

**ESPAÇO PARA
IMPROVISAR
ACONTECIMENTOS**



NHO

Catálogo na publicação

Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

E77

Espaço para improvisar acontecimentos: Anais do 1º Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGDAN / Organizadores Felipe Ribeiro, Ruth Torralba. – Rio de Janeiro: Circuito/Traço, 2023.

160 p., fotos.; 16 X 23 cm

ISBN 978-65-86974-66-9

1. Arte contemporânea brasileira. 2. Dança. I. Ribeiro, Felipe (Organizador). II. Torralba, Ruth (Organizadora). III. Título.

CDD 709.81

Índice para catálogo sistemático

I. Arte contemporânea brasileira

Anais do 1º Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGDAN

**ESPAÇO PARA
IMPROVISAR
ACONTECIMENTOS**

Organização Felipe Ribeiro e Ruth Torralba



CIRCUITO

NÚCLEO DE
PERFORMATIVIDADES
DA IMAGEM

TRAÇO

edições PPGDan
UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitora Denise Pires de Carvalho
Vice-Reitor Carlos Frederico Leão Rocha
Pró-Reitora de Pós-graduação e Pesquisa
Prof^ª Denise Maria Guimarães Freire

Escola de Educação Física e Desportos
Direção Prof^ª Katya Gualter e Prof Alexandre Palma (vice)

PPGDAN

Coordenação (até dez/2021) Prof^ª Ligia Tourinho
e Prof^ª Maria Inês Galvão (vice)
(desde jan/2022) Prof. Felipe Ribeiro e Prof^ª Ruth Torralba (vice)

NINHO - ESPAÇO PARA IMPROVISAR ACONTECIMENTOS

V1. n.1 2022 anual

Coordenação do Evento Prof. Felipe Ribeiro e Prof^ª Ruth Torralba

Comissão de organização Carolina Natal, Cristiane Rosa,
Deisilane Souza, Felipe Ribeiro, Flora Bulcão, Laura Vainer,
Ruth Torralba e Thais Chilinque

Transmissão ao vivo e comunicação de Redes Sociais Carolina Natal

Design Gráfico Tania Grillo

Organização da Publicação Prof. Felipe Ribeiro e Prof^ª Ruth Torralba

Comitê Técnico-Científico Prof^ª. Silvia Soter, Prof^ª. Ivani Santana e
Prof^ª. Tatiana Damasceno

Realização PPGDAN/UFRJ – Programa de Pós-graduação em Dança

Organização da coleção Edições PPGDan Prof. Felipe Ribeiro

Apoio CAPES – Programa de Apoio a Pós-graduação (PROAP) e FAPERJ

Editora Traço

Av. Carlos Chagas Filho, 540 - Cidade Universitária da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, 21941-599

Editora Circuito

Largo do Arouche 252/ 901 - São Paulo SP 01219-010
www.editoracircuito.com.br

**Esta publicação foi realizada através do programa de desenvolvimento
de pós-graduação - PDPG – CAPES/FAPERJ – PRO-REITORES.**

PERFORMANCE E PERFORMATIVIDADES DA DANÇA

NINHO 1

- 11** O corpo que ama e dança e esquece e lê e escreve: aqui
Laura Vainer de Albuquerque
- 21** NESTA: Sangramentos curáveis? Em performance
Flora Lyra da Silva Bulcão
- 31** Olhar a rua: o corpo e a câmera
Laís Castro dos Santos

NINHO 2

- 39** Tremor ou *Dance with me*
Deisilaine Gonçalves de Souza
- 47** Frustrações-excitações-verde-amareladas,
tele(contra)coreografias na pandemia bolsonarista
Prof. Dr. Sérgio Pereira Andrade
- 59** Ações de revirada – notas preliminares
Prof. Dr. Felipe Kremer Ribeiro
- 71** Corpo velado
Thaís Leitão Chilique

POÉTICAS E INTERFACES DA DANÇA

NINHO 3

- 79** Preparação corporal: uma pesquisa que se desdobra e se
debruça sobre as possibilidades expressivas do corpo cênico
Dandara da Silva Ferreira
- 87** Práticas somáticas nas artes da cena: formação,
atuação e mediação pelo prisma do cuidado
de si e da qualidade de vida.
Prof^ª. Dr^ª. Lígia Losada Tourinho

Colaboração em processos cênicos em tempos remotos **97**
Prof^a. Dr^a. Jacyan Castilho de Oliveira

NINHO 4

O corpo nas artes da cena: **103**
fricções entre somática e cognição
Tatiana de Britto Pontes Rodrigues Pará

Grupo de pesquisa investigações sobre o **113**
corpo cênico expandido: reverberações em redes
afetivas e reflexivas a partir de projetos poéticos
Prof^a. Dr^a. Maria Inês Galvão Souza

Einu iwi, ouvir a terra: **123**
práticas coletivas de sonhar o chão
Prof^a. Dr^a. Ruth Silva Torralba Ribeiro

DANÇA-EDUCAÇÃO

NINHO 5

Fazendo de si invenção: um estudo sobre o uso de **131**
conteúdos da dança em abordagens metodológicas para
aprendizagens na educação infantil
Débora Sampaio Vidal de Barros

Os corpos que dançam na escola **137**
Cristiane Rosa de Macedo

Cultive danças: reflexões teórico-práticas **143**
sobre o ensino-aprendizagem em dança
para o cultivo de metodologias plurais
Manuella Jorge Lavinias Martins

NINHO 6

Reflexões sobre práticas pedagógicas **153**
remotas no projeto “Partilhas em Dança -
Educação”: ensino, pesquisa e extensão.
Prof^a. Dr^a. Isabela Buarque e Prof^a. Dr^a. Lara Seidler

Apresentação

Numa das cartas que escreveu à Lygia Clark, Hélio Oiticica conta que seu apartamento já não tinha móveis, mas estruturas interligadas que faziam cada visitante reconfigurar sua postura, ação e motivação em meio ao lugar. Essa percepção experimental dá o tom de como considerar o ninho: um espaço forjado que ao mesmo tempo em que acolhe, desregula o que concebemos como doméstico, naturalizado e reconhecido. O ninho não se confunde com a casa. Ele confunde e desestratifica aquilo a que chamamos casa. Combinando estranhamento e permanência, é assim que o ninho se torna um “espaço de improvisar acontecimentos,” nas palavras do artista.

O ato de requalificar o íntimo como estranho, uma oscilação de distâncias, entre o perto e o longe, entre o tátil e a visão, entre o imersivo e o observado é mobilizador para a pesquisa, especialmente a pesquisa em artes e a pesquisa acadêmica em artes. Nomeamos nosso 1º Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGDAN/UFRJ como Ninho, justamente por ver no evento um espaço potencial que nos permite nutrir as perguntas que elegemos como pertinentes para então osci-

larmos entre incorporá-las e estranhá-las, ou incorporá-las até que já não nos reconheçamos. O acontecimento é incorporeal, encarna e se efetua em corpos sem se confundir com sua materialidade. No entanto, o acontecimento produz corpos e abre as espirais do tempo ao indefinido, ao infinitivo, ao instante, ao improvável, ao improviso.

Ao longo destas páginas que se seguem trazemos pesquisas em andamento de vários discentes do programa e também de docentes. Optamos por não hierarquizar espaços, mas pensá-los por associação. Propomos cada espaço-ninho de forma a firmarmos o corpo teórico-prático que constitui as linhas de pesquisa do nosso Programa de mestrado em dança e refletirmos através de seus eixos.

Com encontros situados pelos títulos das linhas, “Performance e performatividades da dança”, “Poéticas e interfaces de dança”, e “Dança-educação”, sabemos que toda definição é uma aposta. E que toda definição é invariavelmente confrontada pela sua incompletude. Cabe a nós estarmos constantemente nos perguntando se conceitos ainda vigoram da maneira como nós os pensamos, ou se mudaram sua matéria e sua vibratibilidade. Olhar para esse conjunto de trabalhos apresentado nos seis ninhos que se espalham ao longo de três dias atua neste sentido de investigação.

Por fim, saudamos a força da universidade pública que permanece atuante e, que mesmo sob inúmeros ataques, cortes orçamentários e precariedade infra-estrutural, segue em ação operando mudanças, abrindo espaço para um mundo mais justo e mais plural, e honrando seus compromissos republicanos.

Essa força, é a força de todos nós que escolhemos e pactuamos estarmos juntos aqui improvisando acontecimentos! Agradecemos a cada participante por fazer desse pacto um momento tão energizante de vida e pensamento! Boa leitura!
Axé-Evoé-Laroiê-Kuekaturetê!

Felipe Ribeiro e Ruth Torralba

O corpo que ama e dança e esquece e lê e escreve: aqui

Laura Vainer de Albuquerque

lauravainer07@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1319500143983809>

Orientação: Prof. Dr. Felipe Kremer Ribeiro

Resumo: Este texto participa da pesquisa em andamento *A lembrança é uma dança*, que é também uma declaração de amor à dança. Para perceber corporalmente *histórias com a dança*, a pesquisa propõe uma leitura do conceito de *presença* a partir da prática artística da *lembrança como dança*. Procuro explicitar que o corpo que cria esta pesquisa também se cria ao pesquisar, e isto se dá em exercícios de leitura e escrita. As leituras e articulações desta investigação incluem o conceito de “culturas de presença”, de Hans Ulrich Gumbrecht; encaminhamentos sobre o chão na dança, nas teses de Lídia Lorangeira e Maria Alice Poppe; e o interesse da pesquisadora Hypatia Vourloumis pelo toque como uma proposta epistemológica. Este texto relaciona posições feministas e dançantes para observar os efeitos de presença (GUMBRECHT, 2004) de uma história da dança forjada em episódios de submissão e misoginia. Experimento “lembrar da dança” a partir das lacunas e marcas da minha memória como bailarina e pesquisadora, acompanhando o desenvolvimento de uma performance que iniciei em 2018, chamada *lembrança*.

Palavras-chave: presença, feminismo, toque, memória, história dançada

Sobre amor (e erotismo)

atenta às indicações que bell hooks e Audre Lorde fazem sobre o amor e o erotismo (2014 e 2009), escrevo para desqualificar e driblar o silenciamento de bailarina/os subscrito nas historiografias de tradição cênica da dança branca. Afinal, por séculos prevaleceu a ideia de que o/a bailarino/a era um corpo comandado pelos desejos do coreógrafo. Uma reprodução metafórica da dicotomia corpo/pensamento. Faço da pesquisa uma declaração de amor à dança para alumiar obliterações que em minhas vivências como bailarina e pesquisadora transformaram “a dança” em um empecilho. Isso porque a fusão entre o que se chama dança e a exigência de adequação a parâmetros estéticos e teóricos específicos é rotineira nos contextos especializados da área. A confusão entre “dança” e “exigência de adequação a danças específicas” tortura o pensamento de dançantes e a sua imaginação, criando uma coincidência corporal e subjetiva entre amar a dança e amar a servidão. Sob a égide do coreográfico, dançar é buscar um “ideal de servidão estético-semiótico que se baseia na neutralidade ou, em termos marxistas, alienação dos trabalhadores em relação ao objeto de seu trabalho”¹ (LEPECKI, 2016). Na busca por despoluir meu amor pela dança recorro ao erótico, descrito por Audre Lorde (2014) como um recurso “firmemente enraizado no poder dos nossos sentimentos não pronunciados e ainda por reconhecer”.

“Como se pode vir a habitar e pressentir seu corpo como sendo de extensão igual ao seu ambiente e a seu passado, enfatizando a natureza porosa da pele e não seus limites?” (TAYLOR, 2013, p.128). Essa pergunta, une o fator sensitivo da experiência do corpo no mundo à experiência histórica, e acompanha o desenvolvimento desta pesquisa. A atenção que Taylor atrai para o ambiente e para o tempo acena para o que a investigadora Sofia Neuparth chama de movimento

1. No original: “(...) *an ideal of aesthetic-semiotic servitude that is predicated on the neutrality, or in Marxist terms, alienation, of workers in relationship to the object of their labor.*”

(2014). Nesta pesquisa, a memória é matéria transformada na relação entre meu corpo, aprendiz do movimento, e história. A memória nasce como um gesto, no contato com o tempo e o entorno.

Sobre dança

Defino dança a partir de estudos típicos, como aulas ou prática somática – seja entre o chão e algum teto, seja entre o chão e o céu. A elaboração é ampla e remete a minha formação como licenciada em dança na UFRJ, enquanto acena para estudos nos quais a dança é pensada a partir do *encontro* (LARANJEIRA, 2019; NEUPARTH, 2014; LEMOS, 2012). A consistência desta elaboração relaciona-se com a criação de *lembrança*², trabalho que deu origem a este projeto de mestrado. *lembrança* existiu como uma performance dançada que acontecia muito perto do chão e que praticava se aproximar e tocar as pessoas presentes no ato. Suas transformações foram acompanhadas da prática de escrita e de documentação. Foi este trabalho de documentar a dança através de suas transformações e deslocamentos, que me trouxe perguntas acerca da memória e suas relações com a experiência histórica.

De maneira mais detalhada, a partir desta performance, tenho dançado para aprender sobre o movimento das distâncias que nos assimilam e/ou distinguem. Danço para experimentar e testar aproximações a partir da fisicalidade do corpo; para descobrir o *perto*, e para descobrir o *longe*. Investigar distâncias é toma-las em dimensão espacial tanto

2. *lembrança* é o nome de uma performance dançada que começou a ser realizada em 2018, no Espaço Experimental do cem – centro em movimento. Em 2019 a performance circulou pelo Mirante das Artes (Botucatu/SP), Citrus Ateliê (Campo Grande/RJ) e Casa Territórios (Botafogo/RJ). Sempre implicada na experimentação da criação em dança como mediadora de encontros e deslocamentos. É possível que em outros momentos do texto me refira a esta performance simplesmente como a *lembrança*, em itálico. Caso seja do interesse da leitora acompanhar os momentos de formação desta performance ver: <https://www.youtube.com/watch?v=LurcrkeeuSE> (“Quando começa a dança?”, de 2020).

quanto temporal. Pois, mesmo quando irrefletidas, as distâncias tomam partido em exercícios de memória e escritas sobre a história. Concisamente, a *lembrança* se faz na proximidade com o chão, na abertura para o toque, na atenção à sensorialidade da experiência com as distâncias, e, em práticas de comunicação com materialidades de arquivo e discursivas – o que essa sensorialidade sempre fugidia coloca de tensão à documentação e à escrita?

Sobre o toque

Falar sobre *lembrança* chama a minha atenção para a possibilidade de lembrar, intransitivamente. Me pergunto sobre as qualidades de um corpo que lembra. Um corpo que, intrigado com os efeitos de presença, pudesse conviver com o tempo histórico sem ser massacrado por ele. Porque *sentir a história* tem implicações somáticas. E falar em história evoca inibições que podem ser muito antigas, e que – mesmo quando ultrapassam a duração de uma vida humana – mobilizam nossas existências.

No diálogo corporal com a história, a integração da experiência pessoal com os marcos sociais/públicos da passagem do tempo histórico, define as formas de percebermos quem somos (VILLAPLANA, 2010; CASTILLO, 2021). Estes ajustes, que estão sempre acontecendo, qualificam a presença do corpo e as atitudes de uma pessoa. A pergunta por uma atitude corporal que evoque lembranças, intransitivamente, almeja tocar o sentimento histórico que me intriga na experiência de ser uma mulher branca que dança. E evita a estagnação em uma abordagem psíquica de reencenação de traumas (CASTILLO, 2021, p.107). Mesmo porque, no âmbito da atenção às dores sob a experiência do movimento e da história, a observação de uma marca que reconheço como *minha* pode estar sendo sonhada por muitas outras pessoas.

Quando Hypatia Vourloumis escreveu *Ten theses on touch, or, writing touch*, começou dizendo que traços de excesso háptico fluem para dentro e para fora de cada uma das dez

teses que ela nomeia como táteis (2014, p.232). Disse que as teses em si e em conjunto desafiam a contenção através de uma “composição de multiplicidades e impactos materiais, afetivos, espaciais, temporais e contingentes”³. O diferencial comum realizado pela proximidade e separação das dez teses (toques), são uma “textura alternativa”. Nem um compilado de referências passadas que, combinadas, geram um texto, nem lapsos de memória tecidos em exercício de conceituação/interpretação. Olho a lembrança a partir desta proposta, faço uma leitura do ato de lembrar como textura alternativa, experimento teórico-sensível e lacunas.

Que corpo é esse? Que lembra, enquanto resiste, que (h)ouve um *antes*, que haverá um *depois*. E que, criando em si um espaço entre lembrança e projeção, torna-se presente, porque disposto ao toque no *agora*. Que experiência de corpo seria essa, a da lembrança, entre presença e assombro? Entre uma experiência de vínculo com o *agora* que entrega movimento ao que veio antes?

Sobre chão

a rotina de criação de *lembrança* atravessou quatro estúdios de dança, em quatro bairros de três cidades. Sua trajetória me desafia quando me pergunto sobre a participação do chão no processo. Embora tenha sido experimentada em apresentações e partilhas íntimas de processo, esta dança não se ocupou de uma pesquisa cênica representativa. Apresentá-la é uma forma de fomentar o desejo por movimento e dança. Se o chão fornece impulso para que o movimento surja (POPPE, 2018, p.48), de que movimento falamos quando o que importa é insistir em dançar? Atravessar cidades e bairros procurando companhia para que uma dança surja e se comunique?

3. No original: “*Traces of haptic excess spill into and out from each of these 10 gesturing theses, each and together in their setting down defying containment through a compositional makeup of material, affective, spatial, temporal, contingent impingements and multiplicities*” (2014, p.232).

Pensar o enraizamento que subsidia um movimento de conexão (Ibidem) nesta dança que deseja o deslocamento, remete ao enraizamento do corpo em si. Mas como falar do *enraizamento do corpo em si* em uma dança ligada a lacunas e assombros? Como falar do chão de uma dança ligada ao deslocamento da imaginação entre tempos e lugares? Me arrisco a formular um verso: o chão da *lembrança* não existe, é um chão em formação. E meu corpo dança em contato com ele. Não no vácuo, mas nas suas falhas. Por vezes seria possível abdicar dos pés. A *lembrança*, enquanto dança, nem sempre precisa de pés. Ela chancela a fragilidade da saúde do corpo (ALBRIGHT, 1997), ligando-se aos espaços da minha história corporal que ardem. Isso requer o esforço de abdicar de imagens ideais de qualquer tipo, mesmo as conceituais. Me desafia a estudar o gesto dançado respeitando as lacunas de uma trajetória marcada pela servidão a modelos de corpo e de pensamento.

Em sua tese, Lídia Larangeira re-citou 119 vezes o chão como um conceito tramado entre os estudos da dança, as práticas feministas, os esforços decoloniais e a teoria social. Sua pesquisa⁴ formula o conceito de chão a partir de uma prática artística/pedagógica composta por três ações: 1 - pousar (efetivamente e como é possível a um corpo humano); 2 - escutar (como se diz sobre o apuramento da atenção em contexto de treino somático); e 3 - refletir, a partir de histórias locais e leituras sobre os acontecimentos políticos/históricos que marcam os chãos em que a dança ou a pesquisa em dança se desenvolve.

Essa experimentação reflexiva é o ponto de partida para o aparecimento de movimentos dançados e de ações em dança que desejem um futuro menos violento com o pensamento do corpo, um futuro que traia o pacto entre prática coreográfica e legado colonial. No chão que for, perceber tremores proprioceptivos, ondulações no imaginário, formas próximas ao corpo que, no entanto, se diferenciam dele. Desembrulhar histórias.

4. A pesquisa é regida pelo desejo de aproximação com territórios da cidade do Rio de Janeiro.

Oficiais, não oficiais, ficcionais. Dançar acompanhada do esquecimento, do que não é visível imediatamente. Do que talvez não seja visível jamais. E no entanto, saber-sentir a presença como materialidade histórica e *transtemporal*. Coisas de que o corpo é capaz. Coisas a que um corpo em dança se dedica.

Sobre presença

atordoado pelo tema da presença, o historiador Hans Ulrich Gumbrecht tem proposto estudos para os quais a tangibilidade da comunicação é um valor (1994, p.38). O livro “Produção de Presença: O que os sentidos não conseguem transmitir”, publicado em português do Brasil em 2004, traz uma argumentação extensa que enfrenta a valorização da hermenêutica nos estudos das Humanidades, e se arrisca a “sujar as mãos” – nas palavras do próprio autor – ao teorizar a presença. Ao dizer *produção de presença* o historiador “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou intensifica o impacto dos objetos *presentes* sobre corpos humanos” (Idem, p.12). Parece fundamental na concepção do autor sobre culturas de presença, o desejo das pessoas que experimentam estarem próximas às matérias com que se envolvem. A disposição de uma pessoa para conhecer o que lhe desperta curiosidade de maneira diferente da sistemática interpretativa, sugere uma experimentação da presença. Mas esta proximidade se distingue de uma objetividade geográfica para assemelhar-se com uma *consideração do movimento continuado de aproximação* de tais matérias (Idem, p.109).

Sobre esquecimento

há 65.700 dias, estreou no teatro da Ópera de Paris o balé “Giselle”. O título a altura era: “Giselle Ou As Willis”. Não é difícil encontrar referências a esta montagem. Diz-se tratar do balé romântico mais adorado. Epítome. Obra-prima. Realização

suprema (VALADARES, 2018; PEREIRA, 2003). O nome “Willis” faz referência a personagens da mitologia eslava. Willi, tradução para o alemão da palavra eslovaca *Vily*, escrita com “V”, designaria um bando de mulheres-fantasmas (PEREIRA, 2003, p.19 e 20). Descendentes dos demônios, as Willis teriam ascendência vampírica, sendo narradas como pálidas, enlazaradas criaturas porque despertam à lua cheia, nas florestas. Roberto Pereira traça a chegada dessas personagens ao libreto do balé romântico a partir de poemas escritos em alemão e em francês entre os anos de 1822 e 1835. No libreto de “Giselle”, as Willis ocupam todo o 2º ato. Pela vocação do balé clássico de reproduzir a hierarquia das cortes europeias, o que lendariamente era um bando, passa a ser um agrupamento de fantasmas que tem duas fantasmas excepcionais (as solistas), e uma rainha: Myrtha. As Willis são fantasmas que matam através da dança.

Pensar o corpo a partir da performatividade da dança me conduz a pensamentos feministas. Pensamentos feministas me conduzem ao corpo. Lembrar da história como matéria que constrói experiências de corpo que excedem (para dentro e para fora) o que poderia entender como ‘eu mesma’. Lembrar da dança como uma amiga que conduz à escuta do movimento que gera a forma (NEUPARTH, 2014). Lembrar como uma ação experimentalmente intransitiva. A história é o campo do conhecimento que pratica fascinar-se com o passado, aprofundar o conceito de dança como *lembrança* é afirmar o vínculo entre dança e história. Aceito o desafio de escrever com as lacunas da história de dança que atravessa meu corpo. Um convite indiscreto para refletirmos sobre o que nem sempre enxergamos ou queremos enxergar. Na forma que tem este é um convite de amor.

Referências bibliográficas

ALBRIGHT, Ann Cooper. *Coreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Wesleyan University Press, 1997.

ANGELOU, Maya. *Eu sei porque o pássaro canta na gaiola*. Ed. Astral Cultural, 2018.

CASTILLO, Nyrlin. *Danças para não morrer: historiografias encarnadas de performances feministas latino-americanas*. Tese (Doutorado). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Universidade Federal da Bahia, 2021.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença – O que o sentido não consegue transmitir*. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto Editora PUC Rio, 2004.

HAUG, Frigga. *Memoria Colectiva, Memory Work y la separación de la razón y la emoción*. p.2-3. Contribución al seminario del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), Sobre imágenes, lugares y políticas de memoria, Santiago de Compostela, dezembro/2008.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: Novas perspectivas*. Tradução: Stephanie Borges. São Paulo, Editora Elefante, 2020.

LARANGEIRA, Lidia. *Coreografias e Contracoreografias de Levante: Engajando Dança, Grafias e Feminilidade*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2019.

LEMOS, Mariana. *Do corpo à palavra*. ANAIS DO II CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA. Comitê Dança em Mediações Educacionais – Julho/2012.

LEPECKI, André. *Uma ontologia mais lenta: da coreografia à crítica da representação em Jérôme Bel*. In: Exaurir a dança – Performance e a política do movimento. Tradução: Pablo Assumpção. São Paulo: Annablume Editora, 2017.

_____. *Choreographic angeology: The dancer as worker of history (or, remembering is a hard thing)*. In: Singularities – Dance in the age of performance. NY: Routledge, 2016.

LORDE, Audre. *Os usos do erótico. Tradução: Tatiana Nascimento dos Santos (2009)*. In: *Audre Lorde – Textos Escolhidos*. Edições

Heréticas Difusão Lesbofeminista, 2014. Disponível em: <https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>. Acessado em junho de 2021.

NEUPARTH, Sofia. *movimento*. Lisboa: Edições cem - centro em movimento, 2014.

PEREIRA, Roberto. *Giselle, o vôo traduzido (da lenda ao balé)*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

POPPE, Maria Alice. *O chamado da queda: errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2018.

RIBEIRO, Felipe. *As performatividades de um bando*. In: Desilha_2016 Seminário de Pesquisas em Arte e Cidade, Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2016.

ROQUE, Tatiana. *Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias*. Revista Trágica: Estudos da Filosofia da Imanência – 1º quadrimestre de 2015, Vol.8, n.1, p. 84-104.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório - performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

VAINER, Laura. *exercícios para despoluir o amor*. Monografia. Centro de Ciências da Saúde – Departamento de Artes Corporais – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

VALADARES, Verônica. *Giselle: Um conto gótico no balé*. In: XVI Congresso Internacional ABRALIC. Vol I. Anais eletrônicos. Uberlândia: ABRALIC, 2018, pp.1116-1117. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547507393.pdf. Acessado em maio de 2021.

VILLAPANA-RUIZ, Virgínia. *Memoria Colectiva e Mediabiografía como transformación de las narrativas culturales*. Arte y Políticas de Identidad, Universidade de Murcia (Espanha). Vol. 3 (Dezembro), p.87-102, 2010.

VOURLOUMIS, Hypatia. *Ten thesis on touch, or, writing touch*. Women & Performance: a journal of feminist theory, 24: 2-3, p. 232 – 238. Routledge, 2014.

NESTA: Sangramentos curáveis? Em performance

Flora Lyra da Silva Bulcão

florabulcao@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1229592447405826>

Orientação: Prof^{fa}. Dr^a. Ligia Losada Tourinho

Resumo: Este trabalho pretende discutir o processo de criação de uma performance em dança, sob o título Nesta, que tem o fazer artístico em diálogo com formas de cura (healing) através da arte, tomando como ponto de partida as autoras Anna Halprin e Clarissa Estés. Colocando o amor em primeiro plano, o ninho como uma referência de proteção e o sangue como potência, irei dialogar com o desejo de gerar uma cura interna e externa para doenças e traumas, como uma maneira de criar cicatrizes para dores em aberto.

Palavras-chave: cura, feminismo, sangue, performance, ninho.

NESTA, feminino de neste, na gramática da língua portuguesa, se refere ao tempo presente. Indicando algo que está próximo, faz também um trocadilho com a palavra *nest*, do inglês, ninho. Além do processo de cura-*healing*, a performance NESTA pretende dialogar com temas como o sangue, o feminino, a maternidade e a ancestralidade. Escorre o sangue da dor de um assédio, escorre a menarca, a primeira menstruação. Escorre o próprio filho, descendo pela vagina ou pelo corte de uma operação. Há morte e há vida a cada momento desses processos. No corpo, nas células, nas transformações. Enquanto isso, mulheres negras morrem muito mais do que mulheres brancas. Mulheres transgênero morrem mais do que mulheres cisgênero. Homens negros morrem muito mais do que homens brancos. Assassinatos por conta do patriarcado e do poder institucional.

Em meu Trabalho Final de Graduação (TFG) em Artes Visuais na UERJ, intitulado “Algo tão doce: amargasgrafias em gênero e performance” (2018), escrevo e performo sobre a situação da mulher na sociedade brasileira a partir dos assédios sexuais de pequeno e grande porte que sofremos diariamente. Dando continuidade aos estudos iniciados no TFG, para a dissertação de mestrado, busco me aprofundar nos possíveis feminismos em arte, lutando contra o patriarcado instaurado em nossa sociedade, realizando uma espécie de prática como pesquisa em performance, focando em uma escrita autoetnográfica e de tentativa cura através da arte.

Proponho, em *Nesta*, uma escrita como processo de luta para evitar essas mortes, fortalecendo a relação entre as minorias, entre mulheres brancas, pretas e de todas as raças, sejam elas cis, trans, não binárias e abrindo espaço para homens também, pensando em nos unirmos ao invés de segregar as lutas, sejam elas de raça, gênero ou classe. bell hooks (2021, p. 60) diz que precisamos lembrar que todos temos capacidade de agir de maneira opressiva, dominadora, que machuca, usando de um poder institucional ou não. E lembra que, “primeiro, precisamos enfrentar o opressor em potencial dentro de nós - precisamos resgatar a vítima em potencial dentro de nós” (hooks, 2021, p. 60).

Buscando encontrar a potência de ser mulher, em diálogo com outros corpos e corpos, discutirei os sangues da dor - o assédio sexual, o feminicídio, a gordofobia e o culto à beleza. A metáfora do sangue é colocada como imagem do vermelho que escorre dos cortes e mutilações aos corpos femininos. A partir do trabalho *Algo tão doce*, será retomada a dor do sangue do feminicídio e do transfeminicídio, trazendo um apanhado de performances e referências artísticas sobre o tema. hooks (2021, p. 71) diz que “o trabalho de acabar com a dominação patriarcal é uma luta enraizada no desejo de fazer um mundo livre onde todas as pessoas possam viver de forma completa e livre”. Com isso, lidarei com minha própria experiência enquanto mulher, cisgênero e branca, que já sofreu um estupro, refletindo como o patriarcado gera doenças sociais e somáticas em nossos corpos a partir da pressão e agressão contra nós e como podemos transgredir a isso, para seguirmos ainda mais fortes.

Pretendo construir e executar a performance NESTA enquanto o próprio processo de cura, usando o sangue menstrual enquanto material, trazendo memórias do sangue que corre pelas veias, vermelho e vivo. “O vermelho é a cor do sacrifício, da fúria, de matar e de ser morto. No entanto, o vermelho é também a cor da vida vibrante, da emoção dinâmica, da excitação, de *eros* e do desejo” (ESTÉS, 2018, p. 122). Busca-se achar uma cura para os traumas vividos e, através da performance, encontrar uma possibilidade de voo. Pretendo começar no ninho da barriga, o ovo de sangue chocado dentro da mãe (ou do pai trans).

Johanna Hedva tem uma doença crônica. No meu caso, não exatamente como a autora, tenho em mim os Vírus do papiloma humano (HPV) e Herpes Simplex tipo 1 e tipo 2 (HSV). Ambos os vírus se manifestam especialmente na área genital. Com uma impressionante recorrência, eles se manifestam em mim e eu me manifesto contra eles, tentando preencher esses vazios de bolhas que por vezes me ocupam e por vezes sangram. Até então incuráveis, possivelmente pela lucratividade das indústrias farmacêuticas em mantê-los vivos, eles insistem em atacar meu sistema imunológico, minha au-

toestima e minha vida. Antidepressivos mantêm minha saúde mental e sexual melhores e ajudam a diminuir a quantidade de recorrência das feridas, que deixam marcas. Estés diz que cicatrizes podem surgir de armadilhas ou escolhas, certas ou erradas e que “existem tantos tipos de cicatriz quanto são os tipos de ferida psíquica” (ESTÉS, 2018, p. 428). Estés diz também que estarmos perto de alguém pode também ajudar a formar cicatrizes. Portanto, pretendo estar perto, pensando em curar e ser curada estando em coletivo.

Anna Halprin diz, em documentário de Aleksei Brazhnikov (2017), que ser curada medicamente ou verdadeiramente não é a mesma coisa. Caso alguém passe por uma doença, deve trabalhar os nós psicológicos e as feridas que essa doença criou, para então as emoções negativas serem liberadas. Halprin trabalha com essa liberação de energias não somente a partir de doenças físicas mas com o sentir das emoções que o movimento proporciona e vice-versa, proporcionando em cada um essa espécie de autocura. Hedva diz que “quando você tem uma doença crônica, a vida é reduzida a um incansável racionamento de energia” (HEDVA, 2020, p. 14)¹. Com isso, foco minha energia na cura, em acolhimento e, neste momento, para isso, também na autoexposição.

Sobre a cura, José Gil comenta o papel de curandeiro do xamã em algumas sociedades indígenas e como, para ocorrer a cura, estão presentes “três tipos de participantes [...]: o xamane, o doente e o público que colabora activamente na cura” (GIL, 1980, p.15). Desta forma, o processo performativo envolve uma resolução não só de questões pessoais, mas coletiva. Winnicot diz que “o cuidar- curar é uma extensão do conceito de “segurar”. Começa com o bebê no útero, depois com o bebê no colo, e o enriquecimento advém do processo de crescimento da criança” (WINNICOT, 2021 p. 140).

A partir do útero e da placenta, discuto sobre a menstruação, o sangue vermelho, gravidez, parto e maternidade em

1. Tradução livre. No original, “cuando tienes una enfermedad crónica, la vida queda reducida a un racionamiento incansable de energia” (HEDVA, X, p. 14)

performance. Clarissa Pinkola Estés diz que a cor vermelha é considerada “um poderoso medicamento para as enfermidades psíquicas, uma cor que desperta o apetite. [...] uma promessa de que uma ascensão ou um nascimento está para acontecer” (ESTÉS, 2018, p. 122). Com isso cria-se a relação sangue-útero-parto-menstruação-vida.

Em experimento-ensaio da performance NESTA, saio aos poucos do invólucro materno. “No início, o real e o imaginário são uma única coisa, pois o bebê aprende o mundo de modo objetivo, mas vive num estado subjetivo, em que é criador de todas as coisas” (WINNICOT, 2021, p. 15). Explorando o mundo da sala de ensaio, percebo o lado de fora de meu invólucro plástico protegido e me vejo nua. Separada do peito e do corpo de minha mãe, sinto meu próprio peito. “Para o bebê, a primeira unidade que surge inclui a mãe. Se tudo corre bem, o bebê vai perceber a mãe e todos os outros objetos e os verá como não eu, de tal modo que agora há o eu e o não eu”. (WINNICOT, 2021, p. 72).

Percebo a pele que já pende de meu corpo, flácida. Percebo o efeito da gravidade. Gorduras e celulites me presenteiam com furos e dobras. Meus peitos começam a apontar para as estrelas do mar, no sul, onde ela não há de ser desejada. Os peitos devem apontar para o norte, no máximo ao centro. O nariz deve ser arrebitado, as bundas empinadas. Sempre jovem. E sem pelos. Mas sempre atenta. Fecha essa perna, ajeita esse cabelo, senta direito, e cuidado com o lobo mau. Cuidado. A inocência logo nos é tomada. A culpa nos é entregue. Se proteja. Choro. Mas eles não podem chorar. Eles devem ser homens, com H maiúsculo. Busco minha independência e empoderamento. Olho no espelho e enxergo a mim mesma, mas ao meu lado estão tantas outras que vieram antes de mim e que ainda virão.

A partir da ancestralidade matriarcal questiono a escolha de não ter filhos, discutindo os excessos de sangue no parto e o nascimento de meu sobrinho. Concordo com Sheila Heti que diz: “Se eu quero ou não ter filhos é um segredo que escondo de mim mesma” (HETI, 2018, p. 26).

Posso parir criações artísticas, alucinadas, danças, experimentos e coisas outras. Mas acredito que, ao parir uma criança, a mulher também nasce novamente. Ao parir um ser, nascem dois seres. Um ser bebê e um ser mãe. No caso de nossa espécie, dois novos seres humanos. (BULCÃO, TOURINHO, 2020, p. 514)

Janaína Laport Bêta (2019, p. 101) diz que “olhar um bebê que nasce é uma experiência linda e perturbadora. Linda para os que constata a vida se perpetuar, perturbadora e solitária para aquele ser, convocado ao aparecer, que ali se presentifica”. E diz também que “da necessidade de compreender misteriosas forças a reger céu e terra, nasce o culto” (BÊTA, 2019, p. 105). O nascimento de um bebê não deixa de ser um culto, uma performance que pode ser rodeada de médicas, doulas, enfermeiras, pessoas queridas, ou do simples encontro entre dois seres que nascem. Para Bêta, “nascer e morrer são experiências ontológicas, vivências intransferíveis e não compartilháveis” (BÊTA, 2019, p. 101) e é inerente ao homem a finitude e a solidão. O monje budista Yongey Mingyur Rinpoche diz que estamos sempre em busca da felicidade e em nos vermos livres do sofrimento, porém, “os seres humanos parecem se destacar em sua habilidade de reconhecer a necessidade de forjar um vínculo entre a razão, a emoção e o instinto de sobrevivência” (RINPOCHE; SWANSON, 2007, p. 247).

Sobre esse corpo com útero e capaz de gerar um bebê, pesa uma carga opressora, machista e patriarcal como a maternidade compulsória e a proibição do aborto que geram sofrimento, morte, sangue e solicitam luta. hooks diz que “quando trabalhamos para sermos amados, para criar uma cultura que celebra a vida, que torna o amor possível, nós nos movemos contra a desumanização, contra a dominação” (HOOKS, 2019, p. 70). Buscando um instrumento de liberdade, decido buscar em minha história um portal para performar e discutir novos caminhos e possibilidades, permeadas pelo amor. Guillermo Gómez Peña diz que

A performance também é um lugar interno, inventado por cada um de nós, de acordo com nossas próprias aspirações políticas e necessidades espirituais mais profundas, nossos desejos e obsessões sexuais mais obscuros, nossas lembranças mais perturbadoras e nossa busca inexorável de liberdade (PEÑA, 2013, p. 06).

A partir do ninho de sangue em meu útero, que espera de meus ovários policísticos a preparação para uma falsa gestação e da lembrança de que os seres humanos são a pior espécie presente no planeta Terra, as perturbadoras lembranças e traumas de meu corpo e dos corpos das mulheres que vieram antes de mim, sinto dor e me acolho, na busca pela liberdade para voar e viver. Ninho-sangue-ancestralidade-voou. Bachelard diz que “no mundo dos objetos inertes, o ninho recebe uma valorização extraordinária. Deseja-se que ele seja perfeito, que traga a marca de um instinto muito seguro” (BACHELARD, 1972, p. 79). Diz também que o bem-estar está associado à primitividade de ter um refúgio. Desta forma, o ser humano voltaria para si mesmo animaisicamente, sentindo o prazer de “encolher-se no seu canto”.

O ninho, para o pássaro, é sem dúvida, uma terna e quente morada. É uma casa de vida: continua a envolver o pássaro que sai do ovo. Para o pássaro que sai do ovo, o ninho é uma penugem externa que o recobre antes que sua pele nua encontre a verdadeira penugem corporal” (BACHELARD, 1972, p. 80).

Seguindo o raciocínio de Bachelard, busco criar um ninho externo, procurando encontrar na escrita e na performance deste trabalho um porto-seguro no próprio corpo-corpa. O sangue escorre para a terra enquanto o ninho geralmente está no topo das árvores. Estés (2018, p. 517) diz que “é **preciso** que haja um pouco de sangue derramado em cada história, se quisermos que ela tenha função balsâmica”. Desta maneira, pretende-se que *Nesta: Sangramentos curáveis? Em*

performance seja capaz de voar e aterrar ao mesmo tempo, buscando as raízes e o autoconhecimento, de forma curativa e com amor.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado, 1972.

BÊTA, Janaína. *Notas sobre Homem, Finitude, Ritos e Performance Art*. In: Entre Pares: Partilhas em Dança e Outros Movimentos, p. 101-113. FAGUNDES, I.; BUARQUE, I.; SEIDLER, L.; CALFA, M. (Orgs.). Guaratinguetá: Penalux, 2019.

BRAZHNIKOV, Aleksei. *Anna Halprin: Dance to Heal. Healing trauma with the power of movement*. Russia: RTDOC Channel, 2017. Disponível em: <https://youtu.be/Zgdu6JEB2RA>. Acesso em: Nov. de 2020.

BULCÃO, Flora. *Algo tão doce: Amargasgrafias em gênero e performance*. Monografia. Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2018.

BULCÃO, Flora ; TOURINHO, Lígia. *O nascimento de um filho*. In Carnes vivas: dança, corpo e política. SANTOS, B.; BASTOS, H.; TOURINHO, L.; ROCHA, L. (Orgs.) Coleção Quais danças estarão porvir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo (9). Salvador: ANDA, 2020.

BULCÃO, Flora. NESTA. Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/MokP5vLf7ec>>. Acesso em: Jan. de 2022.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Tradução de Maria Cristina Meneses. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

HEDVA, Johanna. *Teoría de la mujer enferma*. Tradução e cuidado da edição: Zineditorial. Ciudad Monstra: Abril 2020.

HOOKS, bell. Erguer a voz: *Pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução: Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

PEÑA, Guillermo G. *Em defesa da arte da performance*. In: Eds. DAWSEY, J.; MULLES, R.; HIKIJI, S.; MONTEIRO, M. Antropologia e performance: ensaios Napedra. Tradução: Bruna Nunes da Costa Triana. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

RINPOCHE, Yongey Mingyur; SWANSON, Eric. *A alegria de viver: descobrindo o segredo da felicidade*. Tradução: Cristina Yamagami. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

WINNICOT, Donald W. *Tudo começa em casa*. Tradução: Christian Dunker, Gilberto Safra, Leopoldo Fulgencio, Tales Ab'Sáber. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

Olhar a rua: o corpo e a câmera

Laís Castro dos Santos

laiscastro.arte@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/3228147374058055>

Orientação: Prof^a Dr^a Tatiana Maria Damasceno

Resumo: *Olhar a rua: corpo e a câmera* é uma das quatro ações que serão desenvolvidas ao longo da pesquisa Intercensões entre vídeo e dança sob óticas periféricas. A partir da prática da dança imbricada com a construção de imagens são realizadas as reflexões. A pesquisa está interessada em investigar artisticamente uma perspectiva de periferia como identidade compartilhada, escapando da concepção hegemônica mais ligada a estereótipos. Esta ação consiste em ocupar espaços públicos do entorno do meu bairro, localizado na periferia do Rio de Janeiro, com uma câmera e produzir imagens do cotidiano desses espaços. Neste resumo será exposto o diário de bordo referente à primeira ocupação realizada no Beco nº 200.

Palavras-chave: periferia, negritude, reexistência, ocupação do espaço, escrita.

Olhar a rua, estar na rua. Ação que participa do cotidiano. Olhar com todo o corpo. Corpo-olho, lugar. Olhar a rua através da câmera é uma ação que consiste em uma série de ocupações de espaços públicos que resultam em vídeos e textos livres de diário de bordo. Este texto tem como referência a ocupação feita no Beco nº 200, que resultou em um vídeo¹ e em um texto livre transcrito mais adiante.

É importante apontar o contexto no qual a criação acima citada se coloca. A pesquisa “Intercessões entre vídeo e dança sob óticas periféricas” em curso no Programa de Pós Graduação em Dança da UFRJ é um trabalho teórico prático que se baseia em ações de criação em imagem e dança juntamente com o desenvolvimento de reflexões conceituais.

A pesquisa está interessada em investigar artisticamente uma perspectiva de periferia como identidade compartilhada, escapando da concepção hegemônica mais ligada a estereótipos e pautada por lógicas de falta: falta estrutura, falta equipamentos de cultura, falta transporte, falta segurança, entre outros. Jaílson de Souza e Silva (2012) apresenta essa perspectiva através das noções de ausência e homogeneização, assim, o periférico é considerado pelo o que não é, pelo o que não pode ser, pelo o que falta. Um outro horizonte é delineado a partir da década de 1990, quando há a criação “de um novo significado para o termo *periferia*, que passou a incluir em seu bojo os elementos *arte e cultura* [...]”. (TIARAJU, 2013, p.16) Esse processo contou fortemente com grupos que produziam uma arte intimamente ligada às vivências comuns entre os sujeitos periféricos.

Este momento inaugura um novo paradigma para a periferia, que busca através da afirmação da alteridade o fortalecimento da identidade compartilhada nas comunidades. Assim, os atores sociais entram em uma disputa para a possibilidade de se auto representar. A cultura nesse processo se coloca no lugar de afirmar o que existe, em contraponto à narrativa da falta. É através das expressões artísticas que a afirmação

1. Disponível no link: <<https://youtu.be/v-qN-DMvI2M>>

de certas experiências são colocadas. Os modos de atuação nas frestas são compartilhados; no meio de condições de opressões e dificuldades são elaboradas formas de vida e de nutrição da alegria.

Nesse contexto da pesquisa serão desenvolvidas quatro ações artísticas principais: olhar a rua através da câmera, projetar imagens no espaço do Citrus Ateliê, conviver-mover com essas imagens e compartilhar o processo com o público.

A primeira ação, que chamo “olhar a rua através da câmera”, compreende ocupações de alguns lugares determinados e filmagem do cotidiano do espaço. As séries de vídeos que estão sendo desenvolvidas têm quatro motivações principais: lugares que apresentam traços de ruralidades no meu entorno, praças, becos de passagem de pedestres e buracos que dão acesso à linha do trem. A cada ocupação um texto livre é feito abordando as percepções e relações obtidas na ação, compondo um diário de bordo de filmagens. Busco ocupar locais que estão nas proximidades de onde vivo, na periferia do Rio de Janeiro. Estar em lugares que eu já passei diversas vezes com um outro olhar traz uma experiência que articula memórias e sensações.

A ação seguinte consiste em utilizar o espaço do Citrus Ateliê - que fica em minha casa, localizada em Campo Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro - para projetar as imagens captadas. Neste espaço, voltado para leituras periféricas da arte contemporânea, são realizadas residências, oficinas e eventos de arte, reunindo artistas, iniciativas culturais e pessoas interessadas por arte. É propósito deste ateliê proporcionar um espaço para circulação de ideias e práticas artísticas em perspectivas antirracistas e feministas.

Para desenvolver as projeções alguns suportes serão testados, como tecido de voil e espelhos. Os posicionamentos desses suportes e dos projetores no espaço serão definidos a fim de criar um ambiente onde seja possível se deslocar por entre as imagens. A intenção é criar espaço para o movimento, tanto o meu movimento quanto o movimento do público pelo espaço, além de questionar a forma de materializar imagens

em uma tela, plana e bidimensional. Como criar volumes com as imagens no espaço?

A ação de conviver-mover com as imagens busca verificar como as imagens projetadas em grande escala afetam a dança produzida. É interessante para a pesquisa de movimento a sensação de reconhecimento dos lugares que estive presencialmente, neste momento apresentados como vídeos projetados. Esta ação também investirá em laboratórios nos quais diversos repertórios de movimento serão ativados. A quarta e última ação propõe um compartilhamento do processo com o público. Esta ação também acontecerá no Citrus Ateliê, em uma curta temporada neste ano de 2022.

A primeira ocupação do espaço público aconteceu no Beco Nº 200 e resultou em um texto de diário de bordo reproduzido a seguir:



Frame do vídeo
Beco nº 200

Dia 04 de novembro de 2021.

Hoje faz um dia de sol depois de mais de vinte dias chuvosos, mas as nuvens ainda estão espessas no céu. É primavera. Eu observo as pessoas na rua antes de chegar ao beco transversal à Rua Benedito Lacerda. O Beco Nº 200, nome que descubro depois de algum tempo de ação, liga a Benedito Lacerda à Rua João de Menezes. De um lado tem um bar que está ocupado por mulheres de diferentes idades e, do outro, a placa de identificação.

Antes que eu pudesse unir a câmera ao tripé passam duas motos no sentido contrário ao meu. Eu atravesso o beco. A câmera é sempre esse elemento estranho. Aqui é uma passagem de pedestres, uma passagem de bicicletas, de moto. As pessoas me perguntam se podem passar, porque a câmera convoca uma espécie de autoridade. Mas, ainda assim, consigo trocar sorrisos por baixo da máscara.

Descobri um movimento com a câmera que inverte a perspectiva, uma virada, as paredes desse beco estreito se reviram no espaço da imagem.

As imagens das pessoas que cruzam comigo ficam na minha memória. Esses rostos, eu guardo comigo. Quero torcer a lógica da captura que o dispositivo câmera convoca a partir da minha mão. A Dona Helena veio conversar comigo, conta que o pessoal de moto fica passando pelo beco apressando as senhoras para atravessar. Alguém me diz: “– Só cabe um aqui.” Dona Helena me mostra seu joelho ralado. Sofre de artrose que foi tratar no Largo do Aarão em Santa Cruz. “– Vão fazer obra no bairro?” “– Não, só estou fazendo um trabalho de arte.”

Melhorias para o bairro? Queria eu. Eu só estou fazendo um trabalho de arte. E esse “só um trabalho de arte” fica ecoando, como uma frustração. Que raios eu deveria estar fazendo aqui? Uma câmera no espaço e uma ideia no corpo de uma mulher. O que de novo cinema-video-movimento-espaço pode se construir?

Rua Benedito Lacerda, rua das duas maiores igrejas de Vila Nova: a Monte Horebe é evangélica e a Nossa Senhora

das Graças é católica. Nessa rua tem uma escola, a Rainha Vitória, que aos 17 eu pulava o muro para ver a rapaziada jogar basquete e minha mãe trabalhava lá quando era professora primária. Ela conta que minha avó vendia doce em frente à escola e levava-lhe marmita todos os dias. Eu nunca fui muito de ir à igreja, mas volta e meia brotava na católica com meus avós e uma vez na evangélica com os colegas, era mais para contrariar meus pais. Meu pai era ateu, mas já foi coroinha na infância. Meus pais se casaram na igreja católica, nessa mesmo da Rua Benedito Lacerda. Era maio de 1985 e a igreja estava cheia. Reza a lenda que baixou todo mundo da Rua Vergel para ver o casamento do preto com a branca.

Um beco é um caminho alternativo, um atalho, a rua de quem caminha. Caminho que escapa ao Google Maps. Atravessar, cruzar, percorrer, transpor. Perceber o que é estreito e que logo mais ali a frente se abre. Estar no beco me faz pensar na fresta, buraco, pequeno espaço entre duas casas, abre-se o espaço e tudo muda. Estreito, irregular: -Toma cuidado pra não cair aí, hein, eu já caí. Mas aquela luz por entre o concreto me interessa. O dia ensolarou, depois fechou. Entre entrar por uma rua e sair em outra, vejo de um lado o céu bem fechado, de outro o sol, céu claro. Hoje estou na primeira semana do Novembro Negro e quero compartilhar essa sensação. Caminhar. Pixo na parede. Imagem do chão, mato que move. Cinza, terra e verde.

—

O texto acima reúne diversas memórias que se fazem presentes no meu corpo enquanto permaneço no local. A ideia de Sankofa²: não é errado voltar atrás para recuperar o que foi perdido, se relaciona com essa construção. Existe algo a ser recuperado que me aterra no presente. Essa presença

2. Sankofa é um *adinkra* - ideograma de Gana que dá forma a aforismos ou conceitos - representado por um pássaro olhando para trás ou por uma forma de “coração”.

no espaço articula as camadas de tempo e experiências no processo de construção de um vir a ser com a prática artística.

Ana Lucia Silva Souza (2021, p. 11) apresenta o conceito de reexistência como “a ação de tomar posse das historicidades das heranças das matrizes africanas e afrodiáspóricas e seu efeito em nossas vidas”. Reexistir no espaço, então, compreende estratégias de existência não apenas de resistência de corpos negros. Buscar essas memórias no momento da ação e, além disso, marcá-las em texto, me coloca nesse duplo movimento: o de resistir, fazendo com que essas histórias e afetos se perpetuem com o compartilhamento; e entender como esses atravessamentos conformam e dão sentido à minha existência.

Referências bibliográficas

SILVA, Jaílson. *Um espaço em busca de seu lugar: as favelas para além dos estereótipos*. In: BARBOSA, Jorge Luiz; FAUSTINI, Marcus Vinicius; SILVA, Jaílson. O Novo Carioca. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.

SOUZA, Ana Lucia Silva. *Cultura Política nas Periferias: estratégias de reexistência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. Disponível em: <<https://fpabramo.org.br/publicacoes/estante/cultura-politica-nas-periferias-estrategias-de-reexistencia/>> Acessado em: 18/08/2021.

TIARAJÚ, Pablo D’Andrea. *A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*. 2013. 295f. Tese (Doutorado). Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Tremor ou *dance with me*

Deisilaine Gonçalves de Souza

deisi.cartola@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/9415920114765484>

Orientação: Prof. Dr. Felipe Ribeiro

Resumo: *Tremor dance with me* é um ensaio sobre o delírio coreográfico que tem pautado as estratégias estético-performativas da política brasileira. A fim de esbarrar naquilo que se coloca como impossibilidade de vida e de produção da diferença no agora, atravesso as estratégias de cinismo e idiotização que tem pautado os discursos de ódio e violência da extrema direita como tática dispersiva. Tomando como análise um amplo estudo realizado a partir do manual da “Ordem Unida” - documento que estrutura o teatro de operações do qual ascende a economia performativa militar, percorro episódios midiáticos em que os afetos do medo estão associados, explicitamente, à indícios coreográficos.

Palavras-chaves: militarismo, dança, performatividade.

Tremor ou dance with me foi como nomeei o último experimento relacionado a esta pesquisa que tem, como escopo maior, umedecer as tramas que envolvem o pensamento sobre dança, política e poder. Este é um texto que tem como questões disparadoras uma investigação, ainda em processo, ancorada em um estudo prático de cunho filosófico e feminista sobre os modos como a masculinidade edificou-se sob um terreno firme e impositivo que garante posições privilegiadas de direito e monopólio da violência. Com o desdobrar da pesquisa, percebo que a urgência está, não necessariamente em identificar de onde ou como fala o poder, mas em reavaliar os trâmites discursivos que implicam o direito à violência. Interessa compreender quem possui tais direitos, sobre quais corpos elas operam prioritariamente e em quais circunstâncias tais operações são facilitadas. Pensar a ação atrelada à produção inseparável do poder, me parece um problema de profunda importância para o campo da dança e das artes da performance. Haja vista a demanda por outros diagramas de relação entre reprodução, arquivo e colonialidade. Entendo que seja esta uma base de referencialidade que estrutura o sujeito, e paradoxalmente também onde acontecem as dobras de sua sujeição. Por isso, é necessário compreender a sujeição como fruto de uma reiteração que nunca é meramente repetida, sendo também possível exceder a ação interpelativa rumo a outras formas de agir. O experimento que me refiro trata-se de um vídeo de 01'25", disponibilizado nas minhas redes sociais no dia 7 de setembro de 2021. A imagem consiste num plano aberto recoberto por uma película em tom de verde oliva. No quadro, uma superfície vibratória remexe um conjunto de 09 soldadinhos de plástico. Enquanto ecoa uma música eletrônica, os bonequinhos vibram e se desorganizam aleatoriamente, produzindo uma espécie de agitação em massa.

Tomoo como parte integrante deste artigo a análise da imagem *Cabeça de papel*, capa da revista Piauí, edição de setembro de 2021 – nº 180, ilustrada pelo artista Caio Borges. Acredito que sua presença seja capaz de evocar outras tantas imagens que poderiam substituí-las e que, de algum modo,



Revista Piauí “Cabeça de papel”, set de 2021, ilustração Caio Borges.

atestam a hipnótica sensação de que estamos imersos em um delírio coreográfico. Acredito que haja na produção dessas muitas imagens que acompanham o pensamento político ancorado sob os efeitos do qual Bolsonaro é interlocutor direto, a circulação daquilo que nossos olhos não podem ser indiferentes, visto que não se estruturam, apenas, por uma correspondência simbólica ou conceitual, mas se colocam como os efeitos da própria realidade. Estamos expostos a um circuito denso e escorregadio de afetos imponderáveis, que dispersam nossas formas-de-ação. Trata-se, portanto, de uma imagem que potencialmente estrutura a ligação entre um saber-poder da masculinidade bélica edificado no manual da Ordem Unida, mas também confirma a existência de um projeto de poder fora das estruturas da legalidade, que estão desde sempre apoiadas nas dinâmicas micropolíticas de convencimento do uso da força e da violência performativa como disposição a ser aceita de modo inquestionável e sujeita a reiteração por parte de alguns como emissores-oficiais e, outros, receptores-alvos.

Em um fundo rosa bebê, Bolsonaro é representado como uma criança. Com uma camisa polo listrada em tons de verde e amarelo, short azul e chinelo modelo *slide* de mesmo tom, o menino está sentado no chão de pernas cruzadas e acaba de

posicionar um de seus brinquedos: um policial armado com um fuzil. Dispostos, estão: 14 soldadinhos de plástico, 5 tanques de guerra, uma casa simples, uma granada, uma pistola, um fuzil, um carro de polícia, e mais outros sete policiais com fuzis, semelhantes aos da mão do menino. A aproximação de Bolsonaro com a infância é sugestiva e evoca algumas flutuações: a ideia da criança que, imersa na fantasia, não compreende os signos que move; a criança que convoca a imagem do adulto responsável que é um outro pressuposto em sua própria ausência; a formação do masculino, que passa por considerar arbitrariamente seu potencial intrínseco ao exercício da violência, de modo que esta imagem se apresenta a nós com pouco ou nenhum incômodo, mesmo que, em si, expresse algo de terrível e óbvio da dinâmica social; a retórica da inocência ou, em oposição, do abobalhamento que a infantilização do líder do estado parece compor perante o quadro trágico que se tornou o Brasil nos últimos anos, expressando sua constante tática de auto irresponsabilização, etc. Poderíamos ficar por páginas a fio neste exercício de leitura especulativa que nos atravessa por uma distopia estética.

A capa da Revista Piauí faz alusão ao não-evento ocorrido no último 07 de setembro, dia em que, há 199 anos, se comemora a independência da República no Brasil. Pelo segundo ano consecutivo, o desfile cívico-militar foi suspenso em decorrência do cenário pandêmico da covid-19 e, neste ano, substituído por passeatas em todo o país - pró e contra o governo, com ares de uma revolta civil. Não foi difícil retomarmos às memórias e discursos a respeito da ditadura militar neste dia. Toda e qualquer promessa de intervenção excessiva transforma-se em uma ameaça a ser observada. O Brasil é ainda hoje o país que se recusa, constantemente, a punir e ler e rever e visitar e considerar os arquivos que marcam a violência sádica deste período. Se tratando de golpe, não nos esqueçamos da repulsiva cena de Bolsonaro na sessão que determinou o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, 2016, em que ao proferir o voto como favorável a decisão de afastamento da então presidenta, o faz sob a seguinte

sentença: *“Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor da Dilma”*.

A Ordem Unida - objeto central de pesquisa desta dissertação - é um arquivo coreográfico eminentemente ligado à prática profissional militar, e integra o conjunto de documentos pedagógicos imprescindíveis às Forças Armadas do Brasil¹. Trata-se de um descritivo que reúne as instruções básicas de ordenamento, rusticidade e disciplina que sustentam o teatro de operações militar. Contendo 265 páginas, o manual constitui-se como um rigoroso documento que informa, desde os primeiros gestos e códigos característicos à corporeidade militar; às rigorosas partituras que implicam o manuseio de armamento e de outros instrumentos de defesa; às formações - de alto rigor técnico e grande complexidade espacial - utilizadas, indistintamente, ora como técnicas de deslocamento e resistência, ora como um protocolo de exibição infinita - representado em desfiles cívicos e solenidades militar. Capazes de empenhar técnicas mecânicas, semióticas e arquiteturas de produção do poder, a Ordem Unida é responsável pelo gerenciamento do “capital humano” necessário à logística da guerra; a gestão estratégica do sujeito é o conhecimento tecnovivo disposto no interior do manual.

Os brinquedos que envolvem a retórica da guerra, talvez, cumpram a função de difusão popular da qual temos acesso direto às táticas inscritas na Ordem Unida, juntamente com os desfiles militares. Na imagem da Revista Piauí, Bolsonaro é representado como o coreógrafo-comandante que dispõe seus bonecos como marionetes obedientes; é a testemunha ocular da operação conscientemente teatral por trás dos “jogos de verdade” que organizam a governamentalidade ao redor de certo saber-poder da masculinidade. Há uma

1. Art. 2º As Forças Armadas, essenciais à execução da política de segurança nacional, são constituídas pela Marinha, pelo Exército e pela Aeronáutica, e destinam-se a defender a Pátria e a garantir os poderes constituídos, a lei e a ordem. São instituições nacionais, permanentes e regulares, organizadas com base na hierarquia e na disciplina, sob a autoridade suprema do Presidente da República e dentro dos limites da lei. [estatuto militar]

relação de exterioridade profunda e pressuposta no interior de todo manual que, evidentemente, está desenhada nesta ilustração: o comandante é quem primeiro observa os efeitos do poder; é quem posiciona e invisibiliza as etapas táticas de cada operação. É ainda, aquele responsável por alimentar as estratégias libidinais de investimento e especulação de si dos elementos vivos dispostos como força operacional ao combate. Os soldados são as matérias vivas que precisam aderir às dinâmicas e ao investimento especulativo da prática, transformando-a numa força de profunda organização coletiva dos afetos que exprimem, concomitantemente, orgulho à profissão, coragem para a guerra e pavor ao inimigo. Afetos que em sua exterioridade informam sobre a moral que assegura à instituição o direito legítimo à defesa, e em combate, produzem a sensação de que há um comando superior sendo absorvido e executado que reduzem as falhas. Os brinquedos servem, portanto, para personificar o conjunto de próteses infantis e masculinas que atuam, simultaneamente, como tecnologias de gênero. São próteses que garantem a projeção e o desejo pelo comando à corpos que já supõe tais domínios. Na Ordem Unida, parte significativa da produção se dirige às inúmeras próteses que codificam o sujeito militar em suas estruturas de monumentalidade a serem incorporadas como possibilidade de ataque e defesa: soldados são como carros, que são como armas, que são como animais; que são como instrumentos musicais; que são como bandeiras, que são como espadas, que são como. Todos, signos que, em algum sentido, retomam por semelhança tal relação de naturalização entre o sexo e hierarquia política.

Butler (2017) nos lembra que uma teoria do sujeito deve levar em conta a ambivalência que move tal operação silenciosa. Deve-se considerar que o poder age a partir de uma dupla valência de subordinação e produção do sujeito. Deste modo, não haveria um fora do poder, mas sempre uma condição propícia para que o poder exista, tendo na sua capacidade de reiteração a construção de uma gramática ontológica; um repetir que nunca é meramente mecânico, mas que restitui a

questão nuclear da forma-saber. O poder em si mesmo não é conhecido, não é objeto de saber. O poder deve ser indiretamente conhecido, ou seja, conhecido nas suas relações de saber, e a masculinidade é este saber que carrega o valor da verdade como ontologia. Nesse sentido, o que está por trás dos regimes de mobilização enquanto conhecimento coreográfico? O que a masculinidade como forma-política performativa - sempre evidente, mas nunca do mesmo modo visível - informa acerca dos processos tecnológicos de invenção do sujeito e, por conseguinte, sobre sua reprodução? Ou ainda, o que o campo de possibilidade da Ordem Unida coloca como impossibilidade política e de vida? Ou ainda, que formas de vida, ou que formas de danças, impossibilitaria a existência da Ordem Unida como modo de mediação reconhecido pelo seu aparato legal?

Finalizo esta fala, atravessada de agoridade, como parte de um certo empenho em forçar a imaginação social da dança em locais onde, por vezes, ela não deseja ir. Talvez seja esta a profunda despistagem a qual me refiro enquanto prática performativa do corpo, e da qual estou em busca enquanto observo os fenômenos que impõem um realismo dialético para o pensamento crítico: uma emergência evidente, tão evidente e óbvia, que premeditadamente dispersiva.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. Obras escolhidas. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTO, Berenice. *Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação?*. Cadernos Pagu, [S. l.], n. 53, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8653413>.

BEZERRA, Robson Ronaldo Vidal. *A aplicabilidade da Ordem Unida na formação moral do militar e na preparação para a guerra*. Revista O adjunto: Revista Pedagógica da Escola de aperfeiçoamento de sargentos das Armas. Cruz alta: EASA, v.7, p:35-39, n.1, 2019.

BRASIL DE FATO. *Conheça a história sombria do Coronel Ustra torturador e ídolo de Bolsonaro*. Disponível em: <https://www.brasilefato.com.br/2018/10/17/conheca-a-historia-sombria-do-coronel-ustra-torturador-e-idolo-de-bolsonaro>. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

BRASIL DE FATO. *Coronel Ustra torturador da ditadura e um dos marechais do exército*. Disponível em: <https://www.brasilefato.com.br/2021/08/06/coronel-ustra-torturador-da-ditadura-e-um-dos-marechais-do-exercito>. Acesso em: 10 janeiro de 2022.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. 1ª edição. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.

MANUAL de Campanha EB70-MC-10.308 – Ordem Unida, 4ª Edição, 2019.

PRECIADO, Paul. *Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: Editora n-1, 2018.

REVISTA PIAUI, nº 181, setembro de 2021.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 1ª edição, 2015.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira* / Edson Teles e Vladimir Safatle (Orgs.). São Paulo: Boitempo, 2010.

Frustrações-excitações-verde-amareladas, tele(contra)coreografias na pandemia bolsonarista

Sérgio Pereira Andrade

sergio.andrade@eefd.ufrj.br

<http://lattes.cnpq.br/8993138556770010>

Resumo: Este texto apresenta alguns rastros da pesquisa de pós-doutorado que realizei como *Visiting Scholar* no Instituto Hemisférico de Performance e Política, da Universidade de Nova York, projeto que consiste na finalização do manuscrito *Tele(contra)coreografias*. O título do livro provisório, “Tele(contra)coreografias”, é também uma ferramenta performativa que tenho desenvolvido em diferentes estágios de pesquisa desde 2016, objetivando endereçar as práticas corporificadas não como mero objetos “de” uma cultura, mas sim como materialidades transdutoras, iteráveis e desviantes, através das quais afetos, cultura, política, economia e outras materialidades se movem, se comunicam e se desdobram. Compreendo a emergência, a disseminação e as derivações erráticas dessas práticas corporificadas como “pensamento que vem dançando.” É com essa ferramenta performativa-conceitual específica — que é também uma travessia de enxertos entre-palavras, imagens e outras coisas, notemos — que reflito sobre tantas danças que estão muito além do reino artístico. Exercitando essa ferramenta, nesta comunicação, dou contornos à produção de algumas subjetividades políticas, materialidades que encorpam a coalisão de forças entre neoliberalismo, neocolonialismo e neofascismo que despontam em ascensão no Brasil atual, e que igualmente encontram ressonâncias geopolíticas e hemisféricas. Mais especificamente, aponto como essa coalisão tem movido e

mobilizado seu corpo político no contexto pandêmico, disseminando o vírus do bolsonarismo através não somente do medo e do ódio, como também do desejo, esse último dinamicamente ritmado por repetições compulsivas de auto-prazer e deboche, embaladas por muita frustração e excitação. Ainda, sublinho como procedimentos comuns à dança e à performance, como *reenactment*, *doublage* e coreografia participam de tal produção.

Palavras-chaves: estratégias do bolsonarismo, pandemia de Covid-19, telecoreografias, contracoreografias.

*Os discursos de verdade que fazem
rir e que têm poder institucional de
matar são, no fim das contas, numa
sociedade como a nossa, discursos que
merecem um pouco de atenção.*
Michel Foucault, 1975.



Capa Piauí_165,
junho de 2021.
Ilustração: POMB.

Observemos como primeira provocação a capa da revista Piauí_165, de junho de 2020, ilustrada por Thales Fernando — artista brasileiro conhecido como POMB. Naquele período particular, o Brasil havia atingido a marca de 30 mil mortes por Covid-19, momento que foi consagrado com uma declaração do (des)presidente Jair Bosonaro, que, perante este número já impressionante, pronunciou publicamente: “A morte é o destino de todos.” Como vemos, a ilustração de POMB faz uma referência direta a obra *La Danse*, de Henri Matisse, de 1910, uma pintura icônica que historicamente tem sido reitera-

da como um signo do espírito da modernidade, carregado de forte apelo de liberação emocional e de hedonismo (O'BRIAN, 1999) e de orientalismo estético (BENJAMIN, 2003). Enquanto na pintura de Matisse os corpos em celebração parecem nos convidar a um tempo e a uma geografia mítico-desconhecidos, a ilustração de POMB nos faz aterrissar no Brasil atual, atravessado pela pandemia de Covid-19.

Na ilustração de POMB, as figuras dos corpos nus alaranjados de Matisse são substituídas por personagens seminus que vestem a camisa verde-amarela da Seleção Brasileira de Futebol, que nos últimos anos se tornou o principal uniforme dos movimentos de extrema direita no país. A ilustração incorpora e torce signos para excorporar desvios do negacionismo bolsonarista. A imagem ainda põe em crise as danças esfuziantes ao redor do signo da morte, sua trolagem ao estilo “custe o que custar” que pipoca em diversos *memes* compartilhados *ad infinitum* nas redes sociais. Um desses *memes* que mais se viralizou nos primeiros meses de pandemia e negacionismo foi este, que mostra garçons dançando em um luxuoso restaurante localizado na cidade de Gramado, no sul do país.

A cena em Gramado, faz também citação de *memes* produzidos a partir de imagens descontextualizadas de procissões fúnebres em Gana, na África Ocidental, nas quais agentes funerários profissionais dançam carregando um caixão sobre os ombros. Na versão original em Gana, a dança é um gesto de homenagem e tributo aos entes queridos. Já na distopia brasileira, reencenada para a internet, a dança assume um tom de zombaria, ao mesmo tempo que revela o privilégio de quem a produz. O “caixão” foi convertido por baldes de cerveja, carregados por garçons embalados por música Techno, acompanhados por clientes empolgados, que avançam no salão, em plena pandemia. As insistentes repetições desse *memes* nas redes sociais criam uma espessa linha de separação entre aqueles que negam a pandemia e aqueles que choram impossibilitados de se despedir e de viver o luto dignamente.

POMB nos faz pensar nessa e nas tantas outras danças abissais produzidas pelas insistentes tecnologias da moder-



nidade colonial. Sua ilustração está infestada de danças que aterram a espacialidade material de um estado de guerra constante no Brasil, tele e contracoreografando (ANDRADE 2016, LARANGEIRA 2019) múltiplos disparos dos abismos de um país agonizante e moribundo que encena seu próprio massacre verde-amarelado.

A capa da Piauí ainda registra outros massacres ocorridos no início da pandemia de Covid-19. Na primeira coluna das manchetes, do lado esquerdo da imagem, lemos: “O pum de Regina — João Gabriel de Lima narra o massacre da Namoradinha.” A manchete se refere à rápida e escatológica passagem da Ex-secretária Especial de Cultura de Bolsonaro, a atriz Regina Duarte, também conhecida como “A Namoradinha do Brasil.” Esse apelido herdado pela atriz desde o seu papel na novela de Vicente Sesso, *Minha Doce Namorada*, de 1971, foi também incorporado como um *reenactment* estratégico para anunciar a chegada da Secretária à pasta, avalizando a topografia heteropatriarcal e melodramática tantas vezes reiterada pelo



© Mosaico de imagens
de arquivo elaborada
pelo autor.

bolsonarismo: “Estou noivando com o Governo” — anunciava a atriz; “Fiquei noivo da Regina Duarte”, confirmava o capitão em réplica, em Janeiro de 2020.

Já em maio, durante sua primeira entrevista para a televisão como Secretária, Regina Duarte teve que enfrentar a cruel realidade da pandemia. O alastramento da Covid-19 levou ao fechamento de todos os espaços culturais do país e também gerou uma crise econômica e social profunda para os trabalhadores do setor de produção cultural, que não haviam recebido até então nenhuma notícia sobre respostas estratégicas do Governo Bolsonaro à situação calamitosa. Na entrevista, além de minimizar a dor causada pelo expressivo número de mortes da Covid-19 no Brasil, a secretária reafirmou o seu apoio ao governo Bolsonaro como “a melhor opção para o país”. Em sua justificativa, ela ainda fez uma referência maqui-nal-coreográfica para afiançar a negação política da memória incorporada. A então Secretária afirmou: “Eu não quero ficar olhando para trás; se eu ficar olhando para o retrovisor eu vou dar uma trompada.” Na sequência, ainda apelou: “ficar cobrando coisas que aconteceram nas décadas de 1960, 1970 e 1980... gente, vambora pra frente!” Nesse momento da entrevista, ela então começa a cantar e dançar um jingle da Seleção, da Copa do Mundo de 1970, “Pra Frente Brasil.”

O jingle cantado e dançado por Regina Duarte foi criado pela ditadura como uma tecnologia performativa de negação do massacre produzido pelo Estado brasileiro e apoiado por grupos empresariais e elites oligárquicas do país. “Avançar sem olhar para trás” foi a principal mote coreográfico do governo Médici. Foi Médici quem nos legou o famoso slogan: “Brasil, ame-o ou deixe-o” — uma interpelação muito direta que não permitia nenhuma outra coreografia, nenhum outro movimento de olhar para trás ou de desvio, sob risco de expatriação, prisão e morte. A dança da secretária, portanto, foi uma reiteração dessa história de medo, tortura e assassinato, espectros que ela abraça em sua performance televisionada.

A entrevista termina poucos minutos depois, momento em que a Secretária decide abandonar a entrevista dizendo aos



repórteres que eles estavam muito cansados porque estão desenterrando os mortos: “vocês carregam o peso dos mortos nas costas” — diz a atriz — “fiquem leves!”, apela. Poucos dias depois, a leveza insustentável da dança de Regina foi contraco-reografada pela Laerte — imagem que agora nos acompanha na tela. A charge de Laerte interpela criticamente a dança macabra e debochada que a era Bolsonaro quer que dancemos juntos.



Capa Piauí_174,
março 2021.
Ilustração: POMB.

II

Em março de 2021, POMB criou uma nova capa para a Piauí, que chamou de “*Igual, mas pior.*” Nesta nova ilustração, os corpos dançantes, fantasiados com a camisa da seleção brasileira agora carregam fuzis nas costas e compartilham pistolas mão a mão. Eles parecem dançar em meio a uma guerra, ou ainda parecem comemorar uma vitória futebolística ao redor de um caixão. Aqui podemos ouvir novamente os ecos do jingle dançado por Regina Duarte: “De repente é aquela corrente pra frente, parece que todo o Brasil deu a mão! — ou *igual-pior*,

“parece que o Brasil juntou as armas nas mãos, todos ligados na mesma emoção (...) Salve a Seleção!”

Igual, mas pior foi produzida no momento em que o Brasil atingia o número de mais de 260 mil mortes de Covid-19. Em uma leitura mais contígua, pode-se inferir que as armas foram enxertadas na ilustração de POMB em função da então recente promulgação do novo decreto presidencial, que flexibilizou a posse de armas no território nacional. A contra-narrativa que explode nessa imagem é muito eficaz: dançando em torno das mortes e em meio à falta de políticas públicas eficazes de combate à pandemia, o bolsonarismo prefere investir no seu compromisso com as políticas belicistas celebradas em toda sua campanha presidencial: “Vamos fuzilar a Petralhada” — clamava o então presidencial a seus eleitores em 2018, gesto dançado com entusiasmo em muitas plataformas. E aqui não estou abusando da dança como metáfora. Bolsonaro e seus apoiadores têm efetivamente dançado a festividade belicosa e macabra, entre coreografias e memes do gesto de pistola com os dedos.¹ Nas muitas repetições disseminadas na rede, o gesto da pistola exerce a função de contágio e assimilação do ritual da carnificina.

A reiteração do deboche macabro tem sido uma das principais ferramentas mobilizadoras de coreografias de engajamento e auto-excitação do bolsonarismo. Compreendo que a análise sistemática dessas práticas elucida o que Vladimir Safatle (2020) chama de “economia libidinal de autodestruição.” Seguindo o autor, podemos dizer que a constante reencenação dessas coreografias opera como:

(...) um ritual de liquidação de si em nome da crença na vontade soberana e na preservação de uma liderança que deve encenar seu ritual de onipotência mesmo quando já está claro como o sol sua impotência miserável. Se o

1. O caso mais emblemático, certamente, são as ações do grupo Consciência Patriótica (Fortaleza/ CE), que, entre os anos de 2016 e 2020, produziu e convocou danças online e *flashmobs* em espaços públicos de apoio ao impeachment de Dilma Rousseff e, posteriormente, de apoio a Jair Bolsonaro.

fascismo sempre foi uma contrarrevolução preventiva, não esqueçamos que ele sempre soube transformar a festa da revolução em um ritual inexorável de autoimolação sacrificial (SAFATLE, 2020).

Fotos e vídeos dessas poses e tiros com os dedos, gravados com câmeras e telefones celulares, têm sido compulsivamente compartilhados nas redes sociais junto com as hashtags “#mito”, “#somostodosBolsonaro”, “#estamosjuntos”, entre outras que engajam uma política farmacopornográfica (PRECIADO 2003). Em geral, corpos extremamente entusiasmados aparecem nos vídeos, sacudindo pistolas de dedo que convocam brasileiros a participar de lutas patrióticas pela política *gore* (VALENCIA 2010) e antidemocrática. Como coreografias do medo são reproduzidas na rede em certo ritmo masturbatório: “Mito! Mito! Mito! Mito! Mito!” — entoam os bolsonaristas a adoração de uma virilidade ressentida do passado mítico supostamente destruído e constantemente ameaçado.² Esses movimentos são reproduzidos e disseminados através do fascinante deslize entre mãos, dedos, hashtags e armas letais e não letais em todas as plataformas possíveis, chegando até verter-se em ações diretas no cotidiano ou mesmo em política de Estado, como nas operações policiais de Wilson Witzel, no Rio de Janeiro em 2019, que têm na mira cor e código postais bem definidos³.

III

Para além dos múltiplos exemplos que citei até agora, podemos dizer, sem hesitar, que dança e coreografia são engrenagens estratégicas de uma máquina de guerra histórica que engendra, desde práticas corporificadas iteráveis, o permanente estado

2. Para uma leitura sobre os rastros mítico-patriarcais do neofascismo, cf. Stanley 2018.

3. Cf. <<https://veja.abril.com.br/politica/wilson-witzel-a-policia-vai-mirar-na-cabecinha-e-fogo/>>; cf. <<https://glo.bo/2Ac0saD>>. Acessos em 18 de jan. 2022.

de contrarrevolução preventiva que, desde a ditadura de 1964, como postulou Florestan Fernandes (1976), se estrutura a partir de uma forte associação racional entre desenvolvimento capitalista e autocracia. O atual período de pós-redemocratização não alterou este quadro. Ao contrário, vivemos uma intensificação do processo de esgotamento de pressupostos neoliberais de apelos a uma suposta “humanização do capitalismo” e a uma suposta “conciliação de classes,” o que têm implicações diretas na constituição dos corpos políticos que fazem a nossa precária democracia dançar.⁴

Embora possamos ficar perplexos e nos perguntar como chegamos a este ápice de horror registrável e transmissível por meio de diferentes tecnologias, corpos e plataformas, a meu ver devemos nos esforçar para não descartar tais performances como meras manifestações ridículas, sem importância — como nos faz pensar a epígrafe de Foucault. Em vez disso, elas precisam ser confrontadas em nossa práxis acadêmica, artística e cotidiana. Essas performances são a materialidade somato-cinestésica sem o qual nenhum poder ou corpo político seria capaz de se constituir, mover ou mobilizar. A reiteração de coreografias de medo, ódio e incitamento à guerra são fundamentais para a manutenção do poder reacionário. Elas promovem uma economia de desejo e de auto-prazer que preparam subjetividades corporificadas necessárias para que o sistema dinâmico ultraconservador siga dançando — um sistema que a cada conjuntura histórica se apropria de camadas acumuladas de tecnologias a fim de disseminar o terror e mitigar quaisquer possibilidades de ruptura.

4. Cf. Mattos 2020; cf. Centelha 2019.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Sérgio Pereira. *Quando o pensamento vem dançando, quando a soberania treme – evento por vir, democracia por vir, razão por vir*. Tese (Doutorado). Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Rio de Janeiro: 2016.

BENJAMIN, Roger. *Orientalist aesthetics: Art, colonialism, and French North Africa, 1880-1930*. University of California Press, 2003.

CENTELHA. *Ruptura*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: Ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: Curso no Collège de France (1974- 1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LARANGEIRA, Lidia. *Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, grafias e feminilidade*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro: 2019.

MATTOS, Marcelo Baradó. *Governo Bolsonaro: Neofascismo e Autocracia Burguesa no Brasil*. São Paulo: Usina Editorial, 2020.

O'BRIAN, John. *Ruthless hedonism: The American reception of Matisse*. University of Chicago Press, 1999.

PRETOS e pardos são 78% dos mortos em ações policiais no RJ em 2019. G1 Rio, Rio de Janeiro, 06 jun. de 2020. Disponível em: <<https://glo.bo/2Ac0saD>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

PRECIADO, Paul (B). *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. Translated by Bruce Benderson. New York City: Feminist Press, 2013.

SAFATLE, Vladimir. *Bem vindos ao estado suicidário*. [ConTactos]. São Paulo, 25 de mar. 2020. New York: Hemipress, 2020.

STANLEY, Jason. *How Fascism works: The Politics of Us and Them*. New York: Random House, 2018.

WILSON Witzel: *A polícia vai mirar na cabecinha e fogo*. Veja, São Paulo, 1 de nov. 2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/politica/wilson-witzel-a-policia-vai-mirar-na-cabecinha-e-fogo/>>. Acesso em: 18 jan. 2020.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore*. Espanha: Melusina, 2010.

Ações de revirada – notas preliminares

Felipe Kremer Ribeiro

felipe.ribeiro@eefd.ufrj.br

<http://lattes.cnpq.br/5024780030713853>

Resumo: *Ações de revirada* é uma série de performances em *site-specific* que entrelaça história, estética e política. Obra em processo, a série acontece em três pontos equidistantes, Rio de Janeiro, Brasília e sul da Bahia diagramando um triângulo no mapa do Brasil. Este resumo se refere primordialmente às Ações ocorridas na dita Costa do Descobrimento – local onde se abre nossa ferida colonial. *Ações de revirada* é também a forma que encontro de aprofundar investigações de estranhamento a partir da força irruptiva do inorgânico. Por um lado materiais exógenos colocam-nos novas questões de escala, forma, matéria e unidade. Por outro, através das lentes decoloniais, minha própria presença como um estrangeiro levanta questões históricas e socioambientais acerca das potências de agir da branquitude.

Palavras-chave: arte de performance, vídeo, corpo, história, matéria.

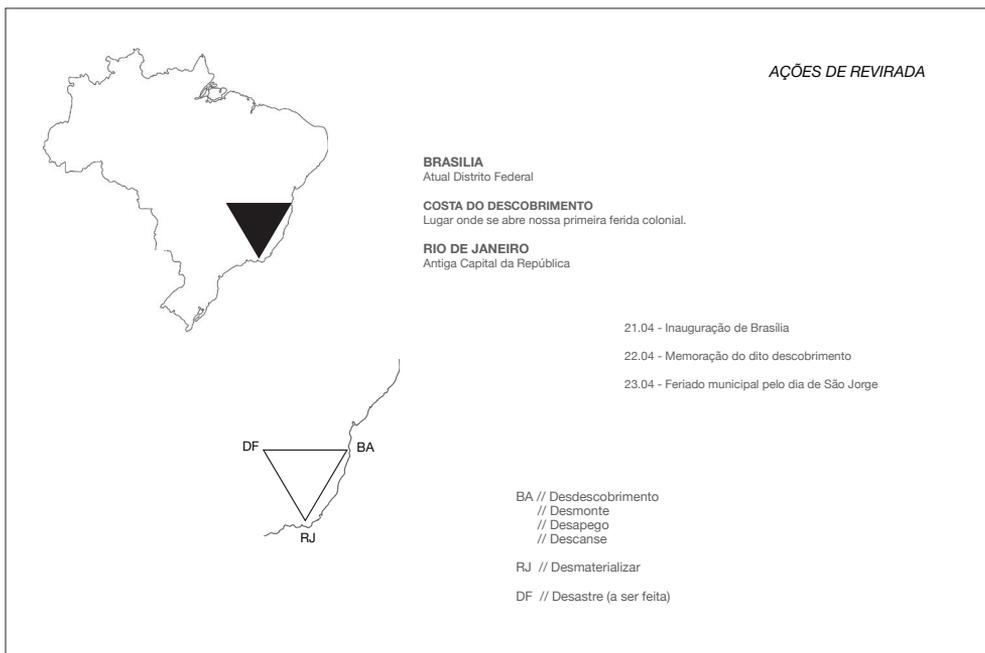
Introdução

O tempo geológico complexifica o tempo humano. Longe de determinar um novo fim da história social, como pensado no início dos anos 1990, a geologia fornece um quadro mais amplo que excede a humanidade e a biologia. Enquanto discutimos como nomear e enquadrar este momento – se é Antropoceno, Capitaloceno, aceleracionismo, o fim-do-mundo-como-o-conhecemos; ou, se começou no final do século XV, na primeira década do século XVII, na revolução industrial ou após a segunda guerra mundial – é imperativo abordarmos os performativos que causam tais distinções. Fato é que a humanidade se forjou como um sistema hierarquicamente racializado e certos grupos precisam assumir seu protagonismo e responsabilidade nesta trágica mutação geológica¹ em curso.

Sou um brasileiro cuja herança branca prevalece. *Ações de Revirada*, uma série de performances em vídeo que relaciona corpo, história e matéria, iniciada em 2019, reconhece a preocupação com a minha ascendência na medida em que afirma meu dever de estudar e aprender teorias e práticas da negritude e das cosmologias ameríndias.

Para essa série de *Ações* foram escolhidos três locais sintomáticos dos regimes de poder no Brasil: a costa do chamado Parque Nacional do Descobrimento, por onde os portugueses, no início do século XVI, invadiram a terra e territorializaram-na no que hoje conhecemos por Brasil; a cidade do Rio de Janeiro, antiga capital nacional estabelecida ainda durante a época colonial, e permanecendo como tal durante o império e após a independência republicana; e por fim Brasília, atual Distrito Federal cuja utopia arquitetônica modernista aterrissa no antigo centro despovoado e árido do país. Distantes 1000 km um do outro, os três lugares desenham um triângulo equilátero no mapa do Brasil.

1. Termo utilizado por Bruno Latour (2020) ao tentar dar conta do processo forjado pela presença humana na terra e sua drástica emissão de gás carbônico. O termo entende que não passamos mais por uma crise, pois o que vivemos não tem resolução, tampouco é uma mudança que incorre na percepção dinâmica da existência. É pois uma mutação.



Interesso-me em investigar como a história se impregna e constitui a geografia. A arte talvez seja um campo que admite perseverar nas incongruências que um olhar historiográfico, e sócio ambientalmente comprometido expõem. *Ações de Revirada* atua no escrutínio da matéria e suas temporalidades e me permite navegar sobre o poder paradoxal do inorgânico, evidenciando-o como uma ruptura nos fluxos sistêmicos naturalizados, enquanto me insiro como um elemento estrangeiro na paisagem. Enquanto me pergunto sobre a dinâmica do ato de revirar, percebo que seu movimento não se constitui nem por revolução, nem por resolução. Tampouco seu acionamento em atos singulares e talvez muito pequenos consegue curar as feridas coloniais. Não resolutivo nem curativo ou revolucionário seu acionamento, no entanto, segue atento ao quanto a imanência é um plano que apesar de horizontal, possui relevo. Seria um erro tomar a horizontalidade por um ambiente liso. Um erro inclusive que legitima a terraplanagem colonial que devasta para criar um grau zero a-histórico. Do contrário, a composição deste plano reside no acúmulo de

histórias que incutem na matéria e criam-na em singularidade. Nesta perspectiva não é possível tomar qualquer matéria como matéria-prima. Tudo o que existe, encontra em sua composição *matérias de fatos*. Tomá-la como prima é imaginar que seu acionamento inexistente sem agência humana. Porém, a matéria não é estática e deve ser percebida como um efeito não-fixo e consequente de seus comportamentos e atravessamentos. Suas ocorrências podem ser inatas, acidentais, ou podem se relacionar por via da incoerência e do inesperado. Ao mesmo tempo que a matéria se compõe de atos e fatos que sofrem ou precipitam ao se tornarem efeitos da história, ela também materializa a história, e permite uma via transversal onde a história se desvencilha da lógica de ação e reação e se torna artesanal e topologicamente retrabalhada e recriada. Gilles Deleuze e Félix Guattari são autores fundamentais para abrir essa relação experimental com a história.

O primeiro conjunto de Ações relaciona o meu corpo ao meio-ambiente. Uma ansiedade antropocêntrica geral – incluindo a minha – pode colocar meu corpo no cerne dos acontecimentos. É provavelmente por isso que o poder de perseverar na duração da imagem se faz necessário, para forçar nossa atenção a outros elementos em exposição e ir além de nosso primeiro impulso de fazer afirmações assertivas – como se a imagem fosse um texto a ser lido. Ao invés de procurar suas afirmações sugiro que olhemos a imagem como quem persegue um novo conjunto de perguntas. À mim, enquanto realizei as performances e mesmo ao escrever este texto agora, me pergunto como estas relações tramadas entre diferentes matérias criam uma espécie de conhecimento que poderíamos denominar *ecologia*. Minha esperança é que a perspectiva de um pensamento ecológico revire as ideias de governança e autocontrole tão estimuladas na fabricação de servos dóceis da economia neoliberal. *Como a ecologia afronta e oferece outras perspectivas de vivência que descartem a noção moderna de autonomia em prol do coletivismo e do devir?*

Dentre as performances, uma mais narrativa denominada *Desdescobrimto* desencadeou o engajamento dos moradores

*nativos*² na ecologia dos eventos. Descendentes de indígenas, foi graças a seus conhecimentos que a ação se desenrolou. Entre os saberes compartilhados o mais valioso é que cada Ação, por conta de escalas que excedem a medida humana, acontece mobilizada primordialmente pelas forças da natureza. A nós cabe simplesmente ajudar e afinar sua execução. Em *Desdescobrimento*, como em todas as outras performances, meu principal conceito operacional de *revirada* tornou-se o ato de desfazer.



Desdescobrimento.
Still de Vídeo.

O ato de desfazer

Dentre os muitos ensinamentos dos estudos de pretitude, um que eu considero especial é a habilidade de se abster do poder. Esta habilidade potencializa o desafio ao quadrado, pois pede que uma pessoa socialmente vulnerável se abstenha de possuir aquilo que se promete como uma força libertadora, mas que enreda quem o persegue ainda mais no circuito historicamente aprisionante. Ou seja, o que está em jogo não é simplesmente um combate à vulnerabilidade, mas um entendimento de quais vulnerabilidades são repulsadas e quais devem ser nutridas. Quando me refiro a esta operação penso

2. Como os moradores nascidos na localidade se autodenominam.

com Fred Moten (2017), sua ênfase na *concessão em não ser um*, os estudos de fugitividade, sua pesquisa do que ele chamou de não-performance (nonperformance)³, e sua habilidade em perceber o poder através da forma como planejamos escapar dele. Aplicado à minha atuação, me pergunto como descendente branco planejar a fuga sem liderá-la? Considero esta pergunta imperativa para refrear minha potência branca de agir. Estabelecer um limite a esta potência é uma tensão constante, visto que este limite não é uma marca definitiva. A potência esta sempre prestes a agir e sua contenção deve ser constantemente atualizada, exercitada e re-exercitada. Atribuo a esta disposição uma potência de agir pela não-liderança.

Se engajar numa potência de agir pela não-liderança é diferente de inação. Historicamente – e infelizmente, especialmente no Brasil – a inércia tem sido uma tática cínica da política de branquitude de lavar as mãos, enquanto terceirizam mãos de negros e indígenas para fazer o trabalho sujo – de matar, inclusive, a si mesmos. Some-se a isto o negacionismo forjado em torno do aquecimento global. A inércia tem provado ao longo dos séculos ser uma grande força de necropoder, e uma força a qual não quero vetorizar. Por outro lado, atuar no desfazer é uma forma de revirada para trás, e uma ação necessária mesmo se temos a consciência de que não há jamais um retorno possível. Ao contrário do que parece, desfazer se torna, então, um meio de projetar e gerar futuro, enquanto se experimenta colapsos e abrem-se os elos aparentemente coerentes do modelo de ação-reação para que outras forças possam assumir a orientação. Desfazer sustenta um performativo oximorônico, o de se ir à frente dando um passo para trás, o de forjar um passado por vir, como se fosse um retorno do futuro, especialmente quando a desconexão se torna o grande legado colonial.

O agenciamento de não-liderança deve ser exercido e prevê táticas de planejamento e contra-estratégias que não apenas

3. "Blackness and nonperformance" conferência apresentada durante o evento Afterlives | MoMA Lives. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G2leiFByllg> acesso em 21 de fevereiro de 2022.

desencadeiam ações, mas continuam a orientá-las ao longo de todo o processo. Este agenciamento de não-liderança é uma potência que se atualiza, mas que nunca se realiza por completo, visto que deve estar sempre acontecendo, sempre qualificando meu estar no mundo. Esta é a força que mobiliza meu corpo e é por ele mobilizada. Há nas *Ações de Revirada* um esforço de abrir espaço para o que ainda está por vir. Meu corpo branco experimenta a queda, dá assistência a outras forças, aprende através de outros sistemas de lógicas, e lida com outros artifícios e conhecimentos. Este ato de desfazer torna-se explícito no prefixo repetido no nome de cada obra da série: *Desdescobrimento*, *Desmonte*, *Descanse* e *Desapego*.

Quatro Ações



Desdescobrimento.
Still de Vídeo.

Desdescobrimento aconteceu na dita Costa do Descobrimento, no dia 22 de abril, data de memoração da invasão de terras onde, estima-se, habitavam 3 milhões de indígenas divididos em 1000 diferentes nações⁴. Utilizando-me de um grande espelho como retrovisor, me aloco na proa do barco

4. Estimativa da Funai, disponível em <https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/a-populacao-indigena-no-brasil.htm#:~:text=Povos%20ind%C3%ADgenas%20no%20Brasil%20em%201500&text=Segundo%20dados%20publicados%20pela%20Funai,e%201.000.000%20no%20interior>. Disponível em 21 de fevereiro de 2022.

Marajá comandado por um pescador nativo, e juntos rumamos da Costa do Descobrimento ao horizonte Atlântico. Navegamos em linha reta até que todo o Monte Pascoal seja visto através do espelho. As faculdades de tutilidade e de visualidade entram em jogo ao construirmos as percepções de horizontes e topologias tão importantes à arte da época e ao sistema de orientação das navegações. Através do espelho acessamos não o local, mas a perspectiva que marca a abertura de nossa ferida colonial. Assim, orientados por um dado visual que aproxima a fantasmagoria do espelho à do horizonte, abrimos sobre o mar um enorme quadrado vermelho, inorgânico e flutuante. Oferecemo-lo como um presente ao Monte Pascoal.



Desdescobrimento.
Foto: Felipe Ribeiro.

Explicitamos a topografia da ferida vermelho-brasa que fez do Monte um horizonte-Brasil.

Sob a perspectiva da nação a origem é o impasse da qual somos fruto inexorável de uma violenta mestiçagem colonial. Como agir no desfazimento como criação de futuro?

Em *Desmonte* me coloco em desequilíbrio deitado numa falésia de argila de forma que meu corpo pese sobre ela. Ao invés de imprimir-lhe uma forma negativa de mim em uma espécie de molde, meu corpo é reconhecido como matéria exógena e cada tentativa de adesão ao solo se torna um impulso em direção contrária. Estranha sensação de cair quando já se está no chão, rolo falésia abaixo, experimentando na carne e nos nervos o descontrole do meu corpo branco em queda. Aquilo que a princípio se apresenta com repulsa é também o movimento constitutivo das falésias e seus estratos. Percebo a heterogeneidade como uma negociação entre movimentos de aderência e resistência.



Desmonte.
Still de Vídeo.

Desapego incita a sensação de atraso. Como quem chega depois, estou em meio aos escombros de uma das oito casas levadas pelo aumento do nível do mar próximo à foz do rio Corumbau. Permaneço ali imóvel junto a um cacto e à espera de que a maré suba e o sol se ponha. Entre ruínas, corpo e planta, e o chegar da escuridão, este se torna também o lugar de luto pelo súbito falecimento de um querido artista e amigo. O desaparego é a condição para fluxos nômades e a desapareção se inscreve como uma performance duracional entre rito e experimentação. Ali recordo que palavras, sentidos, coisas, agentes e seus restos estão fadados ao desaparecimento e é durante esse processo, intermediário e impreciso, que o mundo se abre ao encantamento.





Acima: Descanse.
Still de vídeo.

Página anterior:
Desapego. sequência
de stills de vídeo.

Descanse é um vídeo *readymade* de uma situação encontrada no caminho. Na beira do mar, uma carcaça de ferro de espreguiçadeira parcialmente enterrada na areia molhada emoldura o movimento das ondas. Sob o olhar da câmera de um celular se produz um problema de Gestalt entre primeiro plano e plano de fundo. Ora percebe-se a cadeira como um traço bidimensional, contorno chapado quase desenhado sobre a paisagem, ora tomamos-lhe por sua forma volumétrica compondo a paisagem que lhe atravessa. A situação já dada, independente da minha presença e atuação, parece me colocar naquele instante como uma testemunha casual. No entanto a viscosidade espaço-temporal deste acontecimento, seus efeitos de danos maiores que o relacionam à mutação geológica e ao aquecimento global, chama atenção para minha participação, mesmo se indireta. *Descanse* é um nome que carrega ironia ácida enquanto alude à necessidade de uma presença menos produtivista no mundo.

Referências Bibliográficas

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia vol.2* Editora 34. Rio de Janeiro. 1983.

LATOURE, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Ateliê de Humanidades e UBU Editora. São Paulo / Rio de Janeiro. 2020.

MOTEN, Fred. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

_____. *Blackness and nonperformance*. Conferência apresentada durante o evento Afterlives | MoMA Lives. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G2leiFByllg> Acesso em: 21 fev. de 2022.

_____. *Black and Blur (consent not to be a single being)*. Durham and London: Duke University Press. 2017.

Corpo velado

Thaís Leitão Chilinque

<http://lattes.cnpq.br/4614626529779811>

Orientação: Prof^a. Dr^a. Ruth Silva Torralba Ribeiro

Resumo: *Corpo Velado* é uma forma de experienciar questões étnico-raciais em um processo artístico atento a subjetividades e performatividades que desnaturalizam “práticas de evangelização cotidianas” -- como nomeio ações que emergem do pacto entre branquitude e moral cristã a transitar para além de contornos religiosos e/ou institucionais. Como uma dança poderia colapsar e curar o discurso que se impõe racial, desigual e moral sobre corpos e lugares? A ideia é compartilhar desafios da investigação que se desdobra a partir de um corpo constituído no privilégio branco e no embranquecimento da memória. Ao refletir o projeto de reiteração colonial no Brasil forjado pelo racismo e por certos usos da fé religiosa, tenciono lugares de dança como força vital e mobilizadora do real. No convite a um encontro performativo, a água é matéria de ativação da dimensão líquida de corpos que aproximam outras sensibilidades e temporalidades, e confrontam “zonas de represamento” produzidas por políticas de morte, de apagamento e de distanciamento.

Palavras-chave: performance, raça, religião, colonialismo, água.

Na escrita de pequenos acontecimentos desse percurso acadêmico, crítico ao elo entre branquitude e moral cristã, compartilho gestos que surgem como sombras em superfícies líquidas. A água aqui tem sido força vital de movimento, reflexividade e assombro que insiste em romper barreiras do esquecimento e outras impostas ao sensível. No pálido contexto político e sanitário¹, Corpo Velado aproxima e tensiona universos subjetivos e coletivos, constituídos e constitutivos do projeto de reiteração colonial no Brasil. Na atenção a vivências particulares que usufruem do privilégio branco, o desafio é coletivizar um acontecimento comum, de alteridade, de responsabilização e poesia.

Sou atravessada pela relação com João e com Olívia. O encontro interracial, parte de minha ancestralidade, revela um chão complexo, velado, por onde também orvalha o interesse dessa pesquisa em dança. Do recente falecimento de João e, logo em seguida, de Olívia, compartilho pistas de um caminho onde reflorescer sentidos da espiritualidade e de certas presenças tem possibilitado fluir com uma dança interessada naquilo que se vela no tempo e inspira alegria. Como criar um ritual de vida em seu enlace permanente com a morte? Se o corpo é cinicamente velado por uma política da barbárie, a dança e a performance poderiam incitar outros gestos e visualidades que não corroborem com o entendimento corporal consolidado por instituições através da escrita e de valores cristãos que conformam a realidade? Como a água se faz presente nesse rito criativo?

Sem intenção de tornar-me religiosa, aos 20 anos, voluntariamente, realizei primeira eucaristia com o objetivo de entender

1. O governo do Brasil, presidido há 2 anos por Jair Messias Bolsonaro – quem se elegeu com o apoio da chamada Bancada BBB (Boi, Bíblia e Bala) -- desconsidera as recomendações da Organização Mundial de Saúde ao minimizar, ridicularizar e colocar em dúvida os protocolos sanitários e outras urgências de combate ao coronavírus, orientadas por cientistas e instituições de renome do país. Além do descaso com a saúde pública, a crise se estende por outros setores, atacando os direitos fundamentais retratados na Constituição Federal de 1988; uma política de morte que torna ainda mais vulneráveis, populações que já sofriam com a injustiça e desigualdade sociais-ambientais.

valores que nem sabia nomear. Queria compreender como a moral religiosa atravessava minha subjetividade, contornos familiares e sociais. Ironicamente, no mesmo ano, casei por paixão e por desejo de fuga. Passei a perceber o medo da diferença e do desconhecido como uma lança em minhas memórias de infância e no olhar para a cidade onde nasci²; indagar sobre a atmosfera de vigília da maioria dos núcleos familiares que frequentava, como uma espécie de reação a uma genérica ameaça externa, que poderia colocar tudo a perder: a moral, a pureza, a felicidade, os bens materiais, a própria família.

Na liturgia pautada por valores como amor universal, salvação, caridade, trabalho e castidade, existe uma relação, no mínimo, curiosa no modo como se elenca, veicula, defende (ou mesmo, “vende”) o que se produz enquanto moralidade do sujeito ou das coletividades modernas e contemporâneas - e como o caráter religioso dessa ideologia se invisibiliza no cotidiano e na história. O que é considerado déficit moral? Quando? Por que? Quais vantagens de se reprimir a agressividade e a sexualidade³ em um país como o Brasil? Se o Cristianismo é usado como política de Estado, quais grupos estão na base da pirâmide social? Na disputa simbólica que acontecia na pós ditadura militar, a cultura do entretenimento da década de 80 era a aposta de coesão social, onde a classe média, mais uma vez, corroborava com valores estrangeiros, “dos mais brancos”, no caso, os norte-americanos. Xuxa Meneghel, Chacrinha e novelas memoráveis de minha infância acompanharam o discurso caridoso ante a desigualdade social – não-racializada – a manter o pilar fundante e estrutural do país.

No senso comum, o discurso da moralidade cristã se aliena de si. Uma sociedade embranquecida que vive *da caridade de*

2. Cidade de Niterói, no Rio de Janeiro.

3. Em seu livro *Memória da Plantação – episódios de racismo cotidiano*, a pesquisadora contemporânea Grada Kilomba descreve como o mundo conceitual *branco* captura, de forma conveniente, a sexualidade e a agressividade como modo de defesa do ego, remetendo o *sujeito negro* ao objeto “ruim”. Segundo Grada, é assim que o *sujeito negro* acaba “por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável...” (2019, p.36).

*quem a detesta*⁴ e coaduna com a obsessão por sobras de uma ancestralidade europeia, a negar suas heranças negras e indígenas, conivente e agente das políticas de extermínio. O *Outro*⁵ é ameaça e sujeito da salvação. Na contramão dessa sujeição, os movimentos negros e dos povos originários vem ampliando sua capacidade de organização, articulação e visibilidade para além dos estereótipos e das virtualidades. O quanto o gesto de dança pode ser coerente na pandemia? Quais possibilidades para além de uma produção audiovisual? As telas digitais parecem contrair espaço e tempo junto ao arrefecimento de percepções mais sensíveis, contundentes, fluidas, vulneráveis, éticas.

Ao se envolver com telas, rios e ruas, o desejo é não desaparecer nas altas velocidades⁶ e em uma moral sublimada que reifica a realidade como metafísica, a necessidade de um “salvador” e o véu proposto por valores da branquitude -- lugar social em que se carrega “certa autoridade e que permite trânsito” (SOVIK, 2009, p.36). O “mundo branco” representa as instituições e sujeitos considerados ‘brancos’ a depender da aparência, da região do país ou de determinadas circunstâncias. Em sua definição, Liv Sovik afirma que, no mito da cordialidade racial, no Brasil, a branquitude apesar de não se reduzir a genética possui uma complexa relação com os aspectos fenotípicos; a prática social é quem define brancos brasileiros.

Saber-me mulher branca e indissociável do racismo -- e da responsabilidade impassível de redenção -- é convidar para essa criação artística, memórias sobretudo na relação com meu avô, lembrando suas orações e “demônios”; é encontrar

4. Música *O tempo não para* de Cazuza.

5. O *Outro* ou *grande outro*, conceito psicanalítico desenvolvido por Jacques Lacan (1901-1981), consiste no lugar simbólico que define o sujeito em seus processos de diferenciação do ego. No livro *Memória da Plantação*, ao abordar o racismo como trauma, Grada Kilomba afirma a dinâmica onde “o *sujeito negro* torna-se não apenas a/o “*Outra/o*” – o diferente, em relação ao qual o “eu” da pessoa *branca* é medido -, mas também “*Outridade*” – a personificação de aspectos repressores do “eu” do *sujeito branco*”. (2019, p.37-38).

6. Referência ao livro *A máquina da Visão* de Paul Virilio (, que reflete sobre a mudança na percepção do espaço-tempo quando do surgimento de tecnologias de produção de imagem do século XX, ligadas a lógica da velocidade.

ressonâncias na prece das águas e da gente da boca do Rio Doce⁷, violado pela lama das empresas de mineração. Quais são as tramas entre o sagrado e a violência colonial? Por que orar pode relegar ao esquecimento lugares de onde viemos? A questão racial é escamoteada como acessória – quando não, um ato de histeria -- enquanto se naturaliza dois fatos: 1- a vida não é um direito universal inalienável e 2- todo capital material e/ou simbólico acumulado pelo sistema político hegemônico, e por sujeitos que o representam, consiste da expropriação de terras indígenas e do trabalho de pessoas escravizadas (SILVA, 2020), ou seja, do controle, da tortura, sequestro e morte, justamente, dos seres vivos e de biomas inteiros que tiveram seu direito à uma vida – e não à sobrevida - preterido.

Ativar outras sensibilidades e discursos sobre a vida trazem para o mestrado o interesse em performar ‘zonas de represa-mento’ conformadas pelo colonialismo ao tramar raça e religião; lugares de cárcere físico, afetivo e energético, de recorrente isolamento, tristeza e imobilidade. Incitar encontros artísticos e provocar a lógica dos afetos utilitários conduz o movimento à vida coletiva como estratégia de fruição, de cuidado e de criação. Nessa etapa da pesquisa, sustento quase as mesmas perguntas, escuto o que se coloca como impossibilidade, por vezes, invisível ou lida como intransponível. Acabo por re-situar lugares do doméstico e da rua em uma condição de precariedade; atenta ao não-saber e a indissociabilidade entre corpo de gente e corpo da terra como modo de pertencimento e de emancipação. Esse processo, apesar de partir de uma trajetória muito particular, se nutre de oralidades, estudos e vivências que se fazem em outras cosmogonias e epistemes

7. Em 2017, participei do projeto FOZ AFORA (Prêmio Itaú Cultural 2015-2016), do Coletivo Líquida Ação, que, dentre outras ações, reuniu 10 artistas na foz do Rio Doce durante 20 dias de residência artística. Após um ano e meio do crime socioambiental da Samarco S.A., Vale S.A. e da canadense BHP Billiton, as consequências materiais e imateriais dos 60 milhões de m³ de rejeitos de minério de ferro ainda estavam presentes na vida da comunidade Vila de Regência Augusta (ES) e em outras comunidades ribeirinhas da bacia do Rio Doce, contaminando não apenas os biomas aquáticos, mas grande parte da flora e fauna terrestres. <https://www.coletivoliquidaacao.com/publicacao>

que não aquelas fundadas no “sacrifício de uma vítima, santa, mas ensanguentada” (LE GOFF, 2006, p.39).

Se a ideologia racista nasce na Europa, é em Abya Ayla⁸ e em Pindorama que ‘raça’ cria novo status de hierarquização das existências. A categoria passa a ser “o significante flutuante” (HALL, 2015, p.1) de um sistema cultural escravocrata, onde a religião colabora na formatação das questões identitárias e na conformação do movimento corporal. Ao localizar na Idade Média o grande constructo ideológico da modernidade, Nelson Maldonado-Torres, a partir de narrativas dos conquistadores, descreve a fusão do poder imperial e do poder religioso nas Américas, desvelando a manobra de desumanização destes na sua relação com os que eram chamados de “pessoas sem religião”. Um tempo histórico em que Cristianismo já havia se consolidado como projeto universal de civilidade e de progresso. Com respeito aos cristãos que lutaram por justiça social, reitero o esforço de insurgência contra um sistema específico e parasitário. Por que é conveniente manter religião como tabu e reduzi-la a crença individual?

Agradeço pelo tempo de vivenciar, junto ao meu avô, a importância de humanizar, se humanizar e racializar relações familiares; de entender o quão profundos podem ser os efeitos de uma política que não apenas mina saúde física e mental, mas os afetos, a espiritualidade e o sagrado inerente a quaisquer relações de intimidade. Reduzir a ‘causa do mal’ a alguém é reafirmar a violência colonial, perversidades infundas e o universo de crianças que jamais irão crescer. Diante da adesão ao tempo “remoto” e avesso a qualquer traço de humanidade, com suas incompletudes e ambivalências, busco desviar e cultivar silêncios, convidando a eles, para acompanhar uma dança do perecimento das palavras e das sensações. Desafiar o que “resta” de sentir, parece

8. Abya Ayla é como o povo Kuna, do norte da Colômbia, se refere a esse conjunto de territórios reduzidos pelo colonizador como América. A Terra das Palmeiras, Pindorama, como os Tupis-Guaranis chamavam o Brasil, é parte centro-sul de Abya Ayla. O uso de nomenclaturas indígenas é parte do movimento dos povos originários de luta pela vida e pela retomada de seus territórios, de suas línguas e outros aspectos culturais.

potencializar o rito de vida infinita, de elo e força do que morre naquilo que vive.

O flunar da luminosidade, a lágrima, o copo d'água, a pele em mais dias de chuva. O corpo que se vela não está somente morto, se sustenta como alimento do agora. O corpo que vela também é velado em percepções que estão para além de uma “visualidade ausente”. Ao ativar a dimensão líquida dos corpos, seus trânsitos e urgências, a vida - sempre coletiva - se mantém a romper ficções de si e do mundo, a surpreender em alegria e em coragem. A água como matéria dos encontros flui em suas circularidades que aproximam mar de seus rios e uma dança que germina entre asfaltos⁹, plantando novidades no sensível, na memória e nas fissuras dos imaginários.

Referências bibliográficas

HALL, Stuart. *Raça, o significante flutuante*. Disponível em: http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante*. Acesso em: 11 jan. de 2022.

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

LE GOFF, Jacques. *Uma História do Corpo na Idade Média*. Tradução: Marcos Flamínio Peres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

SILVA, Denise Ferreira da. *A Dívida Impagável*. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em: 11 jan. de 2022.

SOVIK, Liv. *Aqui Ninguém é Branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

VIRILIO, Paul. *A Máquina da Visão*. Tradução: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

9. Referência ao ato político de arrancar o asfalto para plantio no espaço da Universidade Pluriétnica Aldeia Maraka'nã, liderada por José Urutau Guajajara e Potira Guajajara.

Preparação corporal: uma pesquisa que se desdobra e se debruça sobre as possibilidades expressivas do corpo cênico

Dandara da Silva Ferreira

dandarasferreira@yahoo.com.br

<http://lattes.cnpq.br/9888334188592983>

Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Inês Galvão Souza

Resumo: O objetivo da pesquisa que desenvolvo no mestrado é criar um material para Preparação Corporal no Teatro tendo como base teórica e prática a Teoria Fundamentos da Dança, criada por Helenita Sá Earp. No entanto, o que apresento nessa escrita, são os temas que fomentam o trabalho investigativo a partir dos atravessamentos causados durante a minha inserção nas disciplinas cursadas no Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDan/UFRJ), a pesquisa bibliográfica, as orientações da Professora Maria Inês Galvão, as trocas com as colegas de turma, a integração nos projetos de pesquisa e grupo de estudos, além de meu próprio trabalho enquanto preparadora corporal: o corpo em todas as suas existências, as possibilidades do movimento expressivo e a potencialidade do corpo enquanto lugar do acontecimento.

Palavras-chaves: corpo, preparação corporal, dança, movimento expressivo.

Essa escrita é um recorte da pesquisa desenvolvida por mim no Programa de Pós Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O objetivo geral do trabalho mencionado é a criação de um material que auxilie na preparação corporal dos atores através dos saberes da Dança, tendo como embasamento teórico a Teoria Fundamentos da Dança (TFD), criada por Helenita Sá Earp – professora emérita da UFRJ.

O recorte escolhido se aprofunda em um dos temas essenciais da pesquisa: as possibilidades expressivas do corpo cênico. Entendemos aqui o corpo como lugar do acontecimento, dotado de potência a partir das capacidades do movimento expressivo como condição primeira para o trabalho da cena. Assim, no entendimento do que pode o corpo e na riqueza do sentido de investigá-lo enquanto fonte inesgotável de criação e linguagem, é o caminho escolhido para ser percorrido na pesquisa, que tem a pretensão de contribuir para o (debate sobre o) desenvolvimento corporal do ator para a cena.

É importante ressaltar que quando nos referimos ao corpo em toda a pesquisa, estamos entendendo-o holisticamente. Aqui não o consideramos de maneira dicotômica. O corpo é constituído por sua existência física, mental e emocional. Esses três aspectos entrelaçados constituem a existência humana e é esse o motivo pelo qual o corpo é considerado o lugar do acontecimento, das experiências que constroem e dão forma ao indivíduo. Se debruçar sobre esse corpo e suas possibilidades expressivas é pensar a partir dele considerando sua totalidade. Quando nos fixamos nesse corpo que vai para a cena, estamos desdobrando seus estados de presença, a intenção dos gestos e os sentidos do corpo. Esses pontos são só possíveis de serem trabalhados se o engajamos (o corpo) em sua completude. Dessa forma, o que caracteriza a preparação corporal é o trabalho holístico que potencializa o corpo abrindo caminhos para descobertas de possibilidades expressivas do movimento. Segundo Mariana Magno (2014), o corpo é constituído por aspectos visíveis e não visíveis, o que confere o entendimento do corpo enquanto “unidade corpórea”:

Estabelecemos primeiro o entendimento do corpo como unidade corpomente em ação sincronizada poética, mas que possui aspectos opostos e complementares, ou seja, o seu interior e o seu exterior também podem ser vistos como corpo e espírito [...] forma e conteúdo, entre outros. Incluem-se aqui, por conseguinte, ainda no corpo, os seus movimentos cinéticos e interiores, as suas reflexões, os seus pensamentos, a sua energia e possibilidades de transformações, a sua (da sua) consciência, o seu inconsciente, o inconsciente coletivo, a sua imaginação, a sua memória, a sua vida interior, os seus conflitos, os seus paradoxos e também a sua criatividade poética. (MAGNO, 2014 p. 121)

Outro ponto que acho importante destacar: Poderiam ser trazidas outras teorias de outras linguagens que tem o corpo como seu foco de estudos, mas invisto nos saberes da Dança porque essa pesquisa nasceu através das minhas experiências na área (em Dança). Cito aqui Espinoza, quando o mesmo diz que os encontros felizes são os que aumentam a nossa potência de agir no mundo, quando entendo que as nossas (minhas) relações construídas através de corpos dançantes e de suas formas em se relacionar com o corpo me instigavam a investigar o quanto de potencialidade, no sentido de possibilidades, existia. Passei a me questionar como trazer isso de forma instrumentalizada, pensando nos parâmetros (espaço, forma, tempo, dinâmica e movimento) que constituem a TFD e quais elementos dentro de cada um deles adicionados a um determinado estado de presença cênica que se quer obter pode ser crucial para alcançá-lo? Como um movimento mecânico, como as movimentações cotidianas, por exemplo, se transformam em um estado de presença? Através do trabalho como preparadora e das minhas experiências enquanto artista da cena, acredito que só é possível responder a essas perguntas através da construção de um trabalho corporal (de corpo) que leve em consideração a magnitude de cada aspecto do corpo trabalhadas em conjunto. Ou seja, dotar o movimento de intencionalidade e consciência.

Dar sentido ao movimento é o que eu acredito ser o diferencial quando se pensa na preparação do corpo do ator através da Dança. Quando o ator está em cena, um simples gesto de abrir a porta é cênico e, me aprofundando mais, o simples gesto de abrir a porta quando se está apressado já muda totalmente a configuração dessa ação, e, especificando um pouco mais, quando esse corpo, que com pressa abre a porta, é um corpo de uma pessoa idosa por exemplo, já transforma totalmente esse estado. Esses lugares que contextualizam as ações podem ser trabalhados por vários elementos presentes nos parâmetros. Assim, se eu cruzar alguns deles, a partir de uma prática sensível, é possível que esse ator acesse o lugar esperado?!

Meu desejo é construir um material que respeite a individualidade de cada corpo, que não exclua as suas vivências porque elas são parte do que vai ser encenado (para a cena). Como trazer as experiências sociais como parte do trabalho para a cena? Como trazer o corpo como própria dramaturgia? A TFD é uma base epistemológica que nos dá a chance de criar a partir dela. Quando entendo isso, flutuo para outra questão: como cruzar a TFD com a minha experiência? Essa é uma pergunta que tenho buscado responder no momento.

A experimentação entre o cruzamento da TFD e as minhas vivências enquanto artista e educadora desembocam nas minhas práticas como preparadora corporal. O exercício de estudar maneiras de treinar o corpo do ator abraça o entendimento do corpo, mais os objetivos cênicos e o respeito e compreensão dos corpos dos atores de cada elenco. Desenvolver atividades que abarcam esses aspectos é o desafio que impulsiona essa pesquisa. Para o que eu chamo de atividades, Sônia Machado de Azevedo (2017) nomeia de ações, (quanto a isso) afirmando:

Em primeiro lugar e num nível bastante básico (de uma iniciação), está o conhecimento do instrumento. E conhecer o instrumento é também (no caso do intérprete) conhecer-se. Conhecer-se, no entanto, em ação: em ações rotineiras, em ações inusitadas, em ações propostas, em

ações improvisadas. Nunca como na vida real: há como que um debruçar-se muito especial sobre aquilo que se faz de si mesmo, a cada instante de qualquer tarefa a ser desempenhada. (AZEVEDO, 2017, p. 279)

Pensar em um trabalho de corpo que tem como objetivo atingir um estado cênico específico, passa por um processo com algumas fases cruciais até a sua realização. A identificação do corpo, desde suas facilidades até dificuldades; mapeamento dos aspectos físicos, mentais e emocionais que precisam ser alcançados; traçar um plano de trabalho que contemple o tempo de preparação e as disponibilidades corpóreas de cada um; aproximação entre o ideal e o possível; a fomentação da pesquisa criativa. Ressalto que essas etapas não são fórmulas, mas sim, caminhos que encontrei durante as minhas experiências como preparadora onde me senti parte integrante de um processo de sucesso em relação à preparação corporal dos atores e aos resultados cênicos alcançados. É importante ressaltar também que todo esse processo acontece de uma maneira aberta para que se trabalhe tanto com o que é programado, mas também com o inesperado, com o que se intui. É extremamente necessário que o plano de preparação seja flexível e atento. É nesse momento que os aspectos não visíveis devem ser atendidos, explorados, porque são neles que se constituem a essência do personagem. A intenção do gesto, do movimento, se desdobra nessas aberturas para o que não se está programado, mas que é concreto e imprescindível.

É preciso acreditar no que é invisível para torná-lo visível, sentir o que não é concreto para transformá-lo em real, possibilitar a viagem para dentro de si mesmo para explodir os sentidos e expressar o calor das imagens produzidas. Essa necessidade de crença nas sensações do corpo e nos acontecimentos da cena se dá pela própria necessidade de transformação do corpo do atuante. O atuante, na tentativa de ser um outro, não deixando de ser ele mesmo, experimenta o seu corpo, estrutura formas e constrói a

dramaturgia evocada pelo sentido do texto e do contexto poético do espaço-tempo da cena. Tempo e espaço são preenchidos por formas e movimentos que despendem energias, dinâmicas, cores emitidas pela voz e pelo corpo do artista da cena. (TOURINHO; GALVÃO, 2016, p. 180)

Viabilizamos, através da nossa arte, a potência de ação no mundo do outro. Essa possibilidade de afetar e ser afetado; de se mover e mover; está atrelado com uma outra característica do ser que também só é possível pelo encontro das esferas físicas e não físicas que constituem o corpo: a criação. “*consideramos a criatividade um potencial inerente ao homem, e a realização desse potencial uma de suas necessidades*” (OSTROWER, 1977, p. 5), criar é dar ao sujeito a possibilidade de realizar o que se passa primeiro na imaginação. E apesar da criação ser muito associada ao âmbito da arte, criar é uma das condições humanas. Estamos criando o tempo todo, não necessariamente o fazemos através do que ainda não existe, mas também quando ressignificamos, quando damos outro olhar ou enxergamos através de uma nova perspectiva. Fayga Ostrower (1977) afirma:

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse “novo”, de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER; 1977, p. 9)

Imaginar e poder dar vida à imaginação é só mais uma prova do quanto o corpo humano é dotado de potencialidade, mesmo diante das suas limitações. E é nesse ponto que me questiono: nosso corpo é limitado a partir de qual perspectiva? Do físico? Será que realmente não somos inteiros? Essas questões me instigam a investigar essa potencialidade que se apresenta

através das possibilidades do movimento expressivo que se manifesta através do entendimento do corpo como conjunto das existências emocionais, físicas e mentais que eu escolhi pesquisar através dos saberes da Dança, pois foram através das experiências vividas nela que o meu entendimento sobre o corpo tem se construído. Pensar num trabalho de corpo para a cena a partir do entendimento do mesmo de maneira holística e das possibilidades de movimentos expressivos que potencializam esse corpo e o dota de intenção e afetividade são os elementos que movimentam essa pesquisa.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. 2ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

MAGNO, Mariane. *O movimento poético: corpo da consciência paradoxal*. In: TAVARES, Enéias; BIANCALANA, Gisela; MAGNO, Marine. (Org.) *Discursos do corpo na arte*. Santa Maria: Editoraufsm, 2014

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 9ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1993.

TOURINHO, Lígia; GALVÃO, Inês. *A Preparação Corporal par a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação*. *Art Research Journal, Brasil*, v. 3, n. 2, p. 178 – 193, Dezembro, 2016.

Práticas somáticas nas artes da cena: formação, atuação e mediação pelo prisma do cuidado de si e da qualidade de vida

Lígia Losada Tourinho

ligiatourinho@eefd.ufrj.br

<http://lattes.cnpq.br/8862753744492089>

Resumo: Com o intuito de atender a proposta do I Seminário de Pesquisas em Andamento do Programa de Pós-graduação em Dança, intitulado Ninho, este texto apresenta o projeto de pesquisa da docente Lígia Losada Tourinho e as produções realizadas por ela durante o último biênio. O foco está centrado nas Práticas Somáticas nas Artes da Cena com ênfase na formação, atuação e mediação pelo prisma do cuidado de si e da qualidade de vida. O texto apresenta uma descrição detalhada sobre os Projetos de Pesquisa Preparação Corporal para a Cena e sobre a Conexão Mulheres da Improvisação.

Palavras-chave: educação somáticas, preparação corporal, conexão mulheres da improvisação, cuidado de si.

Imbricada de personalidade e assumindo uma escrita sob a forma de relato, me apresento como uma artista e pesquisadora carioca, 42 anos, docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro há 17 anos. Gosto de me definir como Artista do Movimento, conectando minhas relações entre a Dança e o Teatro, entre o fazer da atriz, coreógrafa, performer, diretora em estado de arte e de pesquisa. Sou Professora do Depto. de Arte Corporal da UFRJ, e leciono nas graduações em Dança e Direção Teatral. Fui coordenadora deste Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ) desde sua implementação até dezembro de 2021. Também sou professora convidada da Pós-graduação em Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna (FAV-RJ). Destacando assim minha formação no campo labaniano e minha atuação imbricada por esta perspectiva.

Fui Diretora da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA- Gestão 2018-21), em seguida fui eleita e assumi uma das cadeiras do Comitê Editorial desta Associação (Gestão 2021-23), compondo a equipe de gestão da Editora Anda. Apesar de gestão não ser pesquisa, atuar como gestora interfere na maneira como eu produzo pesquisa e no encaminhamento das pesquisas em Arte/ Dança no país.

Percebo que minha produção possui algumas frentes de destaque: produção artística, produção bibliográfica e a organização de eventos internacionais e de grande porte. Sou uma artista atuante na cena de dança e do teatro com notória experiência artística, são mais de 80 obras realizadas em 23 anos de carreira.

Atualmente percebo que minha pesquisa gira em torno das “Práticas Somáticas nas Artes da Cena: formação, atuação e mediação pelo prisma do cuidado de si e da qualidade de vida”. A partir deste grande eixo atuei nos últimos 2 anos intensamente em alguns projetos e grupos de pesquisa, são eles: Preparação Corporal para a Cena (em parceria com a Profa. Dra. Maria Inês Galvão); Mulheres da Improvisação - MI (conexão com 7 mulheres pesquisadoras entre Brasil e Uruguai, nela estão as docentes e pesquisadoras do PPGDan, Ivani

Santana e Carolina Natal); Laboratório de Crítica (coordenado pelo Prof. Dr. Sérgio Andrade e com a participação da Profa. Dra. Maria Inês Galvão).

Considero importante registrar que o contexto deste biênio (2020-21) foi marcado pela pandemia do Covid-19, pelo distanciamento social e pelo trabalho remoto. Em janeiro de 2022 o Brasil ultrapassou a marca de 622 mil mortes para esta doença.

Projeto preparação corporal para atores

Desde 2014, coordeno, em parceria com a Profa. Dra. Maria Inês Galvão Souza, o projeto Preparação Corporal para Atores, envolvendo os cursos de Dança e o de Direção Teatral (DT) da UFRJ. A ideia central é de que os alunos desses cursos colaborem entre si com suas experiências. No projeto, estudantes da dança atuam na preparação corporal (e demais nomenclaturas relacionadas a esta prática)¹ nas duas últimas montagens de final de curso da DT. Este projeto de pesquisa está vinculado a dois importantes projetos de extensão da UFRJ, a Mostra Mais e a Mostra de Teatro da Escola de Comunicação. Atuam no projeto uma bolsista de Iniciação Científica PIBIC/ UFRJ, um estudante com bolsa de monitoria e uma estudante de Mestrado. No PPPGDan temos hoje quatro projetos de dissertação de mestrado focados na preparação corporal para a cena, três deles são desenvolvidos por egressas das graduações em dança que participaram deste projeto.

As parcerias estabelecidas entre essas e esses alunos têm ultrapassado a temporalidade de um semestre e muitas vezes avançam para além do âmbito universitário, adentrando às esferas do campo profissional das Artes da Cena. Identifico a porosidade dessas parcerias e como algumas e alguns preparadores corporais acabam atuando também como atrizes e atores e ou assistentes de direção.

1. Direção de movimento, coreografia para o teatro, coach atoral, dentre outras.

A Educação Somática é um dos pilares fundamentais de desenvolvimento do projeto tanto para preparadores corporais quanto para que diretoras/es entendam que a dramaturgia também se dá no corpo. Indagamo-nos sobre como a poesia do movimento se materializa em cada projeto de atuação. Toda a proposta tem como base o fazer cênico e a produção de conceitos a partir da experimentação, ou seja, sua conceitualização é formulada com base nesse saber-fazer. Esta partilha tem como objetivo refletir sobre os conceitos e práticas somáticos que vêm sendo desenvolvidos no projeto e nas disciplinas ligadas a ele.

Acho importante contextualizar que no Rio de Janeiro a preparação corporal de atrizes e atores tem sido um espaço de atuação profissional de artistas da Dança. Destaco um importante movimento de constituição de rede de pesquisadoras iniciado pela Profa. Dra. Joana Ribeiro, da UNIRIO. Vinculado a eles está a criação e realização dos dois Encontros de Preparadores Corporais, Diretores de Movimento e Coreógrafos para Teatro organizados pelo Laboratório de Artes do Movimento da UNIRIO, que iniciou a importante reivindicação dessas categorias nas premiações das produções teatrais no Rio de Janeiro. Destaco também as duas mesas temáticas realizadas nos dois últimos congressos da Abrace, com intervalo de três anos, compostas por mim, Maria Inês Galvão, da UFRJ, Joana Ribeiro e Nara Keiserman, da UNIRIO, e Mônica Ribeiro da UFMG. Esses encontros permitiram que criássemos uma rede de pesquisadoras, produzindo encontros, publicações conjuntas e relacionadas. Em especial, recentemente foi publicado o livro *Preparação Corporal, Direção de Movimento e Coreografia nas Artes da Cena (2021)*, organizado pelas pesquisadoras do Laboratório de Artes do Movimento da UNIRIO, incluindo textos de todas nós. Começamos também a reivindicar a preparação corporal, a direção de movimento e a coreografia para o teatro como campo de pesquisa. Nos atentamos a refletir como essas funções nas fichas técnicas dos espetáculos, em especial no Rio de Janeiro, são recorrentemente ocupadas por artistas da dança. Esta rede é responsável pelo principal escopo teórico

do projeto em questão. Por fim, enfatizo o quanto os saberes somáticos perpassam e atravessam a formação dessa rede de pesquisadoras e estão implícitos e explícitos em nossas falas e escritas.

A maneira como estruturamos o projeto e as tramas que ele mobiliza revelam sua natureza metodológica somática. Nosso primeiro passo é o conhecimento das pessoas envolvidas no projeto, seus contextos, saberes, potências e fragilidades. Elas se vinculam pelo desejo e aproximação de interesses. Cada estudante da dança estuda os projetos de montagem cênica como um todo para escolher onde irá atuar. Escolher é manifestar um vínculo e uma afinidade, uma potência de relação entre os saberes visíveis, invisíveis (como a intuição, a aleatoriedade, as coincidências) e os vazios manifestos em cada proposta. É também um ato de escuta. Os primeiros passos de nossa metodologia estão ancorados na escuta e na fricção proporcionada pelo encontro entre estudantes da dança e da direção teatral.

A perspectiva somática do projeto se dá principalmente pela maneira como nós (incluo minha parceira de trabalho, Profa. Dra. Maria Inês Galvão Souza) lidamos com todos os aspectos e etapas envolvidas. Essa é nossa maneira de se relacionar inclusive com a vida. Não acredito que seja possível uma abordagem somática desconectada de uma forma ontológica frente ao mundo. Trabalhamos com metas gerais e individuais, entendendo que elas se retroalimentam e atualizam a cada experiência.

Conexão Mulheres da Improvisação (MI)²

Grupo de estudos e investigação artística que, através da prática como pesquisa, analisa e discute os processos de improvisação tendo como objetivo refletir sobre percepção, tomada de sentido, interação e co-criação. Interdisciplinar, o

2. <https://mulheresdaimprovis.wixsite.com/impromulheres>

coletivo Mulheres da Improvisação, formado por artistas-pesquisadoras da dança, música, filosofia, performance, poesia, mídia arte, teatro, entre outras áreas do conhecimento, se propõe a investigar o processo de improvisação nas cenas artísticas em diversos contextos tais como palcos, galerias, espaço urbanos ambientes naturais, meios virtuais, digitais ou mediados por tecnologias, dentre outros. Um coletivo formado por mulheres que busca, além da pesquisa artística, valorizar a força feminina como modo de ruptura para com pensamentos, ações e estruturas decorrentes de preconceitos étnico-raciais e de gênero. Integram esta conexão de mulheres Ivani Santana (UFRJ), Lígia Tourinho (UFRJ), Líria Morays (UFPB), Ana Carolina Mundim (UFC), Roberta Ramos (UFPE), Tania Marín Perés (UFBA) e Carolina Natal (UFRJ).

A proposta inicial deveria ocorrer presencialmente em uma residência artística, contudo, em virtude da pandemia do COVID-19, começamos nossos encontros de forma virtual no dia 31/03/2020 através de sistemas de videoconferência.

Em 25 de maio de 2020 a MI realizou sua primeira ação pública, a *Mesa Mulheres da Improvisação: uma discussão interdisciplinar sobre a improvisação em cena*, no Congresso Virtual da UFBA. Esta mesa teve como objetivo refletir sobre criação compartilhada, interação, percepção e tomada de sentido. Iniciando a sessão com a apresentação de uma improvisação telemática, distribuída em tópicos principais: 1- “Relações entre o dançarino e o lugar na improvisação”, pela bailarina Líria de Araújo Moraes (Dança/UFPB); 2- “Uma visão enativista do processo de improvisação”, pela filósofa Nara Figueiredo (Filosofia/UNICAMP); 3- “Práticas contemplativas e questões ambientais”, pela artista Walmeri Ribeiro (Produção Cultural/UFF, PPGAV/UFRJ); 4- “Educação somática e a dança na improvisação”, pela bailarina Lígia Tourinho (Dança/UFRJ); 5- “Corpo e tecnologia multimodal”, apresentado pela musicista e músico-terapeuta Elena Partesotti (NICS/UNICAMP); e 6- “Tomada de sentido participativa como poética da dança mediada pela tecnologia digital”, por Ivani Santana (IHAC/PPGAC, UFBA).

Em 18 de setembro de 2020 realizamos a *Conferenciação Mulheres da Improvisação (MI): Ações e reflexões sobre presença frente aos desafios contemporâneos*, no VI Congresso Científico de Pesquisadores em Dança: 1a. Edição Virtual, da Anda. Em uma ação híbrida entre a conferência e a performance, abordamos algumas reflexões sobre o conceito de presença a partir das distintas corporalidades, trajetórias e visões, valorizando a experiência. A proposta de ação|experimentação performativa e de conversações visou discutir três aspectos sobre a presença: seus possíveis estados (qualidades) na improvisação, suas implicações pela mediação tecnológica e seus desafios frente às questões contemporâneas, sobretudo, em tempos pandêmicos, na construção de uma produção de conhecimento pelo bem viver! Um texto sobre essa experiência foi publicado no Livro 1 da Coleção *Quais Danças Estão por Vir?*, da Editora Anda, intitulado *Os Desafios Pandêmicos e Outros Modos de Re-existência nas Artes*.

Em Março de 2021, criamos a performance [In]submersas no Seminário Tepe da Bienal de Dança do Ceará. A obra foi um convite a uma experiência imersiva e sinestésica, uma instalação performativa por salas virtuais interconectadas. A ação discutiu a relação entre corpo, presença e meio ambiente, em atos de criar, cultivar e conectar. Com uma fruição mediada pelas plataformas digitais e suas possibilidades e potencialidades técnicas, a experiência coloca em pauta as singularidades e o contexto que estamos vivendo, mas também nos instiga a pensar e experimentar ações coletivas possíveis para um mundo outro por vir. Performaram Ana Emerich, Ivani Santana, Lígia Tourinho, Líria Morays, Nara Figueiredo, Tania Marin Perez e Walmeri Ribeiro.

Em dezembro de 2021 realizamos o II Encontro Internacional de Dança Cognição e Tecnologia (EIDCT). Este evento foi idealizado por Ivani Santana e organizado pela conexão Mulheres da Improvisação (M.I.). O evento foi promovido pelo PPGAC-UFBA, pelo Programa de Pós-graduação em Dança, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e pela Facultad de Artes, *Universidad de La Republica*, Uruguai e apoio do

Observatorio Iberoamericano Arte Digital y Electrónico e dos grupos de pesquisas e instituições das integrantes da M.I, além de contar com o suporte financeiro da CAPES, CNPq, FAPERJ e PPGAC UFBA. Nele a Conexão MI performou a ConferenciAÇÃO Mulheres da Improvisação.

Frente a esta contextualização e descrição de ações, reitero e identifico a contribuição desta pesquisa e de seu campo para o desenvolvimento dos saberes científicos, contribuição no processo adaptativo social frente aos avanços tecnológicos, ao campo da saúde, por contribuir diretamente com a qualidade de vida e com o cuidado de si. Os saberes somáticos são também inovadoras tecnologias de cuidado de si. O cuidado de si, da saúde, preparação para a cena e da produção artística com recursos para um plano coletivo sem deslocar do plano individual, como recurso de autonomia, fora das perspectivas de treinamento e padronização, garantem mais felicidade, qualidade de vida e melhores condições de convivência social e desenvolvimento das potencialidades do ser. Pelos motivos apresentados considero que pesquisas desta natureza sejam inovadoras e de extrema relevância e necessidade para os tempos atuais, contribuindo imensamente para a sociedade nas dimensões social, científica e tecnológica.

Referências bibliográficas

CUNHA, Carla S.; PIZARRO, Diego; VELLOSO (Org.). *Práticas somáticas em dança: Body-Mind Centering em criação, pesquisa e performance*. Vol. 1. Brasília: Editora IFB, 2019.

EDDY, Martha. *Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança*. In: Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.2.

FERNADES et al. *A arte do movimento na prática como pesquisa*. In: Anais da Abrace, 2018, Campinas: Unicamp: 2018, p.1 e 13.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. *Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico*. In: ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio/2014.

HASEMAN, Brad. *Manifesto pela Pesquisa Performativa*. In: 5o. Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, 5, 2015, São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015, p. 41-53.

STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação Somática e Artes Cênicas: princípios e aplicações*. Campinas: Papirus, 2018.

TOURINHO, Lígia. *O protagonismo das mulheres no campo labaniano*. In: X Reunião Científica ABRACE, 2019, Campinas. Anais. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4591#:~:text=Laban%20n%C3%A3o%20se%20definia%20como,arte%20como%20eixo%20para%20suas>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

_____. *Grupo de estudos da Midiateca do Centro Coreográfico: contexto e memória*. In: Revista Passos. Vol. 2. P. 36-41. 2020. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1kicLriKkgiFZMHyDBTQl8vUFo7uBR8Pd/view>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

TOURINHO, Lígia. et al. *Correspondências somáticas em tempos de quarentena*. Revista Passos. Vol. 2. P. 42-55. 2020. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1kicLriKkgiFZMHyDBTQl8vUFo7uBR8Pd/view>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

TOURINHO, Lígia; SOUZA, Maria Inês G. *Experiências em curso na UFRJ: Projeto “Preparação corporal para atores” trilhando processos de formação no campo da preparação corporal*. In: Preparação corporal, direção de movimento e coreografia nas Artes da Cena. 1 ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2021, v.1, p. 112-124.

_____. *A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação*. Art Research Journal. , v.3 n.2, p.178 - , 2016.

TOURINHO, L. L.; TAVARES, J. R. S.; KEISERMAN, N.; RIBEIRO, M. M. *Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo*. In: Direção de Movimento, Assessoria de Movimento Cênico e Preparação Corporal: ofícios do corpo, 2019, Campinas. VIII Simposio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas.- Anais do Seminário do Lume LINX. Campinas: Lume, 2019. v.VIII. p.1 - 1.

_____. *Preparação Corporal e Direção de Movimento: Formação e Prática Artística*. In: X Congresso ABRACE, 2018, Natal. X Congresso ABRACE, 2018.

Colaboração em processos cênicos em tempos remotos

Jacyan Castilho de Oliveira

jacyancastilho@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/9706863033493429>

Resumo: Este é o resumo expandido apresentado no âmbito do Seminário de Pesquisas em Andamento – NINHO, do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da UFRJ. O resumo refere-se ao estado atual de pesquisa da Profa. Dra. Jacyan Castilho, Prof. Associada da Escola de Comunicação e docente permanente do PPGDan. No momento, o foco da pesquisa recai sobre formas de colaboração em processos artísticos em dança à distância, resultantes ou mesmo anteriores ao período de isolamento social ditado pela pandemia SARS-COV-2. Investigam-se não somente processos dramaturgicos e composicionais, mas ainda formas de produção e agenciamento sob o aspecto colaborativo entre coletivos, instituições e universidades.

Palavras-chave: criação colaborativa, performance remota, Xavier Le Roy.

A pesquisa “Colaboração em processos cênicos em tempos remotos” vem sendo desenvolvida desde março de 2021 no âmbito do estágio pós-doutoral da Profa. Dra. Jacyan Castilho (Escola de Comunicação e Programa de Pós-Graduação em Dança - UFRJ), sob supervisão do Prof. Dr. Xavier Le Roy, na *Justus-Liebig Universität* (Gießen, Alemanha), com bolsa CAPES - *Alexander von Humboldt Foundation/Stiftung*.

Como professora do curso de Artes Cênicas – habilitação em Direção Teatral na ECO, e docente efetiva do PPGDan, interessou a esta pesquisadora estudar processos cênicos que surgissem em caráter colaborativo e à distância entre artistas e/ou pesquisadores, individuais ou aglutinados em coletivos. Inicialmente a investigação elegeria como foco alguns coletivos ou instituições que mantêm, há anos, práticas colaborativas de criação cênica, em teatro ou dança, notadamente na Alemanha, país que já conta com tradição de parcerias interinstitucionais no fomento à pesquisa e criação artística. Interessava, então, perscrutar no que tais práticas poderiam contribuir para a criação de redes de colaboração no árido horizonte brasileiro de fomento à criação. No entanto, com o advento da pandemia SARS-COV-19 nos anos de 2020-2021, houve súbita mudança de perspectiva no objeto da pesquisa, visto que a proliferação de processos desse tipo foi a única saída viável para a subsistência artística – e por vezes, material – de artistas solos ou coletivos em crise pelo isolamento social. As terríveis consequências, para classes artísticas de todo o mundo, do impedimento do convívio presencial, acabaram por motivar, mesmo para aqueles que ainda não exerciam essa prática, formas de colaboração forçosamente remotas. Uma vez observado o espraiamento do foco de investigação (posto que, agora, todos e qualquer um poderiam se converter neste foco), a escolha recaiu, como seria de se esperar, nos fatos e processos mais “próximos” (agora não geograficamente, e sim experimentalmente) da investigadora.

As experiências aqui narradas, que dão corpo à pesquisa em andamento, são as vivenciadas pela pesquisadora junto

ao Prof. Dr. Xavier Le Roy, coreógrafo francês de reconhecida importância na consolidação do que se convencionou chamar “Nova Dança” francesa nas décadas de 1990-2000, tanto em processo criativo profissional, desenvolvido em Berlim, cidade de residência atual do coreógrafo, quanto no ambiente acadêmico, no âmbito do Mestrado em Coreografia e Performance da *Justus-Liebig Universität*, onde o professor leciona.

Em Berlim, a pesquisadora acompanhou as semanas finais de preparação da performance-exibição *We are not monsters*, de autoria de Dalibor Šandor, realizada, sob liderança artística de Le Roy, Alexandre Achour, Olivera Kovačević Crnjanski, Scarlett Yu e Sasă Asentić com dois coletivos: o *Per.Art*, sediado na cidade de Novi Sad, na Sérvia, e o *Tanzerei Berlin*, sediado em Berlim. O grupo sérvio dedica-se há cerca de vinte anos à questão da inclusão de pessoas com diferentes tipos e graus de dificuldades cognitivas e de mobilidade em processos cênicos, quer sejam espetáculos, performances, leituras, palestras performativas ou oficinas. Sasă Asentić, componente do grupo, contribuiu na formação em 2019 do *Tanzerei Berlin*, coletivo alemão com os mesmos propósitos. A performance acompanhada, apresentada na *Berlinische Galerie* em outubro de 2021, trazia para o centro da questão o tema da inclusão social (que compreende a inclusão artística) de tais sujeitos na suposta “normalidade” das instituições culturais. No ambiente de galeria, em exibição paralela aos acervos expostos, os participantes convidavam o público a refletir sobre as “monstruosidades” recônditas e inerentes a cada ser humano, em interação com os espaços e com as obras expostas, numa menção sutil aos *freak shows* europeus que, durante séculos, exibiram, como seres disformes e, portanto, monstruosos, corpos tidos como “diferentes”. Aqui, o processo de colaboração foi observado em dois níveis: no nível da criação remota, pelas formas de colaboração de dois coletivos com distância geográfica (que se reuniram presencialmente somente nas últimas semanas de trabalho) porém proximidade conceitual. Em outro nível, foi observada a colaboração artística entre *performers* experientes e novatos, com e sem distinções cognitivas e motoras, em

intencional horizontalidade de participação nas decisões e direcionamentos que a obra exigia.

No âmbito do Mestrado em Coreografia e Performance (*Coreographie und Performance – CuP*), oferecido pelo *Institut für Angewandte Theaterwissenschaft* (Instituto para Estudos Aplicados em Teatro) da *Justus-Liebig Universität Gießen*, a observação deu-se durante o seminário ministrado no semestre 2021.1 pelo Prof. Dr. Xavier Le Roy. O seminário intitulava-se “*Made in Private Spaces for a Public Time or Rules of the Zoom*”. Realizado totalmente de forma remota, foi dirigido a alunos do curso de Bacharelado em Teatro e do CuP, de diversas nacionalidades e, à época, esparsos por diversas cidades e países, que foram divididos em grupos e instados a construir uma performance remota, em total conformidade com as possibilidades da plataforma de conferências Zoom™, na qual ocorria o Seminário. A pesquisadora foi arrolada, assim, em um ambiente de criação virtual e colaborativo que, de acordo com as práticas criativas usuais do coreógrafo Le Roy, engendrou uma composição coletiva segundo regras específicas de linguagem cênica, no caso a linguagem audiovisual – sob as regras possibilitadas pela plataforma. Os grupos apresentaram o trabalho resultante desta investigação prática no dia 13 de julho de 2021, ao término do semestre letivo. O grupo em que se inseriu a pesquisadora apresentou a performance audiovisual remota “*Introduction*”. Nesta, as “janelas” de exibição de cada participante tinham áudios silenciados e mantidas com câmeras desligadas, enquanto as *performers* inseriam sons ao vivo e pré-gravados, textos, mensagens e eventuais imagens que respondiam, cenicamente, às perguntas “Qual seu nome/ De onde é você/ Onde você está agora”, em uma cerimônia de apresentação pessoal (em inglês, *Introduction*) e ao mesmo tempo introdutória de novas formas de relacionamento.

As experiências aqui relatadas encontram-se em fase de sistematização e correlação com o material conceitual e teórico em estudo, visto que a pesquisa está em andamento. Pode-se entrever aproximações conceituais possíveis com estudos de intermedialidade, como em Gabriela Lirio Gurgel Monteiro (2018),

com as obras de Bojana Kunst (2015) e André Lepecki (2021) que questionam os modos de produção das sensibilidades coletivas, e de Jorge Dubatti (2020), em algumas primeiras reflexões sobre a criação em tempos pandêmicos.

Referências bibliográficas

DUBATTI, Jorge. *A pandemia revelou o poder do convívio*. REVISTA CONTINENTE, entrevista, 01/12/2020. Disponível em <https://revistacontinente.com.br/edicoes/240/ra-pandemia-revelou-o-poder-do-convivior>.

KUNST, Bojana. *Artista at Work – Proximity of Art and Capitalism*. Zero Books, 2015.

LEPECKI, Andre. *Presentation of André Lepecki's book Exhausting Dance*. Entrevista remota, 26/11/2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=vILMt3Rcu6A>

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. *O corpo expandido e os efeitos de presença em performances intermediais*. VIS- Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB, Brasília, vol 17 nº2, julho-dezembro 2018.

O corpo nas artes da cena: fricções entre somática e cognição

Tatiana de Britto Pontes Rodrigues Pará

tatipara.art@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/9147065732337698>

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Jacyan Castilho de Oliveira

Resumo: Que características são inerentes ao corpo do artista cênico? Que contingências envolvem a relação do corpo do artista com o meio no ato da performance cênica? O que é um corpo cênico? Existe diferença entre a experiência do corpo nas artes da cena e na vida cotidiana? Como o corpo do artista pode ser preparado para a experiência cênica? Nesta pesquisa o corpo cênico é entendido como via poética e expressiva em constante atualização através da relação de coengendramento com o meio, corpo dotado de uma sensorialidade aberta e com capacidade de expansão e potência psicofísica. Nas últimas décadas, práticas de movimento consciente conhecidas como métodos ou técnicas de educação somática têm sido bastante utilizadas como metodologias de investigação e pesquisa do artista por promoverem laboratórios de experimentação do corpo em movimento. Essa expansão das práticas somáticas no meio artístico levanta a hipótese de que as vivências focadas no aprimoramento perceptivo e sensível podem preparar corporalmente o artista tanto no que se refere à sua saúde, quanto no desenvolvimento de uma expressividade. Paralelamente, estudos contemporâneos sobre cognição tem se debruçado sobre a dimensão experiencial do corpo em relação com o ambiente ao investigar fenômenos como sensação, atenção e percepção-ação. Ao friccionar os campos epistemológicos da Educação Somática e das Ciências Cognitivas pretende-se refletir

sobre o corpo cênico enquanto uma unidade somática que se apoia em uma conexão atenta, sensorial e perceptiva em relação a si, ao outro, ao espaço e às coisas.

Palavras-chave: artes da cena, corpo cênico, educação somática, cognição.

Este texto é um recorte da pesquisa em desenvolvimento *O método Gyrotonic® e a preparação do corpo cênico em dança* e surge a partir de reflexões sobre o corpo em ação performativa. Que características são inerentes ao corpo do artista cênico? Que contingências envolvem a relação do corpo do artista com o meio no ato da performance cênica? O que é um corpo cênico? Existe diferença entre a experiência do corpo nas artes da cena e na vida cotidiana? Tomo emprestada a pergunta de Jussara Miller: “Qual é o corpo que dança?” (2012).

As indagações partem da minha própria experiência como bailarina, pesquisadora e educadora do movimento. Há quinze anos ministro aulas para atores e bailarinos na cidade do Rio de Janeiro. Esta demanda frequente estimulou minha curiosidade de investigar os motivos destes artistas procurarem o método Gyrotonic®¹.

As artes cênicas são também conhecidas como artes do corpo ou artes da presença por terem o corpo como lugar de acontecimento poético e expressivo. Nas últimas décadas, práticas de movimento consciente conhecidas como métodos de educação somática, têm sido bastante utilizadas como procedimentos de investigação e pesquisa do artista. Ao promoverem laboratórios de experimentação do corpo em movimento tais práticas favorecem o desenvolvimento de um corpo aberto e poroso às sutilezas sensoriais e perceptivas. Letícia Teixeira afirma que há um suporte inevitável para que as artes da dança e do teatro aconteçam: o corpo humano. “Sem um corpo humano não é possível gerar arte cênica” (TEIXEIRA, 2013, p. 130). Teixeira complementa: “o corpo cênico, quando apurado e sutilizado, é o corpo em conexão com a consciência como multiplicador de afetações com o mundo” (TEIXEIRA, 2013, p. 124).

A hipótese desta pesquisa é de que a expansão das práticas somáticas no meio artístico, com foco no desenvolvimento de uma escuta de si, de uma atitude atenta e de um aprimo-

1. Abordagem holística de movimento criada no início da década de 1980 pelo bailarino romeno Juliu Horvath.

ramento perceptivo, pode preparar o artista cênico tanto na manutenção da sua saúde, quanto no desenvolvimento de uma expressividade.

O corpo cênico é compreendido de uma perspectiva holística e relacional, é um corpo em constantes reconfigurações dinâmicas baseadas em novas experiências, situações e contextos, um corpo que requer engajamento sensorial no momento presente. Nesta visão avessa à dicotomia razão-sensibilidade não é possível dissociar a expressividade de funções cognitivas como atenção, sensação e percepção. Quando em cena, o artista transita entre diferentes estados de disponibilidade e prontidão para que sua resposta-ação seja rápida. Sobre o corpo na dança Steve Paxton comenta que as relações sensoriais de suporte estão em constante modificação, uma vez que o dançarino está sempre se reajustando tonicamente às mudanças de apoio e aos deslocamentos no espaço (PAXTON, 2008). Estes processos de responsividade e adaptabilidade requerem experiência e treinamento² para o desenvolvimento e aprimoramento de habilidades motoras, sensoriais e perceptivas. Sylvie Fortin³ destaca a necessidade de um trabalho focado no refinamento sensorial para que novos gestos possam surgir:

As trocas no movimento não se fazem unicamente pelos exercícios motores voluntários e repetitivos, que às vezes têm a tendência a breçar a aquisição de novas formas de se mexer, mas também por um trabalho de refinamento sensorial. Esta escolha se apoia sobre o fato que o sistema nervoso, tanto no plano estrutural quanto funcional, é formado por duas divisões, uma sensitiva e outra motora que, para os educadores somáticos, constituem as duas faces de uma mesma moeda. As funções sensitivas e motoras

2. Aqui a palavra treinamento distancia-se de uma ideia de repetição ou de mera execução mecânica para referir-se a uma prática direcionada de pesquisa de movimento com foco na atenção, na presença e na percepção de novas e diferentes sensações.

3. Docente da Universidade de Québec em Montréal e referência nos estudos do campo da Educação Somática.

são interdependentes, tudo aquilo que afeta uma afeta automaticamente a outra (FORTIN, 1999, p. 43).

O aprendizado somático pode ser explicado pelos estudos sobre cognição corporificada⁴. Mark Johnson e George Lakoff (1999) comentam que herdamos do pensamento filosófico ocidental a noção de que teríamos uma faculdade da razão separada do corpo. Estes autores apontam que evidências recentes das ciências cognitivas atestam que não há uma racionalidade autônoma independente de processos corporais, tais como percepção e movimento, e utilizam o termo *embodied mind* para se referir à ideia de mente corporificada.

Nosso aprendizado cognitivo do que é real começa e depende primordialmente do nosso aparato sensorio-motor, que nos habilita a perceber, mover e manipular, e das estruturas do nosso cérebro, que vem sendo moldadas tanto pela evolução quanto pela experiência (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 17)⁵.

A aprendizagem somática focada no trabalho de refinamento sensorial e perceptivo favorece o aprimoramento da habilidade de lidar com as sensações do próprio corpo, tornando-o mais aberto, poroso e disponível para entregar-se à experiência cênica. Eleonora Fabião, artista e pesquisadora do campo da performance, escreve sobre a sensibilidade do artista na experiência cênica:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas

4 Traduzido pela autora do inglês *Embodied Cognition*.

5. "Our sense of what is real begins with and depends crucially upon our bodies, especially our sensorimotor apparatus, which enables us to perceive, move, and manipulate, and the detailed structures of our brains, which have been shaped both by evolution and experience". (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 17)

que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espírito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair (FABIÃO, 2010, p.322).

A reflexão de Fabião sugere que o corpo em estado cênico esteja estruturado e disponível, entregue ao jogo constante de estabilidades e instabilidades. A estruturação desse corpo atento e em expansão psicofísica baseia-se em dinâmicas e processos ancorados na sua própria materialidade. O corpo em estado cênico implica abertura à sensorialidade sutil, entrega e vulnerabilidade aos atravessamentos da experiência cênica, momento constituído de instantes e efemeridades relacionais entre a corporeidade do artista e o espaço cênico. A atitude atenta e sensorialmente conectiva é um dos aspectos trabalhados nas aulas de educação somática e auxilia o artista a desenvolver um estado de prontidão para ação. O corpo cênico apoia-se então em uma qualidade de atenção específica que envolve a conexão do artista consigo mesmo, com o outro e com o espaço. Uma atenção relacional e fluida onde perceber, sentir, pensar e agir são ações que se entrelaçam no desenrolar do movimento e do fluxo cênico. Uma atenção expandida, que implica um olhar do artista para dentro, para as micropercepções e suas próprias sensações corporais e

outro para fora, para a interação com o ambiente. Uma atenção que se dilata em diferentes estados de presença e se expressa numa responsividade consciente e intuitiva.

A conexão atenta consigo mesmo, com o outro e com o meio, transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações imediatas. A temporalidade do fluxo desconstrói as etapas do processo expressivo, digo, dilui o minúsculo espaço de tempo entre pensar e agir, entre estímulo e resposta, entre sentir e emitir. Quando em fluxo, o ator não expressa um estado, ele vibra *em* estado. (FABIÃO, 2010, p. 322)

A conexão atenta do artista consigo mesmo e suas ações-reações imediatas podem ser explicadas por abordagens cognitivas que priorizam o corpo na apreensão da realidade. Varela, Thompson e Rosch (1991) fundamentam a cognição como um evento situado em determinado contexto e como um processo circular no qual corpo e ambiente estão continuamente se construindo através de um acoplamento. Esse campo relacional de coengendramento entre corpo e ambiente que constitui a noção de acoplamento estrutural pode ser estendida aos processos de investigação da ação do corpo cênico, considerando-se que o artista e o contexto da experiência em cena estão implicados mutuamente numa relação que se constrói/reconstrói continuamente. A fundamentação cognitiva justifica o porquê de abordagens somáticas serem práticas que preparam o artista para a performance cênica, conforme aponta Souza:

Quanto à conexão que se estabeleceu entre corpo e ambiente, pela perspectiva da abordagem enativa, esta seria nomeada de um acoplamento estrutural, o estabelecimento de um campo relacional no qual corpo e ambiente se constituem reciprocamente, em processos de percepção-ação. De forma semelhante, estudos somáticos, compreendem

que é na integração, ou seja, na relação bilateral, entre corpo e meio e entre corpos, que uma qualidade de sintonização pode ser construída. (SOUZA, 2020, p. 56).

Outro conceito importante que transita na interseção entre a educação somática e os estudos sobre cognição é o de corporalização. Nas ciências cognitivas, o termo corporalização surge a partir do conceito de *embodiment* e refere-se à consideração de que nosso aprendizado do mundo depende de nossa estrutura corporal. Beatriz Souza⁶ comenta sobre a relação de reciprocidade sujeito-mundo na qual os conhecimentos sensorio-motores são mobilizados, elaborados e corporalizados:

A primeira ideia é a de que cognição é um exercício de constituição de conhecimentos e habilidades, em contextos de ação situada e corporalizada [...] A segunda ideia é que o mundo não é um espaço pré-especificado ou preexistente, representado internamente pelo cérebro do sujeito que nele habita e com o qual interage. Em vez disso, o mundo constitui um campo relacional que toma forma a partir dos modos como o sujeito estabelece e agencia seu acoplamento com ele (SOUZA, 2020, p. 30).

As funções cognitivas que dão suporte para um estudo sobre a expressividade do artista cênico dependem de nossas capacidades somáticas que são vivenciadas pelos processos de percepção-ação, ou seja, a experiência perceptual é determinada pelo que fazemos ou como nos movemos (NOË, 2006). Assim, nosso conhecimento sobre o mundo está sempre se reconfigurando cinética e cinestésicamente. Do mesmo modo, o corpo cênico atento e sensorialmente conectado se adapta às condições do meio de uma maneira relacional e fluida, modificando-se continuamente à medida em que experiencia as diferentes situações e sensações daquele instante. O artista em cena age, percebe e reage

6. Artista e pesquisadora docente da Universidade Federal da Bahia.

simultaneamente. Sua ação-percepção-reação se dá num espaço-tempo específico que o leva ora para o centro ora para fora de uma temporalidade espiralada. É no acoplamento entre o artista e a cena que as potências transbordam em uma experiência extracotidiana que se expressa em fluxos, pausas, tensões e suspensões. O corpo cênico é expressivo na alternância entre os estados de permanência e impermanência; é um corpo-soma atento, disponível, presente e dinâmico, constituído pelas transitoriedades inerentes às artes da cena.

Referências bibliográficas

FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. Revista Contrapontos, 10 (3), 321-326. 2010.

FORTIN, Sylvie. *Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança*. Tradução: Márcia Strazacappa. In: Cadernos do GIPE-CIT N. 2. Salvador: UFBA, 40-55, fev. 1999.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

NOË, Alva. *Action in perception*. Cambridge: MIT Press, 2006.

PAXTON, Steve. *Material for the Spine. Introduction*, 2008. Disponível em <https://www.materialforthespine.com/en/intro>

SILVA, Dora de Andrade; SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador. *O corpo cênico como convergência na formação bivalente em artes cênicas*. In: Teatro - criação e construção de conhecimento, vol. 3, n.2. Palmas/TO, jul/dez, 2016.

SOUZA, Beatriz Adeodato Alves de. *Dança como forma material de pensamento: tessituras entre fazer e saber*. Tese (Doutorado). Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/32729>.

TEIXEIRA, Letícia. *Corpo cênico na abordagem corporal de Angel Vianna*. In: TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; KEISERMAN, Nara (Org.). *O corpo cênico entre a dança e o teatro*. São Paulo: Annablume, 2013.

VARELA, Francisco, THOMPSON, Evan & ROSCH, Eleanor. *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. The MIT Press, 1991.

Grupo de pesquisa investigações sobre o corpo cênico expandido: reverberações em redes afetivas e reflexivas a partir de projetos poéticos

Maria Inês Galvão Souza

inesgalvao2@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6816466675767658>

Resumo: O isolamento social dos anos de 2020 e 2021 deflagrou um sentimento de solidão muito forte calcado na falta dos encontros geradores de fricções de ideias e disrupções criativas. Como continuar quando o que nos instiga é a capacidade de mover pelo encontro físico, mas também de ideias, utopias, frustrações, sensibilidades, peles, afetos? Apresento aqui minha narrativa pessoal que sintetiza as realizações do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC/CNPq/UFRJ)¹ que lidero e que teceu uma rede entre pesquisadores que ocupam diferentes espaços de produção de arte e conhecimento. Essa narrativa em primeira pessoa eclode de invenções de compartilhamentos e formas de afetos que trouxeram vida e reverberaram sentidos entre o/as participantes, e acaba por ser um testemunho sobre formas de existência em constante necessidade de criação. O vazio social e afetivo causado pela pandemia mundial do coronavírus (COVID-19) me fez descobrir novas potências de corpo em criação de sentidos e possibilidades estéticas que, diferentes das minhas danças de outrora, seguem o baile investigando novas coreografias e formas de encontro e de pesquisa.

Palavras-chave: grupo de pesquisa, investigações, redes afetivas, pandemia.

1. Link para a edição poética das pesquisas, encontros e iniciativas do GPICC (2020-2021): <https://youtu.be/E26rQvHC4c0>

E quando a solidão move o corpo...

Durante alguns dias que antecederam o Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGDan, fiquei me perguntando como deveria olhar para o meu percurso profissional em tempos pandêmicos. Tentava compreender qual de fato era a minha pesquisa que seguia em andamento nesses tempos de isolamento. Sempre trabalhei mergulhada em processos coletivos presenciais, mas para que a vida continuasse existindo, foi preciso romper com as proximidades tão fundamentais no nosso fazer.

Assim, decido agora nessa performance escrita, partir para uma narrativa de compartilhamento de ações que foram desenvolvidas sem nenhum planejamento estratégico. A necessidade de não estar apenas sozinha em minhas danças sem par, transformou em movimento meu corpo pausado e fui em busca de encontros e diálogos via diferentes mídias digitais, gerando grupos, bandos, coletivos que nos anos corridos de 2020 e 2021 tiveram o objetivo de continuar criando, existindo. Dançar se tornou uma ação cada vez mais preciosa e urgente na afirmação de nossas identidades. Trago aqui as vozes, as danças e as palavras de muitos artistas pesquisadores que senti seguirem juntos de mim, encontrando formas de fazer-mo-nos próximos, mesmo em distanciamento.

A dança sempre foi, em toda a minha trajetória artística e acadêmica, a arte do encontro. O isolamento social nos trouxe num primeiro momento um sentimento de solidão muito forte pela falta dos encontros geradores de fricções de ideias e disrupções criativas. Me perdi num sentimento profundo e dolorido do terror de ser esquecida. Afinal, como continuar se o que me instiga é o mover no encontro, de ideias, utopias, frustrações, sensibilidades, peles, afetos? Assustada com esse medo e com a falta do desejo de dançar, busquei outras formas de me relacionar com artistas, amigos, pesquisadores e alunos. Comecei a entender a importância da criação de uma metodologia de compartilhamento em rede através da tela em diferentes plataformas e aplicativos, que criou um espaço de atravessamentos de ideias, ideais, utopias, sonhos, desejos e afetos.

A apresentação de textos, performances e falas performativas, permitiram o gesto de dança acontecer em novas perspectivas e a partir dos desvios impostos pela restrição nos espaços habitados e da saudade da sensação de presença. A ação de deitar-se no chão de Lídia Larangeira², o enquadramento de um olhar para um conjunto de objetos de Fernanda Nicolini³, a ação de engolfar o corpo cotidiano de Vanessa Tozzeto⁴ ou o ato de pintar um caixote de feira, como experimentei em meus momentos de *solitude*, *propiciaram atravessamentos que tornaram cada um destes gestos, dança e certamente uma atitude humana transformadora*.

E quando o corpo encontra o outro, nascem danças...

Durante esse tempo pandêmico (2020 e 2021) consegui intensificar ações em rede no **Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico** (GPICC/CNPq/UFRJ)⁵. Os encontros virtuais formaram um núcleo de estudos e alimentaram sobremaneira os projetos poéticos individuais. Caracterizando-se pelo acolhimento e pelo afeto que aconchega como um ninho, o GPICC resistiu e se expandiu a partir de

2. Em 27 de outubro de 2021, a artista, docente e pesquisadora Lidia Costa Larangeira participou como convidada do Grupo de Estudos Investigações sobre o Corpo Cênico, apresentando sua pesquisa intitulada: “Contracoreografias: friccionar dança, escrita e feminilidade”?

3. Em 18 de maio de 2021, a artista e pesquisadora Fernanda Nicolini participou como convidada do Grupo de Estudos Investigações sobre o Corpo Cênico apresentando sua pesquisa sobre o Telematismo e a Dança a partir do texto de sua autoria “Telematismo: uma vacina para corpos pandêmicos que dançam”.?

4. Em 04 de maio de 2021, a artista, docente e pesquisadora Vanessa Tozzeto participou como convidada do Grupo de Estudos Investigações sobre o Corpo Cênico apresentando sua pesquisa sobre o corpo cênico a partir do texto de sua autoria “Um corporal em Vertigem”.

5. O GPICC foi criado em 2014 para atender a necessidade de docentes e estudantes de graduação de diferentes cursos da UFRJ, UERJ e UNIRIO, interessados em pesquisas sobre o corpo em cena. Atualmente o GPICC abriga também egressos dessas instituições e artistas dos circuitos da dança e do teatro da cidade do Rio de Janeiro.



encontros com artistas pesquisadores que também estão em busca de compartilhar e debater suas pesquisas e criações. Também como um “espaço para improvisar acontecimentos,” o GPICC vem alimentando os projetos poéticos de seus integrantes, refletindo na qualidade do debate sobre suas próprias pesquisas e produções. Cecília Almeida Salles compreende a vida do artista imbricada as suas obras e nos traz a noção de singularidade:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.” (SALLES, 2004, p. 37)

As ações do GPICC buscam tecer redes de saberes que estimulem o avanço nos projetos poéticos de seus integrantes e possibilitem a formação de novas redes de afetos .

O “Projeto Preparação Corporal para Atores” desenvolvido em parceria com Lúcia Tourinho, também integrante do GPICC,

Imagens de algumas ações do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (2020 e 2021) apresentada no I Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGDan (SPA/PPGDan/UFRJ).



Foto: arquivo pessoal.
Imagem da palestra performática sobre o projeto Preparação Corporal para Atores (SESC Entre Danças/2018).

se estabeleceu como mais uma força motriz em minha trajetória de resistência profissional durante a pandemia. O projeto amplia e aprofunda a formação de artistas da dança em preparação corporal, sedimentando esse campo de atuação.

As ações do projeto em modo remoto assumiram o grande desafio de forjar novos modos de pensar/fazer essa preparação apesar do distanciamento físico. Lígia e eu somos artistas e docentes, interessadas em aprender e criar ferramentas no fazer, em contínua experimentação com o corpo a partir de práticas somáticas, laboratórios de pesquisa e projetos artísticos tanto na UFRJ como em outras instituições, já que fortalecemos uma rede que integra profissionais de outras instituições públicas de ensino.

Enquanto coordenadora do “Projeto Investigações sobre o Corpo Cênico”⁶ desenvolvemos em grupo⁷ pesquisas com enfo-

6. Link para síntese das experiências do Projeto Investigações sobre o Corpo Cênico durante a Pandemia da COVID-19 apresentado no VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança (2020): <https://youtu.be/9pVCcmyzwB0>

7. O projeto de pesquisa Investigações sobre o corpo cênico tem o objetivo de experimentar potencialidades do corpo por meio de jogos e improvisações com o gesto, a palavra, o movimento e a música. Em 2020 e 2021, o projeto que é formado por bolsistas das graduações em dança da

que na experimentação de linguagens do corpo na relação com diferentes dispositivos tecnológicos. Os caminhos metodológicos são traçados durante a experimentação e afetação do corpo na espacialidade das telas digitais imbricada nas percepções de aspectos da vida cotidiana no tempo presente. Buscamos em nossos encontros remotos comunicar em uma linguagem poética audiovisual a realidade sensível da nossa condição existencial. *Para onde vamos? Como vamos? Queremos ir?* São perguntas que disparam respostas ou inquietações no corpo expressas em danças, histórias, músicas, textos, que comunicam, afetam e poetizam identidades e experiências em criações. Encontros semanais, experiências do corpo na tela, troca de imagens e fotos, textos autorais, poesias, pequenos vídeos, ideias, frases, sensações, todos esses elementos formam a cartografia de existência do projeto nos anos de 2020 e 2021.

Imagens de experiências artísticas do Projeto Investigações sobre o Corpo Cênico. 2020, 2021. Arquivo pessoal.



Entre coletivos: nascentes de projetos e ações...

A insistência em me sentir entre pessoas, conversas e danças me levou a encontros em que a cumplicidade e a afinidade semearam e nutriram mundos criativos. Segundo Sônia

UFRJ, realizou suas pesquisas e produções remotamente.



Imagens de algumas ações compartilhadas entre integrantes do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (2020 e 2021). Slide apresentado no I Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGDan (SPA/PPGDan/UFRJ).

Azevedo uma conversa é real, acontece de verdade, quando “há espaço para alguma confiança e cumplicidade, na qual alguém escuta seu sangue correndo nas veias, o ar entrando e saindo dos pulmões, os arrepios vindos de algum lugar, o calor ou o frio. Uma imagem, talvez uma lembrança vinda de longe” (2020, p. 27). Para além dos encontros do GPICC, outras redes se formaram e materializaram impulsos criativos em diferentes formas de expressão: uma fotografia de duas margaridas nascidas do concreto; um painel temático apresentado no Festival do Conhecimento (2021) intitulado: *Práticas de pesquisa artística em rede: dramaturgias cartográficas de encontros em dança*; três vídeos com experiências de danças em espaços diferentes impulsionados por cartas-laboratório; uma música; dois capítulos de livros, artigos publicados em anais; uma dança remota, mensagens poéticas e áudio-textos. Seguimos desbravando o impossível, transformando a dor em expressão estética. Segue abaixo uma das cartas-laboratório que recebi de Aline Teixeira, uma grande cúmplice da trajetória do GPICC.

Eu e Tu:

Eu: Estou em crise.

Tu: Estou perdida.

Eu: Não estou satisfeita com o que eu faço.

Tu: me sinto vazia.

Eu: Perdi o rumo.

Tu: Mas você tinha certeza do caminho inicial?

Eu: Quando eu faço uma escolha eu esqueço que existem outras possibilidades.

Tu: Mas...

E se você quiser mudar de ideia?

Buscar novas saídas para os mesmos problemas?

Amolecer suas estruturas rígidas.

Eu: Como assim? Duvidar de mim mesma colocando em xeque minhas certezas?

Tu: Hum... conseguir novas configurações através de rearranjos de elementos já existentes.

Eu: Mas como? Preciso de pistas para descobrir por onde continuar...

Mas, de onde eu parei?

Tu: Importa?

Eu: E... se eu remendar a trajetória e o caminho ficar torto?

Tu: olha para o lado, do desvio surge outro caminho.⁸

Dançando para não dançar: e assim, segue o baile...

O meu gesto de dança é uma atitude baseada em experiências passadas que inscritas no meu corpo ainda assim se atualizam em processos de investigação, criando possibilidades expressivas. Percebo que esse gesto conecta memórias, imagens e sensações que se presentificam em corpo. Numa ética comprometida com a fidelidade aos sentidos que provocam as diferentes formas de expressão (dança, canto, poesia, caixotes

8. A carta de Aline Teixeira virou o texto inicial de uma mesa performativa apresentada no Festival do Conhecimento da UFRJ em julho de 2021 intitulada "Práticas de pesquisa artística em rede: dramaturgias cartográficas de encontros em dança". Integraram a atividade: Aline Teixeira (Docente das graduações em Dança/DAC/UFRJ), Erivan Borges (Licenciando em Dança/DAC/UFRJ), Fernanda Nicoline (Mestra pelo PPGDan/UFRJ) e Maria Inês Galvão (Docente do PPGDan/UFRJ)

pintados, adornos), sinto gerar pelo/em/com meu corpo uma ambiência sensível e apelativa, e assim, nasce um convite a uma experiência estética, a um encantamento de mundo ao participante/observador/espectador. Meus gestos de dança acontecem para me lembrar quem eu sou e, ao mesmo tempo tentar mover e mobilizar afetos, mundos e vidas, mesmo se estou sem sair do lugar. GPICC segue acontecendo pela via remota que é a forma de continuar, por agora, sendo ninho, aconchego e motivador de outras iniciativas. Continuo perseguindo danças que reverberem em amores pelo mundo, pela vida, pelas danças, por danças do mundo, pelo mundo afora...

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Sônia Machado de. *As vinte e nove cartas: Laban, uma gramática poética para atores*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ª Ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

***Einu iwi*, ouvir a terra: práticas coletivas de sonhar o chão**

Ruth Silva Torralba Ribeiro

ruthtorralba@eefd.ufrj.br

<http://lattes.cnpq.br/0128297738142446>

Resumo: *Einu iwi* são palavras da língua do povo Tenetehara que juntas podem significar escutar o chão. Este texto busca abordar práticas de criação coletiva do onucleo (Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança) da UFRJ em que nos colocamos numa abertura afetiva para escutar os gritos da cidade e compor um corpo de luta e aliança com movimentos de resistência que convocam a afirmação de outros modos de com-viver. Convocamos a força da palavra originária para vibrar sons, palavras e gestos que a necropolítica de Estado não cansa de tentar calar e silenciar. A escolha da língua originária em questão se deve à aliança afetiva que temos constituído junto às lideranças da Aldeia Maracanã, território indígena em contexto urbano da cidade do Rio de Janeiro. *Einu iwi* é uma tentativa de levantar e vibrar forças insurgentes para continuar a sonhar o chão para outras danças e outros modos de bem-viver e com-viver.

Palavras-chave: práticas coletivas, dança, bem-viver, ancestralidade, território.

Einu iwi é palavra originária da língua do povo Tenetehara Guajajara, o ze'egete ou “fala boa”, língua do tronco tupi-guarani. *Einu iwi* pode ser traduzido como ouvir o chão, ouvir a terra: *einu*, ouvir e *iwi*, terra, chão que se pisa. Esta ação se constituiu com leituras partilhadas, escutas acompanhadas, estudos e criações coletivas e foi realizada durante o ano de 2021 pelo onucleo¹ (Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança) do Departamento de Arte Corporal e do PPGDan, coordenado pela professora Lidia Larangeira e por mim.

Somos um grupo de pesquisadoras artistas da dança sintonizadas pelo desejo comum de encontro. Em 2015, criamos o projeto *Cartografias do corpo na cidade* que propunha práticas de errância corpo-cidade e que foram se traduzindo em imagens, gestos, palavras, sons e que podem ser apreciadas em nosso site². Cartografar tem sido uma experiência de *estarcom* pessoas e lugares e de alargar os sentidos de criação em dança.

Nesse desejo de encontro, em 2017, o projeto realizou uma cartografia afetiva com a Aldeia Maracanã³ que impulsionou novos rumos à pesquisa e, em 2020, colocamos em prática o projeto “Sonhar o chão que se pisa: corporeidade e decolonialidade nos cruzos da dança”. O termo sonhar o chão não é uma imagem poética, mas uma flecha multidimensional que tensiona os limites entre arte, educação, política, cuidado. Um agenciamento político-afetivo com o território da Aldeia Maracanã que nos faz sentir que o futuro é ancestral e que as memórias do lugar se inscrevem na pele do espaço. O chão que pisamos é um território de memória com marcas e feridas

1. Essa ação foi inspirada no gesto de Laura Vainer, mestranda do PPGDan e uma das mulheres que co-criou onucleo em 2014, realizado no seu perfil do Instagram @lembraucaumadanca. Durante a lua nova, Laura começou a ler o livro “O Calibã e a bruxa” de Sílvia Federeci por 50m (tempo permitido pelo aplicativo) até o livro acabar. Essa ação se iniciou em tempos pandêmicos e foi um gesto de cuidado e de partilha para um ato culturalmente exercido de modo solitário como a leitura.

2. www.onucleo.art.com

3. A cartografia está disponível em nosso canal do Youtube pelo link <https://youtu.be/O9NaxIzLd7k>

coloniais. Sonhar o chão é sonhar com os pés no chão, plantar outras imaginações, ouvir outras narrativas, dançar outras danças, colher outros modos de viver, acender a fogueira dos encontros, agindo coletivamente no intenso agora.

O povo Tenetehara Guajajara é um dos povos indígenas mais numerosos do território brasileiro e seus territórios estão localizados na margem oriental da Floresta Amazônica, na região do Estado do Maranhão. Com cerca de 400 anos de contato com a cultura branca, sua história é marcada por muita luta e resistência, onde muitas vezes foi preciso migrar para escapar da violência colonial. Guajajara significa “os donos do cocar” segundo José Urutau Guajajara, professor de línguas e culturas indígenas e liderança da Aldeia Maracanã, aldeia em contexto urbano localizada no bairro do Maracanã, no Rio de Janeiro. Território que em tempos de outrora, era uma importante taba Tupinambá, a Taba Iebebiracica. (SILVA, 2020).

Urutau é bisneto de um importante tuxaua Guajajara que liderou, em 1901, uma resistência que foi denominada pelo colonizador de “Massacre do Alto Alegre”⁴. Esta área compreende atualmente os municípios do Barra do Corda, Jenipapo dos Vieiras e Grajaú, no Maranhão, e território onde correm os rios Grajaú, Corda, Mearin e Zutuia. O massacre, na realidade, foi contra o povo Tehetehara Guajajara, o que fez com que o povo fugisse e se dividisse: os que subiram em direção ao Pará passaram a se chamar Tembê e os que desceram em direção ao interior do Estado, de Guajajara. (CRUZ, 1982)

Como seu ancestral, Urutau é um guardião da resistência indígena que, em 2013, guardou a Aldeia Maracanã por cerca de 48 horas numa árvore. O povo Tenetehara-Gujajara, atualmente, é a maioria que reside-resiste na Aldeia. Como o

4. Dentre tantos conflitos provocados pelo choque cultural entre colonos brancos e indígenas, houve uma epidemia de sarampo no internato de meninas criado pelos frades capuchinhos com o intuito de “civilizar” as crianças. Os Tenetehara se sentiram extremamente traídos e, liderados pelo tuxaua Cauré Imana, se rebelaram numa ação de vingança que foi denominado Massacre do Alto Alegre. Este evento ocasionou uma perseguição violenta ao povo Tenetehara.

território maranhense de Barra do Corda, o território da Aldeia vem sendo ameaçado pelo poder estatal.

O prédio da Aldeia foi construído em 1862 pelo Duque de Saxe, príncipe alemão que ganhou posse do território ao se casar com a Princesa Leopoldina durante o Império. Em 1910, foi doado para o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), órgão criado no mesmo ano pelo Marechal Rondon. No ano de 2006, o local foi ocupado por um grupo de indígenas de diversos povos e regiões do país que reivindicavam o espaço como um território sagrado ancestral. Em 2012, foi anunciado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro que o prédio seria demolido para a construção de um estacionamento para atender às demandas da Copa do Mundo de 2014 que ocorreu no Brasil. No ano de 2013, momento de grande tensionamento político em todo o país, os ocupantes da Aldeia foram violentamente expulsos numa operação policial promovida pelo Governo do Estado. Momento em que Urutau resistiu sobre uma árvore.

A Aldeia atualmente sedia a Universidade Indígena Pluriétnica e Multicultural Aldeia Marakà'nà. A Aldeia se configura ainda como um espaço de encontro entre diversos povos, além de ser abrigo e proteção para indígenas que escapam da violência de seus territórios. A experiência de resistência é denominada “Aldeia Rexiste” com “x” para marcar a dimensão existencial da luta pelo território e pelos modos de bem-viver ancestrais.

Ouvir o chão é uma ação de aliança afetiva com o território da Aldeia e é prática que aprendemos cotidianamente com os indígenas. Seguindo esse fio de cuidado coletivo, tecemos um ato de leitura e escuta partilhada, de afirmação de outras forças e enunciação de outras línguas. Uma ação de aliança afetiva com o território da *Teko Haw*⁵ Marakà'nà que mais uma vez sofria ameaças de desapropriação do espaço durante a pandemia de COVID 19. *Einu iwi* foi um gesto de denúncia contra a violência instituída contra a população originária de nosso território.

5. *Teko haw* significa em ze'egete o lugar em que vivemos, o lugar que se pratica o bem-viver e que se mantém a cultura viva.

Assim, dentre outras ações que realizamos, no momento em que a Aldeia era novamente ameaçada e que seria votada em Brasília a PL490/2007⁶, lemos no Instagram do @onucleo parte do Relatório Figueiredo, um documento de mais de 7 mil laudas, redigido pelo procurador Jader de Figueiredo Correa em 1967. Este relatório denuncia as atrocidades cometidas pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) contra a população que ele deveria “proteger” durante o período da ditadura militar. Além dessas ações de denúncia e de construção de memória, realizamos outras ações como criações de vídeo⁷ em defesa da Aldeia e da luta pela demarcação das terras indígenas. Fomos às manifestações, participamos de Vigília Cultural, Círculo Sagrado de Mulheres, shows, mutirões, oficinas e palestras sobre cantos, língua, cultura, medicina e arte indígenas, aprendendo cotidianamente com os indígenas e apoiadores da Aldeia Maracanã.

Ouvimos os gritos do chão junto à Aldeia e tecemos fios de cuidado e criação coletivos. Ouvir aqui não significa escutar palavras com conteúdo e significados regidos por uma experiência antropocêntrica centrada na razão e na linguagem. Trata-se de entrar numa conexão intensiva sensível com tempo-espço, que convoca mais a pele do que o ouvido, ou melhor a pele do ouvido, esse labirinto que carregamos na cabeça que nos guia na deriva de habitar um ser azul que gira no espaço.

Como ecoar em gestos o que se ouve das entranhas do território, um território lavado por sangue de seu povo originário? Estes gestos convidam ao descentramento de si, a um desequilíbrio, ao mergulho no banzeiro corpo-mundo e a convocação de uma lucidez, a de que vivemos em guerra. E

6. O PL490/2007, de autoria do ex-deputado federal Homero Pereira (PR/MT) é um projeto que prevê mudanças na legislação brasileira no que diz respeito à demarcação de terras indígenas. O projeto propõe o “marco temporal”, indicando que só poderiam ser consideradas terras indígenas aquelas que já estavam em posse dos povos na data da promulgação da Constituição Federal, 5 de outubro de 1988. Este projeto de lei ainda prevê a flexibilização do contato com povos isolados, a utilização de terras indígenas pelo garimpo e a proibição da ampliação de territórios já demarcados.

7. Ver https://www.instagram.com/p/CQrC8-agg-l/?utm_source=ig_web_copy_link

toda guerra deixa marcas, feridas. Por isso, para lutar é preciso cuidar do corpo-território-ancestral.

Para os Guajajara, como para muitos povos originários, o *teko haw*, o lugar em que se vive, não é diferente do espaço do corpo e do espaço do corpo do outro. Somos coletivos e co-dependentes. O sentido de comunidade funda todas as experimentações entre humanos e não humanos e entre múltiplos planos da vida. A luta pelo território é também luta pelo modo de ser “aldeia”, ser “parente”, seja na floresta, seja na cidade. A luta pelo território é a luta pela Terra, nossa grande mãe e pelo bem-viver. O planeta é um ser vivo que vibra, que pulsa, respira, por vezes, grita, chora e sangra. Como nos conta a liderança da Aldeia Potira Krikati Guajajara em entrevista a Aline Pachamama:

Nossa luta é pelo resgate da cultura indígena no Rio de Janeiro, que era um pouco esquecida e morta. (...) Na Aldeia Maracanã, teve a presença de vários povos. Um espaço que tem ossos indígenas enterrados, tem toda uma história, que o Estado tomou novamente dos indígenas. Tiraram os indígenas do seu espaço. Dividir e depois eliminar um por um. A resistência falava: a gente não quer nada, a gente quer o que é histórico, o que é indígena (...). (PACAHAMAMA, 2018: 101)

O que é indígena é coletivo e ancestral. *Einu iwi* tem sido um gesto de ouvir os gritos do chão e deixar ressoar essas vibrações em matérias sensíveis que têm se expressado em práticas de luta, cura e criação coletiva em dança. Através da conexão ancestral com o corpo-território podemos restituir a potência de encantamento ao mundo como nos ensina a resistência indígena da Aldeia Maracanã. Na *Teko Haw Marakà'nà*, luta-se entoando o maracá, convocando a força dos ancestrais, dos encantados. Dançando e cantando ao redor da fogueira se cura, se cuida, se luta, se planta o bem-viver ancestral.

ALDEIA MARAKA'NÀ REXISTE

KATU AHY



KATU IPÓ

Referências bibliográficas

CRUZ, Olimpio Martins da. *Caiuré Imana: o cacique rebelde*. Brasília: Thesaurus, 1982.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. *Guerreiras (M'baima Miliguapy) Mulheres indígenas na cidade. Mulheres indígenas na aldeia*. Rio de Janeiro: Pachamama Editora, 2018.

SILVA, Rafael Freitas da Silva. *O Rio antes do Rio*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

Fazendo de si invenção: um estudo sobre o uso de conteúdos da dança em abordagens metodológicas para aprendizagens na educação infantil

Débora Sampaio Vidal De Barros

deborasvb@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/4428272822468546>

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Lara Seidler

Resumo: O resumo expandido a seguir, versa sobre uma pesquisa em andamento que, até o momento, tem como seu principal objeto, abordagens metodológicas para aprendizagens na Educação Infantil inspiradas em conteúdos da dança. Tal pesquisa busca organizar uma discussão teórico-prática, contornada pelo fio corpo-infância-escola-dança, acerca da necessidade de ampliar a compreensão sobre a dança dentro da escola como aliada nos percursos de aprendizagem e na construção de Corpos Conscientes (FREIRE, 1975). Além disso, propõe a análise de um estudo de caso realizado em 2021, durante o desenvolvimento de um subprojeto pedagógico elaborado com uma turma de maternal I, em uma unidade municipal localizada na zona norte do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: abordagens metodológicas, corpo, infância, escola, dança.

O trabalho apresentado no 1º Seminário de Pesquisas em Andamento – SPA | Ninho, organizado pelo PPGDan – UFRJ em 2021, corresponde ao desenvolvimento de uma pesquisa sobre abordagens metodológicas para aprendizagens na Educação Infantil inspiradas em conteúdos da dança.

Tais abordagens vêm adquirindo seus contornos através do movimento de retroalimentação entre ação-reflexão, composto em meu fazer pedagógico como professora de Educação Infantil em uma unidade escolar, situada no bairro do Andaraí, no município do Rio de Janeiro e, como artista-pesquisadora da dança na UFRJ. Portanto, seus delineamentos são recorrentemente revisitados, refeitos, redesenhados, afirmando assim, ser uma pesquisa que caminha enquanto recalcula suas rotas.

Seu principal objetivo é pensar, através dos eixos corpo-infância-escola-dança, abordagens metodológicas capazes de favorecer a construção de *Corpos Conscientes* (FREIRE, 1975), utilizando conhecimentos do campo da dança como ferramentas, contribuindo assim, para uma habitação criativa e de corpo inteiro das crianças no espaço da escola, fortalecendo a característica de *sujeitos interrogantes* (NOGUERA, 2019), com identidades autênticas.

Perante concepções de Corpo e Infância alicerçadas em controle e subjugação e que tanto influenciam relações educativas, uma das questões que emergem é de que maneira o conhecimento em dança pode contribuir para processos de aprendizagens, capazes de favorecer a construção de *Corpos Conscientes* (FREIRE, 1975), colaborando com atuações emancipadoras, aptas a desenhar e refazer mundos (FREIRE, 2004).

A importância deste trabalho justifica-se pela possibilidade de ampliar a compreensão sobre a dança dentro da escola como aliada nos percursos de aprendizagens e desenvolvimento do indivíduo, oportunizando circunstâncias favoráveis à construção de uma subjetividade alinhada à fluência de seus desejos, mesmo diante de forças fundantes da estrutura educacional nascida para conter e disciplinar o corpo.

Freire (2005) afirma que somente refletindo sobre a prática docente será possível educar *corpos conscientes* de forma libertadora. Aqui, neste trabalho, proponho reflexões sobre abordagens metodológicas na Educação Infantil inspiradas pela experiência de criação em dança com crianças, por coadunar com o pensamento de Porpino (2016) que preconiza o papel da dança na escola “como possibilidade de educar que não se limita à instrução ou aquisição de conhecimentos já prontos, mas que permite a vivência fascinante da criação de sentidos personalizados”. (PORPINO, 2006, P.18).

A dança expressa funções relacionadas aos diversos acontecimentos sociais, políticos e culturais, portanto, quando integra os processos educacionais abre caminhos de conhecimento, aprendizagem, criação, apreciação e desenvolvimento, especialmente na Educação Infantil onde, segundo as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil (2010), deve-se “promover o conhecimento de si e do mundo por meio da ampliação de experiências sensoriais, expressivas e corporais que possibilitem a expressão da individualidade e respeito pelos ritmos e desejos da criança” (BRASIL, 2010, P.25)

Guattari (1987) aponta para a necessidade de preservar toda e qualquer verdadeira liberdade de expressão das crianças. Ele percebe que a escolarização é responsável por limitar a criatividade infantil e que está nas mãos dos adultos que ali atuam, mudar essas relações para impedir a condução das crianças pelos discursos cristalizados, utilizando a instituição de modos diferentes, para além da ideologia dominante.

Aqui, também busco amparo na afroperspectiva proposta pelo filósofo Renato Nogueira (2019), que compreende a infância enquanto a idade do *sujeito interrogante*, sendo nós adultos, responsáveis por preservar esta condição em nossos educandos, através de práticas que permitam os questionamentos, a participação efetiva das crianças por conduções horizontalizadas, convidativas e respeitosas.

De acordo com este autor, é urgente que escutemos as crianças para aprendermos com elas, já que são as únicas capazes de operar por meio da potência criativa, o milagre

de “investir no mistério inexplicável de existir, inaugurando experiências e produzindo mais-valia de vida” (NOGUERA, 2012, P. 71).

Retomo aqui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil – DCNEI (2010) ao defender que crianças possam viver plenamente suas infâncias, a partir de experiências educativas diversificadas que valorizem o brincar e a movimentação espontânea e criativa, para dispor de conteúdos da dança que possam instrumentalizar a viabilidade dessas experiências e para apoiar seus processos de conhecimento e participação no mundo.

No primeiro momento da pesquisa pretende-se pôr em discussão a problematização acerca da concepção ocidental dualística de corpo e sua influência nos processos de escolarização no Brasil, marcados por um forte paradigma lógico-racional que superestimou a mente, enquanto buscava docilizar os corpos (FOUCAULT, 2000), além da construção social de imagens sobre a infância que, em alguma medida, influenciam as relações educativas entre adultos e crianças em sala de aula.

Em seguida, uma proposta para refletir sobre algumas possíveis interfaces entre os conteúdos da dança e os objetivos de aprendizagem, propostos em dois dos documentos que orientam o currículo na Educação Infantil: As Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil (DCNEI) e a Base Nacional Curricular Comum (BNCC).

Em um capítulo posterior, haverá uma partilha sobre a experiência como participante do projeto de pesquisa do Departamento de Arte Corporal (DAC) da UFRJ “Criando danças com crianças na Educação Infantil” ao longo de 2018, onde foram oferecidas vivências em dança semanalmente para duas turmas (4 e 5 anos) da Escola de Educação Infantil UFRJ (CAPEI-UFRJ), que integra a rede pública de educação básica do município do Rio de Janeiro, por considerar esta vivência determinante para reconhecer a dança como aliada nos processos cotidianos de construção de conhecimento neste segmento.

Por fim, o desenvolvimento de um Estudo de Caso sobre três abordagens metodológicas para aprendizagens estruturadas ao longo de 2021, durante a realização de um subprojeto pedagógico intitulado “A dança da vida”, em uma escola pública localizada no bairro do Andaraí (RJ,) onde atuei como professora de Educação Infantil em uma turma de maternal I. São elas: o corpo para conhecer, re-conhecer e inventar mundos; a improvisação em dança como meio de construção de saberes e a expressão artística como possibilidade de elaboração e comunicação de aprendizagens.

Por acreditar na dança enquanto campo de conhecimento capaz de oferecer uma percepção crítica e integrada do corpo e das suas múltiplas relações consigo, com o outro e com o mundo (MARQUES, 2007), coube discutir em que medida a inclusão de conteúdos da dança, como recurso para processos de aprendizagens durante o desenvolvimento de um subprojeto pedagógico sobre os ciclos da vida vegetal e animal, pode favorecer a construção de conhecimento por meio de atuações de corpos autônomos e conscientes, fortalecendo a compreensão de corpo enquanto “campo de possibilidades, de invenção, de mobilidade, dinamismo, como também de transformação e restituição” (SIMAS; RUFINO, 2018, P.51).

Referências bibliográficas

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil*. Brasília: MEC, SEB, 2010.

AGOSTINHO, K. *As crianças participam de corpo inteiro*. CONJECTURA: Filosofia e Educação, v. 23, n. 2, p. 347-362, 2018.

FOUCAULT, M. *A Governamentalidade*. In: Microfísica do Poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2000.

FREIRE, P. *Extensão ou Comunicação?* 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. *Entrevista com Paulo Freire: a educação neste fim de século*. In M. Gadotti, Convite à leitura de Paulo Freire. São Paulo: Scipione, 2004.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GUATTARI, F. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MARQUES, I. A. *Dançando Na Escola*. 4ª Ed. São Paulo: Cortez, 2007
NOGUERA, R. Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio-out/2012.

_____, R.; ALVES, L. *Infâncias Diante do Racismo: teses para um bom combate Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 44, n. 2, 2019.

PORPINO, K. P. *Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética*. Natal: EDUFRN, 2006.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Os corpos que dançam na escola

Cristiane Rosa de Macedo

cristianerosa.artes@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/7363913625951266>

Orientação: Dr^a Silvia Camara Soter da Silveira

Coorientação: Prof^a Dr^a Maria Inês Galvão Souza

Resumo: Esta pesquisa propõe refletir sobre os corpos que dançam na Secretaria Municipal de Educação (SME/RJ), externando as grades visíveis e invisíveis nas relações de poder e afeto entre docente, discente, gestão e família. Desejando assim, provocar algumas pistas de como as “Danças” podem contribuir na formação de corpos conscientes criticamente de seus papéis na sociedade. Para esta pesquisa, utilizarei uma bricolagem metodológica, com o suporte da autoetnografia, para partilhar algumas das minhas vivências, dialogando com as experiências de outros profissionais licenciados em Dança que atuam nesta secretaria, relacionando, também, as pesquisas de Paulo Freire e outros autores do campo da Educação e da Dança.

Palavras-chave: danças-educação, corpo, relações, poder, afeto.

Este projeto propõe refletir sobre os corpos que dançam na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro (SME/RJ), externando as grades visíveis e invisíveis nas relações de poder e afeto entre docente, discente, gestão e família. Com a intenção de provocar algumas pistas de como as “Danças” podem contribuir na formação de corpos conscientes criticamente de seus papéis na sociedade. Essa escrita nasceu no chão da escola pública, onde tive, inicialmente, a experiência como aluna, e hoje como professora licenciada em Dança. Frequentar esse espaço com esses dois olhares diferenciados, contribui na construção da minha escrita e nas reflexões sobre esse chão e esses corpos que se fazem presentes no ambiente escolar.

É nesse estado de relação e contato do corpo a corpo que se pretende tecer uma escrita dialogando com corpos sedentos de visibilidades e respeito. Por isso, faço um convite para não estranhar o artigo feminino estar sempre em primeiro lugar em relação ao masculino. Não se trata de escolher qual o gênero mais importante, apenas anseio tensionar indagações e reflexões sobre os corpos igualmente. Esse desejo de igualdade nas percepções e oportunidades para os corpos se depara com uma triste realidade, pois, quando se é aluna/o da rede pública, muitas vezes, somos ensinados a esquecer. Esse ato de esquecimento de corpos, de desejos, de sonhos desencadeia muitos processos de apagamentos de identidades, pois não existe apenas uma forma de apagamento.

Essas questões sempre me atravessaram no caminho até aqui. Não só pelo que sentia, mas também pelo que via acontecendo diariamente com minhas alunas e alunos do ensino público. Como fazer, sendo eu uma parte tão pequena de todo o contexto educacional de uma/um discente? Como fazer, reverberar no corpo da minha aluna e do meu aluno a esperança de que ela ou ele pode muito mais do que é colocado pela sociedade? Como utilizar as danças como instrumentos ou caminhos que auxiliem os corpos nas transformações sociais e no despertar educacional?

Entendendo aqui o despertar educacional como o ato de incorporar, de tomar posse de quem realmente somos, iden-

tificando cada detalhe desse corpo múltiplo, sensível, forte, fraco (porque também o somos), com múltiplas percepções de um mesmo contexto. Pensando assim, em uma mesma aula, com uma mesma fala de uma/um educadora/or, cada discente terá, em posse de sua percepção do seu eu, uma aprendizagem única. Assim, cada aluna/o, ao caminhar, relaciona o processo das percepções de sua caminhada/dança a tudo que ela/ele já traz de incorporada/o ou não dentro de si. Essa caminhada é única. Educar para “si” ou como descreve Paulo Freire (1996), “a *assunção* de nós por nós mesmos”, sem comparações, sem disputas injustas, pois, levando em conta a unicidade dos corpos, qualquer comparação seria extremamente injusta. Como comparar os discentes? Como comparar aquela/e aluna/o que nunca teve acesso a uma aula de Inglês com aquela que teve a oportunidade de experimentar conteúdo dessa matéria?

O desejo do despertar educacional necessita ser uma ação individual e coletiva, relacionada tanto ao despertar das percepções de cada educadora/or, quanto de cada aluna e aluno, para assim, promover condições para uma escuta sensível. Segundo Paulo Freire (FREIRE, 1996, p.46):

Uma das tarefas mais importantes da prática educativa-crítica é propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque é capaz de amar.

Diante dessa realidade no ambiente escolar, proponho construir reflexões que promovam caminhos para algumas respostas sobre os corpos, o ensino das *Danças*¹ e suas

1. Nesta pesquisa, também proponho essa grafia no plural, porque sabemos que, quando falamos de dança na educação pública, não existe apenas uma dança, mas sim muitas danças. Nosso saber é plural e sensível à diversidade dos contextos e dos corpos.

relações no espaço escolar. A partir dessa perspectiva, pretendo ampliar a visibilidade, a voz e a escuta desses corpos na sociedade através/com da/a Dança-Educação. As danças na educação podem ajudar no movimento desses corpos e nas buscas por caminhos e estratégias pedagógicas, que promovam reflexões sobre essas tensões que colocam o corpo em um lugar não relevante na hierarquia dos saberes. Os corpos das/dos discentes em grande parte das escolas públicas ainda são invisibilizados, esquecidos em espaços apertados onde o movimento muitas vezes é impossibilitado, necessitando, assim, jogar luz para essas questões do ensino das “Danças” para que esses saberes de fato cheguem à sala de aula.

Creio que ouvir esses sujeitos, esses corpos e atentar para as interferências desses espaços e dessas grades visíveis e invisíveis nos processos de ensino e aprendizagem das “Danças”, possibilitam externar as tensões e disputas de poder e afeto nas relações no processo pedagógico das “Danças” na educação pública. Promover provocações ou indicações para despertar um olhar sensível e acolhedor para os corpos ainda é algo urgente para as/os discentes. Mas também, para os corpos das/dos docentes licenciadas/dos em Dança que necessitam reivindicar e lutar para conseguir um espaço e reconhecimento do seu saber. Saber este, que em outras secretarias municipais, já é reconhecido e promovido por meio de concursos públicos. Dar voz para que esses corpos se expressem através das “Danças”, contribui na formação de corpos mais políticos e ativos entendedores das suas possibilidades de movimentos na sociedade.

É necessário destacar o abismo que existe entre as escolas públicas e privadas em vários aspectos. Os corpos que frequentam as escolas privadas possuem **outros espaços e outros fazeres** que refletem no desenvolvimento corporal e epistemológico dessas/es alunas/os e, conseqüentemente, nos desdobramentos sociais. Já os corpos que frequentam as escolas públicas são corpos tolhidos, submetidos a uma dura realidade social, e que, ao perceberem essa distância de acessibilidade entre esses espaços educacionais, em muitos

casos, não conseguem vislumbrar possibilidades de mudanças em suas realidades.

O simples fato de vestir um uniforme de escola pública, por exemplo, se torna algo vergonhoso para muitos corpos. Desenvolver a percepção crítica sobre esse corpo, entendendo e valorizando sua identidade é algo urgente para as/os discentes das escolas públicas, para que, em posse desse reconhecimento, ela/ele possa construir novas possibilidades de caminhos e não simplesmente receber a imposição que a sociedade coloca como “destino certo” para esses corpos, dividindo a sociedade por linhas visíveis e invisíveis, como observa Boaventura Santos (SANTOS, 2009, p.23):

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível.

O conceito de linha abissal segundo Boaventura (2009) provoca reflexões sobre essa linha no recorte da educação básica e como a inexistência do lado precarizado faz reverberar tensões no campo da educação e conseqüentemente, no campo da Arte e da Dança, áreas que têm sua essência ligada a expressão e a comunicação, no caso da Dança, a comunicação de corpos. Quando as/os gestoras/es das escolas dificultam as práticas das danças nas escolas, elas/eles também estão silenciando as possibilidades de expressões desses corpos, contribuindo assim, para o contentamento da realidade imposta pelo capitalismo.

Escrevo aqui afetada por Paulo Freire (1996), acho importante destacar isso, devido ao seu centenário e desejo que

a minha pesquisa possa contribuir e despertar curiosidades sobre as danças que acontecem no chão da escola. Reconhecendo quem são esses corpos dançantes, como essas danças são ensinadas e de que maneira elas podem contribuir na formação desses corpos que ocupam essas instituições/escolas públicas, reverberando assim, na nossa sociedade.

Referências bibliográficas

ARROYO, Miguel G. *Corpo-infância: exercício tensos de ser criança; por outras pedagogias dos corpos* / Miguel G. Arroyo, Maurício Roberto da Silva (Orgs.). Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

_____. *Currículo, território em disputa*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

CHACON, Daniel Ribeira de Almeida (Org.). *Pedagogia da resistência: escritos a partir da vida e da obra de Paulo Freire*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

MARQUES, Isabel. *Ensino de dança hoje - textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. *Dançando na escola*. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. *Dança-educação ou dança e educação? Dos contatos às relações*. In: TOMAZZONI, A.; WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (Org.). *Algumas perguntas sobre dança e educação*. Joinville: Nova Letra, 2010. p.23-37.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia – Saberes necessários à prática educativa*. Ed. Paz e Terra, 1996.

SANTOS, Boaventura de S., MENESES, Maria P (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Ed. Almedina, 2009.

SOTER, Silvia. *Saberes docentes para o ensino de Dança: relação entre saberes e formação inicial de licenciados em Dança e Educação Física que atuam em escolas da rede pública de ensino do Rio de Janeiro e região metropolitana*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Cultive Danças: reflexões teórico-práticas sobre o ensino-aprendizagem em dança para o cultivo de metodologias plurais

Manuella Jorge Lavinias Martins

<http://lattes.cnpq.br/9706435320769069>

Orientação: Prof^a. Dr^a. Mariana Trotta

Resumo: A presente pesquisa propõe reflexões a partir de teorias praticadas e/ou práticas teorizadas sobre ensinar-aprender, cruzando experiências como professora-mediadora de processos em dança, com teorias pedagógicas, estudos do corpo em movimento e das manifestações culturais, buscando inspirar criações de metodologias plurais que brotem na liberdade e cresçam potencializando afetos.

Palavras-chave: corpo, cultura, dança, ensino-aprendizagem, metodologias.

A inspiração inicial para esta pesquisa surgiu em 2019, próximo ao processo de seleção para o ingresso no curso de Mestrado em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDAN), com o desejo de desenvolver uma criação metodológica a partir da minha prática como professora-mediadora de processos de ensino-aprendizagem em dança na última década, cruzando inspirações artísticas e estudos de pesquisadores educacionais que acompanham minha trajetória.

A metodologia que vislumbra construir unia saberes acadêmicos, aos populares, às vivências pessoais e estudos e técnicas alternativas que naturalmente passaram a integrar minha prática ao longo do tempo. Porém, com o ingresso no mestrado e a ação de pesquisar, a própria pesquisa me levou a novos rumos. Apoio-me no clichê e afirmo que a pesquisa se faz pesquisando. Se aproxima da mesma natureza da ação de coreografar. Há uma inspiração inicial, medito sobre o tema, acesso minha intuição, deixo o caos das ideias e desejos em ebulição criativa, até que solto a coreografia, a entrego à sua própria liberdade. Fragmentos saem, fragmentos são incorporados, e enquanto ela se transforma as inquietações mudam e apontam novos rumos.

Sinto que a pesquisa começou a me gerar encantamento e euforia a partir do momento em que ganhou liberdade para fluir. Foi então que o compromisso de criar uma metodologia única passou a me gerar um grande desconforto e inquietude. Eu precisava ser leal aos meus desejos, a pesquisa precisava me encantar como compor uma criação coreográfica, dar uma aula inspirada ou escrever um poema. Sou movida pelo encantamento, pelo entusiasmo, e para encontrá-lo, abri mão da criação de uma metodologia, ao perceber o quanto eu não acredito em uma metodologia única e que eu mesma utilizo múltiplas metodologias que variam com o momento, o grupo, o objetivo e o entusiasmo.

As discussões acadêmicas sobre prática e teoria em dança atravessaram muitas discussões nas aulas do mestrado. Muitas perguntas, poucas respostas e um enorme desejo de investigar. Então compreendi, que minha pesquisa poderia

abrir campos de diálogos entre práticas teorizadas e/ou teorias praticadas nos processos de ensino-aprendizagem em dança para a criação de metodologias plurais. Mais do que criar uma metodologia, gostaria de inspirar novas possibilidades para o meu trabalho e o de outras pessoas. Cruzando estudos de escritores, poetas, artistas e pesquisadores que pensem a educação como via de mão dupla, onde se ensina enquanto aprende e aprende enquanto ensina, experienciando relações que considerem verdadeiramente importantes todos os envolvidos neste processo. Revisitando também registros de trabalhos coreográficos, aulas e oficinas construídas coletivamente, mediadas por mim.

Proponho com a pesquisa em discussão, diálogos por via das palavras e de experiências corporificadas em movimento artístico, unindo reflexões sobre processos que tenho vivido como educadora em dança nos últimos dez anos, com pedagogias, que acreditam na educação como prática de liberdade, na arte como forma de ser e estar no mundo e no corpo como território de experiência e construção de saberes. Compreendendo a educação como ação que extrapola o ambiente escolar, os cursos, universidades e as famílias, mas uma educação onde toda a sociedade é responsável e está envolvida. Uma educação que considera os corpos e suas histórias, os lugares e suas memórias, os múltiplos saberes e culturas.

Compartilho os questionamentos que permeiam esta pesquisa e todo o material levantado para desenvolvê-la buscando uma linguagem simples, com o desejo de alcançar a compreensão e a troca de conhecimento com qualquer pessoa que sinta interesse em conhecê-la e questioná-la. Acredito que os caminhos de ensino-aprendizagem são infinitos, estão sempre em transformação, como a pesquisa e cada um de nós. Por este motivo compartilho minhas incertezas, pois são elas que me provocam a cultivar dia a dia os exercícios: da conversa com todas as pessoas disponíveis a ensinar e aprender com afeto, com as leituras que chegam por indicação variadas e pelas experiências nas relações vivenciadas.

Tenho como objetivo colaborar com educadores, facilitadores de processos artísticos e preparadores-corporais que buscam o desenvolvimento de metodologias próprias para a criação de processos de ensino-aprendizagem em danças que proporcionem experiências diversas, tanto ao mestre-facilitador quanto ao aluno, co-criando com autonomia possível para novas realidades. Gerando espaços livres para as escolhas a serem semeadas, onde o erro é uma possibilidade. Nem tudo vai brotar, nem toda muda vai vingar. Mas manter o solo fértil, junto com aqueles que o ocupam, pode ser um lugar para reaprender sempre a cultivar.

Trago como objetivo específico a discussão sobre a liberdade na educação não-formal no ensino da dança, e como ela pode ser também um caminho para uma educação plural, que valorize a memória cultural brasileira, os saberes populares, buscando referências artísticas musicais, literárias, de danças, festas e manifestações que construíram e constroem nossas histórias. E como as relações de ensino-aprendizagem em dança podem ampliar a sensibilidade e a criatividade para as artes e para a vida, gerando com potência questionamentos, provocando desejos de transformação, de ação e de movimento. Compreendo o fazer artístico como ato político de quem se é e está neste mundo.

Esta pesquisa brota do desejo por compartilhar práticas metodológicas vivenciadas em diferentes turmas, onde ensinei-aprendi dança contemporânea nos últimos dez anos, grupos de adultos de diversas idades, localidades e perfis, com quem desenvolvi o meu trabalho através de cursos livres, oficinas e projetos, tanto presencialmente quanto em modo remoto. Dialogando com teorias educacionais e propostas pedagógicas libertárias que sempre provocaram a minha prática, além da incorporação de outros saberes que propõem uma visão holística do ser integrado. Técnicas de visualização criativa e meditações ativas foram naturalmente incluídas nos processos de preparação, investigação corporal e construção coreográfica, como um despertador e construtor de memórias, através de propostas não diretivas e jogos de improvisação, explorando

as relações espaciais, temporais, das formas e qualidades de movimento. Nesta encruzilhada de saberes, memórias individuais e coletivas se movimentavam e eram movimentadas, criando assim, novas memórias, desejos e possibilidades.

Utilizo o apoio de escolhas bibliográficas de múltiplos saberes para nutrir o solo e dar base a esta pesquisa. Para discutir as relações autônomas entre o professor-mediador, o aluno e o coletivo que brota em uma turma e compreendendo suas especificidades e seu contexto social, *utilizo como base de estudo A Pedagogia da Autonomia* de Paulo Freire (1999). O autor trata o ensinar como a ação de criar as possibilidades para a produção e construção de conhecimento próprio, com respeito à autonomia do ser do educando. Tendo o respeito como um imperativo ético. Onde aprender é construir, reconstruir, constatar para mudar, e ensinar exige convicção de que a mudança é possível, compreendendo a história como possibilidade e não como determinação. O mundo não é, ele está sendo. Constando, nos tornamos capazes de intervir na realidade e não apenas nos adaptarmos a ela.

Ensinando a transgredir. A educação como prática da liberdade, de bell hooks (2017), partilha o desejo de estimular a educação pelo entusiasmo para criar processos de aprendizagem empolgantes. Entusiasmo esse gerado pelo esforço coletivo, transgredindo fronteiras e rompendo medos. Integrando pedagogias anticolonialistas, críticas e feministas. A autora ressalta que o prazer de ensinar é um ato de resistência que se contrapõe ao tédio e ao desinteresse, trabalhando como um catalisador que conclama todos os presentes a se engajar cada vez mais, a se tornar partes ativas no aprendizado. Além de questionar o lugar da academia na sociedade e a erudição na linguagem como fator de segregação social.

Utilizo o livro *Mestre Ignorante* da Jacques Ranciere (2010), onde é compartilhada a pedagogia revolucionária de Joseph Jacotot. Não se trata de uma questão de método, mas sim de uma questão propriamente filosófica. A lição do ignorante habita a palavra relação, entre mestre e aluno, entre as lições, o todo e a incompletude constante que se encarrega de uma

continuidade. Um livro é um todo, um corpo é um todo. Seja qual for a lição a ser dada fica a necessidade de se aprender qualquer coisa e a isso relacionar todo o resto. Uma lição desperta uma relação, que desperta outra, onde em cada etapa amplia o abismo da ignorância. Chamar-se-à emancipação à diferença, inverter a lógica do sistema explicador onde a explicação é o mito da pedagogia, mantendo um mundo dividido entre espíritos sábios e espíritos ignorantes, maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos. O método da igualdade era o método da vontade. Pode-se aprender sozinho, e sem mestre explicador pela tensão do próprio desejo ou pelas contingências da situação. Uma educação sem mestre explicador, mas não sem mestre.

P de Professor de Jorge Larrosa e Karen Rechia (2018), propõe reflexões sobre a ritualização da sala de aula, compreendendo-a como unidade de tempo, com seu ritmo próprio, um lugar gerador de experiências. Onde o curso se faz seguindo uma sucessão, construindo uma forma temporal, o ritmo, a forma do movimento. O que os alunos e os professores fazem é seguir o curso. Para este curso fluir Larrosa cria regras para o jogo acontecer, ele não utiliza a palavra metodologia, o coloca entre suas não-palavras, pelo fato de que se converteu método em um modo padronizado e anulador, as maneiras do professor, um desqualificador de trabalhos. Nesse sentido a metodologia seria a explicitação do que podemos chamar de as regras do jogo, regras que precisam ser incorporadas, e isso se faz jogando. As regras dão o jogo e não o limitam. Superando a tendência tecnicista do velho termo “dar aulas”, abrindo espaço para fazê-las junto com os alunos de maneira dinâmica e criativa, abrindo espaço para revelar novas regras enquanto se joga.

A Pedagogia das encruzilhadas de Luiz Rufino (2019), abre o horizonte para tratar de outros cursos, navegando em filosofias que problematizam o ser e a realidade para além do “tempo presente”. Nos permite pensar o presente de forma alargada, transgredindo a linearidade histórica que o achata entre passado e futuro, gerando um efeito dinâmico e transmutador que nos possibilita a defesa do não acabamento do mundo. Onde a an-

cestralidade emerge como um contínuo efeito de encantamento que nos livra da escassez do esquecimento. Para Rufino o mundo é uma encruzilhada, um campo de possibilidades infinitas e inacabadas. A grande base das metodologias educacionais em curso no Brasil ainda preservam modos conservadores, redutores da complexidade do mundo, porém ao mesmo tempo, há outras possibilidades, outros modos emergentes, inconformados e comprometidos com a educação. Considerando os corpos inventores da vida enquanto possibilidade os corpos cruzados e imantados como amuletos que reivindicam a memória, em uma perspectiva que transgride a dicotomia colonial. O corpo não é nem sagrado, nem profano, o corpo é uno, impulsionando a vida e a experiência.

A *Poética da Dança Contemporânea* de Laurence Louppe (2012), é uma obra fundamental que me auxilia a tratar de aspectos específicos da dança contemporânea. Para a crítica de dança especializada em estética, em todas as formas de arte e, sobretudo na dança, a composição advém de uma misteriosa rede, visível ou invisível, de intensidades e de relações necessárias. De fato, a composição em dança contemporânea efetua-se a partir do aparecimento das dinâmicas da matéria e não a partir de uma forma moldada pelo exterior. A composição começa pela invenção do movimento e das modalidades qualitativas da sua relação com o espaço e com o tempo. Essa teia de relações sutis é o que eu entendo como ponto principal para a minha criação em dança e para o desenvolvimento da metodologia Cultive Danças.

Em busca de caminhos educacionais em dança que estimulem o potencial criativo, o pensamento crítico, não utilitarista, uno minha base bibliográfica descrita acima a outros escritores, pesquisadores e artistas, que complementam reflexões que surgem entre os conceitos principais, fertilizando o crescimento de propostas que extrapolam as salas de aula, ressignificando e gerando novas possibilidades para a criação de múltiplas realidades.

A a/r/tografia é a metodologia escolhida para desenvolvimento desta pesquisa acadêmica e dissertação. a/r/tografia é

uma metodologia de pesquisa educacional baseada em arte na busca pela formação do artista-pesquisador-professor, teorizada por pesquisadores da *University of British Columbia*, no Canadá. Para pensar o processo de formação de um professor de arte, é importante considerar as abordagens particulares e subjetivas dos artistas educadores sobre o que vem a ser arte e o que vem a ser educação, e como o indivíduo se coloca diante de tais percursos e de seus cruzamentos.

Para abarcar os objetivos e metodologias propostos, a dissertação está organizada em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Ensinar-aprender dança cultivando o encantamento”, trato das relações estabelecidas no ensinar e aprender, nas trocas, nos entres, nas frestas. Onde o encantamento pela vida e o desejo de estar em movimento, acreditando no poder criativo, são nutridos pelo afeto, alimento principal para que as relações sejam verdadeiramente vivenciadas. Para além de especificidades técnicas e dos conteúdos a serem desenvolvidos em aula, as relações entre o professor-mediador, o aluno e o coletivo, são o ponto fundamental para que cada etapa do desenvolvimento da metodologia Cultive Danças se desenvolva.

No segundo capítulo, “Metodologias Poéticas, Teorias Praticadas E Práticas Teorizadas”, busco questões nos entornos da palavra metodologia, palavra essa que tem sido a grande provocadora das variações dos rumos desta dissertação. Inicialmente meu projeto de pesquisa propunha a criação de uma metodologia própria aberta, porém ao longo do processo de pesquisa esse se tornou um grande incômodo. Percebi, dessa forma, que o meu desejo apontava para o compartilhamento de indagações, estudos e ideias que pudessem nutrir o cultivo de novas metodologias plurais e metodologias poéticas. Até porque a minha própria metodologia está em contínua transformação, e de forma fluida ganha novos aspectos de acordo com cada turma, cada momento, com minhas inspirações e urgências poéticas, sendo ela mesma muitas metodologias. Até mesmo quando busquei uma não-metodologia havia metodologia presente.

Neste mesmo capítulo, proponho também a discussão sobre práticas teorizadas e/ou teorias praticadas. Quais são

as interações entre prática e teoria? É possível nomearmos com exatidão o que é prática e teoria em dança?

No terceiro capítulo intitulado “Cultura de ciclo longo”, apresento conceitos importantes para a criação de novas metodologias que valorizem as singularidades dos indivíduos de forma plural, incluindo as diversidades, as realidades, promovendo encontros e trocas entre elas.

Para construir a narrativa, utilizo o apoio da metáfora, da pitangueira, do processo de plantio e as etapas do seu desenvolvimento, dialogando com imagens que me ajudam a ilustrar aspectos essenciais para a criação e o cultivo de novas metodologias nas danças. A escolha dessa espécie como imagem metafórica se dá por sua brasilidade e a versatilidade de seu uso. Além de seus frutos e flores tão apreciados, possui diversas capacidades medicinais, é anti-hipertensiva, diurética e antipirética. Para a fitoenergética possui ação dinamizadora e para religiões afro-brasileiras ela possui a capacidade de movimentação do campo energético e estimulação da criatividade. Uma planta que faz parte da história de várias famílias, esteve presente em toda minha infância e está acessível em muitos canteiros de praças e ruas na cidade do Rio de Janeiro.

No terceiro capítulo compartilho também um pouco da minha relação com a terra e com as plantas ao longo da vida, os caminhos que me levaram a escolher o nome desta pesquisa. Com as fotografias de Renata Spinelli, artista parceira de trabalho, irei expor uma coletânea fotográfica que acompanhará as páginas desta dissertação, oferecendo registros de algumas de minhas propostas metodológicas, propondo imagens para uma experiência sinestésica e inspirando a imaginação do leitor-criador, que poderá se relacionar com a pesquisa criando novas possibilidades com ela.

Cultive Danças é criada na liberdade e deseja abrir caminhos para cruzamentos com outras práticas, linguagens artísticas e educacionais. Acreditando em uma educação poética e diversa, onde os saberes são incorporados. A dança provoca experiências potentes para o desenvolvimento humano e de sua autonomia, movendo e construindo narrativas sobre o

mundo com pluralidade, transformando o ser e a subjetividade, em um campo de cultivo, afeto e troca.

Referências bibliográficas

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. 11ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 27ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LARROSA, Jorge; RECHIA, Karen. *P de professor*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010

RUFINO, Luiz. *Pedagogia da encruzilhada*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

Reflexões sobre práticas pedagógicas remotas no projeto “Partilhas em dança - educação”: ensino, pesquisa e extensão.

Isabela Buarque

isambuarque@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/7375443334792935>

Lara Seidler

laraseidler@yahoo.com.br

<http://lattes.cnpq.br/3292807647638357>

Resumo: Este trabalho apresenta reflexões sobre o campo do ensino da dança na educação formal e não formal, ressaltando discussões sobre o que se entende como Arte, Dança e Educação quando estes campos do saber se encontram e se integram formando um novo modo de fazer e pensar as práticas pedagógicas em dança que denominamos o campo da Dança-Educação, a partir de ações no projeto “Partilhas em Dança Educação - UFRJ”.

Palavras-chave: dança, educação, ensino, pesquisa, processos pedagógicos.

Desde 2020 vivemos, no Brasil e no mundo, momentos difíceis e muito complexos por conta da Pandemia provocada pelo Coronavírus; com a pandemia, conforme aponta Souza, “Tudo que é sólido se desfaz no ar” (2020, p. 05). Sabemos da agitação que a vida contemporânea nos impõe. As muitas tarefas e compromissos, as responsabilidades e desafios que enfrentamos todos os dias nas vicissitudes da sociedade. Administrar os movimentos da carreira no trabalho e familiar, às vezes parece não caber no corpo e no tempo de 24 horas. Em tempos de isolamento social e aulas remotas, essas sensações de ansiedade parecem ainda mais exacerbadas.

O tempo corrido, pouco contribui para que possamos compartilhar nossas angústias e dúvidas, os modos de fazer e pensar sobre os aspectos inerentes à atuação docente e, sobretudo, à formação daqueles que pretendem atuar na formação de outros corpos através da dança nas escolas. Nesta comunicação, temos como objetivo apresentar reflexões e problemáticas traçadas pelas autoras ao longo do ano de 2020, a partir do contexto inimaginável, até então, colocado: a Pandemia causada pelo coronavírus, que desde março do referido ano provocou o isolamento social e a passagem de aulas presenciais para aulas remotas nas universidades brasileiras.

Poderíamos dizer ‘apesar disso tudo’, mas dizemos ‘nesse contexto’, os encontros entre nós, Lara e Isabela, ganham um sabor diferente. Os nossos encontros, ao longo dos últimos cinco anos, foram se tornando momentos de trocas e uma espécie de alimentos necessários ao bem-estar; um tipo de resistência à automatização que a sobrecarga nos impõe. Nossos “intervalos” entre as atividades se tornavam, então, hiatos na cronologia ofegante de um dia de trabalho na universidade. A parceria entre nós foi logo ganhando corpo até culminar no projeto “Partilhas” que se pretende, quem sabe, fazer incentivar novos encontros, novas parcerias e novos olhares sobre a profissão de professor de dança nas escolas (e fora delas). A palavra ‘parceria’ descarta a solidão, apresenta o outro tanto como agente quanto paciente. Assim, o

substrato é a tensão. E saber lidar com as tensões é base do percurso de um professor. Tensão que não nos paralisa, mas que nos põe em movimento. Nos momentos de isolamento social, parcerias que nos fortaleceram ainda que na solidão de nossos lares. Parceria que nos permitiu continuar com o projeto, ainda que de forma remota.

A prática conjugada entre a atuação gestora e a atuação docente, nos colocou muito próximas das coerências e incoerências entre currículo e as proposições em sala de aula. Essas vivências nos serviram para revermos nossos próprios fazeres e muito ainda nos instiga pensar em como a escola e a dança podem se aproximar.

Muito mais do que respostas, no projeto Partilhas prevalecem as muitas perguntas. Dançar para Educar? Educar para dançar? Essas perguntas resumem, a nosso ver, as muitas indagações que cercam a busca de conciliar a dança com a escola ao se levantar a dança em sua perspectiva de processo educacional e/ou da educação por meios artísticos. Dança como protagonista nos processos educacionais.

Nossa prática docente, artística, gestora, tem sido pautada no intuito de discutir, a partir do âmbito da atuação artística e pedagógica (ou da experiência dançante e da experiência pedagógica artística), os lugares da prática docente em dança, no sentido em que convoca um olhar de que a dança, em seu exercício estético, poético e técnico, se conjuga na fundamental aproximação com a educação. Assim, o projeto se debruça em problematizar a presença da dança na educação (formal e não formal) atrelada ao fazer em arte (exercício artístico) em discussões com diversas teorias pedagógicas. Deste modo, não se pretende uma hierarquização entre Arte/Dança e Educação, mas sim, sintonizar, discutir o que destas tensões, de fato, corroboram para um fazer pedagógico pela lógica da arte ou um fazer artístico pela lógica da educação, ou até arriscaríamos dizer: uma experiência de dançar (educando-se) e uma experiência de ensinar dançando. Deste modo, nos lançamos a pensar a dança e o dançar, o educar e o educar estético, como eixos de fricção.

No esforço de enxergar as leituras e pensadores na dinâmica do dia a dia e, no sentido inverso, de enxergar como a realidade da atuação do professor de dança se dá no cotidiano tenciona as fundações teóricas, e propostas práticas. Uma busca pela práxis. Ainda que levemos uma rasteira das dicotomias, necessárias em alguns momentos, nossa busca é insistente em provocar os embates, tencionando as fronteiras e o pensamento para além deles, como por exemplo, no que diz respeito à teoria e a prática, conhecimento e experiência, técnica e expressão, arte e educação.

Se a dança vai ganhando espaço nas universidades, nos centros de formação, em áreas de pesquisa e na evolução do pensamento cultural, quais desafios a dança ainda encontra nas escolas e outros espaços de formação? A dança é vista como um campo profissional de atuação e pesquisa? O que entendemos sobre o ensino da dança e sobre os diversos processos pedagógicos em dança? Que alcance e que valor a Arte têm quando se fala da dança na escola? Como legitimar a formação do professor de dança e sua atuação profissional na escola? Essas são algumas das questões que nos norteiam.

Este trabalho versa sobre a discussão que vai desde a dinâmica de atuação do projeto, como espaço de criação e prática de oficinas presenciais e remotas, como as questões pedagógicas, alimentadas pelas discussões sobre o protagonismo da dança na educação, inserção da dança nas escolas e no olhar sobre as formas de presenças e ausências da arte no âmbito sociocultural. Ainda assim, as reflexões abraçam e se pretendem arejar o entendimento das relações dialógicas que vão desde as relações entre alunos-docentes, formação na graduação e pós-graduação, no intuito de partilhar dentro do nosso 'ninho' para que possamos estimular a criação de outros 'ninhos'.

Quando falamos em pedagogias da dança, muitas vezes, o saber pedagógico e educacional não se integra efetivamente ao saber/fazer da arte, e mais especificamente ao próprio da dança, ocasionando uma ruptura entre não somente a forma de atuação, mas à forma de entendimento do que é próprio do

fazer artístico em dança. Não propomos aqui que as leituras sobre educação e dança sejam dicotomizadas, pelo contrário, o objetivo é discutir como e de que maneira esses dois saberes integrados se fazem um novo modo de fazer/pensar/criar as pedagogias da dança, ou seja, pedagogias que podem ser descritas como EM, DA, ATRAVÉS da dança, desde que levem em consideração e problematizem o que seria “experiência em dança”. Pensamos fazeres em dança, como fazeres artísticos que têm suas lógicas e suas especificidades, que são diversificados, não excluindo a possibilidade, fundamental, de interagir e integrar a outros saberes.

Neste sentido, justifica-se a ideia de “Dança Educação” como campo de construção de pensamentos que não são próprios nem de um, nem de outro, mas um terceiro campo que não elimina as particularidades e especificidades. Uma interseção. Partindo desta premissa, o Projeto Partilhas gravita entorno do ato de dançar em confluência com o ato pedagógico. O intuito é de problematizar a lógica específica do fazer artístico em dança como pertencente, ou até diríamos, consciente em todo processo/fazer pedagógico em dança e vice-versa. E é neste modo de pensar a dançar e o “ensinar a dançar”, que a educação estética e o exercício artístico se encontram durante a experiência mesma de atuação do artista professor e do professor artista, onde vários aspectos se misturam e se coabitam.

No projeto “Partilhas” buscamos oferecer oportunidades aos discentes de ampliarem ações e visões acerca da temática principal: Dança-Educação, com base nos estudos, pesquisas e na criação e circulação de oficinas de dança em diferentes instituições de ensino formal e não formal, públicas e privadas. Antes da Pandemia, o projeto funcionava duas vezes por semana, presencialmente. O foco dos estudos se concentrava nas práticas de ensino nas escolas e na autonomia de atuação do professor. Havia trabalho *in loco* e as oficinas ministradas pelo projeto apontaram diversidade de formas de interseções, interações e trocas nas dinâmicas que se estabeleciam com o espaço físico e subjetivo da sala de aula. Os

corpos dançantes atuavam dentro de uma perspectiva do contato físico “real”, presencial, na tridimensionalidade. Não havia necessidade de pensar outro modo de interação que não fosse presencial. De repente, a Pandemia e o isolamento social. Suspendemos planos e nos dedicamos a pensar as outras possibilidades possíveis.

Como acolher tantas mudanças com olhares que não criassem muros e ao mesmo tempo respeitassem limites, emoções, transformações, a fim de manter as pontes que ainda ligariam a dança às escolas e os estudantes aos projetos? Entendemos que a continuação das pesquisas no projeto poderia ser uma oportunidade para a elucidação de outras questões que surgiriam ao longo dos fatos, bem como ato de resistência aos laços ainda frágeis entre a dança e escola; entre a pesquisa acadêmica e a comunidade. Além disso, nos debruçamos sobre contribuições para o desenvolvimento de capacidades envolvidas na experiência da Arte-Educação remota através da dança, estudando temáticas como: organização, elaboração, pesquisa, avaliação, condução, liderança, percepção do outro e criação, que ganharam novos contornos. Nunca se falou tanto em readaptação, reelaboração, reorganização, reavaliação, recriação. O que surge de novo e o que se mantém como tradicional na prática da Dança na escola? Como nos diz Cortela (2018), quais novos desafios surgem ou que se reapresentam sob novo formato?

Os encontros com os alunos ainda estão sendo realizados de maneira remota e com periodização diferenciada do que era presencialmente, já que há necessidade de dispositivos como computadores e celulares, Internet e uso de redes sociais. As atividades, num primeiro momento, foram pensadas pedagogicamente de forma a criar sentidos para os integrantes. Nossa proposta pedagógica se voltou inicialmente para dentro, como uma forma de restabelecer um contato e repensar caminhos e processos dialógicos. Num segundo momento, os encontros se davam a partir da discussão de textos com base na atualidade social e educacional, com o intuito de estreitar a percepção e a reflexão sobre outras formas

de atuação do projeto. A partir dessa retomada, passamos a pensar as práticas pedagógicas remotas em dança. Entre nós primeiramente e, na etapa em que nos encontramos, repensando a criação e ofertas de oficinas online para públicos de instituições de ensino.

Referências bibliográficas

ARROYO, Miguel G. *Ofício de Mestre: imagens e autoimagens*. Petrópolis, RJ, 2013.

CORTELLA, Mario Sergio. *Educação, Convivência e Ética*. São Paulo: Cortez, 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Almedina; 2020.

edições PPGDan é um selo que se propõe a agregar a diversidade de publicações vinculadas ao Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Confira outros títulos da coleção:

1. Lab-corpo-palavra

Aline Bernardi e Lúgia Tourinho
ed. Circuito

2. Anais 1º SPA | Ninho: espaço para improvisar acontecimentos

Felipe Ribeiro e Ruth Torralba (orgs.)
ed. Traço / ed. Circuito

próximos lançamentos:

Anais 2º SPA | Ninho: em vôo nos queremos

Felipe Ribeiro e Ruth Torralba (orgs.)
ed. Traço / ed. Circuito



Impressão e acabamento

