada às experiências de vida, ao cotidiano, ao entorno e às suas relações com as necessidades estéticas e dramatúrgicas de determinado artista/grupo. Tal aspecto marca a pesquisa artística da iN SAiO, em especial por se caracterizar

(...) por intenso trabalho autoral, em consonância com o olhar proposto pela direção, na busca de uma criação em dança que descubra as necessidades expressivas de cada trabalho. Com isso, estudar um corpo constituído por vocabulários voltados a uma permanente construção e desconstrução do movimento, a favor da cena e de sua expressão (iN SAiO CIA DE ARTE, 2019).

Nesse sentido, “ATO INFINITO” amplia seus temas, aborda outros desmontes e diferentes tipos de lutas e resistências para sobreviver, que os corpos das/os bailarinas/os trazem a partir de suas histórias e experiências.

Assim, como está explicado em seu projeto, o

ATO INFINITO é uma dança que parte da aglutinação, num movimento resistente que vê o agrupamento como um grande corpo formado por indivíduos solidários entre si: corpo-corpo, corpo-cidade, corpomundo... busca da junção dos corpos para existir e sobreviver... (PALMA, 2019, p.25)

Todavia, no meio do projeto somos interrompidos e subitamente confinados, devido a pandemia da Covid-19. Essa situação me convocou a pensar como estava se dando e se darão os encontros e movimentos de resistência em um quadro de isolamento, em que as premissas para sobreviver são o distanciamento e a imobilidade dos corpos nos espaços públicos. Passei a indagar como seguir com um programa que tinha como centro de suas ações o encontro, com um espetáculo que investigava o aglutinamento dos corpos?

A iN SAiO, assim como outras companhias, artistas, educadores e pessoas de diversos setores, encontrou formas de continuar suas ações de maneira virtual e *on-line*. No que tange ao espetáculo “ATO INFINITO”, três apresentações foram suspensas devido ao isolamento social proposto para a contenção do vírus que levou a Pandemia. Dessa forma, foram organizadas 3 exibições *on-line* de uma gravação do espetáculo na íntegra via *Youtube*, em parceria com a Oficina Cultural Oswald de Andrade, seguida de uma bate-papo com o público pela plataforma *Zoom*, mediada por artistas da dança convidadas: Deise de Brito, Helena Bastos, Dodi Leal e Ana Terra.

Esses encontros incitaram debates como os que geraram esse texto: as violências expostas pelo trabalho, a degladiação coletiva exposta, os corpos que se apresentam e que, apesar de intérpretes, carregam os signos de sua existência e suas lutas por sobrevivência. Os corpos que compunham o elenco e a dramaturgia do “ATO INFINITO” vêm sendo separados da sociedade, forçados a ocupar as beiras, marginalizados, muito antes desse fenômeno global. Essa é uma obra dolorosa, conectada com o nosso tempo, com suas dores, que surge quase como um presságio.

Nessa conjuntura, pudemos observar diversos retrocessos, como o avanço do número de violência doméstica, a proporção de negros mortos

acometidos pela Covid-19, a invisibilidade dos corpos *trans* nesse cenário, entre outros. O que evidencia a potência desses artistas na construção e manutenção dessa obra tanto presencialmente como *on-line*, adaptando-se e resistindo diante dos enfrentamentos que sua vida e sua arte se propõem, mesmo no desmoronamento.

Nayana Soffiatto

Estácio de Sá

nayanasoffiatto@gmail.com

Pós-graduanda *latu sensu* em Dança e Consciência Corporal - Univ. Estácio de Sá, bacharel em Pedagogia - Univ. Presbiteriana Mackenzie e técnica em Dança - ETEC de Artes de São Paulo. Desde 2012 atua como professora polivalente e especialista em dança em escolas de São Paulo. Atualmente integra a iN SAiO Cia. de Arte como artista aprendiz.

Fernanda de Souza Almeida

UFG

E-mail: fefalmeida@gmail.com

Prof.a Assistente da Licenciatura em Dança, da UFG (Goiânia/GO), Coordenadora do Projeto de Extensão “Dançarelando” (@dancarelando) e do Projeto de Pesquisa “Dançarelando: a práxis artístico-educativa em dança com crianças”, Mestra em Artes (IA-UNESP/SP) e doutoranda em Educação na Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo (FEUSP/SP).

Referências:

IN SAIO CIA DE ARTE. iN SAiO **Cia. de Arte, 2019**. Sobre a iN SAiO. Disponível em: <https://www.insaiociadearte.com.br/sobre>. Acesso em: 24 de março de 2020.
PALMA, Claudia. **iN SAiO 10 Anos CONVIDA**. Projeto para a 26ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Tradução intersemiótica: uma proposta para criação em dança contemporânea

Nikole Guedes Maia Marinho (Uea)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Resultado da pesquisa de iniciação científica desenvolvida na Escola Superior de Artes e Turismo- ESAT, da Universidade do Estado do Amazonas- UEA, no curso de Dança, por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e de Inovação Tecnológica- PIBICT. Este estudo propôs novos apontamentos ao trazer inquietações acerca da escolha de determinados movimentos como representantes de um texto envolvendo dois tipos distintos de linguagens. Partindo de uma abordagem experimental envolvendo poesia e dança por meio de um processo de tradução intersemiótica foi que se deu a proposta desta pesquisa, ao analisar a estrutura interna do poema “Dois e dois: quatro” de Ferreira Gullar, na percepção do sujeito-produtor e assim, experienciar possibilidades de tradução em movimentos de dança contemporânea. Quanto as metodologias adotadas foram: bibliográfica e documental. O Resultado obtido foi o registro de uma coreografia gravada e texto com descrição do processo de criação. As fundamentações teóricas partiram dos conceitos de Intersemiótica (PLAZA, 2003), Dança (LOUPPE, 2012), Processos de criação (COSTA, 2005).

Palavras-chave: INTERSEMIÓTICA. DANÇA. PROCESSO DE CRIAÇÃO.

Abstract: Result of scientific initiation research developed at the School of Arts and Tourism - ESAT, State University of Amazonas - UEA, in the Dance course, through the Institutional Program of Scientific Initiation Scholarships and Technological Innovation - PIBICT. This study proposed new points by raising concerns about the choice of certain movements as representatives of a text involving two distinct types of languages. Based on an experimental approach involving poetry and dance through an intersemiotic translation process, this research was proposed by analyzing the internal structure of Ferreira Gullar's poem “Two and two: four”, in the perception of the subject-producer and thus, experience possibilities of translation into contemporary dance movements. The methodologies adopted were: bibliographic and documental. The result obtained was the registration of a recorded choreography and text with a description of the creation process. The theoretical foundations came from the concepts of Intersemiotics (PLAZA, 2003), Dance (LOUPPE, 2012), Creation processes (COSTA, 2005).

Keywords: INTERSEMIOTICS. DANCE. CREATION PROCESS.

1. Uma proposta para criação em dança contemporânea

Segundo Roman Jakobson, linguista russo, admitido por Júlio Plaza (Doutor em Comunicação e Semiótica), dentre os tipos de tradução existentes, a

2310

intersemiótica é a transmissão de um tipo de signo para outro diferente como, por exemplo, do poema para a dança contemporânea (PLAZA, 2003, p.10). Concernente a isso, ao longo do levantamento teórico desta pesquisa notou-se o quanto essa área é ampla culminando para uma maneira crítica de leitura, visto que o coreógrafo ao buscar possibilidades de articular as linguagens também aprimora seu senso de criticidade quanto aos processos de criação em dança.

Diante disto, algumas inquietações surgiram refletindo sobre a forma como os elementos estéticos do poema poderiam ser traduzidos para a dança contemporânea, já que ambos são pertencentes a campos semióticos distintos um do outro. “A eleição de um sistema de signos induz a linguagem tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura”. (PLAZA, 2003, p.30). Foi assim, que percebeu-se a necessidade de interação entre as linguagens, pois apesar das inúmeras diferenças que impossibilitam a tradução tal qual a original, as intenções das línguas se complementam em suas totalidades, “toda tradução não é mais do que uma maneira provisória de nos ocuparmos a fundo com a disparidade das línguas”. (PLAZA, 2003, p.29).

Nesta perspectiva, é de se afirmar que sempre vai haver algo novo, “traduzir não é dizer a mesma coisa”. (ECO, 2007, p.19). Trata-se da passagem de uma linguagem para outra resultando em criação e em nova reconfiguração, por isso mesmo exige reconstrução de signos “criação e tradução se confundem num único objeto: renovar”. (PLAZA, 2007, p. 40).

Quanto a problemática inspiradora deste estudo iniciou-se em um experimento nos anos de 2019 á 2020, em que foi possível experimentar um processo de tradução Intersemiótica, todavia tal abordagem experimental gerou aspirações por respostas que esclarecessem como um processo de tradução Intersemiótica poderia contribuir para processos de criação em dança? Durante a fase de desenvolvimento, notou-se que as interferências contextuais são diversas, tais como a leitura pessoal do sujeito produtor, bem como as impressões de quem assiste. Isto permitiu reflexões significativas, sobre a importância de tentar encontrar os sentidos dos movimentos trazendo á tona o corpo que vive, sente, fala, ou seja, o corpo enquanto linguagem.

Também foi possível perceber que a repetição do movimento na busca de aperfeiçoá-lo deixa claro que nunca é o mesmo, as intenções se intensificam e em cada nova expereriência o significado é reafirmado correspondendo as intenções ao

mesmo tempo em que existe a sensação de não conseguir finalizar, o que é em parte, natural se tratando de tradução Intersemiótica e processos de criação. Durante o processo de levantamento teórico e seleção do poema foram encontradas semelhanças importantes que contribuíram para o processo, como o fato da obra escolhida ser pertencente a Ferreira Gullar, um dos poetas mais expressivos capaz de refletir sobre temas tão atuais em sua obra, assim como a dança contemporânea, que também é conhecida por seu poder de expressividade.

Assim como o poeta tem liberdade de criação indo além da estrutura estética perpassando a linguagem escrita e significados literais, a dança contemporânea também permite autonomia para exploração e criação que não se limita a mera estética, figurinos, ou mesmo movimentos e espaços, até o uso da música não é uma obrigatoriedade “a dança contemporânea é definida por sua indefinição” (LOUPPE, 2012, p.42). Se o poeta se vale das palavras empregando ferramentas linguísticas capaz de ir além do uso literal adentrando em um nível de subjetividade que diz o não dito, da mesma maneira o coreógrafo-bailarino é um tipo de poeta que se serve dos movimentos carregados de sentidos, baseados em técnicas somáticas que para ele são as ferramentas linguísticas corporais que revelam um mundo de subjetividade dizendo o que não está dito para si mesmo e para quem o assiste.

Percebe-se claramente, desta forma, na dança contemporânea que “o interprete/bailarino ganha autonomia para construir suas próprias partituras coreográficas a partir de métodos e procedimentos de pesquisa [...]” (AGUIAR e QUEIROZ, 2010, p.3). É esses elementos que possibilitam a tradução do texto para os sentimentos na coreografia somados á movimentos, posturas, e tudo o que permite o sentir e pensar com o corpo ao dançar e investigar os significados não visíveis na dança. Esta afirmação ganha respaldo em Mearleau-Ponty, importante filósofo do século XX, que contribuiu consideravelmente com seus estudos ao revelar um “corpo que sente, pensa, percebe, experiencia e que deixa de privilegiar o lógico, o racional, o testemunhal como forma única de pensar o mundo”. (VIEIRA, 2005, p. 114).

Quanto a metodologia caracterizou-se como bibliográfica, Lakatos e Marconi (1995, p. 15-36) afirmam tal metodologia como o “levantamento de toda bibliografia já publicada sobre o assunto que está sendo publicado”. Também de cunho documental, porque foi preciso a criação de uma coreografia filmada como

forma de registrar a experiência Intersemiótica vivida. Ademais, relatou-se também em forma de texto o processo de criação. Os movimentos selecionados para compor a coreografia surgiram da investigação em laboratório corporal para que tais movimentos pudessem refletir de fato tanto as técnicas de dança que a intérprete criadora apreendeu ao longo de sua vida acadêmica, como as sensações e sentimentos experienciados o que justifica o porque dos movimentos selecionados no processo de criação coreográfica (link do vídeo disponível nas referências).

Diante de tudo o que foi exposto considerou-se os objetivos alcançados servindo como inspiração para que outros trabalhos surjam proporcionando, dessa forma um ciclo infindável de traduções intersemióticas, além de contribuir para o aprimoramento de pontos de vistas e a criticidade sobre o criar e compor em dança.

Nikole Guedes Maia Marinho
Uea

Nikole.maia26@gmail.com

Graduada em Licenciatura Plena em Letras- Língua Portuguesa pela Universidade Nilton Lins; Especialista em didática do Ensino Superior pela Universidade Nilton Lins; Graduanda do Curso de Licenciatura em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas- UEA.

André Duarte Paes
Uea

apaes@uea.edu.br

Doutorando em Artes da Cena; Mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas-UEA; Especialista em Metodologia do Ensino Superior pelo Centro Universitário do Norte/Uninorte; Graduado em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná/FAP.

Referências:

- AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. **Tradução Intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico**. Juiz de Fora, vol.4, n.1, p. 1981-4070, 2010.
- ECO, Umberto. **Quase a Mesma Coisa**. Rio de Janeiro: Editora Record: 2007.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1995.
- LOUPPE, Laurence **Poética da dança contemporânea**, Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. (Trad. Olga Svary) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. X (apresentação do livro).
- VIEIRA, Marcílio de Souza. **O Corpo como Linguagem na Dança-teatro de Pina Bausch**. Natal, v. 2, n. 2, p. 111-118, 2005.

Corpos dançantes na quarentena: mulheres em cena.

Paloma Alves Goveia (UFPEL)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O intuito deste projeto é entrevistar diferentes realidades, pessoas ao nosso redor e descobrir os seus porquês, neste momento de crise em que vivemos, ainda queremos dançar? Uma pesquisa sobre o que se passa com nossos corpos, elaborada através da disciplina Tópicos Especiais em Dança VIII e inserido no projeto de pesquisa Visualidades Tecidas em Corpos Poéticos, o qual sou bolsista. O que mudou em nossos corpos? Aqueles que dançavam em qualquer lugar ou circunstância, independente da sua ocupação, hoje se veem em uma realidade diferente. Muitos estão vivendo (ou sobrevivendo) somente em suas casas, deparando-se com uma nova forma de viver, uma nova rotina e um dia-a-dia muito mais limitado por conta da condição de quarentena. Quero descobrir se existe ou não uma ligação e trazer os relatos destas pessoas para as discussões em aula.

Palavras-chave: MULHERES. DANÇA. VÍDEODANÇA. QUARENTENA. PANDEMIA.

Abstract: The purpose of this project is to interview different realities, people around us and discover their why, in this moment of crisis in which we live, do we still want to dance? A research about what happens to our bodies, elaborated through the Special Topics in Dance VIII discipline and inserted in the research project Woven Visualities in Poetic Bodies, which I have a scholarship. What has changed in our bodies? Those who danced in any place or circumstance, regardless of their occupation, today find themselves in a different reality. Many are living (or surviving) only in their homes, facing a new way of living, a new routine and a day-to-day much more limited due to the quarantine condition. I want to find out whether or not there is a connection and bring these people's accounts into class discussions.

Keywords: WOMANS. DANCE. VÍDEODANCE, QUARANTINE. PANDEMIC.

1. Abordagem com entrevistas

O presente estudo busca relatar percepções sobre visualidades corporais de uma proposta de trabalho da disciplina optativa do Curso de Dança da UFPel Tópicos Especiais em Dança VIII - Danças emergentes na emergência, a qual intitulei Corpos Dançantes na Quarentena: Mulheres em Cena. Foi elaborado um plano de pesquisa entrevistando 11 mulheres, donas de casa com jornada dupla de trabalho, para saber através dos olhares de outras mulheres, suas perspectivas sobre a dança e o enfrentamento do período de pandemia. Buscando compreender

2314

se houveram distinções sobre suas práticas de dança neste período e no período anterior à pandemia. No início deste projeto pensava-se abordar a comunidade em geral e entrevistar convidados diversos. Através de uma orientação foi decidido especificar o “público alvo”. Buscou-se então entrevistar mulheres que trabalham são donas de casa, tendo jornada dupla e até mesmo tripla de trabalho, como muitos relatos de mães ou mulheres com outras ocupações. Iniciou-se então o planejamento e foi criado um questionário a ser utilizado nas entrevistas com as convidadas. Seleccionadas as convidadas, mulheres com este perfil e faixa etária diversa, foram realizadas as entrevistas através de uma chamada de vídeo gravada.



Figura 1: Capa da vídeodança com o título da mesma: Do lar Dançar.

2. Proposta de vídeo

Foi proposta uma tarefa a todas as mulheres entrevistadas, realizar uma vídeo-dança do que seria a sua dança de quarentena. As entrevistadas foram orientadas a sentirem-se à vontade para criar e se divertir na tarefa, onde as únicas regras seriam o tempo e posição do celular para gravar (de 10 a 30 segundos e com o celular em posição vertical). Recebidos os vídeos foi elaborada uma vídeodança como produto final para a aprovação na disciplina de Tópicos Especiais em Dança VIII. A partir dessa vídeodança iniciei minha participação, como bolsista IC (iniciação científica) no projeto de Visualidades Tecidas em Corpos Poéticos na Contemporaneidade, dentro do Grupo OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq).

Para Louppe (2012) o ponto de partida de qualquer composição coreográfica rememora um traçado intrínseco do intérprete-criador, a necessidade e a própria urgência de dizer, por vezes, de gritar para o mundo o sentido e o desejo transbordantes de que é depositário, da sua riqueza de inspiração. O fio condutor do desejo define o primeiro passo, mas está sujeita ao conflito de sua própria inacessibilidade, revela, por vezes, as feridas do desejo.[1]

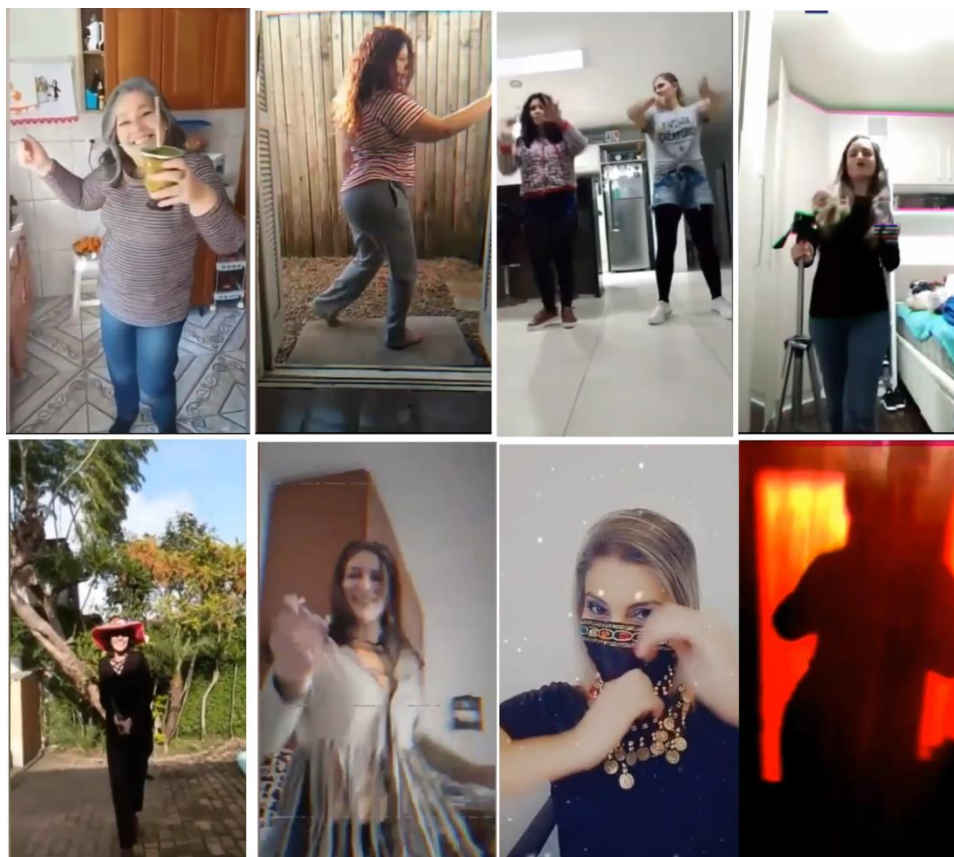


Figura 2: Print feito a partir da vídeodança produzida com os vídeos enviados pelas mulheres participantes.

3. Conclusão

A partir de algumas pistas, entrecruzando e amarrando percepções, que foram recebidas na presente investigação, espero que novos questionamentos e sinalizações possam aparecer dentro das propostas artísticas, reconhecendo as limitações que o momento de pandemia nos apresenta e, sobretudo apostando em corpos poéticos de mulheres em múltiplas funções, sem descuidar e de levar em conta a presença da diversidade cultural.

Cada pessoa tem seus próprios problemas, suas características pessoais e seus percalços, mas ainda acredito e tenho fé de que este projeto/pesquisa possa auxiliar e incentivar não somente donas de casa, mas quaisquer pessoas, a dançarem e verem a dança como uma “grande amiga e aliada” não somente no momento de isolamento, bem como, proporcionando o desdobramento do trabalho com a produção audiovisual, a videodança.

Paloma Alves Goveia
UFPEL

paloma.goveia@hotmail.com

Graduanda do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas.
Bolsista IC: Projeto Visualidade Tecidas Pelos Corpos Poéticos na contemporaneidade.

Dra. Carmen Anita Hoffmann
UFPEL

carminhalese@yahoo.com.br

Coordenadora e Professora do Curso de Dança – Licenciatura
Professora no PPGAV

Referências:

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
UFSJ. TEXTO 11: **COMO ELABORAR UM QUESTIONÁRIO**. Site da Universidade Federal de São João del-Rei, Laboratório de Psicologia Ambiental, 2003. Especiais. Acessado em 01 ago. 2020. Online. Disponível em: https://www.ufsj.edu.br/porta2-repositorio/File/lapsam/Metodo%20de%20pesquisa/Metodos%20de%20pesquisa%202013/Texto_11-_Como_elaborar_um_quesitonario.pdf

Devir somático: caminhos de pesquisa em Dança

Patricia Andrade da Silva Leite (UFRJ)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Encontrar caminhos de pesquisa pode ser um desafio e eu diria que o importante é refletir sobre o que nos move. Para falar sobre esse caminhar, trago minha trajetória de construção do Trabalho de Conclusão de Curso, onde me apaixonei pela Educação Somática e queria conhecer mais sobre o campo e sobre os métodos que fazem parte dele, entendendo os pontos em comum e as diferenças entre eles. Neste relato falarei sobre minha trajetória de pesquisa, apontando reflexões que objetivam auxiliar na construção dos caminhos de pesquisa em Dança. A reflexão que trago aqui é sobre o percurso, sobre o processo, sobre o trajeto a ser percorrido, e para tal trago em forma de relato uma construção metodológica que mostra possibilidades de caminhos de pesquisa em Dança a partir de quatro pilares de construção do conhecimento: o desejo, a questão inicial, a experiência e o repertório.

Palavras-Chave: PESQUISA EM DANÇA. METODOLOGIA DE PESQUISA. EXPERIÊNCIA.

Abstract: Finding research paths can be a challenge and I would say that the important thing is to reflect on what moves us. To talk about this journey, I bring my trajectory of construction of the Course Conclusion Work, where I fell in love with Somatic Education and wanted to know more about the field and the methods that are part of it, understanding the commonalities and differences between them. In this report I will talk about my research trajectory, pointing out reflections that aim to help in the construction of research paths in Dance. The reflection that I bring here is about the path, about the process, about the path to be taken, and for this I bring in the form of a report a methodological construction that shows possibilities of research paths in Dance from four pillars of knowledge construction: the desire, the initial question, the experience and the repertoire.

Keywords: RESEARCH IN DANCE. RESEARCH METHODOLOGY. EXPERIENCE.

O objetivo deste relato é compartilhar reflexões metodológicas desenvolvidas a partir da experiência de construção do Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Dança na UFRJ e enquanto monitora de Metodologia de Pesquisa em Dança (2019-2021). Neste relato falarei sobre minha trajetória de pesquisa, apontando reflexões que objetivam auxiliar na construção dos caminhos de pesquisa em Dança. Os caminhos de pesquisa aqui levados em consideração

2318

têm como ambientação os devires somáticos da trajetória do aluno pesquisador. Ao falar Devir Somático, abordo um processo de transformação e transmutação das coisas, pessoas e seres do ponto de vista de quem passa pela experiência, ou seja, a partir da experiência de cada um. Devir Somático, porque durante nossa trajetória de pesquisa, sendo ela prática ou teórica, a construção se dá a partir da transformação daquilo que somos e buscamos a partir da nossa experiência. Apontar um devir somático enquanto caminho de pesquisa evidencia que os caminhos de pesquisa se dão durante o *processo*: a partir dos atravessamentos durante o pesquisar. As vezes tentamos ver no início da jornada todo caminho a ser percorrido, mas o percorrer é que vai fazer a pesquisa ir tomando seu rumo.

Ao embarcar num devir somático de pesquisa em Dança, precisamos de um ponto de partida. Encontrar esse ponto de partida pode ser um desafio e o importante é refletir sobre o que nos move. As vezes temos interesse por determinado assunto ou campo da Dança, e até vontade de falar sobre ele, mas quando não há o desejo de me conectar com aquele conhecimento, de saber mais, de aprofundar, a vontade de falar sobre o assunto se esvai quando damos incício a pesquisa e fica um vazio. Não era sobre esse lugar. Portanto, encontrar caminhos de pesquisa é também um caminho de auto conhecimento, onde é preciso entender antes de tudo o nosso propósito. A palavra propósito em latim significa “*aquilo que eu coloco adiante*”, ou seja, aquilo que estou em busca. É aí que entra o desejo: “O que me move?” é o que devemos nos perguntar ao embarcar. Mas como o nome diz, esse é o ponto de partida. A partir daí o desejo precisa virar uma questão inicial. Essa é fundamental para nortear a pesquisa. A questão inicial é nossa bússola, e sem bússola ficamos sem direção, e se não sabemos para onde vamos, não saímos do lugar. Portanto, é importante que o desejo vire uma questão objetiva.

Trazendo essa reflexão para a experiência de construção do TCC, o meu desejo de pesquisa estava ligado ao campo da Educação Somática, e queria aprender mais sobre o campo, entendendo o que era Educação Somática; os métodos que faziam parte desse campo; os princípios em comum a esses métodos; e principalmente: queria saber as semelhanças e diferenças pedagógicas dessas práticas. Então essa passou a ser minha questão inicial. Esse foi meu ponto de partida. Porém, ao dar início à pesquisa fui entender que só seria possível falar sobre esses métodos a partir de uma experiência de corpo, e sem uma formação e ou uma experiência mais aprofundada, teria dificuldade de falar sobre eles, que dirá

colocá-los em diálogo. Pensei então em pesquisar o campo através de laboratórios de criação, utilizando práticas e exercícios somáticos, junto aos corpos dançantes que quisessem participar. Pandemia. LockDown. Quebra. Não mais abraços. Mais uma vez, caminhos reinventados... Dessa vez mais desafiador pensar em como trazer o campo da Educação Somática sem presença física, toques, trocas e afetos. Duas ideias surgiram. A primeira delas foi o que eu chamei de *Experiências de escuta*, uma experiência que se teceu na relação oral, com a transmissão de um saber que vem da trajetória e experiência de quem relata, aprendendo sobre o campo a partir de três professoras que foram importantes durante minha formação em Dança na UFRJ e utilizam abordagens somáticas em suas práticas de ensino: Letícia Teixeira, Maria Inês Calfa e Silvia Soter.

Um parêntese para trazer uma reflexão metodológica deste processo: essas ideias vieram pelo meu desejo de conhecer mais sobre o campo, me fazendo descobrir possibilidades de fazê-lo. Nosso desejo nos acompanha durante todo processo: sempre que nos perdemos em relação ao caminho de pesquisa e ficamos sem saber pra onde vamos, acessar nosso desejo e nos reconectarmos com aquilo que nos move, nos faz repensar a questão inicial, e conseguir enxergar pra onde devemos ir.

A outra ideia também veio pelo desejo de conhecer mais o campo, pois esse desejo me gerou a sensação que o contato que eu tive com métodos somáticos durante a graduação foi pequeno, e que o campo estava presente na nossa formação, vindo de forma indireta, a partir de professores que utilizam abordagens somáticas em suas práticas de ensino. Isso me gerou a curiosidade em saber dos meus colegas alunes e dos professores como eles viam suas experiências com os métodos somáticos dentro da graduação, e assim a ideia era fazer uma pesquisa, utilizando dois questionários online diferentes, um para alunes e outro para professores do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, onde a hipótese inicial partia dessa sensação. Apesar de ambas as ideias me parecerem naquele momento caminhos diferentes, optei por ambas e os dois caminhos foram importantes por que além de possibilitarem aprendizados sobre o campo, trouxeram algo fundamental para qualquer processo de pesquisa: repertório. Repertório é todo conhecimento que acumulamos por meio das nossas experiências. É difícil para qualquer pessoa conseguir escrever sem conhecimento. É preciso ler, buscar informação, aprender... ter repertório!

Considerações Finais

Para concluir, gostaria de relatar que meu percurso somático de caminhos de pesquisa tanto no processo de construção do TCC, como também enquanto monitora, me trouxe essa construção metodológica de um processo de pesquisa em Dança passando por quatro pilares de construção de conhecimento: o desejo, a questão inicial, a experiência e o repertório.

Patricia Andrade da Silva Leite
UFRJ
patiii_andrade@hotmail.com

Técnico em Artes Cênicas – CAL (2008). Formação em Psicologia - UERJ (2010), MBA em Gestão e Produção Cultural – FGV (2013), Licencianda em Dança – UFRJ e desde 2019, bolsista de extensão e monitora das disciplinas de Introdução à Metodologia Científica e Metodologia de Pesquisa em Dança.

Orientadora: Prof^a. Dra. Ruth Silva Torralba Ribeiro
UFRJ
ruthtorralba@gmail.com

Professora dos Cursos de Dança e Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Doutora e Mestre em Psicologia (UFF). Artista e Pesquisadora das Práticas Somáticas e da Dança. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) - UFRJ.

Orientadora: Prof^a. Me. Tânia Tiemi Ikeoka
ABR – Associação Brasileira de Rolwing® e DIRI – Dr. Ida Rolf Institute
taniatiem@gmail.com

Artista, terapeuta e educadora. Mestre em Artes Cênicas (UNIRIO), especialista em Sist. Laban/Bartenieff e licenciada em Dança (Faculdade Angel Vianna), licenciada em Ciências Sociais (UNICAMP). Desde 2017 atua como pedagoga e terapeuta do movimento no método Rolwing® - Integração Estrutural (ABR/SP). Em 2018-19 foi professora substituta do DAC/EEFD/UFRJ.

Referências:

LEITE, P. **Dança e Educação Somática: Experiências com o Campo durante a formação em Dança da UFRJ.** [66f.]. Trabalho de Conclusão de Curso. DAC-EEFD, UFRJ, Rio de Janeiro, 2021.

A importância da escola de dança do Teatro Carlos Gomes de Blumenau para a expansão da dança cênica blumenauense

Paula Boing dos Santos (FURB)

Relato de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O trabalho relatado compreende uma pesquisa histórica que tem como finalidade evidenciar a relevância da escola de dança do Teatro Carlos Gomes da cidade de Blumenau em Santa Catarina. A escola apresenta 79 anos de funcionamento, tornando-a lugar de formação de profissionais da dança e centro de referência da dança cênica na região. Para alcançar seu objetivo, o trabalho abrange duas etapas: uma análise histórica do ensino da dança no Teatro e um mapeamento dos profissionais formados e/ou inspirados pela escola a seguirem carreira na dança. O trabalho está atualmente no desenvolvimento da primeira etapa e ainda contará com grande aprofundamento em suas referências.

Palavras-chave: PRÓ-DANÇA DE BLUMENAU. TEATRO CARLOS GOMES. HISTÓRIA. DANÇA CÊNICA.

Abstract: The reported work is a historical research that aim to highlight the relevance of the dance school of Teatro Carlos Gomes from Blumenau in Santa Catarina. The school has 79 years of function that made it become a place of formation of dance professionals and a center or reference of scenic dance at the region. To achieve its objective, the work covers two parts: a historical analysis of the dance teaching at the theater and a map of the professionals educated and/or inspired by the school to follow a dancing career. The work is currently developing the first part and will still have a great deepening of its references.

Keywords: PRÓ-DANÇA DE BLUMENAU. TEATRO CARLOS GOMES. HISTORY. SCENIC DANCE.

1. Introdução

A pesquisa “A importância da escola de dança do Teatro Carlos Gomes de Blumenau para a expansão da dança cênica blumenauense” tem como principal objetivo compreender como a dança cênica da/na cidade de Blumenau ampliou-se ao longo do tempo. Para alcançar tal premissa, a autora divide seu trabalho em dois principais momentos: uma análise histórica e um mapeamento de profissionais da dança cuja trajetória recebeu influência da escola.

Na introdução do trabalho a autora optou por abordar a história de Blumenau e do próprio Teatro Carlos Gomes previamente à história da escola.

2322

Dessa maneira é possível compreender a cultura local refletindo diretamente nas atividades e no próprio público que a frequenta.

2. Análise Histórica

Adentrando ao ensino da dança cência na cidade, organiza-se esta fase em três períodos.

O período prévio ao ensino da dança no teatro (em torno de 1910 a 1942) consiste no ensino da dança na Associação Ginástica de Blumenau. Nesta, dois mestres foram reconhecidos: Bruno Hindlmeyer (IONEN, 2000) e Mathilde Frischknecht (TORRES, 2014). As principais referências desse período até o momento são a obra da Dra. Profª Vera Lúcia Amaral Torres, “A produção coreográfica catarinense nas décadas de 1940 e 1950”, a revista Blumenau em Cadernos e duas obras da historiadora Ursula Aloma Ionen: “Dançando em Blumenau – Para uma história da dança acadêmica (1850/2000)” e “Dançando em Joinville e Blumenau – Uma tentativa de construção da identidade cultural de Joinville e Blumenau através da dança acadêmica ocidental (1970/2000)”. As obras de Ionen, no entanto, ainda não foram contempladas visto que não possuem um formato digital e com a pandemia da Covid-19 ainda não foi possível o contato com esse material. Apesar disso, uma entrevista remota já foi realizada para compreender o teor dos trabalhos e visualizar um pouco de seu conteúdo e para preencher algumas lacunas da história da própria Ursula, visto que esta foi aluna e diretora da escola em seus anos de atividade na dança.

O seguinte período consiste nos anos 1942 a 1987, conferindo o nome Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes à escola. Nesse período foram identificados os seguintes mestres: Lisel Klostermann, de 1945 a 1948; Gertrud Smolka, de 1948 a 1951; Inês Poller, de 1952 a 1962; Zuleika Lauterjung e Iris Colin, em 1965; Mara Probst Schloegel, de 1966 a 1971; Pauline Stringer, de 1972 a 1976; Pedro Dantas Rodrigues, de 1979 a 1982; e Ursula Aloma Ionen, de 1982 a 1987. Para esse momento, as principais referências utilizadas foram as mesmas obras de Torres e Ionen, a revista Blumenau em Cadernos, informativos do Teatro Carlos Gomes e depoimentos de Ursula Aloma Ionen, Maria Beatriz Niemeyer, Tamara Boing-Rahn e Bruna Oechsler.

O último e atual momento abarca o período a partir de 1988, quando a escola é renomeada Associação Pró-Dança de Blumenau. A primeira diretora foi Maria Beatriz Niemeyer que assumiu a função de 1988 até 2016, ano em que transmitiu o cargo para Bruna Oechsler, atual diretora da escola. Esse período tem como principais referências o livro “Arte em Movimento – 20 anos de Pró-Dança de Blumenau” de Maria Beatriz Niemeyer, informativos do Teatro Carlos Gomes e depoimentos de Maria Beatriz Niemeyer e Bruna Oechsler.

Apesar de a análise histórica ser o elemento mais desenvolvido da pesquisa até o momento, é imprescindível que ocorra maior aprofundamento em sua elaboração. Há muitos pontos de referência com necessidade de organização para que as informações estejam em concordância com a ocorrência dos fatos apresentados.

3. Mapeamento dos profissionais da dança

Esta etapa ainda não foi iniciada. Será a contemplação dos profissionais da dança cuja trajetória foi marcada pela instituição. Prevê-se que será formada uma lista desses profissionais para contatá-los e realizar entrevistas para prestar um depoimento. Este abordará suas trajetórias na dança, como a escola influenciou esse percurso, onde estão localizados atualmente, quais suas funções no ramo da dança, entre outros temas de interesse que possam emergir ao longo da elaboração do trabalho.

A estrutura desse momento da pesquisa, pressupostamente, organizar-se-á em ordem alfabética, apresentando foto, relato escrito sintetizado do profissional entrevistado e um *QR code* disponibilizando o depoimento na íntegra.

4. Próximos passos

Para dar continuidade à pesquisa e encerrar a análise histórica para enfim alcançar a etapa seguinte, a autora pretende estudar os trabalhos de Ursula Aloma Ionen mencionados anteriormente, buscar contato com as pesquisadoras Vera Lúcia Amaral Torres e Ivana Deeke Fuhrmann, explorar o Arquivo Histórico José Ferreira da Silva (arquivo histórico de Blumenau, atualmente fechado para reforma) bem como os arquivos da Pró-Dança de Blumenau e do Teatro Carlos Gomes.

Para mais do repertório de cunho teórico e impessoal, também é de interesse da autora realizar mais entrevistas com integrantes e ex-integrantes da equipe da escola além de estudantes e ex-estudantes. Dessa maneira, apreender-se-á o lado afetivo e pessoal que esse ambiente proporcionou ao longo dos anos e demonstrará sua importância não apenas para expansão da dança cênica da/na cidade, mas da própria relação da região com a arte da dança.

Paula Boing dos Santos
FURB

pbsantos@furb.br

Graduanda da 2ª Fase de Licenciatura em Dança da FURB. Faz parte do Grupo de Pesquisa de Arte e Estética na Educação, vinculado ao mestrado e doutorado em Educação da FURB desde 2021/01

Orientadora: Profa^a. Dra. Jussara Xavier
FURB

jussarajxavier@gmail.com

Pós Doutora em Filosofia (UFSC), Doutora em Teatro (UDESC), Mestre em Artes - Comunicação e Semiótica (PUC/SP), Especialista em Dança Cênica (UDESC), Bacharel em Administração (UFSC) e Licenciada em Artes Visuais (Claretiano). Professora da FURB nos cursos de Licenciatura em Dança, Licenciatura em Teatro e Licenciatura em Música.

Referências:

Blumenau em Cadernos. Blumenau: Fundação "Casa Dr. Blumenau", maio 1987. Disponível em:

<http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/blumenau%20em%20cadernos/1987/BLU1987005.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2021.

IONEN, Ursula Aloma. **Dançando em Blumenau:** Para uma história da dança acadêmica. Chapecó, 2000. 220f. Monografia (Graduação em História). Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC), Chapecó, 2000.

IONEN, Ursula Aloma. Entrevista de Paula Boing dos Santos em 28 de março de 2021. Blumenau/Itapema. Gravação de tela e de áudio através de vídeo-chamada.

NIEMEYER, Maria Beatriz. **25 anos em uma página. Informativo Teatro Carlos Gomes,** Blumenau, p. 4-4, out. 2012. Disponível em: https://issuu.com/melzassessoria/docs/tcg_out2012/4. Acesso em: 11 jul. 2021.

NIEMEYER, Maria Beatriz. **Arte em Movimento:** 20 anos de Pró-Dança de Blumenau. Blumenau: HB Editora, 2007.

NIEMEYER, Maria Beatriz. Entrevista de Paula Boing dos Santos em 27 de março de 2021. Blumenau/Itapema. Gravação de tela e de áudio através de vídeo-chamada.

TORRES, Vera Lúcia Amaral. A PRODUÇÃO COREOGRÁFICA CATARINENSE NAS DÉCADAS DE 1940 E 1950. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança,** Salvador, v. 3, n. 2, p. 23-32, jul/dez. 2014.

2325

Focalizadores (as) de danças circulares sagradas no Brasil em seus processos de form(ação)

Potyra Curione Menezes (UNESP - RC)

Flávio Soares Alves (UNESP – RC)

Comitê Temático Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este trabalho é parte de minha pesquisa de mestrado em andamento, em que pretendemos refletir sobre processos de form(ação) de focalizadores(as)¹ de Danças Circulares Sagradas (DCS) no Brasil, focando nas relações que os(as) focalizadores(as) estabelecem com as DCS e em seus efeitos no âmbito da ética e da estética da existência. Nesta perspectiva, trazemos relatos de focalizadores(as) de DCS para ingressar dentro de um nível reflexivo que pretende observar possíveis ressonâncias entre a experiência corporal e coletiva instalada nessa prática e os processos de subjetivação desses(as) focalizadores(as), buscando respaldo na estilística da existência observada em Foucault, para se inspirar na ótica do “cuidado de si”. Desta forma, buscamos nos atentar às intensidades e multiplicidades mobilizadas através de entrevistas com focalizadores(as) de DCS no contexto brasileiro, em um cenário Cartográfico.

Palavras-chave: DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS. SUBJETIVAÇÃO. CUIDADO DE SI. SAGRADO. ESTILÍSTICA DA EXISTÊNCIA.

Abstract: This work is part of my ongoing master's research, in which we intend to reflect on processes of form(action) of Sacred Circle Dances (SCD) teachers in Brazil, focusing on the relationships that teachers establish with the SCD and its effects in the scope of ethics and aesthetics of existence. In this perspective, we bring reports from SCD teachers to enter into a reflective level that intends to observe possible resonances between the bodily and collective experience installed in this practice and the subjectivation processes of these teachers. This way, we seek support in the aesthetics of existence, observed in Foucault, in order to be inspired by the perspective of the “care of the self”. Thus, we have sought to pay attention to the intensities and multiplicities mobilized through interviews with SCD teachers in the Brazilian context, in a Cartographic scenario.

Keywords: SACRED CIRCLE DANCES. SUBJECTIVATION. CARE OF THE SELF. AESTHETICS OF EXISTENCE.

1. Introdução

As Danças Circulares Sagradas (DCS) são manifestações expressivas vivenciadas em roda, cujo vocabulário corporal busca linguagem nas danças

¹ Focalizador(a) é aquele(a) que conduz a roda nas Danças Circulares Sagradas.

tradicionais dos povos e nas danças contemporâneas. Essa disposição circular gera um campo de intensificação que afeta as pessoas tanto em nível subjetivo quanto coletivo. E esse fluxo da entrega dos corpos envolvidos intensamente, pela música, pela dança e pela calibragem da energia, nos faz sentir, nessa composição de singularidades, em um todo imensamente potente.

Assim, tendo em vista esse espaço pulsante de intensificação da experiência em roda, essa pesquisa pretende lançar o olhar na direção dos processos de form(ação) de focalizadores de DCS no Brasil. O(a) focalizador(a) é aquele(a) que não só conduz a roda, mas que também tem a função de “colocar e sustentar o foco”, isto é, de contribuir na intensificação desta experiência expressiva. Ele é ao mesmo tempo agente-condutor e participante, o que o coloca num mesmo plano de experiência com os participantes da roda.

Nesta perspectiva, busca-se ingressar em um nível reflexivo que pretende observar possíveis ressonâncias entre a experiência corporal e coletiva instalada nessa prática e os processos de subjetivação desses(as) focalizadores(as). Como referencial teórico de partida, buscou-se pela estilística da existência, observada em Foucault (2004a), para ajustar o olhar investigativo na direção das práticas que intensificam nossa experiência de si, elaborando modos de ser e agir no mundo.

É nesta direção que processo de subjetivação e form(ação) se interlaçam, na medida em que a busca de uma existência ética na relação consigo e com o outro, ao invés da renúncia de si, nos possibilita a transformação, para (des)(re)construir possíveis verdade, e na medida em que o conhecimento está em constante construção a partir da experiência e, portanto, o conhecimento de si está em um eterno devir na relação com o mundo e em consonância com as práticas de elaboração de si. Gallo (2008), (re)pensando a educação, parece nos trazer esse indício, ao negar a “formação (...) como um processo de subjetivação externa, heterônoma, constituindo sujeitos para uma máquina social de produção e de reprodução.” (GALLO, 2008, p. 259)

E é com este intuito que, trazendo as práticas de si da cultura greco-romana antiga, Foucault (2004) nos possibilita, na modernidade, perceber que o “cuidado de si”² não precisa estar subjugado ao conhecimento, como passou a

² Foucault traz aos tempos modernos as práticas de si da cultura greco-romana antiga, pois diferentemente deste momento em que vivemos, conhecimento e ética não se separam lá, onde o conhecer está subordinado ao cuidado de si mesmo por um sujeito da ação, ético, que se constrói, se

ocorrer na era cristã, mas ao contrário, pode ser a mola propulsora para o sujeito elaborar-se existencialmente, através da “arte de viver”.

2. Procedimentos

Não podemos deixar de mencionar que, enquanto pesquisadora, ingresso nesta ação investigativa totalmente imersa e encharcada das intensidades que me atam a essa prática, uma demanda visceral que implica corpo amplamente, reclamando por essa prática que tensiona em mim e, assim, flui. Desta forma, interessa-nos revisitar as experiências vividas por focalizadores(as) para pensar: como a dinâmica relacional das DCS pode oferecer espaços potentes de encontro com as forças que intensificam nossa experiência de si? Como a prática das DCS pode mobilizar os processos form(ativos) dos focalizadores de DCS?

Neste sentido, na dimensão dos procedimentos, buscamos dialogar com os estudos Deleuzianos e Guattarianos (1995), particularmente aqueles que nos aproximam do princípio da cartografia como possibilidade de expandir o território a ser vivenciado, na trilha das evidências, tendo a dimensão de realidade como um cruzamento de várias forças que a compõem, uma multiplicidade de vozes em que somos coprodutores, onde há borramentos entre tudo e todos que compõem o encontro. Possibilitar a polifonia, numa observação engajada e afetiva, é o grande desafio.

Neste contexto de uma atitude cartográfica, é interessante perceber algumas pistas (PASSOS, 2009) que servem para sugerir encaminhamentos. No que se refere à entrevista, ela acontece em forma de diálogo envolvida em “um manejo cartográfico”, em que não importa apenas o conteúdo “do vivido da experiência relatado na entrevista”, mas inclui também “a dimensão processual da experiência, apreendida em suas variações”, “estabelecida na experiência compartilhada”. (CALIMAN et al, 2013, p.301).

Foram realizadas oito entrevistas³ individuais, gravadas via remota, pelo Google meet, entre agosto e setembro de 2020. Transcorreram em forma de um

transforma, como “exercícios espirituais” que levam à elaboração de modos de vida, de existência, através da arte de viver. Não é um exercício fácil, é uma conquista difícil. É um exercício de apelo à vigilância e à atenção e NÃO à decifração da natureza secreta. (STONE, 2018, p.188)

³ Os entrevistados receberam um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), explicando sobre o projeto e sobre a entrevista, e este foi enviado juntamente com o projeto para o Comitê de

diálogo aberto e seu roteiro inicial foi pautado em torno das seguintes temáticas: como aconteceu o encontro dos(as) focalizadores(as) com as DCS; como foi acontecendo essa permanência das DCS na história de vida de cada um; e como isso afetou sua relação com a vida pessoal e profissional. Houve a elaboração de um questionário com questões pertinentes às temáticas acima mencionadas.

Até o presente momento, fizemos a transcrição de cinco das oito entrevistas, tendo cada uma a duração média de 90 minutos, e estamos em fase de esboço da análise.

Potyra Curione Menezes
UNESP - RC
potyram@hotmail.com

Educadora graduada em Letras, Mestre em Linguística Aplicada, Tradutora da língua inglesa, Mestranda no Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Humano e Tecnologias pela UNESP de Rio Claro, com formação holística em Danças Circulares, Reiki, Estimulação neural e Meditação. Desenvolve projetos com Danças Circulares em instituições na cidade de Rio Claro.

Prof. Dr. Flávio Soares Alves
UNESP - RC
flavio.alves@unesp.br

Docente do Departamento de Educação Física da Unesp de Rio Claro. Graduado em Educação Física pela Unesp de Rio Claro, Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Unicamp, Doutor em Ciências pela Escola de Educação Física e Esporte da USP, Pós-doutorando pelo programa de pós-graduação em Saúde Pública da Faculdade de Saúde Pública da USP.

Referências

- CALIMAN, Luciana V, SADE, Christian e TEDESCO, Sílvia H. A entrevista na pesquisa cartográfica. **Fractal, Rev. Psicologia**, v. 25, n. 2, p. 299-322, Maio/Ago. 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. **Ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, 264-287.
- _____. Tecnologias de si. **Verve**, v. 6, PUC: SP, 321-360, 2004.
- GALLO, Sílvia. (Re)pensar a Educação. **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, 251 – 260.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Lílian. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

Ética em Pesquisa (CEP) do Instituto de Biociência da UNESP de Rio Claro, o qual nos deu o parecer de aprovação. (Vide anexo I deste trabalho)

2329

STONE, B. E. Subjetividade e Verdade. **Michel Foucault: conceitos fundamentais.**
Petrópolis, RJ: Vozes, 2018, 185-202.

Educação musical na formação em dança: um mapeamento nos cursos superiores em dança do RS

Rafaela Caporale de Castro (UCS/UFRGS)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Nos ambientes artísticos da dança, percebe-se que a música poderia ser muito mais explorada se mais compreendida pelos dançarinos, a fim de ampliar as ferramentas criativas pedagógicas e coreográficas. Logo, localiza-se um espaço comum pouco explorado e que por consequência não consegue articular com propriedade. Apesar da existência de relevantes pesquisas entre corpo e música, na dança, não há métodos amplamente utilizados pertinentes ao uso de qualidades musicais de forma “traduzida” e específica para a dança. Assim, essa pesquisa teve como objetivo principal apontar a incidência da formação musical dentro da área da dança visando mapear tanto o conhecimento detido pela classe, quanto também a relevância sobre essa questão. Como metodologia foi aplicado um questionário fechado para um universo de 471 pessoas, através do google formulários. A partir disso foram gerados dados que embasaram a discussão sobre o panorama da musicalidade na formação dos Cursos Superiores de Dança do RS.

Palavras-chave: DANÇA. EDUCAÇÃO. MUSICALIDADE.

Abstract: In the artistic environments of dance, it is clear that music could be much more explored if better understood by dancers, in order to expand the creative pedagogical and choreographic tools. Therefore, there is a little explored common space that, as a consequence, cannot properly articulate. Despite the existence of relevant research between body and music, in dance, there are no widely used methods relevant to the use of musical qualities in a “translated” and specific way for dance. Thus, this research had as its main objective to point out the incidence of musical education within the dance area, mapping both the knowledge held by the class and the relevance of this theme. As methodology, a closed questionnaire was applied to a universe of 471 people, through google forms. From this, data were generated that supported the discussion on the context of musicality in the formation of Superior Dance Courses in RS.

Keywords: DANCE. EDUCATION. MUSICALITY.

1. (In)fluências entre música e movimento

Partindo do campo artístico da dança percebe-se uma forte interação e absorção dos conhecimentos musicais, pois muitas são as interfaces possíveis para o corpo e o movimento em questões de virtuosismo, aperfeiçoamento técnico e cênico ao usufruir da música (VIEIRA; AVELINO, 2014) (NHUR, 2020). Ainda é

2331

possível observar que essa fluência ou interconexão é natural para várias culturas (CAMARGO, 2013) (ZEMP, 2013) e, ainda, que as percepções musicais são muito imbricadas com a ideia de corporeidade (LEMAN; MAES, 2014).

Apesar desse fato, é notável a falta de propriedade de professores e dançarinos quando se trata desses conceitos e percepções musicais específicas. Frequentemente, nos ambientes artísticos da dança, percebe-se que a música poderia ser mais explorada se mais compreendida pelos dançarinos, não necessariamente gerando uma dependência, pois essa interdependência já foi fortemente destacada principalmente pelas obras de Merce Cunningham (VIEIRA, 2011), mas ampliando as ferramentas criativas pedagógicas e coreográficas (SCHROEDER, 2000). Logo, identifica-se um espaço comum pouco explorado e que por consequência não consegue articular com fluência.

Além disso, é notável que as pedagogias sobre o movimento e a música sob a ótica da área da dança não pressupõem os mesmos expoentes que a área da música (CIAVATTA, 2019) (COZZUTTI et. al., 2014), não existindo métodos amplamente utilizados ou pesquisas aprofundadas pertinentes ao uso de qualidades musicais de forma “traduzida” e específica para a dança (SCHROEDER, 2000). Assim, essa pesquisa tem por objetivo apontar a incidência da formação musical dentro da área da dança visando mapear tanto o conhecimento detido por um recorte da classe, quanto também qual a relevância existente sobre essa questão.

2. Metodologia

Para realização deste estudo foi realizada uma pesquisa quantitativa de caráter explicativo que abordou os cursos superiores em dança do Rio Grande do Sul, presentes nas universidades: UFSM, UFPel, UFRGS, UERGS e UCS, coletando dados dos professores e alunos com matrícula ativa até março de 2021. Totalizando o universo de 471 pessoas a amostragem com 95% de nível de confiança e 5% de margem de erro somaria 212 questionados, entre professores e alunos, porém somente 73 respostas válidas foram coletadas. O instrumento para coleta dos dados foi através de um questionário fechado, desenvolvido na plataforma do Google formulários. Estes foram distribuídos aos coordenadores dos cursos que posteriormente encaminharam aos seus respectivos alunos e professores, e também através de redes sociais. Então, os dados coletados propiciaram um breve

2332

panorama acerca da musicalidade na formação dos Cursos Superiores de Dança do RS.

3. Resultados

Após a análise dos dados é possível dizer que existe um alto índice de educação musical na formação do profissional da dança, principalmente no contexto acadêmico em comparação às formações livres. Majoritariamente ambos, professores e alunos, tiveram essa vivência na sua formação em dança/ artes cênicas, sendo que 89,39% dos alunos afirmaram ter tido, enquanto 10,61% negaram, e em relação aos professores 80,00% tiveram essa vivência e 20,00% não.

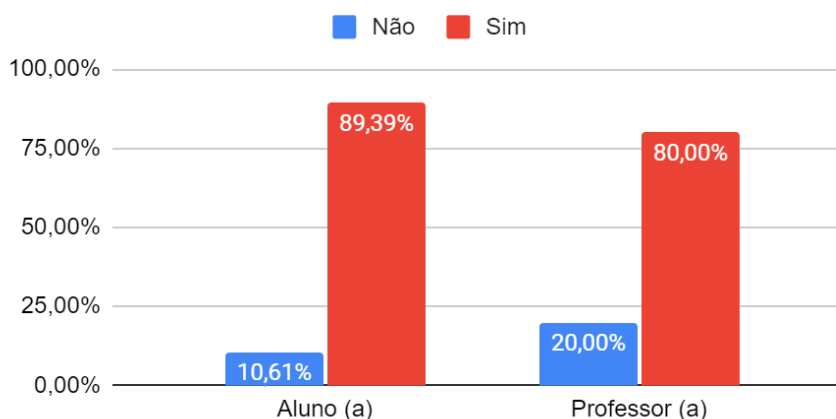


Fig.1: “Você teve vivências pedagógicas sobre conteúdos relacionados à música nessa formação?” **Fonte:** organizado pela autora.

Na análise pormenorizada em cada semestre, é interessante ressaltar que o índice de educação musical aumenta à medida que os alunos estão no último ano do curso de graduação, corroborando a afirmativa do corpo docente e discente acerca da abrangência do curso ser satisfatória, do total de 89,39% dos estudantes que afirmaram, 84,62% são do 1º e 2º semestre, 87,50% do 3º e 4º semestre, 89,47 do 5º e 6º semestre e 94,44% do 7º e 8º semestre.

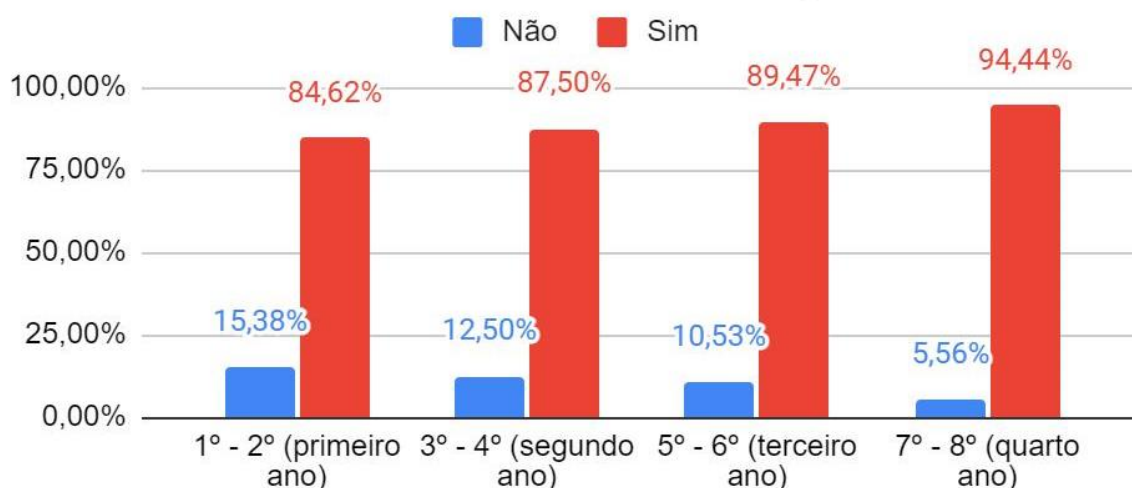


Fig. 2: “Você teve vivências pedagógicas sobre conteúdos relacionados a música nessa formação?”
Fonte: organizado pela autora.

Em relação ao impacto gerado pela abordagem do conteúdo musical ministrado 100% dos professores que tiveram essa vivência acharam a abordagem apropriada. Entre os alunos, 77,97% acharam apropriada, enquanto 22,03% não acharam

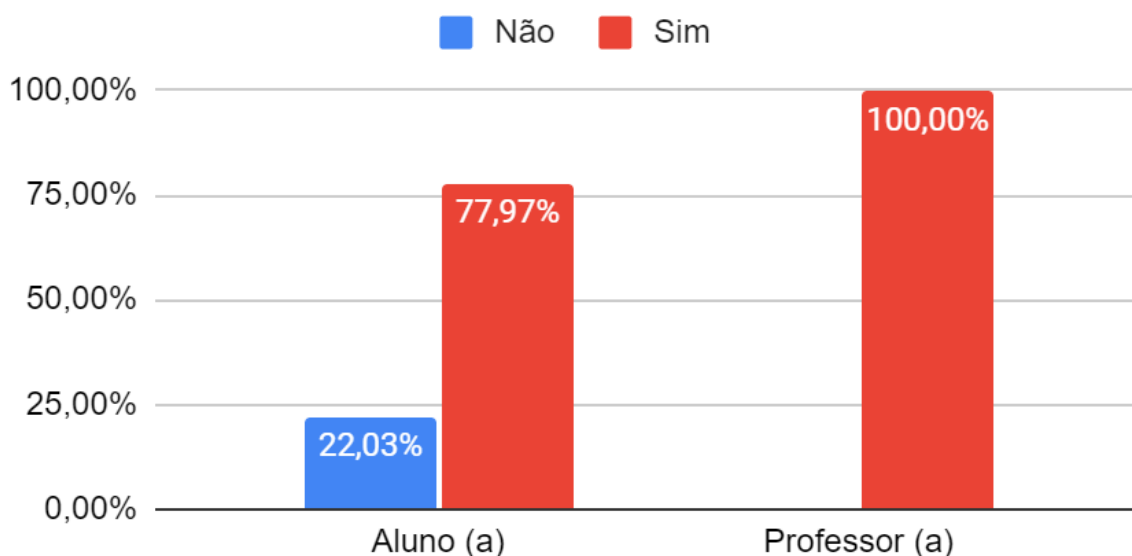


Fig. 3: “A abordagem desse conteúdo (sobre música) pelo ministrante foi apropriada?” **Fonte:** organizado pela autora.

Quanto à apropriação dos conteúdos, 87,50% dos professores que tiveram essa vivência conseguiram se apropriar de todo conteúdo ou maioria deles, enquanto 12,50% não. Já dos alunos 26,79% afirmaram não ter conseguido se apropriar.

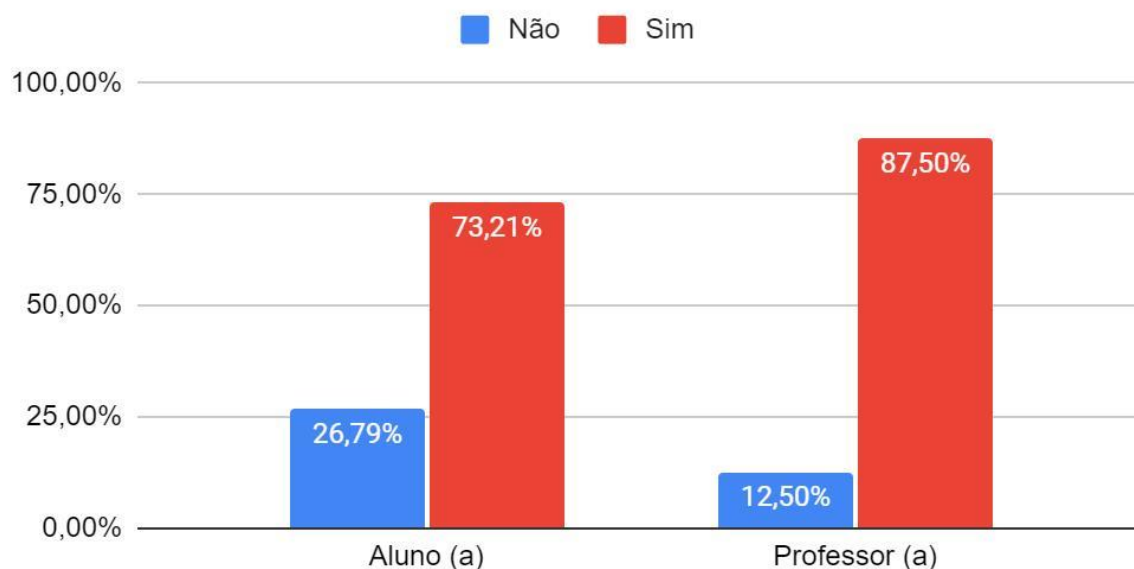


Fig. 4. “Você conseguiu se apropriar dos conteúdos musicais apresentados, se não de todos, da maioria?” **Fonte:** organizado pela autora.

Visto a observação dos dados coletados percebe-se que a incidência de educação musical da área da dança, tanto por parte dos professores quanto dos estudantes que estão presentes hoje na graduação, abarca pelo menos 80,00% dos respondentes dentro do contexto acadêmico.

De forma a concluir a análise é possível relacionar algumas questões. Primeiramente, quando se aponta um alto índice de vivência musical no número de alunos e professores, e ainda que os alunos mais avançados tenham apresentado mais experiência com o conteúdo, pode-se dizer que o ensino da música no ambiente acadêmico vem ganhando destaque nas últimas décadas, inclusive pelos alunos apresentarem uma porcentagem maior que dos professores nessa questão.

Além disso, também é possível visualizar que os alunos dos primeiros anos apresentaram um impacto mais positivo quanto à abordagem do ministrante e conseguiram se apropriar melhor dos conteúdos. Nesse sentido pode-se apontar uma possível melhora nos últimos anos com a introdução de profissionais especializados que vem mudando o aspecto da música na dança dentro do ensino formal. Apesar da apropriação dos conteúdos ser ampla entre os respondentes, o índice de dificuldade é bastante aparente, corroborando com os estudos de Queiroz (2013) e Schroeder (2000) que discorrem sobre a importância de traduzir esses conteúdos musicais para a dança, por eles serem de fato complexos.

Rafaela Caporale de Castro
UCS/UFRGS

rafaela.c.castro@hotmail.com

Tecnóloga em Dança e graduanda em Licenciatura em Dança pela Universidade de
Caxias do Sul. Graduanda de Relações Públicas pela Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini
UCS

mabcbellini@ucs.br

Professora dos cursos de Licenciatura em Dança, Licenciatura e Bacharelado em
Educação Física da Universidade de Caxias do Sul. Coordenadora do curso de
Licenciatura em Dança e coordenadora do Comitê de Ética em Pesquisa dessa
mesma instituição.

Referências:

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico.
In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança**. Florianópolis:
Insular, 2013. p. 15-29.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo: música e educação**. Rio de Janeiro: O Passo
Produções, 2009.

COZZUTTI, Giorgio; BRESSANO, Elena; ROMERO-NARANJO, Francisco Javier.
Music, Rhythm and movement: A comparative study between the BAPNE and
Willems Methods. **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, [s. l.], v. 152, p. 13–
18, 2014. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.09.147>.
Acesso em: 26 fev. 2021.

LEMAN, Marc; MAES, Pieter-Jan. The Role of Embodiment in the Perception of
Music. **Empirical Musicology Review**, [s. l.], v. 9, n. 3–4, p. 236, 2015. Disponível
em: <https://doi.org/10.18061/emr.v9i3-4.4498>. Acesso em: 1 mar. 2021.

NHUR, Andréia. Do Movimento ao Som, Do Som ao Movimento: relações
bioculturais entre dança e música. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**,
Porto Alegre, v. 10, n. 4, p. 1–26, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-2660100069>. Acesso em: 25 fev. 2021.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **A MÚSICA NA DANÇA: reflexões de um músico**. 2000.
140 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação, Campinas, SP. Disponível em:
<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/251067>. Acesso em: 26 fev.
2021.

VIEIRA, Alba Pedreira; AVELINO, Dieneser ribeiro. DANÇA, MÚSICA E
PROCESSOS CRIATIVOS: possíveis interfaces. **MORINGA - Artes do Espetáculo**,
João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 133 – 152, 2014. Disponível em:
<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/22451/12427>. Acesso
em: 25 fev. 2021.

VIEIRA, Ana Luísa Valdeira da Silva. **Teoria da Relatividade Combinatória Os
Espectáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg**. 2011.
159 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Especialização Estudos Inter-artes,
Estudos Anglisticos, Faculdade de Letras Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.
Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/5355>. Acesso em: 31 out. 2016.

2336

Dançando em casa com o Sarandeiros

Raquel Ribeiro Mendes (UFMG)
Guilherme Augusto da Costa (UFMG)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O Sarandeiros é um grupo que valoriza, pesquisa e preserva a arte popular, a dança e a música do Brasil. O apoio da Universidade Federal de Minas Gerais permite uma conotação científica às pesquisas de campo, produzindo conteúdos coreográficos traduzidos de manifestações folclóricas tradicionais do país. O presente trabalho visa dar seguimento ao trabalho que o Sarandeiros empenha de valorização e divulgação da cultura nacional, após o inesperado cenário pandêmico da COVID-19 que provocou o isolamento social. Para isso, procurando manter vivas as tradições juninas, foram elaboradas ações como *lives* e criações coreográficas dos ritmos forró e quadrilha, ofertadas para o público em geral, durante o período das festas de junho de 2020, adaptando-os para o momento em questão. Ademais, este relato de experiência refere-se ao trabalho de estudo e atuação vivenciado por parte de dois integrantes e bolsistas do Projeto de Extensão do Sarandeiros.

Palavras-chave: DANÇA. SARANDEIROS. JUNINO. COVID-19. FOLCLORE

Abstract: Sarandeiros is a group that values, researches and preserves Brazilian popular art, dance and music. The support of the Federal University of Minas Gerais allows a scientific connotation to field research, producing choreographic content translated from traditional folkloric manifestations in the country to the performing arts. The group's work, consolidated by more than 4 decades of activity, is configured as one of the main popular dance groups in the country. This work aims to continue the work that Sarandeiros undertakes to enhance and disseminate national culture, after the unexpected pandemic scenario of COVID-19 that caused social isolation. For this, trying to keep alive the traditions of June, actions were developed such as classes, *lives* and choreographic creations of forró and quadrilha rhythms, offered to the general public during the June 2020 festivities period, adapting them to the moment in question. Furthermore, this experience report refers to the work of study and performance experienced by two members and scholarship holders of the Sarandeiros Extension Project.

Keywords: DANCE. SARANDEIROS. JUNINO. COVID-19. FOLKLORE

O Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros, fundado na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG, visa o ensino e a produção de conhecimento teórico e prático, tendo como referencial a diversidade cultural do Brasil, através de suas danças e festas populares. O

2337

Sarandeiros é um grupo que valoriza, pesquisa e divulga a arte popular brasileira, por meio das danças. O apoio dado pela Universidade permite que o trabalho do grupo tenha uma conotação científica às pesquisas de campo, aos trabalhos coreográficos e musicais, configurando-o como um dos principais projetos de grupos de danças folclóricas do Brasil.

O presente trabalho visa dar seguimento ao trabalho de valorização e divulgação da cultura nacional, em meio ao isolamento social causado pelo COVID-19. Ademais, representa um relato de experiência que traduz parte do trabalho vivenciado por parte de dois integrantes e bolsistas do Projeto de Extensão do Sarandeiros. As ações de extensão são possibilidades de estreitamento dos projetos das universidades e divulgação de estudos e trabalhos de pesquisa e ensino, promovendo o diálogo entre a produção acadêmica e a sociedade. Neste sentido, o trabalho buscou a elaboração de ações como aulas interativas, *lives* e criações coreográficas durante o período das festas de junho de 2020. Esse conjunto de atividades foram adaptadas para o momento de isolamento social, para isso, foi utilizado como ferramenta as mídias sociais. Dessa forma, visando manter viva as tradições juninas, foi ensinado remotamente os ritmos juninos, Forró e Quadrilha, para o público em geral.

A palavra Forró é derivada do nome “forrobodó” que significa confusão e arrasta-pé, e se configurou como uma manifestação artística originada no nordeste brasileiro no século XIX, com inspirações nos bailes populares e costumes do sertão nordestino. É um ritmo marcado pelo som dos instrumentos: triângulo, sanfona e zabumba e, caracterizado por ser uma dança feita de pares. Enquanto gênero musical apresenta alguns estilos característicos tais como: xote, representado pelos passos dois pra lá e dois pra cá; o baião, marcado por rodopios e balanços; o xaxado, caracterizado por movimentos laterais e o arraste dos pés.

O ritmo Quadrilha é configurado por danças alegres entre pares e com elementos culturais que fazem menção à família caipira que vive no campo. São utilizados trajes coloridos, brincadeiras cantaroladas e há figuras de personagens típicos como: o narrador que determina os movimentos da dança, o noivo e a noiva pois, a dança representa a realização de uma festa de casamento.

A metodologia baseou-se no trabalho de tradução da tradição, com atenção para três elementos fundamentais na elaboração das aulas: a contação das histórias, através da dramaturgia existente para cada um dos ritmos escolhidos; as

matrizes de movimentos já pesquisados pelos integrantes e apresentados como possibilidades de criação de coreografias, e a atenção aos diversos grupos e faixas etárias que participavam das aulas, buscando adequar o movimento para que todos e todas pudessem participar. Após essa análise inicial, que demandou estudo dos ritmos, a divulgação nas redes sociais foi fundamental para convidar as pessoas para participarem.

Nos dias estabelecidos para as aulas, foram feitas interações em tempo real transmitidas através do aplicativo Instagram no perfil oficial do Sarandeiros. Para o ritmo Forró foi convidado um especialista e integrante do Grupo Sarandeiros para apresentar seu trabalho. Já para o ritmo Quadrilha, a aula foi realizada no próprio dia de São João, conforme o calendário hagiológico, e um dos bolsistas encarregou-se de relatar sua experiência no Movimento Junino Mineiro e fazer a live, montando uma quadrilha com os participantes de forma virtual. Ambas as aulas apontaram as principais características históricas e curiosidades dos ritmos, a importância do estudo e da valorização deles, como possibilidades de identificação social da cultura brasileira. Outrossim, foram propostas criações de pequenas coreografias com movimentos traduzidos da tradição para as artes da cena, e ao final de cada sequência executada, alguns dos espectadores eram convidados a participar ao vivo da interação e apresentar a sequência junto aos ministrantes.

As aulas foram gravadas e armazenadas na página oficial do Sarandeiros no Instagram e está disponível para visualização por qualquer usuário do aplicativo, se configurando como uma possibilidade de aprendizado constante. A *live* de Forró atingiu 795 visualizações e a de Quadrilha atingiu 575 visualizações até o presente momento de formulação deste trabalho escrito.

Esse projeto teve como um dos produtos um vídeo do ritmo Quadrilha, feito pelos dançarinos do Grupo, no qual cada integrante utilizou os trajes típicos desse festejo e gravou uma sequência coreográfica em suas respectivas casas. Posteriormente, todas as sequências foram editadas em único vídeo e publicado na página do Instagram do Sarandeiros, atingindo 2.936 visualizações.

Infere-se que a adaptação do Sarandeiros para o modo de apresentação virtual de suas aulas no período junino de 2020 foi de extrema importância para a continuidade dos trabalhos artísticos do grupo, durante o inesperado cenário pandêmico. A aplicação do projeto das *lives* juninas foi satisfatória tendo em vista a

visibilidade, a abrangência do público e confirmou uma nova perspectiva viável de disseminação do trabalho artístico do Grupo por meio das redes sociais.

Raquel Ribeiro Mendes
UFMG

raquelribeirromendes842@gmail.com

Bailarina profissional pela SATED; Graduanda em Medicina veterinária; Experiência e vivência há mais de 10 anos no ballet clássico, contemporâneo e jazz; Dançarina do Grupo Sarandeiros desde 2018.

Guilherme Augusto da Costa
UFMG

guilhermeacd@gmail.com

Bailarino de danças populares; Graduando em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Minas Gerais; Com grande bagagem no cenário festivo junino de Belo Horizonte, vivência com dança clássica e contemporânea; Dançarino do Grupo Sarandeiros desde 2019.

Gustavo Cortês
UFMG

sarandeiros@gmail.com

Bailarino profissional e Coreógrafo especializado em Danças Populares; Graduado em Educação Física (UFMG) e Fisioterapia (Faculdade de Ciências Médicas de MG); Mestre em Educação na FAE-UFMG e Doutor em Artes da Cena no IA – UNICAMP, com bolsa doutoral na Université Paris VIII; Desde 1997 é o diretor do Grupo Sarandeiros, e atual diretor da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG

Referências

SARANDEIROS. Disponível

em: <https://www.instagram.com/tv/CBRenyBll37/?utm_medium=copy_link> Acesso em: 25 jun. 2021. **Live de Forró Christian Souza**. Veiculado em: 10 jun. 2020. Dur: 59m58s.

SARANDEIROS. Disponível em:

<https://www.instagram.com/tv/CB1hUZolZle/?utm_medium=copy_link> Acesso em: 25 jun. 2021. **Quadrilha com Guilherme Costa**. Veiculado em: 24 jun. 2020. Dur: 55m47s.

SARANDEIROS. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CCE1NUTg-Q3/?utm_medium=copy_link> Acesso em: 25 jun. 2021. **Quadrilha do Sarandeiros**. Dur: 4m17s. Local de publicação: IGTV na Plataforma Instagram. Veiculado em: 30 jun. 2020.

PROJETOS.EEFFTO.UFMG.BR. Disponível em:

<<http://projetos.eeffto.ufmg.br/sarandeiros/>>. Acesso em: 11 abril. 2021. Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros; Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

2340

Dança na escola: uma experiência artístico-docente na rede pública de ensino em Ribeirão das Neves/MG

Rayane Nátales Calixto (UFMG)

Relatos de Experiência sem demonstração artística.

Resumo: Este relato se dedica a compartilhar aspectos da experiência artístico-docente de uma graduada em Licenciatura em Dança, no componente curricular Arte, numa escola estadual¹ em Ribeirão das Neves/MG. Tendo em vista o conceito de artista-docente de Isabel Marques (2011), tal narrativa visa contribuir com reflexões e discussões acerca dos desafios a serem minimizados e horizontes possíveis para a atuação de especialistas de Dança na educação básica pública, bem como para a consolidação do ensino de dança nesse espaço. Tal relato embasa-se na monografia² realizada em 2018, na qual apresenta-se um recorte da realidade do ensino de dança numa escola estadual em contraponto às legislações e documentos regulamentadores. Assim, diante de um movimento de ir e vir constante desde o ano de 1996³ (STRAZZACAPPA, 2014), marcado por persistentes descompassos enfrentados pelos diplomados em Dança que se inserem nesse campo profissional (PRONSATO, 2012), reinvenções pedagógicas diárias são essenciais.

Palavras-chave: DANÇA. EDUCAÇÃO. ESCOLA. ENSINO. EDUCAÇÃO BÁSICA.

Abstract: This report aims to share art teaching aspects, taking into consideration the Art curriculum, based on the experience of a teacher graduated in Dance and working at a state school in Ribeirão das Neves/MG. Considering the concept of artist-teacher by Isabel Marques (2011), this narrative contributes with discussions about the challenges and opportunities of Dance specialists, striving for the consolidation of dance teaching in the public basic education. The reflections were based on the monography carried out in 2018, which confronted the reality of dance teaching in a state school with Brazilian laws and regulatory documents. Thus, in view of a constant push and pull movement since 1996 (STRAZZACAPPA, 2014), marked by persistente mismatches faced by dance graduates who are part of this professional field (PRONSATO, 2012), daily pedagogical reinventions are essential.

Keywords: DANCE. EDUCATION. SCHOOL. TEACHING. BASIC EDUCATION.

¹ Escola Estadual Professor Helvécio Dahe.

² Dança na Educação: distanciamentos entre as legislações, os documentos norteadores e a realidade de ensino na escola estadual, pesquisa orientada pela Prof.^a Dr.^a Ana Cristina Carvalho Pereira do curso de Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes da UFMG.

³ A Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB nº 9.394/1996) institui a obrigatoriedade do ensino de Arte nos diversos níveis da educação básica brasileira.

1. Introdução

O presente resumo se propõe a apresentar o relato sobre a minha experiência artístico-docente em Arte, enquanto licenciada em Dança, numa escola estadual em Ribeirão das Neves/MG. Para construção de tal narrativa, parto de vivências da prática diária atuando na etapa do ensino fundamental (anos finais) e, primordialmente, no ensino médio desde o ano de 2015, atrelados a dados e discussões levantadas em minha monografia de 2018.

A Dança⁴ como uma área de conhecimento na educação formal se estabelece considerando o corpo como resultado e expressão de aspectos políticos, sociais e culturais do indivíduo (MARQUES, 1997; 2012), e caracteriza-se por meio da lei 13.278/2016 como uma linguagem do componente curricular obrigatório Arte, cuja abordagem se faz exigida, segundo a LDB 9.394, em todos os níveis da educação desde o ano de 1996.

Logo, intento apresentar breves características e discussões acerca do ensino de dança no campo da educação formal, no qual ao estar inserida, são identificados alguns entraves de diferentes ordens, lacunas no cumprimento das legislações vigentes e na abordagem do que preveem os documentos regulamentadores, que subsidiam a legitimação do ensino de dança nas escolas, mas ainda se fazem insuficientes para uma efetiva abordagem e assimilação do licenciado na área de forma fluida.

2. Compartilhamentos sobre a prática artístico-pedagógica em Arte/Dança na rede pública de ensino

As inquietações com relação à inserção e consolidação da Dança na educação formal e os aspectos relacionados a atuação de seu professor especialista são temáticas que ecoam em mim desde meu percurso na graduação, e que me direcionaram na tentativa de compreensão das características do campo da educação formal e, posteriormente, à opção consciente pela inserção e permanência nesse espaço.

Com uma trajetória não muito comum, adentro no ensino regular público durante a graduação em Licenciatura em Dança na UFMG, no qual munida de

⁴ Os termos “Dança” e “Arte” são utilizados ao longo do texto para demarcar as áreas de conhecimento.

inquietações diversas e de posse de um documento⁵ concorro, em 2015, às designações para professores em Minas Gerais e me torno professora substituta da disciplina de Arte na educação básica, onde permaneço desde então, e atuo desde 2019 como professora efetiva.

Assim como Pronsato (2012) e Strazzacappa (2014) apontam, vivenciei em minha trajetória, inclusive após formada, momentos que demonstram como os processos de inserção de graduados em Dança na educação básica geralmente ainda são permeados por descompassos quanto ao reconhecimento da legitimidade de nossa formação para atuação no campo de ensino formal.

O fato de profissionais diplomados em licenciaturas específicas passarem por processos seletivos que ainda operam admitindo docentes para atuação no componente curricular Arte, e não na área específica em que são graduados, trata-se de uma questão bastante importante quando pensamos as características da inserção e assimilação de profissionais como eu no ensino regular, no qual ainda são identificadas lógicas polivalentes e de superficialização na abordagem de Arte e Dança.

A escola onde leciono se localiza em Ribeirão das Neves, na região metropolitana de Belo Horizonte, nesse espaço me vejo desafiada a desenvolver uma prática artístico-pedagógica comprometida com a desconstrução de noções acessórias com relação ao ensino de Arte e principalmente de Dança, costumeiramente associada apenas a um entretenimento, ao aprendizado de um estilo específico de como mover, ou a uma apresentação numa data comemorativa (MARQUES, 2012; SANTINHO; DOS SANTOS, 2020).

Nesse sentido, compartilho que a atuação na E.E.P.H.D confronta-me também a me reinventar enquanto artista-docente, diante de um contexto de desafios, ocupando de forma consciente esse espaço profissional na intenção de consolidar o ensino de dança nessa escola, como preveem as legislações e documentos, rompendo com concepções do corpo como algo pecaminoso, necessário de punição e rigidez, e nas associações da dança a gênero ou orientação sexual (MARQUES, 1997).

⁵ O Certificado de Avaliação de Título (CAT) tem validade de um ano. De posse desse documento, o candidato poderá se inscrever para concorrer às designações mesmo ainda estando cursando a graduação, mediante atendimento das condições previstas nas legislações vigentes, quanto à escolaridade mínima exigida e quanto a formação.



Figura 1. Registro com uma turma do terceiro ano do ensino médio da E.E.P.H.D numa “Prática de Dança” desenvolvida com 16 turmas nas quais lecionava no ano de 2019.



Figura 2. Fotografia de Raquel Neves da coreografia de Funk de uma turma do terceiro ano do ensino médio no projeto de minha idealização “Os muitos Brasis que vivemos: reflexões sobre um país rico em culturas e repleto de desigualdades” de 2019.



Figura 3. Solo “A mulher do fim do mundo” no projeto “Os muitos Brasis que vivemos: reflexões sobre um país rico em culturas e repleto de desigualdades”, com fotografia de Raquel Neves.

Assim como Pronsato (2012) e Strazzacappa (2014) pontuam, profissionais graduados em Dança, ao se inserirem na educação básica, enfrentam empecilhos de diferentes ordens, como questões de espaço físico para aulas, escassez de materiais, aspectos de carga horária, superlotação nas turmas etc. Além disso, existem entraves decorrentes de mudanças recentes, cuja orientação vão na contramão de lutas e conquistas rumo a consolidação da abordagem de Arte e Dança nas escolas (PERES, 2017), como a promulgação da BNCC e seus desdobramentos⁶.

3. Considerações finais

Esse breve relato, portanto, apresenta algumas características relacionadas ao contexto de ir e vir constante no ensino de dança nas escolas formais do país (STRAZZACAPPA, 2014), que interpelam profissionais diplomados

⁶ Base Nacional Curricular é um documento regulamentador mais recente, de força nacional, **cuja função é ser um guia para os currículos de referência pelo país. Tal documento** aloca a Arte subordinada a área de Linguagens e suas Tecnologias, sem a sua dimensão de área de conhecimento específico, trazendo uma possível leitura acessorista da mesma, como se não fosse uma área de conhecimento ampla e autônoma (PERES, 2017).

em Dança inseridos na educação básica pública e que ora se veem diante de uma realidade que aparenta contribuir para a consolidação da dança nas escolas, e de seus professores especialistas, e ora se deparam diante de uma realidade que indica o justo oposto.

Embora descompassos sejam destacados, sigo renovando as esperanças numa educação que tenha a dança na cesta básica dos cidadãos de nosso país (ALVARENGA, 2018), mobilizando estratégias que valorizem os estudantes como seres diversos em seus saberes, corpos e experiências, lecionando sem esquecer que sou artista e aprendendo quando estou ensinando.

Rayane Nátales Calixto
UFMG

E-mail: rayanecalixto@hotmail.com

Professora-artista da dança, graduada em Licenciatura em Dança (UFMG). Atua como professora de Arte na rede pública de ensino em Ribeirão das Neves. Possui interesse nas discussões relacionadas à Dança na educação básica e seus desdobramentos, e nas reflexões relacionadas a experiências em Arte e Dança emancipatórias e diversas.

Referências

ALVARENGA, A. L. de. A Licenciatura para Dança na Escola de Belas Artes da UFMG: Nem tudo são flores, mas já é possível construir um belo buquê. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], v. 8, n. 16, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15597>. Acesso em: 30 nov. 2020.

BRASIL. **Lei n 9.394. Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB)**, de 26 de dezembro de 1996. Brasília, MEC, 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 10. jul. 2020.

BRASIL. **Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016**. Altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. 2016. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2016/lei-13278-2-maio2016-782978-publicacaooriginal-150222-pl.html>. Acesso em: 10. jun. 2020.

BRASIL, 2018. **Base Nacional Comum Curricular**. (Última versão). Ministério da Educação. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518-versaofinal_sit_e.pdf. Acesso em: 06. jul. 2020.

MARQUES, Isabel A. Dançando na escola. **Motriz. Journal of Physical Education. UNESP**, p. 20-28, 1997. Disponível em: <http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/03n1/artigo3.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2020.

2346

MARQUES, Isabel. **Ensino de Dança Hoje: textos e contextos**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MARQUES, Isabel et al. **Dança na Escola arte e ensino**. Boletim Salto para o futuro, ano, v. 22, 2012. Disponível em: <http://www.ficms.com.br/web/biblioteca/Dan%E7a%20na%20Escola.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2020.

PERES, José Roberto Pereira Peres. Questões atuais do Ensino de Arte no Brasil: O lugar da Arte na Base Nacional Comum Curricular. Colégio Pedro II, **Revista do Departamento de Desenho e Artes Visuais**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 24- 36, 2017. Disponível em: <https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/revistaddav/article/view/1163/859>. Acesso: 12 mai. 2021.

PRONSATO, Laura. **Do estágio supervisionado à docência em dança: desafios e possibilidades no ensino básico formal**. 36 reunião nacional da ANPED. Porto de Galinhas, 2012. Disponível em: http://35reuniao.anped.org.br/images/stories/trabalhos/GT24%20Trabalhos/GT24-1390_int.p df. Acesso em: 06 fev. 2021.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; DOS SANTOS, Natali Allas. FORMAÇÃO CONTINUADA PARA PROFESSORES DE ARTE (TEATRO E DANÇA): DESAFIOS E POSSIBILIDADES DE ENFRENTAMENTO. In: **Colloquium Humanarum**. ISSN: 1809-8207. 2020. p. 229-249. Disponível em: <https://revistas.unoeste.br/index.php/ch/article/view/3700>. Acesso em: 12 fev. 2021.

STRAZZACAPPA, Márcia. O swing do ensino de dança no Brasil: um balanço de quase duas décadas. Dança: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/viewFile/11701/9321>. Acesso 22 jul. 2020.

Dança/educação na Escolinha de Arte do Brasil: reflexões para o fazer artístico (criação) na dança/educação a partir das vivências do Grupo de Estudos-EAB

Ronábio Lima (UFRJ e EAB)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente trabalho compreende uma investigação sobre o fazer artístico enquanto prática de criação na dança/educação na perspectiva das atuações artístico-educacionais, problematizadas no cruzamento entre interpelações da arte-educação nas diferentes linguagens da arte, presentes nos encontros virtuais do Grupo de Estudos-EAB da Escolinha de Arte do Brasil. Surge, portanto, das trocas de experiências e referências dos professores participantes e na correlação com alguns autores do campo da dança (MARQUES, 2011, MEYER, 2012) e das artes visuais (BARBOSA, 2009, 2010) relacionados com a educação e práticas pedagógicas, e também, pelas práticas que insurgem nessas vivências, tal como a oficina “Entre casa e corpo há danças”.

Palavras-chave: DANÇA/EDUCAÇÃO. ARTE-EDUCAÇÃO. ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL. FAZER ARTÍSTICO. CRIAÇÃO

Abstract: The present work comprises an investigation on the artistic making as a practice of creation in dance/education from the perspective of artistic-educational performances, problematized in the intersection between art-education interpellations in the different art languages, present in the virtual meetings of the Study Group-EAB of the Escolinha de Arte do Brasil. It arises, therefore, from the exchanges of experiences and references of the participating teachers and the correlation with some authors in the field of dance (MARQUES, 2011, MEYER, 2012) and the visual arts (BARBOSA, 2009, 2010) related to education and pedagogical practices, and also for the practices that arise in these experiences, such as the workshop “Between home and body there are dances”.

Keywords- DANCE/EDUCATION. ART-EDUCATION. ESCOLINHA DE ARTE DO BRASIL. ARTISTIC DOING. CREATION

Ao longo da crise sanitária do *Covid-19*, que começou em 2020 e ainda é realidade em 2021, por meio de uma plataforma digital, nós, educadores interessados e provocados pela Escolinha de Arte do Brasil-EAB, estamos promovendo encontros remotamente. O Grupo de Estudos-EAB foi reaberto em maio de 2020 no 72º aniversário da EAB, com a proposta de, por meio de “vivências” e textos motivadores para debates, criações artísticas entre outras trocas de

2348

experiências artísticas pedagógicas dos partícipes; experimentar possibilidades de um fazer teórico-prático artístico coletivo à distância nas diferentes linguagens da arte. Reafirmando que encontros pedagógicos entre educadores em artes são uma necessidade para continuarmos desenvolvendo e refletindo, considerando ainda, as práticas pedagógicas sob esta realidade ainda pandêmica. “Dança/educação na Escolinha de Arte do Brasil: reflexões para o fazer artístico (criação) na dança/educação a partir das vivências do Grupo de Estudos-EAB”, é um relato de experiência¹ que parte desse ínterim. Potencializando e problematizando o fazer artístico (criação), na/para dança/educação tal como o hibridismo arte-educação, presente nas atuações artístico-educacionais:

Compreender que a arte e educação não são áreas de conhecimento paralelas e sim uma proposta híbrida que permite tecer relações e interfaces com a sociedade pressupõe profissionais - das academias de dança, aos projetos sociais, das universidades às companhias- que em suas atuações artístico-educacionais incorporem as leituras da dança/mundo; pressupõe artistas docentes em que seus corpos dialoguem com os tempos e espaços da sociedade/arte contemporânea (MARQUES, 2011, p.12).

O fazer artístico (criação) na dança/educação

Simultaneamente às vivências do Grupo de Estudos-EAB, no âmbito da Campanha Benfeitorias, que tinha por objetivo a arrecadação de recursos para a Escolinha, promovi uma oficina aberta ao público de nome: “Entre Casa e Corpo há Danças”. Foram dois dias de aula, com o objetivo de trabalhar o *corpo em movimento* para que os alunos pudessem criar na relação com a casa, em diálogo com a situação de isolamento social provocado pela pandemia. Ao compreender essa prática pelo viés da dança/educação, que essa atuação artístico-pedagógica como as demais que o Grupo de Estudos também problematiza, foi e está sendo possível investigar e re-fletir sobre o fazer artístico enquanto criação implicando nesse sentido a ideia de *contexto*. Esse que, segundo Marques (*idem*, p. 102), é o interlocutor das práticas educativas, essas práticas possibilitam uma inter-relação multifacetada entre corpos, movimentos, mentes, histórias de vida, conteúdos

¹ Esse texto foi escrito sob a orientação de Leila Gross, coordenadora do Grupo de Estudos-EAB, professora de Artes Visuais, doutora em Educação pela Faculdade de Educação/UFRJ, 2015, pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Educação, Arte e Cultura – GECULT, do PPGE-UFRJ, atualmente em estágio de pós-doutoramento, supervisionado pela professora doutora Monique Andries Nogueira, na área do Ensino da Arte e deficiência visual.

específicos de dança, tanto nas instituições de ensino como em seus espaços de ação sociocultural.

Em resumo, a oficina e as práticas que venho investigando a partir do Grupo de Estudos-EAB para a oportunização do fazer artístico (criação) se correspondem entre: os traços da releitura, ao dialogar com a criação como “fazer”, em acordo com a abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2009); o revezamento ao longo da aula entre o não-diretivo e o direito- providos pela Lição Completa² e a abordagem da Escolinha que assume a livre expressão como também a questão estética. Essa última, parte de uma identificação em um dos encontros do Grupo de Estudos-EAB, onde foi apresentado por uma das participantes, Leila Gross, lido e discutido o livro “A criança e o museu”, que registra um projeto realizado pela Escolinha nos anos 1977 e 1978. Fomos provocados também à análise crítica da imagem estampada em sua capa. Trata-se de uma pintura realizada por uma adolescente de 15 anos, que retrata uma sala de museu. Por meio da dinâmica da leitura coletiva desta obra, como preconizado por Ana Mae Barbosa (2009), os participantes do Grupo de Estudos perceberam tratar-se de um desenho de observação, revelando o pensamento pedagógico desenvolvido na EAB, que potencializa a livre expressão aliada a um programa estético. Essa leitura de obra de arte teve como objeto o próprio Ensino da Arte, provocando uma situação de circularidade bastante interessante.

Um suporte dentre outros suportes em cruzamento e revezamentos. Ao pensar para/na dança/educação em sua manifestação artístico-educacional, o fazer artístico se apresenta na prática, a partir dessa trama de conceitos e referências como uma prática de criação que evidencia a expressão criadora. Em aula remota para a Campanha Benfeitorias Adriana Rodrigues Didier³ define a Expressão Criadora com as seguintes palavras: liberdade, curiosidade espontaneidade, autonomia, emancipação (no sentido que lhe dá Paulo Freire). Para compreender o que é a Expressão Criadora, Adriana se vale de seu oposto, baseado na cópia de modelo e na repetição como acontece na escola tradicional: estereotipia, cópia,

² Partindo dos pressupostos dos fundamentos da dança de Helenita Sá Earp: “Na Lição Completa o tema e seu conteúdo é desenvolvido com abordagens diretas e indiretas e envolve o uso dos Parâmetros de maneira integrada com a dinamização das potencialidades técnicas e criativas” (MEYER, 2012 p.140).

³ Curso intitulado “A Expressão Criadora na Educação Musical”, realizado remotamente no âmbito da Campanha Benfeitoria em 26.11.2020.

repetição, competição, memorização, fixação de conteúdos fechados. “A Educação Criadora é o caminho do imprevisível para o educador” (*idem*. 2020, n.p.).

Desta forma, o exercício que venho fazendo pela participação no Grupo de Estudos-EAB onde estou como o único integrante especialista em dança, é provocar em atos práticos e críticos a partir da dança/educação a correlação às referências que insurgem, em sua maioria, pautadas nas artes visuais. É aproximá-las e conscientizá-las pelo cruzamento, para interpelar as práticas artístico-educacionais em dança, essas que provocam pela reciprocidade entre os envolvidos e seus conteúdos, especificidades da dança/da arte e “mundos”, flexibilizações no que pode estar se correspondendo enquanto fazer artístico (criação). Tais questões provocam continuamente, a mim, como partícipe do grupo, a re-pensar e re-fazer a dança/educação sob a ótica de práticas amalgamadas por teorias e vice-versa, visto que, me inquietam essas tramas, origens e perspectivas que se dão nessas “vivências para vivências”, convergindo-as e divergindo-as, abrindo, talvez, conjecturas outras, para o fazer artístico (criação) na/para a dança/educação.

Ronáblio Lima
UFRJ e EAB

*ronabiolima@hotmail.com.

Bacharel em Dança pela UFRJ. Licenciando em Dança na UFRJ. Esteve como Coreógrafo, Criador-Intérprete e Pesquisador da Cia de Dança Contemporânea da UFRJ. Está como membro efetivo no Projeto de extensão da UFRJ “Partilhas em Dança-Educação”. Está como Criador-Intérprete dos vídeos didáticos dos Fundamentos da Dança Contemporânea de Helenita Sá Earp.

Referências:

BARBOSA, A. M. **A Imagem no Ensino da Arte**: anos 80 e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. (org). **Arte/educação Contemporânea**: consonâncias internacionais. 3ª edição. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

DIDIER, A. R. **A Expressão Criadora na Educação Musical**. Curso da Campanha Benfeitoria realizado remotamente em 26.11.2020. Escolinha de Arte do Brasil, 2020.

MARQUES, A. I. **Ensino da dança Hoje**: textos e contextos. 6ª edição. São Paulo: Editora Cortez, 2011.

MEYER, A. **Dança e Ciência**: estudo acerca de processos de roteirização e montagem coreográfica baseados em formas e padrões de organização biológicos a partir dos fundamentos da dança de Helenita Sá Earp. 251f. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro 2012.

2351

Danças afro-brasileiras na escola: reflexões e práticas que possibilitam a construção do conhecimento

Rosane dos Santos Dantas (UFRN)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Relato embasado na experiência com as danças de matriz africana, Frevo e Samba de roda, no ensino fundamental, anos finais da escola municipal Professor Waldson José Bastos Pinheiro em Natal/RN. Esta proposta foi desenvolvida entre setembro e novembro de 2018, partindo de questões acerca do processo da influência africana na construção da nossa cultura, em especial a dança. Debates, pesquisas, reflexões e experimentações corporais proporcionaram o reconhecimento dos sujeitos enquanto atuantes no processo ensino-aprendizagem a partir das danças afro-brasileiras na escola.

Palavras-chave: DANÇA AFRO-BRASILEIRA. EDUCAÇÃO. EXPERIÊNCIA

Abstract:

This is a report based on the experience with Frevo and Samba de Roda - in elementary school, in the municipal school Professor Waldson José Bastos Pinheiro in Natal/RN. This proposal was developed in the period between September and November 2018. Debates, researches, reflections and corporal experimentations provided the recognition of the students as individuals engaged in the teaching-learning process based on Afro-Brazilian dances.

Keywords: AFRO-BRAZILIAN DANCES. EDUCATION. EXPERIENCE.

O relato aborda a experiência de danças de matriz africana, Frevo e Samba de roda, no ensino fundamental, anos finais da escola municipal Professor Waldson José Bastos Pinheiro Natal/RN, durante as aulas de Arte. Esta proposta de ensino foi desenvolvida no período de setembro a novembro de 2018, onde foram contempladas as turmas dos 7º e 9º respectivamente. Partindo do questionamento acerca do processo da influência africana na construção da nossa cultura, em especial a dança, foram organizados debates, pesquisas e experimentações corporais que pudessem trazer significados relevantes aos aprendizados em construção.

Como base metodológica, o processo foi pautado na abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2010), que propõe uma relação de contexto, fruição

2352

e apreciação em Arte. A fim de suscitar perspectivas e experiências coerentes às práticas pedagógicas, as aulas partiram dessa abordagem e foi sugerido leituras com os anos do 7º e 9º, que serviram de gatilhos para o desenvolvimento dos questionamentos e debates sobre o Frevo e Samba de roda. Com os alunos dos 7º anos, foi pesquisado o Frevo - dança frenética que teve influência dos negros libertos e surgiu em Pernambuco no fim do séc. XIX - onde puderam experimentar em seus corpos alguns passos básicos de uma dança, ao mesmo tempo alegre e que também trazia traços de resistência. Os 9º anos se propuseram a pesquisar o Samba de roda, posto que alguns alunos já praticavam a capoeira na comunidade e relataram que ao final de cada prática, eles dançavam o Samba de roda - dança que surgiu no recôncavo baiano, no séc. XVII trazidos pelos povos africanos.

A dança enquanto objeto de conhecimento perpassa por caminhos distintos como sociais, culturais e políticos e dessa forma Marques (2003) assinala que esta linguagem realiza um papel importante como instrumento de construção de conhecimentos e aponta que “o fazer-sentir dança enquanto arte nos permite um tipo diferenciado de percepção, discriminação e crítica da dança, de suas relações conosco mesmos e com o mundo” (MARQUES, p, 24).

É neste sentido que a dança transita entre fruição e aprendizados significativos de corpo e movimento, levando em consideração o contexto dos alunos como possibilidade de interlocução para este fazer. Vieira (2007), destaca o ensino desta arte como possibilidade de corroborar com o processo de aprendizagem que possa favorecer aos educandos experiências estéticas, críticas e vivências no espaço escolar. Ressalta também a importância da dança para que o educando possa se apropriar e desenvolver competências no que diz respeito aos tipos de dança, como forma de expressão e reflexão.

O espaço escolar no qual trabalho fornece uma estrutura mínima para que as aulas possam ser realizadas com qualidade, pois temos além das salas de aula, um pátio e uma quadra de esportes que são designadas para as práticas corporais.



(Fig.): Apresentação do Samba de Roda no Dia da Consciência Negra, proposta pelos discentes envolvidos no processo – Coreografia coletiva - 9º ano. Acervo pessoal.

Sendo assim, utilizei como método os princípios básicos de movimento propostos por Laban (1978), o que se move: o corpo todo em partes; como nos movemos: sensações transformadas em ações; onde nos movemos: no espaço geral individual e com quem nos movemos: relacionamento com os outros. Pude então, articular essas vivências como possibilidade de instrumento de autoconhecimento e domínio corporal dos educandos, para depois experienciar as danças propostas neste relato.

Foram promovidas roda de conversa para que os discentes fossem se familiarizando aos temas propostos e a cada debate, iam surgindo, entusiasmos e inquietações e assim fomos construindo e tecendo os conhecimentos desenvolvidos até então. Assistimos trechos de vídeos e documentários sobre as danças de matriz africana e as influências que perpassaram e geriram as nossas e nas aulas seguintes experimentamos essas movimentações no corpo para que os alunos pudessem compreender a gestualidade dessas danças e assim propiciar ligações com as danças afro-brasileiras nas quais estão mais familiarizados.

Partindo do pressuposto de que a realidade do aluno é um fator importante nesse processo de ensino-aprendizagem, pude perceber diálogos de confiança sobre a temática, visto que, “os alunos, mesmo quando versados num determinado tema, podem ser mais tendentes a falar com confiança quando ele se relaciona diretamente com sua experiência” (HOOKS, 2017, p, 118).

Apoio-me neste pensamento, principalmente em relação às práticas pedagógicas exercidas na escola, pois se faz necessário estabelecer um

aprendizado em que os estudantes se sintam pertencentes e proponentes no decorrer do processo corporal-educativo.

Foi realizada uma mostra no final do mês de novembro, sugerida pelos alunos envolvidos no processo de construção da proposta sobre o Dia da Consciência Negra. Os alunos vivenciaram ações corporais, experiências com as danças pesquisadas e estabeleceram diálogos acerca da Negritude e as relações étnico-raciais no contexto escolar, bem como na própria comunidade em que vivem, propiciando reflexões na construção de um ensino-aprendizagem significativo.

Rosane dos Santos Dantas
UFRN

rose.arte.danca@gmail.com

Professora de Artes nas redes municipais de ensino Natal e Parnamirim
Mestranda no Curso de Pós Graduação de Mestrado Profissional em Artes – UFRN

Marcilio de Souza Vieira
UFRN

Marcilio26@hotmail.com

Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN).

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

MARQUES, Isabel. **Dançando na Escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

HOOKS, Bell. **Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2017.

VIEIRA, Marcilio de Souza. O sentido do ensino da dança na escola. **Revista Educação Em Questão**, 2007. Recuperado de <https://periodicos.ufrn.br/educacaoemquestao/article/view/4450> Acesso em 17 de maio de 2021.

PACOA, Jorge. **O samba de roda na palma da mão** (Documentário) 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4CWMv68uIM> Acesso em 19 setembro. 2018.

IPHAN. http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossieiphan14_frevo_web.pdf Acesso em 12 setembro 2018.

SALDANHA, Paula. **Expedições: Frevo** (Documentário) 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KYXaWI_IzY Acesso em 16 outubro 2018.

2355

O Festival de Dança Arte Metropolitana como ação política na cidade de Simões Filho

Rose Mary Coelho Santana da Silva (UFBA)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este Relato de Experiência expõe o surgimento do *Festival de Dança Arte Metropolitana*, realizado em Simões Filho/Ba, região metropolitana de Salvador, bem como a minha participação nas quatro edições do evento. Venho atuando como profissional da dança há 30 anos na cidade de Simões Filho. Tal atuação perpassa pelas quadrilhas juninas, academias de dança, escolas de ensino formal e pela condução de várias pessoas artistas, profissionais e estudantes aos cursos de formação das Escolas de Dança da FUNCEB-Ba e da UFBA. Em nossa cidade, não possuímos teatros ou salas de apresentação e é neste cenário que surge o *Coletivo Arte Metropolitana*, ao qual integro desde sua formação. A principal ação deste coletivo é o *Festival de Dança Arte Metropolitana*, que vem conseguindo agregar trabalhos de diferentes contextos com apresentações de grupos locais e externos, workshops, intercâmbios e o muitas reflexões sobre a produção em dança na cidade.

Palavras-chave: DANÇA. POLÍTICA. SIMÕES FILHO. ARTE METROPOLITANA.

Abstract: This Experience Report exposes the emergence of the Metropolitan Art Dance Festival, held in Simões Filho/Ba, metropolitan region of Salvador, as well as my participation in the four editions of the event. I have been working as a dance professional for 35 years in the city of Simões Filho. Such performance permeates the gangs in June, dance academies, schools of formal education and the conduction of various artists, professionals and students to training courses at the dance schools of FUNCEB and UFBA. In our city, we do not have theaters or presentation rooms, it is in this scenario that the *Coletivo Arte Metropolitana*, which I have been part of since its formation, appears. The main action of this collective is the *Festival de Dança Arte Metropolitana*, which has been able to aggregate works from different contexts with presentations by local and external groups, workshops, exchanges and many reflections on dance production in the city.

Keywords: DANCE. POLITICS. SIMÕES FILHO. METROPOLITAN ART.

Proponho analisar o cenário da dança na cidade de Simões Filho, município localizado na região de metropolitana de Salvador/Bahia e dar visibilidade ao coletivo *Arte Metropolitana*, minha participação na realização das três edições do *Festival de Dança Arte Metropolitana* que o coletivo realizou, bem como na organização da quarta edição que acontecerá online em 2021. O fazer do coletivo é

2356

direcionado pelo pensamento muito bem exposto pela professora doutora Nadir Nóbrega: “Eu sempre acreditei no coletivo, sozinho você não chega a lugar algum” (OLIVEIRA, Nádir Nóbrega, 2021, 6º Congresso Virtual ANDA, “O pensamento negro em Movimento”).

Nasci em Salvador e me mudei para a cidade histórica de Simões Filho, onde venho atuando como profissional da dança há 30 anos. Sou graduada em dança na UFBA, mulher negra e a primeira estudante do município de Simões Filho a ser aprovada para um curso de nível superior em Dança. Durante toda minha trajetória estive e estou engajada no movimento de quadrilhas juninas.

Diante das experiências como artista e educadora, propus em 2017 a criação de um coletivo de arte para unir e realizar eventos no município. O principal objetivo seria “vitrinizar” as produções artísticas locais e possibilitar intercâmbios e formação dos espaços de arte na cidade. Assim, surge o *Arte Metropolitana*, coletivo que entre as suas propostas está a de realizar um festival anual de dança em Simões Filho.

No artigo *Dança, Política e Acessibilidade: confissões para Odete*, os professores de dança Edu O. e Lucas Valentim também falam sobre a colaboração como parte fundamental nos processos de construção de redes políticas e criativas: “Estar junto, (com)por, criar mundos (co)possíveis, promover o encontro, possibilitar-se a descoberta do outro e o desnudamento de si. Viver o encontro, criar condições para torná-lo possível, sustentar os enlaces e os nós das diferenças e, assim, transformar-se e aprender a ser-com.” (CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do; ROCHA, Lucas Valentim, 2021, p.255).

Um inédito intercâmbio para nossa dança aconteceu desde a 1ª edição do Festival em 2018, através da parceria com a *Associação Cidade da Criança* que cedeu o espaço. Na programação houve a apresentação especial dos alunos do Curso livre da Escola de Dança da FUNCEB-Ba e a SEMED (Secretaria Municipal de Educação) fez a doação de lanches que foram distribuídos à todas as pessoas que dançaram no evento e equipe técnica. O júri foi formado por profissionais em dança e a premiação para os destaques foi em dinheiro. Esta ação contribuiu para o engajamento de pessoas de Salvador que nos relataram que a possibilidade de um retorno financeiro muito lhes motivou a participar.



Imagem 1: 1ª Logomarca. Fonte: Acervo Pessoal

No Ano de 2019, veio a segunda edição e mantendo todo o apoio da primeira, tivemos a participação de jurados de São Paulo nas pessoas de Riberto Bastelli e Renata Pacheco.



Imagem 2 – Cartaz 2º Festival de Dança Arte Metropolitana. Fonte: Acervo pessoal.

No ano de 2020, conseguimos a aprovação do IFBA (Instituto Federal da Bahia), campus Simões Filho e um acordo de parceria com o festival *DANZAS* da Argentina. Com a Pandemia do COVID-19 e a imposição do isolamento social, realizamos a nossa primeira edição virtual. O evento teve parceria com Vanessa Toledo, a idealizadora do festival *E por falar em Dança*, evento paulista realizado em formato virtual, onde participei como jurada e adiquiri experiência. Vanessa, atuou

2358

como jurada nesta versão online. Diante do momento vivido, apenas aceitamos vídeos de trabalhos solos.



Imagem 3: Cartaz 1º Festival de Dança Arte-Online. Fonte: Acervo Pessoal.

Em 2021, ingressei no Mestrado Profissional em Dança (PRODAN/UFBA), com o objetivo de me instrumentar para organizar e expandir o Festival de Dança realizado em Simões Filho pelo *Coletivo Arte Metropolitana*. A pesquisa tem como finalidade reconhecer, identificar e reunir informações para confirmar a importância desse evento como impulsionador da produção local de dança, respaldando os profissionais da área que atuam em Simões Filho bem como suas criações. Pois, como nos disse Cecília Almeida Salles: “O processo de criação é um ato permanente de tomada de decisão” (SALLES, 2008, p. 24).

Rose Mary Coelho Santana da Silva (UFBA)
rosy3coelho@gmail.com

Desenvolve trabalhos como professora de dança, coreógrafa, produtora e mobilizadora cultural. Atualmente é mestranda pelo Programa Profissional em Dança PRODAN/UFBA. É Licenciada em Dança pela UFBA (2000). Formada pelo Curso Técnico em Dança da FUNCEB (2000)

2359

Orientador: Lucas Valentim Rocha (UFBA)
lucas.valentim0@gmail.com

É artista e professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Co-fundador do Coletivo Carrinho de Mão. Colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: modos de (re)conhecer(se) em Dança. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1513-918>

Referências

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira; ROCHA, Lucas Valentim. Dança, Política e Acessibilidade: Confissões para Odete. In. SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; XAVIER, Jussara. **Tudo isto é Dança**. Salvador: Editora ANDA, 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: EDUC, 2008.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Pensamento negro em movimento: a trajetória de uma artista, saberes corporificados e suas redes. **Portal Anda**, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SAIxzjQ38WA> . Acesso em: 03/08/21.

Corporeidade ecocêntrica e dramaturgia expandida em vídeo-ecoperformance

Sandra Corradini (UFBA)
Romeran Ribeiro (UFBA)
Ciane Fernandes (UFBA)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este relato aborda experiências vivenciadas no processo de criação da vídeo-ecoperformance *O que preenche*, de Romeran Ribeiro. Traz reflexões acerca da corporeidade ecocêntrica na prática dramatúrgica em campo expandido, articulada à linguagem de vídeo, tendo em perspectiva o corpo sensível e estético em experiência e integração com elementos da natureza presentes nos ambientes natural e urbano. Propõe um olhar ampliado para o corpo na dança; o corpo ecocentrado, que performa no/com o ambiente, integrando-se a ele em fluxo somático-performativo, estabelecendo um processo de co-criação entre corpo e ambiente.

Palavras-chave: DANÇA. ABORDAGEM SOMÁTICO-PERFORMATIVA. CORPOREIDADE ECOCÊNTRICA. DRAMATURGIA EXPANDIDA. VÍDEO-ECOPERFORMANCE.

Abstract: This report addresses experiences lived in the process of creating the video-ecoperformance *O que preenche*, by Romeran Ribeiro. It brings reflections on the ecocentric corporeality in dramaturgical practice in an expanded field, articulated to the video language, having in perspective the sensitive and aesthetic body in experience and integration with elements of nature present in natural and urban environments. It proposes an expanded look at the body in dance; the eco-centered body, which performs in/with the environment, integrating with it in a somatic-performative flow, establishing a process of co-creation between body and environment.

Keywords: DANCE. SOMATIC-PERFORMATIVE APPROACH. ECOCENTRIC EMBODIMENT. EXPANDED DRAMATURGY. VIDEO-ECOPERFORMANCE.

Este relato aborda experiências no processo de criação do vídeo-ecoperformance *O que preenche*¹, de Romeran Ribeiro. Traz uma breve reflexão

¹ O referido trabalho foi desenvolvido durante o segundo semestre letivo de 2020 para ser apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), de Romeran Ribeiro, no curso de graduação em teatro, realizado na Escola de Teatro/UFBA. O trabalho teve a participação de Sandra Corradini, como co-orientadora e aluna na disciplina Estágio Docente Orientado, oferecida como componente obrigatório na grade curricular do Curso de Doutorado em Dança/UFBA. Ambos os alunos foram orientados pela Profa. Dra. Ciane Fernandes, que também teve participação ativa no

acerca da corporeidade ecocêntrica na prática dramatúrgica em campo expandido, articulada à linguagem de vídeo, tendo em perspectiva o corpo sensível e estético em experiência e integração com a natureza presente nos ambientes natural e urbano a partir inclusive de estudos acerca da experiência na cidade (JACQUES, 2012) e da imersão corpo ambiente (FERNANDES, 2013). Propomos um olhar ampliado para o corpo na dança; o corpo ecocentrado, que performa no/com o ambiente, integrando-se a ele em um processo imersivo de co-criação em fluxo somático-performativo (FERNANDES, 2018) no/com o ambiente.

A ativação dos sentidos ao conectar-se com/no ambiente e consigo mesmo são pontos de partida para uma corporeidade ecocêntrica, desdobrada na criação da poética videográfica. O corpo ecocentrado que performa em pleno mar, na mata ou na cidade, entre pessoas, plantas, animais, monumentos ou ruínas não ocupa ou invade o espaço, tampouco pretende restaurá-lo ou destacá-lo com sua presença ou potenciais artísticos, mas diluir-se e integrar-se a ele, conectando-se com suas próprias sensações e forças vitais, instituindo-se como força somático-performativa.

Neste trabalho, dois ambientes proporcionaram distintas experiências do corpo no/com o ambiente: o ambiente urbano, no centro de Salvador, e o ambiente natural, na Ilha de Mar Grande. Na ilha, os dançarinos experimentaram trocas com diferentes texturas de solo, a variação das marés, o vai e vem das ondas do mar, ruínas e uma diversidade de seres vivos e sonoridades, percebendo a natureza de forma mais viva e acolhedora. O ambiente urbano, por sua vez, coberto de concreto e asfalto, proporcionou mais estabilidade corporal, mas, no entanto, muito sujo e intocável, restringiu movimentos rasteiros e amplos a favor da gravidade. O trânsito intenso, com muitos carros e pessoas nas ruas, limitou processos imersivos com a pouca natureza presente na cidade.

A corporeidade ecocêntrica traz o sentido ecológico inerente a uma compreensão sustentável do planeta, expandida no corpo em atitudes e comportamentos que refletem uma visão de mundo ecológica e uma orientação pró-ambiental. Para o diretor, a corporeidade ecocêntrica traz um estado de presença que é somático-performativo, mas também político, por existir um poder hegemônico que destrói os ambientes naturais, expropria a experiência do corpo no/com o

processo imersivo para a criação do trabalho. Link de acesso ao trabalho *O que preenche:* <https://www.youtube.com/watch?v=J8fNmnrJB4M>

ambiente, tirando-lhe o direito de renovação e possibilidades de trocas com as matas, os rios, o mar e a diversidade de vida ao seu entorno, a qual também o habita e o move.

Foram realizadas duas imersões em Mar Grande, evidenciando-se uma relação mais afetiva em relação ao ambiente natural. Para Ciane Fernandes, a partir do método somático do Movimento Autêntico (PALLARO, 2007) expandido para o ambiente natural, foi possível seguir os impulsos internos, muitas vezes de olhos fechados ou com foco interno, mesmo de olhos abertos, estabelecendo uma sintonia fina entre consciência celular e ambiente fluido, também em relação com outras formas de vida, humanas ou não. Já Silas Menezes e Jota Jr., conectados com sensações e movimentos internos dos músculos, ossos, flúidos e órgãos do corpo, expandiam processos de co-criação corpo-ambiente. Em alguns momentos, confundia-se quem dançava com/para quem ou o que, dando e ou concedendo suporte. Esta sintonia somática (NAGATOMO, 1992) entre corpo e ambiente em co-criação revela a potência do encontro.



Figura 4. Silas Menezes e Ciane Fernandes em diluição no ambiente com algas e pássaro (co-criadores do evento).

A dramaturgia da obra organiza-se a partir da corporeidade ecocêntrica, em estado de sintonia somática entre corpo e ambiente. Neste contexto, o diretor

2363

não é apenas um olhar externo à criação, mas é testemunha ativa e engajada integralmente na ação. A dramaturgia ecocêntrica é expandida, estimulando o espectador em suas capacidades sensoriomotoras e cognitivas, de perceber sensações e emoções, ativar memórias e imagens mentais, e de se envolver com elas. No entanto, é a capacidade do espectador de se engajar nas propostas audiovisuais da obra, associada às condições do ambiente concreto da experiência, que permitirá que isso aconteça. Em amplo sentido, a dramaturgia ecocêntrica como campo expandido tem a potencialidade de atravessar a arte e vidas, não só dos artistas envolvidos no processo criativo, mas também de quem se engaja na/com a obra, em processo de imersão corpo-obra-ambiente.

Zonas de contato entre dança, performance, somática e vídeo proporcionam diferentes formas de saber e impulsionam experiências artísticas contemporâneas por meio da experimentação do movimento em sintonia com o ambiente em fluxo poético-estético performativo. Ao trazer a somática para o lugar contemporâneo da criação artística e(m) pesquisa, o movimento configura-se sob uma perspectiva integrada, permitindo ampliar o olhar para as relações entre corpo e ambiente, no contexto da composição dramatúrgica, no encontro performado e suas reverberações virtuais.



Figura 5. O diretor/videasta como testemunha sem crítica nem julgamento, imerso no acontecimento.

Sandra Corradini

PPGDança/UFBA

sandracorradini@gmail.com

Doutoranda e mestre em Dança pelo PPGDança/UFBA

Graduada em Dança pela Unicamp

Fisioterapeuta pela EBMSP/BA

Especialista em Neurologia Multiprofissional pelo HGRS/BA

Romeran Ribeiro

Escola de Teatro/UFBA

romeran@gmail.com

Graduado em Direção Teatral pela Escola de Teatro da UFBA

Pesquisador no Grupo de pesquisa DC3 - Dança, Ciência, Comunicação e Cultura

Artista e pesquisador de práticas somático-compositivas improvisacionais

Ciane Fernandes

PPGAC/UFBA

cianef@gmail.com

Professora titular da Escola de Teatro e do PPGAC/UFBA

Professora convidada do PPGDança/UFBA

Fundadora, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro/UFBA

Referências

JACQUES, Paola Bereinstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

FERNANDES, Ciane. **Dança Cristal**: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

FERNANDES, Ciane. Im(v)ersões corpo ambiente e a criação coreo-videográfica. **Revista Cena**, UFRGS, nº 13, 2013, pp.1-14.

NAGATOMO, Shigenori. **Attunement through the body**. New York: State University of New York, 1992.

PALLARO, Patrizia. **Authentic Movement**. Vol. II. Londres: Jessica Kingsley, 2007.

Olhares respeitosos sobre o jazz: histórias, experiências e questões

Sant' Clair Queiroz Santos – UFG

Aline Serzedello Vilaça – USP

Ana Maria Alonso Krischke – UFG

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O que é a Jazz Dança? De onde ela vem? Quais suas influências? Tais questões são exploradas ao longo deste relato com o intuito de ampliar o debate sem fechar conceitos engessantes, mas objetivando discutir a prática da Jazz Dança a partir de um olhar atual, antirracista e plural. Dessa forma, é observado como os processos de ensino-aprendizagem em Jazz Dança podem ser experimentados junto a uma perspectiva crítica, criativa e atenta à história negro-referenciada do Jazz, se baseando nos locais onde atuei, privilegiando o que fora desenvolvido em Goiânia/GO. Analiso, sobretudo, experiências que tive como bolsista do projeto de Danças na Contemporaneidade - UFG/GO, com experimentações em técnicas dançantes, entre 2019 e 2020. A partir dos estudos de Lenise Nogueira (2021) e Vilaça (2016) busca-se construir olhares histórico-crítico-inquietos e em contínuo respeito ao Jazz enquanto manifestação de resistência negra estadunidense, vivenciado intensamente no Brasil.

Palavras-chave: JAZZ DANÇA. JAZZ ROOTS. TÉCNICAS DANÇANTES.

Abstract: What is Jazz Dance? Where does it come from? What are its influences? These questions are explored throughout this report with the intention of broadening the debate without closing in on fixed concepts, but rather aiming to discuss the practice of Jazz Dance from a current, anti-racist and plural perspective. In this way, it is observed how the teaching-learning processes in Jazz Dance can be experimented with from a critical, creative and attentive perspective to the black-referenced history of Jazz, based on the places where I have worked, privileging what was developed in Goiânia/GO. I analyze, above all, experiences I had as a scholarship holder of the project Danças na Contemporaneidade - UFG/GO, with experimentations in dance techniques, between 2019 and 2020. Based on the studies of Lenise Nogueira (2021) and Vilaça (2016), I seek to build historical-critical-inquiet looks and in continuous respect for Jazz as a manifestation of black American resistance, intensely experienced in Brazil.

Keywords: JAZZ DANCE. JAZZ ROOTS. DANCING TECHNIQUES.

1. Jazz, algumas perspectivas.

Existe uma metáfora presente no livro *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches* (1960) que sistematiza o que é a jazz dança. Lindsay Guarino e

2366

Wendy Oliver (2015) a equipara a uma árvore onde as raízes estão na cultura africana, o tronco está ligado às danças vernaculares e as suas ramificações são as vertentes e subvertentes do jazz.

Flavia Pereira (2021) aponta que a origem do jazz na América é decorrência da compulsória e violenta chegada dos escravizados africanos através dos navios negreiros, local de tortura e adoecimento. Durante esse trajeto mortal, os escravizados eram obrigados a dançar para aumentarem sua resistência devido à viagem muito longa. Desta forma, instintivamente, eles elaboravam suas próprias danças e músicas. Após a sua chegada ao solo americano, essas manifestações artísticas foram proibidas, pois seus senhores viam como forma de rebelião, além de perceberem que os negros escravizados satirizavam suas danças, como a quadrilha, a polca e a valsa.

Falar de jazz é falar de um corpo acompanhado de música, que dispõe de vários ritmos simultâneos (polirritmia), de rompimentos de movimentos internalizados e uso de outros padrões (movimentos sincopados) e do *swing* presente nela, além de ser sustentada pelo improvisado. O estudo de Vilaça (2014) aborda sobre estas características.

Entendendo onde esse jazz passou até chegar ao que conhecemos hoje, o que é jazz dança afinal?

O fato do "Jazz" nunca ter sido estudado cientificamente, expõe claramente a natureza e as origens de uma tarefa de grande dificuldade. Torna-se um problema de fato, em razão de dois fatos, em primeiro lugar, todo mundo tem noções preconcebidas de alguns aspectos em separado, enquanto ninguém tem conhecimento real do todo, e em segundo lugar, por falta de um vocabulário adequado pelo qual seus diversos aspectos podem ser claramente definidos. (SANDERSON, 1935, apud, GIORDANO In: VILAÇA, 2016, p.8).

2. Respeito, um fazer atento.

Sempre fui apaixonado pela energia do jazz e pela malandragem que esses bailarinos colocavam nos movimentos. Entretanto, fui saber que a origem dessa dança está na história da cultura afro-estadunidense tardiamente. Quando ingressei no curso de licenciatura em Dança na UFG, me senti na obrigação de pesquisar sobre, principalmente, depois de ver que não havia muita gente falando sobre o assunto aqui no Brasil. Paralelo às minhas pesquisas, abri um projeto de extensão e propus primeiro aos discentes uma vivência no jazz. Ao iniciar essas

2367

aulas, notei que era de extrema necessidade fazer diferente do que foi feito comigo: eu deveria compartilhar sobre a origem cultural da técnica. Entender o passado para assim, construir o presente. *Edward W. Said* (2011), fala sobre isso:

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie — acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras. (SAID, 2011, p. 34)

Após compreender isso, encontrei o termo “*jazz roots*”. Lenise Nogueira (2021) aponta para a polissemia do termo dependendo de onde ele é utilizado: Na França é utilizado este mesmo termo para designar a vertente de dança que se aproxima às matrizes culturais afro-estadunidenses. Já nos EUA, o termo representa muitas vezes, o jazz vernacular e o jazz autêntico.

Entretanto, nas aulas desenvolvidas na extensão o termo *jazz roots* não se assemelhava ao que *Marshall Stearns* define como categoria na França, muito menos com a ligação do termo com o jazz vernacular e o jazz autêntico como é feito nos EUA, mas sim, com a tradução da palavra *roots* igual a “raízes” que fala, justamente, do objetivo central que era de entender a origem.

O jazz roots reitera as peculiaridades estéticas de movimentos do jazz afroestadunidense que os “tradicionalistas” insistem que é a prática comum entre a comunidade negra, tratando-as como as raízes das danças africanistas que originaram a dança jazz e sua resistência contra a estética hegemônica, comercializada e mediada em massa na vida cotidiana (RENSHAW, 2006 apud NOGUEIRA, 2011, p.127).

Esses movimentos são advindos da cultura desses povos. Laraia (1986) diz que “a cultura é um processo acumulativo, resultante de toda a experiência histórica das gerações anteriores. Este processo limita ou estimula a ação criativa do indivíduo”. Sabe-se que o processo histórico de colonização europeu foi responsável pela exploração e apropriação dos territórios físicos e intelectuais das populações pretas e indígenas, ou seja, de sua cultura. É nesse ponto também que se justifica essa reflexão. Lenise Nogueira (2021) em sua dissertação traz o seguinte pensamento:

O jazz é um conjunto de fazeres formado por recuperação e apropriação de informações do passado, processo que vem acompanhado de codificação, armazenamento, esquecimentos, apagamentos, silenciamentos, vazios e rastros (p.40).

Ana Mundim (2005) no seu *artigo* “Uma possível história da dança Jazz no Brasil” cita grandes nomes de artistas que foram importantes para a fundamentação do jazz no país, em sua maioria, brancos. Isso também ocorre no documentário “Danças Daqui – Jazz”, onde são citados nomes como Roseli Rodrigues e Carlota Portella. Outro nome que aparece tanto no documentário, como no trabalho de Mundim (2005) com certa proeminência é o de Lennie Dale, uma das figuras importantes para o jazz no Brasil.

O meu questionamento não é sobre a prática do jazz por pessoas brancas, até porque não sou negro, e elas também podem ensinar a história do jazz. Mas existe um negligenciamento das raízes do jazz, e falta também espaço para os povos que tanto as representam, dentro dele.

Sant' Clair Queiroz Santos
UFG
saanqueiroz@gmail.com

Artista, Graduando em Dança da UFG, Técnico em Dança Contemporânea pelo Basileu França, Tecnólogo em Produção Cultural pelo Desenvolvimento Artístico e Integrante do Laboratório de Pesquisa em Artes da Cena.

Aline Serzedello Vilaça
USP
serzedelloserzedello@ufg.br

Docente do Curso de Licenciatura em Dança UFG. Doutoranda em Artes Cênicas ECA-USP. Mestre em Relações Étnico-raciais CEFET. Mestre em Culturas Populares UFS/SE.

Ana Maria Alonso Krischke
UFG
ana_alonso@ufg.br

Docente do Curso de Licenciatura em Dança UFG. Doutora em Teatro em UDESC, Mestre em Educação pela UFSC, Especialista em Educação Física Escolar.

Referências

NOGUEIRA, Lenise Cardoso Lima. **A performatividade da jazz afro-estadunidense e sua reivenção em jazz roots**. Goiânia, 2020. [150f.]. Dissertação de mestrado em Performances Culturais. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Goiânia, 2020.

VILAÇA, Aline Serzedello. **Jazz com jazz: Investigação artística histórica, experimentação método-pedagógica e dança.** Viçosa – MG, 2013. [156f]. Monografia de Bacharelado em Dança. Universidade Federal de Viçosa, Viçosa – MG, 2013.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Uma possível história da dança jazz no Brasil.** In: III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, 2005, Curitiba. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. [p.96-108].

PEREIRA, Flávia. **Uma introdução ao jazz dance: história preta contada por gente preta.** Curitiba, 2021. (apostila não publicada, material didático).

GUARINO, Lindsay e OLIVER, Wendy. **Jazz dance: A history of the roots and branches.** Reprint ed. University Press of Florida, 2015.

DANÇAS DAQUI. Projeto 'Pelas Beiras'. Produção de Giselle Carvalho. 29:59. Disponível em: <https://youtu.be/GJ5RsQIUZIM>. 2017.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** 14ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SobreViver de Dança hoje: um estudo sobre a Lei Aldir Blanc

Shayana Kelly da Silva Santos – UFG

Ana Maria Alonso Krischke – UFG

Aline Serzedello Neves Vilaça – UFG e USP

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O presente trabalho vem do processo crítico reflexivo da construção do meu TCC que pauta possibilidades e experiências de atuar profissionalmente na dança com condições de trabalho que permitam autonomia, satisfação pessoal e boa remuneração. Insistimos em refletir essa pauta, pois apesar das distinções e singularidades presentes no campo das artes do corpo, o atravessamento que une o setor artístico é a precarização, elemento comum em diversas circunstâncias. Relacionando com a atualidade, é necessário atentar-se à morosidade da implementação de políticas públicas que auxiliassem os trabalhadores da arte no contexto da pandemia causada pela COVID-19, deixando o setor desamparado por meses.

Palavras-chave: LEI ALDIR BLANC. AUTONOMIA. TRABALHADORAS/ES DA DANÇA.

1. Precarização: atravessamento dos trabalhadores de dança

O presente trabalho vem do processo crítico reflexivo da construção do meu TCC que pauta possibilidades e experiências de atuar profissionalmente na dança com condições de trabalho que permitam autonomia, satisfação pessoal e boa remuneração. Nesse sentido, ciente da complexidade das categorias eleitas e da diversidade intrínseca aos microcosmos de trabalho de cada contexto, modalidade e estilo de dança não se esgota aqui a discussão, interessa instigá-la e incentivar que haja mais pesquisas sobre o tema, além da socialização de seus resultados para conhecer e enfrentar a problemática em torno dessa conjuntura, tanto quanto possível.

Insistimos em refletir essa pauta, pois, como se expressa na fala de Contreiras (2012) apesar das distinções e singularidades presentes no campo das artes do corpo, o atravessamento que se dá em todo o setor artístico cultural é precarização, elemento comum em diversas circunstâncias, desse modo:

Há uma heterogeneidade na categoria do artista e muitos destes profissionais, independente do tipo, em geral trabalham em diversos

2371

ambientes e em diferentes tarefas, acumulando cargos e funções, reforçando a compreensão de que esta dinâmica imposta pelo mercado de trabalho aos profissionais da arte/ dança, serve para atenuar as incertezas e instabilidades da profissão como: trabalho com contratos temporários, baixos salários e pouca perspectiva de progressão na carreira. (CONTREIRAS, 2012, P.23)

Nesse contexto, é importante ressaltar a concepção de Navas (2009) que “em uma sociedade de trocas, onde o processo de autonomização tem função específica junto ao mercado de consumo de bens e serviços, o intenso processo nos conduzindo, no limite, à supressão da autonomia” (p.61). Afinal, se as condições do mercado de trabalho são impostas à classe de trabalhadores de dança, quando este tem autonomia para decidir de fato com o que deseja trabalhar dentro de sua área de formação?

Nessa conjuntura, é notório que muito embora em perspectivas romantizadas o trabalho do artista se configure de maneira livre e “não-alienada” - e, em contraste com as demais profissões, contraponha-se a algumas das formas de opressões - não deixa de lidar com os obstáculos e problemáticas dispostas no mercado de trabalho (CONTREIRAS, 2012, p.22).

Sobre essa perspectiva, artistas são encarados socialmente de uma maneira romântica, aquém de sua realidade, tendo em vista que, a noção de trabalho vigente pressupõe um cotidiano enfadonho repleto de atividades repetitivas e maçantes, a qual trabalhadores das artes constantemente se contrapõe, estando estes indivíduos ligados a experiências relacionadas a inventividade, seja dos seus processos de criação, do mundo e de si mesmo (CONTREIRAS, 2012, p.22).

Deste modo, cabe destacar a pergunta de Segnini (2007) quanto ao “o que significa no presente, “ser socialmente reconhecido como artista, e ser ao mesmo tempo capaz de alimentar sua família, na sociedade moderna, salarial?” Questionando a esfera das implicações da não legitimação do trabalho dos artistas, afinal, se não há a constatação da produção de conhecimento estético/cultural enquanto forma de trabalho, haverá o reconhecimento em forma de remuneração a estes profissionais?

2. O Artista hoje: pandemia e Lei Aldir Blanc

Nesse contexto, o capital detém o poder de tomada das decisões e “[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na

2372

capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2017, p. 5). As mortes se dão de diversas ordens, neste caso, simbólicas pelo silenciamento, descompromisso com a arte e os trabalhadores; mata-se a autonomia, a liberdade de criação, de escolhas, a sua saúde (física e mental) e, em última análise, o próprio artista.

As políticas públicas desempenham um papel importante para o trabalhador da cultura e a cadeia de produção cultural nesse panorama, porém em algumas circunstâncias isso está repleto de problemáticas e questões contraditória, como a Lei Aldir Blanc criada para que auxiliasse os trabalhadores da arte no contexto da pandemia causada pela COVID-19, porém é necessário atentar-se à morosidade da implementação de sua implementação, deixando o setor desamparado por meses. Nesse ínterim, Góes (2020, p.10) aponta: “a pandemia da Covid-19 não apenas mostrou as fragilidades da área cultural, mas também as dificuldades de compreensão e reconhecimento político do setor.” Assim, pergunto: quais as possibilidades de vivência e sobrevivência a estes profissionais nestes contextos?

Shayana Santos
UFG

mollitiam.ss@gmail.com

Graduanda em Dança; Dançarina, professora e pesquisadora fascinada por flexibilidade e pelas artes do corpo; Atualmente trabalha desenvolvendo pesquisas relacionadas à contorção e à flexibilidade pelo movimento na relação híbrida de dança, circo e performance.

Ana Alonso
UFG

ana_alonso@ufg.br

Trabalhadora da Dança; Professora no Curso de Licenciatura em Dança UFG; diversidade e inclusão. Doutora em Teatro na UDESC; Produtora Cultural com Projetos Premiados ao longo de mais de 10 anos; Interessada em experiências coletivas e mais horizontais no ensino, criação e produção cultural.

Aline Serzedello Vilaça
USP e UFG

serzedelloserzedello@ufg.br

Docente do Curso de Licenciatura em Dança UFG. Doutoranda em Artes Cênicas ECA-USP. Mestre em Relações Étnico-raciais CEFET/RJ. Mestre em Culturas Populares UFS/SE. Licenciada e Bacharel em Dança UFV.

Referências:

- GÓES, Geraldo Sandoval et al. O setor cultural na pandemia: o teletrabalho e a Lei Aldir Blanc. **Carta Conjunt.(Inst. Pesqui. Econ. Apl.)**, p. 1-7, 2020.
- Mbembe, A. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Antígona.2017.
- NAVAS, Cássia. Centros de formação: o que há para além das academias?. **Algumas perguntas sobre dança e educação**. (org.) Airton Tomazzoni, Cristiane Wosniak, Nirvana Marinho – Joinville: Nova Letra, 2010.
- CONTREIRAS, Clarice Nunes Muniz. **Mercado de trabalho e perfil profissional: egressos da Escola de Dança**. Dissertação PPGDança UFBA, Salvador: 2012.
- SEGNINI, Liliana Rolfsen Petrilli. Criação rima com precarização: análise do mercado de trabalho artístico no Brasil. In: **Congresso Brasileiro de Sociologia**. p. 1-35, 2007.

Trajetória do personagem da índia do bumba meu boi no Maranhão: memórias e criações contemporâneas

Talyene Cruz Melônio (UNIRIO)

Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Relatar o surgimento, a evolução e transformação do personagem da índia no Bumba Meu Boi do Maranhão, a partir de uma experiência pessoal com o personagem da índia no bumba meu boi da baixada maranhense, mas especificamente do Boi da Floresta, cujo fundador Apolônio Melônio foi meu pai, e a partir dessa vivência de dentro da brincadeira, inicio um estudo comparativo com a diversidade dessas personagens indígenas, que se diferenciam nas danças e fazem relações com questões territoriais.

Palavras-chave: CULTURA TRADICIONAL. BUMBA MEU BOI. DANÇA ÍNDIGENA. FEMININO. PERFORMANCE.

Abstract: To report the emergence, evolution and transformation of the Indian character in Bumba Meu Boi do Maranhão, based on a personal experience with the Indian character in Bumba Meu Boi in Maranhão, specifically the Boi da Floresta, whose founder Apolônio Melônio was my father, and from this experience inside the game, I start a comparative study with the diversity of these indigenous characters, who differ in their dances and make relationships with territorial issues.

Keywords: TRADITIONAL CULTURE. BUMBA MEU BOI. INDIGENOUS DANCE. FEMININE. PERFORMANCE.

1. Introdução

Esta pesquisa propõe um estudo comparativo e o relato do surgimento, a evolução e transformação do personagem da índia no Boi do Maranhão, a partir de uma experiência pessoal com o personagem da índia no bumba meu boi da baixada maranhense, mas específico do Boi da Floresta, cujo fundador Apolônio Melônio foi meu pai, e a partir dessa vivência de dentro da brincadeira, pretendo realizar esse estudo comparativo entre a diversidade dessas personagens indígenas, que estão presentes nos cinco sotaques (estilos ou ritmos) de Boi como: Orquestra, Matraca, Baixada, Costa de Mão e Zabumba, que se diferenciam nos instrumentos, personagens e fazem relações com questões territoriais. E podemos dizer que nos cinco sotaques de bumba meu boi a evolução da participação feminina aconteceu através do personagem da índia.

2375

Na década de 30 e 40, os personagens dessas brincadeiras, eram exercidos exclusivamente pelo gênero masculino, mesmo os personagens femininos eram executados por homens, usando vestidos e saias para representar. De forma natural e lenta as mulheres começaram a participar efetivamente dos grupos em outras funções e o personagem da índia foi o primeiro a absorver as meninas que queriam dançar e que estavam ocupando a função que chamamos de *mutuca*, ou simplesmente acompanhante. Esse termo é utilizado para identificar as mulheres que acompanham os homens na brincadeira de bumba meu boi, assim como, que acumulavam funções de apoio na costura, na cozinha, nos cuidados com as roupas dos brincantes ou vigiando os materiais durante as apresentações e brincadeiras.

2. Experiência

Minha mãe, Nadir Cruz é atualmente presidente do Boi da Floresta, grupo que meu pai Apolônio Melônio criou em 1972, quando eu nasci ela era índia e meu pai cantador e figura referência da cultura popular no Maranhão, que desde suas infâncias cultivaram a vida nas brincadeiras de tradição maranhense e assim deram continuidade com as suas filhas e filhos. Eu me chamo Talyene Melônio, tenho 33 anos de idade neste ano de 2021 e 30 anos foram dedicados diretamente ao bumba meu boi e ao tambor de crioula. Nessa trajetória foi possível experimentar, viver, conviver e dançar várias outras manifestações tradicionais aqui da região, assim como, conviver com os saberes dos mestres e fazedores de cultura.

E aos 03 anos de idade usei pela primeira vez uma “roupa de pena”, como chamamos a indumentária do personagem da índia no bumba meu boi do sotaque da baixada. Desde então a dança faz parte da minha vida e trajetória de forma comum, normal e cotidiana, dançando ao som dos pandeiros, matracas, tambores, tanto no ciclo junino quanto no carnaval nas escolas de samba, através da personagem da passista.

Dentro do cordão que brincamos com o personagem das índias na roda do bumba meu boi, temos em torno de trinta mulheres que dançam vestidas de índia, temos seis dessa personagem que determina a execução dos passos e a coreografia a ser executada durante a apresentação. É importante destacar que essa forma de gerir a organização dessa apresentação é utilizada e realizada no Boi da Floresta, coletivo e comunidade em que inicio minhas experiências e a partir

2376

dessa raiz a realização para o estudo comparativo, com a personagem das índias nos outros sotaques, destacando semelhanças e diferenças na construção desse personagem feminino, envolvendo tanto questões sociais, políticas, de gênero, mas principalmente as questões multiculturais e artísticas que envolvem.

Coordenar ensaios; administrar a produção das indumentárias de todos os personagens indígenas; orientar os novos integrantes quanto as informações gerais e regras; histórico e função desse personagem; atividades administrativas em relação a tribo, como chamamos a equipe dos dançarinos e brincantes que exercem o personagem da índia e do cacique, a versão masculina do personagem, todas essas ações fazem parte do leque de responsabilidades que fui assumindo ao longo dos anos.

Atualmente trabalho dando oficinas e participando de projetos culturais, através de palestras no âmbito nacional, já tendo viajado sozinha ou junto com o grupo do Boi da Floresta para diversos estados como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo etc., representando a dança e a história do bumba meu boi da Floresta. Eu e esse coletivo em que nasci, um grupo berço da cultura tradicional maranhense, é o grande protagonista na minha trajetória e não tem como separar, se misturando e sendo a minha própria vida. E exatamente por essa aproximação mesclada entre arte e vida que torna o desejo de escrever a partir dessa perspectiva de quem está dentro do processo da tradição e vivendo as suas transformações de maneira muito amalgamada e hibridizada, o que torna a pesquisa muito intensa e amadurecida.

3. Feminino no Bumba Meu Boi

Diante desse cenário queremos entender e responder as questões que permeiam a pesquisa como: O que é o personagem da índia e sua função? Quais as características da sua dança em cada ritmo de sotaques específicos? O que é ser a índia e como se sentem? Qual o perfil social das meninas/mulheres que exercem a personagem da índia? Quais ações os grupos tradicionais têm feito para atrair mais meninas/mulheres para dançar ou participar? Qual a sensação dessas mulheres índias em um ambiente de maioria homem?

A questão do feminino é um dos focos, dentre os assuntos que investigo, a partir da leitura de autoras mulheres, negras, feministas atuais, que trazem

2377

conceitos interessantes e reflexivos sobre o empoderamento feminino negro; o racismo cotidiano; o mundo machista e patriarcal; questões sobre raça, representação e lugar de fala, buscando novas possibilidades para as mulheres se integrarem na vida cultural e cotidiana com mais dignidade e força. Escritoras que tem demarcado importantes reflexões sobre a mulher e suas conquistas e transformações e a partir desses olhares pretendo trazer para a realidade das índias do bumba meu boi do Maranhão.

O desejo de pesquisar o tema, baseia-se em minha experiência como índia por quase 31 anos, vivenciando o universo da cultura tradicional do bumba meu boi no Maranhão. No sotaque da baixada vivemos um momento em que apenas mulheres atuam no personagem das índias, os homens que por séculos exerciam essa função, decidiram alterar suas indumentárias, que até antes da década de 90 era igual a das mulheres, criando um personagem indígena masculino chamado de cacique, na prática tem a mesma função das índias, tem a mesma evolução durante a apresentação, espetáculo ou brincadeira.

4. Dança e Indumentária

Quando falamos da estética do personagem da índia, no bumba meu boi do sotaque da baixada, precisamos salientar que ainda é muito tradicional e assim levar em consideração o senso comum da cultura popular em que o povo é protagonista. As diferenças são importantes e naturais, as características físicas, a condição social, a faixa etária não são requisitos para admissão no grupo.

Para esses grupos tradicionais da cultura maranhense tem a fé, devoção, o compromisso, a dedicação e a resistência como questões bem importantes. As cores vivas, o colorido do bordado, a leveza da pena faz parte da construção do personagem da índia, cada indumentária tem as características de sua dançarina que em sua maioria representam nos bordados símbolos de religiosidade, patriotismo, fauna e flora, belezas naturais e símbolos indígenas.

Quanto a movimentação podemos dizer que são inspiradas na dança e nos rituais indígenas, adaptados ao ritmo, as limitações provocadas pela indumentária e a velocidade, força e precisão na execução necessária para se conseguir sincronia entre todos os dançarinos, brincantes. Assim que se inicia a temporada de ensaios do grupo de bumba boi, as dançarinas se reúnem para

2378

construir novos movimentos coreográficos, aprimorar os passos já existentes, ensinar os novatos e todos ficarem afinados para as apresentações, ganhando resistência para os momentos em que o boi brinca a noite toda, concluindo mais de 12h de dança.

Ser índia de bumba meu boi é estar conectada com a cultura popular usando o próprio corpo como instrumento para expressar o prazer da dança cultural, é manter viva a tradição secular de antepassados negros e índios.

5. Metodologia

A pesquisa tem caráter teórico-prático, consiste na análise de bibliografia existente nos assuntos da pesquisa e em temas tangentes, levantamento de dados sobre as mulheres que atuam como índias em cada sotaque, suas características, indumentárias, dança e perspectivas feminina sobre o personagem, promovendo encontros, entrevistas e conversas para discutir a trajetória do personagem desde a sua preparação, apresentações, rituais e demais questões que permeiam a pesquisa.

A história dos grupos e a ligação pessoal dos mestres fundadores nos faz escolher os grupos, enquanto filha do Mestre Apolônio na Floresta tive a oportunidade de conviver com o Mestre Humberto do Maracanã, Mestre Naiva de Axixá e Mestre Leonardo da Liberdade, aprendendo e reproduzindo seus ensinamentos, atualmente mantenho boa relação com as herdeiras que administram esses grupos que juntos somam mais de 200 anos de tradição. Quanto ao grupo de Areia Branca em Cururupu - MA tenho uma relação recente com o atual responsável que de início já escolhi pela resistência, persistência do sotaque e a administração assim como todos os outros grupos citados.

Em caráter prático, consiste na realização do acompanhamento do processo de preparação do personagem para a temporada, incluindo todo o ciclo de vida do bumba meu boi desde o ensaio até o ritual de morte. A experiência será documentada através de gravação de vídeo da dança nos momentos de ensaios, apresentações e entrevista com os participantes. Este material será objeto de análise, inclusos na dissertação que também trará as transcrições das entrevistas, gravações da observação dos ensaios e apresentações e todos os materiais de apoio, como anexos.

Talyene cruz Melônio
UNIRIO

E-mail melonio@edu.unirio.br
Mestranda em Artes Cênicas, dançarina

Orientadora Juliana Manhães
UNIRIO

E-mail juliana.manhaes@unirio.br

Professora Doutora em Artes Cênicas, Professora Adjunta do Departamento de Interpretação do curso Atuação Cênica, da Escola de Teatro da UNIRIO. Professora e pesquisadora do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, PPGAC/UNIRIO, vice coordenadora do Curso de Atuação cênica e coordenadora do NEPAA

Referências

ABREU, Marta. **Cultura Popular, um conceito e várias histórias**. In: Seminários Temáticos Arte e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, p. 29-41, 2006/2007.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos Todas feministas**. Tradução Christina Baum. São Paulo, Cia das Letras, 2015.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís: Alumar, 2. ed, 1997.

CARVALHO, Maria Michol de. **Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular**. São Luís: [s.n.]1995.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Tema e variantes do mito: indagações sobre a morte e ressurreição do Boi**. Trabalho apresentado no Laboratório de Análise Simbólica III. 13 de novembro de 2003. Rio de Janeiro: PPGSA/IFCS/UFRJ.

_____. **Sensibilidade romântica e a cultura popular**. ou porque Mário de Andrade viu no Bumba “a mais exemplar” e “a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas”. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 19, n. 54, 2004.

_____. **Culturas populares: múltiplas leituras**. In: Seminário nacional de políticas públicas para as culturas populares, 2005, *Anais*. Brasília: Ministério da Cultura, p. 27-33, 2005.

DA MATTA, Roberto. **Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade**. Mana. Estudos de Antropologia Social, vol.6, Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ, 2000.

HOOKE, Bell. **Olhares Negros: raça e representação**. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

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

LIGIÉRO, Zeca. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas de origens africanas na diáspora africana**. Belo-Horizonte: Abrace, 2008.

_____. Artes do corpo: desenhando um espaço sagrado. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Maza Edições, 2007.

2380

MARQUES, Francisca Esther de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi.** São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala.** Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2017.

_____. **O que é performance?.** In: O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

“Quebradeira” na escola: um experimento pedagógico com a swingueira no ensino de dança na educação de jovens e adultos na escola da Penha em João Pessoa – PB

Tatiana Domingos de Oliveira (UFPB)

Relatos de Experiência sem demonstração artística

Resumo: O presente trabalho relata um experimento pedagógico que buscou explorar o potencial educativo da swingueira, manifestação popular de dança e música, no ambiente escolar junto ao Programa Residência Pedagógica de Dança da Universidade Federal da Paraíba. Realizada na Escola Municipal Antônio Santos Coelho Neto na cidade de João Pessoa, a pesquisa trabalhou com os jovens da educação de jovens e adultos (EJA). Foram realizadas oficinas de dança fundamentadas em estudiosos e pesquisadores da dança explorando diversas formas de pensar e fazer dança através da swingueira. Ao observar o desenvolvimento de cada participante durante as oficinas, constatou-se resultados satisfatórios. Além disso, o experimento possibilitou a existência de uma troca horizontal de conhecimento entre professora e alunos(as) e a valorização do ensino da dança na escola.

Palavras-chave: ENSINO DA DANÇA. SWINGUEIRA. ESCOLA.

Abstract: This present academic work reports a pedagogical experiment that sought to explore the educational potential of swingueira, a popular expression of dance and music, in the school environment together with the Pedagogical Residence Program in Dance at the Federal University of Paraíba. Accomplished at Antônio Santos Coelho Neto Municipal School in the city of João Pessoa, the research worked with young people of educação de jovens e adultos (EJA). Dance workshops were performed based on dance scholars and researchers exploring different ways of thinking and doing dance through swingueira. By observing the development of each participant during the workshops, satisfactory results were found. Furthermore, the experiment enabled the existence of a horizontal exchange of knowledge between the teacher and students and the appreciation of dance teaching at school.

Keywords: DANCE TEACHING. SWINGUEIRA. SCHOOL.

1. O experimento da swingueira na escola

A swingueira, prática cultural popular de jovens que envolve música e dança muito presente nas grandes cidades do Nordeste, incluindo João Pessoa, equivale ao gênero musical conhecido por pagode baiano. A partir da vivência da autora enquanto dançarina e coreógrafa de swingueira, foi proposto o ensino em dança baseado na cultura dos próprios estudantes. Não interessou a mera

2382

reprodução da dança já praticada por eles, mas sim as diversas formas de explorá-la. “O aprendizado da dança pode estar também na transformação dos movimentos, no estudo de diferentes dinâmicas possíveis[...]” (VICENTE, 2015, p. 52).

A pesquisa foi realizada através do Programa Residência Pedagógica de Dança da Universidade Federal da Paraíba, contribuição esta que foi essencial para a autora ampliar sua visão sobre as diversas maneiras de abordar a swingueira no processo de ensino e aprendizagem em aulas dentro e fora do âmbito escolar.

O estudo foi fundamentado na experiência empírica da pesquisadora e em pesquisadores da dança como Marques (2012) e Rengel (2003) ao possibilitar um melhor conhecimento do corpo, através das diferentes formas de pensar e fazer dança em diálogo com estudiosos da swingueira: Chagas (2016); Lacerda (2016); Leme (2001); Nascimento (2012) e Santos (2006). Tais referências proporcionaram contribuições ao ensino da dança nas escolas ao oferecer ao jovem a oportunidade de conhecer melhor seu corpo, experienciar diversas formas de se mover e desenvolver o senso crítico.

A dança tem um importante papel de trabalhar a identidade do ser humano, pois ela permite a livre expressão e a escola precisa desta para tornar seus alunos melhores cidadãos. Marques (2012, p. 27), explica que a dança não serve apenas de auxílio para se expressar ou relaxar como muitos acreditam, mas sua principal contribuição é a construção de seres criadores e pensantes. A dança nos permite ver o mundo e a nós mesmos de forma crítica. Novamente Marques (2012, p. 168), em seu livro dançando na escola, traz sua contribuição:

[...] as danças das mídias trazem nelas mesmas (no corpo, nas coreografias, nas escolhas das músicas e dos figurinos) conceitos que precisam ser discutidos e articulados verbal e corporalmente se pretendemos a transformação crítica através de práticas pedagógicas de dança na escola.

A swingueira, objeto desta pesquisa, se enquadra nesse objetivo de transformação, não apenas nos alunos, mas da forma geral como a dança dentro da escola é vista pela sociedade.

Desse modo, a pesquisa utilizou a abordagem qualitativa participante estruturada por meio de intervenção com 4 oficinas de dança para os jovens da educação de jovens e adultos (EJA), na Escola Municipal Antônio Santos Coelho Neto localizada no bairro litorâneo da Penha no município de João Pessoa. Participaram das atividades as turmas dos ciclos III e IV, no turno da noite, uma vez

2383

por semana, no horário da disciplina de artes. A escolha da escola e das turmas contribuiu para o desenvolvimento do estudo por possuir grande concentração de jovens, o público-alvo desta pesquisa. Foram realizadas aulas mais dinâmicas e diversificadas, com conteúdos que fizessem parte do cotidiano destes estudantes, desta forma estimularia o interesse pelos estudos.

Cada aula se estruturou em momentos com alongamento, aquecimento (fig. 1), dinâmicas (fig. 2), composição coreográfica e roda de conversa. Os assuntos abordados em cada oficina foram baseados na educação por meio da swingueira, explorando temas transversais, pertencentes aos Parâmetros Curriculares Nacionais e os próprios conteúdos da área de conhecimento da dança. Foi criado o plano de aula da seguinte forma:

1º dia de oficina – “Conhecendo o corpo”: noções sobre o corpo humano (membros superiores, inferiores e as articulações);

2º dia de oficina – “Explorando os elementos da dança”: noções sobre espaço, tempo e peso;

3º dia de oficina – “Discutindo os temas que permeiam a swingueira”: ritmo e diálogo sobre as letras e temas das músicas de swingueira (machismo, racismo, sexualidade, etc);

4º dia de oficina – “A swingueira e seus resultados”: finalização com improvisação e coreografias da dança.



Figura 1: Momento do aquecimento através de passos e do ritmo da swingueira.



Figura 2: Dinâmica do espelho. Em duplas e ao som da swingueira, uma pessoa acompanhavam os movimentos da outra pessoa e vice-versa, no meio da brincadeira, ao comando da professora, as pessoas trocavam de dupla.

2. Resultados e reflexões

A swingueira foi recebida com espanto pelos alunos e pela equipe escolar por raramente ser vista dentro da escola. Em cada aula surgiu um novo desafio. As turmas eram muito agitadas e muitos alunos possuíam grande resistência em se mover por acreditarem que dança não é estudo. Várias discussões surgiram em determinados momentos partindo da necessidade dos próprios alunos: “homem não

2385

pode rebolar”; “mulher que dança swingueira não é bem vista”; “não se estuda dança”.

Ao longo das atividades e discussões, começou a existir maior concentração, vontade de se movimentar e a visão destes alunos sobre a dança já não era mais a mesma. Apesar dos poucos dias de oficinas, os estudantes começaram a perceber a importância da dança na escola e como a swingueira também auxilia nesse processo de construção do conhecimento. Não apenas um conhecimento acadêmico, mas que dialoga principalmente com a vida.

Sendo um experimento reduzido no qual a swingueira esteve presente em uma proposta pedagógica de dança, a pesquisa aponta para a necessidade de sua continuidade em outros espaços educacionais para que mais jovens possam ter esta experiência e a relação entre o ensino de dança e a swingueira possa contribuir com o desenvolvimento da educação nas escolas.

Tatiana Domingos de Oliveria
UFPB

tatiianadomingos@hotmail.com

Graduada em Licenciatura em Dança (UFPB)

Dançarina, coreógrafa, professora de arte e pesquisadora voltada às danças da cultura popular e danças midiáticas.

Carolina Dias Laranjeira
UFPB

ca.laran@gmail.com

Professora do Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes/UFPB) e dos cursos de licenciatura em Dança e bacharelado e licenciatura em Teatro da UFPB. Graduada em Dança e Mestre em Artes (UNICAMP), Doutora em Artes Cênicas (UFBA), suas pesquisas abrangem os campos da dramaturgia da dança, estados corporais e processos criativos na interface entre a dança e as culturas populares e tradicionais.

Referências:

CHAGAS, Ledson. **Corpo, dança e letras**: um estudo sobre a cena musical do pagode baiano e suas mediações. Mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

LACERDA, Gabriela Limeira de. **É o tchan do brasil**: história, corpo e erotismo no pagode baiano dos anos 1990. 150 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

LEME, Mônica Neves. 2001. **“Segure o Tchan!”**: identidade na “axé-music” dos anos 80 e 90. Cadernos do Colóquio (Publicação anual do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), p. 45-52.

2386

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2012.
NASCIMENTO, Clebemilton. **Pagodes baianos**: entrelaçando sons, corpos e letras. Salvador: EDUFBA, 2012.
RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2003.
SANTOS, Marcos Joel de Melo. **Estereótipos, preconceitos, axé-music e pagode**. Salvador, 2006. 237 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
VICENTE, Ana Valéria. **Frevo para aprender e ensinar**. Olinda: Editora da Associação Reviva; Recife: Editora UFPE, 2015.

Que corpo que dança? Corpo Estranho: Uma reflexão acerca das formas topológicas

Tayna Bertoldo da Silva (UFRJ)

Marta Simões Peres (UFRJ)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Essa partilha tem por objetivo apresentar os caminhos percorridos nesta pesquisa teórico-prática do projeto: Paratodos (DAC/UFRJ). Instigada em questões como: “o que é estranho?”, “Que corpo que dança?”, “Onde mora a loucura e a estranheza de um corpo?” me debrucei em uma pesquisa com formas topológicas¹ e dos gestos corporais de indivíduos com transtornos psíquicos do Paratodos para encontrar repostas através do movimento. Minhas experiências partem de uma direção coletiva do espetáculo “Ela é doida?”, marcada pela interatividade, em especial nas cenas do “surto”, do “remédio” e da “roda de poesias”. Desse modo, foram realizadas discussões que contestavam toda uma estrutura social pautada na exclusão, tendo na Dança os principais questionamentos quanto ao modelo de saúde mental, preconceitos e estigmas presentes em diversos patamares do convívio entre os indivíduos.

Palavras-chave: CORPOS DIVERSOS. DANÇA. FORMAS TOPOLÓGICAS. LOUCURA.

Abstract: This sharing aims to present the paths traveled in this research project theoretical-practice: Paratodos (DAC/UFRJ). Instigated on issues such as: “What is strange?”, “What body dancing?”, “Where does madness and the strangeness of a body live?” I leaned into a survey with topological forms and of the bodily figures of individuals with psychic disorders from Paratodos to find answers through the movement. My experiences depart from a collective direction of the spectacle “Is she crazy?”, marked by interactivity, especially in the “outbreak scenes”, the “remedy” and “poetries wheel”. Thereby, were realized discussions contested a whole social structure based on the exclusion, having in Dance the main questions regarding the mental health model, prejudices and stigmas present at different levels of interactions between individuals.

Keywords: DIVERSE BODIES. DANCE. TOPOLOGICAL FORMS. MADNESS.

1. Projeto de ensino-pesquisa-extensão ParaTodos UFRJ

O trabalho se dá pela experiência sensível da Dança, em que todos participam, independentemente de ter alguma condição específica corporal. O

¹ Linhas distorcidas. Situações que retiram o corpo do prolongamento das linhas geométricas, do virtuosismo. Trazem ideias de amassar, torcer, moldar, desenformar, a partir das combinações dessas linhas em constante transformação.

Paratodos recebe em suas atividades pessoas com deficiência física, pacientes dos Centros de Saúde Mental próximos ao Campus Praia Vermelha da UFRJ – Instituto Municipal Philippe Pinel, CAPS Franco Basaglia, IPUB/UFRJ-, além de crianças autistas encaminhadas pelo setor de Fonoaudiologia do Instituto de Neurologia Deolindo Couto/UFRJ, Instituto Benjamin Constant (pessoas com deficiência visual), dentre participantes inscritos em cursos de graduação em Dança e pós-graduação da UFRJ e outras instituições de ensino, e participantes de extensão da comunidade em geral. Emergem na pesquisa descobertas dançantes que enfrentam a negação de diversos direitos entre os participantes com transtornos psíquicos e o permanente incômodo dos termos pejorativos como “anormal”, “maluco”, “perigoso” etc., ao invés de apenas pessoa com transtorno psíquico.

As aulas de dança baseiam-se na pedagogia de Angel Vianna, no Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento e na Teoria Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp na perspectiva da não-exclusão. Nos encontros do projeto realizamos atividades práxis (teórico-prática), leituras acerca de temas tais como saúde mental, reforma psiquiátrica, deficiência, conscientização; sensibilização corporal e estigma. Mantemos diálogo com profissionais dos centros vizinhos, que fazem encaminhamentos e relatam efeitos positivos das aulas. Assim, foram esses grupos de estudo que deram origem ao processo criativo de Leonídia. Por meio da leitura e seleção dos pontos relevantes da biografia de “Leonídia: a musa infeliz do poeta” (Fraga, 2002) e do Poeta Castro Alves construímos um roteiro. A história serviu de suporte à crítica a preconceitos contra a diversidade e ao modelo asilar. A confecção de figurinos e objetos cênicos foi assumida pela artesã e figurinista Maria Celia.

2. Roteiro da Criação da Performance de Dança ‘Leonídia, ela é doida?’

A infância e juventude das protagonistas se passa em meio a brincadeiras de criança e cantigas de roda, e crianças integram o elenco. Antes de partir para a cidade grande, simbolizando uma espécie de noivado, o poeta coloca um véu em Leonídia. Nas rodas de artistas dos centros urbanos, ele fica famoso, mas contrai tuberculose, e retorna a Currallinho, onde é recebido e cuidado nos braços da “infeliz serrana”. Quando viaja outra vez, adoece gravemente e morre, após uma cena de muita tosse e quedas, interpretada por Jair. A notícia de sua morte chega à Leonídia

interpretada por Berenice e Aparecida, que surta, se suja, grita, corre, enlouquece, avança sobre o público, tocando-os enquanto grita “ele morreu?!”. Durante o surto, uma das atrizes, Maria José, acrescentou o “caco” que acabou sendo incorporado pelo título da peça: “Ela é doida?”, repetido inúmeras vezes pelo elenco com dedo em riste na direção da protagonista. Um grupo de lavadeiras (Sophia Furtado, Júlia Scorzelli, Stela Luisa Miranda, Tayna Árvore, Tainá Planta, dentre outras intérpretes criadoras) retorna ao “rio” e comenta que ela se casou com um primo, forçada pela família, e chegou a ter uma filha, que morreu ainda muito pequena.

2.1. Leonídia é amarrada em uma camisa de força

Após essa tragédia, Leonídia tem outro surto e é amarrada numa camisa de força por um médico e uma enfermeira. Em seguida, afirmando comicamente “eu sou o médico”, ele indaga à protagonista: “você já tomou seu remedinho hoje?”, pergunta que repete, sacodindo uma caixa de balas “tic-tac” azuis (cor do medicamento haldol), ministrando a todo o elenco e oferecendo também ao público. Uma atriz (interpretada por Marta Bonimond) que vinha caminhando lentamente como um ser fantasmagórico, também vestida com camisa de força, aproxima-se da “Leonídia jovem” e, tocando-se costas com costas, ambas começam uma coreografia vigorosa. É a passagem do tempo e a troca das personagens pela que assume o papel de Leonídia velha. Esta solta lentamente os braços das mangas da camisa de força, e dança um solo indescritível, até morrer. Uma das atrizes, joga em todas as direções pedaços de papel/poemas. Parte é distribuída e recitada pelo elenco e público. Inicia-se um livre dançar, seguindo de um até logo.

3. Princípios do pensamento de Helenita

A diversidade e a atenção para o movimento humano independentemente de padrões e virtuosismo, consistem em bases do pensamento de Helenita, com o qual o Paratodos possui estreita sintonia. A TFD enfatiza princípios que fornecem suportes para a abertura de disponibilidades múltiplas nas diferenças dos corpos e suas aplicações na Dança, por meio da pesquisa ilimitada de possibilidades de manifestação do movimento. Esta pesquisa envolve o desenvolvimento da intuição e de aspectos cognitivos, afetivos e motores da corporeidade. As inúmeras possibilidades de conexões permitem a criação de metodologias diversas de ensino

2390

para diferentes corpos, com ou sem necessidade específica. Como não existe um padrão a ser seguido e a pesquisa de movimento é infinita, uma pessoa pode dançar com qualquer parte do corpo. Uma vez que a proposta de Helenita não é fechada, as sugestões, comportamentos, atitudes emocionais e movimentos corporais podem ser transformados em situações exploratórias de construção conjunta do processo criativo.

Pensar a Dança enquanto espaço de democratização da multiplicidade de corpos, é se abrir para formas distintas de conhecer e potencializar o corpo. “A criatividade é o catalisador por excelência das aproximações de opostos. Por seu intermédio, sensações, emoções, pensamentos, são levados a reconhecerem-se entre si, a associarem-se, e mesmo tumultos adquirem forma.” (SILVEIRA, 1981, p. 11).

3. Estar dentro e fora da fôrma. Quem é normal?

O modelo médico descreve como um corpo fora da fôrma um sujeito estranho, que foge da norma. As classificações diagnósticas olham para este ser humano de forma distante, enquanto, o modelo biopsicossocial procura fazer jus a essa complexidade buscando analisar a gênese e o desenvolvimento dos transtornos psíquicos sob diferentes pontos de vista, de acordo com os diferentes fatores que os influenciam. O ser topológico é uma forma que desvela a potência o que vigora no íntimo de cada corpo.

O corpo estranho gera um desconforto na sociedade. No dia a dia somos condicionados a protocolar como patológico tudo o que se desvia do normal. Mas o que entendemos por normal? Tudo que é caracterizado como normal é aceito facilmente, por quê? Segundo Canguilhem (2002), a normatividade está presente fenomenologicamente no próprio ser vivente e na vida. Canguilhem afirma que a norma é individual, ou seja, capacidade de um ser de se adaptar ao meio. Cada ser tem sua própria concepção do que seria o normal para si mesmo, caracterizando a capacidade de tolerar as variações da norma. Para Foucault (1994) e Illich (1975), a definição de anormalidade muda de uma cultura para outra. Cada população cria suas próprias doenças, e a anormalidade, que pode ser considerada em uma cultura doença, em outra pode ser considerada crime, manifestação de santidade ou mesmo, resultado de pecado. A norma não faz parte da natureza, não é algo que o

2391

homem “descobre” objetivamente, através da pesquisa científica. Ao contrário, ela faz parte de um processo de construção histórica e social, com colaboração de pesquisadores, filósofos, práticas institucionais, interesses políticos etc. Ao contrário de ser uma descoberta da ciência, a norma é o que condiciona e dirige o olhar do pesquisador. A doença que era antes considerada como anormal, foi instituída como normal a partir de Leriche e Canguilhem, por ser considerado como parte da experiência de vida do ser. O que não é normal é trancafiar os corpos, isolar esses indivíduos como pretensão de tratamento.

A médica psiquiátrica Nise da Silveira criticou veemente a postura tradicional da cultura médica que transformava o indivíduo e o seu corpo em meros objetos de intervenção clínica como lobotomia, camisa de força, uso medicamentoso de ação sedativa que altera os processos mentais e alterando as emoções e os comportamentos das pessoas que os usavam, podendo ainda causar dependência. Lutou contra diversas outras ações violentas praticadas aos sujeitos com transtornos psíquicos. Todos têm o direito fundamental à liberdade, o direito a viver em sociedade, além do direito a receber cuidado. E foi nas práticas sensíveis corpóreas que Nise mergulhou-se transformando a vida de tantos clientes pela livre expressão corporal humanizando o tratamento médico para com eles e a Dança foi uma delas, se utilizou de experimentações sensórias corporais.

Tendo em vista os aspectos observados, é visto que a Dança sob a ótica sensível de Helenita, Angel, Bartenieff, é uma área de conhecimento que promove experiências potencializadoras que instiga um saber corporal de forma integrada (aspecto emocional, físico, intelectual, psíquico, social, criativo, educacional, relacional), acolhe a multiplicidade de corpos e no projeto Paratodos é um espaço onde a diferença é sempre bem-vinda. Somos corpos DiVersos. Esse relato de experiência trata-se, portanto, de viabilizar a importância de se pensar a Dança para todos, romper paradigmas com práticas excludentes e difundir estudos da Dança Saúde no âmbito da Saúde Mental e Acessibilidade. O projeto de Dança Paratodos UFRJ é um espaço de fala, de liberdade, descoberta, aprendizagem, é uma zona de ProCura, que no latim, cura quer dizer cuidado.

Tayna Bertoldo da Silva

UFRJ

taynabertoldo@hotmail.com

Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Educadora de Dança Poética Clínica em espaços não-formais de acessibilidade e psiquiatria, integrante dos projetos ParaTodos (DAC-UFRJ), Alfacorpo (DAC-UFRJ), Instigando a Ciência e a Tecnologia pelo VídeoDança (DAC-UFRJ).

Marta Simões Peres

UFRJ

martasperes@gmail.com

Professora colaboradora do PPGHCTE, coordenadora do ParaTodos, Trupe DiVersos e do setor de Artes do GIEESAA, GIMENPEC (Instituto de Química) – CCMN.

Referências:

CANGUILHEM, G. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, M. **A História da Loucura na Idade Clássica** (1961). 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRAGA, Myriam. **Leonídia: a musa infeliz do poeta Castro Alves**. Salvador: Casa de Palavras, 2002.

PERES, Marta; LIMA, André Meyer Alves. **“Leonídia: ela é doida?”; Produção Partilhada do Conhecimento e Criação Cênica Polifônica**. Rio de Janeiro: Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, AMPAP e ANPROM, 2016.

PERES, Marta Simões. Paratodos. **Diversidade, dança e saúde**. IN FERRAZ, Wagner e MOZZINI, Camila. Estudos do corpo: encontros com arte e educação. Porto Alegre: Indepin, 2013.

PERES, Marta. **ParaTodos: Dança, Polifonia e Produção Partilhada do Conhecimento**. Rio de Janeiro: Interagir Pensando a Extensão, 2016.

SILVEIRA, Nise. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro: Editora: Alhambra, 1981.

Um novo olhar para o adeus: a transformação do efêmero e eterno

Thais dos Reis Vieira (UFBA)

Relato de experiência sem demonstração artística

Resumo: “Um novo olhar para o Adeus” é a recriação de um solo de dança realizado para compor o Oriki de Laís Góes em 2019 na Escola de Dança da UFBA. Dançado inicialmente por Laís em 1968, o solo foi reconstruído com base nas lembranças de gestos e sensações memoradas por ela. O Oriki foi um evento para reverenciar Laís, sua trajetória de amor e dedicação à dança. Ao partilhar essa experiência prestígio a relevância da figura de Laís para a dança soteropolitana e brasileira, apresentando um modo de elaborar dança refletindo sobre a ancestralidade e a possibilidade de eternizar essa manifestação efêmera que é a dança.

Palavras-chave: PROCESSOCRIATIVO. ANCESTRALIDADE. HISTÓRIA

Abstract: “A new look at Adeus” is a recreation of a dance solo performed to compose Laís Goés’ Oriki in 2019 at the UFBA Dance School. Danced by Laís in 1968, the solo was reconstructed based on the memories of gestures and sensations memorized by her. Oriki was an event to revere Laís, her trajectory of love and dedication to dance. By sharing this experience I honor the figure of Laís for Salvador and Brazilian dance, a way of elaborating dance reflecting on the ancestry and the possibility of externalizing this ephemeral manifestation that is dance.

Keywords: CREATIVEPROCESS, ANCESTRALITY, HISTORY

Este trabalho pretende relatar o processo de recriação e apresentação de um solo de dança intitulado “Um novo olhar para o Adeus” realizado para compor o Oriki de Laís Góes no ano de 2019 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. “Adeus” originalmente dançado por Laís em 1968, tinha coreografia de Rolf Gelewski; a dança foi reconstruída por mim, a nova dançante do solo, e pela Profa. Dra. Daniela Guimarães, mentora do projeto, a partir das lembranças de gestos e sensações memoradas por Laís Góes.

Oriki de Laís, foi uma homenagem ocorrida em 25 de abril de 2019, organizada pelas professoras Dra. Carmen Paternostro¹, Dra. Suki VC Guimarães²

¹ Diretora da Escola de Dança da UFBA;

² Vice-coordenadora do colegiado de graduação da Escola de Dança da UFBA;

e Dra. Daniela Guimarães³ e pela estudante Lindete Souza⁴. Naquela noite, a dançarina Nadir Nóbrega⁵ contou ao público sobre a história e a importância de Laís Goés para a escola, além de mim, Clyde Morgan⁶ e Tânia Bispo⁷ também dançaram em reverência a ela e Inacyra Falcão⁸ fez uma apresentação musical. Laís Góes é artista da dança, foi uma das primeiras mulheres formadas pela Escola de Dança da UFBA, portanto, uma das primeiras pessoas formadas em curso superior de dança no país; atuou como professora e diretora do departamento dessa mesma instituição (1970 à 1973), ao longo dos anos 70 foi intérprete e diretora artística do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA.

Dançado pela primeira vez por Laís Goés em 1968, “Adeus”, foi coreografado por Rolf Gelewski, com trilha de Edu Lobo na voz de Maria Bethânia; não há registros em vídeo dessa dança, somente uma imagem em foto. Para recriar esse solo partimos então das memórias de Laís, em um café da tarde em sua casa, reunimos eu, ela e Daniela Guimarães; três gerações de mulheres imersas nas lembranças dos gestos e sensações que compunham aquela dança. Fomos pescando vestígios na sua fala que nos revelaram a matéria-prima que estruturaria o solo, encontrando indicações sobre fluidez e movimentações de braços e mãos. Ela nos contou sobre seu corpo - um corpo elástico que se move pela flexibilidade, me reconheci nessa descrição, eu também tenho uma predisposição às movimentações fluidas e elásticas - um desaguar ao se mover.

Diante dessas informações, Daniela e eu elaboramos uma apresentação em Improvisação em tempo-real, linguagem na qual:

O sujeito (bailarino, ator, músico, iluminador, grafista ou editor de imagens), ao estabelecer relações com o ambiente (a música, o texto, a arquitetura, a iluminação, a cenografia, a imagem – fotográfica, cinematográfica, videográfica – ou outro corpo-sujeito), cria cenas através destes embates, que, ao se organizarem em uma linha no tempo e redimensionarem o espaço da cena, imprimem na obra a sua própria construção. (GUIMARÃES. 2012. p.19)

³ Coordenadora de ações artístico-acadêmicas da Escola de Dança da UFBA;

⁴ Mestranda no Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDança);

⁵ Pesquisadora e professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL;

⁶ Professor, pesquisador, dançarino e coreógrafo;

⁷ Dançarina, diretora coreográfica, pesquisadora e terapeuta Junguiana;

⁸ Cantora lírica, professora doutora e pesquisadora das tradições africano-brasileiras, na educação e nas artes performáticas no Departamento de Artes Corporais da Unicamp;



Figura 1: Registro feito por Benedito Cirilo da apresentação de “Um novo olhar sobre o adeus” na Semana Inaugural de 2020 na Escola de Dança UFBA

Sinto essa dança como um mergulho no mar de Laís, no mistério profundo e antigo que é a sua história para mim. A luz azul, que Daniela elegeu para “Um novo olhar sobre o adeus”, tomou conta do espaço e me levou desde os ensaios para um tempo em que minha vida na terra não era nem uma ideia. Dancei sendo banhada por ondas maiores que minha curta existência conseguia dimensionar. A letra e a voz de Maria Bethânia conduziram meu corpo pelo espaço e era como se eu estivesse sendo ninada por todas as matriarcas da dança ali presentes. De tão onírica, às vezes desconfio que essa dança não existiu, que foi um sonho, um devaneio.

Ao presentificar as memórias de Laís me percebo parte e continuação de sua história, compreendo meu dançar regado por suas águas, pelas ondas antigas lançadas por ela que, repercutidas ao longo das gerações, chegarem a mim, se refizeram em mim. Entendo, então, sobre ancestralidade e circularidade do tempo, sobre como o movimento dos eventos e das ideias vão compondo a história de um lugar em espiral, por aquelas que ali estiveram e por aquelas que um dia virão, em constante transformação e complementação.

Compreendo “Um novo olhar sobre o adeus” como possibilidade para acessar a ancestralidade da Escola de Dança, ancestralidade assimilada pela concepção africana que como me aponta Leda Maria:

inclui, no mesmo círculo fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade

necessária, em contínuo processo de transformação e de devir”.
(MARTINS. 2003 p. 75)

Não há como reproduzir o que foi feito no passado, porque o tempo já passou, o contexto é outro, a pessoa que dança é outra. No entanto, o passado está tão vivo no presente quanto o futuro e o que fazemos ao dançar é invenção sempre, ainda que a matéria-prima permaneça a mesma, a efemeridade da dança não permite que a repetimos. Assim, eternizamos o momento nas memórias daquelas que a presenciam, seja em cena ou em contemplação.

Autora: Thais dos Reis Vieira
UFBA

Email: thais.dos.reis.26@gmail.com

Graduanda em Licenciatura em Dança na Universidade Federal da Bahia. Técnica em dança formada pelo Centro Paula Souza na Etec de Artes. Foi aprendiz do Projeto Núcleo Luz. Integrou a Com[som]antes Cia de Arte e a Ca.Ja. Participou do elenco do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. Integrou o elenco do Balé Jovem de Salvador

Orientadora: Daniela Bemfica Guimarães
UFBA

Email: artecose@hotmail.com

Daniela Guimarães. Professora efetiva da Escola de Dança da UFBA. Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA (2020). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA (2012/2017). Docente Permanente do PPGDANÇA/UFBA e PRODAN. Líder do Grupo de Pesquisa CORPOLUMEN. Diretora do GDC: Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/2018), com “Trilogia do sonhar”.

Referências:

GUIMARÃES, Daniela. **Dramaturgias em tempo presente: timeline da improvisação cênica da Companhia Ormeo**. Salvador, 2012. 227 f. Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Línguas e Literatura: Limites e Fronteiras**. Santa Maria, RS. (v. 26). (p.63-81). 2003.

Dança, raça, gênero e beleza: o feminismo negro como empoderador de corpos

Thaís Faustino de Souza (UFRJ)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Relato baseado na videodança **Olhar**, a qual aborda questões vividas por mim, uma negra mulher, em uma sociedade estruturada aos moldes racistas e machistas herdados do colonialismo europeu. A cultura escravocrata que submete corpos negros, desde os primeiros anos de vida, à rejeição e à invisibilidade, apresenta diversas nuances na relação entre indivíduos. Nesse relato a dança desvela e elucida histórias vivenciadas pelo meu corpo que, simultaneamente, empodera sua dança à luz de pensamentos destacados pelo feminismo negro. Assim, o trabalho convida à análise dos papéis que exercemos na sociedade e à promoção de mudanças que alterem as estruturas que mantêm negras mulheres em constante preterimento.

Palavras-chave: CORPO. NEGRA. MULHER.

Abstract: Report based on **Olhar**, video dance that approaches issues lived by myself, a black woman, in a society racist and male chauvinist, due to european colonization. The slaver culture that makes black bodies, since its first years, reject and invisible, show us several nuances in people relationship. This report unveil and clarify stories lived by myself in order to be empowered, based on thoughts highlighted for black feminism. It is an invitation to everyone to look at the roles that we have had in society, and also an invitation to promote changes in order to transform the structure that put black women in constant neglect.

Keywords: BODY. BLACK. WOMAN.

1. Videodança Olhar

O relato de experiência é acerca da videodança **Olhar**, que trata da minha vivência enquanto negra mulher, entendendo que traços afrodescendentes tendem a se destacar do gênero em um país de origem colonial e escravocrata, que ainda mantém sua população sob uma estrutura que determina o valor das vidas de acordo com a cor da pele. A pele, o maior órgão do corpo humano, é, em nossa sociedade, fator que atribui valor à nossa existência e à nossa potência. A videodança **Olhar** inicia com um corpo de costas, cabisbaixo, desejando desfazer-se de si próprio. Envergonha-se de todas as atribuições que lhe são dadas, envergonha-se de seu contexto na sociedade, envergonha-se de sua história.

2398



1. Imagem inicial da videodança **Olhar**

A historiadora Maria Aparecida da Silva diz no livro **Racismo e anti-racismo na educação**: repensando nossa escola que “a exclusão escolar é o início da exclusão social das crianças negras.” (CAVALLEIRO, 2001, p. 66). Então, pensemos, como é, primeiramente, ser criança, período de vulnerabilidade e de importantes processos de desenvolvimento na vida humana, e negra, em um mundo onde o eurocentrismo domina uma enorme gama de padrões seguidos, majoritariamente, sem qualquer questionamento? Ao corpo de uma criança negra são ditadas regras que se intensificam, significativamente, quando se trata de um corpo feminino. Meninas negras brincam, têm acesso a revistas, programas de televisão, redes sociais. Meninas negras leem livros, ouvem músicas, cantam, dançam. O livro **Sim à igualdade racial** apresenta um trecho que diz “(...) um público que é exposto, frequentemente, a determinadas imagens, por exemplo, teria mais probabilidade de encontrar relações de semelhança com este conteúdo (...)” (GÉNOT, 2018, p. 128). Desse modo, é possível analisarmos os conteúdos aos quais temos sido expostos ao longo de nossas vidas, nas brincadeiras, nas revistas, na televisão, nas redes sociais, nos livros, nas músicas. Uma menina negra cresce ouvindo o racismo disfarçado na brincadeira dos colegas, brinca com bonecas que em nada se assemelham ao seu fenótipo, abre revistas e, dificilmente, vê alguém que com ela se pareça. Na televisão, mulheres negras ainda possuem pouco destaque, nas redes sociais sofrem ataques racistas, muitos livros contam a história

de seus ancestrais negros sob a ótica do branco colonizador e, como em diversas expressões arraigadas em um país de cultura racista, temos letras de músicas que apresentam a história de nossa injusta e desigual origem.

Na videodança, diante do corpo, uma sombra, um assombro de seu passado, presente e futuro, reunidos em um único tempo. Negras mulheres são subjugadas pelo racismo e pela cultura patriarcal, que visa ao homem como provedor, como máxima potência, devido à sua força física. Novamente em menção ao livro **Sim à igualdade racial**, “O termo raça (...) teria pelo menos dois sentidos analíticos: um relativo à biologia genética e outro relativo à sociologia, usado para explicar a sua implicação na estruturação das relações raciais (...)” (GÉNOT, 2018, p. 35). Logo, a raça de um indivíduo é atribuída de acordo com a cor de sua pele, o que não recebe qualquer respaldo científico, porque o conceito de raça entre humanos existe socialmente, e não biologicamente.

Segundo Grada Kilomba no livro **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano “(...) o impacto simultâneo da opressão ‘racial’ e de gênero leva a formas de racismo únicas que constituem experiências de mulheres negras e outras mulheres racializadas.” (KILOMBA, 2019, p. 98). Um corpo negro mulher, em suas investidas de mudança, tem seus órgãos olhos e pele rejeitados, assim como os fios que nascem de sua cabeça. Até mesmo a cartilagem de seu nariz foge aos padrões e, por isso, é tripudiada. Um corpo negro mulher que cresce sendo podado e, assim, segue podando-se, cumprindo em si a missão do opressor. Esse corpo segue na tentativa de ser apenas um corpo mulher, inativando sua pele e todos os traços que o tornam um corpo não branco.

2. Transformações acerca do olhar

Embora esse corpo passe por tamanho processo de desqualificação, o mesmo tem em si um potencial incorruptível, o de olhar e questionar. Foi a partir dos meus questionamentos acerca da pele que levei um projeto de dança à unidade feminina de Centro de Socioeducação Professor Antônio Carlos Gomes da Costa, na cidade do Rio de Janeiro. O projeto denominado *É uma questão de cor* questionava o racismo e o machismo presentes em diversos patamares do convívio social, realizado nesse espaço durante um período de cinco meses. Foi pensando na pele que, à luz dos termos empoderamento e feminismo negro, dancei com as

2400

participantes das oficinas o reconhecimento de nossa afro ancestralidade e respondemos com o movimento de nossos corpos as ofensas racistas e machistas que recebemos ao longo de nossas vidas. Na videodança o corpo olha-se, mira em seu reflexo e reflete. O questionar se torna seu principal aliado e, junto dele, emergem ações que reconstituem o corpo, outrora anulado de suas próprias características. É pensando na pele, maior órgão do corpo humano, que nos reveste por inteiro, que aguço o potencial de outros órgãos. Órgãos que também passam por um processo de padronização em nossa sociedade, órgãos que auxiliaram e auxiliam até o presente momento em meu entendimento como negra mulher. Convido-os a também aguçarem o órgão com o qual enxergam, se veem e veem o mundo. Um convite ao olhar de cada indivíduo, mesmo os que prefiram desviar sua atenção ao que lhes seja mais apazível. Um olhar que não se refere ao deleite, mas ao incômodo, ao reparo das circunstâncias que formataram pensamentos e, assim, corpos. Olhar, seja através dos olhos, seja através das mãos, seja através de qualquer outra parte do corpo. Olhar, questionar e, assim, modificar as estruturas.

Thaís Faustino de Souza
UFRJ

thaisafaustino92@gmail.com

Graduanda em Licenciatura em Dança na UFRJ. Bolsista de iniciação científica do projeto de pesquisa “Macumbança: encruzilhadas de filosofias, poéticas e macumbas como danças”, coordenado pelo Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes.

Diretora de movimento do espetáculo “Nona Nuvem” – Placenta Companhia de Teatro Ritual. Idealizadora do projeto *É uma questão de cor*.

Orientador
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 UFRJ. Lidera o Grupo de pesquisa Corpo, educação e poéticas interdisciplinares. Doutor em Poética (UFRJ), poeta, ensaísta e autor, entre outros, de **Poética na incorporação** e **Pensamento dança**.

Referências:

CAVALLEIRO, Eliane. **Racismo e anti-racismo na educação: repensando nossa escola**. 3.ed. São Paulo: Selo Negro Edições, 2001.

GÉNOT, Luana. **Sim à igualdade racial: raça e mercado de trabalho**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

KILOMBA. Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SOUZA. Thaisa Faustino de. **Olhar.** Rio de Janeiro: 2021. Disponível em: <<https://youtu.be/RLzyafj0XQo>>. Acesso em 11 jul. 2021.

Companhia de dança de médio porte: cotidiano, artes e relações

Vanessa Paula de Oliveira (UFMG)

Comitê temático Relatos de Experiência

Resumo: Este é um relato da minha trajetória na companhia Lamira Artes Cênicas, de Palmas (TO), que pretende explorar aspectos do cotidiano de trabalho, dando ênfase aos bastidores da cena. Diz respeito aos principais aspectos da vivência artística e das questões de cunho profissional, como a realidade dos mecanismos de trabalho desta Cia. de médio porte. A partir do conceito de experiência (BONDÍA, 2002) e da perspectiva de corpo integral (RIBEIRO, 2012), pontuo como se dá essa vivência e quais os impactos da rotina de trabalho. As reflexões sugerem não apenas os afetos que decorrem das proposições artísticas, mas os afetos das relações interpessoais e trabalhistas. O contexto é o de sobrevivência através da dança/arte no Norte do país, sob o ponto de vista e vivência de uma artista-bailarina. Este relato partilha um caminho artístico-reflexivo que abre espaço para um olhar mais crítico acerca das relações, as quais constituem integralmente as nossas experiências enquanto sujeitos.

Palavras-chave: COMPANHIA PROFISSIONAL. DANÇA. TRABALHO. ARTE. RELAÇÕES.

Abstract: This is an account of my trajectory at the company Lamira Artes Cênicas, from Palmas (TO), which intends to explore aspects of daily work, emphasizing the backstage of the scene. It refers to the main aspects of artistic experience and professional issues, such as the reality of the working mechanisms of this medium-sized company. From the concept of experience (BONDÍA, 2002) and from the perspective of the whole body (RIBEIRO, 2012), I point out how this experience takes place and what are the impacts of the work routine. The reflections suggest not only the affections that result from artistic propositions, but also the affections of interpersonal and labor relations. The context is one of survival through dance/art in the North of the country, from the point of view and experience of an artist-ballerina. This report shares an artistic-reflective path that makes room for a more critical look at relationships, which fully constitute our experiences as subjects.

Keywords: PROFESSIONAL COMPANY. DANCE. WORK. ART. RELATIONS.

1. Introdução

Este resumo pode ressoar em muitos bailarines que viveram uma companhia de dança como trajetória profissional, pois os bastidores desta cena dialogam e se cruzam. Trago reflexões sobre minha trajetória na Cia. Lamira Artes Cênicas (TO), experiência que busquei justamente pelo universo artístico, contudo, a

2403

mesma ficou longe de ser marcada somente por este quesito. Meu intento aqui é recorrer ao cotidiano relacional para transpassá-la em sua integralidade. Peço licença à classe artística da dança para trazer criticidade a aspectos importantes, por vezes silenciados.

2. À luz da experiência artística

Aqui eu encontrei o fazer de uma direção artística, tão perto porque éramos poucos: quatro integrantes no elenco. A sorte foi a proximidade, pois o diretor é um grande artista, e isto se refletia na qualidade dos espetáculos, que eram cheios de detalhes, amarrações e embebidos de hibridismos, como elementos do teatro, música e circo. A linguagem principal era a dança, então fazíamos aulas de clássico e contemporâneo ministradas pelo próprio diretor, e as demais habilidades recebiam treinamento específico.

Nos processos de pesquisa artísticos, por uma escolha metodológica, propunha-se aos bailarinos algumas vivências fora do espaço de ensaio. Para uma das pesquisas visitei centros espirituais, conheci a ayahuasca, ritos, cantos e gestos simbólicos de diferentes religiões. Para outra, eu raspei a minha cabeça. E tudo fazia sentido. Segundo Bondía (2002, p. 21), “(...) A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca”. É desta experiência que me refiro aqui. Desde a mudança para Palmas fui tocada pelos seus traços, pelo seu calor, sua terra vermelha, rotatórias e muitos pés de manga e caju. Era tudo novo, era tudo outro, e vivi enquanto sujeito da experiência, que como afirma Bondía (2002, p. 24) “é um sujeito ex-posto. (...) com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e risco”. No âmbito artístico, todo o universo cênico foi bem-vindo. Porém, nenhum edifício se sustenta com apenas um de seus pilares.

2. O contexto profissional

A Cia. era uma empresa e se mantinha através de projetos dos âmbitos municipal, estadual e federal. Na época (2016-2018) participei de projetos através da Lei Rouanet e da iniciativa de grandes instituições. Por um ano fui parte do elenco e também assessora de imprensa, uma função para além da cena. As questões de ordem trabalhista me geraram dúvidas e estranhamentos à época. Na reflexão de hoje podemos começar pelo fato de que nunca houve um contrato. Feriados,

2404

consultas médicas, horários extras, e funções exercidas eram alguns dos aspectos trabalhistas feridos. Com uma compreensão limitada do contexto, a frustração, exaustão, e desmotivação, foram sentimentos que se estabeleceram. Identifico a reprodução de lógicas de produção aceleradas e excludentes presentes no sistema capitalista, que sugerem passar à frente o que nos foi passado, e alimentam a descrença em uma realidade melhor e possível. A ausência de respeito a um vínculo empregatício fez esmorecer a qualidade do ofício em si, que é ser artista da dança vinculada a uma Cia. Pergunto: até onde alargamos nossos limites para sustentar um trabalho em dança, e o que estamos normalizando pelo mesmo motivo?

3. A potência das relações

Entre aspectos artísticos e profissionais, entram em negrito a potência das relações. A ausência de uma comunicação coerente fazia surgir o borramento dos *status* de “empresa” ou “grupo”, sendo ambos os discursos existentes, mas alçados em momentos oportunos. Dos quatro integrantes, dois eram diretores e donos da Cia., e também casados entre si. A convivência em tempo integral de uma equipe assim desenhada, tornou refinada a percepção para o que era uma questão do trabalho com a dança e o que não era. Estas interferências permeavam decisões e a gestão de pessoas. Presentes em muitos contextos de dança, a competição e as pressões estéticas, também faziam parte das relações.

Nas inúmeras circulações com a Cia., em contato com pessoas, culturas e lugares por mim inimaginados, não houve um só momento em que eu não estivesse perpassada pelas relações inconsistentes. Isso mostra que o sujeito da experiência “ex-posto”, é também um “corpo-mente-ambiente” (RIBEIRO, 2012, p. 88), ou seja, um corpo integral, que é continuidade da mente e do ambiente contexto. Eu não enxergava uma forma possível de estar blindada dos conflitos, desestabilidades, e, nem seria possível pressupor essa possibilidade, a um corpo que é relacional e que tem sua experiência “como um fenômeno que ocorre por meio do vínculo” (RIBEIRO, 2012, p. 199).



Figura 1: Foto por Marina Cavalcanti. Espetáculo “Olhai Por Nós” apresentado na Caixa Cultural Fortaleza em 2017. Cia Lamira Artes Cênicas.¹

4. Considerações finais

Ausência do desejo de dançar, criar, questionamentos da profissão, condições e perspectivas, foram consequências. Percebi como as relações em desarmonia e que fogem ao saudável prejudicam as expressões artísticas e nos distanciam uns dos outros. Mas aqui evidencio a importância de se estabelecer contratos, definir e respeitar limites, e desenvolver uma consciência crítica e empática ao contexto trabalhista da dança. Sentimentos de raiva e revolta tem me convidado a perceber o que tanto me incomoda. Neste ponto, a qualidade das relações se tornou algo primordial, pois constatei que elas não foram apenas o cenário de ricas experiências artísticas, mas as perpassaram, as modificaram, e muitas vezes definiram o tom das experiências. Elucidar a presença de excessos é uma forma de antever silenciamentos e prevenir perpetuações. O meu anseio é por percursos onde nos sintamos seguros e onde haja espaços para que os artistas-bailarines se ancorem e floresçam.

¹ Esta imagem faz jus a um momento do espetáculo representado pelo “monstro da vaidade”, quando a personagem olha para o espelho e tem um choque por não se reconhecer na forma que se apresenta.

Autora: Vanessa Paula de Oliveira
UFMG
vanessa.cefetmg@gmail.com

Graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com mobilidade acadêmica realizada no curso de Teatro pela Universidade Federal do Tocantins (UFT). Professora das modalidades jazz dance e dança contemporânea em escolas livres na cidade de Belo Horizonte, e envolvida com a atuação cênica profissional.

Orientadora: Ana Cristina Carvalho Pereira
EBA/UFMG
anacristina.cpereira@gmail.com

Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuando no curso da Graduação de Licenciatura em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes. Coordena o Grupo de Pesquisa Laboratório GESTOLab (credenciado pelo CNPq), os Projetos de Extensão Linguagem Corporal na Educação Infantil e Profissionalização da Dança. Artista da Dança.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [online], n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 20. jan. 2021.

RIBEIRO, M. M. **Corpo, Afeto e Cognição na Rítmica Corporal de Ione Medeiros: Entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas**. Belo Horizonte, 2012. 324f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

Corpos dançantes, corpos presentes: a formação continuada e os processos artísticos para uma educação emancipadora

Vera Passos Santana (UFBA)

Rose Bárbara da Silva (UFBA)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: A proposta deste trabalho é experienciar a dança e a capoeira na formação continuada de profissionais locais e estrangeiros. A pesquisa se alinha ao pensamento de Rangel (2015) ao propor uma compreensão alternativa dos métodos educativos. No Projeto de Vera, *Dançando na Terra* – que parte do reconhecimento do corpo-universo – onde o alimento vem dos ancestrais que cultivam cada lugar com abundância. O Projeto *Capoeira um Corpo que Dança*, de Rose, incorpora conceitos ligados à Dança Afro-brasileira e à dança popular para a reinvenção de processos com mestres de capoeira. A formação continuada nesses ambientes contribui para uma educação emancipadora, Rancière (2002), pois instrumentaliza profissionais à (re)inventar formas de ser, estar e ver o mundo, a ancestralidade, as capacidades intelectuais e sua construção como sujeitos de seu próprio conhecimento; além de criar indicativos de desenvolvimento humano, social e econômico.

Palavras-chave: FORMAÇÃO CONTINUADA. ARTE. EDUCAÇÃO. EMANCIPAÇÃO.

Abstract: The purpose of this work is to experience dance and capoeira to keep education from local and foreign professionals. The research is close with the thought of Rangel (2015) by proposing an alternative understanding of educational methods. In The Vera Project *Dançando na Terra* – which starts from the recognition of the universal body -, the training of dancers is based on codes and symbols connected to Yorubá mythology. The Project *Capoeira Um Corpo que Dança*, by Rose, incorporates concepts related to Afro-Brazilian Dance and popular dance for the reinvention of process with capoeira masters. The formation in these environments contributes to an emancipatory education, Rancière (2002), as their professionals crew are (re)invent ways of being/seeing the world, ancestry, intellectual capacities and construction as subjects of their own knowledge; Beyond of creating statistics of human, social and economic development.

Keywords: CONTINUOUS TRAINING. ART. EDUCATION. EMANCIPATION.

1. Corpos dançantes, corpos presentes

Nossos trabalhos, enquanto profissionais da dança e da capoeira, estão relacionados e alinhados entre si, na medida em que buscam a formação continuada de profissionais locais e estrangeiros. Estes projetos se identificam na medida em

2408

que pensados e desenvolvidos por mulheres soteropolitanas de corpos negros e de bairros periféricos carentes, ambas dedicadas há anos às danças de matrizes Afro-brasileiras.

O Projeto *Dançando na Terra*, de Vera, parte do reconhecimento do corpo-universo, em que o alimento vem de ancestrais que cultivam cada lugar com abundância. Tem como principal fundamento a Técnica Silvestre, desenvolvida por Rosângela Silvestre, na qual há um sistema potente de formação regular de bailarinos a partir de códigos e símbolos da dança relacionados à mitologia Yorubá. As danças, cânticos e histórias dos Orixás são trazidos como fonte inspiradora nos processos de ensino-aprendizagem, que manifestam as *conversas corporais*. O estudo atua cognitivamente para projetar a notabilidade dos conhecimentos, provocar uma escuta corporal que desperta inteligências naturais do corpo-sujeito e dar atenção às possibilidades investigativas que se desdobram na prática emancipatória, em que todes são bem vindes.



Figura 1: Curso de Técnica Silvestre, Rússia, 2019.



Figura 2: Curso de Técnica Silvestre, Argentina, 2018.

O Projeto *Capoeira, um Corpo que Dança*, de Rose, incorpora conceitos ligados à Dança Afro-brasileira e investe em processos com mestres, professores e alunos de capoeira da França, Alemanha, Polônia e do bairro da Pedra Furada, no Bonfim, Salvador, Bahia. O planejamento é desenvolvido não somente enquanto prática pedagógica voltada para o ensino de capoeiristas, mas como ferramenta política e de desenvolvimento artístico. O trabalho, que busca reinventar olhares, contempla expressões da dança popular e chama atenção para a transversalidade. O processo artístico pedagógico colabora com a formação continuada desses profissionais que nunca haviam dançado a se expressar, desenvolver sua auto-estima e ampliar suas possibilidades de atuação profissional.



Figura 3: Apresentação de grupos de Capoeira do Bairro do Bonfim na Mostra Vozes de Palmares, 2019.



Figura 4: Oficina de Dança Afro brasileira com profissionais da Capoeira, em Bordeaux, França, 2017.

As propostas possuem entrelaçamentos de suas ações: a capoeira promove, com a dança, o diálogo dentro das Mostras, de modo a preservar aspestos étnicos da cultura africana inserida na cultura afro brasileira. Assim, os processos criativos desencadearam um roteiro dramatúrgico, coreografado e apresentado sob uma perspectiva colaborativa, emancipatória e diaspórica.

2411

Os trabalhos artístico-pedagógicos estão documentados na plataforma do *Youtube* e podem ser acessados por todos nas seguintes produções: Vera Passos for Moscow State Institute of Culture (2019); Vera Passos (2019); Dança Afro Brasileira Com Rose Barbara/danse afro brésilienne avec Rose Barbara (2017); Dança Afro Brasileira Com Rose Barbara 2/danse afro brésilienne avec Rose Barbara2 (2017); Vozes de Palmares (2019).

As produções de cada uma, portanto, podem ser entendidas como artística- educativas, e propõem a vivência de técnicas que partem da Dança Brasileira e do (re)conhecimento do corpo de cada um através de práticas coletivas.

2. Por uma educação emancipadora

Os nossos trabalhos promovem o encontro cultural e de identidades Afro-brasileiras; fomentam a emancipação aqui pensada e fortalecem a autonomia dos corpos, ao vê-los mais fortes, potentes e os projetando para outros espaços além da sala de aula. Nesse aspecto, (KATZ, 2010, p. 127) nos orienta quanto ao sentido de que não há nada que esteja em um pensamento que não tenha estado também no sistema sensório-motor do corpo, o que torna indispensável o saber sobre o corpo.

Na busca por um pensamento alternativo, nos alinhamos à Beth Rangel (2015) na proposta de criar novos horizontes de participação na educação, pois, quando se atenta para a existência de um processo contínuo de trocas de informações entre corpos e ambientes, pode-se estender essa compreensão para o *ser e estar* na sociedade, o que otimiza, assim, nossa participação e interlocução com o mundo.

A visão interdisciplinar gerada a partir de mudanças de paradigmas contribui para um novo olhar contemporâneo, que inclui a necessidade de uma reflexão e ressignificação da compreensão dos corpos/sujeitos no que diz respeito às suas configurações e suas implicações com os ambientes, em especial o que ora abordamos: os artísticos, culturais, sociais. (RANGEL, p. 03).

O processo de ensino aprendizagem desenvolvido dentro de nossa vivência, possibilitou-se lançar um olhar sobre a dança Afro-brasileira enquanto manifestação constituinte de nossa identidade cultural-afro diaspórica, ao oferecer novas perspectivas de leitura, não apenas para as artes, mas também para a sociedade baiana, brasileira e mundial. A multiplicidade, alinhada à formação

continuada nesses ambientes contribui para uma educação emancipadora, tal qual proposta por Rancière (2002):

Quem ensina sem emancipar, embrutece. E quem emancipa não tem que se preocupar com aquilo que o emancipado deve aprender. Ele aprenderá o que quiser, nada, talvez. Ele saberá que pode aprender porque a mesma inteligência está em ação em todas as produções humanas, que um homem sempre pode compreender a palavra de um outro homem. (RANCIÈRE, 2002, p. 30).

Nesse aspecto, dentro do pensamento proposto por (MORIN, 2003, p. 97), “a reforma de pensamento teria, pois, conseqüências existenciais, éticas e cívicas”. Nossos trabalhos apresentam meios que habilitam profissionais a inventar formas de *ser, estar e ver* o mundo e a sua ancestralidade; *desenvolver* suas capacidades intelectuais e sua *construção* como sujeitos de seu próprio conhecimento, além de apresentar indicativos potentes de desenvolvimento humano, social e econômico.

Vera Passos Santana
UFBA

o77vnssj@yahoo.com.br

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia. Licenciada em dança pela Universidade Federal da Bahia, Diretora do Silvestre Link Salvador. Diretora Artística Associada da Cia. de Dança Viver Brasil em Los Angeles e da Casa de Cultura Somovimento. Artista da Dança.

Rose Bárbara da Silva
UFBA

ngraluz@hotmail.com

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia. Especialista em Metodologia dos Estudos Africanos e Afro-Brasileiro, na Faculdades Olga Metting. Licenciada em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Coordena o Curso Preparatório e o Núcleo de Estudos em Dança Afro-brasileira. Profissional da dança.

Amélia Vitória de Souza Conrado
UFBA

ameliaconrado@ufba.br

Doutora e Mestra em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Professora Associada da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. É líder do Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afro-brasileiros e Populares. Pesquisadora para o Inventário e salvaguarda da Capoeira como patrimônio imaterial do Brasil (IPHAN-MINC).

2413

Fernando Marques Camargo Ferraz
UFBA
fernandoferraz@hotmail.com

Doutor em Artes e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo. Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP-SP. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança – PRODAN. Coordenador do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança da UFBA.

Referências

DANÇA Afro Brasileira Com Rose Barbara/danse afro brésilienne avec Rose Barbara. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (25 seg). Publicado pelo canal Rose Barbara. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rHJJQEV04tw>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

DANÇA Afro Brasileira Com Rose Barbara 2/danse afro brésilienne avec Rose Barbara2. [S.l.: s.n.], 2017. 1 vídeo (26 seg). Publicado pelo canal Rose Barbara. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OVs7owQHCU4>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, Christine (Org.). **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010. p. 121-132.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução de Eloá Jacobina. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RANGEL, Beth. Corpo-Sujeito e comunidades de sentido no entrelaçamento da arte, educação e cultura. In.: **XI Enecult: encontros de estudos multidisciplinares em cultura**. Salvador, Bahia. 2018.

VERA Passos. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (2 min e 44 seg). Publicado pelo canal backtoblackproject. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Saa45dB83bl>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

VERA Passos for Moscow State Institute of Culture. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (5 min e 14 seg). Publicado pelo canal backtoblackproject. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pKNSOIS6-30&t=115s>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

VOZES de Palmares. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (40 min e 45 seg). Publicado pelo canal Camila Moreira. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-Rzo5taeLtU>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

Corpo surdo na cena: uma composição artístico-sensível

Victor Techera Silveira (UFPEL)
Karina Ávila Pereira (UFPEL)

Relato de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O texto a seguir trata sobre a experiência artístico-pedagógica vivenciada por uma aluna surda dentro do projeto de extensão A Comunidade Surda Reinventando a Arte do Balé. Metodologias baseadas na Pedagogia Visual, de acordo com Lacerda e Santos (2013), são identificadas quando utilizamos recursos dentro das práticas do projeto com o foco na percepção visual para desenvolver uma prática mais inclusiva. A aluna surda em questão teve a possibilidade de vivenciar dentro do projeto aulas de dança, práticas de cenas teatrais, aulas de expressão corporal e os ensaios do espetáculo em um palco. Pensar práticas inclusivas dentro da comunidade surda é entender que todo processo de ensino é captado por outros estímulos que não a audição e que quanto é importante o professor adentrar a comunidade surda para entender e aprender sua língua, a Libras, seus processos culturais e sua história.

Palavras-chave: SURDEZ. DANÇA. INCLUSÃO. ESPETÁCULO. METODOLOGIA.

Abstract: The following text is about an artistic-pedagogical experience lived by a deaf student within the extension Project called The Deaf Community reinvented the Art of Ballet. Methodologies based on Visual Pedagogy according to Lacerda and Santos (2013) are identified when we use resources within Project practices with a focus on visual perception to develop an inclusive practice. The deaf student in question had the possibility of experiencing within the Project dance classes, practices of theatrical scenes, body, body expression, classes and rehearsals of the show on a stage. Thinking about inclusive practices within the deaf Community is to understand that the entire teaching process is captured by stimuli other than hearing and that as a teacher it is important to enter the deaf Community to understand and learn its language, Brazilian sign language, its processes and its history.

Keywords: DEAFNESS. DANCE. INCLUSION. SPECTACLE. METHODOLOGY.

1. O Projeto de Extensão A Comunidade Surda Reinventando a Arte do Balé

O projeto extensionista para pessoas surdas da cidade de Pelotas e região vem atuando desde 2018 juntamente com o CLC (Centro de Letras e Comunicação)¹ e o C.A. (Centro de Artes)² da UFPel e também com a Escola

¹ Site do CLC: <https://wp.ufpel.edu.br/clc/>

² Site do CA: <https://ca.ufpel.edu.br/>

Especial Prof. Alfredo Dub³ levando práticas de dança inclusiva para a comunidade surda. Dentro do projeto acontecem algumas práticas de dança, dentre elas: aulas de técnicas base de balé clássico para crianças surdas; aulas de literatura adaptadas ao balé; aulas de exploração corporal em dança para adultos surdos. Importante ressaltar que toda prática de ensino com os alunos do projeto, sejam adultos ou crianças, é feita inteiramente em Libras, a língua oficial da comunidade surda.



Imagem 1: aula de técnicas base de balé clássico para crianças surdas em uma sala de aula da Escola Prof. Alfredo Dub.



Imagem 2: aula de exploração corporal em dança para adultos surdo em uma sala de aula do Centro de Artes (UFPEl).

Durante a pandemia ficaram ativas, de maneira *online*, somente as aulas de técnicas base de balé clássico para crianças surdas. Em um primeiro momento

³ Site do E. E. P. Alfredo Dub: <https://www.alfredodub.com.br/Home>

sendo assíncrona onde eram gravados vídeos sempre com foco na visualidade, e posteriormente de modo síncrono onde cada aluna tinha 1 hora de aula por semana com o professor.

A experiência que o texto relata é referente a uma aluna surda da turma dos adultos. Ela vivenciou as práticas de dança, fez o papel da Madrasta no III ato Cinderella: Uma Releitura e participou no IV ato Você Pode Dançar do espetáculo “Vivências Surdas: Práticas Artísticas” dentro do projeto.

Fora do projeto, mas com o mesmo professor/coreógrafo, ela vivenciou aulas de Pole Performático (estágio em dança II) e todas essas experiências tornaram-se possíveis pelo fato de desenvolvermos toda comunicação entre aluno e professor em Libras, tendo assim uma prática de ensino mais inclusiva e uma afinidade maior entre aluno e o professor. Em entrevista com nossa aluna a mesma manifestou alegria pelo professor dominar a língua de sinais, mesmo que alguma palavra que não tivesse sinal ele explicava o significado e assim a prática fluía. (PEREIRA; SILVEIRA, 2020).

Entendendo que práticas acessíveis para a comunidade surda, de acordo com Lacerda e Santos (2013), são baseadas em pistas não auditivas, o projeto desenvolve aulas de dança onde o piscar de luzes é utilizado para indicar *start* e pausa de movimentos, estalo de dedos e o uso da datilologia na contagem de tempo, assim como figuras, vídeos e imagens ilustrativas. Essas pistas não auditivas se estendem até a criação e desenvolvimeto do espetáculo “Vivências Surdas: Práticas Artísticas” em que foram utilizadas de pisadas fortes no palco de madeira para que a vibração do chão indique os tempos fortes e a troca da pantomima do balé pela Libras.



Imagem 3: Espetáculo Vivências Surdas: Práticas Artísticas⁴ - III ato Cinderela: Uma Releitura.
Auditório do Centro de Artes Bl. 2.

2. A dança como uma arte inclusiva

Trazer oportunidade de aulas de danças inclusivas se torna importante uma vez que essa comunidade é tida como incapaz pela grande maioria da sociedade ouvintista. Nas aulas defendemos a ideia de novas possibilidades com corpos peculiares que auxiliam no crescimento de cultura. Esses processos de ensino conversam com o ideal de Lacerda (2009), uma vez que foi modificado tornando-se acessível com foco na percepção visual, contribuindo assim no processo de identidade surda que é construído com essas práticas artísticas de maneira inclusiva.

É de extrema relevância nessa ação educacional trabalhar a dança para o público surdo a partir da concepção de que as pessoas surdas são capazes de fazer o que elas desejarem, desde que haja esforço e dedicação para alcançar seus objetivos. (PEREIRA et al., 2018 p. 334)

Victor Techera Silveira
UFPEL

victor.techera.silveira@gmail.com

Graduando do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas.
Aluno do projeto de Extensão A Comunidade Surda Reinventando a Arte do Balé.

⁴ Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/1bpUzabXJte6EAPwxldJRpyiXAakQZKBI/view?usp=sharing>

Karina Ávila Pereira
UFPEL

karina.pereira53@gmail.com

Doutora e Mestra em Educação. Professora Adjunta da Área de Libras da
Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do projeto de Extensão A
Comunidade Surda Reinventando a Arte do Balé.

Referências

LACERDA, Cristina B. F. de; SANTOS, Lara F. dos.(org) **Tenho um aluno surdo, e agora? Introdução à Libras e educação de surdos**. EDUFSCAR: São Carlos, 2013.

STROBEL, K. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009.

PEREIRA, Karina Ávila; SILVEIRA, Victor Techera. VIVÊNCIAS SURDAS: PRÁTICAS ARTÍSTICAS. **EXPRESSA EXTENSÃO** [da] Universidade Federal de Pelotas, v. 25, n. 3, p. 283-288, junh. 2020.

Projeto Dancidade: grupos de valsas de comunidades de Salvador

Virgínia Da Rin (PRODAN – UFBA)
Irma Vidal (PRODAN – UFBA)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Em 2014, quando tivemos contato com grupos de valsas de Salvador-BA, havia mais de 25 grupos constituídos. São formados por jovens, em geral negros, moradores da periferia. Ensaiam em quadras de esportes das escolas públicas dos seus bairros, e se apresentam, normalmente, em festas de 15 anos, e em campeonatos que eles mesmos criam, organizam e realizam, também em seus bairros. A potência do fazer criativo coletivo desses grupos de comunidades nos mobilizou, gerando desejo de aproximação e parceria. Esse aspecto encontra sinergia na fala de Rangel (2017, p. 3): “É estratégico contracenar com diferentes atores, aproximar-se e possibilitar vivência de ação colaborativa em torno de interesses pessoais e sociais, como forma de realização de experiências do cotidiano”. Saber da existência desses grupos suscitou as seguintes questões: Porque não os conhecíamos? O público os conhece? Podemos, juntos, dar visibilidade para a sua bela dança?

Palavras-chave: DANÇA VALSA. PERTENCIMENTO. VISIBILIDADE. PARTICIPAÇÃO.

Abstract: In 2014, when we had contact with waltz groups of Salvador-BA, there were more than 25 established groups. They are formed by young and mostly black people who live in the periphery. They rehearse on public schools sports courts in their neighborhoods, and normally perform at 15th birthday parties alongside with championships that they themselves create, organize, and carry out within their neighborhoods. The power of collective creative work of these disadvantaged groups mobilized us, generating a desire for approximation and partnership. This aspect finds synergy with Rangel's thoughts (2017, p.3): It is strategic acting with different actors, getting closer and enabling the experience of collaborative action around personal and social interests, as a way of carrying out everyday experiences.” Knowing about the existence of such groups led to the following queries: Why didn't we know them before? Does the public know them? Can we, together, give their beautiful dance visibility?

Keywords: WALTZ DANCE. BELONGING. VISIBILITY. PARTICIPATION.

Em 2014 tivemos contato com dois grupos de Valsa, quando se apresentavam no bairro de Cajazeiras, em Salvador. Surpreendente! Dançavam em um campo de futebol de chão de terra batida, com tanta beleza, que pareciam estar dançando no palco de um grande teatro! Ficamos tão impactadas que buscamos

2420

mais informações sobre eles. Naquele ano havia cerca de 25 grupos de valsa em Salvador. São formados por jovens, entre 14 e 26 anos, em geral negros, moradores de comunidades de periferia. Ensaiam em quadras esportivas de escolas públicas dos bairros, onde também se apresentam por ocasião dos concursos que realizam, e em bailes de festas de 15 anos. Cada grupo é formado por 30 a 40 jovens, que investem seus poucos recursos financeiros pessoais e de ajuda de familiares, para viabilizar sua arte.

A potência do fazer criativo coletivo desses jovens artistas nos mobilizou gerando desejo de aproximação e parceria; achando sinergia na fala de Rangel (2017, p. 3), “é estratégico contracenar com diferentes atores, aproximar-se e possibilitar vivência de ação colaborativa em torno de interesses pessoais e sociais, como forma de realização de experiências do cotidiano”. Nessa chave interpretativa, em 2016, a partir de encontros e diálogos, aliando a organização e o desejo de fazer dança desses jovens à nossa experiência em produção cultural e em técnicas de espetáculo, criamos o projeto “Dancidade Valsas”. O objetivo foi o de contribuir para a visibilidade desses jovens talentos, promovendo a apresentação dos grupos em teatro de grande porte, como também o de dar oportunidade ao público e formadores de opinião, de conhecê-los.

[...] a valsa talvez seja o ritmo mais querido mundialmente. O seu romantismo e requinte podem ser encontrados em festas e bailes na maior parte dos países, principalmente nos países ocidentais. Casamentos, formaturas, e na América Latina - as festas de 15 anos, tradicionalmente não existem sem ela [...] A valsa desembarcou no Brasil junto com a família real Portuguesa, em 1808. A popularidade da Valsa no Brasil ganha proporção nacional na segunda metade do século XIX. (SILVERIO, 2012).

Esses jovens artistas têm paixão pela valsa, e na valsa encontram força para superar adversidades e alegrias para seguir em frente. Essa foi também nossa motivação para criar e realizar os projetos. Convidamos pra se juntar a nós o coreógrafo e professor de dança de salão Warney Júnior, que conhecia os grupos e havia sido jurado em seus concursos.

Como metodologia, fizemos mapeamento dos grupos ativos e sua localização na cidade, contatamos e nos reunimos com suas lideranças para conhecê-los, ouvi-los e para apresentar a ideia, que logo abraçaram. A escuta e participação desses jovens protagonistas, foi determinante para seguirmos com o projeto de forma colaborativa. Selecionamos 10 grupos, que somavam 315 jovens.

Conseguimos pauta no Teatro Castro Alves, um dos maiores e mais importantes teatros do Brasil. Planejamos a produção e iniciamos os ensaios.

Warney Júnior, que dirigiu o espetáculo, criou uma grande abertura e um belo encerramento, com todos os 315 jovens artistas juntos em cena e, no corpo do espetáculo, uma colagem das belas coreografias autorais de cada um dos 10 grupos, com cerca de 10 minutos para cada. Foi um belíssimo espetáculo! Aqueles jovens talentos foram aplaudidos de pé por cerca de 1.400 pessoas.

Na plateia lotada estavam pessoas da comunidade, familiares, amigos, representantes da Escola de Dança da UFBA e do Balé do TCA, outros artistas da dança que convidamos e um grande público. O ingresso custou 1 real, pois participávamos do “Domingo no TCA por 1 real”¹. Isso foi determinante para que familiares e suas comunidades pudessem prestigiá-los. Ainda está viva a emoção que sentimos quando as cortinas se abriram. Foi muito potente! Inesquecível! Rendeu matérias em jornais, blogs e afins. Repercutiu! Esses jovens relataram jamais terem sonhado dançar naquele palco.

Como resultado, reunimos os 10 grupos na Sala Principal do Teatro Castro Alves, e exibimos, em grande telão no palco, a gravação do espetáculo para que eles pudessem se ver. Seus olhos brilhavam de satisfação e orgulho. A autoestima estava elevada pelo reconhecimento dos seus talentos. Após a exibição, entregamos a cada grupo CDs com 15 fotos profissionais e DVDs com imagens do espetáculo, para que tivessem um registro de qualidade para divulgações futuras.

A segunda ação foi o “Dancidade Vivências” que consistiu em encontros e trocas entre o “Balé Teatro Castro Alves” - companhia oficial do estado da Bahia, e quatro grupos de valsa, para aulões conjuntos, rodas de conversa e mostras coreográficas. Os grupos, um a cada dia, foram recebidos na sede da Cia. Bailarinos do BTCA e os jovens artistas deram depoimentos emocionados.

Para finalizar esse ciclo de ações em parceria, realizamos a terceira ação: o “Dancidade Bailes”. Projeto que criamos em formato de bailes de dança de salão, em cinco edições, no Teatro Gregório de Mattos. Talentos da periferia ocuparam espaços centrais. Na programação, cinco grupos de valsa e diversos artistas da dança contemporânea se apresentaram para o público em geral e para amantes da dança de salão.

¹ Projeto do Teatro Castro Alves para popularização e acessibilidade cultural

Considerações finais

Essas três ações apontaram resultados pessoais e sociais a partir do exercício do diálogo e do compartilhamento entre os grupos de dança de comunidades e nós, profissionais da dança. Percebemos o sentimento de empoderamento pelo reconhecimento de seus potenciais. Fortaleceu-se a autoestima de todos e o pertencimento às suas comunidades de origem, que se sentiram representadas, visibilizadas. Para nós, profissionais da Dança, tais encontros são potentes e estimulam desdobramentos.

Autora: Ana Virgínia Silva Da Rin (UFBA)
darinvirginia@gmail.com

Graduada em Serviço Social (UCSAL-1986), 34 anos dedicados à Produção Cultural, foi Coordenadora de Produção-Teatro Castro Alves (1987-1990), Subgerente e Gerente de Projetos - Fundação Gregório de Mattos(1990-1994). Por notório saber, ministrou aulas de Produção na Pós-Graduação *Lato Sensu* - Faculdade Jorge Amado (2005/2007/2008). Realizou Oficinas de Produção no interior da Bahia pela Funceb.

Orientadora

Carmen Paternostro Schaffner (UFBA)
carmen.paternostro@gmail.com

Carmen Paternostro. Professora Associada e atual Diretora da Escola de Dança da UFBA (gestão 2019-2022). Fez doutorado no PPGAC com estágio na Alemanha. É professora permanente dos Programas de Pós-Graduação em Dança - PPGDança e PRODAN. Faz parte do Grupo de Pesquisa Corponectivos: Dança Artes e Intersecções. Tem três livros publicados em torno da Dança Expressionista.
<http://lattes.cnpq.br/5102704214049382>

Co Autora: Irma Maria Trigueiro Vidal (UFBA)
vidal.irma@gmail.com

Graduada em Educação Física (UFRJ-1979) e concursada pela Sec. de Educação da Bahia. Diretora de Cena do BTCA, Chefe de Palco e Gerente Técnica do Teatro Castro Alves. Iniciou sua carreira como iluminadora no Balé e se especializou em luz para dança. Da dança para o teatro, ópera, música e vídeo. Prêmios: Troféu Caymmi, Troféu Bahia Aplauda, Prêmio Mambembe de Teatro, Prêmio Braskem de Teatro, Festivale.

2423

Orientador
Antrifo Ribeiro Sanches Neto (UFBA)
antrifosanches@gmail.com

Professor da Escola de Dança da UFBA, dançarino, coreógrafo e produtor em dança. Graduado em Dança pela Folkwang Hochschule (Alemanha), Mestre em Artes Cênicas e Doutor em Educação pela UFBA. Foi dançarino e Diretor Artístico do Balé Teatro Castro Alves e cofundador da Cia Viladança. Atualmente é Vice-Diretor da Escola de Dança da UFBA e Coordenador do Curso de Licenciatura em Dança EAD-UFBA.

Referências

RANGEL, Beth; Do sujeito individual ao sujeito social, na tradução de experiências inacabadas. **EDUCON**. Aracaju, Volume 11, n. 01, p.1-7, set/2017 Disponível em <www.educonse.com.br/xicoloquio>. Acesso em 08 ago. 2021.

SILVERIO, A. A história da Valsa. Site Ana Botafogo Maison (2012). Disponível em: <<https://anabotafogomaison.com.br/a-historia-da-valsa?>> Acesso em 08 ago. 2021.

O estudo dos movimentos da cabeça e pescoço: a criatividade na interrelação entre trabalho físico e poético para elaboração dos vídeos didáticos e artísticos

Vitória Pedro e Araujo (UFRJ)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este texto visa refletir sobre a pesquisa desenvolvida para a concepção da série de vídeos didáticos e artísticos “Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp – Estudo dos Movimentos da cabeça e pescoço”, que será divulgada no site <www.helenitasaearp.com.br>. Os vídeos pretendem detalhar metodologicamente como os princípios de combinação presentes na vasta Teoria de Princípios e Conexões Abertas (TPCA), de Helenita Sá Earp, podem se desenvolver na relação com os movimentos da cabeça e do pescoço. Assim, difundir os estudos de movimento como produção de conhecimento científico-artístico-cultural dentro da universidade e extra muros, ampliando e democratizando o acesso a TPCA. Desta forma, busca demonstrar algumas estratégias para a construção de caminhos plurais de produção pedagógica e poética na dança. Ademais, a pesquisa dialoga com outras linguagens artísticas como audiovisual, pintura, desenho, fotografia, combinado com a exploração de objetos no espaço.

Palavras-chave: FUNDAMENTOS DA DANÇA HELENITA SA EARP. DANÇA EDUCAÇÃO. CRIAÇÃO ARTÍSTICA. TPCA. VIDEO DANÇA.

Abstract: This text aims to reflect on the research developed for the conception of the didactic and artistic video series “Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp - Study of the Movement of the Head and Neck”, which will be published on the website <www.helenitasaearp.com.br>. The videos intend to methodologically detail how the combination principles present in Helenita Sá Earp's vast Teoria de Princípios e Conexões Abertas (TPCA) can develop in relation to the movements of the head and neck. Thus, to disseminate movement studies as the production of scientific-artistic-cultural knowledge inside and outside the university, expanding and democratizing access to the TPCA. Thus, it seeks to demonstrate some strategies for the construction of plural forms of pedagogical and poetic production in dance. In addition, the research dialogues with other artistic languages such as audiovisual, painting, drawing, photography, along with the exploration of objects in space.

Keywords: DANCE FUNDAMENTALS BY HELENITA SA EARP. DANCE EDUCATION. ARTISTIC CREATION. TPCA. DANCE VIDEO.

1. Introdução

A pesquisa apresenta a produção de vídeos didáticos e artísticos, a partir de um estudo amplo, sobre os movimentos básicos, isolados e combinados do

2425

corpo com articulações entre as partes, em esquemas de variações aprofundados, pautado na Teoria de Princípios e Conexões Abertas (TPCA). Ao compreender como estas situações se originam e se diversificam é possível expandir o leque criativo. Através dessas noções trabalhamos valências como equilíbrio, flexibilidade, força, coordenação motora, ritmo, propriocepção, percepção cinestésica, agilidade e cinestética¹, partindo não de uma técnica específica, ou padrões rígidos, mas da pluralidade do corpo, através de uma prática de ensino e criação horizontal que acolhe a diversidade dos corpos sem hierarquia, para potencializar as subjetividades e friccionar estruturas hegemônicas.

Entendemos que o compartilhamento dessa série de vídeos, se faz necessário e contribui, também, para detalhar e difundir a TPCA da pesquisadora brasileira em dança, Helenita Sá Earp para a classe artística como um todo, e, também, demais áreas que proponham ligações com os estudos do corpo e movimento.

Esse texto demonstra alguns caminhos pedagógicos-artísticos nessa produção voltada para o ensino, pesquisa e criação em dança. Destacamos, também, que os vídeos foram produzidos no contexto de isolamento social que estamos inseridos, desde 2020 devido à covid 19.

2. Sobre a TPCA

A pesquisa de Helenita Sá Earp traz questões criativas e revolucionárias sob a concepção da dança. Ela acredita que todos são um potencial criador ilimitado. Desta maneira é possível desenvolver inúmeras estratégias para a dança-educação-criação. Helenita valorizava a integração e a não fragmentação das criações. Assim, desenvolveu sua vasta pesquisa, onde ela nos traz a noção de parâmetros da dança, a partir do referencial do corpo, sendo eles: o movimento, o espaço e forma, a dinâmica e o tempo. Estes parâmetros estão sempre em aberto o que nos permitem esmiuçar e mergulhar em nossa corporeidade.

Ao investigarmos estas combinações de partes de corpo e de Famílias da Dança em determinados esquemas de variação, compreendemos como estas situações se originam e se diversificam e não ficamos limitados à modelos fixos. Potencializamos nosso poder de criar, produzir e selecionar

¹ Cinestética é um termo criado por Helenita Sá Earp para definir a percepção da forma, para harmonizar diferentes combinações.

os esquemas de variação conforme nossos os objetivos pedagógicos e artísticos. (MEYER, 2012, p.107)

Esse estudo nos mostra a dança, a partir de uma compreensão em rede, que conecta diversos conteúdos sob uma lógica não dicotômica. As possibilidades de combinações e variações são relações cruciais para a construção de um material didático pedagógico e de composição técnica que se pautem na experiência e valorize as singularidades dos alunos para fortalecer o aprendizado e a criação. Esse conceito norteia a criação dessa série de vídeos, através do foco: do segmento da cabeça explorando as especificidades da face; e do pescoço estudando as possibilidades da coluna cervical, garganta e faringe. A fim de descobrir novas relações, nós traçamos um esquema para minuciar o conteúdo e tecer combinações entre diferentes temas relacionais.

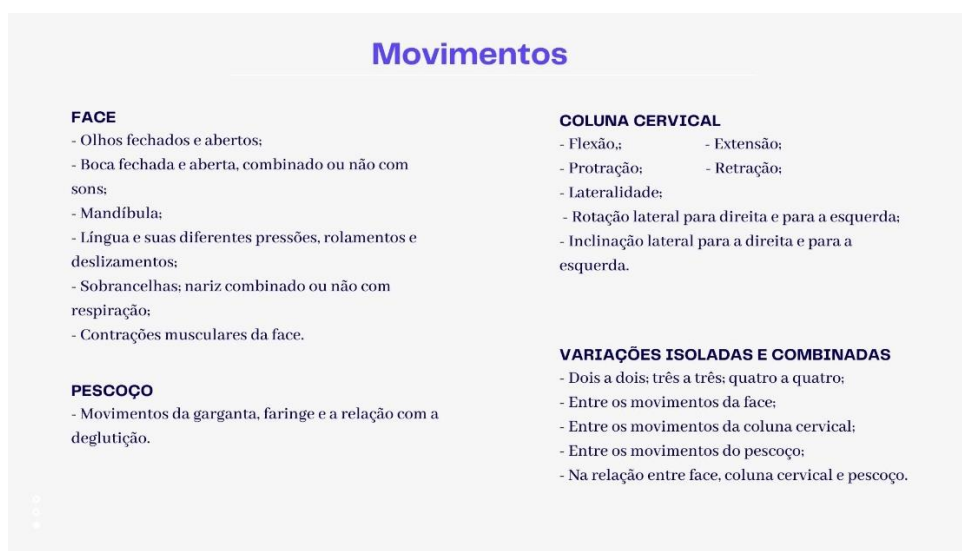


Figura 1: Exemplo de movimentos e possibilidades de combinação.

Temas relacionais

- Simetria e assimetria;
- Potencial e liberado;
- Modos de execução (conduzido, vibratório, ondulante, lançado, pendular, balanceado, percutido);
- Trajetórias (definidas ou indefinidas);
- Níveis (alto, médio, baixo, pontos intermediários);
- Sentidos (direita, esquerda, cima, baixo, frente, trás, diferentes ângulos);
- Planos (frontal, sagital, transversal e diagonais);
- Ritmo;
- Caráter;
- Trabalhos de respiração, som, palavra e poesias;
- Relações com objetos;
- Contatos e apoios na parede;
- Trânsito entre outras linguagens artísticas (desenho, pintura, fotografia, poesia, audiovisual, elementos cênicos);
- Bases de sustentação do corpo (de pé, sentado, ajoelhado, combinado, deitado, invertido);
- Dinâmicas com variação de velocidade (lentíssimo ao rapidíssimo, vice versa) e intensidade (suavíssimo ao fortíssimo, podendo variar a partir de pontos diferentes), contrastes, rupturas, acentos, impulsos, abandonos, contrações e relaxamentos, relação entre os aspectos em diferentes trajetórias, ou em uma única trajetória.

Figura 2: Exemplo de alguns temas relacionais que podem ser pesquisados nas combinações e variações.

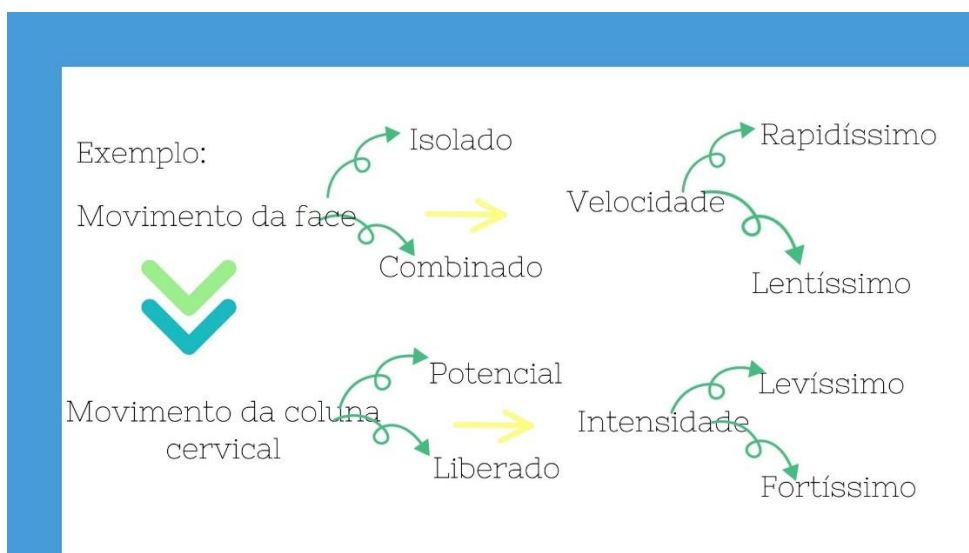


Figura 3: Exemplo de esquemas para realizar combinações nos estudos de movimentos.

Na imagem podemos perceber que existem inúmeras formas de traçar esquemas de variações e combinações a partir dos enfoques de movimento e dos temas relacionais. Podemos combinar os movimentos dois a dois, três a três, quatro a quatro. Um exemplo de combinação dois a dois seria: flexão da coluna cervical combinado com inclinação lateral para esquerda.

Cada um dos eixos de movimentação (face, coluna cervical e pescoço) com seus diversos movimentos pode ser combinado entre si, ou, entre os temas relacionais, criando assim um referencial infinito para se debruçar em pesquisa de movimentos.

3. Metodologia

Para a realização dessa pesquisa realizamos estudos teóricos e práticos, laboratórios, análises e roteiros direcionados ao enfoque de movimento “Cabeça e Pescoço na TPCA” por dez meses, com uma carga horária semanal de 20h. Para isso, contamos com dois GTs: GT Fundamentos da Dança que envolvia estudantes de dança; e o GT de Artes Visuais que reunia pessoas de diferentes áreas artísticas para pensar a integração entre linguagens a partir do enfoque pautado.

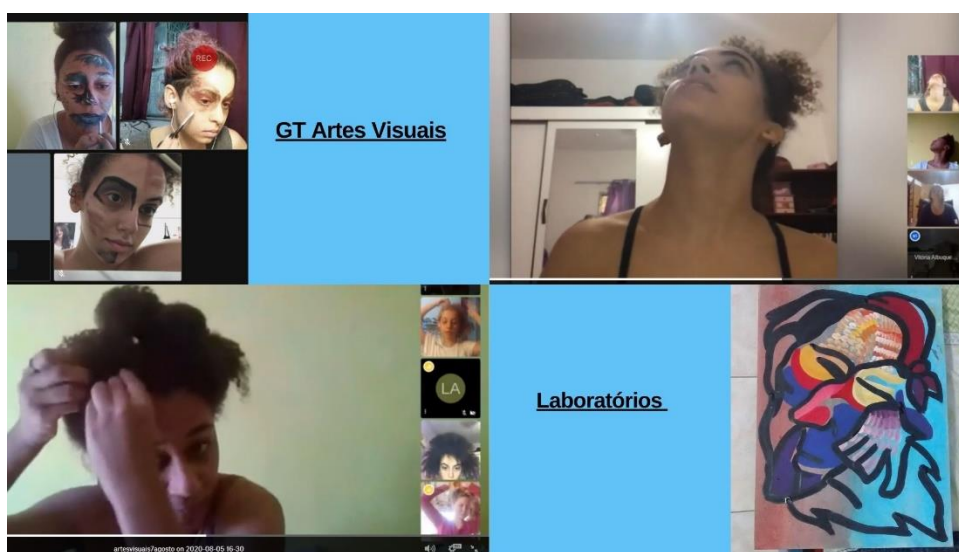


Figura 4: Registros de reuniões do GT de Artes Visuais.

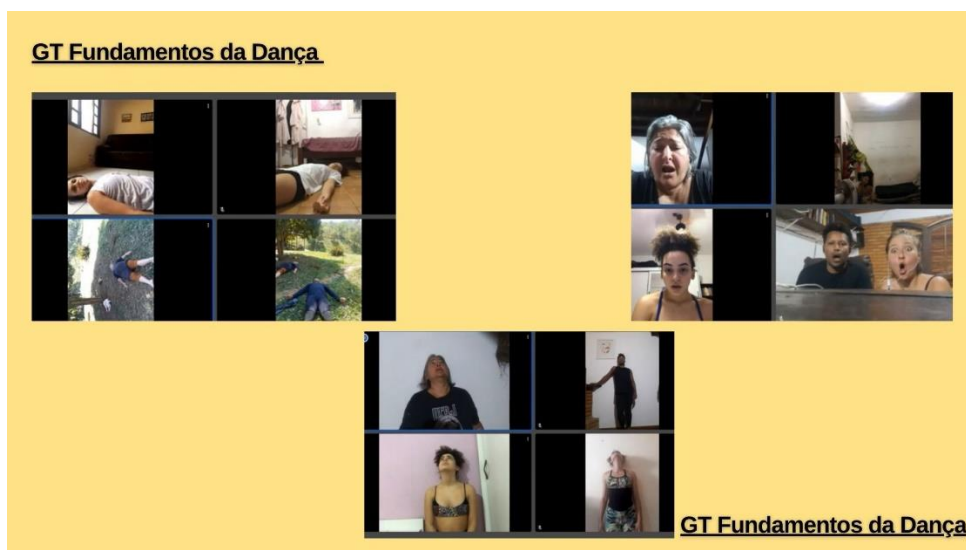


Figura 5: Registros de reuniões do GT Fundamentos da Dança.

4. Resultados e conclusões

Como resultado produzimos cerca de 60 vídeos didáticos e artísticos sobre o eixo temático da “Cabeça e Pescoço”; um estudo didático e poético aprofundado sobre o tema; e a edição do vídeo dança Face-Interfaces.

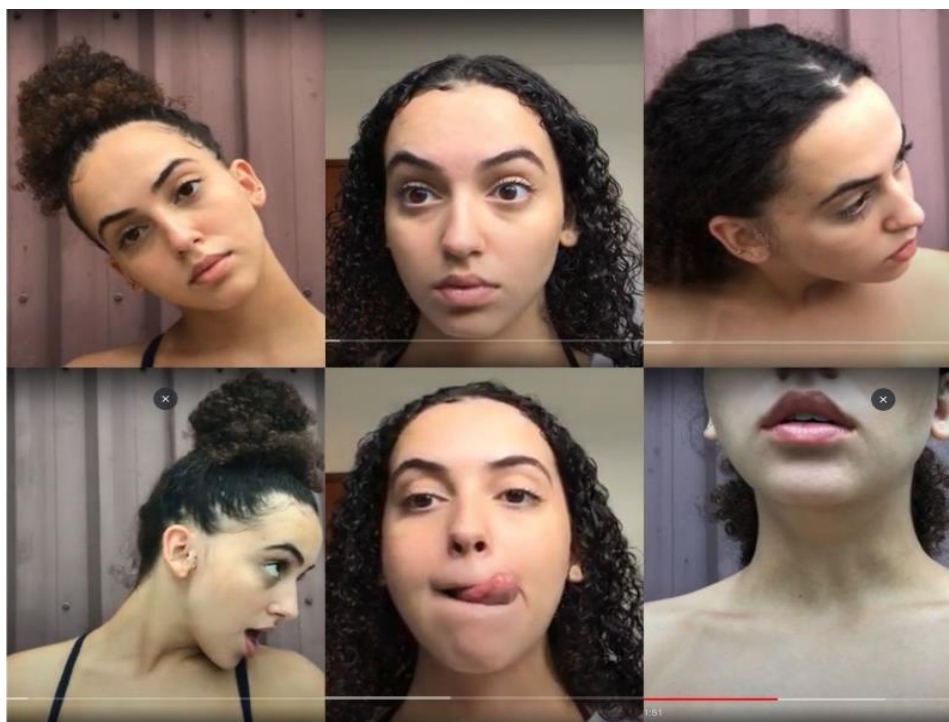


Figura 6: Mosaico com alguns dos vídeos didáticos produzidos.



Figura 7: Frame vídeo dança “Faces-Interfaces”.

Logo, a pesquisa não se pauta em um pensamento cartesiano e retilíneo, mas em espiral tece diversas possibilidades. Assim, estamos sempre aguçando novas descobertas, ampliando as relações da corporeidade sob a ótica

2430

infinita da criatividade e valorizando as experiências em corpo. Este estudo, nos mostra que o desdobramento de estudos aprofundados de movimentos, pode ser usado em exercícios físicos, terapêuticos, pedagógicos, em preparação técnica, criações coreográficas e em outras combinações corporais. Além disso, é possível esgarçar o entendimento de dança, compreendendo-a, também, nos movimentos das partes. Percebendo, que com a cabeça, assim como outras partes do corpo, é possível abrir uma gama de possibilidades. A partir da pesquisa ilimitada em corpo podemos conceber estratégias abertas e integradas para pensar criação e ensino em dança, de forma inclusiva a todos os corpos.

Vitória Pedro e Araujo
UFRJ

vitoria.araujo_17@hotmail.com

Artista e pesquisadora. Formada no Curso Técnico em Dança da FAETEC. É graduanda em Dança na UFRJ, desde 2017. No mesmo ano, passou a integrar como intérprete-criadora a CDC UFRJ. Foi Bolsista de Iniciação Artística do Projeto “A Poética das Situações do Corpo no Espaço”. Atuou como monitora em “Expressão Corporal” e como coreógrafa no projeto Ópera Studio UFRJ.

Ana Célia Sá Earp - Orientadora
UFRJ

anaceliadesaearp@eefd.ufrj.br

Professora do Programa de Ensino e Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Criou e implantou o Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ (1993). Tem experiência em técnica da dança e processos de criação, atuando principalmente em temas relacionados aos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp.

André Meyer Alves de Lima – Co-orientador
UFRJ

andremeyer@eefd.ufrj.br

Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dentre suas linhas de pesquisa destacam-se: Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, Composição Coreográfica e Ecoperformatividade.

Referências:

MEYER, André. Dança e Ciência: **Estudo acerca de Processos de Roteirização e Montagem Coreográfica baseados em Formas e Padrões de Organização Biológicos a partir dos Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp**. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

Um coelho através do tempo

Vitória de Vasconcellos Navarro (UFRJ)

Relatos de experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: O seguinte artigo retrata a minha pesquisa e desenvolvimento artístico, enquanto intérprete-criadora da Cia ComuniDança da UFRJ. O intuito é refletir sobre a pseudo-ingenuidade dos contos de fadas, mais especificamente de “Alice no país das maravilhas”, a reflexão sobre as questões socioculturais que podem ser vistas no livro e refletidas para no nosso dia-a-dia e qual é o papel do tempo em nossas vidas. Vivemos em harmonia com ele e conseguimos aproveitar tudo o que gostaríamos, ou vivemos reféns dele, correndo sempre contra o mesmo, para fazer mais coisas, termos mais produtividade, querendo sempre mais, até que nossos corpos e nossa mente entrem em colapso, pedindo por um descanso? Essa pergunta permanece e norteia o processo de criação artística realizado com base nas vivências pessoais de cada intérprete da companhia, em formato de videodança, por conta da pandemia que chegou em 2020.

Palavras-chave: TEMPO. PRODUTIVIDADE. CORPO. CRIAÇÃO.

Abstract: The following article is about my artistic research and development, as a creative interpreter of Cia ComuniDança at UFRJ. The aim is to reflect on the pseudo-naiveness of fairy tales, more specifically of “Alice in Wonderland”, the reflection on the sociocultural issues that can be seen in the book and reflected in our daily lives. and what is the role of time in our lives. Do we live in harmony with it and manage to enjoy everything we'd like, or do we live hostage to it, always running out of time to do more until our bodies and minds collapse, asking for a break?

Keywords: TIME. PRODUCTIVITY. BODY. CREATION.

Trabalho e desenvolvimento de pesquisa:

O trabalho da Cia ComuniDança surgiu dentro de um cenário não pandêmico, ao final de 2019, onde nos reunimos para pesquisar a relação do conto de fadas com o nosso cotidiano e falar sobre a pseudo-ingenuidade, proposital, que eles trazem, por se tratarem de histórias infantis. Tais histórias tiveram que ser suavizadas, mas carregam mensagens sociais muito fortes, como é o exemplo de João e Maria, que mostra uma realidade onde as pessoas passavam fome e, para não morrerem, praticavam o canibalismo.

A partir dessas ideias, a pesquisa foi orientada por como as questões trazidas reverberam em nosso corpo, para a composição de um espetáculo de

2432

dança. O que já é trabalhoso de se fazer no presencial, se tornou um desafio com a chegada da pandemia do Covid-19, onde todas as relações tiveram que ser adaptadas e o espetáculo se tornar uma produção em videodança, um campo que não se tinha muita vivência por nenhum de nós, integrantes do projeto. Mas mesmo assim, o grupo manteve a ideia de trabalhar com os contos de fadas e seguir pesquisando mecanismos de criação com o formato digital.

Surge então o interesse nos livros de Lewis Carrol¹, “Alice no país das maravilhas” e “Alice através do espelho” mas, pensando para além de apenas reproduzir a história, o interesse é saber, que maravilhas são essas? Que personagens são esses e o que eles têm a nos contar, sem ser o que já visualizamos pela narrativa da personagem principal (Alice)? Quais ligações podem ser refletidas no nosso meio sociocultural?

Para a estruturação de todo esse processo de compreensão do conto e criação das nossas imagens, nos utilizamos principalmente da proposta triangular, de Ana Mae Barbosa, que consiste no contextualizar, apreciar e fazer artístico, tentando entender qual personagem se conectava mais comigo e com as minhas experiências, além de qual é a história que eu quero transmitir e como fazer isso. A vivência como o personagem Coelho surge então de uma identificação pessoal, com toda essa “espera” por aquilo que ainda não chegou, essa ansiedade tão presente no meu corpo, pré-pandemia e que foi acentuada com a chegada da mesma em 2020, mudando totalmente as relações pessoais e de trabalho, as demandas, nossas perspectivas de criação e do tempo.

Esse mesmo tempo serviu como fio condutor de todo o trabalho, pois todos os personagens falam e vivenciam o tempo de forma diferente, trazendo questões individuais e coletivas. Para o Coelho a relação é com o Tempo contemporâneo, metrificado e destituído da vida como na perspectiva de Bergson² e em um eterno retorno como em Nietzsche³. Falar sobre tempo é falar sobre a vida humana, já que o tempo nada mais é que uma invenção nossa para qualificar aquilo que estamos a fazer e com isso vivemos reféns de nós mesmos e das nossas

¹ Lewis Carrol (1832-1898), foi um poeta, romancista e matemático inglês, mais conhecido como o autor das obras literárias “Alice no país das maravilhas” e “Alice através do espelho”

² Henri Bergson (1859-1941) foi um filósofo e diplomata francês, laureado com o Nobel de Literatura de 1927. Conhecido por suas pesquisas sobre a humanidade, suas obras são muito atuais e servem de estudo para diversas áreas do conhecimento.

³ Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi um filósofo, nascido na Alemanha, sobre a vontade de poder, o tempo e a vida.

expectativas de produtividade. Estamos em um cenário pandêmico, em que milhares de pessoas já vieram a óbito, mas em momento algum tivemos a chance de parar e lamentar tudo isso, pois se não trabalharmos, não conseguimos sobreviver, como um famoso ditado popular nos diz “tempo é dinheiro.”

Tendo em mente todas essas questões, associo o personagem com os trabalhadores, que estão sobrevivendo e desgastando-se em trabalhos braçais e mentais, para conseguirem seu sustento e viverem com um conforto digno. O medo de decepcionar as pessoas ao seu redor, ou de não atingir as expectativas que são socialmente impostas a nós, é tão grande que se torna a força para continuarmos a repetir o ciclo de casa- trabalho, trabalho-casa.

Ficamos tão vidrados em atingir essas expectativas que acabamos não tendo tempo de olhar para fora daquela caixinha que fomos postos. A luta para se acompanhar o aumento das demandas e essa “aceleração” do tempo é real, mesmo que estejamos em casa, continuamos a encher o nosso presente de tarefas múltiplas pensando em um futuro que não vai chegar, pois vivemos no instante ou seja, no agora.

Diante desse cenário epidêmico, com todas as questões impostas, questionamos como criamos corpos cada vez mais ansiosos, com fobias e doentes, mas ainda sim seguimos o fluxo do que nos é imposto. Trata-se de uma situação assustadora, na qual me vejo em várias situações como essas, nas quais, ao mesmo tempo que o corpo grita por um momento de descanso, ele é silenciado pela urgência da produtividade tão presente no nosso cotidiano, até porque estamos cercados daqueles que não consideram a nossa arte trabalho e nos denominam de desocupados, ou ociosos. Isso me levou a questões que ainda precisam ser amadurecidas e digeridas, como, até onde esse controle excessivo do tempo vai nos levar? E que tipo de perspectiva de sociedade estamos deixando para as gerações futuras?

Considero-me uma pessoa com bastantes semelhanças com o personagem escolhido para essa pesquisa, o Coelho, e, por isso, a construção da minha performance tem muito da sua personalidade aliada à minha corporeidade, aos meus gestos e às minhas memórias. O desenvolvimento da pesquisa no formato remoto trouxe a experiência de observarmos como transferir o que queremos que seja visto pelo público, mas no ambiente da casa e, para isso, tivemos que nos

utilizar de outras estratégias, como ângulos da câmera, locação e percepção do espaço escolhido para vivenciar a cena.

Pessoalmente considero a pesquisa sobre o formato digital a parte mais longa e complicada do processo, no sentido de utilizar as tecnologias presentes na nossa vida para transmitir uma sensação e uma imagem específica repensando o processo de criação coreográfica. Porém, com ações específicas voltadas para a perspectiva da criação em videodança, a experiência fluiu de forma mais tranquila e orgânica e o que antes era algo a ser temido, por estar fora da nossa zona de conforto e de conhecimento, aos poucos se suavizou.

Por fim, a pesquisa trouxe várias novas reflexões e finalizo essa escrita lançando a questão: Como a dança e esse processo híbrido com a tecnologia, que estamos sendo obrigados a viver, podem auxiliar a mudança da relação que temos com o tempo, para talvez, “desacelerar”, se quisermos?

Vitoria de Vasconcellos Navarro
UFRJ

Vasconcellos374@gmail.com

Licencianda em dança, professora e bolsista do projeto de extensão ComuniDança e intérprete-criadora da Cia ComuniDança.

Denise Maria Quelha de Sá
UFRJ

deniquelha@hotmail.com

Licenciatura Plena em Educação Física e Desportos/UFRJ; Especializada em Psicomotricidade/UCAM e em Dança Educação/UFRJ; Mestre e Doutora em Memória Social/UNRIO. Coordenadora do Projeto de Extensão ComuniDança e do Projeto de Iniciação artística e cultural Cia ComuniDança e Substituta Eventual da Coordenação de Licenciatura do Curso de Dança da UFRJ.

Carolina Natal
UFRJ

natal.carolina@gmail.com

Doutora e Mestra em Multimeios/UNICAMP, com Estágio Doutoral na Paris VIII (França), tendo sua pesquisa voltada para as relações entre corpo, imagem e tecnologia. Atua como Coreógrafa no Curso de Dança da UFRJ e colabora com a Pós-Graduação em Dança da mesma Universidade - PPGDan.

Referências:

- ALMEIDA, Rogério Miranda de. **NIETZSCHE E O ETERNO RETORNO**. Revista Reflexão, Campinas, nos 83/84, p. 23-36, jan./dez., 2003
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil Realidade hoje e expectativas futuras**. Tradução: Sofia Fan. 30 dez., 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/yvtmjR7MGvYKjPDGPgqBv6J/?lang=pt>>. Acesso em: 26 jun 2021.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**; Tradução Paulo Neves. 4ªEd. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2010.
- CARROLL, Lewis. **Alice através do espelho**. Tradução: Marcia Soares Guimarães. 1ªEd. Belo Horizonte. Ed: Autêntica Editora, 2017.
- CARROLL, Lewis. **Alice no país das maravilhas**. Tradução: Izabel de Lorenzo. 2ªEd. Revista, São Paulo, 2000.
- QUANTO TEMPO O TEMPO TEM**. Autoria e produção: Adriana Dutra e Walter Carvalho. Documentário, duração de 1h e 16 min. Netflix: publicado 31 de março de 2016

Invisibilidade na trajetória escolar: jovens gays afeminados.

Wesley Da Silva Rodrigues (UFPI)
Shara Jane Holanda Costa Adad (UFPI)

Relato de Experiência com ou sem demonstração artística

Resumo: Este estudo tem como método a sociopoética. O corpo em performance é impulsionado a desconstrução do apego às raízes normativas. A dança opera metamorfose. Portanto, contribui para uma leitura crítica da realidade diante a uma sociedade preconceituosa. Desse modo, ensejou o objetivo de investigar os processos de criação e resistências nas práticas educacionais em contextos escolares de jovens gays afeminados. As experiências foram produzidas nas aulas de dança da Escola Marcílio Flávio Rangel, na cidade de Teresina – Piauí. Ao pensar escola, reflete-se a vida. Contudo, a violenta atuação dos espaços formativos nos mostra que existem táticas de docilização que incidem sobre nossos modos de ser e agir. Destaca-se, dessa forma, que a dança é educação através da subjetividade criadora, que nos oferece possibilidades de resignificação nos processos de produção de conhecimento, especialmente com os jovens gays afeminados sucintos à maior potência contra as normas de silenciamentos de classes.

Palavras-chave: CRIAÇÃO, RESISTÊNCIA, JOVEM GAY AFEMINADO, INVISIBILIDADE, TRAJETÓRIA ESCOLAR.

Abstract: This study uses sociopoetics as a method. The body in performance is driven to deconstruct the attachment to normative roots. Dance operates metamorphosis. Therefore, it contributes to a critical reading of reality in a prejudiced society. Thus, it gave rise to the objective of investigating the processes of creation and resistance in educational practices in school contexts of effeminate young gay men. The experiences were produced in dance classes at the Marcílio Flávio Rangel School, in the city of Teresina – Piauí. When thinking about school, life is reflected. However, the violent action of training spaces shows us that there are tactics of docility that affect our ways of being and acting. It is noteworthy, therefore, that dance is education through creative subjectivity, which offers us possibilities of resignification in the processes of knowledge production, especially with effeminate gay young people succinct to greater power against the norms of class silence.

Keywords: CREATION, RESISTANCE, EFFECTIVE YOUNG GAY, INVISIBILITY, SCHOOL COURSE.

1. Percepção de si, criação e resistências de jovens gays afeminados.

Por ser um “jovem gay afeminado” (ADAD, 2011), considerado um “corpo estranho” (Louro, 2004, “p. 92” fora do padrão de “normalidade” (FOUCAULT, 1988), fui julgado, observado ao longo de minha trajetória escolar, a qual me servia de

2437

espelho, procuravam reproduzir as relações de poder que eram praticadas em espaços da cidade, nas experiências vivenciadas com a família, entre professoras/es e alunas/os e, principalmente, nos momentos de liberdade (brincadeiras, brinquedos e danças).

Os insultos, as provocações e os apelidos decorrentes dos meus trejeitos de “bicha”, procuravam destacar características consideradas como defeitos para uma sociedade preconceituosa como a que eu estava inscrito. Por isso, arma que me parecia mais eficaz naquele momento era a invisibilidade. Deslocando-me à reprodução binária de “homem ideal”, dessa maneira, permeado pela racionalidade e distante de quem eu sou. Vejo um jogo marcado pelo desconhecimento das próprias potencialidades e a percepção de si.

Assim, recorria a ser “machão” para eliminar o traço mais visível da minha intimidade e, de olhos vendados, colocava-me em cena – um corpo dócil, frágil e pronto à normalização. Rememorando a cena, digo a vocês que não é fácil essa “performance” de (BUTLER, 1998), mas pior que isso era um jovem ter a sua sexualidade exposta e questionada por todos.

Desse modo, iniciei de forma precoce relacionamentos amorosos para limpar meu nome de qualquer julgamento, dando uma resposta imediata à sociedade. Assim, compreendi a ação do poder disciplinar, o *modus operandi* do encarceramento do meu corpo.

Nesse universo, compreendi que a juventude gay afeminada é um dos seguimentos afetados por tais práticas e concepções as quais foram naturalizadas nas relações sociais e institucionais ao longo de nossa história e bem evidentes nas minhas memórias. Porém, o que resultou em mim foi uma metamorfose – *transformação de vida*¹. E, nesse contexto, o corpo em performance é impulsionado a desconstrução do apego às raízes normativas, do medo de avançar em outras fases e interesses.

¹ Figura 1: Bemglô – Ao problematizar a construção de saberes e a gestão política dos usos dos corpos em performance. Dança e vida: a transformação da vida.

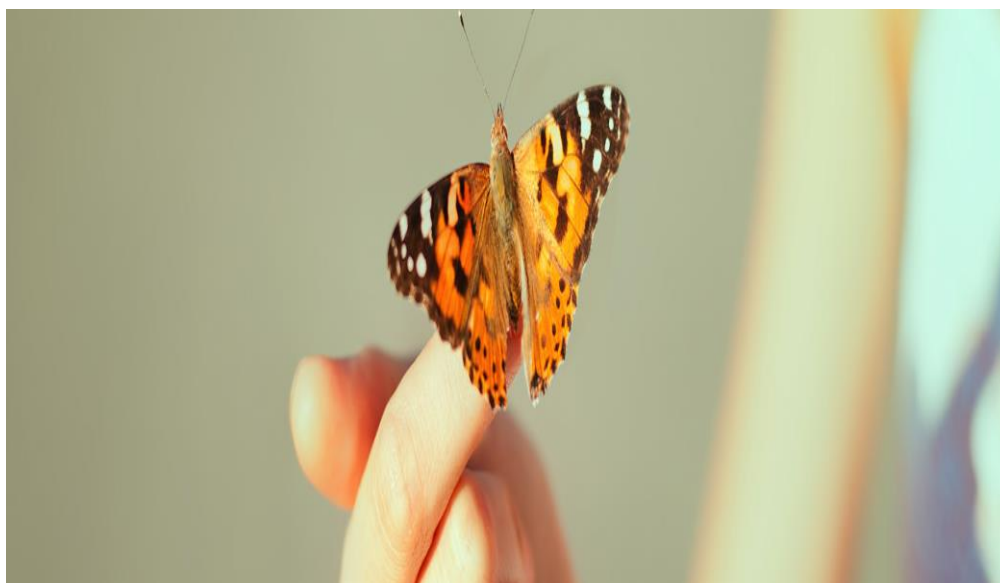


Figura 1: Bemglô – A transformação da vida

A dança opera metamorfose. Assim, experiência dançante transformou minha vida. Principalmente, em seu aspecto ensinar e aprender seja na escola, na sociedade é uma ferramenta que possibilita o reconhecimento do sujeito em sua coletividade. Portanto, contruibui para uma leitura critica da realidade, favorecendo a emancipação diante a uma sociedade preconceituosa que oprime e padroniza a expressividade de diversos corpos.

Desse modo, “o corpo produz conhecimento” (ADAD, 2014) que se afeta e que é afetado e vive experiências² consigo, com outro e o mundo. O conhecimento da dança no ambiente escolar produz criações de diferentes modos – pensar trânsito em devir provocando estranhamentos e alegrias. Assim, a partir do estranhamento é possível romper com o comum, onde os modos de fazer dança aparecem estruturados e inflexíveis.

Na condição de alegria a dança apresenta-se como uma potência de transver o mundo, perceber as “insignificâncias” das coisas desconectadas da descrição racional. Sendo assim, “poesia é voar fora da asa.” (BARROS, 2009, p. 21), o dançar é re-inventar o mundo. “Eu penso renovar o homem usando borboletas”. (BARROS, 1996, p. 79).

² Conforme propõe SILVA, 2008, p. 04, ao falar de experiência com Deleuze, “um acontecimento, um aqui e agora vivido por um corpo, um instante que se escreve no corpo sem que nós tenhamos um conhecimento imediato.”

Na maioria das vezes, a juventude LGBTQIA+ ³era retratada de maneira subalternizada ou, então, reduzida à condição de impuridade, afirmando pertencimento cis-heteropatriarcado na sociedade. “Muitas dessas imagens ilustravam os livros didáticos, outras circulavam em diferentes formas: cartazes, revistas, jornais, novelas e programas humorísticos” – neste ridicularizam nossa performatividade de ser (OLIVEIRA, 2017).

Esse fato se reafirma pela necessidade de compreender-se a sociedade enquanto constituída de corpos diversos⁴.

A pesquisa tem como partícipes jovens gays afeminados, estudantes da rede municipal de Teresina. A inquietação por essa investigação partiu, *a priori*, da experiência enquanto docente da área de conhecimento da dança e vivenciar a violência e discriminação de alguns professoras/es e alunos/os e, inclusive, da pedagoga ao rirem de um jovem por seus traços afeminados. Ao pedir para ser tratada no gênero feminino, a pedagoga responde: “ainda não é tempo de você saber se é menino ou menina! Por isso, se dê o respeito!”.

Esse fato foi exposto na sala de professoras/es, com tom de riso. Logo, enfatizando que a sociedade contemporânea se constituiu sob um processo heteronormativo, tendo a educação disciplinar como uma das instâncias pedagógicas. “*Se dar o respeito é silenciar meu corpo, minha vida?*”

A indagação me fez rememorar a minha trajetória escolar. Fui uma “criança viada”⁵, graduando e docente, marcada pela homofobia, desvalorização cultural e pelo desacreditar das instituições, forças que insistiam em me apontar como “estranho”, para as quais, o estudo não era algo indicado para mim. No entanto, a partir do meu corpo dançante ⁶comecei a reivindicar ocupação de espaços, seja na escola, no movimento social e na produção do conhecimento – a invisibilidade e o silenciamentos voltaram-me a inquietar, e despertaram a necessidade de estudar e pesquisar a diversidade/diferença e inclusão.

³ LGBTQIA+ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexual e o + é utilizado para incluir outros grupos e variações de sexualidades e gêneros.

⁴ Corpos diversos: corpos não normativo-dissonantes com base na diversidade de raças, gênero, classe social, padrões culturais e linguísticos, habilidades e outros marcadores identitários.

⁵ Criança viada é retrata pela artista Bia Leite em sua pintura. (2013).

⁶ Corpo constituído pela dança, “desobediente”, que se torna dançante, para assim pensar, a formação de si, na qual é indispensável à percepção de si.



Figura 2: Travesti da lambada e deusa das águas



Figura 3: Adriano bafônica e Luiz França Sherá (2013)

Desse modo, levantamos como problema de pesquisa: quais os processos de criação e resistências de jovens gays afeminados nas práticas educativas em contextos escolares que problematizam a invisibilidade na trajetória escolar?

2. Perfomatividades que problematizam e rompem a invisibilidade nos contextos escolares.

Ao pensar escola, refleti-se a vida. Contudo, a violenta atuação dos espaços formativos nos mostra que existem táticas de docilização as quais incidem sobre nossos modos de ser e agir.

[...] a situações do dia-a-dia, experiências comuns ou extraordinárias que vivemos no seu interior [...]. As marcas que nos fazem lembrar [...] dessas instituições têm a ver com as formas como construímos nossas identidades sociais, especialmente nossa identidade de gênero e sexual (LOURO, 1999, p. 18-19).

No entanto, ao percorrer as escolas, notaremos facilmente a intensa personificação dos seus espaços e de suas práticas e o quanto as fronteiras de gênero são obsessiva e binariamente demarcadas. São personificados e

transformados em elementos de distinção, classificação e hierarquização. A criatividade é facilmente posta a serviço da heteronormatividade.

As aulas de dança tornaram-se “encontro⁷” entre a realidade enfretada, sonhos e desejos incitados no imaginário que a experiência e a dança ampliam. Os jovens gays afeminados re-inventam a si mesmo e o espaço que co-habitam ensinando novos mundo. As performatividades tem possibilidade de transgredir, fugir das normas pré-estabelecidas e produzem novos sentidos.

A “educação” permanece uma ação desconectada da realidade. Contudo, o corpo é tão presente que aquilo que vivenciamos tem que ser in-corporado. O processo de desconstrução de preconceitos é fundamental para que as crianças e adolescentes de hoje não reproduzam atitudes preconceituosas quando adultos. Os jovens gays afeminados são sujeitos sociais e continuaram transgredindo.

Optamos pela abordagem filosófica de pesquisa Sociopoética que, segundo Gauthier (2003), o processo de pesquisa é produzido através de “oficina de negociação”, oficina de produção de dados pelos copesquisadores sendo que, após a produção, o facilitador (pesquisador oficial), particularmente, realiza sua análise técnica sociopoética utilizada na oficina de produção dos dados.

Percebe-se nos contextos escolares, que as normas de gênero podem aparecer em versão nua e crua nas pedagogias do insulto e do “armário”. Assim, as performatividades problematizam e rompem a invisibilidade. A dança é educação através da subjetividade criadora que nos oferece possibilidades de ressignificação nos processos de produção de conhecimento, especialmente com os corpos diversos sucintos à maior potência contra as normas de silenciamentos de classes.

Portanto, acreditamos que os jovens gays afeminados são uma potência, da qual devemos conhecer suas potencialidades de re-invenção. Assim, a vida como performance é arte – algo imprescindível para formação de docentes/pesquisadores diversidade/diferença e inclusão.

Vozes essas que dialogam sobre educação, juventude, gênero e sexualidade, as quais convocam para a luta contra a invisibilidade e silenciamentos dos saberes e subjetividades uma grande quantidade de escritores e pesquisadores gays afeminados, no âmbito acadêmico, especialmente, na maioria dos espaços educacionais institucionalizados. Todavia, esse diálogo/ação/encontro ainda não

⁷ Corpos externam a voz que lhe faltava e a potência do dançar e no ato de fruí-la.

possível, devido às linhas da marca colonial que está atravessada em nossos corpos e interfere de forma significativa na produção e transição do conhecimento.

Wesley Da Silva Rodrigues
UFPI

wesley_rodrigues02@hotmail.com

Mestrando em Educação da Universidade Federal do Piauí - UFPI, Professor, artista da dança e do teatro. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação e Educação Física Escolar - GEPEEFE e o Núcleo de Estudos e Pesquisas em "Educação, Gênero e Cidadania" - NEPEGECEI e o Observatório das Juventudes e Violências na Escola - OBJUVE e da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA.

Coautora

Shara Jane Holanda Costa Adad
UFPI

Shara_pi@hotmail.com

Doutora em Educação. Bacharel em Ciências Sociais. Professora da Universidade Federal do Piauí - UFPI, lotada no Departamento de Fundamentos da Educação - DEFE/CCE. Integra o Programa de Pós-Graduação em Educação/UFPI. Coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisas em "Educação, Gênero e Cidadania" - NEPEGECEI e o Observatório das Juventudes e Violências na Escola - OBJUVE.

Referências

ADAD, Shara Jane Holanda Costa et al. (Orgs).In. **Tudo que não inventamos é falso**: dispositivos Artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com a sociopoética. Fortaleza: EdUECE, 2014.

ADAD, Shara Jane Holanda Costa, **Corpos de Rua**: cartografias dos saberes juvenis e o sociopoetizar dos desejos dos educadores. Fortaleza: UFC, 2011.

BARROS, Manoel de. O guardador de águas. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. O livro das ignorâncias. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. Retrato do artista quando coisa. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira L. (Org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 151-172.

_____. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Actos performativos y constitución del género**: un ensayo sobre fenomenologia y teoria feminista. In: CASE, Sue-Ellen (Ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. London: Johns Hopkins, 1990. p. 270-282.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

GAUTHIER J. **Notícias do rodapé do nascimento da sociopoética**. Mimeografado, 2003.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente**: (r) existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. – Curitiba, 2017.

2443

SILVA, Fernando Machado. **A experiência na construção de um corpo artístico:** uma leitura a partir de Derrida e Deleuze. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 385-411, jul./dez. 2008.