

OS DESAFIOS PANDÊMICOS E OUTROS MODOS DE RE-EXISTÊNCIAS NAS ARTES

ORGS.
VANILTON LAKKA
DANIELA GUIMARÃES
DULCE AQUINO
CLÉCIA QUEIROZ
VALESKA ALVIM
ALYSSON AMÂNCIO

EDITORA

OS DESAFIOS PANDÊMICOS E OUTROS MODOS DE RE-EXISTÊNCIAS NA DANÇA



VANILTON LAKKA
DANIELA GUIMARÃES
DULCE AQUINO
CLÉCIA QUEIROZ
VALESKA ALVIM
ALYSSON AMÂNCIO

APOIO FINANCEIRO



CAPES

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

ANDA Editora.

1.ª Edição - Copyright© 2020 dos organizadores.

Direitos desta Edição Reservados à ANDA Editora.

L192d Lakka, Vanilton

Os desafios pandêmicos e outros modos de re-existências nas artes /
Vanilton Lakka; Daniela Guimarães; Dulce Aquino; Clécia Queiroz; Valeska
Alvim; Alysson Amâncio, organizadores. – Salvador : ANDA, 2020. – 332 : il.
– (Coleção Quais danças estarão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do
corpo, 1).

ISBN 978 658 743 109 3

ISBN Coleção 978 658 743 112 3

1 Dança 2 Movimento 3 Corpo I Título II Série III Guimarães, Daniela IV
Aquino, Dulce V Queiroz, Clécia VI Alvim, Valeska VII Amâncio, Alysson

CDD 371

Patrícia de Borba Pereira – Bibliotecária - CRB10/1487

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

ANDA Editora
Av. Adhemar de Barros s/n
Ondina – Salvador, Bahia.
CEP 40170-110

VANILTON LAKKA
DANIELA GUIMARÃES
DULCE AQUINO
CLÉCIA QUEIROZ
VALESKA ALVIM
ALYSSON AMÂNCIO

OS DESAFIOS PANDÊMICOS E OUTROS MODOS
DE RE-EXISTÊNCIAS NA DANÇA

ANDA EDITORA, 2020



ANDA | Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

DIRETORIA

Prof.^a Dr.^a Lúgia Losada Tourinho (UFRJ)
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)
Prof. Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

CONSELHO DELIBERATIVO CIENTÍFICO E FISCAL

Prof.^a Dr.^a Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Prof.^a Dr.^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Prof.^a Dr.^a Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

FICHA TÉCNICA – ANDA EDITORA

EDITORIAL

Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

COMITÊ EDITORIAL

Dr.^a Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Dr.^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)
Dr.^a Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

PRODUÇÃO EDITORIAL

Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)
Dr.^a Lúgia Losada Tourinho (UFRJ)

REVISÃO

Os autores

APOIO TÉCNICO

Ana Paula Zanandréa e Cristiano Portela

CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

William Gomes

CORREALIZAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (PPGDANCA)
Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA (PRODAN)
Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan)
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPEL (PPGAVI)
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN (PPGARc)

CONSELHO CIENTÍFICO

Prof.^a Dr.^a Amanda da Silva Pinto (UEA)
Prof.^a Dr.^a Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
Prof. Dr. Amílcar Martins (Universidade Aberta de Lisboa – Portugal)
Prof.^a Dr.^a Ana Macara (INET – md/pólo FMH, ULisboa – Portugal)
Prof.^a Dr.^a Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Prof.^a Dr.^a Elisabete Monteiro (INET – md/pólo FMH, ULisboa – Portugal)
Prof.^a Dr.^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)
Prof.^a Dr.^a Helena Bastos (USP)
Prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira (UFRN)
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Prof.^a Dr.^a Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)
Prof.^a Dr.^a Neila Baldi (UFSM)
Prof.^a Dr.^a Pegge Vissicaro (Northern Arizona University – EUA)
Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)
Prof. Dr. Sebastian G-Lozano (Universidad Católica San Antonio de Murcia –
Espanña)
Prof. Dr. Sergio Ferreira do Amaral (UNICAMP)
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)

Esta obra foi aprovada pelo conselho científico e comitê editorial.

ORGANIZADORES

VANILTON LAKKA Vanilto Alves de Freitas (Vanilton Lakka) é criador-intérprete premiado pela APCA - Associação Paulista de Críticos de Artes, atua com produção cultural, criação, interpretação e pesquisa em dança. Bacharel em Ciências Sociais e Mestre em Artes pela UFU (Universidade Federal de Uberlândia), atualmente é coordenador do bacharelado em dança na mesma instituição e doutorando em Artes Cênicas no PPGAC-UFBA (Universidade Federal da Bahia).

Site: www.lakka.com.br

E-mail: vaniltonlakka@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1100-0658>

DANIELA GUIMARÃES é Docente e Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA. Doutora e Mestre pelo PPGAC/ UFBA (2017/ 2012). Graduação Dança UFBA (2009) e Artes Plásticas/ Instituto Marangoni (Milão,1996). Docente do PPGDANÇA e PRODAN/ UFBA. Líder do CORPOLUMEN: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança. Diretora do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/18): projeto "Trilogia do sonhar".

E-mail: ciaormeio@gmail.com; bemfica.daniela@ufba.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2467-2632>

DULCE AQUINO é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1999). Coordenadora do Projeto Observatório das Artes e da Comunicação-OBSERVARTE em parceria com MINC e UFBA. Membro do Conselho Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança-ANDA (2018-2021). Coordenadora do Programa de Pós Graduação Profissional em Dança da Faculdade Angel Vianna.

E-mail: dulceaquino@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2370-3193>

CLÉCIA QUEIROZ é Licenciada em Dança pela UFBA, Mestre em Artes pela Howard University (EUA) e Doutora em Difusão do Conhecimento (UFBA). Sua tese de doutorado analisa as práticas cênicas do samba de roda. É Profa. do Depto. de Dança da UFS, líder do Grupo de Pesquisa Encruzilhada. Além de dançarina, é cantora e atriz premiada, com quatro CDs solo (Prêmio Copene de Música e Teatro).

E-mail: cleciaqueiroz@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4561-1927>

VALESKA ALVIM é Professora da linha de Pesquisa Teoria e Prática em Artes Cênicas no Programa do PPGAC\UFAC. Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas UNB (2018) Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Unicamp (2012) e bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa UFV (2006). Atualmente é docente na Universidade Federal do Acre (UFAC), concentrando suas atividades prioritariamente no curso de formação de professores em Artes Cênicas. Coordena o grupo de pesquisa e extensão em Artes Cênicas (Nois da Casa) associada ao CDPDan - Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia (CEN/UnB).

E-mail: vralvimunb@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5599-9902>

ALYSSON AMÂNCIO é Artista da Dança. Professor Efetivo do Departamento de Teatro do Centro de Artes Violeta Arraes - URCA (CE). Doutor em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. (CE). Licenciado em Dança na UniverCidade (RJ). Graduado em Dança e Coreografia na Faculdade Gama Filho e no Colégio de Dança do Ceará. Fundador da Associação Dança Cariri. Curador da Semana Dança Cariri. Diretor da Cia Alysson Amancio.

E-mail: alyssonamancio@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8285-6213>

SUMÁRIO

PREFÁCIO ■ Dulce Aquino **10**

INTRODUÇÃO ■ Clécia Queiroz, Dulce Aquino **13**

CAPÍTULO 1: EXPERIÊNCIAS: PROCESSOS E REFLEXÕES **24**

DO PRESENCIAL AO Ñ-PRESENCIAL: VI CONGRESSO CIENTÍFICO ANDA 2020 - EDIÇÃO VIRTUAL ■ Daniela Guimarães e Vanilton Lakka **25**

HOMENAGEM A EUSÉBIO LOBO ■ Fernando Ferraz **38**

CARTA AOS BÍPEDES #3 ■ Edu O. **44**

CAPÍTULO 2: MESAS E PALESTRAS: DISCUSSÕES EM MOVIMENTO **50**

MESA DE ABERTURA: DANÇA, NECROPOLÍTICA E PANDEMIA **51**

SAUDAÇÃO AOS ANTEPASSADOS DEFS ■ Zuleika Brit! **52**

SE O GENOCÍDIO EM CURSO É IDENTITÁRIO, GÊNERO E SEXUALIDADE SÃO MINHAS ARMAS DE GUERRA E A DANÇA, MINHA BRUXARIA ■ Princesa Ricardo Marinelli Martins **55**

MÃE PRETA FORÇA MULHER: A MINHA DANÇA RESULTA DE PASSOS QUE VÊM DE LONGE E ME LEVARÁ MUITO MAIS ALÉM ■ Vânia Silva Oliveira **61**

DANÇA, NECROPOLÍTICA E PANDEMIA: NO CONTEXTO DAS CULTURAS INDÍGENAS DO BRASIL ■ Denny Neves **75**

MESA DE ENCERRAMENTO: MULHERES DA IMPROVISACÃO (MI) **93**

"MULHERES DA IMPROVISACÃO" (MI): AÇÕES E REFLEXÕES SOBRE PRESENÇA FRENTE AOS DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS ■ Mulheres da Improvisação (MI) **94**

PALESTRAS INTERNAS AOS COMITÊS TEMÁTICOS **139**

QUE DANÇAS POR-VIR? OU DA INSIGNIFICÂNCIA DO ACESSÓRIO À PRIORIDADE DO QUE É ESSENCIAL ■ Elisabete Monteiro **140**

PANDEMIA PELAS TELAS: QUANDO TECNOLOGIAS E EMPREENDEDORISMO SE ENCONTRAM NAS AULAS DE DANÇA ■ Isabel Marques **161**

CAPÍTULO 3: MOSTRA ARTÍSTICA ANDA 2020 - EDIÇÃO VIRTUAL **173**

MOSTRA ARTÍSTICA ANDA/2020 - EDIÇÃO VIRTUAL: DANÇAR É PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO ■ Alysson Amâncio, Daniela Guimarães, Elke Siedler, Marilza Oliveira **174**

OBRAS E ARTISTAS PESQUISADORES NA MOSTRA ANDA 2020 - EDIÇÃO VIRTUAL **185**

CAPÍTULO 4: COLEÇÃO DE TEXTOS CRÍTICOS DA IMERSÃO LABCRÍTICA NO CONGRESSO ANDA 2020 ■ Sérgio Andrade **229**

TEXTOS CRÍTICOS DA MOSTRA ANDA 2020 - EDIÇÃO VIRTUAL **232**

ÍNDICE REMISSIVO **322**

AUTORES & AUTORAS **325**



PREFÁCIO

Quando em 2008 foi realizado o Primeiro Encontro de Pesquisadores em Dança em parceria com a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, motivados pela implantação em 2006 do primeiro Programa de Pós Graduação Acadêmico em Dança do país, um enorme entusiasmo tomou conta de cada um dos participantes presentes, que oriundos de vários estados brasileiros, acompanhavam e protagonizaram o surgimento de um importante momento para a dança brasileira.

Na conferência de abertura realizada no Salão Nobre da Palácio ministrada pela Profa. Dra. Tânia Fisher, foi enfatizada a importância das Associações Científicas para fortalecer um campo de conhecimento seja nas áreas das Ciências Exatas, seja na área das Humanas ou seja na área de Arte. Falou a palestrante que a relação estabelecida entre os programas de pós graduação com concentração em determinado campo de conhecimento e suas associações, com estudos e pesquisas específicas, se constituem uma construção conjunta, tendo como foco o crescimento e expansão do campo epistemológico em questão.

Um dos objetivos desse encontro era a criação da associação de acadêmicos de Dança formada por professores de ensino superior, mestres, doutores e estudantes de pós-graduação, e elaboração do Estatuto para fins de registro formal e criação efetiva de acordo com as exigências da legislação vigente. O entusiasmo dos participantes foi transformado em dedicação e trabalho, por três dias foi redigido e aprovado o documento de criação da ANDA- Associação Nacional de Pesquisadores em Dança e eleita a diretoria provisória. Uma das questões trabalhadas foi a importância de uma diretoria horizontal, sem presidente ou vice presidente, secretário ou tesoureiro etc.. com hierarquias e poderes específicos. Este foi o espírito pensante e o estado de ânimo que afetava a todos os associados na gênese da ANDA.

Porque lembrar, ao redigir esse prefácio, daquele momento do passado?

Porque, não tivemos ao longo desses anos, em nossa associação, oportunidade de exercitar e sentir o mesmo espírito pensante, o mesmo estado de ânimo ou seja a mesma união, a mesma solidariedade. O desafio que nos impôs a pandemia, a dúvida quase shakespeariana de “fazer ou não fazer” o

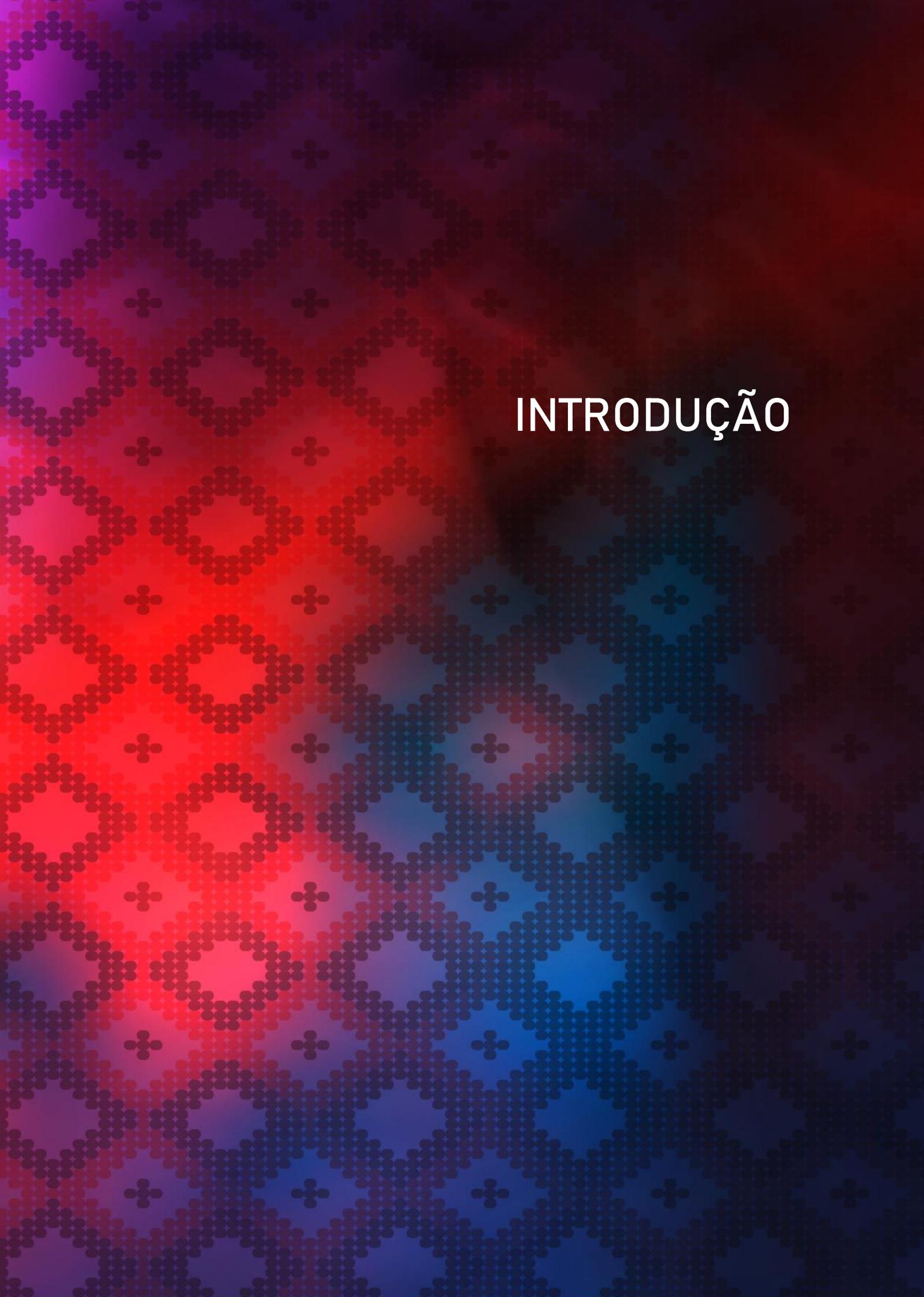
congresso, a difícil decisão por conta da incerteza, da falta de hábito com as novas práticas de trabalho remoto levou a Diretoria o Conselho Fiscal e Científico, aos líderes dos Comitês Temáticos a um estado coletivo de responsabilidade. Restaurou-se o exercício da colaboração, do entendimento, da horizontalidade mas também do desprendimento e dedicação, com resultados extraordinários.

Assim, o 6º Congresso Nacional da ANDA Edição Virtual, foi uma atividade com ampla participação dos associados e com contribuições acadêmicas consistentes que resultou na produção desta presente Coleção com 09 e-book's e dois cadernos de resumo expandido assim constituídos.

Relevante registrar que este Congresso foi, como no Primeiro Encontro de Pesquisadores em Dança realizado pela diretoria da atual gestão da ANDA, em parceria com a Escola de Dança da UFBA com seu Programa de Pós Graduação Acadêmico em Dança / Mestrado e Doutorado e seu Programa de Pós Graduação Profissional em Dança / Mestrado. Contou também com o apoio da Escola de Educação Física da UFRJ com seu Programa de Pós Graduação Acadêmico em Dança / Mestrado, e outras Universidades com Programas que acolhem pesquisadores em Dança como o Programa de pós-graduação em Artes Visuais / Mestrado da UFPel e o Programa de pós-graduação em Artes Cênicas / Mestrado da UFRN.

Salvador, 04 de Novembro de 2020

Dulce Aquino



INTRODUÇÃO

No contexto da pandemia que parou o mundo, o VI Congresso da Anda, em formato virtual, cumpriu sua tarefa de reunir os pesquisadores de dança. Foi um evento que assegurou e deu visibilidade a um acumulado robusto de novas abordagens conceituais e artísticas no ambiente acadêmico deste campo artístico do conhecimento.

Dada a natureza desse primeiro e-book contendo textos em formato de manifestos, textos resultado de mesas de debate, palestras performances e palestras internacionais, nem todos os textos seguirão rigidamente as normas da ABNT, esse mesmo padrão não ocorrerá nos outros e-books da coleção.

Os artigos apresentados neste e-book, o primeiro da coletânea que registra e documenta as diversas comunicações do Congresso, são frutos de discussões e das pesquisas apresentadas nas duas mesas de abertura, uma de debate outra de performance, nas palestras internas ao Comitês Temáticos (CTs), nas mostras artísticas e no Labcrítica. Eles demonstram o fortalecimento do constructo epistêmico e apontam para novas perspectivas de avanço dos estudos da dança, em suas diversas configurações e funções na sociedade brasileira. Neles se observa uma ênfase na tríade de questões recorrentes na contemporaneidade na esfera dos Direitos Humanos. Assim, o racismo estrutural e ações antirracistas, LGBTM+fobia e as práticas não inclusivas dos corpos diferentes foram debatidos e aprofundados.

Um exemplo disso é a Carta aos Bípedes do Artista Edu O, professor da Escola de Dança da UFBA, onde ele apresenta um novo conceito de bipedia: “Deixa eu te explicar logo que a bipedia, na minha perspectiva, é essa estrutura sócio-econômica-cultural-política que determina o que é normal e o que é anormal, capaz e incapaz. O que apresento como bipedia não se trata da maneira de andar. Eu não estou dizendo sobre como você se desloca ou a galinha e o canguru, é sobre o sistema de opressão pautado numa construção também histórica da normalidade, assim como é construída a ideia de deficiência.” Nessa carta, a linha abissal entre o deficiente e não deficiente se desfaz assim como os pré (conceitos) que invisibilizam e calam grande parte da sociedade. Os sujeitos não bípedes de que nos fala Edu são indivíduos conscientes de sua potência de vida e criação com uma nova perspectiva de cidadania plena.

No final do evento, os membros da Diretoria e o do Conselho Fiscal e Científico apresentaram o Manifesto “ANDA, pela Liberdade de Expressão e

Defesa da Democracia” onde está escrito: “Saímos dessa VI Conferência mais fortes, sabendo que nos dias de hoje, em nosso país, a realização de um encontro acadêmico, entre pares, para trocar experiência e construir conhecimento é um ato de resistência” e ainda “Os artistas, os educadores, os intelectuais todos aqueles que têm uma visão crítica da realidade, todos aqueles que sonham por um mundo melhor, mais justo e igualitário são considerados inimigos e impelidos às trincheiras de combate ao obscurantismo e a barbárie.”

O *Ebook* que ora apresentamos nos traz a mesma convicção e acreditamos que ele oferecerá aos leitor(a)s possibilidade de estabelecer diálogos e conexões com o(a)s autores e de participar dessas construções interativas, inacabadas, que se ampliarão a partir da imersão na leitura e no movimento de quem lê reescrevendo.

Os textos estão dispostos nos quatro capítulos a seguir.

O Capítulo 1 - Experiências: processos e reflexões abre com o texto “Do Presencial ao Ñ-presencial: VI Congresso Científico ANDA 2020 - edição virtual, escrito por Daniela Guimarães e Vanilton Lakka, que apresenta o processo de feitura do evento virtual da ANDA 2020 e as implicações da mudança da condição de um congresso presencial para o completamente remoto, trazendo também informações sobre as interfaces escolhidas para atender à programação das Mesas de Abertura e Encerramento, das Palestras nacionais e internacionais internas aos Comitês Temáticos, a Mostra Artística ANDA 2020 - edição virtual e a Imersão do LabCrítica.

O capítulo 1 segue com texto do Prof. Dr. Fernando Ferraz dedicado ao homenageado do VI Congresso da ANDA, Professor Doutor Livre Docente Eusébio Lobo da Silva. Nos últimos anos a diretoria da ANDA tem homenageado personalidades da Dança em seus congressos e encontros científicos. Estas homenagens, que de praxe são feitas na maioria das reuniões plenárias das diversas associações, organizações, agrupamentos científicos e demais instituições similares, recaem na escolha de profissionais que têm trajetórias de grandes contribuições para suas áreas de conhecimento e também para o desenvolvimento das comunidades em que estão inseridos.

Assim foi desta vez, mas é importante salientar que as escolhas feitas por essa atual diretoria da ANDA têm indicado profissionais brilhantes e dignos de

todos os reconhecimentos, mas também têm incorporado uma nova dimensão, que o Prof. Fernando Ferraz aponta já no início de seu texto quando afirma: “gostaria de parabenizar a gestão da direção da ANDA por, desde o ano passado, com a homenagem à Profa. Dra. Livre Docente Inaicyrá Falcão dos Santos, ser capaz de compreender a urgência de fazer o reconhecimento público, eu diria tardio e irreversível, do caráter formativo e civilizatório das danças negras e seus protagonistas na construção da dança no Brasil.” Assim, essa homenagem é também uma forma de posicionamento político diante de uma das mazelas estruturantes de nossa sociedade, o racismo.

O texto faz uma apresentação do protagonismo de Eusébio Lobo como jovem capoeirista negro dos bairros populares da Bahia que passa pelos grupos folclóricos baianos no final dos anos 60, é convidado para ingressar no Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, segue para os Estados Unidos onde conclui seu mestrado em Dança Moderna, retorna ao Brasil atuando como professor e coreógrafo em diversos Grupos de Dança e, finalmente, em 1987, ingressa como professor na Universidade Estadual de Campinas, construindo uma robusta produção acadêmica. Em 2010, Eusébio se aposentou como Professor Livre Docente, mais alto título universitário. Uma carreira extraordinária.

No texto de homenagem, o Prof. Ferraz fala, ainda, do solo apresentado em vídeo e reproduz a poesia “Ebó para Eusébio” de autoria da artista Morena Nascimento, enteada do homenageado, que afirma ao final do poema: “Meu pai, meu professor/Jamais esquecerei o toque quente e macio de suas mãos em meus cabelos/Obrigada por minimizar o desamparo do mundo/Te amo, te admiro, te sigo.” Também é registrada a homenagem da Profa. Lígia Tourinho, Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que sinaliza a exemplar conduta e dedicação de Eusébio Lobo como professor e orientador que a acompanhou da iniciação científica até o doutorado. Concluindo, Ferraz afirma: “Nas voltas que o mundo dá, gingou como ninguém nos territórios esbranquiçados da universidade e nos lega movimento, resiliência, aprumo flexível e horizontes fecundos prenes de possibilidades para crescer e sonhar. Gratidão Mestre!”.

O capítulo 1 finaliza com a íntegra da “Carta ao Bípedes” de Edu O, referenciada na abertura desse texto.

O Capítulo 2 - Mesas e Palestras: discussões em movimento conta com uma primeira parte de quatro textos de pesquisadores que compuseram a Mesa de Abertura, cuja temática foi “Dança, Necropolítica e Pandemia” e que se propunha a decolonizar pensamentos e escurecer epistemologias.

O primeiro texto, *Zuleika Brit!*, assinado por Estela Lapponi, é em realidade um breve, mas potente discurso, que se inicia com uma saudação aos ancestrais com deficiência, cujas histórias foram renegadas, apagadas, silenciadas e tornadas inexistentes socialmente por um pensamento hegemônico que insiste em não reconhecer as diferenças. A autora faz uma provocação com o que denomina de “Corpo Intruso”, um corpo que luta pelo seu direito de existir e se afirmar diante de uma realidade ditada por uma normatividade hetero-cis-branca-bípede, e que para isso causa fissuras para arruinar o que chamam de ‘Normal’ e desestabilizar o sistema.

Princesa Ricardo Marinelli Martins é o autor do segundo texto: *Se o genocídio em curso é identitário, gênero e sexualidade são minhas armas de guerra e a dança, minha bruxaria*. Sua narrativa alerta criticamente para o projeto fascista que vem sendo executado no país nos últimos anos e para os mecanismos de controle criados pelo atual governo brasileiro para atacar as conquistas de mais de cinco décadas de lutas da população LGBT e assim invisibilizar ainda mais essas existências plurais. Ao relacionar necropolítica e pandemia, o autor revela o quanto esta última tem explicitado a estratégia genocida, que envolve questões sociais, ambientais, incluindo o ataque aos direitos humanos e a flexibilização do isolamento social. Se questionando, então, acerca de como a dança pode contribuir para que o momento atual não seja em vão, o autor acredita na retomada da imaginação do futuro como forma de fazer política, sendo que “imaginar o futuro já é começar a mudar o presente, e o futuro está no corpo. O futuro é corpo.”

No terceiro deles, *Mãe Preta Força Mulher: A minha dança resulta de passos que vêm de longe e me levará muito mais além*, Vânia Silva Oliveira faz uma contundente reflexão acerca do corpo da mulher negra. Ela traz a noção de “MEU CORPO”, onde assume o pronome possessivo não para negar as construções epistêmicas que se opõem à dicotomia entre corpo e mente ou às fragmentações de saberes, mas para marcar a posse de si mesma e construir sua própria epistemologia. Na busca de desconstruir aquilo que o colonialismo insiste

em reprimir, a autora afirma que o seu corpo escreve histórias através da dança, e as letras e linhas dessas escritas se fazem sobretudo pelas danças dos Blocos Afros, que a consagraram rainha e princesa.

O quarto e último texto da Mesa de Abertura, que discute Dança, Necropolítica e Pandemia é o de Denny Neves, que trata o tema no contexto das culturas indígenas no Brasil. O autor chama atenção para os crescentes casos e formas de contaminação e morte pelo Coronavírus (COVID-19) entre as populações indígenas na América Latina e para o descaso do atual governo brasileiro para com essas populações no país. Assim como Martins, Denny Neves acredita que no contexto contemporâneo, o Covid-19 é uma estratégia necropolítica com alvo marcado e as populações indígenas estão na mira do Estado. O autor chama atenção, então, para a “dança” e o canto no contexto das manifestações dessas populações, que sempre estiveram associados a atos de resistência e reivindicação e continuam sendo diante do quadro alastrador do Covid-19.

A segunda parte do capítulo 2 – **Mesa de encerramento: Mulheres da Improvisação (MI)** é constituída por um texto que é o desdobramento da mesa de discussão realizada no VI Congresso da Anda por um coletivo autodenominado “Mulheres da Improvisação (MI)”, que discutiu o conceito de ‘presença’, abordado em um formato que trouxe como procedimento a ação, a experimentação performativa e as conversações, a que chamaram de “ConferenciAção”. A proposta foi desenvolvida a partir das diversas corporalidades, trajetórias e visão de suas propositoras, pesquisadoras/artistas da Dança de diferentes localidades, instituições de ensino e áreas de pesquisa: Líria de Araújo Moraes (UFPB); Walmeri Ribeiro (UFF|UFRJ); Elena Partesotti (UNICAMP); Lígia Tourinho (UFRJ); Nara M. Figueiredo (Unicamp); Ivani Santana (UFBA) e Tania Marin Perez (UFBA).

O texto escrito pelo coletivo ou conexão de mulheres, como preferem chamar, foi estruturado numa dinâmica específica que faz referência ao processo criativo de cada uma delas e ao acontecimento compartilhado no evento. Três são os aspectos discutidos por elas sobre a ‘presença’: “seus possíveis estados (qualidades) na improvisação, suas implicações pela mediação tecnológica e seus desafios frente à questões contemporâneas, sobretudo em tempos pandêmicos.”

Adotando as possibilidades comunicativas das novas tecnologias, o texto traz QR Codes de cada proposta apresentada pelas pesquisadoras, que dá acesso a quem lê ao ponto específico da Conferência a que se refere, disponível no Portal Anda no Youtube.

A parte 3 – **Palestras Internas aos Comitês Temáticos** é composta por dois textos assinados por Elisabete Monteiro e Isabel Marques, integrantes da Mesa Palestras Internas aos CTs, profissionais comprometidas a investir energia, reflexão e movimento às ações de fomento à dança. A primeira delas, a cidadã portuguesa Elisabete Monteiro, Professora na Licenciatura de Dança da Universidade de Lisboa-Faculdade de Motricidade Humana (ULisboa-FMH) e membro do Centro de Artes Performativas (CEAP) da Faculdade de Motricidade Humana, trouxe como tema *Que danças estão por-vir? Ou da insignificância do acessório à prioridade do que é essencial*, com provocações como “Mais do que as danças por-vir... poder-se-ia perguntar onde fica a dança? O que provocou este estar em casa que indubitavelmente nos trouxe para mais perto de nós mesmos, nos limitou no espaço e num tempo intenso, denso e extenso? E o que fez ao corpo?” A palestrante convidada, ao fazer esses questionamentos, se junta a inúmeros pesquisadores que têm se dedicado, nos últimos meses, a repensar como fica a criação coreográfica e como ficam as artes performativas. Ela aponta possíveis caminhos afirmando que esta pandemia não é um parêntesis, mas um ponto de inflexão, que exige redes de cuidado, de proteção, de cooperação, ou seja, tempos da (a)normalidade que exigem um olhar armado para a transição da necessidade ‘da insignificância do acessório, à prioridade do que é essencial’.

Corroborando com esse pensamento, a segunda integrante da Mesa, Isabel Marques, escritora, pesquisadora, diretora e professora de dança, trouxe em sua palestra *Pandemia pelas telas: Quando tecnologias e empreendedorismo se encontram nas aulas de Dança* uma reflexão provocativa para pensarmos o ensino de dança atravessado pela pandemia da Covid 19, ao debater que estamos sendo praticamente forçados a acolher o mundo corporativo neoliberal em nossos cotidianos privados, sem nos darmos conta de que esse é um plano antigo desse governo e há tempos que muitos empresários da Educação vendem o uso da tecnologia como sendo mais ágeis, mais baratas e menos poluentes. No entanto, a pesquisadora aponta para o desgaste desse formato “sem tempo para

aprender e tendo de ensinar, gerando conteúdos para as redes e sem direitos autorais”, expondo nossas casas, nossos corpos e nossas fragilidades ao sentir culpa por não conseguir acompanhar todas as *lives* e “oportunidades” do novo formato.

E continua sua provocação ao lançar a pergunta que não quer calar: “será que não estamos fazendo desse momento excepcional um grande palco para que o tecnopatriarcado neoliberal - conceito do filósofo espanhol Paulo Preciado (2020) - seja protagonista de nossas vidas?”

Isabel Marques aponta ainda que, possivelmente, as aulas de dança que invadiram as telas trouxeram de volta a supremacia da visão às salas de aula, que de certa forma já havia sido colocada de lado pelo movimento somático das décadas de 1980/90, mas que conseguiu retomar facilmente ao seu posto de mais importante forma de ensinar e aprender dança porque o alcance da inclusão de uma educação sensível no mundo do ensino de dança ainda é quantitativamente pequeno. A autora afirma ainda que a pandemia somente colocou lentes de aumento naquilo que já estava acontecendo. E, reforça suas palavras com o pensamento do Krenak (2020), indígena ativista brasileiro, que nos lembra “que o outro mundo - esse que a gente sonha ainda - não pode ser a repetição deste, se não, não será outro mundo”.

O Capítulo 3 refere-se à **Mostra Artística Anda 2020 - edição virtual**. Os trabalhos apresentados reiteram com propriedade que o ato de dançar também é produção de conhecimento, e com altíssimo grau de complexidade. Ao contrário do que comumente é visto em muitos seminários, colóquios e congressos que resvalam na ênfase da verbalização, palestras e debates em dança e sobre a dança, mas quase sempre, promovem a abertura ou encerramento com dança como forma de entretenimento, a Mostra abriu espaços para que a apresentação de proposições em dança tenha status de trabalho científico, ou seja, de ação performativa de produção de conhecimento, por conseguinte, uma ação política, que é o que a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) vem trilhando.

No edital da Mostra Artística ANDA 2020 não estava previsto nenhum formato específico, portanto, a diversidade de configurações e as formas plurais de construção da cena aparecem como proposta política de abrir-se para a escuta

de uma ecologia epistêmica e é um convite para o exercício da experimentação de uma diversidade de procedimentos para a realização de projetos estéticos políticos; o que pressupõe um lugar entre a contemplação passiva e a ruptura ativa e, nesta articulação potente, revoga fronteiras e amplia os espaços.

Relacionamos as 22 obras selecionadas e os respectivos autores que compõem a programação da Mostra Artística ANDA 2020: *Sobre Nós*, Thainá Carvalho; *Deep*, Ana Carolina da Rocha Mundim; *Trance*, Mirella Misi; Chris Heijens; *Brinquedos para esquecer ou práticas de levante*, Lídia Larangeira; Sérgio P. Andrade; *“Residência (Literalmente!) Artística: um processo criativo para encarar a docência em tempos de quarentena*, Helena Thofehr Lessa; *“Curtissera do Passo”*: *um olhar cênico acerca da dança frevo*, Lucas M. Araújo; *Corpo de Chão de Casa* Paula Desimone; Amanda Dos Santos Alves; Romeran G. Ribeiro; Maria Lang; Clélia F. P. de Queiroz; *Ensaio Impermanente*, Lissandra Patrícia Conceição Santos; *Para Onde Vamos?* Yohana de Guimarães; *Caminhos Poéticos no Caos: a casa que nos une*, Raquel Purper; Elizabeth Tavares Maia; Maritza Guilherme Mota, Flávio Henrique Ferreira, Carla Cunha Cristiane Castro; *À Margem* Rafael Sousa; *Corpulação* Cecília de Ávila Resen de; *Respiratória* Débora S. Allemand; Cleyce S. Colins; *Improvisação em Pandemia: para meu pequeno mundo* Antrifo Sanches, Carmim Souza, D.F; Mesquita, P.V; Silva, V.H.M; *Reviravolta* Júlia Coelho Franca de Mamari; *A Arte Continua...* Adriano André Rosa da Silva; Patrícia Leal; *Dance Fusion: como descolonizar um corpo?* Yuriê Perazzini; *Apoena—Aquele que vê longe* Francis Baiardi; *Despertar* Laura B. da Silva; Milena do Couto Fernandes; *A Pele de Dentro* Ariane Nogueira Santos; *Nós, Professoras de Dança* Josiane F. Corrêa; Álvaro B. Aguiar; Vera L. Bertoni Santos.

O Capítulo 4 - Coleção de textos críticos da Imersão LabCrítica no Congresso ANDA 2020, texto do Prof. Dr. Sérgio Andrade. O Labcrítica é um projeto permanente de pesquisa e extensão da Universidade Federal do Rio de Janeiro vinculado aos cursos de Graduação e Pós Graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal, criado em 2012, que se dedica ao estudo e ao exercício da crítica e das práticas de teorização em dança e performance, com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo – FUNDERJ. Este projeto, coordenado pelo Prof. Dr. Sérgio Andrade, de forma criativa e necessária

desenvolve papel relevante na UFRJ tanto no interior do ambiente acadêmico dos cursos de Dança - pois está alicerçado na tríade indissociável ensino, pesquisa e extensão - quanto em suas ações de interação e mediação com o circuito cultural da cidade do Rio de Janeiro. Desde o início da implementação do Labcrítica foram estabelecidas parcerias com festivais e mostras de dança e eventos similares e na forma de imersão os pesquisadores têm realizado uma densa produção de pensamento e análise crítica, tendo a dança como produção de conhecimento para o exercício da práxis de reflexão.

Assim, a atividade desenvolvida pelo Labcrítica durante a realização da Mostra Artística da ANDA em seu VI Congresso garantiu a elaboração de 17 textos de pesquisadores de dança de diversas partes do território brasileiro que, por meio de um olhar sensível e uma escrita teoricamente referenciada, registrou o acontecimento estético. Esta atividade contribuiu para a valorização dos produtos oriundos do fazer artístico e o alargamento do pensamento que corrobora com o entendimento da prática artística como produção de conhecimento.

Relacionamos os autores e seus respectivos textos que participaram dessa Imersão do Labcrítica: Agatha Silvia Nogueira e Oliveira, professora substituta da UFBA, *O quê a câmera nos “dá a ver” nas obras de Helena Thofern Lessa, Lídia Laranjeira e Ariane Nogueira*; Carmem Arce, Coordenadora do Curso de Dança da UEA, *O jogo e o bicho*; Eliza Pratavieira, Professora de Artes do Instituto Federal do Paraná, *Tecnologias para memórias ancestrais: Notas sobre a pele de dentro*; Fernanda Veiga, doutoranda no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, *DEEP – Entre controle colapso e ilusão*; Iara Cerqueira, professora da UESB, *Quando ações fazem mais que mil palavras – Tempo Rei, Ó Tempo Rei, Ó Tempo Rei...*; Lígia Tourinho, Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Dança da UERJ, *Dancefusion: Descolonizando o corpo e rebolando no gueto*; Marcilio de Souza Vieira, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN, com dois textos: *Ode à Dança-Tecnologia* e *Dançando pelos fios de Ariadne*; Maria Inês Galvão Souza, Vice Coordenadora do Programa de Pós Graduação em Dança da UERJ, *O vermelho, a pirâmide e um chamado à conversa com a dança de Júlia Franca*; Mônica da Silva e Souza, Licenciada em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas e estudante de Especialização em Sistema Laban/Bartenieff de Análise

de Movimento na Faculdade Angel Vianna-RJ, *Meu corpo é presença, é presença, é vida – um grito*; Nailanita Prette, mestranda em Artes na linha de Artes da Cena pela UFMG, *Um pouco sobre as corporeidades pandêmicas*; Rousejanny Ferreira, doutoranda em Artes pela Universidad Nacional de las Artes (UNA), Professora da Licenciatura em Dança e do Mestrado Profissional em Artes Prof-Artes do Instituto Federal de Goiás, *Por instantes de felicidade*; Samuel Leandro de Almeida, Mestrando em Artes Cênicas no PPGAC/UFOP, com dois textos, *Os multiversos se conectam no espaço virtual*; e *O jogo é real ou virtual*; Talitha Mesquita, Mestra em Arte e Tecnologia da Imagem (UFMG), *Corpo-casa-mater, autogestão e reviravoltas – As relações corporais e artísticas nos entre-lugares do contexto pandêmico*.

Nos quatro capítulos que compõem esse *e-book*, como afirmamos no início dessa apresentação, a ANDA demonstra robustez e fortalecimento dos aspectos artísticos e acadêmicos próprios de seu campo de atuação. Porém, nada disso seria possível sem a dedicação e competência de cada um de seus pesquisadores associados. A produção artística e acadêmica desses associados é o acumulado que torna o Brasil um dos países mais avançados no desenvolvimento do ensino superior de Dança. Nossos cursos superiores de Graduação oferecidos em todas as regiões do país, nosso crescimento de Programas de Pós-Graduação *stricto sensu*, inclusive com um dos três Doutorados em Dança no mundo e único em universidade pública, acrescidos de diversos Programas de Pós-Graduação de outros campos do conhecimento que desenvolvem linhas de pesquisas que acolhem pesquisadores em Dança, são indicadores do vigor acadêmico dessa arte na sociedade brasileira.

Clécia Queiroz
Dulce Aquino
Valeska Alvim



CAPÍTULO 1
EXPERIÊNCIAS:
PROCESSOS E REFLEXÕES

DO PRESENCIAL AO Ñ-PRESENCIAL: VI CONGRESSO CIENTÍFICO ANDA 2020 - EDIÇÃO VIRTUAL

Daniela Guimarães e Vanilton Lakka

O VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança estava previsto para ocorrer em Junho de 2020 nas dependências da UFBA (Universidade Federal da Bahia) na cidade de Salvador de forma presencial, ação ocorrida em várias universidades no Brasil desde 2008. A diretoria e o Conselho Científico Fiscal em reunião já havia escolhido o tema para o biênio 2019/2020: “Quais Danças estão por-vir? Trânsitos, Poéticas e Políticas do corpo”.

Ementa: Pensar a dança, é desafio, é trânsito, é pintar a tela que não é vazia, é ler o entre-parágrafo do texto não acabado; é metáfora. Que dança dançamos nós? Que dança dançávamos nós? Que dança dançaremos nós? E que dança nós não dançaremos? O redemoinho da contemporaneidade nos afeta, estimula e provoca na liquidez de suas inconstâncias e lança: que danças são estas as que habitarão o por-vir? Que trânsitos estão por-vir? Que poéticas estão por-vir? Que políticas estão por-vir? Que corpos estão por-vir? Que por-vir receberá corpos-trânsitos-poéticos-políticos de e na dança? O evento abre espaço de/para diálogos e trocas pela (com)partilha das perguntas. Questões que não tem compromisso com resposta, com isonomia, com resultado, com unanimidade, com concordância, com fim. Interessa-nos, sobremaneira, provocar e nos provocar à reflexão coletiva sobre os inúmeros atravessamentos que afetam à(s) contemporaneidade(s) da(s) dança(s), refletindo sobre nosso papel coletivo enquanto área de conhecimento e campo de pesquisa artística, científica, acadêmica, educativa, cultural, social, humana. Dança-afeto, dança-resistência, dança-diversidade, dança-tolerância, dança-vida, dança-eu-outro-todos. E que venham as danças do por-vir... (ROCHA, SOUZA, JESUS, 2019, p. 14)¹

A atual gestão já havia ultrapassado algumas importantes fases da pré-produção para o Congresso ANDA 2020 tais como, a definição do tema do evento, a aprovação no Programa de Apoio a Eventos no País - PAEP/MEC (mesmo com um valor menor do que pleiteado), a readequação necessária e adequada ao orçamento aprovado, o encaminhamento de convidados para

¹ ROCHA, Lucas Valentim. SOUZA, Marco Aurélio da Cruz, JESUS, Thiago Silva de Amorim. INTRODUÇÃO. In: “Quais Danças estão por-vir? Trânsitos, Poéticas e Políticas do corpo”. EDITORA ANDA, 2020

mesas e palestras, a definição da comissão local, as datas e as necessidades técnicas requisitadas pelo modelo do evento previsto.

Havia uma grande expectativa em realizar um evento ainda melhor que no ano anterior, já que seria o último da atual gestão².

O anúncio da pandemia COVID-19 nos colocou em dúvida sobre o adiamento do evento ou a sua realização de forma remota. Um sentimento dúbio entre o receio de arriscar algo novo ou a cautela em esperar e aguardar o próximo ano tomou conta de toda a equipe. Considerações sobre a capacidade técnica de atendermos às demandas requisitadas em um evento virtual, a possibilidade de exclusão digital sempre presente em um país marcado por todo o tipo de exclusão ou a possibilidade da ANDA sofrer com o desgaste de esquecimento depois um ano sem atividade, estavam todo o tempo presentes.

Além da Pandemia e do formato virtual, tínhamos também outro desafio. Em 2020 toda a plataforma da ANDA foi remodelada: site, banco de dados com o histórico de todos associados e a plataforma para receber os textos de submissão totalmente nova. Isso implicava em que todas as relações ocorridas na ANDA já seriam experiências inéditas, seja para os associados, para os coordenadores de Comitês Temáticos e mesmo para a atual gestão.

Após reflexões e avaliações, decidimos assumir o formato virtual no congresso para acontecer entre os dias 16 a 18 de Setembro. Simultaneamente avançamos em estratégias para manter a ANDA em atividade, algo crucial para um momento de distanciamento social e de migração para a versão virtual. A pandemia COVID-19 requisitava um cuidado especial com o associado, de modo a estimulá-lo a estar conosco nesse difícil momento mundial.

O nosso intuito era oxigenar os Comitês Temáticos buscando modos de manter os associados engajados na ANDA, e estimulá-los a estar conosco em nossa desafiante tarefa da versão virtual.

² Diretoria: Lígia Losada Tourinho (UFRJ), Lucas Valentim Rocha (UFBA), Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL) e Vanildo Alves de Freitas (UFU). Conselho Científico e Fiscal: Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ), Marco Aurélio Da Cruz Souza (FURB), Dulce Tamara Da Rocha Lamego Da Silva (UFBA), Marcílio De Souza Vieira (UFRN), Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL).

Em decorrência da natureza remota do evento, revisamos os valores para a participação do congresso, conscientes que estávamos enfrentando também uma crise econômica. Unimos forças de trabalho e promovemos 05 (cinco) *lives* conduzidas pelos coordenadores de Comitês Temáticos a partir dos focos de pesquisas vinculadas aos comitês, participaram: Prof.Dr. Sergio Amaral (UNICAMP), Profª Msª Clara Trigo, Profª Drª Eleonora Gabriel (UFRJ), Prof. Augusto Soledade e Prof. Drª Lenira Rangel (UFB). Também foram realizadas 05 (cinco) *lives* pelos membros da Comissão Artística e seus convidados: Prof. Dr. Leonel Brum (UFC), Inah Irenam (UFBA), Profa. Dra. Christiane Wosniak (UFPR, UNESPAR), David Linhares (Bienal Ceará) e Thulio Guzman (UFBA). Por fim, realizamos *live* de lançamento do E-book ANDA 2019 *Quais danças estão por-vir? Trânsitos, Poéticas e Políticas do Corpo*, com a participação de toda diretoria e mais o conselho científico representado pelas professoras, Profª Drª Pegge Vissicaro (Northern Arizona University) e a Profª Drª Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/polo FMH; ULisboa – FMH – Portugal). Tivemos o cuidado de salvar todas as *lives* em plataformas, garantindo a memória viva da ANDA.

Com o lançamento do edital, a expectativa dos membros da gestão aumentou, quanto à aceitação do formato. Para nossa surpresa, recebemos mais submissões de textos do que na edição anterior realizada de forma presencial. Simultaneamente à avaliação dos resumos, pesquisávamos quais seriam as soluções tecnológicas mais adequadas para cada parte do congresso. Dessa forma decidimos dividir o evento em quatro grandes frentes de ação virtual. O primeiro relativo à abertura e encerramento do evento, sendo uma mesa de debate e outra mesa-performance. O segundo, com a Mostra Artística, contando com 22 obras, em terceiro o Labcrítica com 14 pesquisadores inscritos/selecionados e, por fim, as reuniões de Comitês Temáticos, contando com 08 Comitês Temáticos, e 498 trabalhos submetidos com 753 autores e co-autores.

Abertura

O evento estava agendado para ter seu início no dia 16 de Outubro, no entanto, já no dia anterior (15 de Outubro) houve atividade. Nessa pré-abertura, nomeada como “esquenta”, a professora Dr^a Daniela Guimarães (UFBA), mediou um bate-papo com Letícia Monte e Flávia Guayer, diretoras do filme documentário Movimentos do Invisível, sobre a grande mestra e pesquisadora da dança Angel Vianna.

No dia seguinte, 16 de Outubro, a data oficial de abertura do congresso ANDA, os trabalhos foram iniciados pelo Comitê Científico e Fiscal que se apresentou, trouxe a proposta e as ações do evento e realizou os devidos agradecimentos. Na sequência foi transmitido o filme profanaÇÃO, uma performance em experimento cinematográfico de autoria da diretora Estela Lapponi.

Em seguida, foi dado início à Mesa "Dança, Necropolítica e Pandemia" que abordou questões necessárias para nosso campo, além de abarcar temas relevantes para o momento atual marcado pela pandemia do COVID-19 e pela maior exposição das minorias em vulnerabilidade social. Como temáticas das palestras, foram trazidas as seguintes questões: “Decolonizar os pensamentos. Escurecer as ideias e as epistemologias. Transcender e transcriar as binaridades normativas de gênero. Pensar acessibilidade comunicacional e atitudinal. Demarcar terras e ações. Reconhecer os saberes da experiência. (Des)capes(talizar) nossos modos de produzir conhecimento em Dança”.³ Participaram da mesa de abertura o Prof. Ms Princesa Ricardo Marinelli (FAP-UNESPAR/PR), Prof^a Ms. Estela Lapponi (casa da zuleika/SP), Prof^a Ms. Vânia Oliveira (UESB/BA), Prof. Ms Denilson Neves (UFBA/BA), com mediação do Prof. Dr. Thiago Assis (UFBA/BA).

Já no dia 18 de Outubro, houve a mesa performance ConferênciaÇÃO (MI), como denominada pelas 07 artistas/professores/performers do coletivo “Mulheres da Improvisação” (MI), com a Profa. Dra. Elena Partesotti (UNICAMP), Profa. Dra. Ivani Santana (UFBA), Profa. Dra. Lígia Tourinho (UFRJ), Profa. Dra. Líria Morays (UFPB), Profa. Dra. Nara M. Figueiredo

³ Texto do programa do VI Congresso ANDA - edição virtual

(UNICAMP), Profa. Dra. Walmeri Ribeiro (UFF) e Participação artística de Tânia Marin Pérez (UFBA).

Na Conferência (MI) “essas mulheres, doutoras, pesquisadoras de diferentes lugares, mulheres artistas, mulheres improvisadores trataram sobre a Composição de presenças e virtualidades, trazendo à reflexão que no isolamento social novos hábitos cognitivos vêm se estabilizando em nossos corpos. Falar para a câmera. Dançar com a câmera. Compor à distância e com várias janelas na mesma tela. Promover uma conferência”⁴. A mesa foi agendada após a atual gestão decidir pela realização do congresso de forma remota, o que nos pareceu muito adequado, sobretudo para discutir o fazer artístico e a produção de conhecimento em dança exatamente no momento de distanciamento social e de intensa atividade remota.

Toda a abertura foi transmitida ao vivo, sempre acompanhada de tradução em Libras, via o software *StreamYard* e retransmitida para o canal Portal ANDA no *YouTube*⁵. Apesar de haver apenas um núcleo emissor (a produção do congresso, mesmo que distribuída em vários lugares), a relação estabelecida nessa atividade permitiu algum nível de interação com o público, já que era possível encaminhar perguntas pelo *chat* aos palestrantes, que por sua vez respondiam algumas questões ao vivo, ou posteriormente, já que as perguntas permaneceram no *Youtube* juntamente com o vídeo gravado.

Reuniões de Comitês Temáticos

Antes de realizar o congresso ANDA virtual 2020, consultamos Guilherme Bertissolo da Proext (Pró-reitoria de extensão da UFBA), responsável pela produção do Congresso UFBA 2020⁶ que havia acontecido há pouco tempo, de maneira remota e transmitido, em sua integralidade, pelo youtube, facebook e pelo site da UFBA. A experiência do Congresso UFBA foi importante para a realização da Mostra Artística da ANDA 2020 - edição virtual e da Abertura no congresso ANDA, pois havia similaridades técnicas na operação destas ações com as realizadas pelo congresso UFBA.

⁴ Texto do programa do VI Congresso ANDA - edição virtual

⁵ Canal Portal ANDA https://www.youtube.com/channel/UCg3LhOIG4HcB7T_YhPBT_zg

⁶ <https://congresso2020.ufba.br/>

No entanto, a UFBA não teve em seu formato no Congresso UFBA 2020 a experiência em realizar ações em série e simultâneas de reuniões síncronas, como as previstas no congresso ANDA Virtual para os Comitês Temáticos. Guilherme nos alertou que isso implicaria em muito mais pessoas envolvidas, mais salas e uma equipe muito maior. Como resultado da nossa reunião com a Proext-UFBA, ficou certo que não conhecíamos nenhum evento que trouxesse experiência similar à que estávamos propondo, e que seria, portanto, um grande desafio, e algo totalmente inédito para todos que compunham a produção do congresso, já que sabíamos que requisitaria uma logística totalmente diferente das reuniões de Comitês Temáticos realizadas nos congressos presenciais. Ainda sim, foram importantes e valiosas as sugestões técnicas feitas por Bertissolo.

A relação estabelecida para as salas de encontros dos comitês foi a de todos para todos, já que era entendida como reunião, um lugar de troca ininterrupta e por diferentes vias, por um modo diverso da ocorrida nas Mesas de Abertura e na Mostra Artística da ANDA 2020 - edição virtual. Além disso, os encontros dentro dos comitês não foram transmitidos para o público externo, foram transmitidos apenas internamente e o acesso a elas era restrito, somente aos inscritos nos Comitês Temáticos.

Na Assembleia do V Congresso Científico da ANDA, ocorrido em Manaus em 2018, foram aprovados para o biênio 2019/2020 o estabelecimento de 08 (oito) Comitês Temáticos juntamente com seus coordenadores e as suas ementas⁷.

E em 2019 no VI Encontro Científico, a ANDA já havia iniciado um movimento de internacionalização, com o intuito de firmar parcerias com

⁷ **Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento**, Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN) e Prof^a Dr^a Amanda da Silva Pinto (UEA); **Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares**, Prof^a Dr^a Neila Baldi (UFSM); **Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança**, Prof^a Dr^a Helena Bastos (USP); **Dança e Tecnologia**, Prof. Dr. Sergio Ferreira do Amaral (UNICAMP); **Dança, memória e história** Prof. Dr. Rafael Guarato – (UFG); **Relatos de experiência com ou sem demonstração artística**, Prof^a Dr^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEl) e Prof^a Dr^a Denise Maria Barreto Coutinho (UFBA), **Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras**, Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA) e Profa. Dra. Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA); **Dança e (m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos** Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEl) e Prof. Dr. Marco Aurélio Cruz Souza (FURB). As ementas podem ser encontradas na íntegra no portal ANDA <https://portalanda.org.br/comites-tematicos/>

universidades internacionais, possibilitando desse modo o trânsito bilateral de estudantes e professores para estágios, aulas, palestras e pesquisas, almejando maior visibilidade internacional da associação e dos seus pesquisadores e produções. Nesse mesmo movimento de internacionalização, o conselho editorial da ANDA passou a contar com a Prof^a Dr^a Ana Macara (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/polo FMH; ULisboa – FMH – Portugal), Prof^a Dr^a Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/polo FMH; ULisboa – FMH – Portugal), Prof^a Dr^a Pegge Vissicaro (Northern Arizona University) e Prof. Dr. Sebastian G-Lozano – Universidade Católica San Antonio de Murcia Espanha.

Em decorrência dessa perspectiva, em 2020, as reuniões de Comitês Temáticos do VI Congresso ANDA contaram com palestras internas com convidadas internacionais. O CT Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança recebeu a Profa. Dr^a Ileana Diéguez da UAM da (Universidad Autónoma Metropolitana - Cuajimalpa Campus/ Ciudad de México, CDMX, México); O CT Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento, recebeu a professora Prof Dr^a Elisabete Monteiro (Faculdade de Motricidade Humana – Universidade de Lisboa (FMH-ULisboa)); o CT Dança e (m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos, recebeu Monica Mercado (Diretora da Companhia Nacional de Danza Folclórica Herencia Viva da Colômbia), e o CT Dança, memória e história recebeu a Dr^a Eugenia Cadús (UBA - Universidad de Buenos Aires).

Todo o volume de apresentações de textos, debates e palestras gerou 54 salas/links de reuniões, distribuídos em quatro períodos de atividades. A plataforma escolhida foi o *Google Meet*, já que o formato dessa plataforma é adequado a reuniões, diferente do *StreamYard* e o *Youtube* utilizados nas mesas e mostra artística. Além disso, conseguimos agendar todas as salas pelo google agenda e convidar todos os apresentadores, evitando o trabalho de liberar a sala um a um por apresentador.

As equipes foram organizadas por salas da seguinte forma, um coordenador pedagógico que ficou responsável por conduzir a sala, dialogando com os pesquisadores e conduzindo a metodologia e rotina do CT. E um

monitor, que ficou responsável por criar os links das salas, convidar os apresentadores no google agenda, compartilhar os arquivos dos pesquisadores quando requisitados e conferir a lista de presença.

Foram selecionados 26 monitores, alguns pela UFBA e outros já indicados pelos próprios coordenadores de CTs em suas universidades. A relação com os monitores teve um saldo muito positivo, já que conseguimos possibilitar experiência aos monitores, carga horária complementar toda certificada para que pudessem utilizar em sua graduação e ainda gerar proximidade destes alunos com a ANDA e as pesquisas e pesquisadores brasileiros e internacionais.

São eles: Stefanie Müller (FURB), Felipe dos Santos Correa (UFPe), Laura Rodrigues da Conceição Souza (UFPe), Wellington Aranha dos Santos (UFPe), Adriane Rocha Xavier (UFBA), Helena Acosta Dias (UFPe), Claudilene Castro de Lima (UFPe), Ramon de Oliveira Granado (UFRJ), Jéssica Garcez Amaro da Silva (UFRJ), Giulia Lucas Silva (UFRJ), Thabata Ribeiro Motta (UFRJ), Mirela Amaral (UNICAMP), Treici Freitas (UFRGS), Lúcia Carvalho dos Santos da Paixão (UFBA), Gabriella Bomfim Gomes Santos (UFBA), Alessy Padilha Everton (UEA), Elaine Fiuza (UFBA), Amanda Antunes (UFRGS), Jonatas Lopes de Matos Santos (UFPe), Nannyrose Harnett (UFBA), Neila Dória de Andrade Silva, Rebeca Sobral Freire (UFBA), Julie Dórea (UFBA), Bruno Thiago Jardim dos Santos (UFBA), Maria Flores de Carvalho (UFBA), Marcos Sá (UFBA).

Além do coordenador pedagógico e do monitor, ainda sim, seria importante termos o apoio de profissionais de TI (Tecnologia da Informação) para momentos de socorro especializado. O apoio dado pela escola de dança da UFBA foi fundamental, nos fornecendo os profissionais Ana Paula Zanandréa e Cristiano Portela. Zanandréa esteve diretamente ligada a formatação dos formulários, o agendamento das salas e o acompanhamento das reuniões e ocupou papel estratégico no contato com os monitores, tanto no processo de seleção quanto no treinamento.

O resultado das reuniões de Comitês Temáticos no formato virtual foi bastante satisfatório. A logística funcionou bem possibilitando trocas intensas, além disso os CTs contaram com a participação de pesquisadores e alunos que ainda não haviam tido contato com a ANDA em eventos presenciais,

devido ao custo de transporte, alimentação e estadia implicados na viagem. Portanto, ampliamos a experiência de participação, o que nos alerta e indica outras possibilidades formatos, de mescla de modos de participação e ação para os próximos anos da ANDA.

Mostra Artística da ANDA 2020 - edição virtual

A Mostra Artística da ANDA 2020 - edição virtual em seu segundo ano com seleção de trabalhos, agora em versão virtual, teve curadoria da Comissão Artística formada pelo Prof. Dr. Alysson Amancio (URCA), Profa. Dra. Daniela Guimarães (UFBA), Profa. Dra. Elke Siedler (UFPR, UNESPAR), Lucas Prof. Dr. Valentim Rocha (UFBA) e Profa. Ma. Marilza Oliveira (UFBA). Foram recebidos 52 trabalhos e 22 selecionados. A Mostra aconteceu, com três programações diferentes, entre os dias 16 a 18 de setembro de 2020. Começou sempre às 19h, e seguiu com mais duas sessões em *looping* da programação do dia. Posteriormente às sessões, a Programação completa ficou disponível no *Youtube* Anda.

A Coordenação da Mostra Artística ANDA 2020 - edição virtual foi realizada por Daniela Guimarães (UFBA). Junto a ela, a equipe da Coordenação de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA colaborou com Ana Paula Zanandréa e Cristiano Portela na programação da mostra, além da bolsista Ana Brandão (UFBA) na Edição Audiovisual da Programação e Marcos Sá (UFBA) como monitor na formatação da mostra no Youtube.

Quando aberta a mostra em cada um dos três dias, a interação público e artista se dava via *chat* do Youtube, onde a presença dos criadores estimulou o diálogo nas sessões durante a fruição das obras. Houve em média 250 pessoas assistindo ao vivo a cada dia.

Importante destacar, que também no tempo-real das sessões, o grupo de pesquisadores envolvidos no grupo de trabalho do LabCrítica, através do projeto IMERSÃO LabCrítica coordenado por Sérgio Andrade, assistiam aos trabalhos e logo após a sessão se reuniam para comentar e discutir as obras, a

fim de gerar os textos críticos da mostra Anda 2020, presentes também neste livro.

Imersão LabCrítica

No ano de 2020, a ANDA firmou parceria com o Laboratório de Crítica (LabCrítica), projeto permanente de pesquisa e extensão da UFRJ, realizando uma edição da Imersão LabCrítica em nosso evento, sob a coordenação do Prof. Dr. Sérgio Andrade, professorxs-doutorxs do PPGDan/ UFRJ, além de Bruno Reis, doutorando do PPGArtes/ UERJ, e Sílvia Chalub, mestranda do PPGDan/UFRJ.

O Imersão LabCrítica contou com 14 pesquisadores inscritos resultando na produção de textos elaborados a partir das obras apresentadas na mostra artística do congresso ANDA. Nomeamos aqui esses pesquisadores participantes: Agatha Sílvia Nogueira e Oliveira, Carmem Arce, Eliza Pratavieira, Fernanda Veiga, Lara Cerqueira, Lígia Tourinho, Marcílio de Souza Vieira, Maria Inês Galvão Souza, Mônica da Silva e Souza, Nailanita Prette, Rousejanny Ferreira, Samuel Leandro de Almeida, Talitha Mesquita, Tatiana Avanço, Vitória Araújo.

A organização do LabCrítica executou: I- minicurso online, que aconteceu em encontros virtuais prévios ao evento; II- acompanhamento da mostra artística do congresso, seguido de exercícios de escrita e debates entre os participantes durante o evento; III- escrita, publicação e difusão de textos no site do LabCrítica e na memória do ANDA 2020.

A dinâmica de ação contou com as seguintes plataformas e canais de comunicação, Google Meet já que trabalhavam com reuniões fechadas em atividades síncronas, grupos no Whatsapp e e-mail possibilitando a continuidade do contato e da escrita em atividades assíncronas. Além disso, os coordenadores do LabCrítica socializaram textos com antecedência aos participantes durante o minicurso que aconteceu uma semana antes do início do congresso, no qual focaram em associações como crítica, a dramaturgia e a relação entre pensamento, materialidade e dança. Também, se dedicaram a refletir sobre a performatividade de obras e circuitos online no atual contexto de pandemia.

Essa relação mediada por múltiplos ambientes virtuais possibilitou uma interação intensa, gerando um contexto de imersão, no qual os pesquisadores puderam gestar textos sobre as obras a partir de trocas constantes, fosse com as obras, os artistas, os mediadores do LabCrítica e mesmo os outros pesquisadores participantes. Apesar dos textos serem todos de autoria individual, o processo de construção sustentada pela metodologia imersiva e pelo constante diálogo, gerou escritas com teor coletivo resultante do processo transversal de interação implementado.

Pensando o futuro

O Congresso ANDA 2020 - edição virtual partiu de uma referência presencial. Ou seja, todas as atividades previstas como mesas, mostra artística, reuniões de Comitês Temáticos e LabCrítica, já haviam existido de forma presencial e, portanto, toda a construção se baseava na experiência presencial. No entanto, essas ações nunca foram totalmente presenciais, todas elas contavam com uma grande parcela de comunicação e tomadas de decisões que se davam de forma remota. Seja ela o processo de submissão dos textos para as reuniões de CTs, seja as trocas de informações com antecedência no LabCrítica, seja o processo de curadoria na mostra artística, ou mesmo o pensamento temático que conduziu a formatação das mesas.

Portanto, assumir um evento virtual jamais foi a criação de algo totalmente novo, mas o incremento de uma dimensão remota que já ocorria no congresso para a realização do encontro em tempo-real na rede. Obviamente o incremento da dimensão remota/virtual para o encontro em si implicou em pesquisa, discussão, em tomadas de decisão e implantação de procedimentos técnicos que interferiam diretamente na relação dos sujeitos na estrutura do acontecimento.

As quatro pontas do congresso Virtual 2020, cada uma à sua maneira, nos requisitou e possibilitou um tipo de envolvimento com os *softwares* utilizados e suas dinâmicas de interação. Enquanto as mesas possibilitaram algum nível de comunicação com o público através do uso dos chats do *Youtube* e transmissão via *Streamyard*. Lógica similar aconteceu na mostra

artística, considerando que o público dialogava entre si e com os coreógrafos no chat em tempo-real.

Já as reuniões dos Comitês Temáticos se estabeleceram como reuniões em núcleos fechados, no qual todos interagiram com todos, de acordo com a metodologia e rotina previamente acordada por cada coordenador. Diferentemente das mesas e mostras, que ficaram abertas via *Youtube*, os Comitês Temáticos mantiveram a participação restrita aos pesquisadores inscritos. Essa decisão se deu considerando que seria inviável deixar as salas abertas e ao mesmo tempo perigoso, já que as salas poderiam ser *hackeadas*.

Por fim, o LabCrítica atuou a partir de reuniões similares aos Comitês Temáticos, também utilizaram o *Google Meet*, mas em comparação aos CTs, o LabCrítica ampliou a interação, multiplicando os canais de comunicação via grupos de *whatsapp*, *e-mail*, e trocas de informações entre os participantes, alguma vezes sem passarem por um núcleo central. A ideia de imersão acompanhou o LabCrítica desde o início, e é um conceito central no pensamento e nas estratégias de seus idealizadores. A aposta em uma imersão virtual, e não presencial como se habitua praticar nas artes, foi possível devido à gama de plataformas acionadas pelo grupo e pela quantidade restrita de participantes, configurando um núcleo de indivíduos que conseguiram estabelecer um alto grau de interação.

Importante trazer que, em 2019, a Gestão Atual da Diretoria da ANDA, em confluência com o Comitê Científico Fiscal, decidiu inaugurar uma série de homenagens a personalidades importantes para o desenvolvimento da Dança como área de conhecimento, e para o aprofundamento dos debates artísticos e acadêmicos sobre os diferentes modos de fazer dança. A primeira homenageada foi a Profa. Dra. Inacyra Falcão, por sua reconhecida trajetória e pela importância de seus estudos sobre ancestralidade e corpo na dança. Agora, no Congresso ANDA 2020 - Edição Virtual, foi enorme a alegria da ANDA em homenagear o Prof. Dr. Eusébio Lobo, homem negro, capoeirista que abriu espaço para entrada de tantos e tantas na universidade. Foi membro fundador desta Associação e compôs a sua primeira diretoria. Possui, em seu lindo percurso, o título máximo da carreira docente: Doutor Livre docente pela UNICAMP.

Salientamos que a ANDA segue com suas ações de internacionalização iniciado no VI Encontro Científico da ANDA em 2019, almejando maior visibilidade internacional da associação e dos seus pesquisadores e suas produções.

Por fim, a execução do congresso ANDA em formato virtual apresentou algumas respostas a perguntas que eram frequentes nos congressos presenciais, tais como a participação do congresso à distância, sobretudo, por pesquisadores sem condições de estarem presentes fisicamente, fosse por questões de financiamento ou de agenda. O desafio futuro portanto, é sermos capazes de alargar as possibilidades do presencial somado ao remoto/virtual, de modo a ampliar o diálogo com o país, já que possivelmente a ANDA é hoje a instituição/coletividade de dança que possui a maior capilaridade no Brasil, dada a proximidade com os pesquisadores, as graduações e as pós-graduações. E isso deve se converter também em diálogo político, porque é justamente essa demanda de articulação e ação política que a dança em mundo pós-pandemia requisita.

REFERÊNCIAS

ROCHA, Lucas Valentim. SOUZA, Marco Aurélio da Cruz, JESUS, Thiago Silva de Amorim. INTRODUÇÃO. In: **“Quais Danças estão por-vir? Trânsitos, Poéticas e Políticas do corpo”**. Org: Souza Vieira, Marcílio; da Cruz Souza, Marco Aurélio; Silva de Amorim Jesus, Thiago. Organização. Salvador: ANDA, 2020. 145 p EDITORA ANDA, 2020 ISBN: 978-85-45574-01-9 disponível em <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/06/Livro-ANDA-VI-Encontro-2020-Ebook-pdf-interactive.pdf>

HOMENAGEM A EUSÉBIO LOBO

Fernando Marques Camargo Ferraz

Peço licença aos meus mais velhos, aos mais novos e aos meus iguais para compartilhar algumas palavras sobre o homenageado deste VI Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança.

Antes de fazê-lo gostaria de parabenizar a gestão da direção da ANDA por, desde o ano passado, com a homenagem à Profa. Dra. Livre Docente Inaicyrá Falcão dos Santos, ser capaz de compreender a urgência de fazer o reconhecimento público, eu diria tardio e irreversível, do caráter formativo e civilizatório das danças negras e seus protagonistas na construção da dança no Brasil.

Ao receber da direção o convite para apresentar o homenageado desta edição, o Professor Doutor Livre Docente Eusébio Lobo da Silva, fiquei profundamente honrado e temeroso dessa grande responsabilidade. Justamente a quem devo toda gratidão por anos atrás, mesmo sem me conhecer, ter me recebido em sua casa e me confiado o acesso a todo seu extenso arquivo pessoal, durante minha pesquisa de doutorado.

Tentarei nas próximas palavras traçar um breve, e certamente incompleto, vislumbre sobre sua trajetória e importância como pioneiro de uma dança diaspórica no país. Desculpo-me antecipadamente se a leitura parecer demasiadamente cronológica ou factual, mas essa tônica acredito ser necessária como evidenciação dos protagonismos empreendidos pelo sujeito merecedor de nosso agradecimento.

Soteropolitano, Eusébio (também conhecido como Mestre Pavão) é um capoeirista que se tornou bailarino. Eusébio foi aluno de Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado, 1901-1974) e aproximou-se da dança na época de ouro dos grupos folclóricos de Salvador, na virada dos anos 60 para os 70. Nesse período dançou em vários coletivos como o Grupo Oxum e o Grupo Balú, este último dirigido por Mestre King (Raimundo Bispo dos Santos, 1943-2018) um dos grandes, senão o maior dos recriadores das danças afro-brasileiras no país.

Essa atuação o leva a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, quando entra em contato com diferentes tradições de dança moderna,

sendo convidado pelo então professor da Escola, o bailarino estadunidense Clyde Morgan, a integrar o Grupo de Dança Contemporânea – GDC. Nesse grupo viaja para Nigéria para representar o Brasil no Segundo Festival Mundial de Arte e Cultura Negra e Africana – o FESTAC, em 1977, experiência que possibilita o desenvolvimento de uma consciência diaspórica radical em seu fazer de dança.

Sua atuação dedicada e comprometida de bailarino e seus conhecimentos como capoeirista possibilitam seu intercâmbio na Southern Illinois University, em 1977, onde finaliza seu bacharelado e começa a trabalhar sobre a orientação da grande dama da dança norte americana Katherine Dunham. Eusébio, por ser um “especialista em sua própria cultura”, é convidado a atuar na companhia de Katherine Dunham e participar da reconstrução do repertório e do legado dessa mestra, durante o processo de reconhecimento de Dunham como pioneira da dança moderna nos EUA.

Em 1980 torna-se o único brasileiro a conseguir o título de Mestre pela *The Katherine Dunham School of Arts and Research*, habilitando-se a ensinar a sua técnica de dança, participando como professor convidado nos Seminários de ensino da mesma, durante os anos 80. É importante ressaltar que sua atuação em vários Centros de treinamento possibilitou seu reconhecimento como um dos pioneiros no ensino e divulgação da capoeira nos Estados Unidos.

Em New York participa também de inúmeras companhias e desenvolve formação nas técnicas de jazz afro-americano e Horton Technique (com os artistas Jojo Smith, Alfred "Pepsi" Bethel e Thelma Hill).

Já no Brasil no início dos anos 80 atua como coreógrafo e professor de dança em Belo Horizonte, ensinando e divulgando as técnicas modernas de Horton, Dunham e do jazz negro americano reformulando conceitos canonizados no cenário de dança mineiro, além de incentivar a presença e formação de novos bailarinos negros nos espaços artísticos embranquecidos da cidade. Aplicando também os princípios da capoeira e de danças da diáspora como coreógrafo em várias companhias da capital mineira.

Em 1983 lança o primeiro livro didático sobre dança escrito por um homem no Brasil. *Comentários e instruções sobre a dança*. E em 1986 acompanha Katherine Dunham na sua última viagem ao Brasil, com o apoio da

Comissão *Fulbright* em ações em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo ministrando aulas e demonstrações da técnica Dunham.

Em 1987 é convidado a integrar o recém-fundado Departamento de Artes Corporais Universidade de Campinas (Unicamp) para fortalecer a área de técnica de dança no curso em implantação, então o primeiro a oferecer o ensino superior de dança no estado de São Paulo e o 3º no país.

Na Unicamp, Eusébio Lobo tornou-se o primeiro doutor em artes com uma pesquisa centrada no ensino de dança em 1993. “Método Integral da Dança: um estudo dos exercícios técnicos em dança centrado no aluno”.

Sua trajetória múltipla trama mediações entre a cultura popular e a academia, a dança moderna e a capoeira, a história da dança negra no Brasil e nos Estados Unidos. Sua atuação profissional pioneira conecta territórios e consagra-se como paradigma de uma produção artística diaspórica, absorvendo influências de diferentes mestres e tradições, esquivando-se das arapucas da branquitude em capturar o corpo negro e confiná-lo nos esquemas e estigmas redutores. Seu protagonismo na História da Dança no país se constrói numa atuação vigorosa como pesquisador, criador e orientador de inúmeros trabalhos voltados aos processos improvisacionais, compositivos e dramáticos em dança contemporânea.

Também contribuiu na construção de um olhar crítico na Universidade a partir da valorização das potencialidades técnicas, metodológicas, expressivas e filosóficas das experiências corporais diaspóricas. Sempre advogando positivamente pelo reconhecimento de uma dança negra contemporânea, suas poéticas e seus criadores.

Em 2004 torna-se Livre-Docente pela Unicamp com a apresentação do trabalho *O corpo na Capoeira*, estudo que se transforma em livro em 2008. Sendo uma das mais completas obras sobre a história, os fundamentos e a análise do corpo na capoeira, pouco antes de se aposentar em 2010 e retornar a morar na sua Bahia.

Falar dessa história é valorar os precursores de uma dança negra no Brasil disseminadora de saberes sempre renovados, engajada e comprometida com a formação criativa, livre e cidadã, conectada às demandas da contemporaneidade e dos legados produzidos no Atlântico negro.

Para homenageá-lo, a direção da ANDA nesse VI Congresso, que se fez em edição virtual, convidou sua filha de criação, a bailarina, coreógrafa, diretora, e professora de dança Morena Nascimento. Ela o presenteou, e a nós o público do evento, com um profundo e delicado vídeo no qual sua dança compunha imagens em movimento na forma de poema. Sem a pretensão de querer aqui decifrar ou representar os significados de sua dança repleta de gratidão, Morena metamorfoseava-se de reconhecimento em meio à paisagem, ora riacho, ora campo, ora arbusto, ritualizando uma solidão habitada de intensidades. Olhos cerrados, pele, lâmina, silêncio, gesto preciso, respiração, sorriso secretaram afetos imemoriais. Ao final do vídeo, quando já estávamos marejados de beleza, um poema.

Ebó para Eusébio, de Morena Nascimento

Ativo os rastros de minha ancestralidade berbere no desejo de me
aproximar geograficamente das raízes deste homem meu pai

É nesse território antigo onde nos encontramos e então,

Quando ele chega, justifico meu nome

Ele me conta histórias da Nigéria e de New York,

Ele me salva junto com minha mãe nos anos 80 e nos apresenta a

Bahia.

Ele me dá chão e me ensina a dar forma e prumo à paixão

Diastema, bunda de pavão

Com ele aprendi atualizar os trajetos porque o bom capoeirista nunca

percorre

O mesmo caminho

Mandinga

Vida quântica

A palavra é gratidão, o gesto é samurai e o som é o de nossos corações,

Que sempre bateram juntos.

Uma dança, uma morte, muitas cicatrizes.

Somos tão parecidos que até o buraco no meio dos dentes não deixa

dúvidas dessa minha filiação.

Sangue? é o chão em que pisamos

Mediterrâneo, Gibraltar, Minas e Bahia

Meu pai veio ressignificar as águas maternas dolorosas que permeiam
minha linhagem

E então sou livre

You've got what i mean

Nossas perdas, luz e sombra, nossos êxitos

Com ele tenho códigos e assobios que só nós reconhecemos

Meu pai, meu professor

Jamais esquecerei o toque quente e macio de suas mãos em meus
cabelos

Obrigada por minimizar o desamparo do mundo

Te amo, te admiro, te sigo.

Outra participante da merecida homenagem foi Lígia Losada Tourinho, Professora do Departamento de Arte Corporal e Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atual integrante da Diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) - Gestão 2018-2021.

Lígia foi orientanda de Eusébio e em sua fala pontuou sua admiração e respeito pelo professor que a acompanhou desde a iniciação científica até o doutorado. Ela que foi sua primeira orientanda a doutorar-se evidenciou o reconhecimento pelo trabalho de Eusébio na consolidação da própria Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, ele que foi um dos responsáveis na realização e estruturação do 1º Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, em 2008. Na época, Eusébio colaborou na formulação e coordenação de um dos principais eixos temáticos (Dança e Estados Funcionais do Corpo) em que se agregaram inúmeros pesquisadores do país.

Numa fala emocionada a seu professor, que lhe deu régua e compasso na pesquisa acadêmica, Lígia ressaltou a grande inspiração e respeito por esse mestre e seus passos coesos de artista, que nunca se deixaram afetar pelo pedantismo da academia. Pelo contrário, foi hábil, como um mestre zen, a constituir um espaço leve e compromissado com as descobertas artísticas, trazendo consigo o rigor, afincos e delicadeza necessários para tal tarefa.

Eusébio, corpo sabença, é tudo isso e muito mais. Presença e atenção, sapiência e malícia. Capoeira e Doutor Livre Docente. Nas voltas que o mundo dá, gingou como ninguém nos territórios esbranquiçados da universidade e nos lega movimento, resiliência, aprumo flexível e horizontes fecundos prenhes de possibilidades para crescer e sonhar.

Gratidão Mestre!

Salvador, 26 de setembro de 2020

CARTA AOS BÍPEDES #3,

Você, talvez, não se dê conta, mas você é bípede. Sim, se você não possui nenhuma deficiência e é parte da categoria de pessoas construídas dentro de padrões normativos de corpo que consideram as experiências da deficiência como patologia; se nos olha com sentimento de pena, compaixão, coitadinho; se considera a pessoa com deficiência menos capaz, menos bela e improdutiva; se considera a deficiência como se fosse uma experiência única que se repete da mesma maneira para todas as pessoas e desconsidera a grande diversidade das deficiências e suas especificidades, além dos contextos pessoais, você é bípede. Se a sua inclusão quiser nos colocar nos cercadinhos específicos que mais excluem, sim, você é bípede. Se entende que o corpo sem deficiência é a única possibilidade de normalidade, sem dúvida, você é bípede.

Deixa eu te explicar logo que a bipedia, na minha perspectiva, é essa estrutura sócio-econômica-cultural-política que determina o que é normal e o que é anormal, capaz e incapaz. O que apresento como bipedia não se trata da maneira de andar. Eu não estou dizendo sobre como você se desloca ou a galinha e o canguru, é sobre o sistema de opressão pautado numa construção também histórica da normalidade, assim como é construída a ideia de deficiência. Se você entende o corpo como relacional e sabe que ele não deve ser compreendido apenas pelo seu aspecto físico, pense que esse corpo tão falado nos seus estudos é o mesmo das pessoas com deficiência. Aliás, importante lembrar também que somos pessoas e não a deficiência.

Você é bípede se a sua dança desconsidera as possibilidades de diversos corpos e não se dá conta das limitações da própria bipedia que ao longo do tempo repete tantos clichês de uma verticalidade e virtuosidade tão redutoras sobre o que é dança e corpo; se nas suas escolhas estéticas, artísticas e, portanto, políticas, você mantém e reproduz espaços de invisibilidade e não

reconhecimento da produção de artistas com deficiência; se na sua curadoria você não se dá conta de que o tema secular da Dança é o corpo branco-cisgênero-bípede que você teima em perpetuar na programação de seus festivais, bienais, eventos e não faz a mínima questão de romper com esse padrão e ainda nos mantém nas atividades extras, nas suas ações formativas que você nem participa e nas mesas de debate como um assunto que você também não quer ouvir; se em suas aulas você nem pensa nas pessoas com deficiência e quando aparece alguma ela que se vire, se adapte como puder porque “meu *grand jeté* é lindo demais para eu não mostrar”; se você desconsidera os inúmeros estudos sobre a deficiência e a relação com a Dança em suas pesquisas “descoloniais” e a contribuição que podem dar sobre movimento, tempo, espaço, composição e dramaturgia; se na sua produção você não se importa com a acessibilidade e até descumpra o que determinam as Leis brasileiras se justificando com falta de verba, mas também não luta para que os espaços culturais se responsabilizem com os equipamentos ou haja nos orçamentos dos editais ou ferramentas de fomento à cultura uma rubrica, específica, destinada à acessibilidade para todos os projetos. Você sequer pensa nisso e, no fundo, acha muito trabalhoso; se você for jornalista, continua insistindo no tom sensacionalista em matérias que nos tratam como nos antigos *freak shows*. Você entende? O pensamento bípede está em todo canto, domina todos os espaços e nos invisibiliza, nos recusa.

O que falar então das suas novelas contando a vida da classe média branca bípede brasileira tão monotemáticas e enfadonhas sobre romances que você supõe que eu nunca poderei viver? Ou seus filmes, seu teatro, seus musicais que nunca nos representam. Posso te contar? Quando eu era criança sonhava em ser o protagonista da novela das oito, a TV era minha única referência no interior da Bahia, eu vivia sempre no mundo da lua com Emilia, o Saci e a Cuca... chegava até a contracenar, em casa, com Fernanda Montenegro, Malu Mader, Lidia Brondi... Mas eu não me via e ainda não me vejo nas telinhas, telonas, no seu palco tão bípede. Por isso decidi fazer Belas Artes na UFBA para tentar me manter artista como eu sempre soube que era. Depois, fiz umas aulas na Escola de Teatro e acabei na Dança onde estou há 22 anos, mas isso

é uma longa história que posso te contar depois. Você, talvez, nem se interesse.

Eu queria mesmo entender quando você pensa em Dança, qual o corpo pode dançar a sua Dança? Quem pode fazer a tua arte? Quem pode assisti-la? Se todo corpo é a própria pessoa, pois não existe corpo isolado da pessoa, que pessoas cabem na sua caixinha? Quem você deixa fora? O que você pensa sobre deficiência? Quais as palavras você associa à deficiência? E quando pensa na relação Dança e Deficiência ou Arte e Deficiência, quais as imagens que surgem? Que referências você tem sobre o tema? E se você não tem nenhuma referência ou segue o senso comum, como se arvora a julgar nossa competência e produção? Você, provavelmente, nem conhece Estela Lapponi, Cia Gira Dança, Moira Braga, Mickaella Dantas, Dave Toole, Annie Hanauer, Dan Daw, Claire Cunningham, Carolina Teixeira, Natalia Rocha, Leo Castilho, João Paulo Lima, Jéssica Teixeira, Candoco Dance Company, Ronald Walter, entre tantos outros. Você sabe tão pouco sobre tanta coisa! Só para te lembrar, bípede, Frida Kahlo, Stephen Hawking, Franklin Roosevelt tinham deficiência. Pasmé, bípede, mas o REI da música brasileira é pessoa com deficiência, sabia? Talvez, se ele tivesse assumido de fato essa característica você não o considerasse tão rei assim, não é? Espero não ter te decepcionado, mas no nosso caso, somos reis e rainhas que sempre estamos nus. Vocês nos olham e só enxergam o que acham ou querem achar sobre nossos corpos. Sobre nós.

O buraco é mais embaixo... e as rodas da minha cadeira não conseguem atravessar. Vocês sempre criam buracos para eu não me aproximar tanto de vcs. Vai que a deficiência pega, né?! Aliás, o buraco é mais em cima, abissal, como diz Boaventura de Sousa Santos, estabelecendo quem pertence e quem não pertence a um determinado lado da linha que vocês inventaram para criar hierarquias e espaços de poder sobre quem está autorizado a falar e quem deve silenciar ao longo da vida, subjugado às suas ordens. Você, bípede, nos prende no quatinho dos fundos para esconder aquilo que revelamos sobre vocês mesmos. Vocês tem medo de nós.

Vou te contar uma história que li no livro Holocausto brasileiro - Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil, de Daniela Arbex. Antônio foi internado no manicômio de Barbacena e passou vinte e um anos em total silêncio, era considerado mudo pelos funcionários do local. Um dia, Antônio soltou a voz ao ouvir uma banda de música. Todos se espantaram e perguntaram porque ele não tinha informado que falava. Ele, então, responde: uai, ninguém nunca perguntou.

Pois bem, vocês também nunca me perguntaram, mas eu não silencio e repito incansavelmente: VOCÊS, BÍPEDES, ME CANSAM!

Sem dúvida não conseguimos desconstruir e destruir estruturas tão fixas assim. O pensamento bípede é da nossa estrutura social, molda e limita a compreensão de corpo e de mundo que anula qualquer experiência fora do que é considerado normal. Essa normalidade não existe, bípede. Acredite em mim! Repense, reveja, mude esses conceitos. Não dá mais para você continuar vivendo montado em tantos privilégios. Sabe por que? Eu percebo um vento que vem de longe para soprar - quem sabe - alguma mudança. Nós - pessoas com deficiência - estamos ocupando espaços, furando algumas bolhas. É da ordem do existir mudarmos quando entramos em contato com o outro, nos perturbamos com o desconhecido ou, nesse caso, nem tão desconhecido assim, mas justamente por ser tão conhecido nem nos damos conta. O encontro... o contato... transformam.

Agora, falo aos meus pares, esses “corpos intrusos”, como diz Lapponi, que chegam sem pedir licença, invadem onde não foram historicamente chamados e rompem tudo desde a arquitetura até as atitudes, a comunicação, a tecnologia... “corpos intrusos” que instigam, incomodam, coçam o meio das costas, furando essas bolhas para afirmar o que somos e rejeitar padrões impostos. Jamais esquecer de que quando entramos nos espaços os transformamos. Experiência vivida não se apaga. Ninguém fala por ninguém, ninguém fala por nós, mas podemos compreender o universo do outro e tentar criar junto com ele. Lembremos sempre do que Djavan canta: “voar... é do

homem” e, acrescento, que - assim como a deficiência - voar também é da mulher, da pessoa trans... de todas as pessoas.

Eu te escrevo, bípede, não para aumentar os abismos que tantas vezes vocês nos jogaram desde a Grécia antiga, mas para criarmos pontes, para vocês se darem conta das violências que provocam cotidianamente, até mesmo no tratamento que pensam ser carinhoso, mas vem carregado de compaixão, pena. Eu sei, alguns de vocês nem sabem.

Mas, olha, se já havia passado da hora da mudança, não será este o momento para transformarmos nossos hábitos de consumo, romper padrões que criamos, repetimos e nos determinam o que é belo, o que é produtivo e capaz? Quando sairmos desse isolamento que vocês bípedes estão achando uma novidade, mas que para nós - pessoas com deficiência - é uma condição imposta rotineiramente pela falta de acessibilidade e oportunidades, o que vai importar? Quais vidas importam? Umas mais outras menos?

Você até aparece defendendo causas com certa visibilidade, mas quando te chamamos para falar sobre nós, você se esquivava, diz que está muito ocupado, sem tempo e sem dinheiro. Na verdade você nem lembra da nossa existência. Na sua luta anti qualquer coisa e em defesa da vida, você pensa na vida da pessoa com deficiência? Se não, bípede, me desculpe te desapontar, mas eu não acredito na sua luta. Sabe por que?

Porque o corpo com deficiência é futuro. Tenho repetido isso incansavelmente. A experiência da deficiência é um porvir constante para qualquer pessoa sejam mulheres, homens, negras, indígenas, transsexuais, cisgêneras, gays, lésbicas, assexuadas... O que não quer dizer, nem lhe permite afirmar que “todo mundo tem deficiência”. O que estou afirmando é que a deficiência é um vir a ser para qualquer pessoa, se não por alguma surpresa do destino, pela própria vida. Sim, quando envelhecemos é porque nos mantemos vivos e o envelhecimento é companheiro da deficiência. Entender o corpo com deficiência como futuro é pensar na contribuição que estudos da deficiência tem trazido para diversas áreas da ciência, desde estudos da medicina, quanto robótica, tecnologia,

comunicação, artes... enfim, pensar por outra via, pensar dialogicamente, desconstruindo uma perspectiva de subalternidade da deficiência. Se todo mundo pode vir a ter deficiência, não seria melhor construirmos um mundo a partir dessa realidade?

Pelo futuro que já é agora, desejo que nós, pessoas com deficiência, ocupemos espaços de visibilidade porque somos multidão. Tentar quebrar as barreiras impostas pela normatividade deve ser o que nos faz mover e mostrar essa história ainda pouco contada e quase nada acessada por grande parte das pessoas. Para mim, isso é o que me faz existir nesse passado-presente-futuro-AQUI

Até breve,
Edu O.

Carlos Eduardo Oliveira do Carmo, conhecido como Edu O., é artista da dança, performer, escritor, professor da Escola de Dança da UFBA, mestre em Dança, cadeirante, gosta de escrever e criar conteúdos no seu Instagram @eduimpro alertando para as exclusões e violências provocadas pela bipedia compulsória, termo que desenvolve - atualmente - no Doutorado Multiinstitucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento.



CAPÍTULO 2
MESAS E PALESTRAS:
DISCUSSÕES EM MOVIMENTO



MESA DE ABERTURA:
DANÇA, NECROPOLÍTICA
E PANDEMIA

SAUDAÇÃO AOS ANTEPASSADOS DEFS

Saúdo a todos os meus antepassados não genéticos,
que foram largados à sorte
Que foram sacrificados
Que foram amaldiçoados por um Deus inexistente
Que foram enaltecidos em algum momento píffio em alguma cultura antiga
Que foram enfiados em porões
Que foram apagados
Que se tornaram inexistentes
Que tiveram seus corpos/seres usados para testes por pesquisas maléficas
que se diziam científicas
Que foram sumariamente aniquilados
Que tiveram suas existências desumanizadas
Que foram desincorporados
Que foram transformados em objeto
Coisificados
Que foram trancafiados
Institucionalizados
Isolados
Proibidos
Que são, ATÉ HOJE, esquecidos até mesmos por aqueles que se dizem
marcados em sociedade.
Que são constantemente alvo de ódio
Que são SINÔNIMO DE VERGONHA
Que são diariamente julgados por serem o que são
Que são diariamente desviados nas ruas
Que são exemplo daquilo que não se pode ser
Que são a mira de projetos políticos de destituição do direito à existência
Do direito de ir e vir
Do direito à fala
Do direito à autonomia
Do direito ao conhecimento

Do direito ao trabalho

Do direito à criação

Do direito à convivência

Do direito!!!!

Minha mais absoluta gratidão a todos esses antepassados que foram de uma forma e de outra sacrificados.

Peço licença para continuar a luta de afirmar e confirmar a existência de nossos corpos que insistem em nomear como impossíveis.

E mais uma vez nos reafirmo Corpo Intruso

Invertendo os sentidos

Desrespeitando os limites, que nos são impostos

Rasgando as fronteiras

Revertendo os significados

Destabuzando nossos nós/corpos

Causando fissuras para arruinar o que chamam de “Normal”

Calando as Bocas maledicentes

Somos Torre de Babel

nos Reafirmamos Possíveis

nos Reafirmamos existentes

nos Reafirmamos VIVOS

nos Reafirmamos no aqui e agora

nos Reafirmamos no amanhã, porque definitivamente o Futuro é DEF!

TUDO QUE:

Não está convidado

Está fora de contexto

Não nos damos conta

Te tira do centro

Desarticula o cotidiano

Causa atração e temor

É “Feio”

É Frágil

É Estranho

No Entanto pode ser:

Alegre
Engraçado
E ter certa delicadeza
ME PERTENCE!
E TUDO ISSO EU NOMEIO CORPO INTRUSO.
Olá!

Sou Zuleika Brit!

SE O GENOCÍDIO EM CURSO É IDENTITÁRIO, GÊNERO E SEXUALIDADE SÃO MINHAS ARMAS DE GUERRA E A DANÇA, MINHA BRUXARIA.

Princesa Ricardo Marinelli Martins

É com o coração excitado e dolorido que começo esta conversa. Excitado com o marco histórico que enxergo representado pela composição desta mesa, e dolorido pela gravidade e intensidade evocadas pela temática que me foi proposta. Não nos enganemos, não é de hoje que há um genocídio estatal em curso. E ele é classista, racista, generificado. É identitário, não tenho receio nenhum em afirmar.

O corpo que sou, com todas as bizarrices das quais me orgulho e que viraram minha forma mais contundente de relação com o mundo, é, aqui nesta posição, só a ponta de um iceberg-manada de dissidências e desobediências que tem dado movimento à história. Não estou sozinho, nunca estive. Me sinto articuladx com um campo bonito e colorido de uma militância inscrita no corpo. Bonito, colorido, cheio de glitter, mas também cheio de sangue e de morte. Evoco todxs aquelxs vieram antes e que não desistiram das maravilhosidades de serem elxs mesmxx e que foram massacradx por isso. Vítimas de estratégias de extermínio na maioria das vezes desenvolvidas e sustentadas pelo estado brasileiro.

Essas estruturas de apagamento (que vão de inviabilização à morte), são uma realidade que tem se modificado em diferentes momentos da história colonial brasileira, mas já que a proposta que me foi feita foi refletir sobre as articulações entre “Dança, necropolítica e pandemia”, olhemos para a sensação eu tenho de que COMO SE NÃO FOSSE NADA o país recentemente mergulhou em poço que por mais fundo que já tenha se mostrado, nunca chega ao fim.

Como se não fosse nada, no país onde eu vivo se criou, nos últimos anos, uma rede de escolas de princesas. Como se não fosse nada, mães pagam pequenas fortunas para que suas filhas aprendam a ser princesas submissas e delicadas. Como se não fosse nada elegemos como presidente

um homem que faz publicamente apologia à tortura e torturadores. Que vai a publico dizer que o problema da nossa ditadura militar foi que “ela torturou, mas não matou”.

E como se não fosse nada, um projeto amplamente fascista de país tomou conta do Brasil. Nós nunca fomos nenhum paraíso da diversidade (como muitas vezes se pinta por aí), mas é inegável o estrago que os últimos anos tiveram na estrutura do estado e sobretudo na própria forma de pensar e agir das pessoas no que diz respeito aos direitos das populações mais vulneráveis. Como se não fosse nada, o genocídio da população preta, jovem, periférica nunca esteve tão ativo e naturalizado. Como se não fosse nada, todos os dias choramos a morte de uma criança preta assassinada por uma polícia corrupta e violenta.

Como se não fosse nada o Brasil atualmente tem como ministra dos direitos humanos uma pastora que diz que menino veste azul e menina veste rosa e entre dezenas de absurdos, num ato basicamente inexplicável, afirma em um vídeo que o Brasil não pode seguir o caminho da Holanda onde “os especialistas indicam que meninos devem ser masturbados desde os 7 meses de idade”. Como se não fosse nada nosso presidente é basicamente um cabo eleitoral do coronavírus, chamando o vírus de gripezinha, menosprezando totalmente a pandemia e desrespeitando as mortes. “Temos que enfrentar o vírus como homens”, disse ele uma vez na tv.

E também, como se não fosse nada, essa perspectiva, do macho fascista, cresceu como erva daninha no modo de existir do povo brasileiro. Um fanatismo, uma cegueira, uma violência que é quase inexplicável. Como se não fosse nada, artistas e intelectuais têm sido censurados, perseguidos, humilhados publicamente ao ponto de já termos diversos exilados em outros países, para sobreviver.

Como se não fosse nada, tudo que é diversidade tem sido usado como plataforma para alimentar o discurso fascista. Qualquer diferença é cooptada como exemplo de mal a ser combatido. E como se não fosse nada, a vida cotidiana tem sido cada vez mais risco de vida para pessoas, que como eu, estão fora do padrão da “família-nacionalista-branca-cristã-heterossexual”. O que sempre foi um desafio ideológico virou risco de vida. Da forma que somos tratadxs nas ruas, à projetos de legislação que tentam garantir nossa

impossibilidade de viver a vida sendo justas com aquilo que somos. Um exemplo (dentre os vários que poderiam ser listados) é projeto de lei que atualmente tramita no congresso nacional (PL 2578/2020), que “Determina que tanto o sexo biológico como as características sexuais primárias e cromossômicas definem o gênero do indivíduo no Brasil.” É difícil até encontrar por onde começar a criticar tal proposição. Nitidamente se trata de um dispositivo de controle que ataca diretamente conquistas de mais de 50 anos de lutas da população LGBT. Querem nos matar de todo jeito. Se não com 80 facadas, covardemente nas ruas, com leis que tornem invisíveis nossas múltiplas e coloridas existências.

Quando me relaciono com o conceito de necropolítica, tão potente e brilhantemente calcado pelo camaronês Achille Mbembe, sinto o cheiro de sangue das minhas amigas assassinadas, sinto a garganta embargar pensando nas vezes que estive no hospital com um amigo espancado, respiro fundo recuperando o fôlego como nas diversas vezes que corri na rua com medo de apanhar. Ou morrer. Ou ser estupradx. Lembro das vezes que sofri diversas violências caladx, achando que eu era a erradx, **imersx numa estrutura estatal com dispositivos necropolíticos cuidadosamente pensados para garantir que eu me sentisse assim.**

A necropolítica se sustenta, acontece, no corpo que a gente é. O poder de ditar quem pode viver e quem deve morrer se concretiza na força do estado, mas se sustenta nas relações. A partir das tecnologias de controlar populações, é que o “deixar morrer” se tornou aceitável.

E a circunstância da pandemia tem apresentado uma assustadora intensificação dos poderes do deixar morrer. Por um lado, a tessitura social mais densa e homogênea gerada pela pandemia, torna mais visíveis processos que já estavam acontecendo de forma muito intensa. E por outro lado temos visto uma vergonhosa atitude oportunista de nossos governos no Brasil: o que no começo parecia descaso com determinadas populações foi se transformando em explícita estratégia genocida. Leis flexibilizando o desmatamento, ataque à legislação e estruturas governamentais de defesa de direitos humanos, flexibilização das medidas de isolamento social.

É fato que o coronavírus não faz distinção em seu contágio. A contaminação independe de raça, classe, gênero ou orientação sexual. Desde

o início da pandemia, as expectativas eram de que as favelas seriam as grandes vítimas do coronavírus no Brasil. Quando vemos os números assustadores de mortos e infectados, **nós sabemos que é que está morrendo.**

E para algumas pessoas esse emaranhado de questões, corpos, mortes, violências não são tão imediatamente relacionáveis com a dança. Para mim não existe dança possível, no momento agudo que estamos vivendo, que não aconteça dentro do emaranhado. E, mais radicalmente ainda, tenho me dado conta que a circunstância da pandemia afeta irreversivelmente nossas noções de corpo e de dança. O que a pandemia revela em relação às possibilidades e fragilidades do corpo? E da dança? O que tem sido dançar nesse momento? O que muda na percepção que temos da dança na medida em que nos obrigamos a construí-la sem o encontro físico? O que se perde, o que se ganha? Que corpo é esse que se constitui no contexto agudo de controle que a pandemia instaura? O que o vírus está nos ensinando, enquanto corpo e enquanto humanidade? Como o alargamento das políticas, estratégias e perspectivas neoliberais (que estamos visualizando tão cruamente neste momento) pode ser percebido, refletido e/ou vivenciado pelo corpo que dança? Me parece que precisamos, enquanto área de produção de conhecimento, enfrentar com coragem tais questionamentos.

Certamente não sairemos desse momento tão doloroso iguais, mas a pergunta que podemos-devemos nos fazer é como contribuiremos para que o tal novo normal não seja apenas uma multiplicação do antigo normal, no qual não acreditamos. Como a dança pode contribuir para que este momento tão doloroso não tenha sido em vão?

Inspiradx na campanha #liberteofuturo, capitaneada por Eliane Brum, tenho tentado aproveitar o momento para retomar a imaginação como forma de fazer política. **Imaginar o futuro já é começar mudar o presente**, e o futuro está no corpo. O futuro é corpo. O futuro é movimento. O desafio seria pensar nosso semestre de modo a através das nossas disciplinas, dos conteúdos, das experiências estimular a imaginação e abrir espaço para laboratórios dançantes de futuros. Como a dança pode contribuir para imaginar futuros outros, futuros menos violentos, futuros que mudem radicalmente a relação dos

seres humanos com o restante do planeta, futuros que não tenham medo de trabalhar com as desigualdades no sentido de diminuir diferenças de acesso.

E no futuro que eu imagino, que eu pinto com todas as cores e purpurinas que minha mente tem de sobra, a dança se transformou nessa bruxaria cinestésica, estética, inevitável. Nesse exercício de tocar o intangível e mover o mundo. Literalmente. Numa organização estética ritual que move as coisas, nesse engajamento concreto, nesse desejo vital de transformação. No futuro imagino que a dança é o jeito que o corpo tem de empurrar as coisas do mundo e ser empurrado por elas. Que possamos imaginar os nossos futuros com as nossas pequenas bruxarias, e que a nossa dança possa ser esse exercício contínuo de ser movido e mover o presente.

O último desafio que lanço neste texto (a mim mesmxx e à dança enquanto área de produção de conhecimento), diz respeito a como as questões de direitos humanos e populações vulneráveis têm sido tratadas nas pesquisas em dança. É inegável o aumento do número de trabalhos e artistas interessadxs nas discussões de Gênero e sexualidade, das diásporas, dos povos originários, das pessoas com deficiência. No entanto percebo que as questões são abordadas como assunto, como tema, e pouco invadem os próprios procedimentos em dança. Como as existências fora do binário poderia virar matriz de movimento? Textura? Tônus? Corpo, afinal?

Finalmente, lembro de uma amiga que insiste toda hora: “eles querem nos matar, mas nós combinamos que não vamos morrer”. Faço parte de uma enxurrada de corpos que existem desafiando o gênero binário e sua dinâmica compulsória. Uma horda que não tem medo de habitar o incerto, o pouco definido, o borrado, o estranho. Um enxame que não engole a pretensa verdade segundo a qual a humanidade é dividida unicamente entre homens e mulheres. A corpa que sou hoje, vivendo no país que vivo hoje, não tem outra escolha a não ser atualizar criativa e diariamente suas estratégias de sobrevivência. Todos os dias preciso me perguntar o que estou fazendo para garantir que meu corpo não seja literalmente apedrejado na rua e minhas subjetividades não sejam violentadas na padaria, na internet, no congresso nacional, na universidade.

E cada vez que eu caio diante de um ignorante, toda vez que me tranco no quarto de medo, ou choro minutos a fio no chuveiro, ou corro de alguém gargalhando seu poder. A cada uma das vezes que passo por uma situação dessas, saio uma Princesa ainda mais exuberante. No dia seguinte a gente troca o modelito, retoca a maquiagem e começa tudo de novo, pois como já disse a maravilhosa da Caio Fernando de Abreu, “Tem o seguinte, meus senhores: não vamos enlouquecer, nem nos matar, nem desistir. Pelo contrário: vamos ficar ótimos e incomodar bastante ainda.”

MÃE PRETA FORÇA MULHER

***A minha dança resulta de passos que vêm de longe e me levará muito
mais além⁸***

Vânia Silva Oliveira^{9*}

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB

vaniaoliveira@uesb.edu.br

1. Agô^{10!}

Aqui estou. No 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança (edição virtual): quais danças estão por-vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo. Realizado em 16 de setembro de 2020, para refletir sobre: Dança, Necropolítica e Pandemia. Aceitei o convite consciente da minha responsabilidade enquanto Mulher Preta que faz parte de um conjunto de Mulheres Negras que constrói a História da Dança do Brasil e a sociedade brasileira, mas que não têm as suas trajetórias devidamente reconhecidas. Sendo assim, evoco todas elas, junto às minhas ancestralidades, para apresentar a minha verdade, absolutamente escura para mim, que “inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de formação e de devir” (MARTINS, 2003, p. 78). Com a minha fala neste congresso, reconheço e reafirmo a necessidade de resistir a toda e qualquer ação que tenda a me dizer que ela é irreal e resistirei para que o pensamento branco colonizador não institua e assine minha sentença da morte do MEU corpo, nem das ações que ele promove.

⁸ Título inspirado pela obra, “O Livro da Saúde das Mulheres Negras”, da Pesquisadora Negra Jurema Wernek, (2006).

^{9*} Mulher Negra; Filha e cumeeira de Família Negra; Candomblecista; Artivista; Rainha do Bloco Afro Malê Debalê; Princesa do Bloco Afro Ilê Aiyê; Doutoranda do Programa Multidisciplinar e Multi-institucional de Difusão do Conhecimento - DMMDC, sob orientação do Prof.Dr. Eduardo Oliveira e Co-orientação do Prof.Dr. Thiago Assis; Mestre, Licenciada e Especialista em Dança pela Escola de Dança da (UFBA); Especialista em História Social e Cultura Afro brasileira pela UNIME; Professora Assistente e Coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia-UESB.

¹⁰ Me autorizo a não traduzir o que as minhas mais velhas me ensinaram e te convido a buscar o significado destas palavras nas fontes que a colonização não alcançou.

A minha ancestralidade é também sinônimo de resistência e se reenergiza da tradição, das experiências históricas e simbólicas que estou mergulhada. É um fluxo contínuo de trocas e intercessões que problematiza as estruturas rígidas que opera na construção de conhecimentos e me permite estabelecer relações múltiplas para concepção do MEU corpo que dança produzindo discursos. Por isso, para dar continuidade, peço a sua benção, força que me move e me alimenta, cujo estado de presença me mantém firme para resistir e reinventar o meu lugar neste território.

Epahhey, Oiá! Reverencio Oiá, uma mulher que tem a suavidade de uma borboleta e que desperta a sua força de búfalo para proteger as suas crias. *Òré yeye*¹¹! Reverencio Oxum, a dona do meu Orí. Uma mulher que com um espelho nas mãos vence uma guerra, enxerga o futuro fazendo dele o seu presente e com a lâmina do seu espelho corta o mal pela raiz. Uma mulher que sabe exatamente o que quer e aonde quer chegar, exercendo com muita sabedoria o poder que tem de transformar todas as suas conquistas em ouro, as tristezas em alegrias e de ser criativa. Uma Mulher cujo ventre fértil gesta suas crias levando muita gente a reconhecer sua potência. E se você não reconhece, pare de cantar “nessa cidade todo mundo é d'Oxum¹²” em alto e bom tom, nas escadarias e ruas do Pelourinho, pois as nossas canções dizem mais do que possa imaginar.

*Bará-Padi!*¹³ Saúdo as Giras todos os dias, antes que eu acorde, para dar conta das minhas demandas. Elas já demandaram à frente preparando as encruzilhadas para que eu trafegue, numa jornada sempre protegida e guiada por elas. Que elas sejam sempre as donas do meu verbo e as responsáveis para que eu alcance a comunicação desejada. *Gira que gira! Agô*¹⁴! Essas e outras Divindades estão presentes em todo o momento da construção das minhas narrativas, constituem a minha corporeidade e são, também, conhecimentos para as minhas reflexões e ações. Ancestralidade que, durante os meus momentos de insegurança, me dizem que se eu tiver que recuar que seja para ganhar o impulso para avançar.

¹¹ Me autorizo a não traduzir o que as minhas mais velhas me ensinaram e te convido a buscar o significado destas palavras, nas fontes que a colonização não alcançou.

¹² É d'Oxum, canção interpretada pelo cantor e compositor baiano Gerônimo Santana.

¹³ Me autorizo a não traduzir o que as minhas mais velhas me ensinaram e te convido a buscar o significado destas palavras nas fontes que a colonização não alcançou.

¹⁴ Idem.

Apesar de muitas conquistas, no cenário político em que meu país se encontra, me bate a incerteza de algum tipo de mudança. Mas, ela não é maior do que a certeza de que preciso continuar lutando por justiça e equidade, para mim, para as minhas e para os meus, fazendo valer as lutas de quem me antecedeu tornando possível que eu esteja aqui. Afinal, se meu povo, que esteve preso por grilhões não desistiu de lutar, não serei eu quem deixará que as correntes do racismo sejam maiores que a força herdada das minhas ancestralidades. Então, racismo, desista. Pois, “eu não vou sucumbir”, se eu sou é porque as minhas são, os meus são e quando você tomba um dos nossos corpos, dez se erguem e seguem sempre resistindo, sangrando, chorando, mas, embalados pelo *lamento* dos *vissungos* e das ladainhas da capoeira, nunca param de lutar, nunca param de dançar, nunca serão silenciados e irão sempre (re) existir. Esses cantos afirmam a minha conexão entre o *àiyé*¹⁵ e o *òrun*¹⁶, ecoam como gritos de insurreição e de luta e forma a tinta que escreve as linhas desse texto-voz, que traduz as memórias, as dores, as vitórias, as esperanças, as conquistas, o desejo pela reparação e pelo respeito a tudo que as comunidades afro-ascendentes construíram e por todo legado deixado pelos nossos povos, que a ferro e fogo ergueram essa nação.

2. lêeeee! Ai meu deus que mundo é esse? Onde a morte é nossa irmã¹⁷.

Eu não estou por minhas *malungas*¹⁸, e, sim, estou com elas. Somos corpos negros em movimento. Somos mães, filhas, avós, tias, vizinhas, pesquisadoras, cientistas, doutoras, professoras, rainhas, princesas, mestras, professoras, artistas, Yalorixás, zeladoras, entre outras. Somos muitas e eternas aprendizes e criadoras de estratégias para as nossas sobrevivências

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Da canção “Mãe Preta força Mulher” composta pelo Mc Aspri, do Grupo Rapaziada da Baixa Fria – RBF, em 2019.

¹⁸ Ouvi pela primeira vez essa expressão quando fui estudante do Instituto Cultural Steve Biko, uma instituição voltada para o empoderamento da população negra com sede na cidade de Salvador, responsável por minha entrada e a de muitos negros e negras nas universidades. Lá me ensinaram que a expressão *malungo* era muito usada por meu povo escravizado, para se relacionarem com aquelas e aqueles que foram jogados nos mesmo porão do navio durante o tráfico negreiro. Então, me autorizo a não traduzir o que as minhas mais velhas me ensinaram e te convido a buscar o significado destas palavras nas fontes que a colonização não alcançou.

nesse mundo que insiste em nos matar. Ao mesmo tempo em que choramos as mortes de nossas crias, guerreamos para manter o sustento dos outros que, vivos, aguardam pelo alimento, pelo acalanto, pelo calor, pelo lápis, pela caneta, pelo *tablet*, *notebook* e para que possamos seguir firmes em nossos territórios conquistados. Então, guia no *Zambi*, que o trabalho está arriado¹⁹! Pois, nossos escritos que são nossas ações, nossas conquistas e os nossos espaços de afirmações. A nossa lida é na rua, nas casas dos outros, em nossas casas, nas escolas, nas universidades, nas feiras livres, nas roças, nos ilês axés. Empunhando baldes, vassouras, canetas, papéis, *mouses*, teclados e as nossas *insabas*²⁰. Então, “nem vem como quem quer fazer de mim ninguém”²¹. Seguirei neste momento falando de mim, pois sei que estarei falando delas e com elas.

Eu sou uma mulher e o MEU corpo é texto. Nele, teorias e práticas estão imbricadas e a metodologia que o constitui é multireferenciada, pois, todas as minhas experiências me atravessam gerando um movimento permanente e dinâmico de aprendizagem. O MEU corpo é concebido no escuro da ancestralidade como “uma categoria analítica que se alimenta da experiência de africanos e afrodescendentes para compreender essa experiência múltipla sob um conceito que lhe dá unidade compreensiva, sem reduzir a multiplicidade da experiência a uma verdade, mas, pelo contrário, abre para uma polivalência dos sentidos.” (OLIVEIRA, 2007, p.3). Eu danço políticas que atenuam as violências que transitam nesse corpo, mas que não se sobrepõem às memórias culturais coletivas e noções de cultura e de identidades, aos valores e à crença que possuo.

Todos esses exercem papéis fundamentais para a libertação do MEU corpo, cujo projeto colonizador tem como meta o genocídio direcionado não só a destruição física, mas ao apagamento de todas as referências que ameacem a égide ocidental, eurocêntrica. Me atenho a dizer que o MEU corpo, num processo de constante devir, reinventa várias formas de ser e estar na sociedade. Essa teia de conexões e de informações que ele recebe no

¹⁹ Me autorizo a não traduzir o que as minhas mais velhas me ensinaram e te convido a buscar o significado destas palavras nas fontes que a colonização não alcançou.

²⁰ Idem.

²¹ Trecho extraído da canção “Território Conquistado”. Interpretada pela cantora Larissa Luz.

momento de suas experiências reafirma a noção que possuo, de que: crenças-política-ética-trabalho-conhecimento-ação-vida-dança não se separam. Ou seja, o MEU o corpo em ação é conhecimento e a minha dança o traduz como um território de trânsitos, atravessamentos, que atravessa e que é também travessia.

Enquanto o Estado e sua política de morte traz a noção de um sistema político-social estabelecido por um conceito de civilidade nas normativas brancas de existência, o meu candomblé me permite falar da experiência, da vivência, do encontro e da relação com o meu auto-ser, levando-me à não submissão aos critérios e padrões hegemônicos e hegemonzantes. Falar de corpo, do “MEU corpo” em movimento e com ele, é falar de muitos passos e nações que existem e reexistem pelo tempo e espaço. Se por um lado as práticas brancas causam adoecimentos e mortes aos corpos negres, por outro, as nossas pretas práticas nos colocam no escuro que nos ilumina sendo mais do que afirmação da vida. É o próprio corpo preto em vida. Um corpo cujo ponteiro do relógio da sua dança gira no sentido anti-horário, subvertendo a ordem hegemônica onde o seu apagamento é o *modus operandi*. Um corpo negro em constante produção de questionamento e de presença.

Esse é um relato de um corpo constituído com um conjunto inseparável de características, corpo que é cor, classe, raça, gênero, peso, idade e por aí vão inúmeras camadas. E antes que você pergunte por que digo “MEU corpo”, apresento algumas cumeeiras para a construção da noção de “MEU CORPO”: O MEU CORPO é a posse de mim mesma, é a epistemologia preta de uma preta que sente na pele o chicote do racismo, de uma preta que é subjugada, que é negada, legada ao não-lugar, mas que mesmo assim, não desiste de seus objetivos. De uma preta que, pelas lentes brancas, é vista como objeto e é objetificada. MEU CORPO não nega as construções epistêmicas contrárias à dicotomia, à fragmentação dos saberes e à dualidade, mas entende que foi induzido a pensar e se entender assim, enquanto de onde eu venho tudo é junto e misturado. Afinal, quem separou e categorizou as coisas? Quem construiu uma noção de humanidade e disse quem pode pertencer a ela? Quem disse que as minhas Danças são apenas junções de passos, não educam, não conscientizam e não têm histórias? Quem foi que disse que eu deveria dar voltas na árvore do esquecimento?

Em minha filosofia de terreiro não há separação de corpo, mente, espírito e sociedade. Apesar de não estarmos numa bolha e sermos atravessados por todo contexto em que estamos imersos, aprendo em minha roça a resistir e a criar outras narrativas que me autorizam a dizer MEU CORPO. Em meu axé, cantar-tocar-batucar-dançar-festejar estão totalmente ligados e têm me conduzido a repensar as minhas ações em outros espaços de atuações: no Dança(s) de Blocos Afro (ação artístico-sócio-educativa que realizo há aproximadamente 20 anos), durante a escrita desta narrativa, em minhas comunidades, em minha família, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB (instituição que atuo como Professora Assistente, pesquisadora e coordenadora do curso de Licenciatura em Dança) e outros fazeres artístico-pedagógicos que realizo. O MEU CORPO segue, também, as perspectivas de bell hooks e Grada Kilomba, de um corpo que reside na margem que é lugar de repressão, mas também de resistência e criatividade. O MEU CORPO é a possibilidade de devir como próprio sujeito. O MEU CORPO escreve-se no sentido de se opor à colonização para fazer ser visto e se ver com novos olhos. O MEU CORPO é se inventar de novo, numa tentativa de se livrar dos regimes brancos dominantes. E nessa agência reivindico o que sempre me pertenceu. Um corpo que dança a sua história, sem generalizar, mas que ao mesmo tempo responde e representa coletividade como todos os outros corpos pretos, que gingham dançando e se esquivando das mazelas do mundo. O “MEU corpo” demarca um estado de presença. O MEU corpo é a criação de outra noção do que vem a ser Mulher Negra com a dança, na dança e na sociedade, fugindo do corpo mercadoria para se conceber corpo cognoscente. O MEU Corpo é uma tomada de decisão. O MEU CORPO sou EU.

3. Tristeza parece sina, alienados ou na revolta sã. Sangue ferve por justiça, ô minha Mãe a ti peço proteção.²²

Hoje revelo parte do que estou: dona deste corpo que dança, que antes de ser acadêmica é cria de Ana Maria, de José Bonfim e a quarta de seis irmãos, uma mulher preta que nasce no bairro do Cabula, local de combate, resistência negra e reterritorialização. Das minhas memórias trago desde a infância as marcas dos grilhões que muitas vezes me aprisionaram nas armadilhas criadas pelas diversas faces do racismo. Mas, a minha história não é marcada apenas pelas dores e frustrações causadas por essas violências que têm como alvo os corpos negres. Sou Mãe, Ekedí, Rainha, Avó e essas são algumas das heranças que me conduzem à universidade, assim como a outros fazeres com a dança. Na realidade, elas compõem a minha dança.

Sou corpo negro em constante produção de questionamento e presença. A afirmação deste corpo em fala e movimento em suas raízes mais profundas é um enfrentamento, uma afronta a esta política de morte que tenta tirar dos corpos pretos toda e qualquer pulsão de vida. As notas que ecoam da pele dos tambores e atravessam a pele de quem escuta, canta, dança e observa a sua semelhança em movimento são as minhas armas. Assim como o meu cabelo crespo, que do fio a raiz é belo e belicamente armado contra esta nação.

Hie! Não há nada de mecânico, meramente "repetitível" e mortificado na dança preta, nela há vida! A minha dança não está no sangue, não é simplesmente repetição de movimentos. Ela é força vital. E por isto, afirmo que mesmo falando de políticas de morte, quando falo de corpo preto que se movimenta, estou falando de vida. Dançando, estou no enfrentamento da morte, mas também no encontro da representação e da afirmação de muitas vidas. Sou filha de povos resistentes, de povos persistentes, de povos inteligentes, de povos ascendentes e de povos criativos. Onde **“cada pedaço do chão, cada pedra fincada”** ergueu e inaugurou uma nova forma para a continuação das crenças, costumes e valores.

²² Da canção “Mãe Preta força Mulher” composta pelo Mc Aspri, do Grupo Rapaziada da Baixa Fria – RBF, em 2019.

Pois é, se pensas que adoro Santa Bárbara, eu reverencio é Iansã. Se pensas que rendo graças à Nossa Senhora da Conceição, se engana, pois é para Oxum, a “dona” a proprietária do meu corpo que eu bato cabeça. E, se até hoje, você não sabe se o que faço é dança ou é luta... Hum hum hum! Não será eu quem vai te dizer, não é. Pois é assim que sobrevivemos e sobreviveram os meus e as minhas ancestrais, e é assim que multiplico o seu legado: balançando para um lado e para o outro, mas sem cair. Igualzinho a ginga da capoeira, danço as resistências de um corpo que evoca as suas ancestrais inaugurando coreografias que escrevem e assinam dimensões subjetivas, políticas, sociais e artísticas. O meu ventre gera vidas e cria outras identidades para que elas não só resistam, mas transgridam conscientes de que estarão sempre travando batalhas contra esse projeto genocida, chamado racismo, que consciente e inconscientemente, tem o objetivo de nos sucumbir. Sim, muitas Mulheres Pretas tombaram. Mas milhares foram e serão sempre vitoriosas. Então, não se enganem achando que vão nos paralisar, pois, a nossa vitória é processual e nossa luta é ancestral.

4. Temos o dom que gerar vida, o poder do panteão²³.

Nesse momento apresento Filipe Oliveira, meu filho, pai do meu neto, Akin, nosso príncipe herdeiro. A minha continuidade, cuja data em que ele saiu do calor do meu ventre coincide com a data da minha participação na abertura deste congresso, 16 de setembro. Ele completa 30 anos de vida e se afirmam como minha chama renovada, continuada e acrescida como exemplo para reafirmar o que Lélia Gonzales me diz: “Mulher Negra é portadora da chama da libertação, tem também o poder de criar e alimentar chamas (GONZALES, 1982, p. 104)”. Em Lipe vejo simbolicamente tudo que até aqui falei: a força de quem mata e a minha aflição e consciência de quantas estatísticas de morte ele, homem negro, se esquivou. E do quanto ele se apresenta como vida em movimento. Um corpo fortalecido e texto dos meus ancestrais até a infinitude dos que virão netos, dos netos dos meus netos e por aí em diante. Como a

²³ Da canção “Mãe Preta força Mulher” composta pelo Mc Aspri, do Grupo Rapaziada da Baixa Fria – RBF, em 2019.

vida dele, celebro este nosso encontro que tenho orgulho de abrir, onde nossas vidas se juntam em dança, em andanças e faço esta abertura afirmando que a branquitude pode alcançar as nossas racionalidades, mas o nosso tempo, o nosso vento, a nossa água, a nossa lama, a nossa folha, o nosso ferro, o nosso fogo, a nossa mata e as nossas encruzilhadas estarão longe do alcance dela e estas serão sempre as cumeeiras que fundam o MEU corpo. Meu filho me leva ao movimento “*sankofa*²⁴” (LARKIN, 2008), fazendo com que eu olhe para a minha infância e compreenda que Mainha e Painho me ensinaram a ser criativa, a reinventar nos momentos de dificuldades e a não desistir para que hoje eu pudesse ser a continuidade deles. Dentre muitas coisas, Mainha me ensinou a transformar os restos de comidas dados pela branquitude em cozido de verduras e em feijoada. Esse foi um dos ensinamentos que ela aprendeu com a minha avó, que aprendeu com a minha bisavó, que aprendeu com a minha tataravó... E diga-se de passagem, o nosso *ajeum* não é *matim-matim*, é *odara*, tem um sabor tão peculiar que sempre nos alimentam e me mostram que é possível resignificar as dores, revertendo-as em alegrias, forças e estratégias para transgredir e seguir. Painho com as suas histórias de resistências me educou para que eu fosse persistente e não desistisse dos meus sonhos. Aliás! Sonhos não, objetivos. Pois Painho sempre disse que os sonhos acabam ou se perdem todas as vezes que a gente acorda. Em resumo, Mainha, minhas avós Lili e Celina, minha Tia Nita, Minha Yá, Mãe Elza, Painho me ensinaram a transformar cada obstáculo em degraus para subir e gritar: Eu sou Mulher Negra e trago na pele a força da minha negritude! A benção Mainha! A benção, Painho! A benção a Mãe Elza! A benção, minhas avós! A benção, Minha Tia! Por meu povo não me canso de dizer: sou Mulher Preta, de família preta e de candomblé e reafirmo a minha espiritualidade como uma das principais referências para dar conta deste, de tantos outros conhecimentos que apresentei aqui e que partem de minha cosmopercepção preta. Compreendo que vivo num sistema que quer me matar e me causa muitas dores. Dores que aprendo a transformar para seguir.

Quem sou eu? Sou dona deste corpo que dança, vivenciei projetos sociopolíticos, sou Rainha do Bloco Afro Malê Debalê e Princesa do Bloco Ilê

²⁴ O *Sankofa* integra um conjunto de ideogramas presente no adinkra, símbolos ideográficos dos povos acã, grupo linguístico da África Ocidental.

Aiyê, instituições afro carnavalescas da cidade de Salvador. Sou Filha de Oxum Opará, Ekedí de Logunedé. Filha do Terreiro Luandéí. Todas essas encruzilhadas me conduziram ao encontro com o MEU corpo que cria Danças e constituem a minha formação pessoal/identitária. Danças que inconscientemente aprendi com o Padre Genival, atualmente meu compadre, que de forma transgressora se utilizou de simbologias de terreiros para compor as coreografias que por muitos anos dancei durante os ritos da Igreja Católica que frequentei até os 18 anos de idade. Danças que aprendi, conscientemente, com a minha Mestre, Professora Doutora e PHD em Artes Cênicas, Nadir Nóbrega.

Danças que aprendi nas quadras dos Blocos Afro de Salvador. Danças que aprendi durante as minhas experiências nos shows que fiz em grupos folclóricos da cidade de Salvador e as ensinadas e observadas dentro dos terreiros de candomblés. Foram essas referências que me direcionaram para a Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB, para a Escola de Dança da Universidade – UFBA e outras experiências que retroalimentaram o fazer artístico por meio do contato direto e indireto com as diversas experiências com profissionais de diferentes linguagens da dança, mas foram corpos pretes fazedores e multiplicadores de Danças Negras como Mestre King, Augusto Omolú, Tânia Bispo, Ledah Ornellas, Clyde Morgan, Edileusa Santos, Laís Morgan, Sandra Santana, Firmino Pitanga, Sandra Mascarenhas, Silvia Rita, Roquidélia Santos, Nildinha Fonseca, Vera Passos, Rosângela Silvestre, Zebrinha, Sueli Ramos, Hamilton Lino, Dudé Conceição, Bruno de Jesus, Lucia Lobato, Fernando Passos, Neusa Saad, Julieta Rodrigues, Tatiana Campêlo, Inah Irenam, Joaquim Lino, Marilza Oliveira, Luiz Bocanha, Lindete Souza, Edeise Gomes, José Ricardo, Amélia Conrado, Denilson José, Inacyra Falcão e Suzana Martins que me reafirmaram nesse território onde eu tenho as Dança(s) Negras, como profissão e formação acadêmica. Regida por esses saberes, sigo numa busca constante pelo amadurecimento pessoal e profissional, no intuito de aprofundar as minhas compreensões sobre o corpo, as identidades culturais e pessoais, reafirmando a minha consciência, o meu senso de pertencimento histórico-cultural-racial-social e o meu compromisso político por ser um corpo negro, insurgente com e na dança.

5. leeeee! Convocações ancestrais minhas fazendo parte dessa insurreição²⁵.

É com Oxum que aprendo a pisar em brasas com elegância, sutileza e a seguir forte dançando o meu Ijexá. Eu não vou sucumbir e seguirei dançando, dançando, dançando de cabeça erguida, e mesmo se eu derrubar lágrimas de dores, terão sempre lágrimas de transformação e resistências, pois Oxum está sempre em terra. É com Iansã que também aprendo a chorar a distância e a partida dos meus, compreendo que isso é necessário para que possamos juntas fortalecer e renovar as nossas peles de búfalos, pois quando os nossos chifres forem tocados estaremos prontos para defendermos uns aos outros, estando no *àiyé*²⁶ ou no *òrun*²⁷. E, com ela aprendo, também, a ir para o enfrentamento, quando necessário. É com as Giras que vejo as encruzilhadas como forma de subverter as ordens e as encruzilhadas dos corpos delas se assemelham com as do MEU Corpo: movendo a transgressão em todas as minhas atuações e às insurgências. Elas me dizem que devo recuar quando necessário para que eu possa estudar e criar múltiplas possibilidades para caminhar sem deixar de alimentar as memórias que a mim constroem. Sigo com o movimento do barra-vento, que ao provocar o equilíbrio e o desequilíbrio do MEU corpo, me diz que escorregar não é cair, é o jeito que o corpo dá, reafirmando que a minha dança me oferece encruzilhadas para atuar nessa sociedade sem deixar ser facilmente exterminada pelo racismo que alguns produzem. Com esses conhecimentos sigo tendo a alegria como “regência, algo que possibilita experiências e sujeitos” (SODRÉ, 2018, p. 151). Essa é a minha/nossa alacridade:

(...) singular e concreta (e não um abstrato amor universal) que norteia a prática litúrgica da *Arkhé* negra. Alacridade é algo paradoxalmente sério – pode modular-se em sensualidade e contenção – por ser a condição de possibilidade da comunicação, da prolação da palavra. E esta não se descola jamais da ação, ou seja, o indivíduo não é conduzido por abstrações, mas por signos ou

²⁵ Da canção “Mãe Preta força Mulher” composta pelo Mc Aspri, do Grupo Rapaziada da Baixa Fria – RBF, em 2019.

²⁶ Me autorizo a não traduzir o que as minhas mais velhas me ensinaram e te convido a buscar o significado destas palavras nas fontes que a colonização não alcançou.

²⁷ Idem.

palavras que induzem à ação. É imprescindível o concurso do poder-fazer, da potência de realização em que consiste o *axé*. Mas diferentemente da *felicidade* buscada como um fim pela subjetividade do sujeito desejante, a alacridade transcende o querer ser feliz, pois não resulta de moções internas passivas, do arrebatamento cego do desejo, e sim do arrebatamento que corresponde a uma pulsão. Uma vez convicto de ter agido ao encontro da pulsão sem o ressentimento da incompletude ou da falta, o indivíduo sente-se pleno e uno com o objeto ou com o real, liberando-se momentaneamente de qualquer álbi intelectual e assim vivenciando a alacridade. (SODRÉ, 2018, p. 151).

Banhada com toda essa riqueza do poder alácre, piso nestas encruzilhadas ciente de que não estarei liberta do racismo, mas que é possível escrever e assinar outra história perante a ele. Vou com essas brasas nos pés dançando o meu Ijexá, o meu Samba de Roda, o meu Samba-reggae e na capoeiranga com meu povo buscando transformar realidades de lutas, desrespeito e sofrimento em força, criação, e em recriação de vida. Pois, **“povo de Santo de mão dadas, ninguém vai nos derrubar²⁸”**.

Por hora, finalizo esse corpo-texto que teve a sua primeira versão escrita em parceria com a artista, coreógrafa, professora e pesquisadora baiana, amiga e minha Edeise Gomes, durante uma experiência que tivemos com a Professora e pesquisadora Mestra Janja Araújo, no processo de doutoramento que trilhamos juntas reafirmando nosso acordo ancestral. A escrita foi embalada pela canção “Mãe Preta força Mulher” composta pelo Mc Aspri, do Grupo Rapaziada da Baixa Fria – RBF, meu irmão-parceiro, e tem a assinatura de muitas mãos, cujos nomes não caberiam nessas poucas laudas, mas que sempre irei referendar. O MEU corpo vem acompanhado de camaradas e algumas delas são: as parceiras AfroAtlânticas, Daiane Ciriáco e Kamilla Neves. Acredito que você, racismo, já tenha entendido, não é mesmo. Se ainda não, vou escurecer para você: “não mexe comigo que eu não ando só²⁹”. Em todas as minhas encruzilhadas eu estarei sempre acompanhada, consciente de que se sozinha sou forte, junto ao meu povo serei inquebrantável.

Vamos que vamos que o trabalho está arriado!

Oxum omocifuó!

Olorum Modupé!

²⁸ Da canção “Negras Perfumadas” do Bloco Afro Ilê Aiyê.

²⁹ Trecho extraído da canção “Não mexe comigo”, interpretada pela cantora baiana, Maria Betânia.

Adupé!

REFERÊNCIAS

- CARNEIRO, Sueli. Mulheres em movimento. Estudos Avançados. 2017
_____. Gênero, Raça e Ascensão Social, 1995.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p.
_____. **A categoria do Outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher.** Disponível em: <https://jornalggn.com.br/noticia/a-categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-grada-kilomba-sobre-ser-mulher-por-djamila-ribeiro> Acesso em: 20 de setembro de 2018.
- KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação, Episódio de Racismo Cotidiano. Cobogó. 2019.
- MARTINS, Lêda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.
_____. **Performances do tempo espiralar.** In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002, p.69-92.
- NAPOLEÃO, E. **Vocabulário Yorùbá.** Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- OLIVEIRA, N. N. **Agô Alafiju, Odara!** A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.
_____. Corpo negro; dança; identidade. Salvador: UFBA. 2008.
_____. **Dança afro: sincretismo de movimentos.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1992.
_____. Deusa do Ébano: um gestual herdado das Danças Afro brasileiras. **Diálogos Possíveis**, Salvador: Faculdade Social da Bahia, 2014. Disponível em: <<http://www.faculdadesocial.edu.br/revistas/index.php/dialogospossiveis/article/view/File/121/84>>.
_____. **Sou negona, sim senhora!** Um olhar nas práticas espetaculares dos blocos afro Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma no carnaval soteropolitano. 2013. 254 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- OLIVEIRA, Vânia Silva. **Ara-Ítàn: a dança de uma rainha, de um carnaval e de uma mulher...** 183f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, 2016.

SANTOS, E.G.C. Samba de Pareia na encruzilhada: traduções de uma Dança Afrocentrada. 2017. 139f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, 2017.

SANTOS, G. A. dos. **A invenção do “ser negro”**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, Rj: Vozes, 2018.

*Música: **Mãe Preta Força Mulher de Aspri RBF**, para o espetáculo Cauaçu, Força Mulher.

DANÇA, NECROPOLÍTICA E PANDEMIA: NO CONTEXTO DAS CULTURAS INDÍGENAS DO BRASIL

Prof. Me. Denny Neves³⁰ (UFBA)



Caboclinho do Recife – Denny Neves. Foto: Abel Kanaú, 1999.

...Começo dando um tabefe no meio da minha cara, tingindo-a de tinta barata, guache vermelha, respigada depois em toda a minha fala... Antes fosse o urucum-sangue-braseiro dos povos originários, derramado secularmente na cara de toda gente...aí a gente conversa...! (Neves, 2020).

A presente comunicação foi desenvolvida para mesa de abertura do VI Congresso ANDA – Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Edição Virtual 2020. Trata de discutir o conceito contemporâneo de *Necropolítica*, apresentado pelo pesquisador africano ACHILLE MBEMBE (2016), em que nos diz que o termo “reside em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais” (MBEMBE, 2016, p. 01).

³⁰ Denilson Francisco das Neves - Professor da Escola de Dança da UFBA, Mestre em Danças Culturas Indígenas, Afro-brasileiras e Populares, Doutorando no PPGDANCA – Programa de pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.
E-mail – denilson.neves@ufba.br

No contexto das culturas indígenas, em tempos da Pandemia do Covid-19, a OMS – Organização Mundial de Saúde, vem apontando inúmeros casos e crescente formas de contaminação e morte entre as populações indígenas na América Latina, e nesse contexto, as populações indígenas no Brasil vêm sofrendo com o descaso do atual governo, também apontando pelos dados da APIB – Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (2020). Estas instituições nos explicam que um dos maiores responsáveis pela contaminação entre essas populações está diretamente relacionada à presença oficial do Governo Federal, por meio de ações de integrantes do Exército Nacional e de agentes da SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena. Incluem-se nesse contexto, os territórios de difícil acesso na região Norte do país, onde existe o maior número de populações indígenas em isolamento, mesmo antes da deflagração da pandemia.

Esses indicadores atravessam, ao meu olhar, diretamente questões relacionadas à soberania do Estado sobre os movimentos de resistência e ativismo sócio-político-cultural, ao perceber que as questões indígenas estão cada vez mais sendo denunciadas em diversos meios de comunicação, no país e no mundo, associando esta reflexão ao que bem nos esclarece MBEMBE (2016), ao citar que: “Exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder” (MBEMBE, 2016, p.124).

Considerando ainda que o termo *necropolítica* se coaduna com práticas seculares que envolvem relações de *soberania*, *biopoder* e *genocídio*, entre as populações indígenas, desde o século XVI ao presente, essa comunicação pretende apontar e discutir como essas questões atravessam o corpo-social-coletivo dos povos originários do Brasil, tendo a dança como ponto comum de reflexão.

Antes de tudo é importante lembrar que atos genocidas se tornaram uma prática estabelecida pelo sistema filosófico capitalista da branquitude colonizadora, instituídos por meio do racismo estrutural e penal que vem normalizando, há décadas, o poder de decisão sobre “quem importa” e quem “não importa”. Quem é “descartável” e quem “merece viver”. Seja em contexto de ataque a grupos ou indivíduos indígenas, o Brasil tem se omitido

deliberadamente sobre a proteção e a defesa dos povos originários historicamente. Aqui vale ainda rememorar, como introdução, o caso do assassinato do Indígena Pataxó Galdino Jesus dos Santos em 1997:

O índio Pataxó Galdino Jesus dos Santos, 45, teve 95% do corpo queimado depois de ter sido incendiado anteontem em Brasília. Um grupo de cinco estudantes jogou sobre ele uma substância líquida, provavelmente álcool. Os jovens teriam, então, ateadado fogo. Segundo os médicos, Santos não tem chance de sobreviver. Os estudantes confessaram a seu advogado ter jogado “algo” sobre Santos, mas negaram que tenham ateadado fogo na sequência. O crime aconteceu em um ponto de ônibus, quando Santos dormia em um banco, depois de uma comemoração do Dia do Índio, na sede da Funai. Os cinco teriam ateadado fogo em Santos “por divertimento”, segundo o delegado Valmir Alves de Carvalho, da 1 DP (Delegacia de Polícia). Eles foram presos e teriam confessado o crime. “É um quadro clínico sem possibilidade de retorno”, disse a médica Maria Célia Martins Bispo, do Hospital Regional da Asa Norte, onde Santos foi socorrido. Até as 19h de ontem, Santos sobrevivia. Ele chegou ao hospital consciente, mas foi sedado porque sentia dores intensas. De manhã teve insuficiência renal e respiratória. Santos teve 85% do corpo atingido por queimaduras de terceiro grau e outros 10%, por queimaduras de segundo grau.

Ele foi socorrido por seis pessoas, entre elas o advogado Evandro Castelo Branco Pertence, 27, filho do presidente do STF (Supremo Tribunal Federal), ministro Sepúlveda Pertence. “Eu vi a chama enorme e um vulto, em pé, no centro dela. Imaginei que fosse um boneco, mas ele mexia os braços”, disse o comerciante José Maria Gomes, 35. (Folha de São Paulo COTIDIANO: 21 de abril de 1997).

Caso evidente de racismo como nos explicam os filósofos MICHEL FOUCAULT (1997) e HANNAH ARENDT (1966), em relação a uma política de morte que só pode funcionar mediante a divisão entre as pessoas que devem viver e as que devem morrer, por meio da instituição de um campo biológico de controle. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, e a subdivisão da população em subgrupos por meio do estabelecimento de uma cisura (corte) biológico entre uns e outros. Isso é o que estes filósofos rotulam com o termo “racismo”. Para ARENDT (1966), o racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “aquele velho direito soberano de morte”.

O florescimento de um racismo baseado em classe, ao traduzir os conflitos sociais do mundo moderno em termos raciais, acabou comparando posteriormente a colonização às “classes trabalhadoras”. São os desamparados pelo Estado, as populações indígenas, os povos pretos e pobres do mundo industrial contemporâneo, que são tratados por “novos

selvagens”, e ameaçam os propósitos do desenvolvimento econômico no mundo, portanto podem ser extintos e devem morrer, afirmando o que conhecíamos, nas décadas passadas, apenas como genocídio.

Dança, soberania, biopoder e genocídio destinados aos povos indígenas no Brasil

Os primeiros exercícios de soberania, biopoder e genocídio no Brasil, ocorreram entre os povos indígenas com a chegada dos portugueses na época da invasão de seus territórios, no início do século XVI. Apesar de alguns destes conceitos não estarem ainda definidos, este processo se deu por três perspectivas: uma política, que constituiu a invasão dos territórios indígenas como descobrimento (soberania); uma econômica, que impôs um sistema de exploração de mão-de-obra, escravizando os nativos para a exploração do pau-brasil (biopoder); e outra pela imposição da conversão ao catolicismo, que além de negar e atacar suas culturas, colaboraram para um processo de dizimação e extermínio em massa dessas populações, por meio de práticas de violência e contaminações por doenças trazidas pelos colonizadores (genocídio).

Utilizar o termo *dança* de uma forma genérica, no contexto das manifestações indígenas, afro-brasileiras e populares no Brasil, é uma forma de negar a alteridade diante das hegemonias que se afirmaram em relação ao termo contemporaneamente. É ainda uma forma de “morte”, quando se nega, ou se apaga da história, a presença das culturas indígenas na Formação do Brasil (OLIVEIRA E ROCHA, 2016), desde o período colonial. Pois “matar” a cultura é uma forma bastante perversa e eficiente de se exterminar também uma nação.

As manifestações que aqui estiveram presentes entre os séculos XVI e XX, no Brasil, têm nomes! Elas apresentavam e ainda apresentam nomenclaturas próprias provenientes das culturas originárias das quais se desenvolveram ou foram ressignificadas. Assim como o termo “índio”, como já sabido historicamente, é um equívoco estabelecido pelo colonizador europeu. Entretanto ainda emprestamos nomenclaturas trazidas da Europa para nomear o que somos. O que chamamos de danças indígenas, afro-brasileiras e

populares, contemporaneamente, foram historicamente associadas ao conceito de folclore, por exemplo. O termo folclore ainda é uma questão paradigmática, nesse contexto, que precisa ser superada urgentemente nos meios acadêmicos, pois o processo de conceituação do *outro* é sempre um processo de colonização. A classificação do *outro* diz mais de quem classifica do que quem é classificado. Nessa perspectiva quem tem que nomear quem e o que são é o próprio povo praticante, implicado nas culturas a que pertencem.

Como aqui a questão é discutir dança e necropolítica, apresentarei algumas pistas que podem ajudar a elucidar a presença desta linguagem dentre as práticas dos colonizadores e padres jesuítas no Brasil. A primeira pista sobre a presença da palavra “dança” está na CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA (1500):

Acabada a missa, desvestiu-se o padre e subiu a uma cadeira alta; e nós todos lançados por essa areia. E pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho, ao fim da qual tratou da nossa vinda e do achamento desta terra, conformando-se com o sinal da Cruz, sob cuja obediência viemos. Enquanto estivemos à missa e à pregação, seria na praia outra tanta gente, com seus arcos e setas, a qual andava folgando. E olhando-nos, sentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina, e começaram a saltar e dançar. (CARTA DE CAMINHA, 1500, pag. 5).

O trecho da Carta de Caminha, aponta que após a primeira missa celebrada no Brasil, a reação dos indígenas ali presente foi *dançar*. Dançaram também após a missa já em suas aldeias quando os primeiros colonizadores conseguiram nela chegar, levando inclusive instrumentos musicais seus:

Além do rio, andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante dos outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então além do rio Diogo Dias, almoxarife que foi de Sacavém, que é homem gracioso e de prazer; e levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se com eles a dançar, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam, e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem, fez-lhes ali, andando no chão, muitas voltas ligeiras, e salto real, de que eles se espantavam e riam e folgavam muito. (CARTA DE CAMINHA, 1500, pag. 5).

Se por um lado Caminha descreveu os povos indígenas numa perspectiva que nos parece romanceada, por outro lado os padres Jesuítas não tiveram a mesma visão sobre os mesmos. Em 1583 o padre Fernão Cardim, membro também da Companhia de Jesus, iniciou uma expedição

pelas terras do Brasil, onde escreveu o documento “TRATADO DE TERRA E GENTE DO BRASIL” (1583-1601). Neste documento chamo a atenção à trechos que se referem ao “comportamento” dos povos indígenas na Bahia, Pernambuco e Espírito Santo e que diretamente se relacionam com a forma de expressões do corpo o que chamavam *bailes e cantos*, que envolvem gestos e movimentos corporais dos povos indígenas da época, segundo uma visão hegemônica, estereotipada e racista, em que destaco os seguintes trechos:

- Este gentio parece que não tem conhecimento do princípio do Mundo, porque dizem que as águas afogaram e mataram todos os homens, e que somente um escapou em riba de um janipaba, com uma sua irmã que estava prenhe, e que a esses dois têm seu princípio, o que dali começou sua multiplicação.
- Este gentio não tem conhecimento algum de seu Criador, nem de coisa do Céu, nem se há pena nem glória depois desta vida, mas sabem que têm alma e que esta não morre e depois da morte vão a uns campos onde há muitas figueiras ao longo de um formoso rio, e todas juntas não fazem outra coisa senão bailar.
- Esse gentil, têm grande medo do demônio, ao qual chamam Curupira, Taguaíba, Macachera, Anhangá, e é tanto o medo que lhes têm que só de imaginarem eles morrem. Algumas vezes lhes aparecem o diabo, ainda que raramente, e entre eles há muitos endemoniados dançando e cantando.
- Esse gentil, não têm nome próprio com que expliquem Deus, mas dizem que Tupã é o que faz os trovões e relâmpagos, e que este é o que lhes deu as enxadas, e mantimentos, e por não terem outro nome mais próprio e natural chamam a Deus de Tupã.
- Ao terceiro dia fazem uma dança de homens e mulheres, todos com gaitas de canas, e batem todos no chão ora com um pé, ora com outro, sem discreparem, juntamente e ao mesmo compasso assopram os

canudos, e não há outro cantar nem falar, e como são muitos e as canas umas mais grossas, outras menos, além de atroarem os matos, fazem uma harmonia que parece música do inferno, mas eles aturam elas como se fossem as mais suaves do mundo. (Trechos extraídos da carta de CARDIM, 1583-1601, pag. 85-86).

Nota-se que o termo *dança* foi utilizado em diversos contextos para descrever as manifestações corporais provenientes das etnias ali presente de forma generalizada. No século XX não foi diferente. Ainda é recorrente esta forma de classificação das culturas indígenas e suas manifestações. Podemos notar que a tentativa de comunicação que os colonizadores chamaram de *dança*, permanece como diacrítico cultural entre os povos indígenas e especificamente os que estão em processo de Retomada³¹, desde o início da década de 2000.

Vale ainda lembrar que cantar e dançar, para esses povos, sempre estiveram associadas a atos de resistência e reivindicação, para além de uma classificação hegemônica e romanceada sobre as mesmas, como nos explica a pesquisadora ROSANA BOND (2005), em seu artigo “*A Rebelião do Cacique Luminoso*”, considera que os povos indígenas, desde o século XVI, já utilizavam a dança e o canto como forma ritual potente de resistência e desobediência civil: “Os indígenas protagonizaram uma revolta extremamente singular. Uma espécie de “greve” geral, através da qual recusaram-se a continuar trabalhando para os dominadores, passando a cantar e dançar ininterruptamente”, praticando a “dança ritual guarani” (BOND, 2005, p. 01). Nesse sentido vamos refletir sobre os atravessamentos que vêm se constituindo que, aqui envolvem *dança, resistência, biopolítica e necropolítica*, em tempos de pandemia do Covid-19 no Brasil.

Outra referência que apresento neste contexto é uma reflexão sobre o artigo do antropólogo RODRIGO ALVARENGA (2019) - *Da biopolítica à*

³¹ Desde 2004 os indígenas vêm levando a cabo ações coletivas conhecidas como retomadas de terras. Em uma definição sucinta, pode-se afirmar que as retomadas consistem em processos de recuperação, pelos indígenas, de áreas por eles tradicionalmente ocupadas, no interior das fronteiras da TI, e que se encontravam em posse de não índios. Na aldeia Serra do Padeiro, dezenas de fazendas foram ocupadas até o momento, formando uma espécie de anel em torno da afloração rochosa que dá nome à aldeia e que é considerada a “morada dos encantados”. (ALARCON, 2013, p. 99).

necropolítica contra os povos indígenas durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). ALVARENGA (2019), nos explica que a instituição da Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi instalada oficialmente em maio de 2012, após a aprovação da Lei 12528/2011. Essa comissão foi instituída pelo governo do brasileiro, durante o mandato da primeira presidenta, Dilma Rousseff, investigando as graves violações de direitos humanos, tanto na cidade quanto no campo, com maior ênfase na investigação sobre os povos indígenas no período em que se estabeleceu o regime militar no Brasil de 1964.

A política indigenista brasileira, durante o período histórico compreendido entre 1964 e 1985, foi marcada pelo contexto da ruptura da ordem democrática e por ações desenvolvimentistas que geraram uma série de consequências negativas aos povos indígenas, incluindo práticas de escravização, tortura e extermínio. O regime político brasileiro, naquele período, teve seu nascimento com o golpe militar contra o governo do presidente João Goulart e foi homologado pelo Ministério da Defesa, ou seja, foi pensado, forjado e organizado pelo Exército Nacional, sendo caracterizado como uma ditadura militar.

Diante desse quadro político e social, é perceptível o aumento da repressão da população indígena em decorrência da relativização das liberdades individuais e dos direitos civis, bem como o aumento da violação dos direitos humanos. Contudo, a violência contra os povos indígenas e as várias formas de resistência estabelecidas pelos mesmos, contra o genocídio, remontam ao processo histórico de colonização do Brasil e da conquista da América. Dentre as várias denúncias relatadas pela CNV, destacarei as que, segundo ALVARENGA (2019), se coadunam com a violação dos direitos humanos contra os povos indígenas:

- **A criação do SPI (1910)** - O Serviço de Proteção Índio (SPI) e do Localização dos Trabalhadores Nacionais (SPILTN), que a partir de 2018 ficou conhecido apenas como SPI. A proposta do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), consistia em buscar pacificar os territórios em conflito e negociar formas de possibilitar a transformação do indígena em um trabalhador, aproximá-lo da dimensão da cidadania na

perspectiva do branco europeu. No entanto o relatório da CNV, revelou a corrupção ao qual este órgão estivera realmente envolvido:

As denúncias se referem a “roubo de recursos do patrimônio indígena, venda irregular de gado, madeira, extração ilegal de minérios, arrendamento criminoso de terras a todo tipo de violências contra a pessoa do índio, tais como assassinatos, prostituição, sevícias, trabalho escravo, torturas, massacres e genocídio. (CNV, 2015, p. 13).

- **Relatório de Jader de Figueiredo Correia** - Não por acaso, visto que o relatório do procurador Jader de Figueiredo Correia a pedido do ministro do interior brasileiro Afonso Augusto de Albuquerque Lima trazia em seu conteúdo uma série de relatos sobre a gravidade da situação à qual o SPI estava implicado. Depois de 45 anos desaparecido, supostamente perdido num incêndio, o relatório foi encontrado no Museu do Índio com mais de 7000 páginas preservadas, nas quais se evidencia a relação do SPI com as violações dos direitos humanos dos povos indígenas.
- **Construção da Rodovia Transamazônica** - A Comissão Nacional da Verdade, ao relatar o caso da Rodovia Transamazônica, ilustra o modo como o processo de aculturação e decorrentes violações foramacionadas pelos órgãos governamentais: o ano de 1968, na esteira do endurecimento da ditadura militar com o AI-5, marca o início de uma política mais agressiva.
- **O Plano de Integração Nacional (PIN)** - Editado em 1970, preconiza o estímulo à ocupação da Amazônia. A ideia de integração se apoia em abertura de estradas, particularmente a transamazônica e a BR 163, de Cuiabá a Santarém, além das BR 174, 210 e 374. Na época, o ministro José Costa Cavalcanti declara que a transamazônica cortaria terras de 29 etnias indígenas, acarretando as remoções forçadas.

- **Decreto de emancipação de 1978** - Na construção da cidadania indígena para além da visão institucional do Estado durante o regime militar, ainda antes da restauração da república com a queda do regime militar, tem-se como um dos principais marcos os movimentos em torno do Decreto de emancipação de 1978, que visava o desenvolvimento indígena com foco em sua emancipação pela Tutela da Funai, o que gerou indignação entre vários meios intelectuais indigenistas e lideranças indígenas. “Diante do exposto, pode-se notar que os interesses reais do governo, ao propor tal projeto, não era favorecer os indígenas, mas sim os seus anseios de desenvolvimento econômico a todo custo” (CNV, 2015, p. 154).

- **Desapropriação de Terras** - A proposta do governo para avançar com o projeto ante a resistência dos indígenas e de órgãos protetores foi criando ‘laudos’ com relação à necessidade de aumentar a demografia da região, o que acarretaria a eliminação das culturas locais, salientou um indígena Guarani-Kaiowá de Dourados (MS) em depoimento à Comissão:

A FUNAI deu certidão negativa de presença indígena nas terras. Incendiaram casas. 60 indígenas foram desalojados. 26 deles foram levados de caminhão e despejados em terras paraguaias. Quem ia fazer o despejo era a PM. Agora não entende por que é a Polícia Federal que faz os despejos. Nunca vi na constituição uma frase que diz que tem que tirar índio das terras dele. Ao contrário: se ele é expulso, pode voltar. Fico admirado de um juiz dar liminar para expulsar os índios. Um sabedor das coisas! (CNV, 2015, p. 14).

- **Estratégia genocida por meio de contaminação** - Segundo foi apurado pelo relatório da Comissão Nacional da Verdade, essas doações de terras que geravam conflitos entre homens brancos e indígenas tendiam não apenas ao propósito de eliminar as culturas locais, mas também eliminar fisicamente os indígenas sem a necessidade de utilizar meios bélicos. Isto se deu com as doenças levadas pelos brancos às aldeias indígenas, pois, sem imunidade propícia a ter contato com os agentes, faleciam mediante altas febres:

Um dos exemplos mais bem documentados da omissão de vacinação preventiva ocorre com os Yanomami, entre os quais estava sendo

construída a rodovia Perimetral Norte. Em 1975, uma campanha de vacinação de três semanas é reduzida a dois dias e meio. A Divisão de Saúde da Funai é acusada de se negar a vacinar os índios da região de Surucucus. Ao todo, apenas 230 índios da área da Perimetral e da missão Mucajaí foram vacinados. (CNV, 2015, p. 212).

Nesse caso, o extermínio dos indígenas ocorreu em grande medida sem a necessidade de utilização de armamentos ou quaisquer outros meios diretos de violência física; eram contaminados e simplesmente abandonados à sua sorte para morrer. Apenas com o encaminhamento de profissionais para terem contato com os indígenas, e com eles os agentes virais, foi possível a eliminação em massa de diversos grupos indígenas, forçando muitos a fugirem de seus locais de origem.

Nota-se que a biopolítica e disciplina do corpo foram a estratégia empregada pelo Estado, identificando, classificando e dominando os corpos individuais para transformá-los em corpos sociais administrados de acordo com os objetivos do governo. As disciplinas do corpo, segundo o filósofo FOUCAULT (1988), e as regulamentações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolvem a organização do poder sobre a vida: A instalação econômica e biológica, individualizante e especificante, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida – caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida, de cima a baixo [...] Abre-se, assim, a era de um ‘bio-poder’. (Foucault, 1988, p. 152).

Várias foram as características denunciadas pelas lideranças indígenas e indigenistas durante o regime militar que deixam evidentes o exercício de um poder autoritário que exerceu o controle pela repressão e violência explícita, assim como sob a forma disciplinar. Trata-se de um tipo de poder que não apenas disciplina os corpos, como também produz e reduz a vida por meio do controle da população em geral, o que podemos considerar ser um poder que fazia morrer ou deixava viver.

Para ALVARENGA (2019), na realidade contemporânea, o Estado não interfere diretamente, num primeiro momento, para eliminar o “Homo sacer”, ou seja, “fazer morrer”. Ele se torna omisso e realiza o “deixar morrer”, não interferindo nem tornando essa forma de assassinato uma infração social.

Nesse sentido, na colonização do Brasil, os povos tradicionais podem ser intitulados Homo sacer, pois suas vidas são nuas no que tange aos direitos, e por outro lado, são matáveis. Assim, o biopoder para esses sujeitos, em constante prática de colonização, se transforma em necropoder.

No contexto contemporâneo – Covid-19, uma necropolítica com alvo marcado

Pretos, indígenas, favelados, refugiados e pobres são estatisticamente as maiores vítimas do novo Corona Vírus no Brasil (OMS-2020)

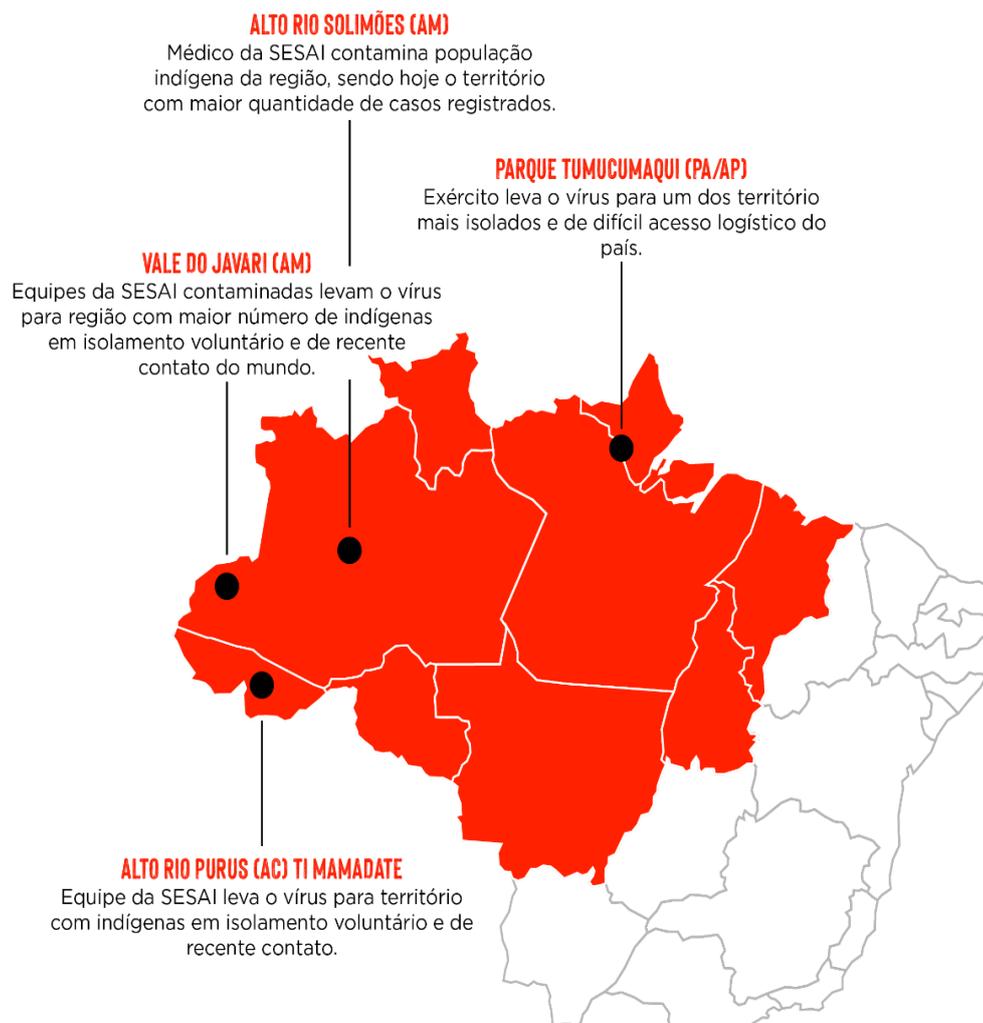
Segundo a OMS - Organização Mundial de Saúde, o impacto da Covid-19 em povos indígenas das Américas é uma das suas principais preocupações. Mais de dois mil indígenas já morreram na região americana desde o início da pandemia. O Ministério da Saúde contabilizou até julho de 2020, 9.632 casos confirmados de Covid-19 entre os indígenas e 198 óbitos, mas esses números estariam subdimensionados.

Dentre os povos mais vulneráveis aos impactos da Covid-19, os indígenas que vivem nas Américas é a principal preocupação da agência. "Embora a Covid-19 seja um risco para todos os povos indígenas em todo o mundo, a OMS está profundamente preocupada com o impacto do vírus nos povos indígenas das Américas, que continua sendo o atual epicentro da pandemia" (OMS- 2020).

A região das Américas registra mais de 2 mil mortes de indígenas no momento e mais de 70 mil casos de infecções até o dia 6 de julho. "Os povos indígenas estão mais expostos pobreza, desemprego, desnutrição e doenças transmissíveis e não transmissíveis, tornando-os mais vulneráveis à Covid-19 e seus graves resultados" (OMS-2020). Como outros grupos vulneráveis, os povos indígenas enfrentam muitos desafios. Existem cerca de 500 milhões de povos indígenas em todo o mundo espalhados em mais de 90 países. Isso inclui falta de representação política, marginalização econômica e falta de acesso à saúde, educação e serviços sociais.

Além dos dados aqui apontados pela OMS, quero trazer a fala especificamente dos Povos Indígenas do Brasil, como lugar de reivindicação de direitos e estatística real de quem tem sido atingido pela pandemia. A APIB - Articulação dos Povos Indígenas do Brasil, em seus relatórios oficiais, denuncia que a Covid-19 chegou nos territórios indígenas de forma avassaladora. Vidas indígenas estão sendo perdidas em um ritmo crescente. “Estamos diante de uma tragédia humanitária sem precedentes”, afirma a liderança indígena Sônia Guajajara (2020).

Atualmente diversas etnias articuladas ao movimento vêm apresentando um “plano emergencial indígena de enfrentamento da Covid-19 no Brasil” e conclamam todos a apoiarem medidas que possam salvar vidas, exercitando a solidariedade. Os povos indígenas estão entre os grupos mais vulneráveis ao avanço da pandemia e encontram-se desprovidos de condições para enfrentar a doença. A APIB denuncia ainda que o Governo Federal é o principal agente transmissor da Covid-19, apresentando um mapa sobre a forma como o vírus tem chegado às comunidades indígenas no Brasil:



Além deste mapa, a APIB sinaliza que o racismo institucional, as *fake news*, a relativização da doença, a insistente invasão dos territórios por garimpeiros, madeireiras e agronegócios se somam a estas estatísticas, bem como a falta de atendimento da SESAI – Secretaria Especial de Saúde Indígena, aos indígenas que vivem em contexto urbano e fora de territórios que não são homologados:

Hospitais querem registrar indígenas que vivem em contexto urbano como pardos. Essa postura do governo tem aumentado os crimes de racismo contra comunidades indígenas em pequenas cidades. Muitos indígenas se negam a fazer teste ou a realizar tratamento devido ao racismo, que também tem aumentado os conflitos internos nas comunidades. (APIB, 2020).

Outros indicados como responsáveis pela crescente contaminação entre povos indígenas são os Frigoríficos e Abatedouros na região do Mato Grosso do Sul, por meio da liberação dos interesses do agronegócio nacional. Na

Reserva Indígena de Dourados, por exemplo, a primeira morte foi registrada por um Guarani Kaiowá. A doença foi transmitida por um funcionário da *JBS Frigorific*, segundo informações de um jornal local, o *Repórter Brasil*. O padrão se repete no oeste do Paraná, nas terras indígenas de Santa Catarina e no Rio Grande do Sul. Os primeiros casos de infectados dentro desses territórios foram registrados entre os povos indígenas Kaingang e Guarani Mbya. Esses indivíduos eram funcionários do setor frigorífico local.

Diante de tais acontecimentos, vale ainda lembrar que as populações indígenas, continuam resistindo e utilizando a dança e o canto em seus rituais sagrados – Dançam Toré e bebem Jurema³², como forma de resistir a tamanha necropolítica nos tempos atuais de pandemia. Como o território, o corpo nesse contexto é sagrado. O corpo volta para seus ancestrais, após seu “encantamento”. A dança, nesse contexto, é um mediador sócio-político-cultural de resistência pelo sagrado. Para ilustrar essa fala vale dizer que o mais recente ritual Kuarup³³, realizado em agosto passado, na Reserva Indígena do Xingu - MS, homenageou os anciões que morreram, vítimas da Covid-19, até aquele momento. Esse Kuarup foi especialmente dedicado à liderança indígena Cacique Aritana³⁴, sob a regência da aldeia Walapiti, pertence a Reserva Indígena do Xingu.

³² Nota do autor: Toré e Jurema, são rituais indígenas provenientes das etnias Funi-Ô (PE), Cariri (CE), reconhecidos como diacríticos culturais nos processos de Retomada das culturas indígenas, instituídos no Brasil pelo movimento e suas lideranças, no atual contexto de lutas por direitos sociais e culturais entre as populações indígenas brasileiras. (NEVES, 2020).

³³ O Kuarup ocorre sempre um ano após a morte dos parentes indígenas. Os troncos de madeira representam cada homenageado. Eles são colocados no centro do pátio da aldeia, ornamentados, como ponto principal de todo o ritual. Em torno deles, a família faz uma homenagem aos mortos. Passam a noite toda acordados, chorando e rezando pelos seus familiares que se foram. E é assim, com rezas e muito choro, que se despedem, pela última vez. De acordo com a tradição, os convidados que vêm de outras comunidades e acampam nas proximidades da aldeia Kamayurá recebem, das famílias que estão de luto, presentes como peixe e beiju. "No total, são 8 etnias que estão presentes aqui. Dentre elas, o anfitrião Kamayurá, e os convidados Kuikuro, Mehinako, Kalapalo, Matipu, Waurá, Kaiabi e Aweti", afirma Pablo Kamaiurá. (Ver: <http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/4990-kuarup-o-ritual-funebre-que-express-a-riqueza-cultural-do-xingu>).

³⁴ Morreu, na manhã desta quarta-feira (5/8), o Cacique Aritana Yawalapiti, 71 anos, liderança indígena do Alto Xingu, vítima de coronavírus. O cacique estava internado em um hospital de Goiânia. O coronavírus tem se mostrado ainda mais letal entre os povos originários, que tem um sistema imunológico diferente e mais frágil para certas doenças. Para agravar a situação, o vírus tem atingido, principalmente, anciões e lideranças de diversas etnias, levando embora parte da memória e da identidade de comunidades. (Ver: Kuarup. Em memória do cacique Aritana e dos mais de 100 mil brasileiros mortos nessa pandemia). (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=sDMX9OCuB7s>).

Pois é bem como nos disse a liderança indígena feminina, Nádia Akawã Tupinambá (2020), da aldeia Olivença no sul da Bahia: “quando morre um ancião indígena, vai-se junto a história vivida. Vai-se junto uma biblioteca humana. Mas na nossa tradição não lamentamos essa perda, nesse sentido. Porque entendemos que somos sementes. Devolvidas à Mãe Terra, nossas sementes brotarão novamente. Dançamos o Porancy³⁵”. (NÁDIA AKAWÃ, no contexto da Live “UM JEITO DE CORPO JUREMA – XX FIDA – Festival Internacional de Dança de Araraquara – ACORDAR 2020 – Mediação: Denny Neves).

E ainda como nos disse o escritor e liderança indígena da região do Médio Rio Doce - MG, Ailton Krenak: “o corpo não é o principal nas danças indígenas. Não é o centro no ritual Taru Andé³⁶. Quando dançam homens, mulheres e crianças, toda a natureza dança junto. O Universo dança. A terra dança em torno de si mesma. E todos nós dançamos em torno do sol”. (AILTON KRENAK, no contexto da Live “UM JEITO DE CORPO TORÉ – XX FIDA – Festival Internacional de Dança de Araraquara – ACORDAR 2020 – Mediação: Denny Neves).

Então, dancemos juntas e de mãos dadas...Toré...Jurema...Porancy e Taru Andé!!!

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O poder Soberano e a Vida Nua I**, trd. Henrique Burigo. 2 ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002 (*Homo Sacer-II Potede Sovuano e la muta vita*).

ALARCON, Daniela Fernandes. **CONSTRUIR UMA OUTRA ALDEIA: vínculos sociais e territoriais no processo de retomada, aldeia Tupinambá de Serra do Padeiro, Bahia**. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 96-146, 2013.

³⁵ Nota do autor: Porancy é um ritual indígena proveniente da etnia Tupinambá (BA), reconhecido como diacrítico cultural no processo de Retomada da cultura indígena na Bahia. (Ver: NEVES, 2020).

³⁶ Nota do autor: Taru Andé é um ritual indígena proveniente da etnia Krenak (MG) (Ver: NEVES, 2020).

ALVARENGA, Rodrigo. **Da biopolítica à necropolítica contra os povos indígenas durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)**. Ciências Sociais Unisinos55(2):212-222, maio/agosto 2019. Unisinos - doi: 10.4013/csu.2019.55.2.07.

ARENDT, Hannah. **The origins of totalitarianism**. New York: Harverst, 1966: 444.

BOND, Rosana. **A rebelião do cacique Luminoso**. In: A Nova Democracia. Ano IV, nº 27, nov./2005.

CARDIM, Fernão. **TRATADO DA TERRA E GENTE DO BRASIL (1583-1601)**. Fundação Darcy Ribeiro – Editora UnB. 2014.

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO - **COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE - VIII Congresso Brasileiro de Folclore**, Salvador, Bahia, 1995.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. Arte & Ensaios | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 32 | dezembro 2016.

MICHEL, Foucault, 1997, op. cit.: 213-234.

NEVES, Denilson Francisco das. **Dança(s) popular(es), brinquedo de gente grande: etnoimplicação e multirreferencialidade no currículo da Escola de Dança da UFBA** - Denilson Francisco das Neves. Dissertação de Mestrado – (Repositório da UFBA, 2016.250 f.: il.)

OLIVEIRA, João Pacheco de; ROCHA, Carlos Augusto de. **A Presença Indígena na Formação do Brasil** - João Pacheco de Oliveira E Carlos Augusto da Rocha Freire Brasília, Edições MEC/ Unesco - novembro de 2006.

Sites consultados

*APIB - Oficial: <https://apiboficial.org/> (Acesso em 15 de outubro de 2020)

*Como foi assassinado o índio Galdino: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u40033.shtm> (Acesso em 12 de outubro de 2020)

*CNV - Comissão Nacional da Verdade - CNV Documentos sobre a Guerrilha do Araguaia - 31 Agosto 2015. Categoria: Documentos da Comissão Nacional da Verdade. <https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/noticias/comissao-nacional-da-verdade-apresenta-relatorio-final-a-conselheiros-de-seguranca-publica> (Acesso em 17 de outubro de 2020)

*Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro A CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA:

[http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta) (Acesso de 31 de agosto de 2020)

*Kuarup: [http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/4990-kuarup-o-ritual-funebre-que-expressa-a-riqueza-cultural-do-xingu.](http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/4990-kuarup-o-ritual-funebre-que-expressa-a-riqueza-cultural-do-xingu) (Acesso em 15 de outubro de 2020)

*OMS - Organização Mundial da Saúde - <https://news.un.org/pt/tags/organizacao-mundial-da-sa%C3%BAde> (Acesso em 15 de outubro de 2020)

*Rodrigo Azevedo: <https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/a-historia-da-educacao-no-brasil-uma-longa-jornada-rumo-a-universalizacao-84npcihyra8yzs2j8nnqn8d91/> - Copyright © 2020, Gazeta do Povo. (Acesso em 20 de setembro de 2020)



MESA DE ENCERRAMENTO
MULHERES DA IMPROVISAÇÃO (MI)

"MULHERES DA IMPROVISAÇÃO" (MI): AÇÕES E REFLEXÕES SOBRE PRESENÇA FRENTE AOS DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS.

Este texto é um desdobramento da mesa de discussão apresentada no congresso da ANDA em 2020 pelo coletivo que nomeamos 'Mulheres da Improvisação' (MI). A partir de um formato denominado "[ConferenciAção](#)", o conceito de presença foi abordado por distintas corporalidades, trajetórias e visões do nosso grupo, que compreendemos como uma conexão entre nós mulheres artistas e pesquisadoras provenientes de diversas áreas de pesquisa.

Nós valorizamos a construção do conhecimento a partir da experiência, corporalidade e percepção. Dessa forma, apresentamos no ANDA uma proposta que traz como procedimento a ação, a experimentação performativa e as 'conversAções' para discutir três aspectos sobre a presença: seus possíveis estados (qualidades) na improvisação, suas implicações pela mediação tecnológica e seus desafios frente à questões contemporâneas, sobretudo em tempos pandêmicos.

Na "ConferenciAção" integramos performances, experiências e reflexões. Por essa razão, propomos um texto estruturado numa dinâmica própria que faz referência ao processo criativo dessa conexão de mulheres e ao acontecimento compartilhado no evento. Sendo assim, informações entre parênteses serão colocadas para indicar as ações realizadas durante nossa apresentação e que poderão contribuir para uma leitura mais atenta e participativa. Cada uma dessas passagens está acompanhada de um *QR code* que leva o leitor para o ponto específico da 'ConferenciAção' a que se refere através de leitura ótica pelo celular, ou pelo link 'clivável' <...>.

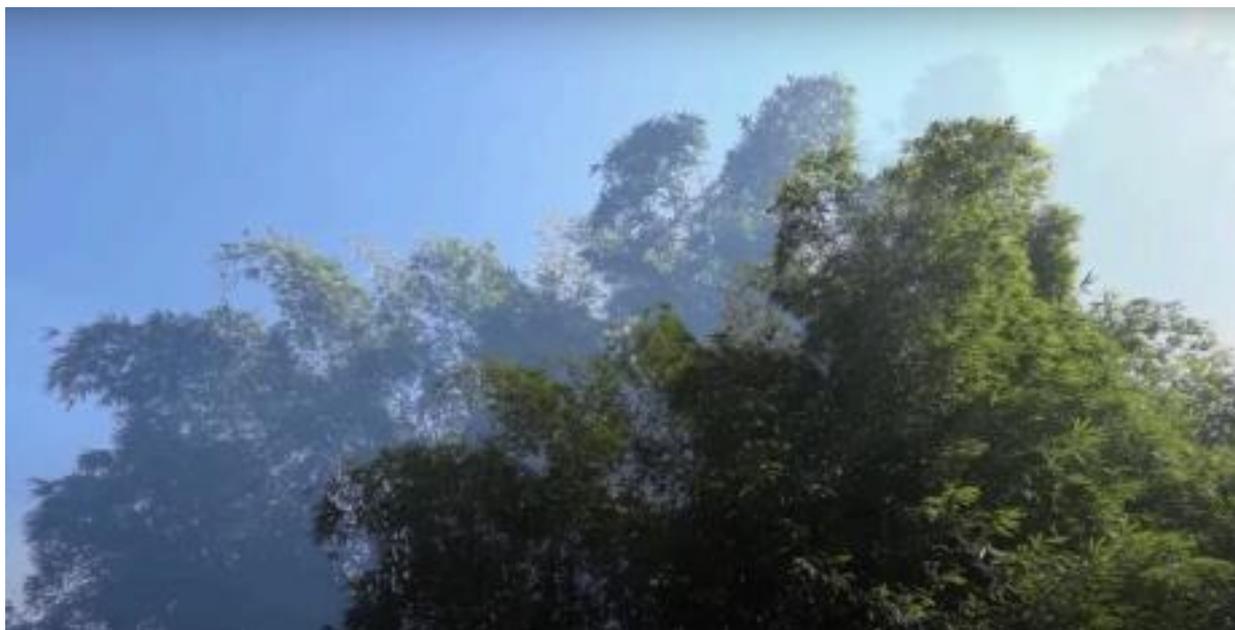
A perspectiva de cada pesquisadora, devidamente creditada, é apresentada em uma seção específica e segue a ordem de acordo com a sequência estabelecida no evento. Cada autora contou com autonomia para sua escrita, mas para enfatizar as conexões existentes entre nós, criamos hiperlinks para indicar as possíveis convergências, complementaridades ou

sinergias entre as reflexões apresentadas. Contudo, vale ressaltar que não temos o interesse de encontrar um consenso para nossos posicionamentos conceituais e artísticos. Acreditamos que o respeito pela diversidade intelectual e estética, bem como o contínuo exercício de aprender a escutar e compreender um outro ponto de vista é uma das razões de termos formado esse grupo interdisciplinar de mulheres.

[Propósito 1: Abrimos este texto num *'fazer-corpo'*, entre o movimento do bambuzal e sons de rio.]



Figura I: Bambuzal



Fonte: fragmento do vídeo da 'ConferenciAção'.

Este é um convite à experiência!

Prepare-se,

Tome seu tempo,

Perceba seu corpo, sua respiração.

Cuide do seu espaço. Torne-o confortável para viver essa experiência.

Deixe o movimento do Bambuzal, os raios de sol, os sons da água, o cheiro de terra molhada comporem seu ambiente... seu corpo... seu imaginário.

Perceba como a luminosidade passeia pelo espaço. Revelando algumas formas, transformando outras, se fazendo presente ao nosso olhar, à nossa imaginação.

Onde há luz? Onde há sombra? Movimento?
Perceba suas sensações,

Perceba seus sentimentos,

Perceba sua respiração: o ar que entra ao inspirar, o ar que sai ao expirar, Perceba o movimento mínimo em cada parte do seu corpo ao respirar.

Olhe para o bambuzal e perceba os movimentos mínimos de sua relação com o vento, sua fixidez e flexibilidade. Fluxos....

Perceba os micromovimentos que conectam sua respiração a esta coreografia do bambuzal em movimento.

Seu microcosmo, nosso macrocosmo.

Seu espaço individual, sua Kinesfera e o nosso espaço circundante, o mundo. Uma relação mediada por uma imagem digital.

Imagine o vento que toca a pele do bambuzal, tocando a sua pele. Imagine o calor do sol aquecendo o seu corpo.

Imagine o cheiro de terra molhada.

Imagine a temperatura da água do rio que corre.

Conecte-se profundamente a este (seu, nosso) ambiente no qual estamos imersos.

Perceba as conexões criadas através da grande rede virtual.

Perceba-se em relação às outras pessoas, que também estão conectadas, nesta experiência. Eu, você, o bambuzal, o rio, o vento, o sol. Nós, corpos vibrantes, distantes geograficamente, próximos neste momento de encontro mediado.

Perceba a rede de presenças manifestadas e como reverberam em você, na sua kinesfera.

Respire _____Inspire

Sinta a temperatura do ar

Inspire _____Expire

Respiremos juntas!

[Colocando a mesa]



***Reflexões sobre presença na perspectiva do dançarino improvisador
implicado na composição situada***

Líria de Araújo Morais (UFPB)*



A casa me olha...

a casa me diz que me espera na cozinha.

A varanda me grita que eu saia imediatamente e me mostra umas flores laranjas lá fora!

O escritório fica impaciente com o meu atraso.

O quarto boceja, me aguarda na madrugada...

o outro quarto vazio, me oferece vinho, me sugere um cinema?! O jardim chora a chuva.

O banheiro me tranca e me lambe...

paralisada no meio da sala, agonizo...

são muitas vozes,

são muitas vozes da casa,

são muitas vozes ao redor da casa,

são muitas vozes de quem vem entregar coisas na casa,

são muitas vozes de quem não tem casa...

E eu, e a casa, eu, e a casa, e eu, e eu, eu...

Essa poesia, criada a partir de processos de relações entre a minha casa e o modo de reverberações no meu modo de mover em períodos pandêmicos é verbalmente entoada juntamente com ações e usos da própria casa realizados no tempo da 'ConferenciAção' da conexão MI, do VI Congresso da ANDA em 2020.

Depois dessa performance, em conexão com a casa, entre usos e rodopios, me dirigi à cozinha. Sentada à frente da mesa e do azulejo, começo a falar sobre a ideia de presença, na perspectiva do dançarino improvisador

implicado numa composição situada. Refiro-me mais especificamente à improvisação em que o artista se embebe dos aspectos do lugar ao redor para compor. (MORAIS, 2015). Se, por exemplo, a composição situada fosse feita nessa cozinha em que a palestra acontecia, nada mudaria de lugar, pois a organização do próprio espaço interessa a esse tipo de composição, e/ou o mesmo aconteceria numa feira, num lugar público em que os acontecimentos simultâneos geram uma organização mais complexa.

Sobre presença e atenção

Podemos dizer que a ideia de presença pode comumente estar ligada a ideia de atenção. E aqui destaco atenção em dois sentidos. O primeiro está ligado ao modo como nos referimos comumente a algo ou alguém que “chama a atenção”, ou seja, em um sentido comum de discussão, alguém que chama atenção é alguém que “tem” presença. Ou mesmo, o próprio artista que também percebe que está realizando algo e esse algo que “chama a atenção” de quem está ao redor. Essa primeira ideia está ligada a um modo de criar estratégias compositivas. Esse tipo de estratégia é importante para a organização da composição porque vai contribuir para uma dramaturgia específica criada no ato da apresentação artística.

Mas, podemos compreender atenção como processo cognitivo, já que se trata também do modo como esse processo se dá internamente no ato em que o improvisador cria. Discutir a atenção como processo cognitivo nos faz pensar em processos de rearranjos corporais internos que tem a ver [com como o peso do corpo se organiza na transferência de um pé para outro, como respiramos, qual a qualidade de olhar que está sendo produzida naquele momento,](#) etc. No campo das neurociências, segundo António Damásio (2002) a atenção opera em várias camadas durante os acontecimentos cotidianos e opera como uma orquestra, enquanto nos damos conta de várias coisas ao mesmo tempo. O autor nos explica que, a atenção focalizada, dentre outras possibilidades de atenção, se trata de um modo de direcionamento da concentração a alguma ação que se esteja realizando de modo continuado.

O estado de vigília, a emoção de fundo e a atenção básica estarão presentes continuamente; eles estão presentes desde o momento em que você desperta até a hora em que você adormece. Emoções específicas, a atenção focalizada e sequências específicas de ações (comportamentos) aparecerão de quando em quando, conforme as circunstâncias pedirem.
(DAMÁSIO, 2002, p. 119).

O dançarino na composição situada, muitas vezes, precisa lidar com lugares que tem uma organização complexa em que há muitas informações sonoras, visuais, olfativas, dentre outras acontecendo ao mesmo tempo e que é muito difícil lidar com a concentração, lidar com a atenção a si e ao entorno, compreendendo as pessoas que ali se encontram e as possibilidades de ações que existem em um determinado lugar. Para quem compõe, é preciso criar um fio condutor que opera numa dramaturgia durante a realização da composição e essa atenção está sempre em movimento, mas com uma direção diante do tempo que perdura e, ao mesmo tempo a favor de uma inteireza corporal afinada com o contexto em qual se encontra.

Podemos pensar que na apresentação artística da composição situada, presença é a produção de um tipo específico de estado corporal em que esses dois sentidos de atenção se cruzam. A primeira no intuito de chamar a atenção e a segunda no intuito de fazer vir à tona uma espécie de inteireza, de concentração, de dar-se conta do que se faz e de como se faz numa espécie de “fio condutor” interno continuado do artista naquele determinado contexto. É possível também que a própria inteireza se torne em si uma estratégia compositiva, tomando o estado de presença como um modo acionador da composição. Nesse caso, operar na inteireza é o que de fato chama a atenção.

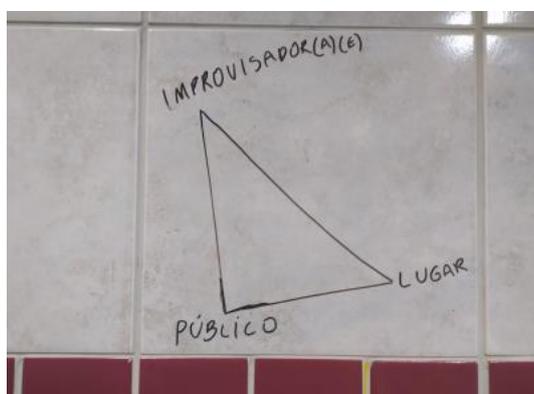
Sobre presença e o contexto específico

Compreendendo a prática do lugar a partir de Certeau (1990), os usos e os modos como cada lugar é usado socialmente são aspectos que fazem parte de sua constituição como uma camada importante da formação de seu contexto específico.

O autor faz uma analogia do lugar praticado como se fosse a língua

falada, e as suas táticas de uso. Se há o interesse nessa camada de comportamento social enquanto se dança, a produção de um tipo de composição que em sua constituição compositiva chama a atenção, haverá uma preocupação com o tipo de conexão que se estabelece com esses determinados lugares. Então, a presença em conexão depende da situação e do objetivo em que o dançarino da composição situada está inserido. Na figura 1, temos um esquema desenhado no azulejo da cozinha, em que podemos pensar numa relação entre o improvisador, os aspectos do lugar e o público:

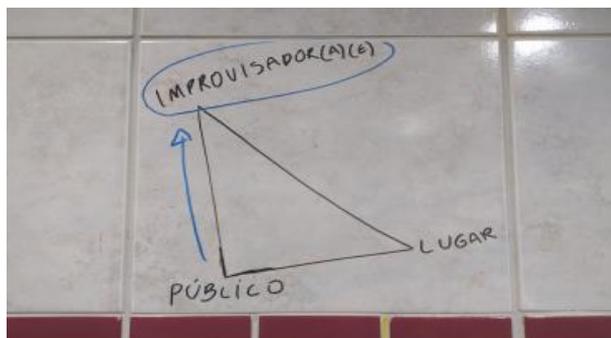
Figura II: diagrama 1.



Fonte: fragmento do vídeo da 'ConferenciAção' ANDA. Acervo Mulheres da Improvisação

Nesse esquema acima, apenas como modo de compreensão, cada ponta do triângulo está relacionada a uma categoria, mas, o improvisador nunca está separado de um determinado contexto. Mas, digamos que o artista que está improvisando realiza ações que chamam a atenção do público para si, assim como podemos ver na figura 2:

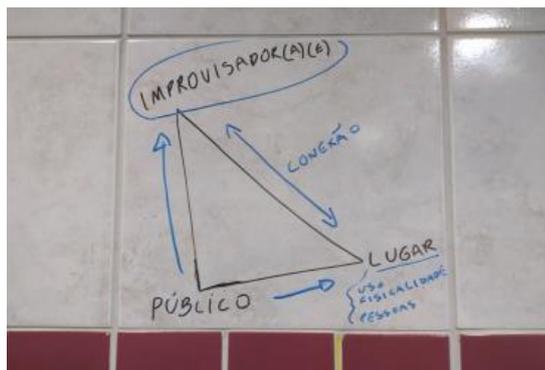
Figura III: diagrama 2.



Fonte: fragmento do vídeo da 'ConferenciAção' ANDA. Acervo Mulheres da Improvisação.

Mas, digamos que esse improvisador está interessado em criar uma conexão um pouco mais efetiva com aspectos do lugar. Isso pode produzir um compartilhamento da presença entre o que o corpo faz e os aspectos do lugar com o qual ele cria conexão, ou seja, faz vir à tona as coisas ao redor para quem assiste a composição, como na figura 3.

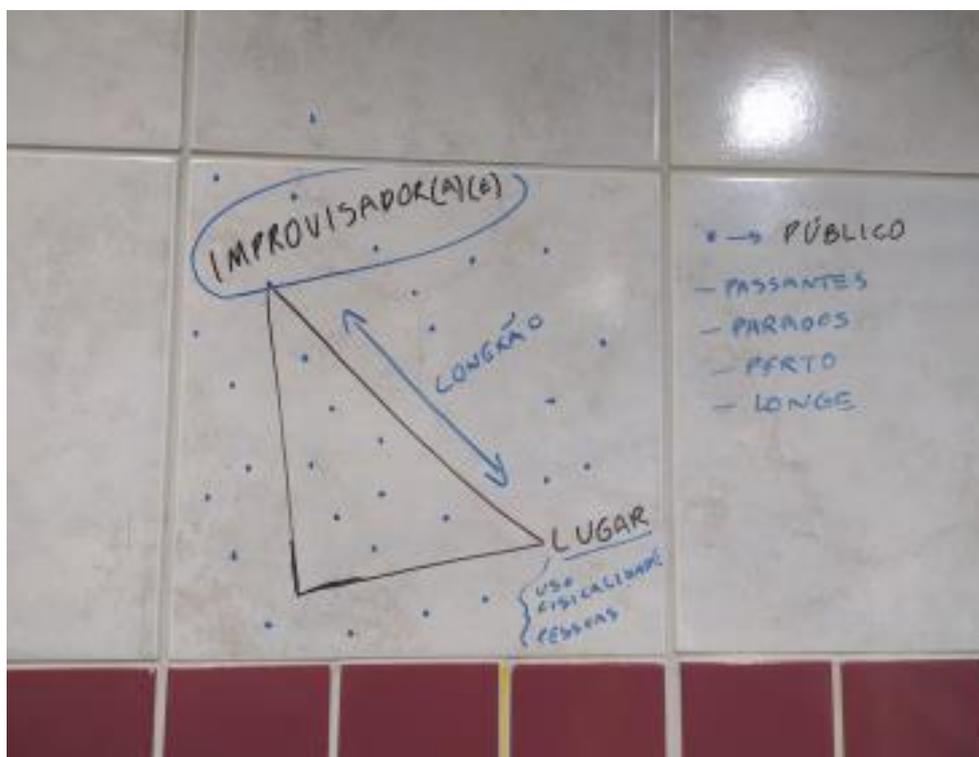
Figura IV: diagrama 3.



Fonte: fragmento do vídeo da 'ConferenciAção' ANDA. Acervo Mulheres da Improvisação

Mas, até agora, nas figuras I, II, III, o desenho, apresenta um ponto de vista apenas de uma perspectiva para quem assiste, ou seja, se pessoas me olham daqui, da porta da minha cozinha, enquanto me movo, todas me assistirão de um só ponto de vista. E, se, como na figura 4 a seguir, imaginássemos um lugar em que esse improvisador se encontra em um lugar com uma organização espacial complexa, assim como uma rua, em que as pessoas passam continuamente. Nesse caso, haveria público em vários lugares ao redor do dançarino, longe, perto, atrás, na frente, passante, parado. Vamos imaginar que os pontinhos no azulejo são pessoas que assistem aquilo que o dançarino faz.

Figura V: diagrama 4.



Fonte: fragmento do vídeo da 'ConferenciAção' ANDA. Acervo Mulheres da Improvisação

Nesse caso, o público captura o que está sendo feito de modos distintos, de forma fragmentada, junto com as outras tantas informações do espaço. A permanência do improvisador diante desse contexto de passagem produz um tipo de presença diferente por conta dessa forma de compartilhamento.

É muito importante pensar que cada lugar é configurado com suas leis e o seu próprio lugar no mundo. Então o improvisador também se depara com a sua constituição enquanto sujeito antes mesmo de produzir um tipo de estado corporal considerado como presença. Se imaginarmos que nessa mesma rua da fig. 4 a improvisadora é uma mulher preta e os passantes são predominantemente pessoas brancas, a presença dessa improvisadora já é um fator que chama a atenção dentro desse contexto específico. Digamos que o comportamento e as regras de ações de um determinado lugar são pontos de conexões que também fazem vir à tona um modo de “chamar a atenção” como estratégia compositiva, mas não exatamente por conta de

algo que se destaca esteticamente considerado como fazer artístico, mas também como fazer político. Se considerarmos que numa rua movimentada as pessoas andam em determinado ritmo e o improvisador acompanha esse modo de andar, sua presença se torna obediente, e de acordo com o que é instituído coletivamente. Se ao contrário, esse improvisador passa a caminhar de modo muito lento nesse local público, é possível que “chame a atenção”, mas por um sentido anárquico de desestabilizar uma determinada ordem. Lembremos dos escritos do autor André Lepecki sobre Coreopólicia e Coreopolítica (2011) em que nos faz pensar na polícia como coreógrafa e nas regras de segurança de um determinado local público como ordem de comportamento quando afirma que a polícia “se constitui como um sistema de presença e um vetor de força que determinam, orientam e contêm movimentos e danças que se atrevem, mesmo que provisoriamente e por via de seus surpreendentes movimentos inusitados, a mudar os lugares onde elas se dão.” (LEPECKI, 2011 p.53).

Diante de uma reflexão ampla, metafórica e também direta do autor sobre os modos de circulação da urbe e a relação cinética a que cidadãos estão conectados a um sistema de segurança nos espaços públicos da cidade, pensemos que a produção de qualidades de presença em artistas inseridos nesses contextos, se refina numa dialogicidade entre esses fatores que constituem o lugar a cada novo contexto compositivo que se inserem, ou seja, para cada nova circunstância encontrada em espaços públicos e abertos, a produção de presença dialoga com uma conjuntura maior atrelada à improvisação como modos comportamentais.

Sobre a presença e a especificidade da configuração artística

O tipo de configuração artística em interface com a ideia de improvisação nos faz pensar também em modos de presença que se diferem de algo que o centro da atenção está naquilo que se faz enquanto aparecência do corpo em determinado compartilhamento artístico. Lembremos que em alguns casos, o improvisador quer sentar no banco de uma praça, conversar com o público, ou mesmo, chegar na casa de alguém estranho e propor algum tipo de ação. O que está em voga nesse acontecimento é [a experiência do encontro](#), aquilo que ocorre durante esse

contato e não necessariamente o que o corpo faz para chamar a atenção para si. Essa reflexão nos lembra do princípio do RE_PARAR do modo operativo AND, criado pela autora Fernanda Eugênio e o coreógrafo João Fiadeiro, no livro *O Jogo das Perguntas* (2013) em que há a explicação sobre o sentido de reparar, de olhar de novo, de deixar-se conduzir pelo acontecimento, de parar para ver o entre, o encontro.

Logo que “re-paramos”, o meio ganha relevo. Isto porque “re-parar” é também, e quase de imediato, “reparar” no que há a volta, nos fatores de situação cujas inter-relações emergem enquanto teias de um imenso e envolvente mapa vivo: diferentemente das tramas lineares das narrativas-expectativa (que operam por desenvolvimento e não por envolvimento), estas teias não fazem história mas sim geografia: operam por (des) dobramento. Estamos em pleno meio: somos o que temos e o que nos têm, nesta implicação recíproca que nos torna, junto com o acidente, simultaneamente espaço, tempo, matéria e relação. (EUGÊNIO e FIADEIRO, 2013 p. 10 e 11).

Implicados no meio, a qualidade de presença que toma o encontro, a experiência em relação em conexão com o devir do acontecimento, põe em evidência o estado do não saber, tão precioso à improvisação como modo operandi. Isso cria uma abertura, uma disponibilidade ao momento presente e o improvisador passa a agir numa espécie de não certeza que impregna o tônus muscular, o modo de olhar, dentre outros sentidos, num estado de escuta à experiência que estar por vir. Existe uma atenção à situação como um conjunto de possibilidades e direções em que o próprio artista se posta propositadamente vulnerável, de modo a se auto perceber em composição em conjunto com o acontecimento. A noção de se fazer presente nesse caso, se mistura entre ser o artista improvisador e ser também as coisas ao seu redor, como um grau de importância de existência equivalente. É possível que nesse modo operandi, o improvisador crie relações que produzam a visibilidade de lugares, pessoas ou situações, ou seja, as faça ter presença, aparecência, deslocando o vetor do que chama a atenção de quem frui alguma composição artística para a experiência e o conjunto de

coisas ou pessoas que nela estejam implicadas.

Podemos cruzar esse entendimento do princípio de re-parar com a compreensão do autor [Alva Noë \(2004\) quando nos apresenta o conceito de percepção em ação](#), em que para ele, percebemos enquanto agimos e, esse modo de compreender a ação nos faz prestar a atenção aos nossos próprios sentidos, ou seja, no modo como olhamos, no modo como ouvimos, no modo como nos percebemos em percepção. No início desse texto, a poesia da performance foi dita com a primeira frase: A CASA ME OLHA. Isso gera um entendimento invertido de que não sou eu que olho a casa e sim a casa que me olha e isso sugere que estou sendo atravessada por como a casa impregna os meus sentidos, não de forma passiva, mas de modo a gerar um processo perceptivo. Nesses tempos de pandemia, penso que assim como muitos improvisadores, ocorre uma hipersensibilização da casa o tempo inteiro e esse processo é similar ao de uma composição situada em que há uma escuta muito grande da presença do lugar enquanto se compõe.

Então, aproveitando o fato de estar na cozinha, peguei a minha xícara de café e convidei a todos para tomar um café quentinho...

[Café, chá e reflexões]



[Um momento para meditarmos juntas]



O gesto performativo e sua potencialidade micropolítica

Walmeri Ribeiro (UFF|UFRJ)



IMERGIR

EMERGIR

IMERSÃO

EMERGÊNCIA

RESPIRAR

SER

ESTAR

MICROMOVIMENTOS

GESTOS MINIMOS

Tênuas sensações que compõem um corpo em [estado de presença](#). Um corpo imerso em uma experiência torna-se poroso, em suspensão. Torna-se aberto ao encontro e potencializador de acontecimentos.

Um corpo processo, em processo, em toda sua dimensão sutil e invisível, mas capaz de gerar mudanças potenciais nos modos de conexão, de ação e de existência. Nos modos de estar no mundo, nos modos de fazer mundo.

Não falo aqui de um corpo tomando-o apenas na dimensão do humano, mas, sim, de corpos, num plural, corpos árvores, corpos rios, corpos pássaros, peixes, corais, mares, mangues, bambuzais. O que comumente e, erroneamente, persistimos em chamar apenas de natureza,

como um outro que contemplo, mas do qual me separo.

Somos corpos! Todos em estado de Emergência!

O convite que nós da conexão mulheres da improvisação fazemos a todas e todos presentes aqui conosco nesta manhã, é um convite para o sentir, para o pensar, para o agir em tempos de URGÊNCIA.

Propomos com esta experiência um encontro, um acontecimento. A experiência, como nos diz Whitehead (1978), não nasce no fluxo puro, na continuidade pura, mas sim nos rompimentos, nos cortes, na fragmentação.

A dimensão processual da experiência não está na continuidade, mas nas mudanças, nas pequenas mudanças e deslocamentos que ocorrem nesta continuidade.

[Para esta 'ConferenciAção' nos colocamos em experiência, abertas a potencialidades emergentes dos nossos encontros e de novas temporalidades.](#) Nos colocamos em meditação, em ação, em movimento, em performance, numa busca por uma potência de agir e pensar o sensível, o sutil, o poético. Pensar a força do gesto performativo na construção de rupturas e deslocamentos dos corpos e dos modos de ser e estar no mundo que habitamos, e pelo qual somos habitados.

A artista e filósofa do movimento Erin Manning (2016) nos lembra da potência de variação dos gestos mínimos ou menores. [Um gesto mínimo](#), uma ação simples, uma sensação, podem ativar mudanças, deslocamentos, seja na qualidade do que nomeamos como presença, participação, atenção, seja nos nossos modos de vida e de existência. Nos nossos modos de agir no mundo, no como nos relacionamos com o nosso cotidiano, com os nossos hábitos e formas de pertencimento.

A potência do mínimo pode nos ajudar a olhar para nossos corpos em estado de emergência? Que corpos são esses confinados diante de um vírus que se fez presente no nosso cotidiano desde o início de 2020? Quais as mudanças e rupturas necessárias nos nossos hábitos e modos de vida diante deste cenário de urgência? Como romper com ações e formas de

viver pautadas no acúmulo, no consumo, no extrativismo, na exploração, na colonização, na pasteurização do pensamento, na diferenciação eu – outro, seja de classe, de raça, de gênero, de etnias, de formas de ser e estar no mundo? Quanto a forma binária, as dualidades do pensar e agir criam e constituem todas as fraturas e distanciamentos que nos colocam diante dos desafios que estamos vivendo na atualidade? Diante de tudo isso, podemos ainda dividir a vida em duas categorias: humanos e não-humanos?

Essas são questões que nos lançamos como estímulos para pensarmos presença: o mínimo, o menor, o micro e sua potência de gerar rupturas em fluxos e hábitos.

Juntas nos questionamos: [Como construir ações sensíveis e potências de agir? Como construir potências de afeto mediadas tecnologicamente?](#)

Tecendo essa experiência, compartilhada durante nossa performance no encontro da ANDA de 2020, buscamos a partir de processos meditativos ativos, na relação entre ação e respiração, propor deslocamentos, nos colocarmos em deslocamentos. Criamos gestos performativos, acreditando que a potência desses gestos não se encerra neles mesmos, mas sim reverberam em ações e pensamentos que agem tanto no momento do agora, como em seus desdobramentos por vir.

[O gesto performativo, diante de sua força e potencialidade, nos lança na temporalidade de uma experiência. Temporalidade essa que está diretamente ligada ao conceito de processualidade, e, portanto, nas rupturas provocadas por esse fluxo contínuo da ação.](#)

Colocar-se em experiência, esse foi / é o nosso convite!

Frente aos grandes desafios, muitos ainda por vir diante dos novos regimes climáticos, e do nosso contínuo negligenciamento, mesmo diante dos impactos sentidos em nossos corpos e em nossas vidas, nosso convite é um mergulho nas brechas, no pulso vital entre fluxos e rupturas, no afetar e ser afetado, no sentir, no pensar, no imaginar e criar mundo possíveis. No agir, construindo micropolíticas.

Por uma compreensão da **PRESENÇA** na Realidade Mista

Interativa. Elena Partesotti (UNICAMP)



Neste texto apresento de forma concisa o que se entende por presença no campo tecnológico e as possibilidades que este campo de pesquisa oferece.

O fenômeno da presença não se baseia apenas na percepção física. A maioria dos pesquisadores concordam que a presença tem um componente físico, psicológico e objectivo (Wagner et al., 2009). De fato, a presença como fenômeno interdisciplinar. No campo tecnológico, presença ou telepresença ainda é sinônimo de pesquisa aberto a possíveis abordagens.

Como falam Sheridan (1992), o grau de presença é aprimorado pela capacidade com um Realidade Virtual (RV). Interagir com uma RV significa que é possível observar este fenômeno de um ponto de vista holístico, nas ações e reações entre ambiente e sujeito.

Então temos que investigar a performance do utilizador para entender melhor o conceito de presença. A performance pode então ser relacionada como um fator que contribui para a presença.

Para entender o conceito de presença na Realidade Mista Interativa (RMI) temos que entender que é Realidade Virtual, Mista e Artificial. A primeira é a possibilidade de entrar em um mundo real, existente (Cavicchi, 2006); a Realidade Mista (RM) é o ambiente híbrido e participativo em que dados reais e físicos aparecem (Benford & Giannachi, 2006); a Realidade Artificial (RA) permite que você viva em um mundo que não existe, quebrando as leis da física (2016).

Na base do conceito de realidade há uma dupla determinação: do sujeito sobre o mundo e do mundo sobre o sujeito. Portanto ação e

percepção. A forma que vejo e o que percebo, são a realidade. No princípio da conexão (Cavicchi, 2016) o ambiente virtual é autoconsistente, isto é, coerente consigo mesmo, e eu estou pronto para defini-lo como real porque é possível agir sobre ele e perceber os efeitos das ações exactamente como no mundo real. Portanto, “Somente quando mais caminhos sensoriais [...] concordam no resultado, estou disposto a admitir a realidade de um objeto” (2016). Essa afirmação nos leva a considerar, como já descrito em Partesotti (2016), a importância da experiência sinestésica dentro de um ambiente tecnológico multimodal, em conexão com a experiência sinestésica que vivemos diariamente em nossa vida. Esse tipo de experiência é fundamental porque permite ao sujeito perceber o referido princípio de conexão e, portanto, também o fenômeno da presença.

Quando falamos em RV e RM Interativa devemos considerar o conceito de imersão, já mencionado por Walmeri Ribeiro anteriormente.

O termo *Imersão* se refere à extensão das imagens de exibição periférica. Se a tela apresenta um espaço de informações de 360° completo, então estamos lidando com um sistema totalmente imersivo. No entanto, se a extensão da tela for menor do que isso, então temos um sistema semi-imersivo (Kalawsky, 2009).

Portanto, enquanto a imersão pode ser medida objetivamente como todas as características que fazem parte da tecnologia; com presença poderíamos nos referir a um estado de consciência (Slater & Wilbur, 1997) - durante a performance - que pode ser concomitante com a imersão e que está conectado a um sentimento de pertencer a um lugar - estar em um lugar específico. Este estado de consciência ocorrerá, portanto, quando não houver mais diferença entre a realidade efetiva e a RV ou RM.

Para que ocorra uma imersão, tanto no nível intrapessoal quanto no espaço tecnológico, é vital considerar o paradigma da cognição incorporada no design de tecnologias mistas interativas (Partesotti, Penalba & Manzolli, 2018).

Gibson falava: Devemos perceber para nos movermos, mas também devemos nos mover para perceber (1987, cit. direita).

A teoria da percepção visual do Gibson (2002), a teoria da

contingência sensoriomotora de Noë e O'Regan (2004) e o paradigma da Cognição Incorporada, em geral, são todas teorias fundacionais que contemplam direta ou indiretamente o corpo em movimento úteis para percepção. O movimento gera uma indeterminação com a ação perceptiva multimodal. De fato, ao mover o corpo, a informação sensorial recebida também muda imediatamente (O'Regan et al., 2001).

Então, por que é importante considerar o conceito de *affordance* de Gibson ao falar sobre Presença?

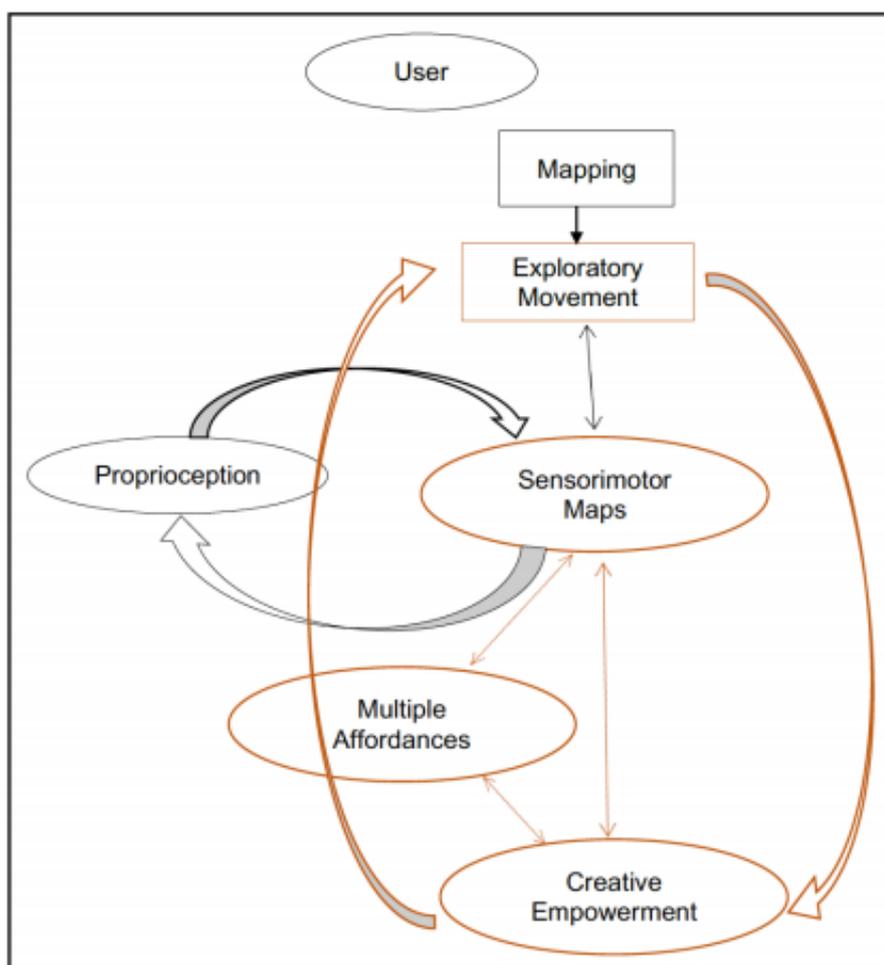
O organismo e o ambiente não estão separados, mas sim, unidos em uma relação recíproca. Como diz Mantovani e Riva (1999, cit. direita):

- Os organismos percebem no ambiente características relevantes para as ações (recursos);
- Percepção válida é o que possibilita ações bem sucedidas no meio ambiente.

Assim, o conceito de presença está intimamente relacionado ao ambiente virtual em que a interação ocorre, uma vez que o ambiente pode fornecer o que o sujeito requer de acordo com a sua necessidade sinestésicas. Um *continuum* é, portanto, gerado entre percepção e ação.

É possível entender como esse *continuum* é gerado dentro de um RMI observando a Figura 1. Este diagrama ocorre em realidades mistas interativas multimodais, nas quais as necessidades sinestésicas do usuário são atendidas. Desta forma, uma facilidade de expressão é gerada graças ao controle total sobre a ação e desempenho da mesma. O *empoderamento criativo* está, portanto, também ligado à possibilidade de Presença.

Figura VI: diagrama de conceito do processo de co-determinação entre mapa sensório-motor, múltiplas *affordances* e empoderamento criativo.



Fonte: Partesotti, Manzolli & Penalba, 2017,

A percepção do ambiente se dá a partir das condições das ações do sujeito ditadas por uma necessidade específica - que pode ser criativa e expressiva- e mediadas pelo componente cultural do sujeito. Então, a presença em um ambiente interativo será representada por um espaço que interage com o usuário por meio de uma dinâmica de diálogo e *feedback* contínuo (Partesotti, 2016).

Em si, o conceito de presença no contexto de uma RMI não incluirá apenas o conceito de *affordance* mas também integrará o conceito de imersão total do sujeito oferecendo *input* e *feedback* para o propósito interativo.

Desaparecem os limites dos instrumentos tradicionais em termos de interpretação, escrita e abstração no processo criativo. Com a utilização de novas ferramentas que empregam uma dimensão multimodal, a pessoa passa a ser a própria ferramenta e a interface que dialoga com o espaço, com a presença do meio ambiente (Partesotti, 2016).

Para concluir, proponho uma equação paramétrica (Figura 2.) de Kalawsky (2000) que é proposta na consideração e avaliação do conceito de presença e tecnologias de RV, para destacar os fatores contributivos da presença.

Figura VII: fatores contributivos da presença

$$p = (\alpha; \beta; \chi; \beta_d; C; SA, \Delta SA; \gamma; \mu; \tau, \Delta\tau; \Psi; I_{qy}; I_{quat}; T_e; \kappa; \sigma; \theta, \phi; d_m; t, \Delta t)$$

where:

Factors	Function
Demand of attentional resources	α = demand on attentional resource
Supply of attentional resources	β = supply of attentional resource χ = concentration of attention β_d = division of attention C = spare mental capacity
Understanding of situation	SA, ΔSA = Situation awareness and change in situation awareness γ = understanding of situation μ = complexity of situation $\tau, \Delta\tau$ = Spatial awareness and change in spatial awareness Ψ = familiarity of situation
Information	I_{qy} = information quantity I_{quat} = information quality T_e = elapsed time in environment
Technological factors	κ = sensory modality σ = degree of immersion θ = field of view subtended by the participant's eye ϕ = field of regard of participant d_m = Display mode (binocular, monocular) t = update rate Δt = time lag (propagation delay between event and consequential action)

Table 5: Contributory Factors of Presence

Fonte: Kalawsky, 2000,

A equação paramétrica não considera todos os fatores relacionados à percepção subjetiva de estar em um ambiente virtual. Mas todos os que são considerados, são fatores que contribuem para o fenômeno da presença nesses ambientes.

[Uma experiência psicomágica]



Dancidade psicomágica: sonhos sobre a(s) presença(s) do futuro. Lígia Tourinho (UFRJ)



_ Respire Inspire. Sinta a temperatura do ar. Expire. Inspire _____ Expire. Escolha uma palavra que defina presença para você. Imagine-se falando esta palavra.

_ Escolha uma palavra que seja capaz de manifestar a qualidade da sua presença hoje. Imagine-se falando esta palavra.

_ Escolha um gesto para manifestar-se sobre sua presença hoje.

_ Fale as duas palavras e faça seu gesto duas vezes.

_ Respire.

Presença. O termo diz respeito à existir e estar. Ruiz (2015, p.13) propõe a seguinte indagação: "Seria a percepção do peso do corpo em relação à gravidade uma das possibilidades de se obter "momentos de

presença?” No campo Labaniano, a qualidade/esforço relacionada à presença é o Fator Peso. Através do Peso percebemos a gravidade, ativamos nosso tônus e nos sentimos presentes no mundo. [Mas os outros Esforços também se conectam com a presença e nos permitem atingir diferentes qualidades de presença:](#) Fluxo (energia vital, o campo das emoções), Espaço ([atenção](#)) e Tempo (decisão).

Para se pensar a questão da presença na dança, em relação dialógica, sugiro uma aproximação ao conceito de [dancidade](#).

Alcançar um estado de dancidade significa tecer instantes de convergência entre pensamento e emoção. Significa o dispêndio de um esforço sobre essas relações, sobre a corporeidade, sobre a experiência e durante a experiência. Significa esforçar-se, liberando as potencialidades ali existentes, no sentido de desobstruir os caminhos para a consciência de si. (SEIDLER, 2015, p. 26).

A dancidade nos fala da presença de quem dança. As Artes da Cena e do Movimento pactuam com o público e dão a impressão de viver em outro lugar (estado, corpo, persona) um eterno presente (ou uma duração) (Pavis, 2005). O artista da dança se vê diante de alguns desafios frente à dancidade: a construção de presença(s) ou de nuances de qualidade de sua própria presença, a manutenção destas outra(s) presença(s) ou qualidades e suas virtualidades - [o que não é visível mas ali está](#). [A presença é constituída pelo que é visível e pelo invisível](#). Está para todos os sentidos da [percepção](#), não conecta-se somente à visão.

Ao pensar a corporeidade deste artista em manifestação, convocamos seu corpo somático (HANNA, 1978), *corpo subjetivo, individual, relacional e percebido*, composto por seus aspectos visíveis e invisíveis, por sua ação no mundo e experiências acumuladas (memórias), por aquilo que é tangível e intangível (LABAN), por gestos (micro gestos, *gestus* - Brecht, e gestos amplos), pela expressividade/ Esforço (LABAN).

Esta presença que é a manifestação do soma em ação, relação e, às vezes, em estado de representação, faz-se em diálogo com o grande tema motor Ação e Recuperação, a consciência e sabedoria do corpo em dosar sua energia, propor e gerar suas compensações, sua autogestão, revitalização e auto-cuidado.

E como estas questões relativas à presença e à dancidade se

atualizam frente ao desafio da pandemia do covid-19? [Entorno de quais questões a presença pandêmica se atualiza?](#) A Presença na pandemia têm transitado entre o [espaço íntimo](#), o da [casa](#), que ora se torna público, quando a casa vira cenário virtual do trabalho e do convívio social, ora retoma sua condição privada, íntima. O Espaço da Rua, ganha uma nova camada, a do risco de contágio e de vida. E o espaço virtual se atualiza como espaço essencial e central para a manutenção dos vínculos sociais e profissionais. O [lugar](#) da presença nesses tempos é expandido, para além de um único território, estreitando as distâncias e tornando o toque inabitual, inusitado e ausente. O espaço da presença pandêmica é multifocado, expandido, os limites entre o que antes acontecia dentro e fora da casa mesclaram-se, assim como na fita de Möbius, parece impossível manter as separações anteriores sobre o que acontecia dentro e fora de casa.

Figura VIII: Fita de Moebius dinâmica



Fonte: <https://youtu.be/RnSqtGQbXp8>

[E como a presença do artista da Dança e das Artes da Cena e do Movimento se atualizam em tempos pandêmicos?](#) Seria o [gesto psicomágico](#) uma alternativa em tempos pandêmicos? Segundo Jodorowsky este tipo de gesto reúne atos simbólicos, numa dimensão mágico-simbólico-sagrado, capaz de

propor uma modificação no comportamento do inconsciente e, portanto, se bem aplicado, promover cura. Poderiam a Dança e as demais Artes da Cena e do Movimento, detentoras da força da peste, como dizia Artaud (1999), promover gestos de cura para tempos tão doentes? Ou poderiam ao menos nos permitir sonhar com as danças e cenas do futuro?

Que [dramaturgias](#) do presente e/ou futuro seriam estas? Quais seriam suas materialidade? Com base em que virtualidades? O que se daria ao olhar e que não seria visto, mas seria essencial ali estar? Ousemos sonhar com as presenças do futuro...

Sonhar com presença mostra que a presença de algo ou alguém é muito importante no momento. Você deve estar precisando ou pressentindo a presença de alguém, e este alguém pode ser muito importante para você neste momento, seja por lhe trazer segurança ou por lhe dar confiança.³⁷

Prometeu: Graças a mim, os homens não mais desejam a morte.

As ninfas: Que remédio lhes deste contra o desespero?

Prometeu: Dei-lhes uma esperança infinita no futuro.

As ninfas: Oh! Que dom valioso fizeste aos mortais!

Prometeu: Além disso, consegui que eles participem do fogo celeste.

As ninfas: O fogo!... Então os mortais já possuem esse tesouro?

Prometeu: Sim; e desse mestre aprenderão muitas ciências e artes.
(ÉSQUILO,s/d).

O aspecto fenomênico do conceito de presença

Nara M. Figueiredo (Unicamp)

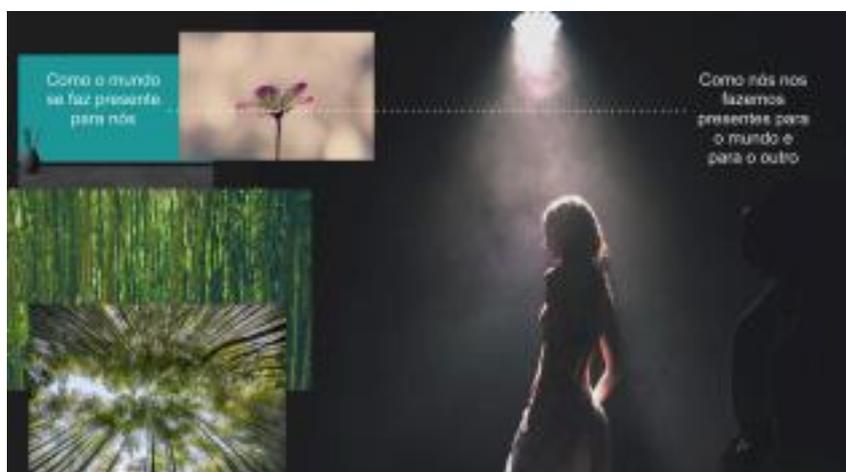


Nessa conversa, nós exploramos diversas formas de compreender o conceito de presença. Noë (2012) a concebe sob dois aspectos principais. A presença do mundo e das coisas para nós e a nossa presença no mundo e para os outros. Segundo ele, “o mundo se mostra para nós, em pensamento e

³⁷ <https://www.livrodosonho.com/significado-dos-sonhos-sonhar-com-presenca-11351.htm>. Acesso em 25/09/2020.

experiência; o mundo está presente à mente” (p. xi). Essa presença do mundo para nós depende da forma como acessamos o mundo, que, por sua vez, é determinada pelos nossos sentidos, pelas nossas habilidades, pelo nosso conhecimento e por como abordamos aquilo que se apresenta a nós. “(...) conquista-se a presença e (...) suas variedades correspondem à variedade de modos como habilmente alcançamos o acesso ao mundo.” (p. xi). Por outro lado, presença é o “(...) apresentar-se aos outros, mostrar se, fazer-se presente, no palco e para o outro” (p. xii).

Figura IX: Ilustração da dualidade presente na definição de Noë (2012).



Fonte: Pixabay, edição pessoal.

Essa concepção é brilhantemente ilustrada pela performance de [Líria Morais](#) em que ela apela à sua relação com a casa em tempos pandêmicos e atenta para o fato de que a casa a olha. Na cena observamos que a agonia certamente influencia seu acesso ao mundo que a rodeia.

Figura X: [Performance de Líria Morais](#) na apresentação 'Mulheres da Improvisação (MI): ações e reflexões sobre presença frente aos desafios contemporâneos' (ANDA, 2020).



Fonte: fragmento de apresentação de Líria Morais. Acervo Mulheres da Improvisação.

Nesta seção vou explorar o conceito de presença a partir de um terceiro ponto de vista, a saber, a partir do caráter fenomênico. O caráter fenomênico que me refiro é aquele do sentir³⁸, do nosso *estado corporal* no momento da experiência. As nossas sensações, emoções; e aquilo que passa pela nossa cabeça a cada instante. Esse aspecto é diferente da concepção que mencionamos no parágrafo anterior. Ele pode talvez ser adicionado a ela, ser compatível, ou então pode ser até que não seja compatível com ela, mas não vou explorar essa relação aqui.

Vou chamar essa definição de presença de *estado corporal do organismo no tempo presente*, ou simplesmente *situação de presença*, pois quero enfatizar o caráter relacional do estado corporal - do que chamamos de fenomênico. Em seguida, vou explorar quatro condições para que alcancemos essa situação, que são derivadas de técnicas meditativas que tenho exercitado nos últimos anos. Esse estado corporal de presença pode ser caracterizado por um modo de conexão ou engajamento do organismo com o ambiente e com os demais organismos em seu entorno. Esse modo

³⁸ Penso que esse ponto diverge do que se entende tradicionalmente na filosofia por 'caráter fenomênico da percepção', pois não estou me referindo especificamente às experiências sensíveis. Estou me referindo ao estado corporal no momento da experiência. Comumente associamos esse(s) estado(s) com estados emocionais, mas pode ser que eles envolvam muitos fatores e possam ser caracterizados como múltiplos, isto é, envolvendo, emoções e experiências sensíveis de várias modalidades dos sentidos, além de tensões musculares, estados mentais, dentre outros.

de engajamento é o que nos permite verdadeiramente conhecer sem impor ou projetar nossas próprias normas e hábitos naquilo com o que interagimos. Conforme Di Paolo, Cuffari e De Jaegher (2018), “Deixamo-nos guiar por eles [por aquilo com o que interagimos] ao mesmo tempo que tentamos nos engajar com eles” (Di Paolo, Cuffari e De Jaegher, 2018).

Na [performance 'Olhar'](#) executada por nós na apresentação 'Mulheres da Improvisação' (MI) (ANDA 2020) exploramos esse estado corporal. O objetivo foi evocar a atenção do espectador para essa conexão ou engajamento com o outro, que ocorre quando exercitamos nossa capacidade de simplesmente estar. Estar em companhia uns dos outros. Aquietar os pensamentos e se conectar com o olhar do outro. O espectador foi convidado a olhar nos olhos de uma de nós, observar, libertar-se de pensamentos, julgamentos e ansiedades, libertar-se das tarefas a serem feitas e da concepção de tempo. Libertar-se de si e sentir o outro, a conexão, o fato de que estávamos juntos naquele momento.

Figura XI: Performance 'Olhar' na apresentação 'Mulheres da Improvisação (MI): ações e reflexões sobre presença frente aos desafios contemporâneos' (ANDA, 2020).



Fonte: fragmento do vídeo da 'ConferenciAção' ANDA. Acervo Mulheres da Improvisação.

Essa proposta se conecta diretamente com a proposta da [cena inicial da 'ConferenciAção'](#) em que trazemos o bambuzal e chamamos a atenção para uma conexão profunda embora virtual a uma grande [rede de conexões](#) entre cada um de nós, com o bambuzal, com o rio, que estava presente

apenas sonoramente, com os raios de sol, com a própria tecnologia.

Figura XII: Bambuzal na apresentação 'Mulheres da Improvisação (MI): ações e reflexões sobre presença frente aos desafios contemporâneos' (ANDA, 2020)



Fonte: fragmento do vídeo da 'ConferenciAção' ANDA. Acervo Mulheres da Improvisação.

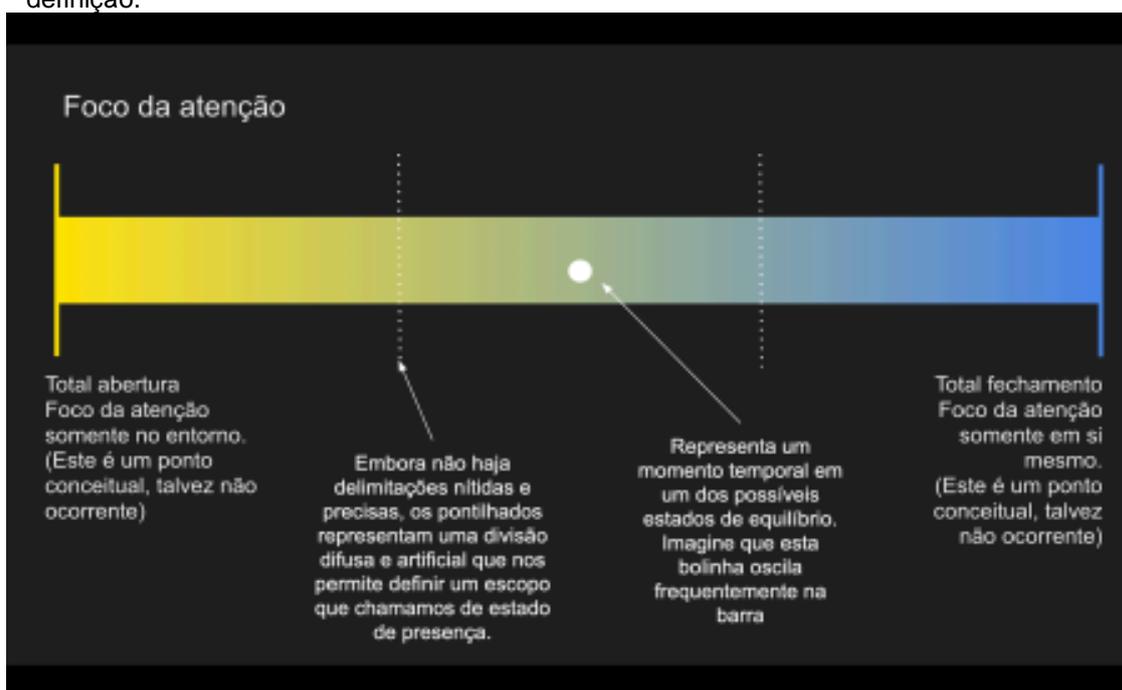
Tanto na cena do olhar quanto na cena do bambuzal convidamos os espectadores a observar os pequenos movimentos, ou [pequenos gestos](#) de quem olhava, o movimento dos ombros e do peito com a respiração, e convidamos os espectadores a se identificar com aqueles pequenos gestos e se conectar com aqueles movimentos. Essas cenas ilustram sob duas perspectivas o que chamo de conexão ou engajamento no sentido de nos deixarmos guiar por eles ao mesmo tempo que tentamos nos engajar com eles. A partir dessas experiências que vivemos na 'ConferenciAção', como mencionei, vou optar por usar o termo '*situação*' de presença, pois quero evitar uma concepção restrita de presença como um estado interno do organismo e enfatizar o aspecto relacional entre organismo e entorno. Quando digo '*entorno*' incluo o ambiente e os demais organismos presentes e quando digo '*organismo*' em geral me refiro a qualquer corpo vivo que se engaja com o ambiente, mas nestes parágrafos considero mais especificamente seres humanos.

Começo por definir presença por seu aspecto negativo - o que não é presença: qualquer momento que minha mente está engajada em lembranças, projeções ou contrafactuais, isto é, sempre que me lembro do passado, projeto o futuro, ou considero possibilidades de situações alternativas ('E se ...'), não

estou em condição de presença. Esses estados podem ou não ser articulados ou articuláveis verbalmente, por isso incluem também estados emocionais de medo, insegurança e incerteza na situação vivida, ou ainda expectativa, excitação e ansiedade, isto é, independentemente da valência positiva ou negativa. Esses são estados mentais em que a atenção não está em equilíbrio com o ambiente, mas está majoritariamente voltada para pensamentos e estados internos, embora seja possível exercer as mais diversas tarefas automáticas enquanto estamos mentalmente nesses estados.

A partir dessa qualificação negativa, chegamos a uma definição positiva da situação de presença como um constante equilibrar da atenção entre estímulos externos e demandas internas ao organismo. Segundo essa definição, há de haver uma conexão entre o organismo e o entorno, e essa conexão deve estar em um tipo de equilíbrio, que é um exercício constante.

Figura XIII: representação gráfica da concepção de *situação de presença* enquanto constante equilibrar da atenção entre estímulos externos e demandas internas. As faixas verticais nas laterais representam pontos conceituais possivelmente não ocorrentes. A barra degradê, na região azul representa os estados de lembrança ativa, exercício mental intenso de contrafactuais, foco da atenção em estados internos, agitação mental, ansiedade, medos, angústias etc. A barra degradê na região amarela representa o foco da atenção no ambiente, nas cores, no formato, nas qualidades dos objetos, nos eventos que estão ocorrendo, no turbilhão de informações que acessamos diariamente. A barra degradê na região mista representa o constante equilibrar, a bolinha branca representa um instante temporal da experiência. Ela oscila no constante equilíbrio da atenção. As linhas pontilhadas são os limites (artificiais) do que se pode chamar de presença de acordo com essa definição.



Fonte: Acervo pessoal

Mas como atingir esse estado corporal, essa situação de presença? Derivando de práticas meditativas, parto para quatro possíveis condições (no sentido de requisitos) necessárias, embora não individualmente suficientes para a situação de presença.

1) Observação imparcial (sem julgamento) - ver o que o entorno é e não pensar nas qualidades do que é percebido - que é de tal e tal modo, grande ou pequeno, áspero ou macio, duro ou fofinho, bom ou ruim, feio ou belo, adequado ou inadequado. Sentir também que estado emocional é gerado em seu próprio organismo em função daquela interação com o entorno que é a própria observação.

2) Aceitação (não resistir ao que está no entorno) - ver o que o entorno é e deixar que seja, não rejeitar o que é e não pensar em como poderia ou deveria ser diferente. Não pensar ou exercer nenhum tipo de correção ou 'controle de qualidade'. Essa condição pode ser associada à noção de deixar ser da epistemologia engajada (De Jaegher, 2019).

3) Desprendimento (desapego da situação) - não se apropriar da situação como se fosse sua ou parte do seu eu, seu projeto, sua vida, sua vivência, mas navegar livremente pelos acontecimentos de modo que possa haver uma fluidez na sucessão de eventos, sem que eles sejam impositivos ou mandatórios.

4) Estabilidade (desapego dos pensamentos, medos e dúvidas) - evitar pensamentos contra-factuais (como, 'E se fosse ...'), evitar pensamentos passados e projeções futuras. Evitar pensamentos sobre que tem que ser feito, de como o tempo passa rápido, planejamento, etc.

É importante destacar que tanto aceitação quanto desprendimento não significam um tipo de desconexão ou desengajamento, significam que as conexões são equilibradas. Esse equilíbrio não é um ponto único que atingimos, mas sim um constante equilibrar e nós estamos a cada momento,

todo o tempo, oscilando em um degradê de possibilidades.

Seguindo a definição de presença que exploramos, fica claro que práticas em que há improvisação composicional são excelentes oportunidades para exercitar essa situação de presença, pois temos que estar conectados intensamente e na maioria dos casos livres de pensamentos, agendas e planejamentos. Mas uma das principais questões que surgem ao artista cênico é se há presença em processos estruturados e fixados previamente, como no caso de coreografias e cenas ensaiadas, em que é necessário o uso da memória. É importante distinguir o que se chama de memória episódica, memória semântica (Tulving, 2002) e hábito. Memória episódica é lembrar eventos passados. Memória semântica é lembrar de informações. Esse são os dois tipos de memória que sugerimos evitar no exercício da presença. No caso de coreografias e cenas ensaiadas, o exercício presente se configura como viver um hábito. O dançarino ou dramaturgo presente não traz à mente consciente eventos passados nem informações, ele vive, em cena, um hábito que criou com os ensaios. Isto é, o estado de presença - considerado como constante equilíbrio entre organismo e ambiente - em uma cena coreografada é resultado do desenvolvimento de uma habilidade e de um treinamento intenso em que as ações estão, em sua maioria, automatizadas. Muitas vezes, quando a automatização não está implementada e o participante tem que privadamente recorrer a estados mnemônicos, há um tipo de artificialidade observável na ação. Mas, o estado de presença pode ocorrer e ser intenso, tanto na improvisação quanto na cena coreografada.

[O que se conclui das observações apresentadas até aqui, é que esse estado pode ser exercitado a qualquer momento, desde momentos simples e cotidianos, como simplesmente tomar um chá ou café, até os momentos mais intensos de interação com outros e exposição social.](#)

["Através de Nós", encontros possíveis.]



Por uma compreensão da Presença Social na

Improvisação

Ivani Santana (UFBA)



Pele ...

marcas_no_corpo _____ respiração _____
 i n s p i r a ç ã o ————— e x p i r a ç ã o
 _____ movimentos_e_camadas ___ de _____
 ___pele.

Assim começo, com imagem de pele, das minhas peles, a pele do corpo que se move naquele mesmo instante, a pele na imagem pré-gravada que se move ao som da minha respiração, e a “pele” da tela que toca a retina de quem me assiste. Improviso com minha própria voz e com a imagem do meu próprio corpo numa espécie de meta-linguagem, discuto assim com aquilo que estou a fazer. Um duo dos vários corpos que abrigo, pois como explicam os autores Di Paolo, De Jaegher e Cuffari (2018):

Você, caro leitor, é um corpo linguístico. (p.1)

Vocês são corpos. Sim, corpos. Orgânico, sensório-motor, intersubjetivo. Como um corpo linguístico (...) existe como um processo de navegar e combinar ordens sociais e pessoais, você carrega uma relação simultânea de distanciamento e orientação contínua em direção às suas próprias dimensões sensório-motoras e orgânicas. Vocês representam seus corpos por meio de um tipo especial de agência.

(Di Paolo, De Jaegher e Cuffari, 2018, p.2)³⁹

³⁹ *You, dear reader, are a linguistic body. (p.1) (...) You are bodies. Yes, bodies. Organic, sensorimotor, intersubjective. As a linguistic body (...) exists as a process of navigating and blending social and personal orders, you bear a simultaneous relation of distancing and ongoing orientation toward your*

E é dessa forma que apresento a última parte desta 'ConferenciAção', termo que cunhei em 2018 para denominar configurações como esta que nós, Mulheres da Improvisação, desenvolvemos para a Conferência da ANDA 2020.

Minha proposta de "ConferenciAção" segue inquietações de vários artistas pesquisadores que, em 1960, já buscavam romper com estruturas formais institucionalizadas para a discussão de um tema, uma reflexão na área das Artes. Tal proposição ficou conhecida como 'palestra performativa' (*lecture performance*) e, de tempos em tempos, novas ignições trazem estímulos renovados que promovem o surgimento de outros modos e procedimentos, os quais buscam encontrar caminhos próprios de se discutir Arte que não sejam subordinados ao academicismo formatado pelas outras áreas do conhecimento.

Imbuída também de tais inquietações, cunhei o termo "ConferenciAção" com o interesse de propor a experiência do tema em discussão, procurando assim ir além do protagonismo verbal. O objetivo está em refletir e debater a partir da prática, a qual, no meu caso, é a dança mediada pelas tecnologias digitais. Busco então criar um processo de improvisação entre o que faço e o que falo, explorando minhas ações em tempo real e em diálogo e mediação de alguma instância computacional.

As duas primeiras experiências que realizei da 'ConferenciAção' foram de grande importância para que eu compreendesse minha inquietação. A primeira foi realizada em Lisboa durante a programação do evento organizado pelo projeto *Technologically Expanded Performance* (TEPe) em 2019 e, apesar de não poder ser feita em ambiente aberto, consegui estabelecer uma boa relação com o espaço proposto, assim como também uma boa imersão dos participantes. A segunda ocorreu logo após, mas no Canadá, onde fiquei por um ano para o desenvolvimento de um projeto interdisciplinar entre a *Simon Fraser University* (SFU) e a *University of British Columbia* (UBC). Nesta segunda "ConferenciAção" consegui explorar um dos aspectos que me interessa muito, a relação do participante não apenas com a escuta do áudio com minha sonoridade, mas sua completa

own sensoriomotor and organic dimensions. You enact your bodies through a special kind of agency. (Di Paolo, De Jaegher e Cuffari, 2018, p.2)

imersão no espaço. A narrativa, portanto, contava com minhas reflexões, mas também com outros sons do corpo e do ambiente. Enquanto andávamos pela *Frog Farm*, em Slokan Valley, durante o encontro anual organizado pelo meu supervisor da UBC, Dr. Evan Thompson em parceria com a Dra. Rebecca Todd, cada um escutava a narrativa a partir de seu dispositivo móvel (celular, tablet) utilizando fones de ouvido, enquanto eu projetava imagens pelo espaço e improvisava estabelecendo um diálogo com o entorno, com os participantes e com minha própria reflexão sonora. Nestas duas experiências, o uso da gravação binaural - que permite a reprodução da espacialidade sonora - foi um diferencial importante para a imersão dos participantes, aspecto este que não pude realizar no evento da ANDA, mas que pretendo atrelar ao meu desenvolvimento da "ConferenciAção".

De forma geral, posso afirmar que a "ConferenciAção" busca colocar a experiência em primeiro plano para, a partir disso, traçar uma discussão e apresentar reflexões a respeito. De forma específica ao meu desenvolvimento pessoal com a "ConferenciAção", coloco três aspectos principais: a imersão através da espacialidade sonora e ocupação do meio ambiente, um diálogo entre meu corpo com minha própria narrativa (sonora, visual, espacial) numa proposta de metalinguagem e, por fim, a pesquisa em dança tendo como interesse a improvisação, a Teoria da Enação e a mediação tecnológica.

Abaixo, coloco o texto da minha narrativa na íntegra.

Eu, Ivani Santana, e todas nós da conexão Mulheres da Improvisação, gostaríamos de agradecer a presença de todas, todos e todes, bem como a oportunidade de estar neste evento. Esta é a última parte desta ConferenciAção, termo que adotei para denominar configurações como essa que vocês estão participando hoje aqui conosco, na qual buscamos integrar a discussão conceitual com a experiência do tema em questão. Estamos juntas nesse espaço-tempo interligadas por uma tecnologia que nós, seres humanos sapiens criamos para o mundo em que vivemos.

No livro "Sapiens: uma breve história da humanidade" (2015), o historiador e filósofo Yuval Harari escreveu sobre a Revolução Cognitiva, a qual possibilitou irmos para além de nossa limitação biológica, uma vez que

somos capazes de nos mobilizar por conta de uma ideia, de uma ficção, sendo este um dos aspectos, e talvez o mais relevante, que nos diferencia dos outros seres vivos. É sobre este ser do coletivo e das criações ficcionais que estamos tratando quando pensamos e fazemos Arte.

Nossa linguagem evoluiu como uma forma de fofoca. De acordo com essa teoria, o *Homo sapiens* é antes de mais nada um animal social. A cooperação social é essencial para a sobrevivência e a reprodução. Não é suficiente que homens e mulheres conheçam o paradeiro de leões e bisões. É muito mais importante para eles saber quem do seu bando odeia quem, quem está dormindo com quem, quem é honesto e quem é trapaceiro. (Harari, 2015, p.31).

Mas a característica verdadeiramente única da nossa linguagem não é a capacidade de transmitir informações sobre homens e leões. É a capacidade de transmitir informações sobre coisas que não existem. Até onde sabemos, só os sapiens podem falar sobre tipos e mais tipos de entidades que nunca viram, tocaram ou cheiraram. (Harari, 2015, p.32)

Minha apresentação tem dois focos principais, o primeiro está em compreender que há uma "tomada de sentido participativa" (Di Paolo, De Jaegher, Cuffari, 2018) que possibilita a emergência de uma improvisação entre indivíduos e, portanto, o estudo sobre a presença deve considerá-la como uma "presença social". O segundo foco volta-se para a compreensão de presença na dança em rede, ou dança telemática, a qual coloca em sinergia os três aspectos considerados pelos estudiosos em [tecnologia virtual](#): auto-presença, telepresença e presença social.

Figura XIV: Dança Telemática, de Ivani Santana. "Versus" (2005) espetáculo entre Salvador, Brasília e João Pessoa. "e_Pormundos Afeto" (2009) espetáculo entre Brasil (Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual) e Espanha (Konic Thtr).



Fonte: Acervo pessoal.

A improvisação é um sistema complexo, no qual o instante anterior influencia um instante futuro produzindo sempre um presente dinâmico. A improvisação não é uma questão intelectualizada de tomar decisões, mas sim um estado de conhecimento corporalizado. A presença não é apenas o “estar presente aqui e agora” de alguém, mas de se sentir presente com os outros e com o próprio meio e perceber que é nesta construção coletiva e situada que a presença se efetiva. Na improvisação realizada por mais de um improvisador ou que ocorre em ambiente público, podemos perceber claramente o conceito de “criação de sentido participativa” (no inglês, *participatory sense-making*), que é definida como

(...) a coordenação da atividade intencional em interação, por meio da qual processos individuais de construção de sentido são afetados e novos domínios de construção de sentido social podem ser gerados que não estavam disponíveis para cada indivíduo por conta própria.” (Di Paolo, De Jaegher 2007, p. 497)⁴⁰

Seja na preparação corporal da improvisadora ou na execução da improvisação é preciso reconhecer que a presença, a percepção de sentir-se aqui e agora está implicada com uma tensão entre a autonomia dos indivíduos e a autonomia da própria interação. Conforme nos ensina Di Paolo o "(...) *agenciamento sensório-motor é ele próprio constituído como uma rede auto-sustentada de esquemas sensório-motores mutuamente equilibrados*" (Buhrmann, Di Paolo, apud Di Paolo, 2016, p.231)⁴¹.

[Somos organismos e, como tal, buscamos nos organizar com o mundo que vivemos.](#) Como diz Alva Noë, a Arte tem a possibilidade de despertar-nos para novas organizações, ela nos tira dos hábitos já acomodados em nossas atitudes corporalizadas, por isso o filósofo a chama de "*Strange tools*" (2015), que numa tradução literal seria "estranha ferramenta", contudo, compreendendo o conceito, prefiro considerá-la como um "instrumento singular". Instrumento por ser o termo mais apropriado quando nos referimos aos artefatos utilizados pelos artistas, e singular pela forma única e peculiar da Arte produzir conhecimento.

⁴⁰ *This is what we call participatory sense-making: the coordination of intentional activity in interaction, whereby individual sense-making processes are affected and new domains of social sense-making can be generated that were not available to each individual on her own.* (Di Paolo, De Jaegher 2007, p. 497)

⁴¹ (...) *sensorimotor agency is itself constituted as a self-sustaining network of mutually equilibrated sensorimotor schemes.*(Buhrmann, Di Paolo, apud Di Paolo, 2016, p.231)

Assumindo tal perspectiva, a improvisação em dança, como um instrumento singular, possibilita que tenhamos estratégias para a reconfiguração e reorganização dos nossos próprios padrões e qualidades de movimento, assim como invoca o outro a repensar os seus.

A improvisação não se define como uma somatória ou uma complementação dos movimentos de cada pessoa envolvida no processo, pois o que surge é construído pelo fazer implicado com o outro e com o [próprio resultado dessa implicação](#). É preciso compreender que os movimentos e estratégias vão surgindo de acordo com o que é feito, nem antes (como uma tomada de decisão, na qual há uma reflexão prévia à ação) e nem depois, mas durante o próprio fazer.

Segundo Di Paolo

"Cada indivíduo realiza um ato parcial e, aprender a realizar atos sociais com sucesso implica em equilíbrio interpessoal. A capacidade de participar de tais atos é uma habilidade social irreduzível. A interação social não só permite essa habilidade (por meio do equilíbrio mútuo), mas também é constitutiva, uma vez que o ato social só pode ser concebido quando está limitado pela normatividade da ordem interativa. (Di Paolo, 2016, p.248).⁴²

Quem trabalha com improvisação pode compreender perfeitamente este equilíbrio mútuo mencionado, pois, por mais que possamos não explicar em palavras, sabemos quando a relação com o outro se estabelece ou não durante a dança.

Pensar na improvisação pela Teoria Enativista, pela compreensão deste corpo como um corpo linguístico é compreender que nossa experiência é um processo contínuo de fazer e sofrer as consequências dos nossos feitos, afirmação que está em consonância com o pensamento do filósofo John Dewey.

Durante algumas discussões que tivemos nos encontros das Mulheres da Improvisação, pensamos na importância da imersão, além da presença, no processo de atenção ativa e plena, no estado de estar aqui e agora como o desejado para a improvisação. Contudo, quando tratamos da Arte com mediação tecnológica, imersão está relacionada com qualidades

⁴² *Each individual enacts a partial act, and to learn to success- fully perform social acts implies ⁶ interpersonal equilibration. The ability to participate in such acts is an irreducibly social skill. Social interaction is not only enabling of this skill (via mutual equilibration) but it is also constitutive since the social act can only be conceived as being bound by the normativity of the interactive order (Di Paolo, 2016, p.248)*

tecnológicas do sistema, enquanto presença está vinculada à experiência subjetiva do sujeito naquele contexto.

Isto quer dizer que, no caso da mediação tecnológica, as diversas possibilidades que temos de lidar com avatares (de nós mesmos, dos outros ou criados sinteticamente por algoritmos) estabelecem uma outra forma de colocarmos nossa presença nesta relação. Acessar o mundo é um processo contínuo de trazê-lo para nós a partir de nossas ações e de como agimos no mundo. Como disse Alva Noë em sua entrevista sobre o livro *Strange Tools* realizada pela *The Middle Way Society* (2015): "ação e percepção são faces de uma mesma moeda".

São formas de acessar o mundo, formas estas que são construídas ao longo da nossa história evolutiva. Nós não começamos a ter interesse pelo remoto e compreender como interagir com aqueles que estão distantes porque estamos confinados pelo isolamento social em virtude da pandemia do COVID 19, nós aprendemos e apreendemos a relação com o distante com nossa sensibilidade, nosso afeto e nosso entendimento sensório-motor graças a nossa história evolutiva, ou seja, pelas experiências vividas com os sinais de fumaça, as mensagens por pombo correio, as cartas, os cartões postais e todos os demais adventos da era eletrônica, do código morse às nossas atuais videoconferências tão utilizadas em tempos pandêmicos. Todas essas experiências possibilitaram formas de acesso ao mundo que habitamos, tornaram-se conhecimentos corporalizados e, desta forma, ficaram disponibilizados para nós.

De forma evolutiva, passamos a ter "conhecimento sensório motor" da relação com o distante, no sentido cunhado por Alva Noë, ou seja, "um conhecimento conceitual, mas também formas mais práticas de conhecimento" (2012, p. 15)⁴³. E foi dessa forma que construímos nossa compreensão do distante, de um presente ausente, pois, segundo o filósofo, justamente essa ausência que importa e, portanto, rejeita a preocupação de querer que seja a mesma coisa de estar frente-a-frente com outra pessoa. Acessar o outro por uma outra via é um conhecimento já corporalizado por nossa história. Como seres cognoscentes e criadores de ficção, despejamos nossa cognição pelo mundo e percebemos que, ao menos na

⁴³ (...) *conceptual knowledge, but also more practical forms of knowledge including what I will call* ⁷ *sensorimotor knowledge.* (Noë, 2012, p. 15)

maioria das vezes, isso funciona. Inventamos o mapa e ele realmente nos ajuda a chegar nos lugares, inventamos a tabuada e ela realmente nos ajuda a fazer cálculos, inventamos diversas tecnologias médicas e percebemos que elas ajudam a saber mais dos pacientes e detectar problemas ajudando a salvar vidas. Por isso, devemos reconhecer e aceitar que inventamos outras formas de estar presente, mesmo estando ausentes. Dançar pela internet não é a mesma coisa que dançar junto no mesmo espaço físico, pois propõe uma outra forma deste organismo se organizar e acessar o outro encontrando um outro tipo de sinergia.

Para estudiosos da tecnologia digital, os três aspectos da presença, que indico a seguir, servem para definir campos distintos de ação e aplicação tecnológica. A auto-presença é considerada por eles quando nos sentimos conectados com os elementos daquele meio e percebemos nossa interatividade com os mesmos; a telepresença é considerada quando nos permite sentir que estamos em um outro espaço que não apenas este físico que nos encontramos, e a presença social ou co-presença é aquela na qual percebemos estar em relação com um outro agente, em sintonia com sua inteligência, suas intenções e suas impressões sensoriais. Todavia, na minha perspectiva, a dança em rede, ou dança telemática, pode colaborar para a convergência entre estes três estados de presença. Na dança telemática ao menos dois estados de presença são entrelaçados, a telepresença e a co-presença, pois acessamos o espaço da outra criando sentido de forma participativa. A auto-presença acontece em muitos trabalhos, pois geralmente coloca-se uma forma interativa de manipulação de dados locais (imagem, som) ou mesmo para vinculação e controle do outro remoto. Desta forma, a dança telemática tem um grande potencial para o desenvolvimento da presença nestes três estados, portanto, poderá criar novas formas de acesso

Assim chegamos ao fim dessa "ConferenciAção", num encontro entre improvisadoras distantes, mas presentes na ausência. Elena Partesotti na Itália, Tania Marin Perez no Uruguai, e nós aqui no Brasil, e tantos outros que podem estar

em outros lugares que eu nem mesmo sei, mas que tenho certeza de estarem acessando este mesmo mundo que instauramos neste acontecimento proposto pela conexão Mulheres da Improvisação. Muito

obrigada!

Telar

Tania Marin Perez (UFBA)



Figura XV: performance telemática



Fonte: fragmento do vídeo da 'ConferenciAção' ANDA. Acervo Mulheres da Improvisação.

Para o encerramento das reflexões geradas pela conexão Mulheres da Improvisação, foi proposta uma experiência telemática. Através de seres distantes geograficamente, mas que se encontravam num momento dado no intangível território virtual, tínhamos como objetivo gerar um 'espaço-tempo-movimento' compartilhado. Nosso desejo era poder condensar as reflexões tecidas pelas companheiras durante essa pequena performance.

Esse acontecimento nos encontrava geograficamente dispersas no mundo. Eu, do Uruguai, escutava atentamente a voz de Ivani que, do Brasil, concluía suas reflexões e avisava que logo eu deveria iniciar minha cena. Segundos antes, terminei de verificar o posicionamento das câmeras, confirmei que o computador estava conectado à energia elétrica e que as luzes estavam ligadas. Verifiquei também se as cenas construídas no software Isadora estavam preparadas para iniciar. Como foram programadas para durar um tempo específico, uma vez iniciadas não poderiam ser interrompidas. Tudo pronto!

Na tela estavam as mãos de Ivani, em seguida entrava Elena, que estava na Itália, construindo um ambiente sonoro, enquanto eu parecia voar no bambuzal que Walmeri trouxe do seu lar para nós. Foi com a imagem do Bambuzal que iniciamos a Conferência, com a qual convidamos o público para ingressar nessa experiência. Durante todo o evento, atravessamos telas em distintas direções, o público que nos permitiu entrar nos seus espaços, como também nós os convidamos a entrar nos nossos. Cada um da sua casa, um espaço que está sendo tão resignificado durante o período de pandemia. Encontramo-nos na tela, nas diversas telas conectadas à experiência, dançando juntas, apesar de dispersas, e totalmente presentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alva Noë on his book *Strange Tools: Art and Human Nature*. Entrevista realizada por The Middleway Society. Entrevistado: Alva Noë. *Podcast*. 06 de dezembro de 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Y8rHbEdtGI>. Acesso em 28 de agosto de 2020.

ARTAUD, A. **O teatro e seu Duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BENFORD, S., GIANNACHI, G. **Performing mixed reality**. London, England: The MIT Press, 2011.

BRECHT, B. **Estudos sobre Teatro**. Lisboa: Portugália Editora, 1964.

CAVICCHI, R. *Realtà virtuale e interazione sensomotora: decorsi cinestetici*

e decorsi fenomenici in correlazione. **Realtà virtuale e interazione sensomotora**, 1000-1024, 2006

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1990

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

DE JAEGER, Hanne. Loving and knowing: reflexions for an engaged epistemology. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, 2019.

DE JAEGER, Hanne, DI PAOLO, Ezequiel. Participatory sense-making. An enactive approach to social cognition. In **Phenomenology and the Cognitive Sciences**. Disponível em <https://link.springer.com/article/10.1007/s11097-007-9076-9>. Acesso em 28 de agosto de 2020.

DI PAOLO, Ezequiel. Participatory Object Perception. In: **Journal of Consciousness Studies**, 2016. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/303445961>. Acesso em 28 de agosto de 2020.

DI PAOLO, Ezequiel, CUFFARI, Elena, DE JAEGER, Hanne. **Linguistic bodies: the continuity between life and language**. MIT Press, 2018.

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **O jogo das perguntas**. Lisboa: Ghost, 2013.

ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/prometeu.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2020.

GIBSON, J. A theory of direct visual perception. In Nöe A. & Thompson E. (Eds.), **Vision and Mind: selected readings in the philosophy of perception** (77-90). Cambridge, England: MIT Press, 2002.

HANNA, Thomas. **Corpos em Revolta: A revolução-evolução do homem do século XX rumo à Cultura Somática do século XXI**. Rio de Janeiro: Mm, 1976.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens. Uma breve história da humanidade**. Porto Alegre, L&PM, 2015.

JODOROWSKY, Alejandro. **La danza de la realidad:(psicomagia y psicochamanismo)**. Madrid: Siruela, 2001.

JODOROWSKY, Alejandro. **Manual de psicomagia**. Madrid: Siruela, 2009. JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia**. Madrid: Siruela, 2003.

KALAWSKY, R. S. The validity of presence as a reliable human performance metric in immersive environments. In 3RD INTERNATIONAL WORKSHOP ON PRESENCE (pp. 1-16), 2000.

- LABAN, R. **O Domínio do Movimento**. São Paulo, Summus Editorial, 1978. LABAN, R.. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo, Ícone Editora LTDA, 1990. LABAN, R.. **Choreutics**. London: MacDonald and Evans, 1966.
- LABAN, R.. **A Life for Dance: Reminiscences**. London: MacDonald and Evans, 1975.
- LABAN, R. **A Vision of Dynamic Space**. London and Philadelphia: The Falmer Press, 1984.
- LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Tisch School of the Arts, New York University, EUA. Ilha: v. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun (2011) 2012.
- MANTOVANI, G., RIVA, G. “Real” presence: how different ontologies generate different criteria for presence, telepresence, and virtual presence. **Presence**, 8(5), 540-550, 1999.
- MORAIS, Líria de A. *Corpomapa: a relação entre o dançarino e o lugar na composição situada*. Tese de doutorado. PPGAC- UFBA, 2015.
- NOË, Alva. **Action in perception**. London: Massachusetts Institute of Technology, 2004.
- NOË, Alva. **Varieties of Presence**. Harvard University Press, 2012.
- NOË, Alva. **Strange Tools: art and human nature**. New York: Hill and Wang. 2015.
- NOË, A., O'REGAN, J. K. On the brain-basis of visual consciousness: a sensorimotor account. **Vision and mind: Selected readings in the philosophy of perception**, 567-598, 2002
- O'REGAN, J. K, NOË, A. (2001). A sensorimotor account of vision and visual consciousness. *Behavioral and Brain Sciences*, 24 (5). MANNING, Erin. *The Minor Gesture*. Duke University Press, 2016.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário do teatro**. São Paulo: Ed. Perspective, 2005.
- PARTESOTTI, E., PEÑALBA, A., MANZOLLI, J. (2018). Digital instruments and their uses in music therapy. **Nordic Journal of Music Therapy**, 27(5), 399-418.
- PARTESOTTI, E., MANZOLLI, J., PEÑALBA, A. Interactive musical technology enhances creativity: A case study with e-mocomu technology. In **Proceedings of INTED-INTERNATIONAL TECHNOLOGY, EDUCATION AND DEVELOPMENT CONFERENCE**, 2017, p. 900-904.
- PARTESOTTI, E. **L'interazione nelle tecnologie musicali di realtà mista: Il prototipo e-mocomu como esempio multimodale con propositi terapeutici**, 2016.
- RUIZ, Gisele. Presença, quietude, movimento, liberdade: Recortes de uma pesquisa. In: Ruiz, Gisele. **Articulações: ensaios sobre corpo e performance**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015, p. 11 - 22.

SHERIDAN, T. B. Musings on telepresence and virtual presence. **Presence: Teleoperators & Virtual Environments**, 1(1), 1992, p. 120-126,

SLATER, M., & WILBUR, S. A framework for immersive virtual environments (FIVE): Speculations on the role of presence in virtual environments. **Presence: Teleoperators & Virtual Environments**, 6(6), 1997, p. 603-616,

SLATER, M., STEED, A. A virtual presence counter. **Presence**, 9(5), 2000, p. 413-434.

SEIDLER, Lara. Dancidade: gesto como campo de circulação de forças. In: Ruiz, Gisele. **Articulações: ensaios sobre corpo e performance**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015, p. 23 - 38.

TULVING, Endel. Episodic memory: From mind to brain. **Annual Review of Psychology** 53, 2002, p.1–25,

WAGNER, I., BROLL, W., JACUCCI, G., KUUTII, K., MCCALL, R., MORRISON, A., SCHMALSTIEG, D., TERRIN, J. On the role of presence in mixed reality. **Presence**, 18(4), 2009, p. 249-276.

WHITEHEAD, Alfred North. **Process and Reality**. Nova York: Free Press, 1978.



PALESTRAS INTERNAS AOS COMITÊS TEMÁTICOS

QUE DANÇAS POR-VIR? OU DA INSIGNIFICÂNCIA DO ACESSÓRIO À PRIORIDADE DO QUE É ESSENCIAL

Elisabete Monteiro

Boa tarde, antes de mais quero agradecer o convite que me endereçaram e, mais especificamente ao Professor Marcílio Vieira e a toda a organização do evento. É ainda com profunda emoção que recordo o meu grande amigo, colega e ex-aluno de pós doutoramento, que tive o prazer de orientar, em Lisboa, Professor Edson Claro, ex-docente da UFRN. Mas acima de tudo quero aqui homenagear a pessoa, o seu carácter humano, gentil, solidário, de extrema e tocante elegância para com quem o rodeava. Onde estiveres querido Edson, vai daqui o meu abraço forte.

Quero finalmente cumprimentar e agradecer a presença de todos.

Início esta Palestra, entendida mais como um momento de partilha e reflexão conjunta, começando por vos fazer uma espécie de roteiro desta nossa viagem conjunta, por terras das danças por-vir.

Assim, logo na partida farei uma breve apresentação de mim. E porque o caminho se faz caminhando, o nosso percurso andarà pela Investigação em Dança; a dança enquanto movimento, enquanto corpo e, finalmente, pelo ensino aprendizagem da dança, sempre acompanhados pelas inquietações que suscitam. O que permeia esta minha fala? Claramente, a certeza da incerteza, onde mais perguntas serão feitas que respostas dadas.

- Quem sou/quem estou? Curioso este 'ser ou estar' na língua portuguesa, como sinónimos. Mas eu distingo: sou Elisabete, cidadã portuguesa, já com bastantes quilómetros percorridos, mas sempre curiosa por aprender, (como dizia Samuel Beckett 'por fazer novos erros', por errar melhor). Sou por isso alguém que se sabe de imperfeições, resiliente, determinada, e que ama de paixão a dança. É um lugar comum, pensarão, mas asseguro-vos, nada banal. Sou ainda alguém que pensou como podia tentar contaminar outros, pela dança e através da dança, pela sua praxis artística, mas também pela reflexão, estudo e pesquisa. E encontrou nos seus alunos

esse desígnio, para algo que as palavras não chegam, mas a emoção transborda. E assim, estou Professora no Ensino Superior Universitário, mais concretamente na Licenciatura de Dança da Universidade de Lisboa-Faculdade de Motricidade Humana (ULisboa-FMH), E também investigadora integrada do Instituto de Etnomusicologia- Centro de estudos em música e dança (INET-md/polo FMH) e, membro do Centro de Artes Performativas (CEAP) da Faculdade de Motricidade Humana. E tudo isto, porque qualquer ‘estou’ implica não só um onde, um lugar, mas também algo circunstancial, com prazo. Por isso distingo ‘ser’ de ‘estar’.

Quanto ao título da minha intervenção, além do inicialmente proposto ‘Que danças por vir’, ousei adicionar numa primeira fase, o subtítulo ‘ou o elogio do paradoxo’, pelas razões ou contradições que durante a minha intervenção irão sendo sublinhadas.

Permitam-me perpetuar algumas das questões que tive oportunidade de formular no artigo intitulado ‘Convidei o pensamento para dançar’, escrito o ano passado, para a Revista de Pós Graduação em Dança ‘Arte e Estética na Educação – pesquisa e processos’ da Editora Appris. E porque o trago para aqui? porque contém inquietações que se mantêm atuais e que penso bem pertinentes. Por outro lado, o passado recente e ainda momento presente implicam este repensar de um futuro insondável, em que uns referem ansiar um ‘novo normal’, expressão com a qual discordo plenamente, porque penso que terá que ser algo dinâmico, em contínua adaptação, não estável, mas transformador, muito menos habitual, comum ou rotineiro, que a expressão ‘normal’ encerra. E temos, compulsivamente e sem opção, de seguir o que disse Fernando Teixeira de Andrade, quando afirmou: *Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já tem a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares.*

Mas vamos por partes.

Que inquietações iniciais pretendo então destacar.

- A relação entre a pesquisa artística e a pesquisa ou investigação académica, as quais amiúde e erradamente permitam-me dizer, são colocadas em confronto, ou oposição;

Refletindo sobre o conflito teoria-prática na pesquisa artística Henk Borgdorff (2017), apresenta ‘quatro perspetivas típicas-ideais de relação’, que não mutuamente exclusivas, e que nomeia como perspetiva instrumental, interpretativa, performática e imanente. (p. 316), fundindo estas duas últimas perspetivas (performática e imanente) no capítulo seguinte do seu livro. Assim, a perspetiva instrumental destaca a simbiose de um corpo de conhecimentos técnico-profissional ou instrumental específico - ao serviço da prática artística de natureza exploratória ou aplicada – fornecendo a teoria as ferramentas e procedimentos de referência. A outra, a perspetiva interpretativa, mais académica, acentua o seu carácter reflexivo contribuindo para a compreensão tanto das práticas como dos produtos artísticos. Sabemos que o conflito existente entre teoria e prática é ancestral, e acentua a distância que amiúde se lhes reconhece, mas em rigor, é inegável uma interação inevitável. Finalmente, neste conflito entre teoria e prática, destaca-se a perspetiva imanente que sublinha que “Todas as práticas incorporam conceitos, teorias e entendimentos”. (ibidem, p.318), o que me parece de elevado interesse.

No início, a investigação foi considerada como uma atividade neutra, desligada da sociedade e sem ter qualquer influência ou ligação tanto nos processos como nos resultados obtidos, situação que a partir de meados do século passado começou a mudar (Van der Vaart, Hoven & Huigen, 2018). E esse paradigma, inicialmente da investigação baseada na prática, facultou distintas perspetivas e abordagens, pelos métodos e instrumentos aplicados, os quais permitiram dar resposta a questões que a investigação tradicional não acedia de forma plena. Por outro lado, o seu carácter participante facultava essa investigação-ação tão presentemente disseminada em contexto educativo. Mas foi o campo artístico que dele se foi apoderando e desenvolvendo essencialmente nas últimas duas décadas.

Assim, a investigação em contexto artístico pode ser definida como “um esforço para ampliar para além dos constrangimentos da comunicação

discursiva para permitir expressar significados que de outra forma não podiam ser descritos ou nomeados⁴⁴ Esta questão distancia-se das atividades de pesquisa ou investigação em que as artes são utilizadas para dar resposta a questões tradicionais no âmbito da investigação., como McNiff (2008) alertou.

Mas se os métodos utilizados, porque inovadores e criativos, se tornam extremamente apelativos para o investigador no contexto artístico, facilmente colidem com as convenções instituídas no meio académico do que define uma investigação científica. Neste caso e segundo a academia, com dúvida validade no tipo de conhecimento alcançado, com ausência de robustez e de objetividade, críticas vulgarmente apontadas, como ilustra Foster, (2012, p. 540) quando destaca que “Avaliar o conhecimento que é construído através dos ‘arts based methods’ implica distintas abordagens dos conceitos positivistas de validade e fidelidade”.⁴⁵ Questões como a criação colaborativa do conhecimento, o papel do corpo, da experiência incorporada são, muitas vezes, um desafio, uma mais valia ignorada e mesmo rejeitada na dominante cultura ocidental. O significado atribuído à questão do impacto da investigação, numa perspetiva tradicional tende a ser estreita e estrita, até por vezes acusada de pouco reflexiva das distintas abordagens de criação de conhecimento. Por isso pensamos que se torna pertinente apresentar outra perspetiva, mais atual e inovadora, de Kelemen e Hamilton (2018), quanto a três ordens de razões da importância ou impacto da investigação em contexto artístico:

primeiro, mudanças no pensar e/ou no fazer como resultado da experimentação de ideias em cenários reais, práticos; Segundo, como um legado vivendo em redes crescentes de futuras colaborações e aquisição de conhecimentos; e, terceiro, como a pesquisa se coproduziu criativa e colaborativamente com os profissionais.”⁴⁶

⁴⁴ “an effort to extend beyond the limiting constraints of discursive communication in order to express meanings that otherwise would be ineffable” (BARONE and EISNER 2012, p. 1).

⁴⁵ “Evaluating the knowledge that is constructed through arts-based methods requires different approaches from those positivistic concepts of validity and reliability. “Foster (2012, p. 540)

⁴⁶ “first, as changes in thinking and/or doings as a result of testing ideas in practical scenarios; second as a legacy living on in future knowledge or collaborations and made powerful in growing networks; and third, as research co-produced creatively and collaboratively with practitioners.” Kelemen e Hamilton (2018). www.emeraldinsight.com/1746-5648.htm

No seu estudo, João Maria Mendes refletindo a investigação em Artes afirma: “Desde há cerca de duas décadas, novos hábitos universitários relativos à practice-based research e à practice-led research em artes, sobretudo em contexto de trabalhos finais de doutoramento, têm conduzido a novas simbioses entre teoria e prática, entre reflexão e criação, entre produção de objectos artísticos e comentário teórico, na construção de peças finais para obtenção do grau.”(Mendes, 2015, p.10). A questão assim coloca-se entre a investigação se basear na prática ou conduzir à produção de novos conhecimentos sobre essa mesma prática. Mas como superar “a triangulação entre criação artística, reflexão filosófica e investigação científica? “ (ibidem, p.13). ‘

Sónia Vasconcelos refletindo no âmbito das Artes Visuais e ainda sobre esta tensão teoria-prática refere, no contexto da formação de Professores: “Separar. Segregar. Dividir. Afastar. De um lado a poética, a criação, o discurso artístico e pessoal; de outro, a análise de conceções e sistemas de ensino, a seleção de conteúdos e modos de ensinar e de aprender. “ (Vasconcelos, S., 2015, p. 3468). Destaca assim que esta perspetiva, sem lhe retirar a importância que tem, contribui por outro lado, para uma situação de “distinção e hierarquia entre arte e ensino” (ibidem). Questão que sinto necessitar de mais e consistente atenção. Já Pamela Smithbell anos antes, questionava de forma bem pertinente: “Qual a diferença entre a investigação **para** a arte, a que é **sobre** arte e a pesquisa **através** da arte? É a arts-based educational (ABER) um método ou um meio?⁴⁷ (2010, p. 1597). Estas são questões que ilustram o excelente potencial que as investigações baseadas na prática vieram trazer ao mundo das artes. É por isso compreensível que a necessidade de enquadramento conceptual se fizesse sentir. E foi determinante o interesse que teve nessa ligação, entre a práxis artística e os padrões universitários, se assim poderemos dizer, contribuindo para a indagação sistemática cujo objetivo último seria a criação de um corpo de conhecimentos, neste caso, no âmbito da dança. Sobre a ‘Arts-based research’ Leavy (2015) define-a “como uma

⁴⁷ “What is the difference between research that uses art, research about art, and research through art? Is arts-based educational research (ABER) a method or medium?” (MENDES, 2015, p.10).

pesquisa baseando-se na arte, um conjunto interdisciplinar de ferramentas metodológicas”(p.ix).⁴⁸ . E o mais interessante prende-se ainda com o facto de que a designada ‘arts based research’ não teve origem no seio das artes, mas a Arte dela se foi apoderando e desenvolvendo. Inicialmente, originou-se no ‘practice based research’, ou na investigação baseada na prática, Mas se o ‘arts based research’ caminha para um reconhecimento que começa a dar os seus passos mais consistentes, também outra perspetiva se constata, o chamado: ‘arts led research’.

No campo da investigação educativa destaca-se ainda a investigação-ação, a qual vincula este diálogo entre investigação e prática, e os diferentes olhares que permitem, distinguindo-se os conceitos de “reflexão na acção, reflexão sobre a acção e reflexão sobre a reflexão na acção” (Coutinho, Sousa, Dias, Bessa, Ferreira & Vieira, 2009, p. 358), metodologia que no campo das ciências da educação se tem disseminado e que tem como que atribuído o papel de investigador aos professores. Não sendo consensual, contudo insere-se no âmbito da investigação qualitativa, de modalidade técnica, prática ou crítica, e que na sua história tem vários modelos de atuação, os quais, no seu conjunto, contribuíram para o seu desenvolvimento como destacam Coutinho et al (2009).

E qual a pertinência desta reflexão? Convicta que o tempo presente faz perigar o futuro incerto que enfrentamos, como uma das únicas certezas que neste momento temos, consideramos que o papel ou importância da investigação é um dos fatores basilares, não apenas para o desenvolvimento, mas também para a subsistência da dança. Como tivemos ocasião de referir na *Conferência Internacional em 2012, intitulada Corpos (Im)perfeitos na Performance Contemporânea* “produzir conhecimento em dança tornou-se uma necessidade evolutiva para a sua permanência” (Monteiro, 2012, p.86)

A dança, enquanto forma de expressão artística, assim como outras disciplinas desta natureza, de certa forma modelam o corpo, na disciplina que impõem, como é amplamente referenciado. E também sabemos que toda a Arte é um processo de ligação mágica.

⁴⁸ “Art based research a cross-disciplinary set of methodological tools” (LEAVY, 2015, p.ix).

E um dos conceitos que mais tem interessado, e não apenas no âmbito da dança, é o conceito de corpo.

- Será que a distância social agora imposta e perpetuada sem data de validade, não nos faz retornar ao corpo? Como o sentimos? E o espaço deste confinamento, que repercussões?

- Mas que dança ou danças falamos?⁴⁹ Movimento, corpo?

- Corpo, como metáfora? Corpo, como interface sensorial de um conjunto de dados, de informações?

- Mas é dança corpo? É dança movimento? Qual a diferença entre mobilidade e dinâmica?

- Que corpo é então este que dança?

Como diz José Gil na sua obra 'Caos e Ritmo', não é ainda possível falar de forma consistente sobre o corpo porque encerra distintas perspectivas, quando refere "O corpo da fenomenologia não é o das neurociências. O de Deleuze não se cruza com o da medicina nem com o da psicanálise" (2018, p.13). Mas esta é uma reflexão que transcende esta comunicação, esta Palestra.

Olhemos um pouco mais detalhadamente para algumas técnicas moderna e contemporânea de dança, não tanto a nível das suas destrezas ou *skills*, mas dos princípios e/ou conceitos de movimento que encerram:

Olhemos por exemplo para Humphrey e o seu princípio de 'fall and recovering'. Como nos disse Daniel Tércio (2005), ela definiu a dança como o que ficava entre a imobilidade e o resultado do desequilíbrio, a queda. Ou, acrescentaríamos nós, a técnica de Graham (em que a coluna vertebral era a linha que punha em conexão o céu com a terra), apresentado por Roger Copeland na sua coletânea 'What is Dance?' de 1983; ou Cunningham, (que eliminou a expressividade e trouxe outro sentido para a fisicalidade dos

⁴⁹ Intencionalmente colocámos em maiúscula o 'S' de "danças" para enfatizar a diferença entre o conceito de dança e o de danças, o que segundo a nossa perspectiva tem limitado em muito o seu carácter formativo.

corpos), mas principalmente os seus discípulos, assumindo a etiqueta pós-moderna, querendo aproximar a arte à vida. É por exemplo um marco, a realização do 'Hand Movie' de Yvonne Rainer, ficando marcada pelo seu manifesto dos 'Nãos'⁵⁰ em relação à dança, em 1965, abrindo espaço para outros modos de pensamento e para o 'não movimento' como movimento.

Depois, bastante mais tarde Burrows retoma de forma diferente o protagonismo das mãos com o vídeo 'Hands' de 1995. Mas foi quando advogaram a experimentação individual e coletiva, em relação às práticas de dança, com destaque para Steve Paxton (algo que já vinha sendo encaminhado anteriormente por Laban, Duncan e de Halprin), que se deu uma explosão de possibilidades, pelo sistema de Movimento designado de Contato-Improvisação. Destacou-se este sistema nomeadamente pela cumplicidade de singularidades, pela troca de energias, pela escuta de si, do outro ou outros em relação, com uma porosidade em ação, com planos, níveis, articulação e transformação, distintas até então. Paradoxalmente, inicia-se de forma suave ao nível mais profundo, pela pele," esse interface dentro-fora", através do toque, como nos diz Cristina Ferraz (2014, p.61), e seguindo as ideias de Paul Valéry. Gil (2018), analisando a percepção como um espelhamento de forças e de formas, refere a este nível "A intensificação das trocas vai baralhando cada vez mais a posição emissora de A e a posição receptora de B, voltando-as do avesso, confundindo-as." (p.28).

Não pretendiam, com o confundir a arte com a vida, 'estetizar' a vida, nem introduzir o banal. Mas talvez o mais marcante porque ainda incomensurável, tenha sido o horizonte que se abriu. Se pensarmos, por

⁵⁰ <http://www.1000manifestos.com/yvonne-rainer-no-manifest/>

No to spectacle. No to virtuosity.

No to transformations and magic and make-believe.

No to the glamour and transcendency of the star image.

No to the heroic.

No to the anti-heroic.

No to trash imagery.

No to involvement of performer or spectator.

No to style.

No to camp.

No to seduction of spectator by the wiles of the performer.

No to eccentricity.

No to moving or being moved.

exemplo, em como foi determinante para um certo pensar e fazer da dança, o contacto-improvisação uma ferramenta de eleição no âmbito da chamada ‘dança inclusiva’, independentemente de concordarmos com este rótulo. Gil, referindo-se aos poderes do corpo, às inúmeras representações deste e sobre o que designa de ‘paradoxos da percepção corporal’ e ao modo de operar considera, além do corpo que falámos de *receptor-emissor de forças; o corpo paradoxal; o corpo contractivo; o corpo espectral; e o corpo imediador*. (2018, pp.331-335)

Transmissão, reprodução, memória são, amiúde considerados importantes, mas também o esquecimento, a transformação e, principalmente e cada vez mais, a produção.

Mas como vamos recuperar o contato com as pessoas, a memória, como ressonâncias que vêm do passado?

Pensando no contexto artístico-pedagógico, o que mais me interessa, questiono, como aprende o aluno dança? E o que é isso de aprender dança? Ou ainda mais inquietante, aquela questão colocada por Fernando Becker (2017, p.23) “E se a criança não aprende?”. Autores como Leijen, Lam, Wildschut e Simons (2009) debruçaram-se sobre o pensamento reflexivo e seu impacto na aprendizagem, e sabemos como o pensamento crítico é importante para a autonomia do aluno, para a criação do conhecimento, não a sua transmissão, e que destaca o determinante papel do Professor como facilitador da aprendizagem. Portanto, poderíamos dizer que a diferença entre produção e reprodução do conhecimento, destaca o papel da interpretação e não da mera cópia. Adesola Akinleye e Rose Payne refletindo sobre o pensamento crítico e como é ainda vulgar ensinarmos, esquecendo as críticas que enquanto alunos tínhamos, referem “(...) estranhamente hoje, como professores em Departamentos de Dança na Universidade damos por nós por vezes a reproduzir os mesmo cenários de aprendizagem, que enquanto estudantes tínhamos previamente rejeitado”⁵¹ (2016, p.144).

⁵¹ “(...) strangely, as teachers in university dance departments today, we have found ourselves sometimes reproducing the same environments for learning, that as students, we had previously rejected” (ADESOLA AKINLEYE e PAYNE, 2016, p. 144).

Em um artigo que publicámos intitulado 'Trilho Coreográficos: Caminhos da Criação' de 2018, tivemos a oportunidade de destacar “a importância que os estímulos e a desejável amplificação perceptível do sentir, do aceitar e desfrutar das infindáveis sensações” adquirem (p.13), em sintonia, de certa forma com o pensamento de Marshall (2008) na sua obra *Body Speaks*, quando definiu este aspeto como o “sentir os canais da emoção” (p. 57).

Coloca-se pois assim uma questão da autenticidade, de singularidade do corpo. De um veículo assume-se cada vez mais como a nossa própria identidade. Aliás, se pensarmos no corpo enquanto construção pessoal, enquanto metamorfose e segundo Le Breton (2004, p.131) este aspecto tem particular evidência quando refere “As tatuagens e os piercings são as páginas rasgadas de uma agenda, são uma espécie de jornal, ligada à mesma na pele, feito de desenhos e/ou de palavras”. Há, pois, uma estética da presença, constituindo a pele como uma tela.

Em 2012, quando questionávamos os desafios para o Ensino-aprendizagem da dança, tivemos ocasião de referir que: “um certo modo de trabalhar o corpo, leva a um certo modo de pensá-lo e de imaginar em dança.” (Monteiro, 2012, p.87), e questionamo-nos: além destes corpos múltiplos, que repercussões quando pensamos a técnica de dança? Se revisitarmos o interessante conceito de 'Laboratório' na abordagem heurística da técnica de dança (Stanton, 2011, p. 87) sublinhando ser tanto a tentativa, como o erro, algo a considerar e mesmo a aceitar como parte do processo da aprendizagem, não deixa contudo de constituir uma certa ousadia ou mesmo quase uma blasfêmia, no contexto do ensino-aprendizagem da técnica de dança. Refere a autora:

Ao propor que uma aula de técnica seja 'um laboratório', onde a resolução de problemas e a descoberta de como as coisas funcionam são enfatizadas, surgem oportunidades para estudantes e professores de trabalharem de forma produtiva com suas competências e limitações, valorizando o movimento por si só, questionando seu contexto e significado (STANTON, 2011, p. 86)

Mas também Rimmer (2013) se destacou, pela importância dada ao papel da improvisação no ensino da técnica de dança. Um pouco mais tarde e no mesmo contexto técnico, a reflexão realizada por Dryburgh e Jackson

(2016), sublinhou a necessidade de incentivar um papel mais ativo do aluno, como uma redefinição da pedagogia da dança, pela construção de uma prática colaborativa de aprendizagem, quando declaram:

A possibilidade de investigação em um contexto de aula de técnica de dança permite uma redefinição de uma concepção tradicional de pedagogia da dança. Ao fazer isso, o aluno tem o poder de definir seu próprio processo de aprendizagem; fazendo escolhas, fazendo perguntas, encontrando sua voz, identificando objetivos, percebendo a autenticidade e apoiando-se mutuamente. (IDEM, p. 13)⁵²

Os autores destacam assim que as aprendizagens se tornam relevantes se estiverem de acordo com os interesses, curiosidade e motivações dos alunos, ilustrando a perspectiva da pedagogia crítica que defendem, na abordagem que fazem à dança contemporânea, criticando os métodos tradicionais ocidentais de ensino.

Constata-se que Aceto (2012), além da importância dada à questão da reprodução, ou seja, da replicação do modelo de desempenho, incentiva, similarmente, a criatividade do aluno pela improvisação que solicita e que designa de ‘tarefa de alteração’: “I have found that the Alteration Task methodology, altering a known phrase in myriad ways, offers dancers tremendous freedom to investigate artistry, performance quality, and qualitative range, yet provides enough structure so that they feel comfortable exploring. (p. 14).

Por outro lado, Chelsea Weidmann (2018) afirma mesmo que “desenvolver a aptidão para descrever e analisar a experiência de dançar, neste caso, no contexto técnico, permite aos professores encorajar os alunos para não dependerem tanto do seu feedback permitindo-lhes tornarem-se mais auto-suficientes” (p. 61). Na mesma direção, já Tembriotti e Tsangaridou (2014), tinham alertado para a necessidade de uma prática reflexiva da dança.

⁵² The possibility of inquiry in a dance technique class context enables a redefinition of a traditional conception of dance pedagogy. In so doing, the student is empowered to define their own learning process; making choices, setting questions, finding their voice, identifying objectives, realising authenticity and supporting each other. (DRYBURGH e JACKSON, 2016, p. 13)

Mas outro problema que o ensino-aprendizagem da dança atravessa é, segundo a nossa perspectiva:

- A menoridade ou mesmo a omissão, ou esquecimento da sua natureza, i.e., enquanto linguagem estética de elaboração artística, por direito, implicando a criação, a interpretação e a fruição;

Como tivemos oportunidade de referir em 2015, num artigo intitulado *Pedagogia da Dança - paradoxos de um paradigma*, (e reparo agora que este conceito de paradoxo está muito presente no meu percurso reflexivo), vinculámos que no contexto português a dança é, de todas as expressões artísticas, a única com abordagens distintas no quadro escolar, o que contribui para um quadro referencial de contornos dúbios. Está presente no bloco de *Actividades Rítmicas Expressivas – Dança* (inserido na disciplina de *Educação Física*), mas também como uma componente do ‘enriquecimento curricular’, optativo e disponível (ou não) por Escola. Por outro lado, é definida integrando a *Educação Artística* com a designação de *Dança*, como uma área independente. Não falamos de *Ensino Artístico Especializado da Dança*, mas sim da *Dança* enquanto constituinte da *Educação Genérica* e que por todos os estudantes deveriam ter por direito acesso.

Se as duas primeiras abordagens vinculam a redução da dança a um conjunto de práticas físicas, de ‘danças’ – aspecto que contribui para a sua arbitrariedade e, mais importante, para a perda da sua identidade – a terceira perspectiva peca por não ser abrangente. Iniciávamos a experimentação de um *Plano Nacional das Artes*, numa *Pedagogia de Projeto*, mas que a pandemia veio temporariamente interromper. Retoma agora, mas ainda como experiência piloto.

Sabemos que a dissociação entre o artístico e o educativo, tem comprometido bastante o estatuto da dança na escola, até pela confusão que amiúde se faz entre a natureza (artística) e o seu potencial âmbito de intervenção (educativo, artístico, terapêutico e de lazer). Somos da opinião que não são dimensões, como amiúde se refere, mas em rigor âmbitos de intervenção. Importa por isso adequar os objetivos ao contexto. Mas será

sempre segundo a nossa perspectiva, de um fazer artístico, de um conhecimento e experimentação de processos e procedimentos, de um *modus faciendi*, de um corpo de conhecimentos pelo o qual a dança deve lutar, a par com as outras linguagens artísticas. E esta questão de ambiguidade para a dança não se coloca para a música, o teatro ou as artes visuais. Então porquê para a dança?

Esta questão, a par com a sua omissão, esquecimento ou arbitrariedade na formação das crianças e jovens, como referimos anteriormente, tem contribuído grandemente para a lacuna da sua integração no currículo escolar, desperdiçando todo o valor que pode tem.

Zembylas (2007) equaciona a importância da componente artística na educação genérica por 3 grandes ordens de motivos: 1) a promoção de experiências de aprendizagem estimulantes tanto a nível intelectual como emocional; 2) o desenvolvimento de formas de saber que se interligam com diferentes áreas; 3) a potenciação da aprendizagem e da capacidade criativa. Existe, pois, um valor intrínseco e outro instrumental, nas Artes em geral e, neste caso, na dança em particular, de inestimável riqueza.

E que repercussões tem então este aspeto do ponto de vista educativo? Ou, como preferimos equacionar, que impacto do ponto de vista do ensino-aprendizagem da dança?

Pensamos por isso importante questionar quais os desafios da pedagogia do século XXI, e a que paradigma poderá corresponder. Sabemos ser crucial uma atitude não só reflexiva, mas específica e em contexto, porque simultaneamente destaca a importância do conceito de adaptabilidade, mas também o de 'affordance' de Gibson, como possibilidade de ação que sublinha. Constituem possibilidades de ação que potenciam o corpo ou as experiências que lhe facultam, de natureza afetiva e perceptiva, pelas solicitações de que estão imbuídas. Destaca também o conceito de relevância, que cada um atribui ao que as inúmeras possibilidades de ação proporcionam. Assim, a percepção é como um convite para agir, e também uma das razões da importância da diversidade de estímulos na aprendizagem.

Não queremos terminar este ponto sem evidenciar o que na 4ª Conferência Internacional ‘Novos Horizontes para a Educação’, que decorreu em Itália, e que Pastena, D’anna & Paloma (2013, p.539) enfatizaram:

A dança, vista como uma forma particular de expressividade do corpo, parece cancelar as fronteiras entre o corpo e o pensamento: com a dança, a linguagem corporal e a linguagem da alma se misturam na harmonia do ser; aqui assume objetivos educacionais específicos e peculiares e contribui para moldar a personalidade global do sujeito - pessoa sob os perfis físico, psíquico, intelectual, emocional de forma eficaz.⁵³

Assim na dança, o corpo evidencia-se como o tema central da criatividade, da imaginação e curiosidade, no processo somático. A criatividade opera, pois, com hipóteses e paradoxos (PALEI & SALAKHATDINOVA, 2014), que por seu lado permitem a sua perpetuação, mas também inovação, numa perspectiva holística.

Sabemos que diferentes teorias destacaram distintas perspectivas. Assim, desde a educação experiencial, dando ênfase à vivência dos alunos na sua aquisição de conhecimento, ou ao cognitivismo, relevando os estádios de aprendizagem e de desenvolvimento ou, ainda destacando a importância do contexto e do envolvimento, até à pedagogia crítica advogando o processo ativo de tomada de decisão, não sem esquecer por fim a pedagogia radical de ensinar o que não se sabe, em Rancière na sua obra do Mestre Ignorante. Mas como refere Chen, contextualizando os tempos opressivos da revolução cultural chinesa, é sublinhada a importância da integração contingente de histórias diferenciadas, das condições de vida de discursos sociais e culturais, que designa de ‘transformative sites for pedagogy’ (Chen, 2014, p.688) ou *sítios transformadores da Pedagogia*. Por este périplo se foi assim navegando a nível da educação, inclusivamente de uma pedagogia que vai para além da pedagogia. Não se foca no guiar a criança, mas a sua instrução advém da matriz das circunstâncias de vida e as vividas, considerando o desenvolvimento humano na sua totalidade.

⁵³ Dance, seen as a particular form of body expressiveness, seems to cancel the borders between body and thought: with dance, body language and soul language mix in the harmony of being; here it takes on specific and peculiar educational goals and contributes to shaping the global personality of the subject – person under the physical, psychic, intellectual, emotional and effective profiles (PASTENA, D’ANNA & PALOMA, 2013:539)

É por isso necessário uma mudança do quadro de referência em que a permeabilidade é uma mais valia ao potenciar uma rede de interações.

Neste modelo holístico da dança que defendemos, é por isso importante aproveitar as diferentes dimensões e contributos de distintas áreas do saber. É por isso fundamental lidar com conceitos paradoxais, como: singularidade - indiferenciação; homogeneidade - heterogeneidade; autonomia - controlo; imposição - negociação; ambiguidade – coerência.

E tudo isto implica que se pense mais em territórios educativos do que em territórios escolares. Sabemos que:

Um ponto de virada crítico ocorreu quando a educação formal adotou a visão de competência / habilidades em vez de conhecimento. A partir deste momento, a educação não se concentrou mais em ajudar a criar o "Homo Enciclopedicus", mas em tornar as pessoas "competentes" para enfrentar os novos desafios da vida (TOMOZII & TOPALĂ 2014, p. 587)⁵⁴

Mas bastará?

Podemos assim concluir, resgatando o que referem (Sööt & Viskus, 2014, p.298), que “o papel do Professor do sec. XXI não é apenas ensinar passos de dança, mas ter uma liderança consciente em um mundo de distintas possibilidades a par com as destrezas de ensinar a dança”.

Pensamos, pois, que a educação neste momento encara desafios sem precedentes, o que provoca o estabelecimento de novas prioridades, por isso essa mudança de paradigma que defendemos, enfrentando os inevitáveis paradoxos em tempos de mudança e de transformação.

Como ensinar hoje para o amanhã? Sabemos que esta questão se coloca sempre, mas mais pertinente se torna agora.

⁵⁴ A critical turning point took place when the formal education embraced the vision of competence / skills instead of knowledge. From this momento on, education focused no longer to help creating “Homo Enciclopedicus” but to make people “competent2 to face the new challenges of life (TOMOZII & TOPALĂ 2014:587)

O que sabemos? Que a rotura é apenas um meio. Um incontornável recurso. Ela pode e deve ser uma mais valia, pela constante inquietação, incessante busca e desejável superação.

Mais do que as danças por-vir... poder-se-ia perguntar onde fica a dança? O que provocou este estar em casa que indubitavelmente nos trouxe para mais perto de nós mesmos, nos limitou no espaço e num tempo intenso, denso e extenso? E que fez ao corpo? Paradoxalmente criou fronteiras, mas estabeleceu relações entre linguagens, potenciando possibilidades pelos constrangimentos impostos.

Assistimos, por um lado, a um certo retornar ao minimalismo no amplificar do detalhe, nos gestos, de flutuações do movimento quotidiano insinuando-se, sendo a dança, despida de virtuosismo, mas plena de significado. Inclusivamente agora vemos como um beijo ou um aperto de mão são substituídos por algo que nos fazem sentir que, por momentos, todos exploraram algumas partes do corpo, menos solicitadas, como se de uma sessão de dança criativa se tratasse, e o fazem com uma alegria quase inocente, suspendendo alguns o certo estranhamento que sentem. Porque a disciplina que se impõe, a auto censura que sentimos no gesto mais banal, no toque proibido, não há como negar, é avassalador. Por outro lado, surge a descoberta da complexidade de zonas de cruzamentos, de contaminação entre disciplinas ou expressões, esbatendo ou mesmo anulando essas mesmas fronteiras. E onde fica a dança, insistimos? De forma um pouco irónica direi que, literal e metaforicamente acentua ainda mais a criação de um espaço virtual. Que permite o detalhe que falávamos antes, mas também camadas de significação, de intencionalidades. Neste tempo e num futuro que esperemos apenas próximo, mas receamos de consequências permanentes. Que pode um corpo fazer sem aproximação, contato, partilha de forças, energia da totalidade de cada corpo e de todos os corpos que dançam? Como fica a criação coreográfica? Como ficam as artes performativas? Tal como Daniel Tércio, pensamos ser o corpo o primeiro intérprete, o primeiro reduto em qualquer disciplina artística. E concordamos com o autor quando refere que "... enquanto o teatro tem sido a história do vestir do corpo com a personagem, a

dança é dominada pela história do despir a personagem do corpo.” (2005, p. 16).

Mas nestes tempos, será que insistir na produção e na fruição de um ato presencial não será uma ação artesanal de resistência?

Vejamos por exemplo o caso do escritor, que no processo entre a sua *práxis artística* e a *techné*, como refere Gonçalo M Tavares (2013), isso implica que quebre o corpo em 3 (porque sentado), para a materialidade da sua poiesis.

Imaginemos, um admirável mundo novo, em que se reclama o direito a ser infeliz perante um programa político de tornar todos felizes. É que um dos grandes incômodos, salvaguardadas as principais preocupações de saúde, prendem-se com a ausência de liberdade individual. Mas que significa isto verdadeiramente?

Incerteza. Constrangimentos e oportunidades.

É meu entendimento que esta pandemia não é um parêntesis, mas um ponto de inflexão.

Neste sentido, é importante ter redes para construir comunidades. Redes de cuidado, de proteção, de vinculação humana. E não é tanto uma questão de recursos, também, mas sem dúvida de atitudes. A diversidade será o verdadeiro tesouro. Como alguém disse *tem cuidado com o presente que constróis deve parecer o futuro que sonhas, que pretendes construir*.

Que pensamentos se ligam então a esta questão:

- Pensamos que o excepcional, o singular, o dramatismo vão interromper a normalidade. Quebram-se situações do quotidiano a favor de estratégias de salvação do coletivo. Por isso, é preciso pôr em evidência o cooperativo, o comunitário, a generosidade, esperando que não se percam, mas sedimentem, decantando-se para experiências no futuro, ou seja, destaca a transição da necessidade ‘da insignificância do acessório, à prioridade do que é essencial’, que acabou por constituir o subtítulo final desta palestra.

Que futuro?

- É um facto que somos todas pessoas vulneráveis individual e coletivamente. Somos interdependentes. E bastou um vírus para mostrar que não podemos olhar o outro com o olhar do triunfador. E fomos obrigados a tomar consciência dos privilégios que tínhamos. E cuidar-nos será por isso a nova revolução, de encarar a comunidade como um sujeito coletivo. E não será tanto a defesa da liberdade individual, mas da autonomia relacional.

O maior desafio que a alma defronta?

Uma maior ausência de certezas, o medo, a par com a ira, o amor e o dever como diz Mira Y Lopes, no seu livro intitulado 'Os quatro gigantes da alma' (1980, 11ª ed).

De uma mão cheia de nada e outra de coisa nenhuma, talvez tenhamos uma mão cheia de incertezas, mas também a outra de oportunidades.

Como disse Ana Mundim e cito: "Dobro as certezas como origamis e as desdobro em incertezas amassadas para desvendar o desconhecido" (2017:89). Importa, pois, saber "Ampliar as possibilidades de ação. Lidar com potências, mas também com falências" (ibid, p. 136)

É assim nesse resvalar, nas margens da (a)normalidade que o devir vai chegando por caminhos que continuamente se irão trilhando, e que queremos que a dança esteja ao alcance de todos, permitindo que tenham voz, voto e veto. Que a sensação de pertença, de paz e reconciliação seja na dança, pela dança e através dela, um dos caminhos a percorrer, pelo elogio à singularidade e à diversidade transformando desafios em possibilidades.

Temos mesmo, como diz o poeta e lembrámos no início desta palestra de *'esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares.'*

Muito obrigada!

REFERÊNCIAS

Aceto, M. (2012) **Developing the Dance Artist in Technique Class: The Alteration Task**, *Journal of Dance Education*, 12(1), 14-20,

Akinleye, A., & Payne, R. (2016). **Transactional Space: Feedback, Critical Thinking, and Learning Dance Technique**. *Journal of Dance Education*, 16(4), 144–148.

Barone, T. & Eisner, E. (2012). **Arts based research**. Los Angeles: Sage

Becker, F. (2017). **Paulo Freire e Jean Piaget: teoria e prática**. Schème. *Revista Eletrônica de Psicologia e Epistemologia Genéticas*. 9 (n. Especial).

Borgdorff, H. (2017) **O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes**. Trad.: Daniel Lemos Cerqueira. *Opus*, 23(1), abril, 314-323.

Chen, R. H. (2014). **Pedagogy without Pedagogy: Dancing with Living, Knowing and Morale**. *Educational Philosophy and Theory*. DOI: 10.1080/00131857.2014.914876

Copeland, R. (1983). **What is Dance? Readings and Criticism**. R. Copeland & M. Cohen (eds). Oxford: Oxford University Press.

Coutinho, C., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F, Ferreira, M. J. & Vieira (2009). **Investigação-Ação: metodologia preferencial nas práticas educativas**. Gaia: Instituto Superior Politécnico de Gaia.

Dryburgh, J. & Jackson, L. (2016). **Building a practice of learning together: expanding the functions of feedback with the use of the flipchart in contemporary dance technique**, *Research in Dance Education*. London: Taylor & Francis.

Ferraz, M. C. F. (2014). **Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon**. São Paulo: *Galaxia*, 27, 61-71, jun. 2014.

In <https://www.scielo.br/pdf/gal/v14n27/05.pdf>

Foster, V. (2012) **The pleasure principle: employing arts-based methods in social work research**. *European Journal of Social Work*, 15:4, 532-545, DOI: 10.1080/13691457.2012.702311

Gil, J. (2018). **Caos e Ritmo**. Lisboa: Relógio d'Água.

Kelemen, M. & Hamilton, L. (2018) **"Creative processes of impact making: advancing an American Pragmatist Methodology"**. *Qualitative Research in Organizations and Management: An International Journal*, <https://doi.org/10.1108/QROM-03-2017-1506>

Leavy, P. (2015). ***Method meets art: Arts-based research practice*** (2nd ed.). New York: Guilford.

Le Breton, D. (2004). **Sinais de identidade. Tatuagens, piercings e outras marcas corporais**. Lisboa: Miosótis.

Leijen, A., Lam, I., Wildschut, L & Simons, P. (2009). **Difficulties teachers report about students' reflection: Lessons learned from dance education**. *Teaching in Higher Education*. 14(3), June, 315-326

Marshall, L. (2008). ***The Body Speaks - Performance and Physical Expression***. London: Methuen Drama.

McNiff, S. (2008). ***Art-based research***. In *Handbook for the arts in qualitative research*. J. Knowles and A.L. Cole (Eds). Thousand Oaks, CA: Sage.

Myra Y López, E. (1980). **Quatro gigantes da alma: o medo, a ira, o amor, o dever**. (11ªed). São Paulo: Livraria José Olympio.

Mendes, J. M. (2015). **Aporias temporárias: na investigação em artes. Sebentas - Coleção Textos Fundamentais**. Lisboa: Escola Superior de Arte e Cinema

Monteiro, E. (2012). **Ensino-aprendizagem da Dança – que desafios?** In A. Macara, A. Batalha & K. Mortuari (eds). *Atas da Conferência Internacional 2012. Corpos (Im)perfeitos na Performance Contemporânea*. Faculdade de Motricidade Humana – Universidade Técnica de Lisboa, 27-30 Outubro 2012 [CD-ROM]: pp.86-95. Cruz Quebrada. Edição: FMH – Serviço de Edições.

Monteiro, E. (2015). **Pedagogia da dança – paradoxos de um paradigma**. In *Actas do Congresso Internacional 2015 As Artes e as Ciências*. I Leão, M. Mendes & S. Lira (eds). Porto: Portugal. E-book, 219-229. E-ISBN 978-989-8734-04-4

Monteiro, E. (2018). **Trilhos coreográficos: Caminhos da Criação**. In *Criando Coreografias na Escola: Um estudo sobre a com-posição de corpos dançantes*. D. Berbel Leme de Almeida (Ed). (Cap.2). Novas Edições Académicas. ISBN 978-620-2-04369-4

Monteiro, E. (2019). **Convidei o Pensamento para Dançar. Arte e Estética na Educação**. C. Carvalho & M. Cruz (eds). Appris Editora: Curitiba, 25-53.

Mundim, A.C. (2017). **Improvisação em dança: corpoespaço em experiência. Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea**. A. Mundim (org). Uberlândia: Composer, 84- 142.

Palei, T. & Salakhadinova, L. (2014). **The study of the Phenomenon of Creativity in the Educational Environment**. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 131, 90-96.

Pastena, N., D'anna, C & Paloma, F. (2013). **Auto poiesis and dance I the teaching-learning processes.** *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 106, 538-542

Rimmer, R. (2013). **Improvising with Material in the Higher Education Dance Technique Class: Exploration and Ownership.** *Journal of Dance Education*, 13(4), 143-146. DOI: 10.1080/15290824.2013.819978

Smithbell, P. (2010). **Arts-based research in education: A review.** *The Qualitative Report*, 15(6), 1597-1601. In <http://www.nova.edu/ssss/QR/QR15-6/cahnmann.pdf>

Sööt, A. & Viskus, E. (2014). **Contemporary Approaches to Dance Pedagogy-the Challenges of the 21st Century.** *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 112, 290-299.

Stanton, E. 2011. **Doing, re-doing and undoing: Practice, repetition and critical evaluation as mechanisms for learning in a dance technique class “laboratory.”** *Theatre, Dance and Performance Training* 2(1), 86–98.

Tavares, G. M. (2013). **Atlas do Corpo e da Imaginação. Teorias, fragmentos e imagens.** Lisboa: Editorial Caminho.

Tembrioti, L. & Tsangaridou, N. (2014). **Reflective Practice in dance: a review of the literature.** *Research in Dance Education*, 15(1), 4-22

Tércio, D. (2005). **Da autenticidade do corpo na dança.** In <https://tercius.wordpress.com/2009/corpo-danca.pdf>

Tomozii, S. E. & Topală, I. (2014). **Why do we need to change the educational paradigms?** *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 142, 586-591

Van der Vaart, G., Hoven, B. & Huigen, P. (2018). **Creative and Arts- Based Research Methods in Academic Research.** Lessons from a Participatory Research Project in the Netherlands [65 paragraphs]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 19(2), Art. 19, <http://dx.doi.org/10.17169/fqs-19.2.2961>.

Vasconcelos, S. T. (2015). **Por que as flores não desabrocham? Distinções entre processos artísticos e educativos na licenciatura.** *Simpósio 8 – Pesquisa em educação e metodologias artísticas: entre fronteiras, conexões e compartilhamentos. 24º Encontro da ANPAP.* Universidade Estadual do Paraná, 3466-3480.

Weidmann, C. (2018) **A New Dialogue in Ballet Pedagogy: Improving Learner Self-Sufficiency Through Reflective Methodology.** *Journal of Dance Education*, 18(2), 55-61.

Zembylas, M. (2007). **Theory and Methodology in Researching emotions in Education..** *International Journal of Research & Method in Education*, 30, 57-72.

PANDEMIA PELAS TELAS: QUANDO TECNOLOGIAS E EMPREENDEDORISMO SE ENCONTRAM NAS AULAS DE DANÇA

Isabel Marques

Pré-texto

Esse texto não é um texto acadêmico nem de pesquisa, outrossim, uma reflexão provocadora para pensarmos o ensino de dança atravessado pela pandemia da Covid 19 que abriu o encontro do CT Dança como área de conhecimento - perspectivas epistemológicas, metodológicas e curriculares no dia 17 de setembro de 2020 no 6o. Congresso da ANDA. Por isso, guarda a coloquialidade da conversa e a força, espero, do diálogo. Agradeço muito a acolhida do grupo e a possibilidade de compartilhamentos, acrescentando ao texto original algumas discussões que tivemos nesse dia.

Texto

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a oportunidade de poder estar conversando com vocês em um momento, no mínimo frágil, de nossas vidas. Para mim esse momento é duplamente significativo - esse é meu primeiro congresso da ANDA: desde que decidi assumir em 1998 a “vida bandida” de ser artista/docente (sim, 22 anos para quem já fez a conta!) tenho ido pouco a congressos acadêmicos, embora adore e valorize muito esses encontros. A vida me levou para outras rotas e a pesquisa tomou outros contornos e coloridos. Espero estar com vocês presencialmente nos próximos congressos

Além disso, estar aqui é fruto de um convite carinhoso que afagou meu coração nesse momento de isolamento, de tantos questionamentos internos e de tanta vulnerabilidade social. Obrigada, Neila Baldi e a todes desse CT pelo convite e pela confiança. Estou feliz por estar hoje com vocês.

Há seis meses estamos isolados em nossas casas vivendo tempos difusos e espaços reconstituídos. Com a abertura das lojas, academias de dança e de ginástica, oficinas, restaurantes e bares não sabemos mais se devemos ficar ou sair, arriscar um passeio ou morrer de ansiedade, continuar

online ou acatar as decisões governamentais de voltar às aulas presenciais correndo graves riscos de contaminação.

Vejo que muita gente não tem as mesmas dúvidas e já fazem filas nos shoppings, aglomeram-se desesperadas nas portas de lojas em liquidação e não resistem ao sol, lotando as estradas e as praias. Outros ainda, no entanto, não podem nem puderam se dar ao luxo de ter dúvidas: estão nos hospitais, nos mercados, nos ônibus lotados desde o início da pandemia. O que está acontecendo?

Estamos definitivamente diante de uma nova era. Para alguns autores, finalmente chegamos ao século XXI. Estamos – nós os privilegiados que têm acesso às tecnologias – nos realfabetizando, pois entramos, irrevogavelmente, na era da cultura digital. As reuniões, as *lives*, as aulas, os ensaios, os encontros, as festas de aniversário, têm nos trazido experiências, aprendizados e relações nunca antes vividas. “Meu nome é tela”. Vocês também estão exaustos?

Uma coisa que tem realmente me preocupado - entre muitas outras, claro – é que, juntamente com todas essas novas experiências digitais, estamos sendo praticamente forçados a acolher o mundo corporativo neoliberal em nossos cotidianos privados. Nossas casas viraram ‘*homeoffices*’ e os estudantes fazem ‘*homeschooling*’ – diga-se de passagem, um plano antigo desse governo e há tempos de muitos empresários da Educação.

Agora temos dentro de casa novos horários, rotinas demarcadas, tarefas estipuladas, espaços guiados pelo empreendedorismo; muitos lares cederam à produtividade, às metas, às competências, à otimização do tempo, à superação dos obstáculos. Já ouvi professores dizendo que “estamos nos reinventando” (como gostam de dizer os *coaches*), e muitos dizem isso com o mesmo êxtase de um empresário, como se fossem eles a angariar os lucros.

Como estão as aulas de vocês? E as palestras, mediações, ainda *online*? Grosso modo, com o uso das tecnologias, essas aulas ficaram do jeitinho que os empreendedores gostam: mais ágeis, mais fáceis, mais baratas (ou até mesmo de graça), mais abrangentes em relação ao número de

peçoas, mais limpas, menos poluentes (não saímos de casa) e, nos fazem acreditar, mais eficientes.

A pandemia da Covid 19 nos forçou a incorporar novas formas de dar aulas e de dançar, talvez. No entanto, pagam menos e gastamos mais, desgastamos nossas relações, usamos nossas próprias máquinas, pagamos internet com nossos proventos; estamos sem tempo para aprender e tendo de ensinar, gerando conteúdos para as redes e sem direitos autorais. Estamos, como professores e artistas, nos super-expondo, expondo nossas casas, nossos corpos.

Estamos exaustos e esgotados, e, aparentemente, os culpados somos nós mesmos – o filósofo sul coreano radicado na Alemanha, Byung-Chul Han (2017), chamou isso de violência sistêmica, pois nos tornamos “sujeitos do desempenho”, isolados, histéricos e escravizados pelo trabalho. Mas agora, essa violência sistêmica tem sido produzida pela obrigatoriedade das telas, e dentro de nossas casas. Parece que não temos outra opção.

Muitos professores e professoras - artistas menos, talvez – estão “uberizando” suas práticas profissionais, tonando-se “empresários de si mesmos”. As redes sociais nos ajudam a mostrar como “estamos sendo bem sucedidos” dentro desse modelo que, no fundo, traz a precarização do trabalho, da arte e da vida.

Ou seja, a forma como estamos vivendo a cultura digital a meu ver vem colada ao capitalismo neoliberal e, conseqüentemente, ao patriarcado e ao colonialismo, como bem coloca o filósofo português Boaventura dos Santos (2020) em seu texto sobre a cruel pedagogia do vírus. Atrelado a esse “trio parada dura” (o capitalismo, o patriarcado e o colonialismo), estão o hiper individualismo e a “vida *a la carte*” discutidos por Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011), o consumismo e o vício pelo novo trazidos por Ailton Krenak (2020) em seu mais recente livro quando conversa sobre a humanidade de hoje. O perigo, creio, é que dessas relações, se desdobram o machismo, o racismo, a misoginia, o especismo, a LGBTQI+fobia – ou seja, pacote completo. Daremos conta?

Essas experiências espaço-temporais que foram impostas (ou deixamos que fossem) com a corporativização de nossas casas, e que são avessas às formas convencionais da vida doméstica, contaminaram nossas formas de compreender, vivenciar e propor aulas e apresentações de dança: a pandemia fez, sobretudo, principalmente em seu primeiro momento, com que nos tornássemos vendedores e consumidores desenfreados de educação e arte. Ou, será que sempre fomos assim e a pandemia somente nos permitiu que víssemos isso de forma mais clara?

Em vez de abraçarmos o tempo distendido, as relações sistêmicas, o cuidado e os espaços coletivos que em geral são atribuídos às vidas em casa - claro que para aqueles que puderam ficar em casa e para aqueles que têm casa - esmagamos todas as possibilidades de respiro, pausa, sensação, relação que o isolamento inicial nos teria permitido. Aparentemente, como nação, não fomos/estamos sendo capazes de viver outros tempos e espaços e talvez seja por isso estejamos nos questionando tanto sobre nossa “desumanidade”. A meu ver, está tudo conectado.

A pandemia da Covid 19 nos deu a chance de vivermos outros tempos e de reformularmos espaços físicos e virtuais. Se as experiências conscientes de tempo e espaço são elementos que nos tornam humanos, como nos ensina Jim Gates (2014), fico me perguntando se não poderíamos ter aproveitado mais os momentos de dançar em casa para termos nos humanizado. Na verdade, ainda há tempo.

Explico melhor o que quero dizer: tempo e espaço são elementos constitutivos da dança – talvez seja por isso que ao dançarmos nos sintamos tanto “nós mesmos”. Brincar, jogar e dançar com tempos e espaços, portanto, potencialmente nos faz compreender, des-cobrir, problematizar diferentes formas de sermos “humanos”.

Pergunto-me que danças seriam essas atrás das câmeras que podem nos alimentar de tempos e espaços (portanto de humanidade)? Nós do Caleidos Cia de dança, companhia que dirijo em São Paulo com Fábio Brazil, fizemos algumas experiências: Que marcadores de tempo há em casa que não

sejam o relógio ou o celular? Como é dançar com essa nova marcação? Investigamos como a casa pode transformar o corpo, ou é a dança que transformou a casa?

Contrariamente a isso, também aprendemos a fazer *flyers* virtuais, edições de vídeo, postar nas redes horários “certos”, usar as cores que vendem, editar músicas, fazer boas fotos e nos apresentarmos diante das telas. Não que isso não seja bom, um aprendizado para vida, diriam, mas melhor seria se esses aprendizados fossem por gosto e trouxessem prazer, não por só por produtividade, obrigação, vaidade ou dinheiro; não só para continuarmos inseridos na rota central daqueles que fazem rodar esse sistema de tantas violências.

Quantos cursos fizemos para “nos renovarmos”? Quantas aulas buscamos simplesmente porque estavam de graça? De quantas formações fizemos parte simplesmente para adquirirmos “novas mercadorias”, já que as antigas – aulas presenciais – já não nos serviam mais? Penso nas famosas “receitas de bolo pedagógico” - que vão das coreografias às propostas de improvisação, das “atividades” a serem copiadas na escola às formas de como cativar estudantes na tela. Quem não perdeu *lives*, congressos, seminários, aulas master sem se culpar de não ter “aproveitado todas essas oportunidades”, sem achar que “está ficando para trás”?

Concordo com Krenac, indígena ativista brasileiro que “estamos viciados em modernidade. A maior parte das invenções é uma tentativa de nós, humanos, nos projetarmos em matéria para além dos nossos corpos. Isso nos dá sensação de poder, ilusão de que vamos continuar existindo” (KRENAK, 2020, p. 17). Estaríamos vendendo e comprando aulas e danças online sem nos darmos conta de que, ainda nas palavras de Krenak, “não comemos dinheiro”? Ou seja, sem nos lembrarmos de que nossa existência nesse planeta não depende da economia nem da acumulação de bens materiais? Pergunto ainda: será que não estamos fazendo desse momento excepcional um grande palco para que o tecnopatriarcado neoliberal - conceito do filósofo espanhol Paulo Preciado (2020) - seja protagonista de nossas vidas?

Sem questionamentos, a pandemia da Covid 19 levou definitivamente nossas aulas para as telas e para o domínio público. A dança, que potencialmente poderia nos ajudar a ver, ler, viver e deslumbrar outras formas de vida em sociedade, está/ou esteve, vamos dizer, “presa” às telas, dentro de quadradinhos frontais e a meio corpo. Passamos do convívio ao tecnovívio, como discute o argentino Jorge Dubatti (2020): a cultura do tecnovívio nos traz ações desterritorializadas, na presença das telas, subtraindo o corpo físico presencial.

Trago dois alertas para pensarmos a dança que está e que virá desse período pandêmico: não podemos viver esse período - que pelo que vemos, será bem longo - nos preenchendo de saudades do convívio, olhando e vivendo somente do que passou. Seria equivocado também, citando o próprio Dubatti (2020), passarmos a idolatrar o tecnovívio, entendendo-o com a única e melhor arte que virá.

Gostaria de compartilhar algumas impressões e trazer perguntas das danças que tenho visto na minha bolha, aquelas que o Google escolhe e me mostra, exercendo sua vigilância incontestável e talvez incontornável. Sim, saber menos de si do que o Google é uma forma de poder, pois as telas se tornaram territórios de disputa. Como estamos lidando com isso - com essa nova forma de vigilância - ao entregar nossas práticas docentes e artísticas para o Facebook, Instagram, Zoom, Meet, Tik Tok?

Ouso dizer, que, talvez, a nossa falta de conhecimento, de habilidade, ou de intimidade com telas e plataformas, tenha nos levado de volta a formas tradicionais de ensino; ouso também dizer que estamos nesses tempos de distanciamento social mais conservadores em nossas formas de ensinar e aprender e até mesmo de dançar. Lançar mão de formas tradicionais de ensino de dança parece não ter sido uma tarefa muito árdua - já nas primeiras semanas de pandemia as redes estavam infestadas de *lives* e *clips* com a tradicional “5, 6, 7, 8” das sequências e exercícios a serem copiados.

Seria um - mais um - retrocesso? Seria só “culpa das tecnologias” e “culpa da pandemia” ou será que nossas aulas sempre foram assim e agora

estamos tendo possibilidades de ver melhor esse mundo da dança fora da bolha universitária?

As aulas na tela também expõem, de diferentes formas, corpos e espaços de professores e estudantes, abalando, a meu ver, uma grande conquista da pedagogia da dança que foi a de “resguardar” - não colocar indevidamente em evidência sob a possibilidade de *bullying* - as singularidades corporais de cada um. Além disso, nas telas, mesmo que estejam abertas, não há mais possibilidade de diálogo tal qual como conhecemos e prezamos na presença: o diálogo verbal, corporal, intuitivo, sensível. Nas telas, também não há escuta propriamente dita, a escuta do corpo: há microfones, há sons vazados, há microfônias e, por isso, os mantemos fechados.

As aulas convencionais que invadiram as telas, a meu ver, também trouxeram de volta a supremacia da visão às salas de aula. Temos, portanto, de estar atentos ao que Boaventura dos Santos (2019) nos lembra: a visão sem reciprocidade, no mundo ocidental capitalista, patriarcal e colonialista, estaria no topo da hierarquia dos sentidos por ter sido associada à cognição, ou seja, à mente - a supremacia da visão excluiu e relegou a segundo escalão os outros sentidos, diga-se de passagem, cruciais para o dançar dialógico, consciente, sensível.

A supremacia da visão na cultura ocidental também é tema de estudos da pesquisadora feminista nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2002), que nos alerta para o fato de que o olhar é um convite para diferenciar, principalmente diferenciar corpos, sendo que essa diferença é geralmente expressa como degeneração. Não é preciso falar sobre as consequências nefastas para a sociedade de aulas de dança baseadas na supremacia da visão.

A visão como única e mais importante forma de ensinar e aprender dança já havia de certa forma sido posta de escanteio pelo movimento somático das décadas de 1980/90. Esse movimento garantiu às aulas de dança um maior cuidado com o corpo, e, principalmente, que o corpo fosse percebido a partir de si mesmo. Infelizmente, tenho forte convicção de que a supremacia da visão a que estamos assistindo nas redes não é um mero

retrocesso, mas um retrato fiel do pequeno alcance da inclusão de uma educação sensível no mundo do ensino de dança. Novamente, vejo que a pandemia somente colocou lentes de aumento naquilo que já estava acontecendo.

Mas noto também alguns desvios interessantes que merecem ser mais estudados. O olhar soberano do professor sobre o corpo, esse olhar que impõe, “degenera”, encrusta valores capitalistas e patriarcais à vida e à sociedade está de certa forma sendo desafiado pelo uso das tecnologias pelos estudantes.

Estudantes, atrás das telas, têm tido um “poder” de manusear suas câmeras como quiserem e participar das aulas sem controle total do professor (não estou considerando aqui a avaliação punitiva nem medidas posteriores às aulas): câmera fechada, aberta com ângulo escolhido, *gallery view* (mostrar-se para todos), *pin vídeo* (colocar alguém em evidência), *speaker view* (close de quem está falando), *spot light* (alguém o coloca em evidência), *hide non vídeo participants* (sair de cena completamente) e assim por diante são opções de ver e se deixar ver/ou não que nem sempre estão sob o jugo dos professores. Com um agravante: nem sempre todos estão no mesmo modo de ver, o que pode deixar o professor bem desorientado!

Pausa

Nos dias de hoje, com todo consumismo, superprodutividade, hiper individualismo, corporativização de nossas casas, violência sistêmica, a meu ver, não estamos conseguindo viver a dor do luto, entender o luto, sentir o luto, e nos aproximarmos da morte.

O ativista Herbert Daniel (1990), quando militava pela causa do HIV nos anos 1980, falava da importância de nos conscientizarmos de que somos mortais. Dizia que diante da morte, temos mais consciência do mundo, da vida no planeta - eu incluo aqui hoje consciência da vida também das espécies que estão morrendo carbonizadas no Pantanal e na Amazônia.

Mas, aparentemente, esse país não está de luto, no Brasil já são quase 140 mil mortos⁵⁵, e esse país não está de luto oficial. Notícias sobre o corona vírus ocupam uma chamadinha rápida no Jornal Nacional, Jair Bolsonaro e sua turma de urubus corruptos genocidas debocha da morte, mente em discurso na ONU – e a sociedade responde neuroticamente por um tal de “novo normal”, carregado de passados podres e injustos.

Fim do texto

É difícil, e nem sempre possível ou até mesmo desejável, vislumbrarmos essa dança que virá após a experiência da pandemia. Mais do que nunca, o futuro é de fato imprevisível - não somente indeterminado. Adiamos tantos compromissos pensando no futuro - congressos, cursos, projetos, viagens, encontros, reformas. Mas trazendo novamente Krenak, “quem está apenas adiando compromissos, como se tudo fosse voltar ao normal, está vivendo no passado” (KRENAK, 2020, p. p.89). Queremos viver no passado? A forma como estamos nos deixando levar pelo empreendedorismo nas nossas telas/palco/salas de aula, a maneira como a quarentena foi quebrada, me apontam que sim, que a grande maioria da população não se importa ou não tem refletido a esse respeito.

E agora parece que esse futuro pós pandemia chegou. Estuda-se a volta às aulas, depois disso, provavelmente a abertura dos teatros, nossos *habitats*. Na cidade de São Paulo, de onde eu venho e moro, o prefeito Bruno Covas do PSDB - faço questão sim de dizer nome, sobrenome e partido - baixou portaria dizendo que só voltarão as aulas do contra turno, ou seja, as aulas de esportes e recreação - imagino que a arte e a dança estão nesse quesito “recreação”.

O que pensar? De duas, uma: a dança é tão importante que será a primeira a voltar, ou o governo não liga a mínima se professores e estudantes se contaminarem dançando. Sim, mas que dança será essa de máscaras (porque em escolas públicas dificilmente terão *faceshields*), sem encostar, pegar, deslizar, cheirar, suar?

⁵⁵ Dados relativos a 17 de setembro, quando a primeira versão deste texto foi escrita, para a fala no VI Congresso da ANDA

Ou será que nas escolas teremos aulas como em tantas academias comerciais de dança que já vi no Instagram - aulas individuais, com piso demarcado, olhando para o espelho e copiando a professora? Será que foi isso que aprendemos com a pandemia, que escola/aula de dança se resume a apropriação de conteúdos/passos copiados? Será que os modelos de aula *online* é que serão reproduzidos presencialmente nessa “grande volta”, quando deveria ter sido justamente o contrário?

Quando tudo começou lá em março, sonhávamos (eu sonhava) com esse novo mundo, acho que todo mundo sonhou um pouquinho. Vocês sonharam? Ele - o novo mundo - ainda pode vir, claro, muita água ainda vai rolar, mas... o que estamos fazendo hoje para que esses sonhos não sejam novamente engolfados pelo velho mundo tecnopatriarcal neoliberal? Krenak (2020) bem nos lembra com sua limpidez quase óbvia, que o outro mundo - esse que a gente sonha ainda - não pode ser a repetição deste, se não, não será outro mundo.

Pergunto-me se estamos conseguindo olhar com outros olhos, ter mais escuta, sentir com mais acuidade os chamamentos internos sem nos despregarmos dessa massa que somos, que é o Planeta Terra? E essas novas formas de ver sentir escutar estar, estão contaminando, problematizando, transformando nossas formas de ensinar e dançar?

Nessa entrevista com Jô Soares de que já falei, o Herbert Daniel nos lembra que toda “arte é uma vitória contra a morte”. Mas de que arte estaria ele falando? Da mesma arte/dança tão cara a Krenak (2019), a “dança que suspende o céu”? Suspende o céu para os Krenak é uma forma de ampliar horizontes. Mas... como suspender o céu atrás das telas? Que desafio (embora desafio seja um termo empreendedor...rs)

Se um dia eu encontrar o Krenak eu quero perguntar a ele se a dança contemporânea, as danças urbanas, o funk, também podem suspender o céu... mas, por enquanto, ele nos dá uma dica ancestral e muito sábia: “a vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária” (KRENAK, 2020, p. 108).

Quero terminar citando Luiza Erundina, deputada federal, ex-prefeita de São Paula, nordestina, 84 anos e militante de esquerda. Erundina, ou Luiza, como carinhosamente é chamada pelos amigos, sempre nos lembra de que “eles querem que nós desistamos, e é por isso que não vamos desistir”. Obrigada

Pós-texto

Após a apresentação dessa fala no Congresso da ANDA, ouvi uma *live* de Krenak na São Paulo Escola de Teatro e fiz essa mesma pergunta no *chat*: queria saber se a dança contemporânea (a dança que pratico e ensino) também pode suspender o céu. Para minha alegria e surpresa, minha pergunta foi escolhida!

Para os Krenak, falando grosseiramente, a vida é uma dança, e a dança vem do espírito, e não do corpo - o corpo se movimenta, o espírito dança. “Se você tiver uma arte com potência de afetar mundos”, me disse Krenak, “seu corpo será tomado. Um corpo tomado é um corpo fora do tempo para fazermos essa dança cósmica” - fora do tempo empreendedor neoliberal, pensei... conseguiremos? me perguntei. Tentaremos, agradecida.

REFERÊNCIAS

DANIEL, Herbet. Entrevista no Programa Jô Soares, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4xGilrru_g8>. Acesso: 22 set. 2020.

DUBATTI, Jorge. Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem melhoria evolutiva, nem destruição, nem laços simétricos. **Rebento**. São Paulo: Instituto de Artes-Unesp, N. 12, jan - jun 2020, p. 8-32.

GATES, Jim. Mesa redonda. What does it mean to be human? World Science Festival, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ynDsHzCatbQ>>. Acesso: 29 set. 2020.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. 2a. edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1a. edição. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1a. edição. São Paulo: Cia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. Palestra proferida na SP Escola de Teatro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kLDUrAEkfEY&t=1s>> Acesso: 21 set. 2020.

LIPOVESTSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the body: Western theories and African subjects. COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African philosophy reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.

PRECIADO, Paulo. Aprendendo com o vírus. **Textura Medium**, 2020. Disponível: <<https://medium.com/textura/aprendendo-com-o-virus-1f8542d3ed78>>. Acesso: 28 jun. 2020.

SANTOS, Boaventura. **O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do sul**. 1a. edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTOS, Boaventura. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020.



CAPÍTULO 3
MOSTRA ARTÍSTICA ANDA 2020
EDIÇÃO VIRTUAL

MOSTRA ARTÍSTICA ANDA/2020: Dançar é produção conhecimento

Alysson Amâncio, Daniela Guimarães, Elke Siedler e Marilza Oliveira

Dançar também é produção de conhecimento!

Dançar também é produção de conhecimento!

Dançar também é produção de conhecimento!

Talvez possa parecer desnecessário reiterar esta afirmação num evento/congresso acadêmico específico de Dança, mas não custa repetir: o ato de Dançar também é produção de conhecimento, e, com altíssimo grau de complexidade. É uma ação cognitiva, uma especialização evolutiva do corpo/movimento humano, uma linguagem artística organizada em atos ético-estéticos. É feita e atravessada pela construção de discursos e, ao explorar as possibilidades do real, pode produzir transformações sócio-culturais, pela proposição de inversão de lógicas dominantes, ao dar ênfase no corpo, em sua singularidade, construtora de um contexto maior nas culturas e sociedades.

A dança pode operar enquanto ação de enfrentamento contra as normatividades excludentes que deixam na invisibilidade minorias políticas, lembrando que a multiplicidade cultural, étnica e de gênero, é própria da existência humana. Neste sentido, é uma atitude política abrir-se para a escuta de uma ecologia epistêmica e é um convite para o exercício da experimentação de uma diversidade de procedimentos para a realização de projetos estéticos políticos.

Existem múltiplos caminhos para a realização de pesquisas de e sobre dança e que solicitam competências específicas aos seus ambientes de existência, em acordo com seus propósitos e regras que guiam e restringem determinados modos de operar. No tocante às pesquisas artísticas, o desenvolvimento dos processos investigativos, na complexidade dos estudos do corpo, também perpassam por proposições de questões e resoluções provisórias no e pelo corpo, para a composição de dramaturgias, evidenciado que a dança é, sobretudo, uma área criativa e inventiva. Há a elaboração de

conceitos, por meio dos quais o artista reinventa o corpo e suas relações com o entorno, potencializando sua existência no mundo.

E, foi partindo desta premissa que nós, (Alysson, Daniela, Elke, Lucas e Marilza), nos juntamos e defendemos a presença da Mostra Artística nesta edição de 2020, a despeito do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança acontecer completamente *online*, devido a recomendação de distanciamento social/físico, por causa da pandemia mundial do SARS-CoV-2, causadora da doença COVID-19. Utilizamos táticas (CERTEAU, 1998) de viabilização para salvaguardar a existência das apresentações de dança neste evento acadêmico. Acreditamos que isto ainda se faz muito necessário considerando que comumente tais danças são vinculadas aos entendimentos equivocados de que a legitimação da produção de conhecimento se dá, apenas, por vias de falas e escritas, sob normas científicas de enunciações de pensamentos.

Algumas vezes o nosso inconsciente colonial (ROLNIK, 2018), impregnado da ultrapassada dicotomia corpo/mente, persiste em nos fazer hierarquizar a nossa relação com a dança, como se ler/escrever/publicar, e, também a comunicação oral, fossem ações de pensamento e o corpo dançando/em movimento se limitasse a uma fisicalidade. É imprescindível que nós, protagonistas da dança, sejamos os primeiros a defender/legitimar o nosso mover/dançar como ações de pensamento, portanto, geradoras de modos inventivos de compreensão das camadas da realidade e/ou criações de outros possíveis modos de ser e estar no mundo. Lembrando: o corpo, quando dança, também é produtor de conhecimento. O corpo, quando dança, também é produtor de conhecimento. O corpo, quando dança, também é produtor de conhecimento.

É preciso abrir fissuras em hábitos arraigados que insistem em metodologias de pesquisa em arte que erroneamente acreditam e promovem a separação formal entre teoria e prática. O pensar e fazer participam de uma mesma espiral do conhecimento onde os processos cognitivos evidenciam o borrar dos limites de onde inicia e termina o pensamento e ação. Sob esse viés, defendemos a Mostra Artística enquanto campo produtor de conhecimento e, portanto, suscitador de questões, enunciador de escolhas de elaboração de discursos políticos co-implicados no ambiente.

Interessante constatar que ajuntamentos de pessoas da dança, no âmbito acadêmico (Encontros, Colóquios, Simpósios, Congressos), resvalam na ênfase da verbalização, palestras, debates, comunicações e das escritas, sobre múltiplas naturezas de pesquisa de e em sobre dança e, quase sempre, promovem a abertura ou encerramento dessas ações, com proposições de entretenimento artístico.

Contrário ao fato supracitado, abrir espaços para que a apresentação de proposições em dança tenha *status* de apresentação de trabalho científico, ou seja, de ação performativa de produção de conhecimento, por conseguinte, é uma ação política que bravamente a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) vem trilhando recentemente. Importante lembrar que a criatividade é um aspecto intrínseco do ser humano, mas não ocorre ao acaso, há um esforço e uma intencionalidade envolvida e manifesta, também, enquanto estratégia para lidar com aquilo que não se sabe. Ao dançar, hipóteses são formuladas pela e na observação/vivência de alguma experiência que frustra um hábito de expectativa e que gera dúvidas em certas crenças de compreensões e conceituações. O corpo, no ato de investigar dança, experimenta outras necessidades, outras possibilidades, sendo que as sínteses provisórias aproximam-se da ideia de abdução (PIERCE, 1931-1958), ou seja, um modo de organização do pensamento que apresenta uma ideia nova.

Pensar a ANDA enquanto ambiente sistêmico que se retroalimenta entre diferentes fazeres, sem distinção hierárquica de valor, para crescimento em complexidade, e permanência adaptativa (BITTENCOURT MACHADO, 2001) em vários espaços, é ação urgente e necessária. A dança é área de conhecimento e seu desenvolvimento é vivificado em várias instâncias do fazer, de maneira que insistir e persistir em discursos de que o conhecimento emerge da relação corpo-ambiente é compreender que o conhecimento está implicado com o sistema sensório-motor, uma vez que as habilidades de conceituação e racionalidade são emergências do corpo (AQUINO, 2007).

É importante atentar-se, também, para o uso da internet, em várias instâncias da vida, com implicações nos processos cognitivos, de modo a gerar transformações em modos de fazer, falar e perceber a dança (SIEDLER, 2016). Em acordo com a artista-pesquisadora, há uma produção de conhecimento

relevante no fluxo entre os fazeres gestados na vida *offline* e *online*, de maneira que as danças feitas e compartilhadas no aqui e agora, trazem reflexões sobre essas novas concepções de presença no mundo. Sendo assim, é pertinente evidenciar que a emergência de um vírus e os diferentes modos políticos de gerenciamento sobre modos de proteção, bem como as discussões em torno dos impactos em várias instâncias da vida, inevitavelmente reverberam na área de conhecimento da dança.

Boaventura de Sousa Santos, a COVID19 aponta que nós, enquanto sociedade, poderíamos ter outros modos de ser e estar no mundo, que a ideia de que não há alternativa a outros modos de vida caiu por terra. Só não há alternativas porque o sistema patriarcal-colonial-capitalista propositalmente deixou de discutir as alternativas (SANTOS, 2020).

Interessante perceber que a crise sanitária, provocada pela pandemia, gera novos modos de presença no mundo, em decorrência da necessidade de isolamento de contato físico com a sociedade. Não estamos em isolamento social, estamos exercendo modos inéditos de relações onde a interatividade se coloca como uma das alternativas de comunicação e gestão da vida ordinária emergencial. Em meio a isso, muitos de nós, sentimos medos, tensões, traumas, inseguranças, incômodos, pois vivenciamos o luto ou a perplexidade pelo demasiado número de mortos. Até o presente momento da escrita, a contabilização oficial nos informa 157.357 subjetividades esvaídas e que despertam algum tipo de sentimento que é evidenciado pelo e no aumento da incerteza sobre um mínimo de entendimento pelo o que nos ocorre, enquanto sociedade. Diante de uma tragédia humanitária, e do fechamento das atividades presenciais nos teatros, escolas, academias, sedes e coletivos, como continuar movendo/dançando?

Paradoxalmente, mesmo a dança sendo reconhecida como a arte que presentifica o corpo em movimento, os artistas/professores de dança foram alguns dos primeiros profissionais das artes a migrarem suas atividades criativas/formativas para as plataformas digitais *online*. Nesse contexto, bailarinos, coreógrafos e docentes foram tateando distintos modos de re-existir (FIADEIRO, EUGENIO, 2012), pois ficou ainda mais evidente que dança também é uma forma de nos salvar. Um mundo sem danças é, indubitavelmente, mais triste.

E neste contexto, de viver uma situação enigmática, temos que “esquecer” nossas vulnerabilidades para lidar com as novas demandas, nem sempre tão entendíveis. A incubência de administrar um evento importante, como já dissemos, se configurou enquanto um grande desafio. O contexto emergente da Mostra Artística/2020 abriu portas para um espaço de reflexão sobre as práticas que se delineiam em ações de imbricamento entre *online* e *offline* e, em específico, por meio da interação de preocupações sociopolíticas atuais.

A pergunta suscitada nesta edição “Que possíveis danças estão por vir?” Configurou-se enquanto questão potente em meio a crise sanitária do presente momento e solicitou novas soluções provisórias nos processos de ajuntamento entre artistas para a feitura de outros formatos de dança. O incômodo momentâneo, provocado pela necessidade de modificação na estrutura da Mostra de Dança, deu pistas sobre outras razões para se fazer dança, com outros questionamentos e com indícios de novos modos de configurações artísticas e de presença no mundo.

Nessa perspectiva, a tarefa de realizar a curadoria da Mostra Artística da ANDA não foi algo rápido e simplório, ao contrário disso, já que exigiu o exercício de partilha ética de maneiras diferenciadas de ser e estar no mundo, em tempos de crise. Somos um ajuntamento provisório de cinco pessoas, artistas-professores-pesquisadores com trajetórias e atuações distintas, mas sabíamos o quanto era necessária a sensibilidade de ocupar um lugar atento de atenção para a criação de critérios, de dramaturgias da seleção de escolha dos trabalhos para a realização dos eventos em dança, nos variados contextos de existência.

A curadoria em um evento de dança é um exercício extremamente importante, pois as obras/informações que entram ou deixam de entrar na programação, de certo modo, dizem muito dos proponentes e principalmente direcionam/legitimam o olhar para determinadas danças. Além disso, compreendemos também, que ser curador é um exercício de criação, na medida que a seleção e programação é geradora de uma composição de uma rede propositora de sentidos provocativos das relações sinestésicas que estabelece.

Toda seleção, lamentavelmente, por vezes, é também um processo de exclusão. Queríamos fugir disso, na Mostra Artística da ANDA estávamos desejosos em gerar um ambiente alargado de trocas e aprendizados, almejamos que todos os trabalhos fossem apresentados. Todavia, devido a uma diversidade de restrições, a exemplo da questão logística, especialmente o tempo limitado para exibição dos trabalhos, não nos permitiu acolher todas as produções criativas.

Por conseguinte, tendo em consideração a quantidade de trabalhos inscritos e sabendo que realmente teríamos que selecionar apenas um determinado número de inscritos, definimos alguns critérios norteadores. Primeiramente, por se tratar de um evento nacional, consideramos fundamental abranger trabalhos das diversas regiões do país, com suas práticas e saberes locais, em suas diversidades. Contribuir com a visibilidade de singularidades regionais é uma escolha política contrária à idolatria de discursos hegemônicos já legitimados e que camuflam múltiplas vozes.

As danças visibilizadas não podem se restringir às produções dos grandes centros, das regiões mais abastadas economicamente, precisamos realmente lutar contra os apagamentos históricos. Além disso, nossa ação contra-hegemônica configura-se enquanto convite para a geração de novas redes de contato, com possíveis novos diálogos entre os pares. A elaboração de uma trama de trocas informativas pode contribuir para futuros desdobramentos dos conhecimentos produzidos. Ainda sobre as descentralizações, também, não podemos deixar de citar que foi emocionante, ver pelos inscritos, a quantidade de cursos superiores de dança espalhados pelas diversas regiões, uma realidade completamente diferente de vinte anos atrás, a despeito de todas as adversidades, nós avançamos, e, oxalá, avançaremos ainda mais.

Como segundo critério, apostamos na importância de termos pluralidade das estéticas/técnicas/poéticas, ou seja, diferentes compreensões sobre dança, para provocar tensões criativas em reflexões críticas acerca da ampliação da produção em conhecimento na área. Não apenas as danças contemporâneas são investigativas. A autonomia no pensar-fazer dança correlaciona-se com modos de ser e estar no mundo, envolvendo riscos e incertezas de exposições de perspectivas locais e globais.

Enfatizamos que as titulações dos proponentes não foram em nenhum momento fatores determinantes, sejam oriundos de graduandos, mestres, doutores ou pós-doutores; os trabalhos, os sistemas de produção de sentidos, as lógicas organizativas produtoras de coerências, é que foram os pontos norteadores das nossas escolhas.

No edital da Mostra Artística não estava previsto nenhum formato específico, nesse sentido recebemos materiais completamente dessemelhantes, tais como: vídeo-danças, documentários, registros de espetáculos, curtas/longas-metragens, dentre outras possibilidades, portanto, também, achamos prudente que esta diversidade de configurações fosse apresentada.

Os diferentes modos de criação, atentos a diversos cuidados de produção, deram visibilidade a questão de que lidar com tecnologias digitais requer outras competências nos fazeres e, neste aspecto, percebemos que alguns vídeos foram concebidos de maneira “caseira”, com escassez de recursos técnicos, talvez pela situação emergencial impossibilitadora de acesso a equipamentos e dispositivos facilitadores de produção e execução desses propósitos. Sabemos que a precariedade pode ser uma opção, constituindo-se enquanto informação relevante, geradora de signos, potencializadora de questões dramaturgicas. Por outro lado, para melhor qualidade estética da Mostra, deferimos trabalhos com baixa resolução de imagem e de áudio, cujas propostas não contemplavam essas questões de fragilidade operacional, enquanto condição de existência do trabalho.

As relações entre corpo, dança e câmera, com suas decisões e escolhas de modos de materializações de corporalidades/ideias podem evidenciar as restrições enquanto lugar de potência criativa. Nos parece que mesmo após a pandemia estes convívios *off-line* e *online* permanecerão sobressaídos.

Em nossa curadoria foram contempladas diversas visões de dança, de corpo e de mundo, portanto, de elaboração de discursos, mas aquelas proposições atravessadas por pensamentos racistas, classistas, homofóbicos, transfóbicos, xenofóbicos foram banidos, justamente por cercear o outro. Embora, a temática da pandemia/isolamento social fosse um dos eixos desta edição, também elencamos trabalhos que tinham outras abordagens.

Neste momento, talvez caiba aqui, convocar atenção para a dramaturgia na dança. Embora fosse uma Mostra Artística *online*, com muitas obras produzidas em nossas residências, é fundamental que a produção artística dê atenção a criação de sentidos a todos os elementos compositivos (PAIS, 2016). Todo figurino, música, objeto, móvel, corpo, movimento que aparece ou não aparece na cena é uma informação dramaturgicamente que precisa ser considerada.

Após a primeira fase da curadoria, a estruturação da exibição da Mostra ANDA ficou por conta da Profa. Dra. Daniela Guimarães e sua equipe da Coordenação de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA, nas figuras de Ana Paula Zanandréa e Cristiano Portela. Nesse momento, e pensando na perspectiva de organização das 22 obras selecionadas, Daniela propôs que cada um dos três olhasse separadamente para as obras e as colocassem distribuídas nos três dias possíveis diante de um recorte que as próprias obras trouxessem ao grupo. Alguns dias depois, sentaram para discutir as escolhas de cada um e chegar a um desenho final. Esse processo foi muito rico, pois a medida em que cada um trazia seu argumento e seus modos de raciocínio; a troca, a escuta e os acordos foram deixando com que a própria programação aflorasse, que ela mesma se desse a ver.

Assim, nesse desenhar de percepções entrelaçadas e de fina sintonia, o primeiro dia focou em relatos íntimos de uma época, momento ou interesse de reflexão: diferentes modos de fala no corpo ligados a uma maneira específica, até de um movimento de cunho geracional, de escolha estética. No segundo dia, o assunto comum se devia ao fato de serem obras criadas de dentro de casa, nascidas em meio à pandemia mas que, mesmo tendo esse eixo comum, se abriam em surpreendentes e diversificados desejos de pesquisa e de abordagem temática e criativa. O terceiro dia mostrou fortemente o sujeito em seu contexto: a voz do lugar dando passagem para que pudessemos chegar ao artista, ao docente, ao pesquisador - e às distintas misturas entre esses ofícios e qualidades-, estava presente em cada obra desse dia.

A programação da Mostra ANDA, como apresentada acima, retrata então uma ideia de meta-linguagem dramaturgicamente: nasce na dramaturgia criada durante a seleção da Comissão Artística, que se abre dentro da dramaturgia da divisão da Mostra ANDA em seus três dias de ocorrência e, finalmente, dentro da dramaturgia interna de cada dia, traduzida na ordem de exibição. Neste

labirinto vivo em constante adaptação e mudança entre complementaridades, oposições e distinções entre corpos, emerge a programação da Mostra ANDA. Nessa ambiência viva, as práticas criativas de cada envolvido - curadores, programadores, obras e artistas - fervilhavam compondo essas dramaturgias. Por um pensamento também sistêmico, essas dramaturgias foram se organizado através da associação livre de lógicas organizativas produtoras de coerências possíveis; sendo elas políticas, sociais, éticas e estéticas.

A potência da presença face a face é irrefutável, mas não podemos deixar de dizer que emergiram outras instâncias afetivas aos assistir os trabalhos na exibição oficial, entre os dias 16 e 18 de setembro de 2020. A falta desse tipo de presença, gerada pelas atuais restrições físicas de sociabilidade, instauram distintas reflexões sobre as organizações comunicacionais intersubjetivas, pelo viés das mídias digitais *online*.

É possível pensar que a ausência de um conjunto de pessoas/plateia, em um mesmo espaço físico, proporcionam novos modos de percepção em arte, propiciando novas possibilidades de significação pela e na fruição das proposições artísticas. Contudo, indagamos, quais serão as enunciações possíveis permeadas por outros conjuntos de delineamentos epistêmicos, políticos, éticos e estéticos pós pandemia?

Não podemos responder nada agora, mas podemos indagar e buscar compreender em nossa simultânea situação mundial, que é na ação que se dá a percepção, que é no mover que percebemos o mundo. Todo conhecimento se organiza, se constrói, a partir da nossa relação com o mundo, ou seja, pelas nossas ações no mundo, pela construção de conceitos através do corpo, que tem a percepção e a ação inseparáveis. (ALVA NOË, 2004) Assim, compreendemos que cada experiência, em sua ação e percepção simultâneas, se torna corpo. Paradoxalmente, agora é no *não mover*, na impossibilidade do movimento individual ou na ameaça ao movimento coletivo diante do isolamento social que podemos perceber a vida diferente, pensar sobre uma dança diferente, criar outros modos de dançar, outros moveres, outros corpos em movimentos, outras interações.

Assim, também outros modos de compartilhamento de devolutivas a respeito da recepção em dança existiram e foram manifestos por meio dos comentários no *chat* da plataforma *youtube*. Os depoimentos dos artistas,

professores, pesquisadores, participantes da ANDA e, também, outros apreciadores que não estavam inscritos no Congresso, e até os famosos *emojis* evidenciaram a troca de afetos em relações de interatividade nas novas mídias de comunicação artística. Pessoas aprendendo juntamente com os artistas, em situação de criação de um porvir de novos formatos de eventos de dança, outras maneiras de estar junto. A dança mesmo no modo remoto também é espaço de comunhão.

O aumento crescente do uso das tecnologias digitais *online* modificam os processos cognitivos, de maneira que é possível perceber que as relações entre corpo e ambiente são (re) organizados sob lógicas que mudam rapidamente, evidenciando instabilidades em modos habituais de feitura e recepção da dança. O artista está co-implicado nos processos históricos, de maneira que o presente momento provoca e solicita outras dinâmicas de trabalho subjugadas, também, pelas tensões políticas que ampliam certas dificuldades sócio-econômicas. Podemos pensar que estamos compartilhando dúvidas, incertezas e um não-saber sobre os novos contornos que as pesquisas em dança irão engendrar, quando se delinear uma vida pós-pandemia.

Por fim, desejamos que esta Mostra Artística ANDA tenha vida longa, e que abram as portas para as ampliações do potencial criativo do artista e que eles dancem e nos ensinem com seus novos enunciados. Que em breve outros curadores possam ocupar estes lugares, e que vire um Comitê Temático oficialmente, que a dança, propriamente dita, não se finde. Sempre foi e será, mas em tempos de incongruências, pensar/criar/mover nos parece ainda mais necessário. Dançar, Dançar, Dançar. Sempre!

REFERÊNCIAS

AQUINO, Rita Ferreira de. **Uma reflexão sobre a autonomia da dança como área do conhecimento**. Anais da IV Reunião Científica da ABRACE. Belo Horizonte, 2007.

BITTENCOURT MACHADO, Adriana. **A Natureza da Permanência: Processos comunicativos complexos e a dança**. São Paulo, 2001, Dissertação de Mestrado – Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: artes de fazer. Nova Edição estabelecida e apresentada por Luce Giard. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998

FIADDEIRO, João; EUGÊNIO, Fernanda. **O encontro é uma ferida**. Excerto da conferência-performance Secalharidade. Culturgest, jun. 2012. Disponível em: <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2020.

NOË, Alva. **Action in perception**. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

PAIS, Ana. **O crime compensa ou o poder da dramaturgia**. Dança e dramaturgia, Organizado por Paulo Caldas e Ernesto Gadelha. Fortaleza, São Paulo, Nexus, 2016.

PEIRCE, Charles. **Sanders collected papers**. Massachusetts: Harvard University Press. 1931-1958.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018. *E-book*.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra: Edições Almedina, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/13IQ-b535xfgGnJcNDyX0sJgiUTtSyKgW/view>. Acesso em 10 jul. 2020.

SIEDLER, Elke. **Redesenhos políticos do corpo: uma análise de modos de circulação e concepção em on e off-line**. São Paulo, 2016, Tese de Doutorado – Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica.

**OBRAS E ARTISTAS PESQUISADORES
NA MOSTRA ANDA 2020
EDIÇÃO VIRTUAL**

VI CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
EDIÇÃO VIRTUAL

MOSTRA ARTÍSTICA VIRTUAL ANDA 2020

DIA 01 16/09/2020

Sobre Nós

Thainá Carvalho

“Sobre nós” é uma videodança que surgiu na disciplina de “A forma fotográfica” do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, em um estudo acerca das questões sobre o referente e os meios técnicos no campo da fotografia. A partir de um estudo prático com drones, “Sobre Nós” apresenta perspectivas de visualização da dança possibilitadas apenas por tal aparato técnico, desnudando relações entre corpo, espaço e os dispositivos de registro.





Deep

Ana Carolina da Rocha Mundim

Este espetáculo de composição em tempo real foi concebido por Ana Mundim em diálogo com Xavier Vilasís (Data Science for the Digital Society), produzindo a interação entre conceitos de Física Quântica e Improvisação em Dança. O encontro entre Arte e Ciência produziu uma discussão sobre os nossos sistemas de controle sociais, os discursos produzidos sobre a aleatoriedade e o questionamento sobre a liberdade de escolha.





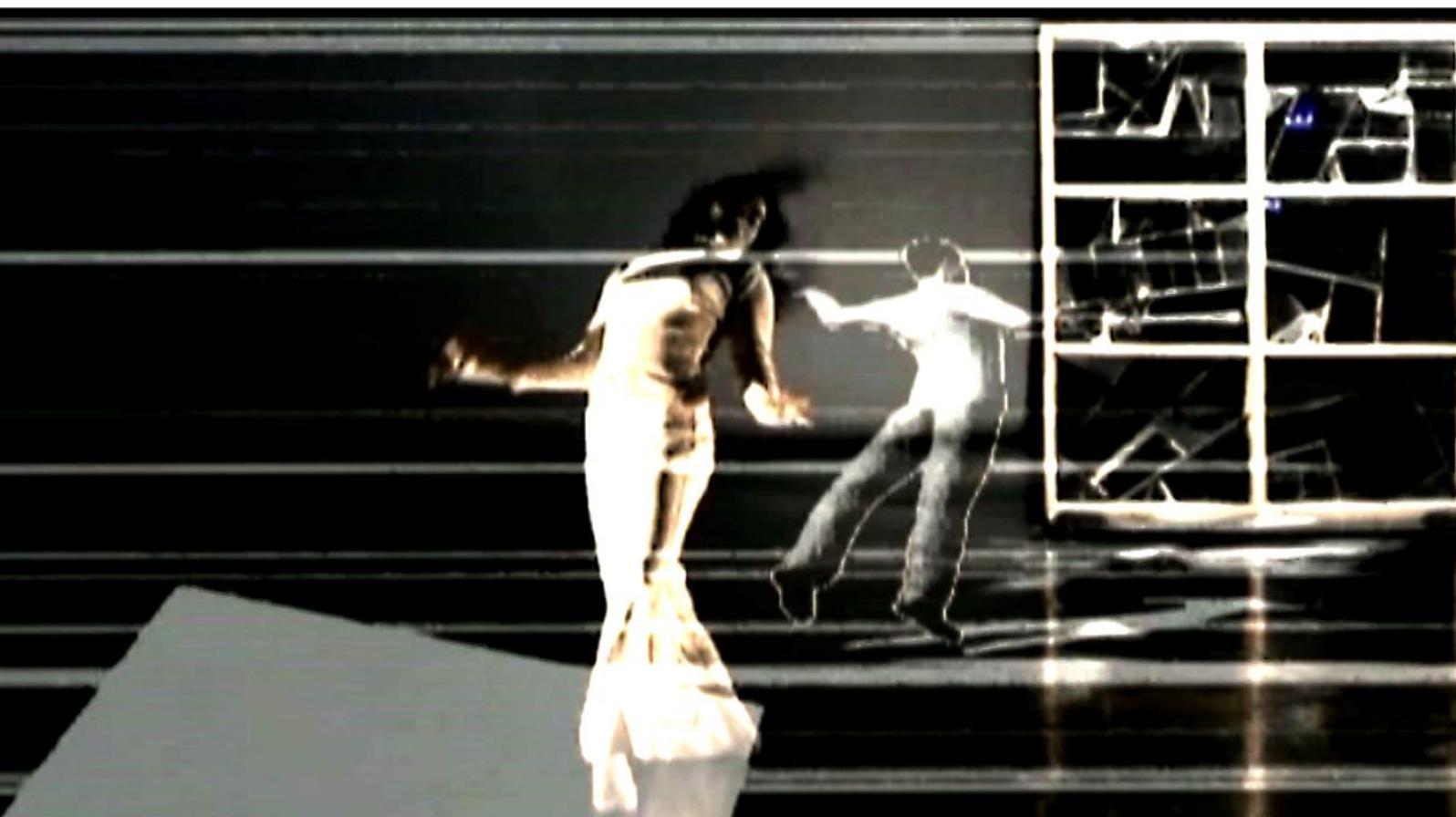
© San Cruz 2018

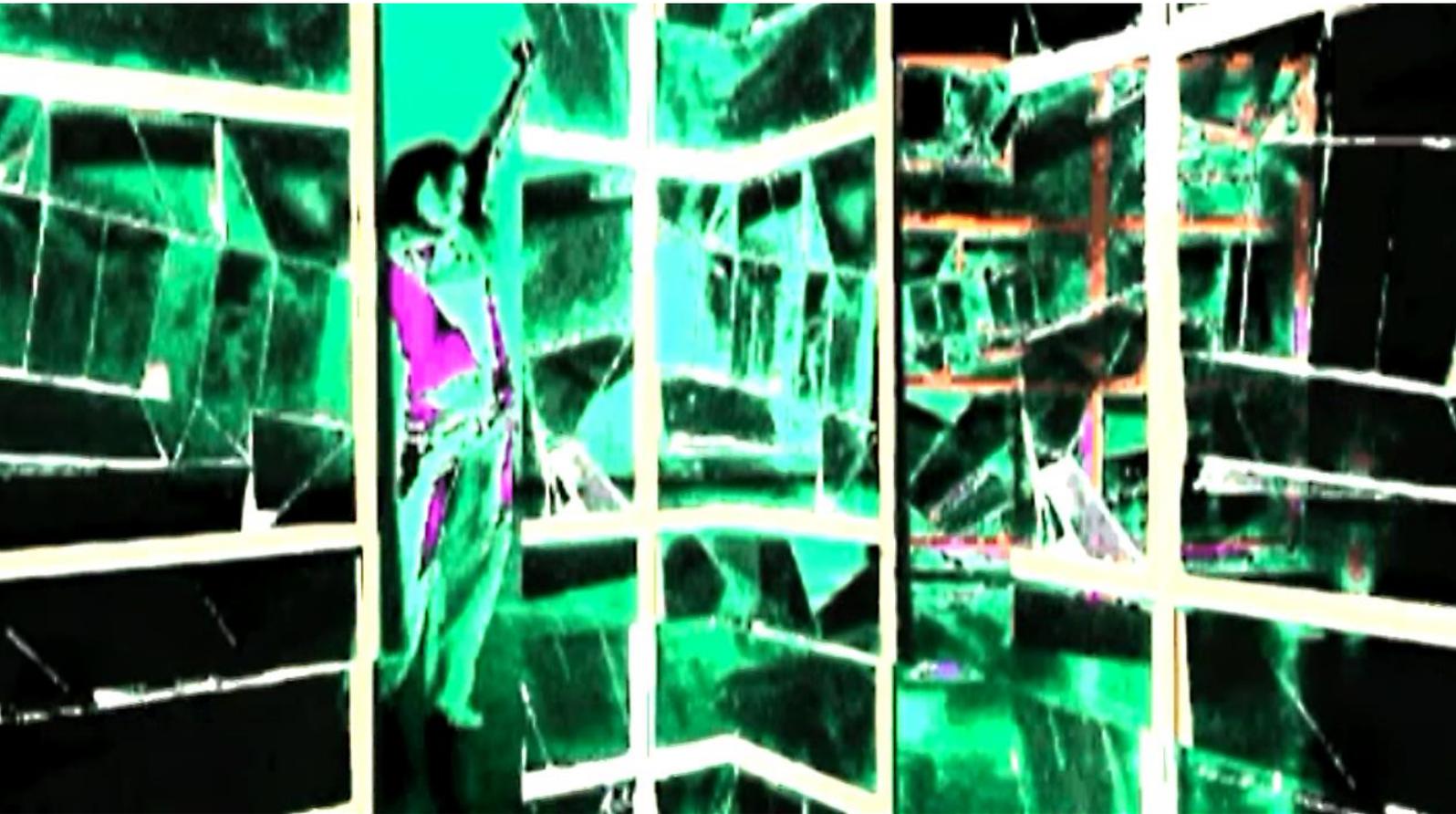
© San Cruz 2018

Trance

Mirella Misi; Chris Heijens

Trance na língua inglesa, na língua portuguesa Transe, ou, estado alterado de percepção, aborda a ubiquidade inerente à cultura digital. Esse videodança apresenta a interação entre um corpo dançante real e um virtual e o desdobramento do movimento desses corpos no espaço sintético demonstra a tentativa de fusão entre os ambientes real e simulado. Criado em 2007, teve sua premier na Art Kitchen Galery, em Amsterdam. Desde lá, tem sido apresentado em encontros de arte e tecnologia, continuando bem atual, especialmente agora com a pandemia do covid 19, quando estamos tão imersos no mundo digital.



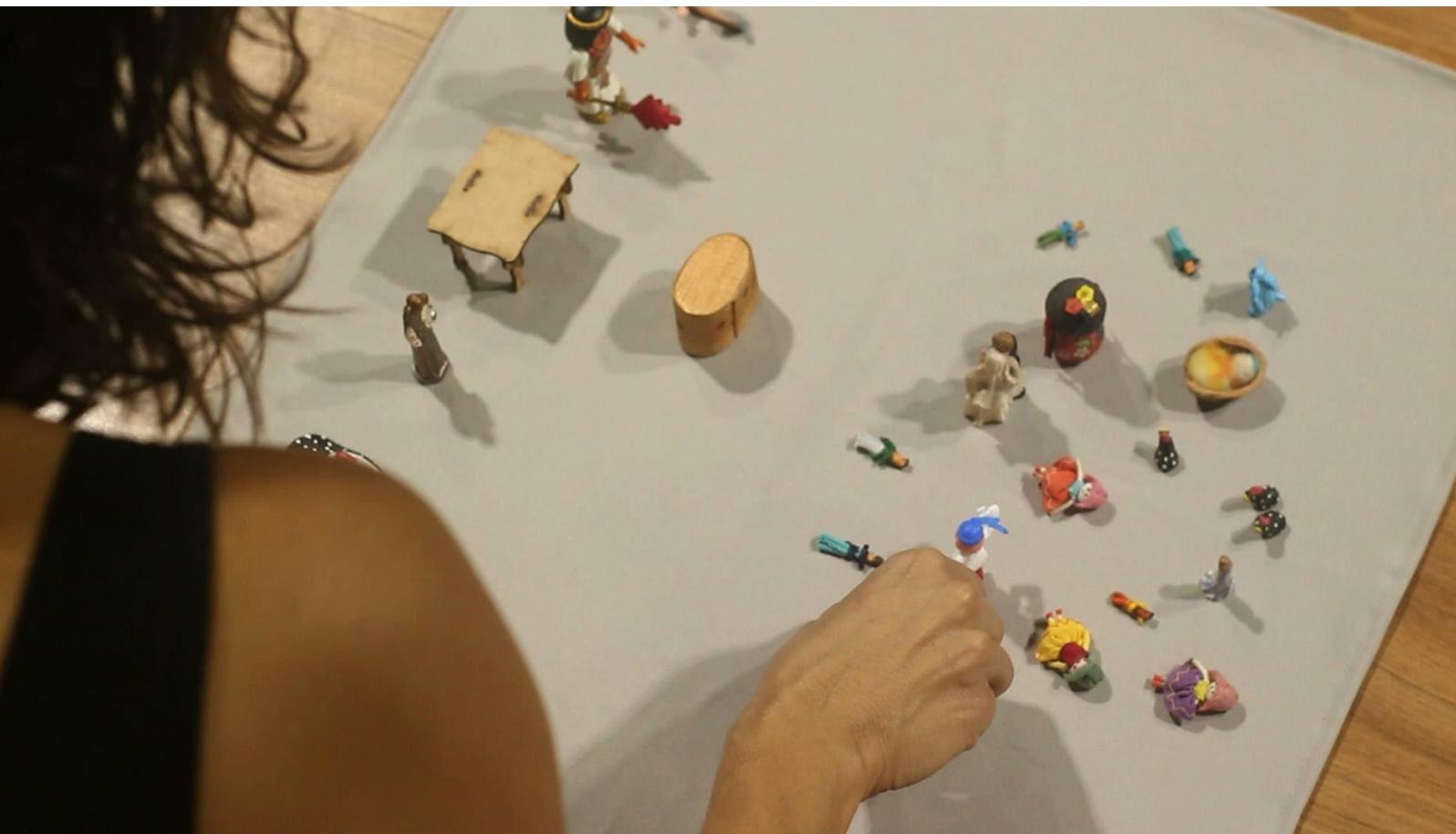


Brinquedos para esquecer ou práticas de levante

Lídia Laranjeira; Sérgio P. Andrade

Esta gravação foi uma transmissão ao vivo realizada para o Festival Remoto veiculado nas redes sociais, em 2019. Composto de três partes, o trabalho propõe lembrar narrativas apagadas que não podem, jamais, ser esquecidas. Na primeira parte cria-se uma dança em torno das possibilidades de ação envolvidas na palavra levante. Na segunda, uma coreografia de brinquedos revela tanto poderes que colonizam a vida, quanto lutas de resistência e subversão. Na terceira parte o corpo de mulher nu aparece como imagem que carrega em si as tensões entre censura/liberdade e memória/esquecimento.





DIA 02 17/09/2020

“Residência (Literalmente!) Artística: um processo criativo para encarar a docência em tempos de quarentena”

Helena Thofehr Lessa

Uma professora de dança em tempos de quarentena. Uma residência que se torna artística. Um processo criativo que parte dessa relação e encontra o espaço como limitador e propulsor de movimento, se desdobrando na pesquisa do encolhimento corporal e da presença das mãos no cotidiano. Um exercício em busca de ampliação da sensibilidade e de inspiração artístico-docente.





“Curtissera do Passo”: um olhar cênico acerca da dança frevo

Lucas M. Araújo

Com a dança virtuosa e suas músicas, em grande parte alegres e agitadas, o Frevo se constitui como uma manifestação de muita festa! Mas como pensar esta manifestação de rua (mais precisamente sua dança) de forma cênica? Minha interpretação do "Passo" (apresentada em 2 minutos) neste contexto vem a partir da ideia de que o palco pode ser um meio muito interessante de difusão de uma manifestação popular, mas, que devemos manter o máximo de suas características, principalmente no que diz respeito às suas dinâmicas corporais e gestualidades, para que a essência daquela manifestação não se perca.



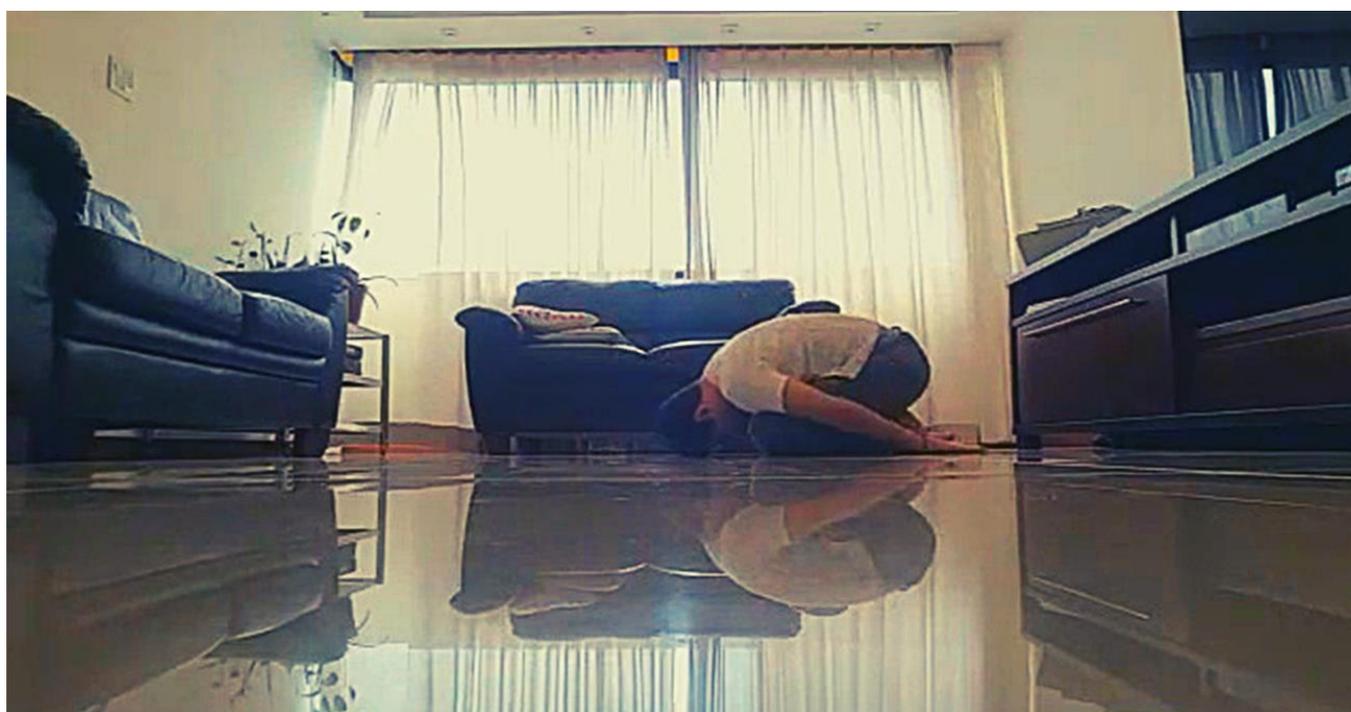


Corpo de Chão de Casa

Paula Desimone; Amanda Dos Santos Alves; Romeran G. Ribeiro; Maria Lang; Clélia F. P. de Queiroz

“Corpo de chão de casa” performance registrada em vídeo durante a pandemia, com base nos marcos e macroáreas demarcadas pelo BMC®, em processo cumulativo sistêmico de movimentos a demonstrar o desenvolvimento evolutivo cognitivo dentro de uma perspectiva artística sensível. Tem por objetivo o levantamento de movimentações com a observação da criança na experiência “Ocup-Ação”. Iniciando a criação artística memética do movimento e o mapeamento para estruturação de células, resultando em explorações previstas em 15'. Visa gerar improvisos estruturados para agir com pequenos por escuta sensível.



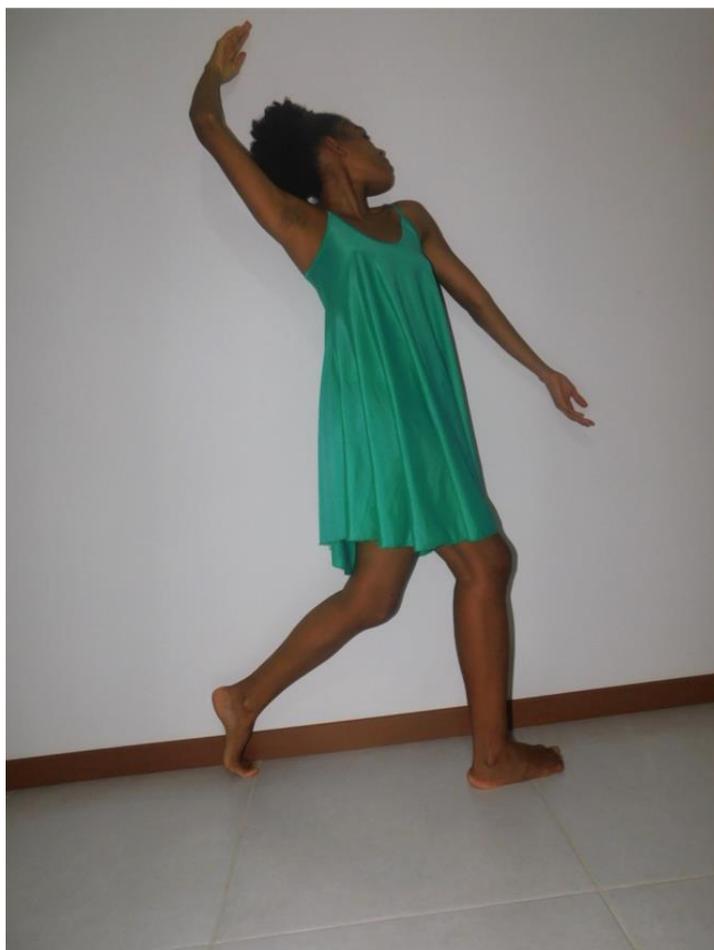


Ensaio Impermanente

Lissandra Patrícia Conceição Santos

Este trabalho tem como objetivo mostrar de forma Performática como meu corpo se encontra nesse momento Pandêmico. Os ajustes, as adaptações, as dificuldades com o excesso de informações e as estratégias criadas para manter esse corpo vivo e saudável.





Para Onde Vamos?

Yohana de Guimarães

Tênis, talheres, maçã, gestos, sons, afetos, ideias e desejos. Do quarto à cozinha, da cozinha ao quarto, desejando habitar outros quartos, outras cozinhas, outros espaços. Da impossibilidade do encontro com crianças para realização das atividades do projeto “Criando danças com crianças na educação infantil” surge esse videodança, visando descobrir e ressignificar ações e relações na quarentena. O projeto está vinculado à Graduação em Dança da UFRJ, coordenado pela professora Patrícia Pereira, do qual faço parte como bolsista do Programa de Iniciação Artística e Cultural (PIBIAC).





“Caminhos Poéticos no Caos: a casa que nos une”

Raquel Purper; Elizabeth Tavares Maia; Maritza Guilherme Mota; Flávio Henrique Ferreira; Carla Cunha Cristiane Castro

Sentimento profundo que, em meio ao caos, nos atravessa e nos transporta para os braços da melancolia. Nos caminhos percorridos dentro de casa, reconhecemos novas estradas e nos preparamos para receber o benefício da mudança. Estamos entrelaçados no caos por nossos caminhos poéticos, que, neste momento, constituem-se como a casa que nos une. O videodança (8 minutos de duração) foi produzido durante o isolamento social, em maio de 2020, pelo grupo de pesquisa Corpomagem na Improvisação, composto por professoras, alunos e egressos da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB).





À Margem

Rafael Sousa

A desigualdade nunca saiu de moda, o período pandêmico vem para reafirmar que aqueles que vivem diante da precarização estão à margem de sentirem de forma ainda mais intensa a falta de alimento, acesso a saúde, a educação e nos dias de hoje a tecnologia a qual tem sido o meio de comunicação mais utilizado.

Lutamos por direitos igualitários por respeito, mas, até quando precisaremos gritar para sermos ouvidos? A obra possui 37 segundos. A mesma foi criada a partir de inquietações que surgiram na quarentena.

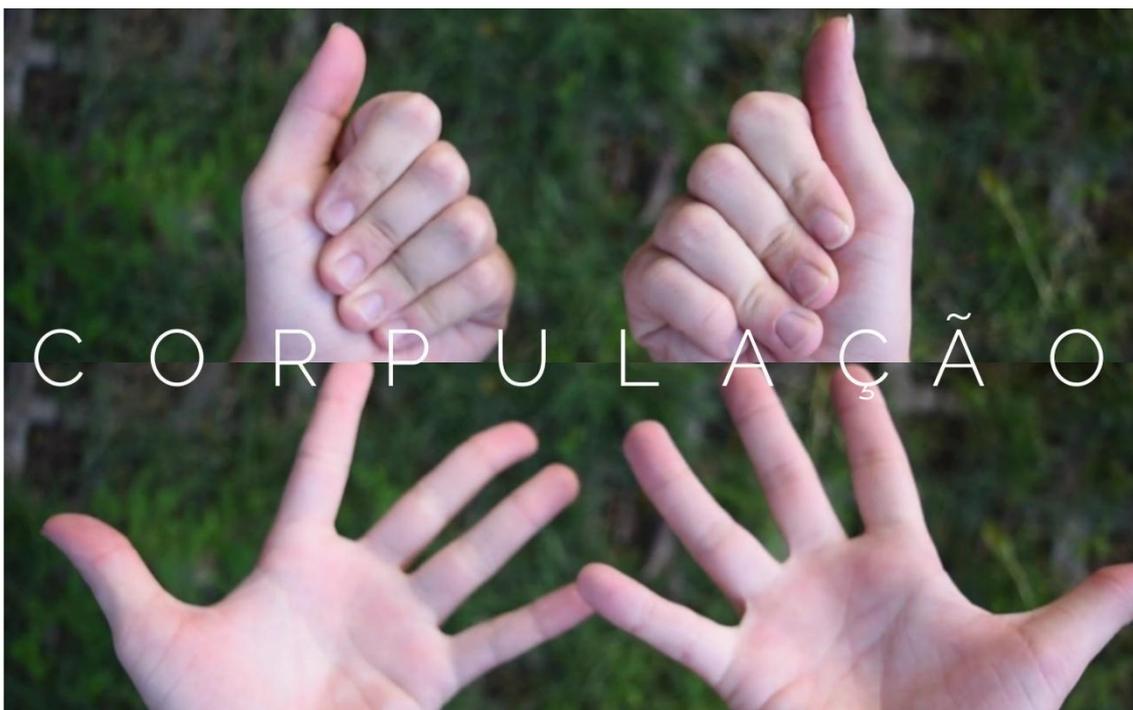


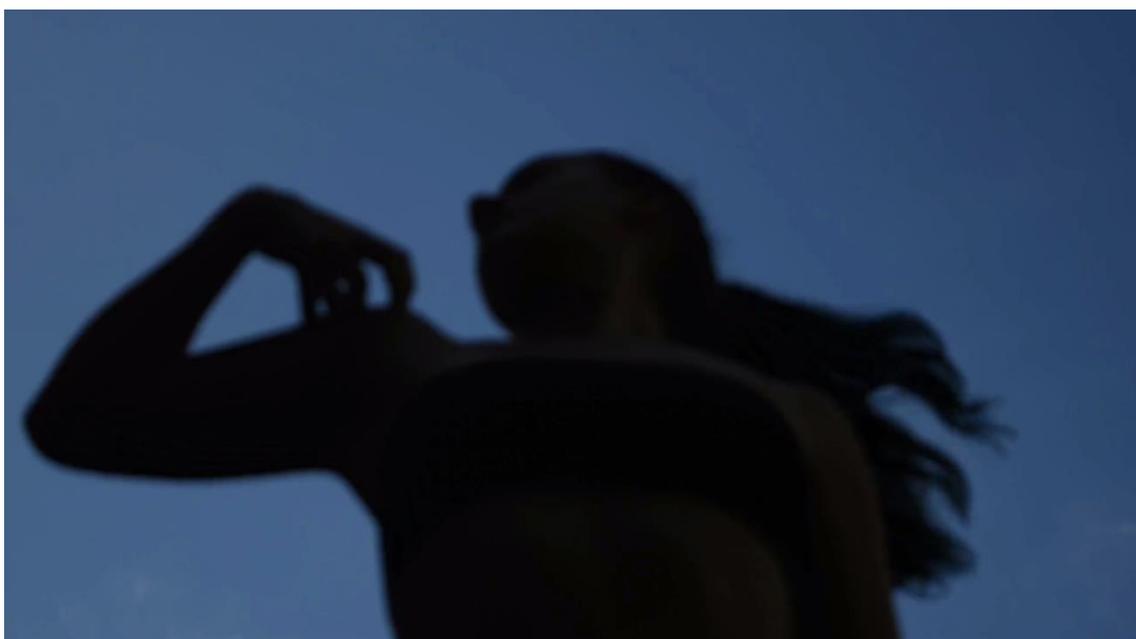


Corpulação

Cecília de Ávila Resende

A videodança “Corpulação”, de duração de 7 minutos, surgiu como produto cultural aprovado pelo edital “Festival UFU em Casa” que ocorre nesse período de quarentena. Teve início em estudos de movimento disparados em disciplinas do curso de Graduação em Dança da UFU. Trata da ausência causada pelas idas e vindas das pessoas em nossa vida, o que gera transformações no corpo. Tem como principal norteador para o movimento o jogo que é construído com um objeto invisível que manipula o corpo. Também é sobre o tempo e os ciclos em relação às mudanças que o corpo sofre nesse caminho.



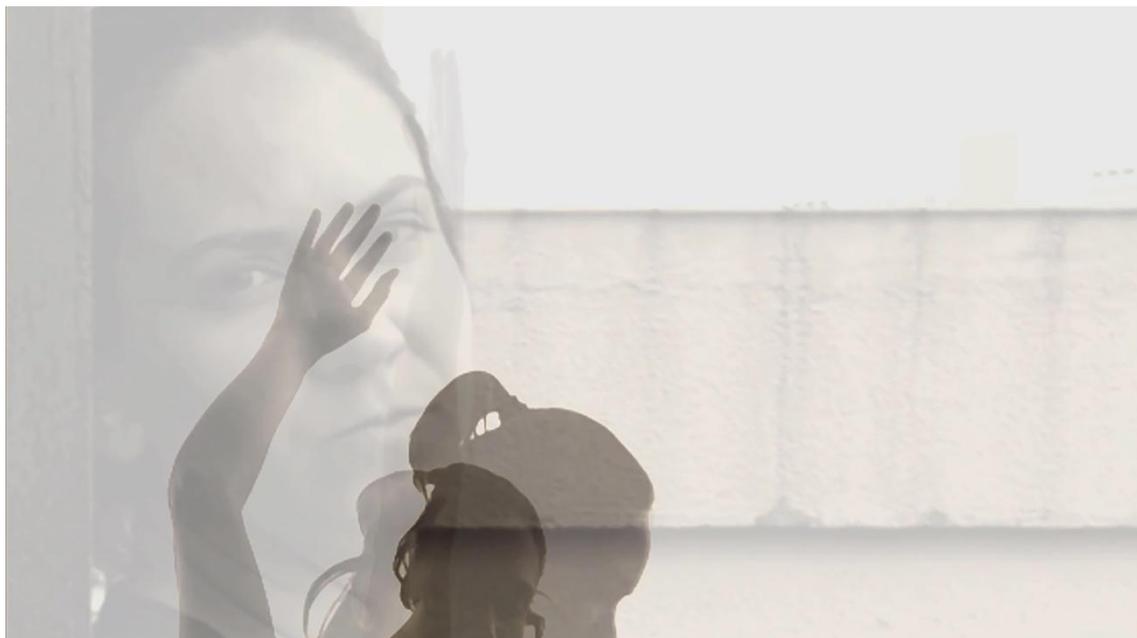


Respiratória

Débora S. Allemand; Cleyce S. Colins

A vídeo-dança *Respiratória*, de 2 minutos, criada em tempos de quarentena, configura-se como uma reflexão poética entre corpo e casa. Inspiramo-nos no ensaio “A porta” de Fernando Fuão (2016), onde a porta ultrapassa a dimensão física, tornando-se espaço-tempo que permite o encontro. O disparador do processo criativo foram trechos filmados na casa da bailarina, que passaram a ser editados em outra casa, juntamente com a criação da trilha sonora. A edição provocou novas ideias de filmagem entre corpo e porta. Assim, buscamos construir a obra a partir do olhar que se vê de fora.

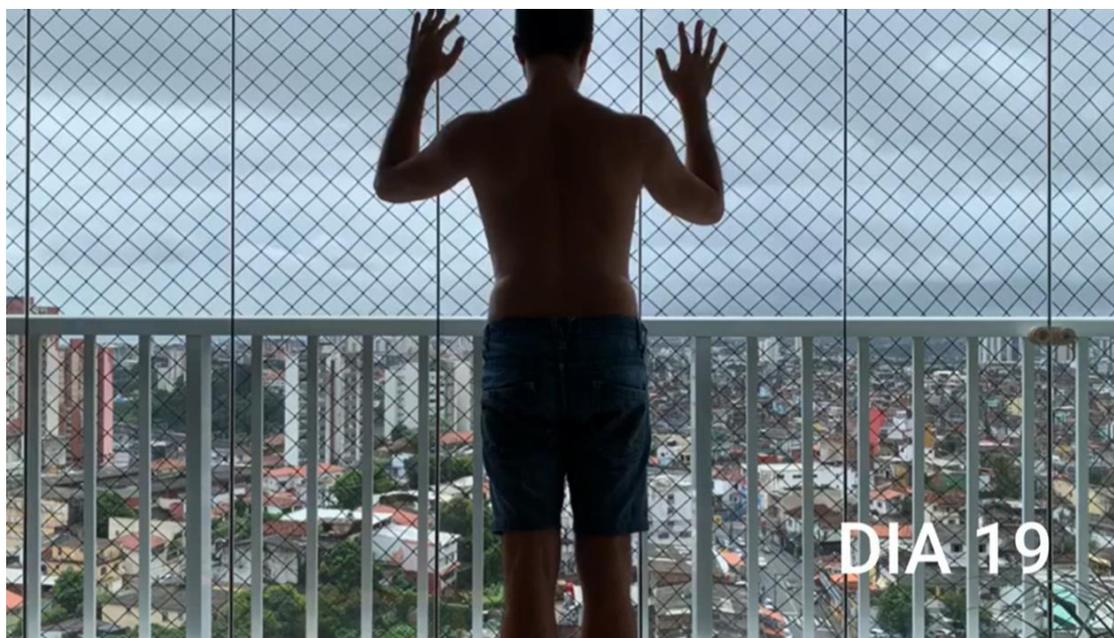


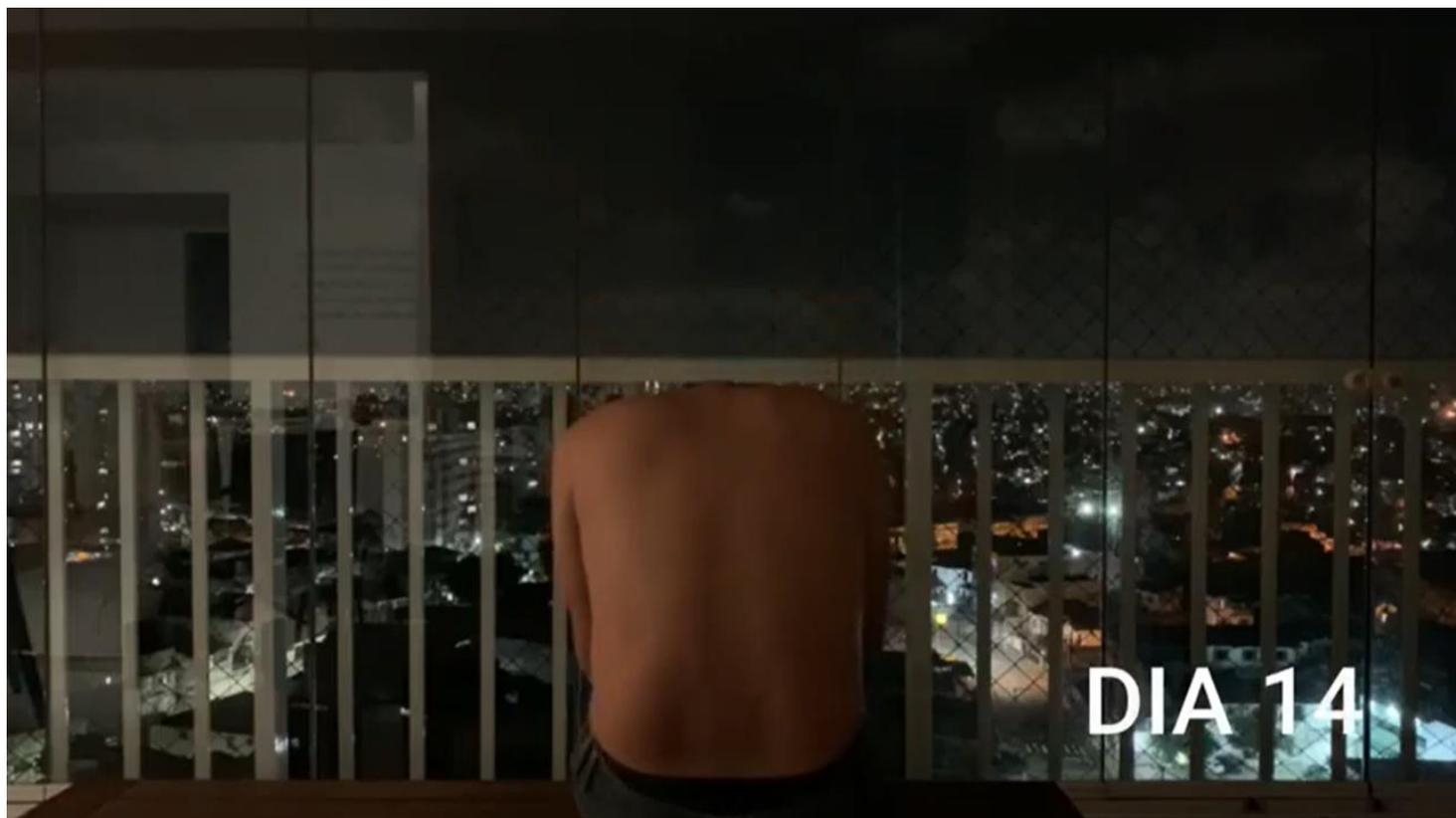


Improvisação em Pandemia: para meu pequeno mundo

Antrifo Sanches

A pandemia do COVID-19, com sua necessária quarentena, tem nos obrigado a pensar outras formas de sermos presentes no mundo. O momento de isolamento físico, e certo isolamento social (digo "certo isolamento" considerando a nossa constante presença viva nos diferentes ambientes virtuais), apesar de todas as dificuldades trazidas, tem se mostrado igualmente frutífero e potente para o desenvolvimento de outras possibilidades, competências e habilidades que, certamente, construirão um mundo outro. Um mundo pós-pandemia e seu novo "anormal".





Carmim

Souza, D.F; Mesquita, P.V; Silva, V.H.M.

Carmim apresenta, de forma sensível, como novas experiências artísticas na quarentena podem ser experimentadas por alunos de balé de diversos adiantamentos. Pensando que a falta da convivência deixa a dança “sem cor”, a experimentação de dançar em casa aponta “um colorido”, uma oportunidade para descobertas no modo de perceber movimentos e o espaço em que os bailarinos se encontram. Assim, o vermelho, ou Carmim, aparece como a cor que a dança oferece a quem a pratica, mesmo nesta rotina diferenciada. É a pulsação e a vivacidade que a arte oferece à vida.

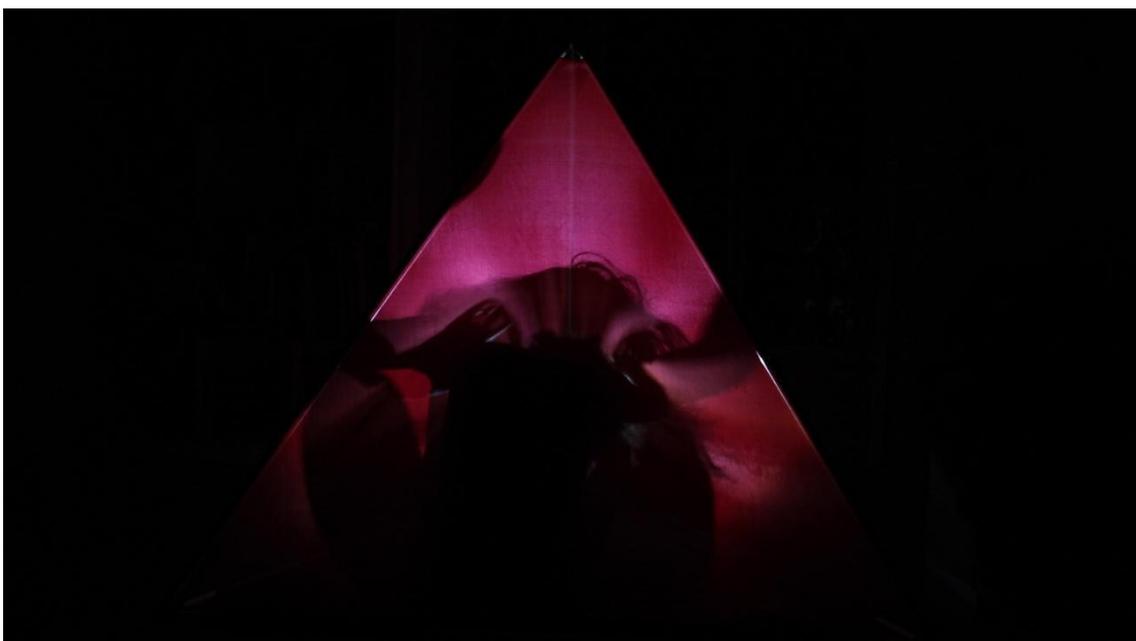


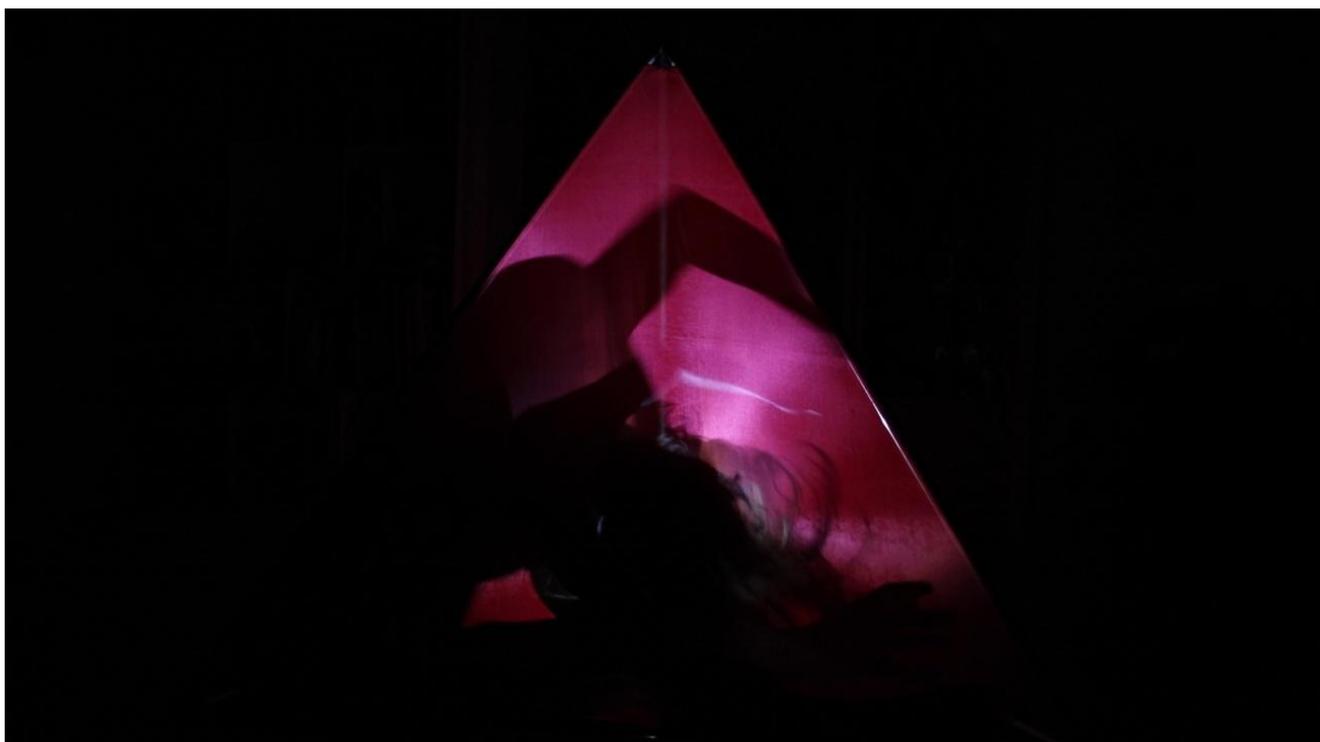


Reviravolta

Júlia Coelho Franca de Mamari

A cena de dança Reviravolta é uma volta em torno de 7 anos pesquisando movimento junto a tetraedros. É uma experiência através dos reflexos e sombras de nós mesmos, rebatidos em três faces da forma, como em faces internas de um prisma, fundidas em um só movimento. Numa adaptação espontânea das sensações e relações corporais aos intervalos sugeridos pela forma tetraédrica, deformações parecem encontrar mais uma possível manifestação cênica entre corpo, luz, tecido e angulações. Filmado em plano sequência, o vídeo possui 10 minutos e 55 segundos de duração.



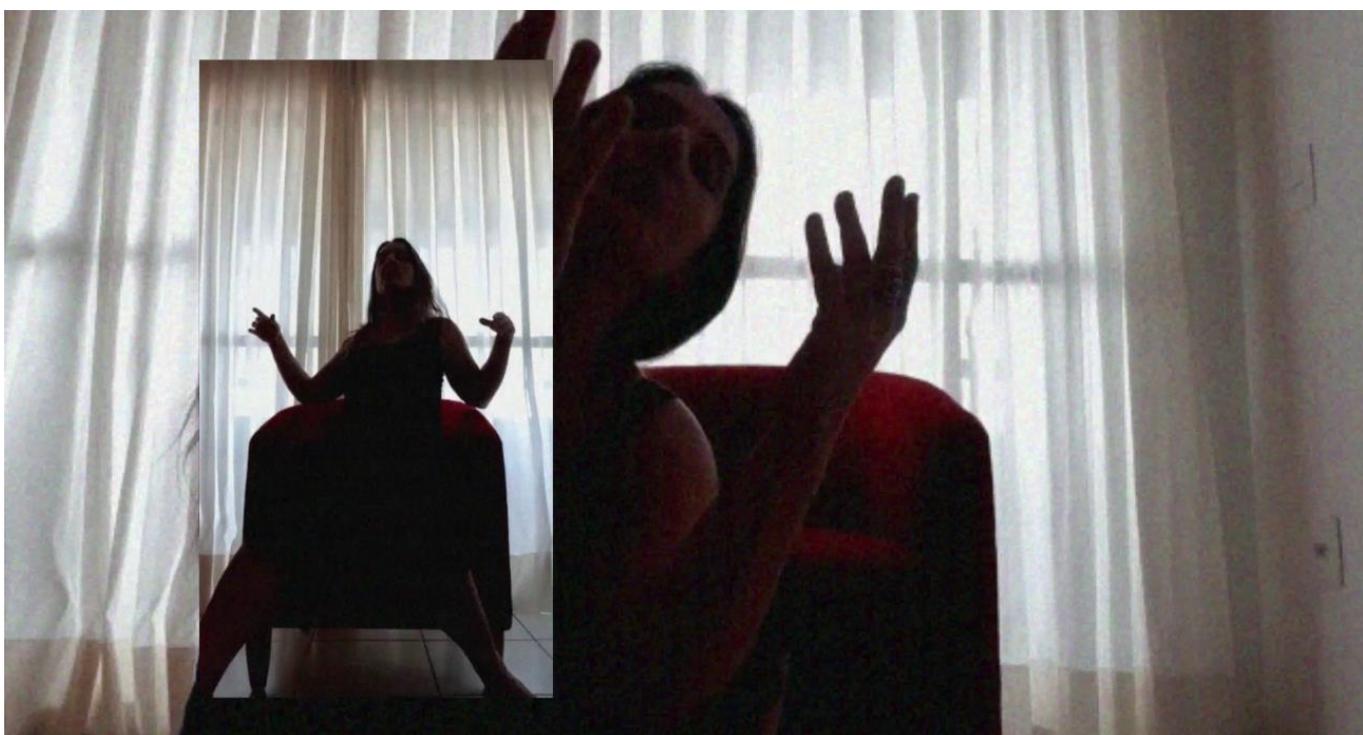


A Arte Continua...

Adriano André Rosa da Silva; Patrícia Leal

Esta videodança é um diálogo entre os artistas André Rosa e Patrícia Leal. Uma poética compartilhada por sensações de quem dança no fluxo digital. Durante os dias que vão passando no isolamento social, vamos descobrindo formas de configurar nosso movimento e potencializar nossas relações. O interno e o externo tornam-se um só gesto, habita o corpo, a câmera e a coreoedição. Gerando uma dramaturgia no fluxo das imagens audiovisual.





DIA 03 18/09/2020

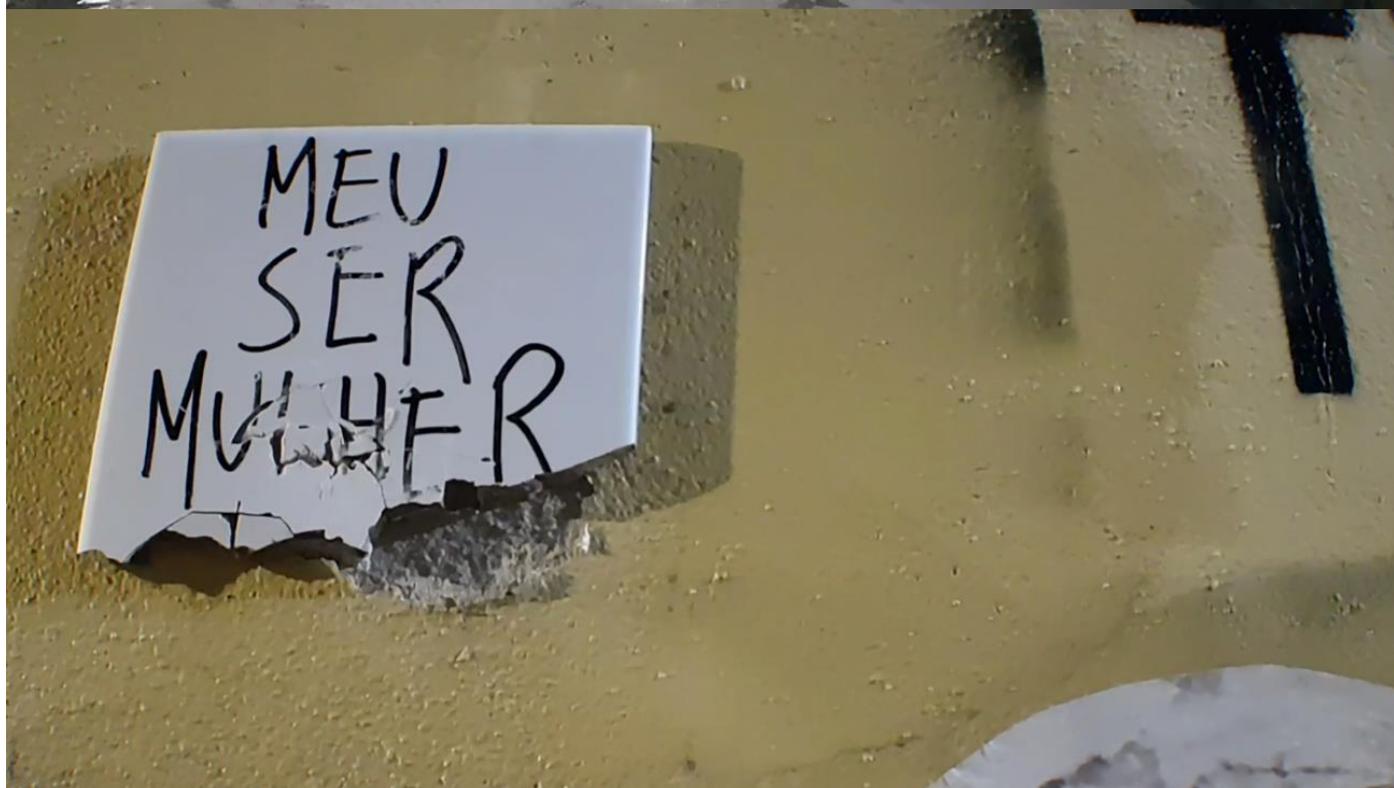
Dance Fusion: como descolonizar um corpo?

Yuriê Perazzini

Dance Fusion: como descolonizar um corpo?, processo artístico e criativo em Dança contemporânea e processo colaborativo. Criada pela artista Yuriê Perazzini que tem como objetivo o processo para o desaprisionamento social, cultural, mental e físico que carregamos em nossos corpos antes mesmo de nos darmos conta de tal prisão.

As linguagens de dança que atravessaram o corpo da solista e que contribuíram com um corpo presente são variadas indo das danças afrodiáspóricas no Brasil, atravessando o atlântico pela Jamaica e chegando ao continente norte americano com a street dancers.





Apoena – Aquele que vê longe

Francis Baiardi

Apoena – Aquele que Vê longe fala das questões urgentes e sensíveis que representam o sentido da palavra humanidade para as pessoas consideradas civilizadas, um solo de 33 minutos de duração. Assuntos como ancestralidade, direito e expropriação são discutidos através do corpo que carrega toda sua história ancestral, deixando-se atravessar pelas violências do homem contemporâneo. É a imersão da percepção e sentido de existir que assolam a artista, ao refletir sobre os que estavam em território brasileiro primeiro, pois eles eram os donos da terra e, hoje, são indígenas sem terra.





Despertar

Laura B. da Silva; Milena do Couto Fernandes

Despertar é o primeiro resultado do projeto Macabéas, que surgiu em agosto de 2019, a partir do desejo das estudantes Laura Bernardes e Milena Fernandes, ambas do Curso de Dança da UFRGS, de pensarem juntas a criação em dança contemporânea. O disparador de criação inicial foi o livro *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, e o processo criativo se deu principalmente a partir de momentos de improvisação. Com 5 minutos de duração, estreou em novembro no Mix Dance (mostra de Dança - UFRGS), que resultou em uma indicação ao Prêmio Açorianos de Dança de PoA como destaque em Dança Contemporânea.





A Pele de Dentro

Ariane Nogueira Santos

A partir do pensamento que nosso corpo é portador de memória, história e herança, será percorrido durante o espetáculo um processo de descamação externa, para encontrar e permanecer em cena apenas “a pele dentro”, um pertencimento interno da intérprete. Explorando das matrizes corporais afro brasileiras as sensações latentes do seu corpo, com movimentos aterrados, com a sinuosidade e sensualidade dos quadris, a presença das escápulas, a flexão dos joelhos e os pés descalços em contato com o chão, fazendo com que possa emergir o que há de mais profundo na sua ancestralidade. Inspirada em alguns orixás mulheres, o espetáculo traz a força e a presença energética corporal dessas mulheres negras e guerreiras, para compor cenicamente essa busca de identidade corpórea...

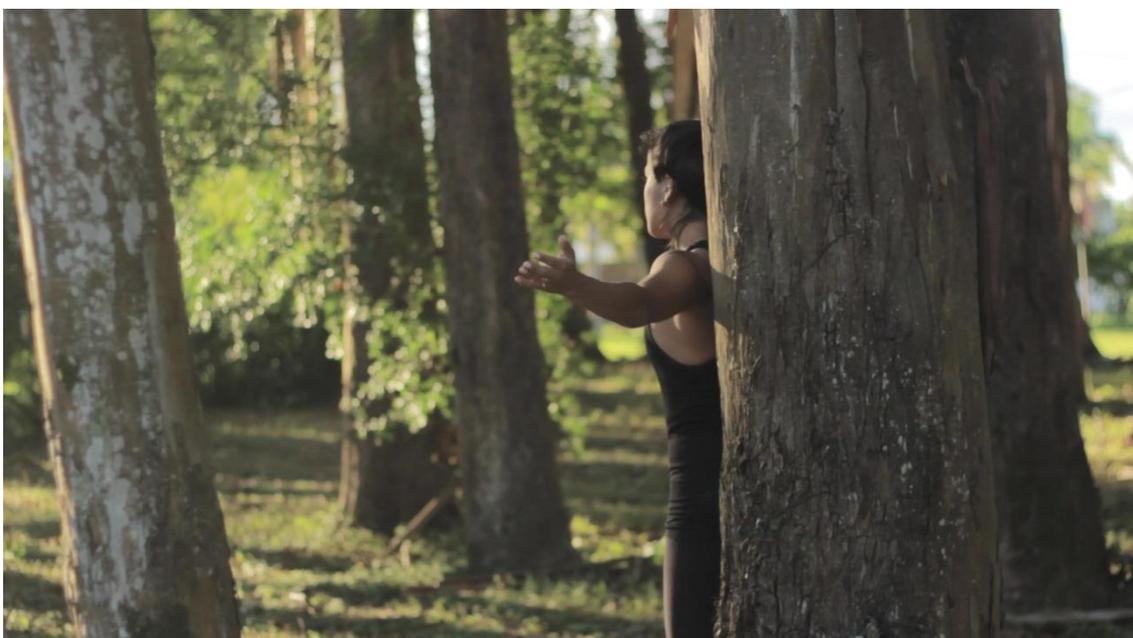


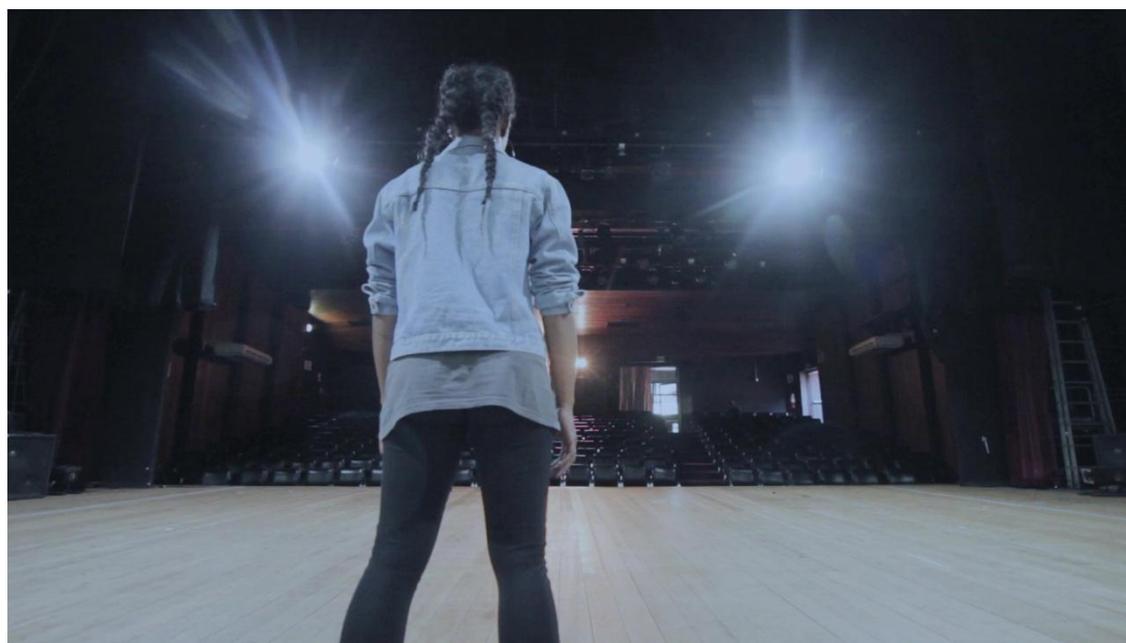
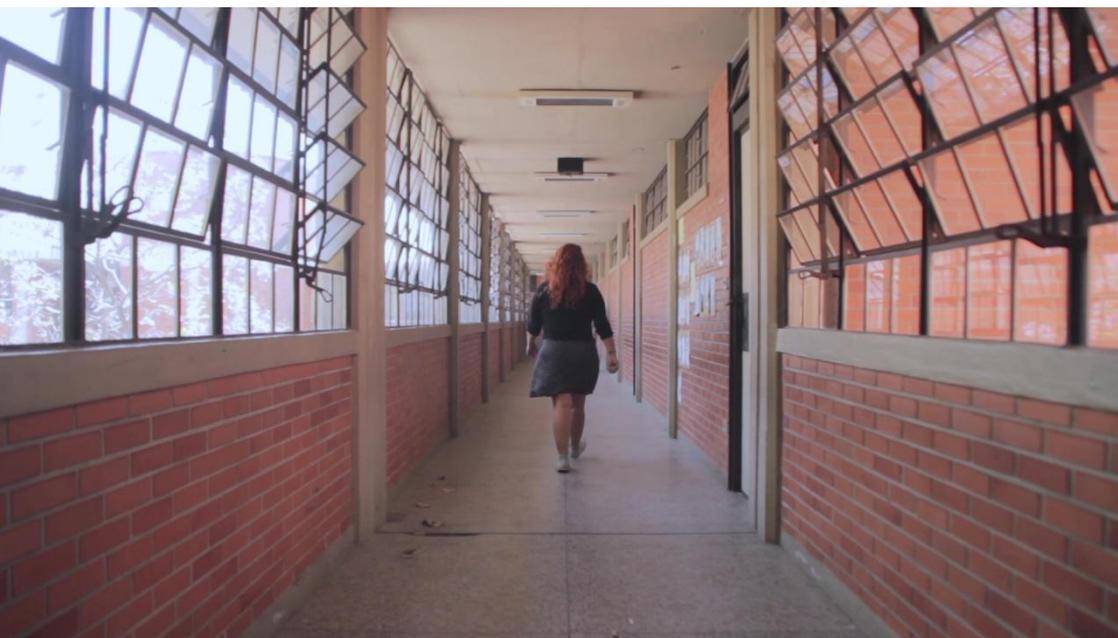


Nós, Professoras de Dança

Josiane F. Corrêa; Álvaro B. Aguiar; Vera L. Bertoni Santos

O trabalho trata-se de um filme documentário que integra a pesquisa de doutorado intitulada “Nós, professoras de Dança: ensaio documental sobre a docência em Dança no Rio Grande do Sul” (2018). A obra tem a duração de 33 minutos e traz como protagonistas cinco professoras de dança atuantes em escolas públicas estaduais do RS, que relatam sua entrada e seu cotidiano docente no ambiente escolar, a partir de um concurso público inédito para professoras de Dança realizado no Estado, em 2013.







CAPÍTULO 4
COLEÇÃO DE TEXTOS CRÍTICOS DA
IMERSÃO LabCrítica
NO CONGRESSO ANDA 2020

No ano de 2020, em seu congresso virtual, a ANDA firmou uma parceria com o Laboratório de Crítica (LabCrítica), projeto permanente de pesquisa e extensão da UFRJ, para a realização de uma edição da Imersão LabCrítica na programação artística do Congresso. Sob a coordenação da Profa. Dra. Ligia Tourinho (PPGDan/UFRJ), do Prof. Dr. Sérgio Andrade (PPGDan/UFRJ) e dos pesquisadores Bruno Reis (Doutorando em Artes, PPGArtes/ UERJ) e Silvia Chalub (Mestranda em Dança, PPGDan/UFRJ), a *Imersão LabCrítica – Congresso ANDA 2020* reuniu dezessete pesquisadores de norte a sul do Brasil que participaram de 30h de atividades entre minicurso online, apreciação da programação artística virtual, debates virtuais, exercícios de escrita, orientação e produção de textos.

As edições de Imersão LabCrítica são realizadas pelo laboratório desde 2012 como atividades de formação em crítica desenvolvidas junto às programações de festivais, mostras e circuitos artísticos, sendo a ação de extensão mais duradoura do laboratório. Sob a orientação de membros do Grupo de Pesquisa LabCrítica, os/as participantes da Imersão mergulham em atividades coletivas teórico-práticas, resultando na publicação de textos críticos em diálogo com a programação associada. Em edições anteriores, a atividade já produziu mais de 70 textos críticos, que podem ser conferidos no site do laboratório (labcritica.com.br), contribuindo significativamente para a construção da memória do pensamento crítico da cena contemporânea. Resultante ainda dessa ação continuada, no ano de 2017, o LabCrítica lançou o livro *Performar Debates*, organizado por Sérgio Andrade e Silvia Chalub, reunindo ensaios teóricos de seus pesquisadores acerca do exercício da crítica na dança e na performance, bem como uma coleção especial de textos críticos produzidos a partir do Festival Panorama, entre os anos de 2012 e 2016. O livro trouxe uma contribuição singular para os campos da dança e da performance em diálogo com a crítica, sendo hoje adotado em diversos cursos graduação e pós-graduação no Brasil.

A Imersão LabCrítica no Congresso ANDA 2020 foi um marco igualmente singular na história do LabCrítica, sendo esta a primeira vez em que os pesquisadores do laboratório cruzaram as fronteiras regionais para realização da atividade em caráter nacional e exclusivamente em diálogo com o circuito universitário. A aproximação-distante via redes digitais, oportunizou

um encontro entre experiências diversas proliferando a multiplicidade de debates em torno das obras apresentadas ao longo da programação artística do congresso. No decorrer minicurso online, realizado na semana anterior ao evento, a partir de uma bibliografia especializada, os participantes puderam adensar os estudos sobre crítica em artes, bem como relacionados à metodologia do LabCrítica, à dramaturgia e à relação entre pensamento, materialidade e dança. Especialmente, atentos ao momento atual, os encontros refletiram ainda sobre a performatividade de obras e dos circuitos artísticos online engendrados pelo contexto da pandemia Covid-19. Após o encerramento do congresso, coordenadores/as e participantes ainda seguiram, por e-mail, mais um mês de trabalho para escrita, orientação e edição dos textos críticos resultantes do diálogo com as obras e com os colegas ao longo da Imersão.

Os dezessete textos que poderão ser lidos a seguir são portanto “parte” dos resultados da Imersão LabCrítica – Congresso ANDA 2020. As trocas entre os participantes da atividade iniciaram novas redes de pesquisa e de intercâmbio cultural que exorbitam os limites das páginas a seguir. Mas ainda como “parte”, igualmente encenam os bons frutos advindos do feliz encontro que aqui escritos saúdam à dança e redobram o gesto de abertura ao debate que seguirá sempre por vir.

Em nome de toda coordenação desta edição da Imersão LabCrítica, agradeço a toda comunidade ANDA, em especial a atual diretoria, pela prazerosa acolhida e confiança. Aos colegas que estiveram junto conosco nesta jornada, estendo as reverências e faço votos que nos encontremos tão logo seja possível em novos espaços de debate e, de preferência, aquando possamos, sem medo, abraçar, trocar ares, suspiros e risos sem máscaras, com menos telas e mais danças.

Sérgio Pereira Andrade
Coordenador do Laboratório de Crítica/UFRJ

**TEXTOS CRÍTICOS DA MOSTRA ANDA 2020
EDIÇÃO VIRTUAL**

O QUÊ A CÂMERA NOS “DÁ A VER” NAS OBRAS DE HELENA THOFERN LESSA, LIDIA LARANGEIRA E ARIANE NOGUEIRA

Agatha Silvia Nogueira e Oliveira

A questão que orientou as discussões e intervenções artísticas no VI Congresso da ANDA, “Quais danças estão por-vir?”, inspirou reflexões acerca do que nós artistas-pesquisadoras/es da dança estamos apontando como possibilidades de caminhos neste momento de isolamento social em que nossas práticas tem sido reviradas, revistas, e repensadas porque nossos espaços de criação, ensaios e apresentação viraram nossas “residências (literalmente) artísticas” (LESSA, 2020). Não só as residências daquelas e daqueles que criam e interpretam suas danças viraram literalmente artísticas, mas também daquelas e daqueles que acessam e recebem as obras, agora exclusivamente mediadas pela câmera e pelo dispositivo que a transmite. Desse lugar de onde experimentamos o “tocar sem tocar” (ANDRADE, 2017, p. XXXII) as obras, me pergunto não somente sobre o veículo de transmissão, onde a obra se apresenta para nós, ou seja, sobre como o lugar de onde se “dá a ver” – fazendo aqui uma menção a uma etimologia da palavra teatro, *teomai* – nos afeta enquanto espectadores, mas também, sobre como somos imaginados/as/es e re-pensados/as/es pelos intérpretes-criadores. Observo nesta reflexão, então, que as câmeras que capturam as obras nesse formato virtual se relacionam com suas/eus intérpretes-criadoras/es reproduzindo ou representando o nosso “olhar.” Enquanto recepção-criadora temos sido, com isso, re-imaginadas/os/es.

Em *Residências (literalmente) artísticas: um processo criativo para encarar a docência em tempos de quarentena*, trabalho criado e interpretado por Helena Thofern Lessa durante isolamento, a brincadeira com as aproximações e ênfases em partes específicas do corpo (mãos, dedos, pés) desafiam noções de proporcionalidade corporal. Com uma parede branca ao fundo num espaço não muito grande e com chão de madeira, Helena

experimenta diferentes modos de estar, ficar e ver o tempo passar. As mudanças de posição e movimentos parecem distrações para alguém que observa o tempo passar à espera de... Nessa brincadeira criativa, passatempo, partes do corpo se revelam e desenvolvem discursos próprios e independentes da imagem do corpo como um todo. Mãos, coxas, e pés se agigantam em alguns ângulos e, quando o corpo inteiro se desmancha e escorre pela parede, se esconde numa perspectiva que nos deixa apenas com a imagem das enormes solas dos pés. Existem, na obra de Helena, aspectos que parecem ter sido pensados para esse espectador específico. Mas onde mora a especificidade deste caso? No fato da transmissão das imagens das partes em destaque (via digital) garantirem uma definição de detalhes e minúcias das mesmas? No fato do corpo continuar a ser visto, mas a desproporção ser manipulável de acordo com os ângulos e distâncias que a câmera-fixa toma da intérprete? Onde está a especificidade do apresentar e imaginar a obra na relação com esse/a espectador/a?

E nos casos das obras adaptadas ou rerepresentadas nesse formato? O que parece se revelar é que mesmo nos trabalhos que foram criados antes da pandemia do COVID-19 nota-se algo de novo na relação com esta recepção. As obras são re-apresentadas e nós somos re-imaginadas/os/es enquanto espectadores, o que fica bastante evidente no trabalho *Brinquedos pra esquecer ou práticas de levantar*, de Lidia Larangeira. O que chamo de versão para um novo formato (virtual), mesmo sem conhecer este trabalho no formato presencial, permitiu um adentrar espaços e ocupar posições presencialmente intangíveis. A câmera, agora com uma liberdade para se mover durante a obra, torna-se protagonista enquanto mediadora da nossa experiência com ela. Inicialmente, a câmera nos posiciona num lugar de contemplação enquanto o corpo da intérprete-criadora se desloca pelo espaço daquela ampla sala de tábua corrida. Assistimos Lidia despejando e agrupando roupas coloridas pelo chão; espalhando, bagunçando, se jogando por cima, deixando cair, caindo, tentando juntar, levantando, re-espalhando, revirando, rolando com elas. Assistimos ela fazendo tudo isso usando gestos livres, amplos, e afobados, com uma certa ansiedade e pressa. Em seguida, quando o corpo se aquieta, a câmera nos interpela convidando-nos a caminhar com

Lidia pela cena e ver o que ficou; ver como seus olhos veem. Olhar as roupas espalhadas pelo chão bem de perto, por dentro da cena remete às lembranças de algo que passou e deixou marcas. Um rastro do que vimos acontecer; do que contemplamos.

O protagonismo e mobilidade da câmera nessa obra ainda nos permite a experiência do testemunho e de um distanciamento que aproxima. Saímos da contemplação para a atuação ou entrada na cena e voltamos a assistir, mas não como contempladores e sim como testemunhas implicadas no processo de construção e desconstrução dos pequenos mundos que Lidia vai nos apresentando. Em contraste com os gestos amplos e afobados da primeira cena, a intérprete-criadora traz a sutileza, precisão e controle nas mãos enquanto vai montando o que ela nos apresenta como “sistemas de representação.” Ela arruma e desarruma bonequinhos, bonequinhas e objetos, miniaturas de nós humanos, e à medida que vão sendo posicionadas/os/es em diferentes formações espaciais como num círculo com as faces voltadas para dentro, num círculo com as faces voltadas para fora, em bloco – enquanto apenas um bonequinho/a/e fica afastado/a/e dos/as/es outros/as/es, em diferentes grupos, dentre outras arrumações. A câmera se coloca de uma forma que não nos abstém daquele processo de manipulação das miniaturas que habitam e compõem os pequenos mundos, uma vez que vemos tudo na altura dos seus olhos e somos olhados pela intérprete-criadora como se testemunhássemos tudo, reforçando uma lógica simbólica através da qual vamos revisitando ideais e valores sociais. O modo como aquelas miniaturas são organizadas no espaço e organizam o espaço transformam os papéis de nós, atores sociais. Num caminho distinto desse que nos coloca dentro da cena, na última parte, em que Lidia aparece nua, inicialmente sentada com as duas pernas juntas e apontando para o alto com a vagina em evidência e voltada para nós, ao mesmo tempo que a câmera nos distancia do contato direto com o “corpo explícito” (SCHNEIDER, 1997) ela aproxima nosso olhar do que vemos. O corpo visita posturas que na medida em que se modificam muito lentamente nos fazem transitar pelo imaginário enquanto o tempo e o olhar se dilatam. Como Rebecca Schneider descreve, artistas que tem atuado em performances que exibem o “corpo explícito” em sua materialidade, mostrando

orifícios, apêndices e detalhes de superfícies táteis, tem desafiado modalidades habituais da visão e problematizado interpretações literais de uma lógica simbólica de significado. A câmera, de certa forma, enfatiza o impacto dessa “explicitude” do corpo proposta pela intérprete-criadora pois se aproxima e se afasta, se abre e se fecha de acordo com o impacto que se imagina ter em nós espectadores deste novo lugar de onde “dá a ver” e modo de se dar a ver.

Mas se essa imaginada intervenção da câmera e dos cortes de edição, modificam o nosso modo de estabelecer diálogos com as obras, o que torna possível, por vezes, sentirmos o calor do corpo movente, mesmo sem a presença, nesse formato virtual? E a questão não é retomar uma reflexão já quase esgotada sobre a importância e força do teatro em sua forma mais tradicional e com as presenças físicas e vivas, mas pensar o que tanto nos deixa mobilizados e tocados por obras que parecem se apresentar vivas e próximas apesar das distâncias; obras que permitem o “dá a ver” a materialidade do corpo em movimento e a dança que não está ali numa distância tangível e que nos convida e nos toca. Em algumas obras, há algo que faz com que “não olhemos, mas sejamos olhados” (DERRIDA, 2012, p. 82-83) por elas. Refiro-me aqui, particularmente, ao solo da intérprete-criadora Ariane Nogueira que apresentou uma parte da obra *Singulares*, da Cia Dançurbana; um recorte específico para este formato. Tal recorte se apresenta como um todo sem deixar de ser parte, ou seja, sem deixar de reverberar suas singularidades e uma sensação de pertencimento à um contexto maior. Essa obra deslocou meus espaços internos e me atravessou de forma intensa. Me senti olhada pela obra.

O olhar contundente de Ariane, sua pele negra e seu corpo que desenha percursos indiretamente arredondados e diretamente alinhados, marcadores da métrica e do pulsar das batidas do coração que permeia sonoramente a obra, ecoam e ressoam em mim. Aquele corpo se movimenta trazendo muitos territórios em si, carrega histórias de desapropriação e reapropriação, desterritorialização e reterritorialização de uma herança africana e afro-indígena que pulula aos olhos em movimentos de tronco e quadril e que se complementam e reverberam. Ao mesmo tempo em que seus movimentos provocam memórias das muitas danças afro-diaspóricas, sua dança é diferente

de todas elas. Esse corpo grita seu nome e ocupa o espaço (virtual) numa comunicação intensa e arrebatadora que me re-aproxima enquanto espectadora ou que me proporciona o “beirar” a experiência da presença e do presente. Os mistérios da arte em qualquer tempo e formato... Será que ao pensar ou repensar esta obra, e o modo como este recorte seria adaptado e re-apresentado para a câmera-mediadora, sua intérprete-criadora dimensionou o alcance ou imaginou “tocar sem tocar” espectadores como eu com esta intensidade?

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Sérgio P. Laboratório de Crítica: experimentos que se desdobram... ou isto não é um prefácio. ANDRADE, Sérgio e CHALUB, Silvia. **Performar Debates**: LabCrítica no Festival Panorama e outras obras. (org). Rio de Janeiro: Gramma, 2017.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1979–2004). Organização de Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Tradução de Marcelo Marques Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.

LARANJEIRA, Lúcia. **Brinquedos pra esquecer ou práticas de levantar**. Performance em vídeo. Mostra ANDA 16 setembro 2020.

LESSA, Helena. **Residências (literalmente) artísticas**: um processo criativo para encarar a docência em tempos de quarentena. Performance em vídeo. Mostra ANDA 17 setembro 2020.

NOGUEIRA, Ariane. **Trabalho que integra o projeto Singulares da Cia Dançurbana**. Performance em vídeo. Mostra ANDA, 18 setembro 2020.

SCHNEIDER, Rebecca. **The Explicit Body in Performance**. London: Routledge, 1997.

O JOGO E O BICHO

Carmem Arce

Assistir os trabalhos artísticos da Mostra Artística – ANDA 2020⁵⁶ é se abrir ao deleite, em um estado de atenção perceptiva/sensorial que vislumbra a tradicionalidade e a contemporaneidade dos corpos e da dança. Corpos, formas, luzes, espaços, pensamentos, visibilidade e invisibilidade coadunados e potencializados a partir do jogo cênico. Ali, encontramos a dança dilatada e dinamizada em um espaço fluido cheio de luz, silencioso (em alguns momentos) e sonados (em outros), como se fossem ondas que nos magnetizam o olhar incorpóreo, semiótico, frutivo; donde a mensagem nos atravessa tal flecha, que rompe as entranhas e nos leva para o além do que vemos em veias de energia vital.

A partitura corporal, composta num mundo pandêmico, vem arraigada de forças operantes que justapõe corpos, falas, corpo tecnológico, corpo natural, corpo isolado dos outros corpos, interligados por um tênue fio de afetos diversos.

Todo esse universo de partituras sensíveis nos leva a olhar a cena e, a partir daí buscar compreendê-las como a textualidade cênica e corporal em processo discursivo e não somente descritivo; assim abrimos possibilidade para fazer interconexões com outros olhares, e compreender o que eles dizem, o desvelam e o que não dizem.

A “manipulação” das peças de *Brinquedos para esquecer ou práticas levante*, de Lidia Larangeira e Sérgio Andrade, suscita em meu olhar um operar como o *jogo* de Huizinga⁵⁷. Onde o manusear dos bonecos pelo artista, o *homo ludens*, imerso em seu universo, cria uma narrativa fundada na perspectiva histórica e cultural das estruturas sociais e acontecimentos, e suscita um questionamento: O jogo é real, ou não é? As imagens são reais?

⁵⁶ Mostra de trabalhos coreográficos e de performance em vídeo, transmitida pelo Portal Anda no YouTube, que fez parte do VI Congresso da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança, em setembro de 2020.

⁵⁷ O *Jogo* “É uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido [...] todo jogo significa alguma coisa” (HUIZZINGA, 2012, p. 4,5). E a essência do *Jogo* do reside no fascínio, na intensidade que ele exerce sobre os homens nesta constante significação.

Na cena o gesto, o olhar, o silêncio, as palavras, a respiração, interagem com a percepção estética do indivíduo em um jogo que

[...] se baseia na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação dessas em imagens), nossa preocupação fundamental será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação. Observaremos a ação destas no próprio jogo, procurando assim compreendê-lo como fator cultural da vida (HUIZINGA, 2012, p.07).

Os brinquedos deixam de ter a função de objeto e adquirem uma simbologia do imaginário infantil que vê nestes objetos uma realidade virtual, e que para o fruidor, assume um outro papel a partir da proposta cênica, quando a intérprete forma as organizações cotidianas em cima de um lenço.

A imagem da manipulação dos objetos impacta, tanto quanto a simbologia que estes assumem na cena, e no estender deste tecido toda a dramaturgia se inicia, como se o palco estivesse se deslocado para este lugar.

A artista organiza a cena e vai dando a cada um dos brinquedos suas respectivas funções, por exemplo, quando a artista utiliza uma miniatura de mesa e coloca em cima dela uma cadeirinha com um boneco sentado na mesma e fala: “Isto é uma monarquia”; ou quando ela reorganiza o espaço cênico colocando o boneco e a cadeira para trás da mesa, insere um soldadinho verde, e diz: “Isso é uma ditadura”, cada um dos elementos postos por sobre o tecido ganham outros contornos de significação, a de estruturas sociais simbólicas.

Tanto imagem, como símbolo constituem representações. Essas não significam substituições puras dos objetos apresentados na percepção, mas são, antes, representações, ou seja, a apresentação do objeto percebido de outra forma, atribuindo-lhe significados diferentes, mas sempre limitados pelo próprio objeto que é dado a perceber (LAPLANTINE, 2017, p. 63).

Este *jogo* de configuração e reconfiguração das várias cenas, transformadas em estruturas político-sociais, nos sensibiliza o olhar para a percepção da realidade premente em que vivemos.

Estas e outras imagens texturizadas são impressas na tela em cores e planos tão diversos, que evocam reminiscências mnemônicas ressurgidas do espaço e tempo, semelhantes às areias de uma ampulheta do tempo,

imaginária, que caem de um espaço para outro, e que pressupõe um momento efêmero e fugaz que teimam em fugir ao olhar, mas que ficam entranhados em nós.

O que vemos é um simulacro da realidade em que vivemos, ou é a própria realidade e seus sistemas políticos, econômicos e sociais sendo exposta na nossa cara?

Além de *Brinquedos para esquecer ou práticas levante*, noutros trabalhos as formas que os corpos tomam, criam um outro espectro, inquietante, que ora se insinua, ora se desfaz, mas que o olhar capta num movimento inconsciente, que nos leva a experimentar uma espécie de pareidolia⁵⁸ ao se perceber outras formas se materializando aos nossos olhos. *Corpo de chão de casa* (de Paula Desimone, Amanda Santos Romeran Ribeiro, Maria Lang e Cléia Queiroz), *Caminhos poéticos do caos* (de Raquel Puper, Elizabeth Tavares, Maritza Mota, Flávio Henrique Carla Cunha e Cristiane Castro), *Improvisação em pandemia* (de Antrifo Sanches), *À margem* (de Rafael Sousa) e *Caixa mágica* (de Yohana Guimarães), nos conduzem a relacionar a leituras dos gestos com a dramaturgia corporal, percorrendo as sendas da memória afetiva de poemas que experienciei durante a fruição, deleite e imersão neles, abro-me à outras interpretações que partem de vários lugares como a dança, o corpo, a cena, a poesia.

As cenas dos trabalhos supracitados me remetem, além da percepção de outras formas, ao poema *O Bicho*, de Manuel Bandeira⁵⁹, este poema em sua essência versa sobre o homem e sua condição de vida, seu cotidiano, mostrando uma condição degradante a qual ele é submetido, e que o leva à condição inumana de um bicho.

No contexto social de quando foi criado, o poema evoca uma sociedade que passava por problemas de ordem política, social e econômica, e deixou

⁵⁸ Pareidolia – Fenômeno psicológico em que percebemos imagens e sons, como rostos humanos, animais e até músicas em objetos, sombras, nuvens ou qualquer outra instância que seja um estímulo visual ou sonoro.

⁵⁹ *O Bicho*, Manoel Bandeira, in “Poesias completas”, 4ª ed., 1986.

impressões que reverberaram aqui, neste interlúdio dialógico, não diferente do que vivenciamos outrora.

As passagens temporais no jogo cênico dos espetáculos apresentados na Mostra Artística – ANDA 2020⁶⁰, fruídos na virtualidade da tela de um computador, se colocam à serviço da dramaturgia que se constrói no percurso da relação do homem com a pandemia.

Em *Brinquedos para esquecer ou práticas levante* e em *A caixa mágica*, os corpos das artistas se transformam em corpos disformes que nos lembram o bicho, descrito por Bandeira. Cada artista em sua abordagem, transforma o corpo em uma outra coisa, corpos disformes, sem cabeças, sem pernas, sem braços, muitas vezes adotando uma posição corporal onde a cabeça fica escondida pelo tronco, ou ainda ao se posicionar atrás de um banco (*A caixa mágica*), assume outra forma corpórea, abstrata, surrealista.

Ainda em *A caixa mágica* vi corpos “Catando comida entre os detritos[...]” (BANDEIRA, 1986), detritos de uma humanidade que o vírus teima em retirar de nós, nos cerceando o direito à liberdade de ir e vir, e acima de tudo nos tirando a vida; e quando encontramos esta *comida*, que é a nossa dignidade, jogada no lixo por um sistema opressor, as sorvemos e a transformamos em nosso grito de liberdade: a nossa arte.

Ne tela de meu computador eu “Vi ontem um bicho[...]”⁶¹, em forma de corpos encarcerados pela pandemia em um pátio virtual. Em *Corpo de chão de casa* e em *Caminhos poéticos do caos* eu os vi vagarem e rastejarem pelo chão da casa, presos no espaço e tempo, corpos no isolamento imposto pela pandemia, corpos que gritavam pela liberdade de ir e vir, mas que ainda assim expressavam poesia em seus movimentos; em *À margem* e em *Improvisação em pandemia* eu “Vi ontem um bicho[...]”(idem) buscando a poética quase perdida pelo encarceramento nos apartamentos, e ele “[...] Quando achava alguma coisa, não examinava nem cheirava, engolia com voracidade[...]” (ibdem) o que ainda lhes restava de vida e de um cotidiano escarnado pelo

⁶⁰ *Op. cit.*

⁶¹ As citações são trecho do poema *O Bicho* de Manoel Bandeira.

vírus letal, buscando o ar que lhe faltava no peito e que a máscara teimava em lhe negar para que não perecesse pela contaminação viral.

Após vivenciar estas experiências estéticas virtuais, em analogia à realidade que vivemos, vi corpos se expondo à problemática social que relega o indivíduo à miséria humana, à simples condição de números na estatística do extermínio, à fome e à violência de toda sorte, tal qual o homem confundido por um bicho no poema.

Os trabalhos apresentados na Mostra Artística da Anda 2020, causaram em mim uma inquietação e desassossego por levantarem a reflexão acerca do olhar para uma outra compreensão da estrutura simbólica corporal e por escarnarem a ferida da sociedade que a pandemia expôs e que teima em sangrar, demonstrando a nós, através da tecnologia, que o vírus e as mazelas do século XXI mudaram, que permanece a crueza dos dias, mas que insistimos em transformar tudo isso em poesia, pois a Arte que não se cala, ela expõe e grita o que nos vai na alma: “[...] O bicho não era um cão, não era um gato, não era um rato; o bicho, meu Deus, era um homem”. (BANDEIRA, 1986).

Em nosso contexto, quem é o bicho? O que é o bicho?...

Referências

BANDEIRA, Manoel. **Poesias completas**. 4^o ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 7a ed. São Paulo: Perspectiva. 2012.

LAPLANTINE, François. TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. 1^a ed. São Paulo: Editora Hedra Ltda., 2017.

TECNOLOGIAS PARA A RECONSTITUIÇÃO DE MEMÓRIAS ANCESTRAIS: NOTAS SOBRE A PELE DE DENTRO

Eliza Pratavieira

Recebo *A pele de dentro*, solo de Ariane Nogueira, artista da dança que vive e atua na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, em meio a um turbilhão informacional. Acesso este trabalho de videodança combinando um pacote básico de internet com uma tela de 14', num estado tomado pela vertigem de tantas outras obras concomitantes, exibidas no terceiro e último dia da mostra artística do VI Congresso Nacional da ANDA.

Embora esteja minimamente familiarizada com o ato de assistir danças pela internet, percebo nesta que é a minha primeira experiência como espectadora de mostra em ambiente virtual a configuração de um outro corpo. Existe a memória do engajamento vivido em mostras presenciais mas ainda estou em casa, atravessada pelas forças deste lugar, pelas suas demandas, pela sua iluminação, temperatura, odores, sonoridades. Assisto à mostra entre canecas, copos, taças, fumaças, presenças de muitas ordens, interferências da gata que coabita o espaço, interferências das vizinhanças, da vida que ainda acontece na rua, dos aviões que passam sobre o bairro, da cadeira que molda-machuca o corpo, este cômodo em que me encontro e que tem sido o espaço de desenvolvimento de boa parte do trabalho deste momento, uma massa informacional geradora de uma nova camada discursiva que se instaura entre as danças e o corpo que assiste. Vou-vamos coletivamente aprendendo a reconhecer e a lidar com essa nova camada discursiva que surge no processo de recepção dos nossos trabalhos, dramaturgias do acaso que se inscrevem em nossas comunicações, e que podem revelar outros modos de estar junto com as danças que vamos difundindo e acessando neste tempo-espaço de virtualidades.

Se o exercício fosse sintetizar em uma palavra a experiência de acompanhar esta mostra, certamente escolheria profusão. Danças que coexistem em perspectivas muito distintas, configurando um sistema

informacional complexo, atravessado por questões estéticas, poéticas, políticas, territoriais, econômicas, institucionais, e agora, tanto quanto sempre, tecnológicas.

Tecnológicas não apenas porque estamos neste corpo a corpo com os dispositivos de informação e comunicação, mas porque o nosso fazer, em suas infinitas configurações envolve a criação de dispositivos que passam pelas formas que aprendemos e compartilhamos nossos saberes, pela construção e manutenção dos espaços de desenvolvimento das nossas práticas, pela dimensão relacional que o nosso campo pressupõe, pelos meios e modos de permanecer produzindo um saber que se cria corporalmente. Dançar é uma tecnologia de criar corpo e espaço, um meio para a construção de onde(s), como(s) e quem(s).

Percebo, nesta profusão, a instauração de uma paisagem exuberante que se constitui fora dos eixos de centralidade. Vejo o trabalho de mulheres, o trabalho de diversas juventudes, o trabalho das dissidências de gênero e sexualidade, o trabalho de professores e estudantes, o trabalho de uma multidão não-branca que dança enraizando os pés no chão para continuar crescendo, muitas informações que estavam fora do meu campo de visão por questões geográficas e materiais. Produzir conhecimento nestes lugares (as danças, a pandemia, os muitos Brasis, o início dos anos 20 do século XXI) tem sido um trabalho distante de um determinado estereótipo de produção de conhecimento e, como pesquisadora e artista, vou entendendo aos poucos esses territórios, que atravessam nossos corpos, nossas pesquisas e nossas práticas.

Nossos saberes são criados e compartilhados num contato direto corpo-corpo, corpo-mundo e neste aqui-agora tecemos expansões para a noção da presença, fazendo das imagens, das redes, das comunicações digitais, dos algoritmos, das bolhas, do ato de estar neste universo de muita cooptação um exercício de perfuração. Perfuramos essas forças para permanecer criando diferenças num mundo que tende, cada vez mais, a automatização do corpo, dos sentidos, e dos pensamentos.

Essas condições que se intensificam no momento pandêmico, geram a profusão de um panorama que já estava no horizonte: uma multiplicação exponencial de imagens em movimento que formam uma paisagem caleidoscópica, um campo de fertilidade. Percebo neste escrever que vamos aprendendo outros modos de nos dar a ver e de nos olhar. E é com esse corpo, com essas ideias, que chego em *A pele de dentro*.

Vejo surgir na tela um corpo envolvido pelo panteão das Yabás, entidades femininas que afrontam a insistente discursividade hegemônica com seus impérios masculinos e monoteístas. Sinto no mover das peles de Ariane Nogueira a presença de uma multidão de mulheres portadoras de tecnologias ancestrais de plantio e germinação de outros mundos, um trabalho que cria poéticas a partir das corporalidades femininas afro brasileiras em seus ritos, suas festas e suas lutas.

Há, no desenvolvimento da performance, materiais que meus olhos alcançam: um mover a partir dos braços que se revelam por uma câmera frontal num fluxo sinuoso, líquido. O olhar atento no close-up lança flechas certeiras para os lados de cá da tela. Mãos e antebraços que se movem até chegar na posição dos punhos cerrados, indicando que estamos na presença de um corpo resistente. Num outro enquadramento, uma dança escapular se revela, movendo o que vem de trás, do passado, o que passa pelo corpo em atualização para o dar-se a ver. Quando o enquadramento é ampliado vemos as movimentações de joelhos, quadris, cintura pélvica em giros, flexões, sustentações e entregas. Há também a forte presença dos pés que sustentam um corpo aterrado, plantando e colhendo memórias. Neste mover sinuoso, os pés descalços tecem conversas com um chão que conta histórias de um mundo que resiste, avançando incorporado sobre os poderes que impõem determinados apagamentos.

Percebo no repertório corporal da artista as danças urbanas, o funk, os ritos de incorporação, a colagem de muitas referências temporais e espaciais no processo de uma pesquisa engajada na investigação das tecnologias pretas do movimento e da composição. Ariane Nogueira é uma mulher jovem e seu corpo-força ascende para que outras também possam viver o processo de

mostragem das peles que carregam dentro de si, esse movimento cíclico que será feito até que um outro mundo brote do chão. Encaro *A pele de dentro* como um ato de revelação que se faz a partir de conversas profundas com a terra. Me recordo do poema que Conceição Evaristo escreve em homenagem a Beatriz Nascimento, numa tessitura circular.

[...] A noite não adormece /nos olhos das mulheres/ a lua fêmea, semelhante nossa, /em vigília atenta/ vigia a nossa memória. [...] A noite não adormecerá/ jamais nos olhos das fêmeas/ pois do nosso sangue-mulher/ de nosso líquido lembradiço/ em cada gota que jorra/ um fio invisível e tônico/ pacientemente cose a rede/ de nossa milenar resistência (EVARISTO, 2008, p. 21).

Vejo neste dançar o coro de Ainás, Nzingas, Ngambeles, a que se refere Conceição em sua conversa com Beatriz, mulheres que ressoam com seus corpos, suas memórias, suas vozes, suas narrativas para quem quiser ver e ouvir e para que não haja mais qualquer espaço para o apagamento.

A pele de dentro engrossa o caldo das práticas decoloniais e dialoga com a perspectiva que Diana Taylor apresenta em seus estudos sobre a relação entre os arquivos documentais e as práticas de repertório. Para Taylor (2013), os arquivos são as narrativas oficiais do processo de colonização, enquanto a noção de repertório está relacionada às performances culturais, um campo de resistência epistemológica, uma instância fundamental para a difusão de narrativas não hegemônicas silenciadas pela cultura oficial. Partindo de uma perspectiva ligada aos estudos culturais, Taylor defende a importância da performance (ou das práticas de repertório) no processo de transmissão de saberes não contemplados nos arquivos da cultura oficial (colonizados). O trabalho de Taylor coloca a possibilidade de observação de experiências, fenômenos e conhecimentos incorporados como matérias fundamentais para a compreensão de novas perspectivas de pesquisa, produção e compartilhamento de saberes que circulam fora de campos institucionais. Em *A pele de Dentro* esta noção de memória incorporada se transforma em dispositivo para a produção da dramaturgia do movimento.

Aproximo o ato de amostragem dessa paisagem epidérmica com o processo de revelação na fotografia, que consiste numa série de operações que transformam a imagem latente em imagem visível. Esse exercício de trazer

para a superfície do corpo informações das camadas epidérmicas acontece no trabalho pela desenvoltura inteligente de um corpo que dança e que se descobre nessa travessia que o dançar proporciona: escape da captura e atravessamento de limites impostos, num processo que envolve um adentrar para expandir. Ao acessar as origens, o ritual de Ariane Nogueira propõe uma suspensão do tempo, passado e presente se fundem. A combinação do corpo em performance, a trilha sonora percussiva, a espacialidade circular que o movimento gera em diálogo com a luz e as narrativas acionadas na composição marcam os trajetos deste ser que se revela. A artista nos lembra que dançar é também uma tecnologia do aquilombar-se.⁶²

A pele de dentro está configurada como uma videodança solo no contexto desta mostra, mas o processo de pesquisa surge de um trabalho cênico coletivo chamado *Singulares*, de 2012, da Cia Dançaurbana, onde Ariane Nogueira desenvolve o trabalho de intérprete e criadora. São informações que afirmam o território da companhia de dança como um lugar de cultivo de saberes e afetos que se constroem nesse experimento relacional coletivo que é dançar a vida que somos. A composição da obra conta com a colaboração de Marcos Mattos na direção, Reginaldo Borges na criação da luz e da trilha sonora e Maíra Espíndola na produção do figurino, camadas discursivas que aprofundam e trazem um acabamento profissional ao trabalho de Ariane Nogueira. *A pele de dentro* surge nesta lida emaranhada entre parceiros de dança e muitos outros profissionais desta maquinaria das companhias, um solo coletivizado, um solo-coro, numa espiral de suportes e sustentações.

Encerro esta aventura crítica formulando questões sobre essa tecnologia ancestral de sobrevivência que é a dança e a multiplicidade de dispositivos que esta tecnologia gera: dramaturgias, saberes incorporados, modos de agrupamento, territórios de resistência, fusões entre linguagens, traduções, fortalecimento de narrativas e corporalidades dissidentes, ambientes de trocas relacionais intensas, fortalecimentos de indivíduos e coletivos, expansão da noção de presença, produção epistemológica contra-hegemônica, entre outras.

⁶² Me aproximo da noção de quilombo e do ato de aquilombar-se disseminada pelas narrações de Beatriz Nascimento no documentário *Ôrí* dirigido por Raquel Gerber e lançado em 1989.

Me despeço desta minha primeira experiência como espectadora de uma mostra virtual fortalecida e com um olhar mais apurado para todo o processo que envolve a formulação de performatividades no campo da dança. Acredito que voltaremos a viver a presença da forma como conhecemos em breve, mas levaremos essas transformações, expansões, recuos e desvios deste tempo em nossos repertórios incorporados. Até lá continuaremos nossas conversas pelas vibrações que trocamos ao pisar na mesma terra, do mesmo país, do mesmo sul do mundo, usando enquanto for necessário e possível esse universo das virtualidades e as ferramentas pré-textuais que lançamos mão para materializar encontros que já estavam acontecendo.

REFERÊNCIAS

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

TAYLOR, Diana. **Arquivo e repertório**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DEEP – ENTRE CONTROLE, COLAPSO E ILUSÃO

Fernanda Veiga

Deep, obra da artista e pesquisadora Ana Mundim, apresenta uma construção entre movimentos e palavras associada a um discurso complexo que desestabiliza o espectador, através da ironia e da ilusão criada por uma articulação movente e discursiva. A artista utiliza recursos cenográficos simples, como uma cadeira, um caderninho onde há anotações que são lidas a cada nova cena, um figurino despojado e uma iluminação bem demarcada, que expõe a escolha entre momentos de neutralidade e as cenas que se iniciam a seguir.

Ana Mundim está sozinha em cena e inicia o espetáculo lendo um pequeno caderno, a partir do qual explicita que o espetáculo se baseia na interação e de onde extrai regras do “sistema de controle” que guiará o desenvolvimento da peça. Divide as cenas de acordo com as regras apontadas: a primeira cena remete ao uso das redes sociais e as reações manifestas nesses aparelhos interacionais. Assim, a movimentação da intérprete é escolhida a partir de sinais corporais da plateia, que, ao levantar os braços, determina a intensidade de energia destinada aos movimentos pela intérprete. Na segunda cena, Ana Mundim promove um diálogo entre elementos da física quântica e da dança contemporânea, utilizando uma metáfora entre esses elementos e sua movimentação em cena. Para tanto, o público é convidado a acionar botões que causarão uma relação entre a sincronicidade e a simetria de seus movimentos. Ela está sentada na cadeira e, em conjunto com a música, que lembra uma sonoridade tecnológica e inorgânica, ela desenvolve a coreografia. Na terceira e última cena, a intérprete utiliza a iluminação como dispositivo de controle, através de lanternas que podem ser manipuladas pela plateia, que podem delimitar seu movimento em cena.

A cada intervalo entre as cenas, a iluminação retorna a seu estado inicial, com uma espécie de luz de serviço, que indica certa neutralidade, e

neste intervalo a intérprete recupera o caderninho, retomando a leitura instrutiva da cena por vir.

O espetáculo, apresentado em sua versão filmada, com a câmera parada, causa de início uma confusão sobre o formato em que está sendo apresentado, não sendo possível identificar, num primeiro momento, se havia de fato uma plateia controlando as cenas através de objetos, acessórios e comandos ou se a intérprete está simulando este controle, já que não podemos ver, pelo vídeo, a plateia ou os objetos a que se refere.

Ao fim da terceira cena, somos surpreendidos com um desfecho que subverte a própria ideia erigida ao longo da peça. Estamos num sistema de controle, mas quem é mesmo que controla esse sistema? Esta foi a pergunta que me fisgou ao fim da apresentação.

A ilusão do poder de escolha e a associação de elementos como a física quântica, uma ciência tão revolucionária, que transformou sistemas lógicos e de crença, fazem a plateia embarcar junto à intérprete na maravilha que parece ser a possibilidade de comandar seus movimentos. Isto nos faz pensar na ideia de que podemos controlar também nossas interações nas redes sociais, escolhendo o que e quem vamos seguir ou cancelar e, mais do que isso, deixando-nos crer em uma ideia de livre arbítrio. Uma possibilidade de livre escolha que transitaria de escolhas individuais de entretenimento, a escolhas de filiação a grupos, causas, esta ou aquela ideologia, a políticos, entre outras escolhas coletivas possíveis.

A alegoria do espetáculo e, sobretudo, o uso da ironia, me remeteu à lógica de uma sociedade de controle sutil, em que acreditamos escolher o que gostamos ou não, quem seguimos ou não e somos levados a consumir e tomar posições sem perceber que estamos a serviço de algo maior, uma instância de poder manipuladora e cruel.

Deleuze (1990), em seu pós-escrito *As sociedades de controle*, antecipou algo que hoje vemos amplamente exposto e que é denunciado também em *Deep*. Passamos das sociedades disciplinares descritas por Foucault, às sociedades de controle. Neste modelo, não é mais necessário o

confinamento do corpo físico, a ser vigiado em cada passo. As formas de controlar a ação humana são outras, simbolizadas pelas cifras monetárias e pelos algoritmos, elas são eficazes, pulverizadas no cotidiano, dentro e fora das instituições, não mais dependem de enclausuramentos como na sociedade disciplinar. Estão embrenhadas nos formatos contemporâneos de nos relacionarmos uns com os outros, tendo as redes sociais como grande simulacro.

Ironicamente, o ano de 2020 nos faz atravessar um período de enclausuramento físico, com o intuito de diminuir os números de contágio na pandemia de *coronavírus*. O confinamento de agora obedece à disciplina e ao controle, mas numa lógica outra, que mira o bem coletivo. Ainda assim, e talvez mais do que nunca, as redes sociais operam como grande simulacro de encontros, trocas e, se tornam, inclusive, vias para produção e usufruto de arte e cultura.

Deste paralelo com as redes sociais, faço uma segunda associação, provocada por Ana Mundim e seu espetáculo. A ideia de um simulacro de liberdade e controle me remeteu a um documentário recente da Netflix, intitulado *Dilema das Redes*. Nesta obra, assim como na de Ana, vemos escancarada a ironia de acreditar ter o controle de nossas ações nas plataformas digitais, quando somos flagrados como massa de manobra, tendo nossos comportamentos manipulados e direcionados a um consumo cego, proposto pelo capitalismo cada vez mais perverso.

A perversidade se torna maior, na medida em que o nível de manipulação e controle é cada vez mais sofisticado. A inteligência humana criou a inteligência artificial e a inteligência artificial controla agora não só a inteligência humana, mas suas emoções, escolhas e níveis hormonais de sensações de prazer e desprazer com o uso vicioso de dispositivos eletrônicos.

Com isso, chegamos à escolha do título da obra. *Deep*, vernáculo em inglês, que pode ser traduzido livremente para *Profundo*, é uma boa descrição para o tipo de manipulação descrito acima, a que nos vemos cada vez mais engolidxs. A ideia de uma manipulação psicológica sutil, que abusa de nossa

ilusão narcísica de controle e se disfarça em pretensa liberdade de escolha, seja do que consumimos, seja de quem nos representa politicamente, é exposta em *Deep*, a partir das escolhas que nos são autorizadas fazer sobre os movimentos da intérprete.

O espetáculo permite ainda pensar o corpo como submetido a estes sistemas de controle. Revelados no vídeo pela movimentação e pelo entretenimento com o corpo da intérprete, tais comandos podem ser facilmente substituídos por padrões de beleza, índice de massa corporal, traços, cores, enfim, uma infinidade de adequações ao que pode gerar mais “curtidas”.

O uso do caderno pela intérprete em cena, me remete a um escancaramento, um exagero da ideia de ter regras previamente estabelecidas. Ela poderia apenas expô-las oralmente, mas prefere ler aos espectadores, o que se soma à ironia vigente no espetáculo. As regras, mais do que informadas, estão escritas.

O ponto de virada final, como a revelação de uma grande ilusão a que nos submetemos constantemente, e que pode ser expandida para o discurso manipulador das instâncias de poder, abre margem para pensar como o discurso, preenchido de argumentações, estratégias e uma oratória convincente, pode ser esvaziado e distorcido para corresponder a interesses específicos. Penso no horror político que vivemos nos dias atuais e na quantidade de pessoas, sobretudo as menos familiarizadas com as recentes estratégias de marketing e propaganda, que são levadas a crer em falácias argumentativas, em discursos de extrema direita que utilizam termos comuns a muitas pautas sociais e invertem sua lógica pela retórica, pela estratégia de comunicação, causando uma profunda e violenta polarização, num sistema de controle perverso e sutil.

Por fim, o sistema de controle apresentado por Ana Mundim nos revela um espaço-tempo representativo, não passivo de controle em tempo real, já que se trata de um espetáculo filmado. Penso que este formato pode ser ainda transposto para uma exibição on-line em tempo real, permitindo aos espectadores, agora isolados em suas residências, exercerem mesmo de longe

o suposto controle dos movimentos da intérprete nas cenas propostas. Essa versatilidade traz à obra uma potência adaptativa, muito cara aos tempos atuais e literalmente conectada com os novos formatos de exibição da cena online, exigidos pela pandemia à que, infelizmente, estamos submetidos.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Pourparlers**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. Traduzido de João Adolfo Hansen. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/pos-escrito-sobre-as-sociedades-de-controle/>. Acesso em 13 out. 2020.

O DILEMA das Redes. Filme. Direção: Jeff Orlowski. EUA, 2020.

QUANDO AÇÕES FAZEM MAIS QUE MIL PALAVRAS – *TEMPO REI, Ó TEMPO REI, Ó TEMPO REI..*

Iara Cerqueira

No dia 18 de setembro, se encerrou a mostra artística virtual do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA 2020. Nesse dia passamos uma hora, vinte minutos e cinquenta e seis segundos de olho na tela, sendo que antes já estávamos outras tantas horas de atividades do evento (ufa!!). Fui dormir com os ecos da seguinte fala: “*para mim, é o que vale ser educador*”, uma frase que finaliza o documentário *Nós, professoras de Dança (2019)*, dirigido por Josiane Franken Corrêa, último obra a ser apresentada naquela noite.

De fato, uma longa jornada de trocas, quedas de conexão e aprendizagem, um momento que já estávamos vivendo e se materializou em ação, um congresso de pesquisadores de dança online. O título do evento, *QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR? TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO*, sugere que façamos algo, pensemos juntos nesse espaço passível de transformação. Imediatamente me transporto ao momento atual com mortes diárias, confinamento, luto que estamos atravessando (que alguns infelizmente negam), e que somos artistas além de docentes e o quanto precisamos continuar nossas ações, especulando formas de agir. Mesmo nas telas há um tempo, meu corpo parece continuar em busca de acompanhar tudo, habituando-se cognitivamente a esse jeito de viver.

*

A noite foi de belas montagens, porém foi o documentário de Josiane Franken Corrêa, único naquela noite dedicado a pensar o profissional de dança, que me mobilizou. Debruço-me sobre aquelas professoras e imagens, falando *para mim o que vale ser educador*, como uma possibilidade de retomar a momentos que partilhei enquanto professora da rede municipal no Alto de Santa Cruz. Salvador é distante geograficamente de Pelotas, porém as questões apresentadas nas falas das professoras gaúchas Ana Paula Reis, Tainá Albuquerque, Roberta Campos, Taís Prestes e Jaciara Jorge me

possibilitaram um reencontro, ou não seria encontro (?), com a Escola Artur de Salles, na qual lecionei de 2007 a 2013. Talvez esse texto seja aparentemente sentimental, mas seria incompleto e errado se não fosse escrito a partir desse olhar.

Nós, professoras de dança me arrebatou naquela noite. Esse *nós*, no qual me incluo, entendo como um afeto, produzindo impressões, abraços, lembranças e expectativas em meu corpo e agora em minha casa, um lugar político, um espaço, limite, assim como a realidade que vivo e atuo como professora. Por afeto, compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é diminuída ou aumentada como nos ensinou Espinosa. Neste sentido, me sinto atravessada por momentos alegres, ao me encontrar com esse documentário, aumentando minha capacidade de refletir. Ao assistir novamente a obra (precisei retornar ao registro da mostra na semana seguinte por desejo de me demorar mais um pouco com aquelas imagens e depoimentos), vejo quão fortes e insistentes somos nós artistas da dança e docentes. As professoras em cena/tela ativam sensações com as falas pessoais, nas emoções que desabafam, nas ações e desafios diários para suprimir um mundo no qual poderes desagradáveis insistem em nos aterrorizar, tentando nos tornar ainda mais submissos.

Arrebatada pelo documentário retorno à Escola Municipal Artur de Salles para imaginar meu espaço de aula e assim convocar outros pensamentos e materializar o chão da escola que ensinei durante 6 anos. Foram muitas ações, projetos, discussões, embates, reformulações, conversas e realizações, hoje, eu digo: **OCUPEI**.

*[Olhar para trás após uma longa caminhada
pode fazer perder a noção da distância
que percorremos, mas se nos detivermos
em nossa imagem, quando a iniciamos
e ao término, certamente nos lembraremos
o quanto nos custou chegar até o ponto final,
e hoje temos a impressão de que tudo*

*começou ontem. Não somos os mesmos,
mas sabemos mais uns dos outros.
E é por esse motivo que dizer adeus se torna
complicado! Digamos então que nada se
perderá.
Pelo menos dentro da gente...]*⁶³

Vejo no depoimento tranquilo da professora Tainá, sentada e falando pausadamente de suas ações, sua prática em sala de aula. Uma sala toda enfeitada e colorida, dando voz aos alunos nos desenhos colados na parede, tendo uma frase que se destaca: “O PODER DO CRESPO E O EMPODERAMENTO”. Com essa imagem ela descreve seu dia a dia, sua rotina, sua maneira de trabalhar e seu propósito enquanto professora, ou seja, um desdobrar-se em si mesma fazendo disso sua luta diária. O desabafo de Tainá nos convoca a estar juntas(os) quando declara que trabalha mesmo com salários atrasados, na precariedade. Infelizmente, isso não é novidade. Os poderes que querem nos dominar feito escravos, segue diminuindo nossa potência de operar a todo custo. No documentário, a voz de Tainá luta pela qualidade da educação, quando apresenta seu reconhecimento pela comunidade aonde trabalha.

Declarações, experimentos, experiências que tomam corpo e fazem da escola um lugar de tornar-**SER**, transformar-**SER**, poetizar-**SER**, ou simplesmente denotam resistência que interseccionam particularidades, pensamentos, sonhos, desejos, imagens em mistura de “vontades” de sensações e de mudanças. A frase novamente aparece em meu corpo: *para mim, é o que vale ser educador*. Ela se materializa na voz da professora Ana Paula sobre o desafio inicial de uma prática docente, na continuação com o pouco entendimento sobre o ensino de dança pela equipe gestora da escola, minimizando a importância de estudar dança nesse contexto. Já Taís, outra professora questionadora, reflete o tempo todo sobre seu fazer prático, se cobrando constantemente, (e quem de *nós, professoras de dança*, não faz isso

⁶³ ROSA, 2001, p.26.

diariamente?). Ela ainda sinaliza que, ao chegar a escola para trabalhar, se interrogou sobre o ser/fazer professora e nesse percurso entendeu que nada pode ser feito sem acordos, sem diálogos, principalmente na relação entre ela e os alunos.

Em outro momento, o “desconhecido” e o “não visto”, além da escuta tomam a cena. Os espaços a serem adentrados, que tem uma rotina a ser seguida e que normalizam o lugar “escola” tomam força e fazem a voz da professora Jaciara reagir. Ela nos conta emocionada sua experiência na EJA (Educação de Jovens e Adultos), com alunos de idade diversa, na maioria adultos, que veem no estudo uma possibilidade de inserção no mercado de trabalho, como professor(a) ou em outras áreas. Com ela, penso em Paulo Freire: *devemos lutar pelos nossos direitos e com o objetivo de viver e fazer os outros viverem dignamente*. Sou surpreendida ao escutar seu relato sobre alguns alunos após uma rotina diária de trabalho na rua. Aqueles que antes achavam “arte desnecessária”, agora, depois da dedicação da professora Jaciara reconhecem arte em todos os lugares, com a Pietá de Michelangelo, ou como eles falaram, e nos conta a professora “a dor de uma mãe segurando seu filho”, depois de identificarem alguma semelhança com uma cena de novela na televisão. Ela se emociona, [eu também].

Já a professora Roberta comenta sobre os desafios de ensinar como o sempre estar aberta a aprender. Por isso ela foi fazer sua pesquisa em Salvador, buscando outros movimentos de dança, além de encontros com a ancestralidade. Com Roberta, vemos os frutos de investigação contínua no corpo de quem quer aprender para ensinar dança e tem na curiosidade e na pesquisa sua fonte primeira e, assim, através de um olhar diferenciado, construído dessa experiência, tenta romper com a massificação do ensino.

Observo nas vozes que o momento é esse, buscar outros caminhos, ocupar, agir, estar em conexão, **ESTAR** no mundo. Imagino o que Guimarães Rosa (1962) nos proporciona e traz de forma metafórica, em sobre, a necessidade de *viver as águas, ora calmas, ora violentas de um rio, e assim se chegar ao lugar almejado*. Sigamos.

Assistindo a *Nós, professoras de dança* me sinto absolutamente contemplada por todas as falas. Observo e percebo que a prática docente nos faz aprender a lidar com a vida, nos amolece (em alguns momentos eu percebi a voz embargada nos depoimentos). Agora mais do que nunca, neste momento que atravessamos entre medos e tensão, me pergunto sobre esse ajuste constante, sobre o que está por vir: afinal, *quais danças estão por vir?* Talvez a que nos faça ensinar/aprender/escutar/enfrentar/modificar e viver, estagnar jamais. O professor é esse semeador, aquele que planta, que colhe e que alimenta o belo em cada aluno, quer seja no EJA, nos ensinamentos fundamental ou médio e na universidade, em trocas constantes entre professor e aluno, aluno e professor. E sobre quais danças estão por vir, eu respondo ainda: já estão aqui, nas casas, mesmo sem aquele chão plenamente “adequado”, por vezes até sem teto e, ainda, nas telas e/ou nos espaços abertos, nas ruas, nos jardins e campos.

Tempo Rei (1984), música de Gilberto Gil embalou o meu imaginário ao assistir Ana Paula, Jaciara, Roberta, Tainá e Taís ao longo do documentário. Performava com os depoimentos, interagia com os corpos das professoras e comigo diante da tela: “Tempo rei, ó, tempo rei, ó, tempo rei... transformai as velhas formas do viver...”. Nessa tonalidade, as falas se organizam como tentativa de aproximação aos corpos dos alunos e na continuação ao reconhecimento de um processo, mais do que o produto final. Ou seja, não é somente ensinar, mas acompanhar e participar com cada aluno sobre os temas, exercitando o ensino que se atualiza constantemente. A arte nos aproxima, enquanto seres humanos, de questões que nos atravessam cotidianamente. E como lidar e falar de tantas outras realidades? Seguiremos nos perguntando.

Por ora, preciso passar a palavra/ocupação a Amanda Gurgel, lembrando seu depoimento durante audiência pública sobre educação na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Norte, em maio de 2011. Na época, sua imagem foi amplamente difundida nas redes sociais e subitamente desapareceu.

(...) Diga-se de passagem, nós não temos recurso para nos alimentar diariamente fora de casa, não temos pra isso. São muitas questões

mais complexas, questões muito complexas que poderiam ser colocadas aqui, mas infelizmente o tempo é curto e eu gostaria de solicitar isso em nome dos meus colegas que comem o cuscuz alegado, em nome dos meus colegas que pegam três ônibus pra chegarem ao seu local de trabalho, em nome de Jéssica que está sem assistir aula nesse momento, mas que fica sem assistir aula por muitos outros motivos: por falta de professor, por falta de merenda... É isso que eu quero dizer (GURGEL, 2011).

Rememoro o discurso dessa professora para romper com o modelo espectral de comunicação (BASTOS, 2010), que se caracteriza por picos de transmissão e desaparecimento nas redes digitais. É preciso lembrar a todos e todas dessa colocação importante de tantos anos atrás, que agora me reporta imediatamente a esse documentário. As palavras de Amanda Gurgel ecoaram (e continuam ecoando) para mim ao longo de todo documentário de Josiane Franken Corrêa. Enquanto artista e docente, acredito que as práticas de ensino/educação se tornam efetivas quando se fazem afetivas, transversais e dialógicas. Essas práticas são potentes somente quando buscam romper com toda tentativa de transformar as relações entre professoras/es e alunas/os em meros atores de um processo de docilização que ambienta toda a estrutura disciplinar de uma escola formal. Eu também, assim com Amanda, comi muito cuscuz alegado e, assim como todas as professoras do documentário *Nós, professoras de dança* sabemos o quanto precisamos **ESTAR** nessas escolas.

REFERÊNCIAS

BASTOS, M.T.A. ***Spectral: sentido e comunicação digital***. 2010. TESE (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

COSTA, Sueli S. G.&VITOR. Denise C. R. C. ***A Transcendência no conto “A terceira margem do rio” de Guimarães Rosa***, Nucleus, v. 8, n.2 out 2011, p.318

JAQUET, Chantal. ***A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa***. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

ROSA, J. Guimarães. **Poemas**. Disponível em: <https://www.pensador.com/poemas_de_guimaraes_rosa/>. Acesso em 02 out. 2020.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 19 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.26.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**, 37 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1962.

GURGEL, Amanda. Discurso escrito. Disponível em: <<https://cantinhodaweb.com/variedades/discurso-professora-amanda-gurgel-por-escrito/>>. Acesso em 02 out. 2020.

DANCEFUSION: DESCOLONIZANDO O CORPO E REBOLANDO NO GUETO

Lígia Tourinho

Dancefusion: como descolonizar um corpo? é um videodança de aproximadamente 4 minutos, performado por Yuriê Perazzini, com concepção de Ralfer Campagna e realização do Plataforme-se. Em meio a uma paisagem esperada para um trabalho de *Fusion* e Danças Urbanas, uma típica rua de uma comunidade de zona urbana periférica brasileira, estreita, com construções simples, sem calçadas e com grafites nas paredes. A dança é iniciada nos instigando a partir do paradoxo estabelecido entre uma rua característica das periferias brasileiras povoada por imagens inesperadas, que protagonizam as questões das mulheres e suas ações no mundo.

Dizeres como: "O meu diferente é o mesmo que o seu" fazem alusão a luta LGBTQIA+. Há variedade de cores que incluem tons pastéis e imagens que envolvem temas feministas, para além da violência esperada em uma rua periférica de uma comunidade.

"Batalha *all style*" está grafada na parede e é seguida por um *gestus*⁶⁴, no sentido *Brechtiano*, com a mão direita, dedão e dedinho estendidos, dedos do meio fechados, *Hang Loose* ou *shaka sign*, gesto do surfe usado para saudação em geral.

Durante todo o trabalho temos ao fundo a música *Move* (2005), de Damian Marley, filho mais novo de Bob Marley, convocando imediatamente as camadas do imaginário do movimento *Rastafari* e do *Reggae*, atualizados pela presença da dançarina mulher, negra e pelas referências do movimento *fusion*, que é um tipo de dança que reúne diferentes estilos de dança propondo uma estética a partir da mistura dessas referências.

⁶⁴ Na concepção do dramaturgo e diretor Bertold Brecht, *Gestus* é um gesto com com força social e representativa que carregam na ação contexto e representação capazes de revelar atitudes diante do mundo e aspectos da identidade de um personagem e do grupo a que ela pertence.

Ainda no início da dança aparece estampado em lambe-lambe nas paredes "Zé Mulher" e " Moça você merece um orgasmo". Em um azulejo branco quebrado está escrito "Meu ser mulher", nos remetendo à falência da imagem do banheiro branco limpo perfeito, fruto do trabalho de mulheres, na maior parte dos casos, mulheres negras.

"Meu ser mulher" se revela na falência do projeto de casa perfeita gerido por uma ou mais mulheres oprimidas em uma sociedade conservadora ancorada na ideia falida de que uma família feliz é aquela que tem um marido e uma mulher que vive para fazer o mundo masculino funcionar. Destruir o banheiro branco impecável e limpo é simbolicamente permitir outras formas de existência.

Esta dança é repleta de imagens que nos levam a pensar questões descoloniais. Como quando os pés estão em foco e movem-se com um desenho de cavalos que correm livres – como um grito de liberdade, nos permitindo tecer livres associações e possivelmente lembrar das Mulheres Amazonas da Antiguidade.

Grafites que evocam imagens do feminino, parecem dançar ao som de "*Exodus, alright alright, movement of Jah people*". Traduzindo livremente para o português: "Êxodo, está tudo bem, movimento do povo de Jah". Na Bíblia, há uma narrativa da fuga dos hebreus do Egito. O êxodo é a emigração de todo um povo ou saída de pessoas em massa em busca de melhores condições de vida.

Embalados por esta mensagem que ecoa como um mantra, vemos uma dança onde os fatores peso e tempo estão em predominância, estado rítmico, em um fraseado percussivo. Uma composição que dança com as imagens dos grafites da rua. Imagem em movimento e imagem fixa, compondo a imagem final desta dança, que ocupa a rua e que disputa seus espaços com os outros acontecimentos para além da dança. Um motoqueiro passa tímido por um canto... um transeunte, pelo outro lado... uma mulher que move suas ancas e ocupa o centro da rua fazendo com que os homens passem pelos cantos sem interferir em seu ato protagonista de dançar.

ODE À DANÇA-TECNOLOGIA

Marcilio de Souza Vieira

Trance de Mirella Misi é uma videodança psicodélica que mixa imagens do *software* de dança criadas através do software LifeForms e ritmadas pela trilha sonora de Chris Heijens. É uma ode à tecnologia. Imagens do *software* e da dançarina interagem de formas inusitadas. Qual o corpo que dança nessa interação? O que se evidencia na videodança *Trance*? As cores, o som, o movimento dos dançarinos do *software* dialogam com a dança de Mirella Misi em *Trance* ora imbricando-se, ora distanciando-se, evidenciando o corpo dançante da intérprete, assim como os corpos digitalizados do LifeForms. O programa foi especialmente desenvolvido em 1991 pelo Departamento de Dança e Ciência da Simon Fraser University – British Columbia para o coreógrafo estadunidense Merce Cunningham. O *software* utiliza câmeras e sensores que captam os movimentos dos bailarinos. O computador, então, processa a informação e ajuda o coreógrafo a ter uma visão de como ficará a composição do espetáculo, apresentando possibilidades para braços, pernas, cabeças, entradas e saídas de cena; possibilita tanto a visualização de alguns movimentos quanto à criação de outros ainda não pensados ou executados. Esses movimentos estudados e/ou descobertos nos computadores são passados para os bailarinos de sua companhia fazerem ou estudarem.

Ivani Santana (2002) vai dizer que esse programa não surgiu como instrumento a mais no trabalho do coreógrafo, mas por obedecer às leis que propiciaram a utilização das novas tecnologias. A autora vai dizer que, quando o coreógrafo norte-americano faz uso da tecnologia se propõe a ver uma outra maneira de recortar o sistema dança. “[...] Através da imagem, o espaço-tempo também é explorado em todas as suas possibilidades. O tempo do vídeo é outro, pode até mesmo ser reversível” (idem, 2002, p. 87). Assim, a dança quando mediada por essa mídia ganha outra possibilidade de existência.

Santana ainda nos ajuda a pensar uma especificidade da utilização do *software* na obra *Trance*. Para a autora, o LifeForms objetivava servir ao

mercado dos coreógrafos, bailarinos, professores e pesquisadores da dança possibilitando que “o artista-usuário não tivesse dificuldade no uso, mesmo tendo apenas o domínio básico de computação” (ibidem, 96). Talvez essa fácil interação tenha contribuído com a criação de *Trance* em que o corpo da intérprete-criadora da videodança dialoga com os corpos digitais do LifeForms.

As possibilidades de diálogo com o *software* só são possíveis porque sua estrutura organizacional em janelas ajuda o artista “manipulador/navegador” a navegar nas quatro principais janelas que, de acordo com Santana (2002) são o *Figure Editor Window*, em que são criadas as sequências de movimento do bailarino; o *Stage Window*, em que os grupos de bailarinos são organizados e editados no espaço; o *Timeline Window*, que controla a sequência de frames no tempo e *Rendered Window*, em que as figuras são mostradas em sua textura e cor e apresentadas como um corpo sólido.

Na videodança de Misi, essas janelas podem ser evidenciadas a partir dos efeitos visuais que interfaceiam os movimentos da dançante com os dos corpos digitais do *software*. Caleidoscópico! Em dado momento da videodança, na engrenagem cênica, o espectador não sabe qual é o corpo que dança, se da intérprete-criadora, se o corpo dançante digitalizado do *Software*. Essa mixagem, como se fossem corpos digitalizados torna inumana a humana arte/dança que na sua efemeridade se potencializa na videodança *Trance*. A profusão de cores conferidas na virtualidade do *software* humaniza o corpo dançante que pode ser tudo, inclusive máquina.

Na videodança *Trance* o humano [o corpo dançante de Mirella Misi] é convidado a passar para o outro lado da tela e interagir de forma sensório-motora com modelos digitais [os corpos digitalizados do LifeForms]. Parafraseando Lévy (1999), podemos compreender essa mixagem como relações entre a máquina [computador] e as diversas tarefas em um ambiente “natural”, uma realidade ampliada que demanda sensores, câmeras, projetores de vídeo, módulos inteligentes “[...] que se comunicam e estão interconectados a nosso serviço”. (LÉVY, 1999, p. 38)

Podemos ainda dizer que a videodança de Mirella Misi é uma *screen choreography* (SPANGHERO, 2003), ou seja uma coreografia criada para projeção na tela; ela deflagra procedimentos de transformação conceitual/física para os corpos (do vídeo e do sujeito) por sua vez, está para muito além do registro coreográfico. Para Spanghero (2003) é possível categorizar ainda a videodança em dança de registro que é aquela que não modifica significativamente a coreografia em si e dança e adaptação ou transdução para outro meio que é aquela que após ser capturada é alterada no “ambiente” do computador. Já em *Trance* nota-se que a obra foi criada especialmente para a tela. É um emaranhado de pertencimentos que o corpo percorre em seu movimento e que se hibridiza à dança com imagens do LifeForms e ao audiovisual pressupondo igual importância tanto para o movimento quanto para a tecnologia.

Essa mistura do corpo carne com o corpo digital é o que dá a tônica da videodança e que torna os dois corpos virtuais. A interação, no entanto, ainda que bem produzida e editada pela dançante, não é novidade visto que essa configuração já foi experimentada, mixada e transformada em *Softwares* por artistas da dança e da cibertecnologia. *Trance* nos remete a um tempo em que o desenvolvimento de um *software* em especial para a dança era novidade nos anos de 1990 e que revolucionou os usos da tecnologia e da dança transformando a efemeridade desta em videodança e videoarte. Há na videodança de Mirella Missi um corpo carne que se sustenta como criação em dança com mediação tecnológica no tempo/espço do ciberespaço. Esse corpo mediado pelas tecnologias configura outros tempos/espços, outras estruturas temporais da fruição do espectador quanto às performances de dança. Outro corpo, o corpo digital que é produzido a partir desse corpo carnal. Um corpo que intersecciona gestos, cena, dança, relações de percepção, do tempo, do espaço; o corpo do/no tempo-espço

O corpo carne/vivo/digital de Mirella Misi transborda movimentos e une-se ao corpo digital do LifeForms que aparecem e desaparecem, fundem-se, se [retro]alimentam com o ciberespaço. A intérprete-criadora dança com o *Software*. O espaço virtual é sua morada habitada por corpos digitais. Fundição parece ser a palavra de ordem desses corpos que se regam com cores e

movimentos e se dissolvem no espaço virtual. Transe. Trânsito. Passagem. Corpos, corpos por todo lado. O duplo, explicitado no *software*, parece ser a incorporação virtual da dançante. Nesse transe, seria esses corpos digitais seus supostos avatares, ou seria a desencarnação ou invirtualização, do corpo criador de Mirella Misi? Creio que os corpos digitais dessa tecnologia de produção de imagens em diálogo com a dança sejam os múltiplos de Mirella Misi em seu transe midiático.

REFERÊNCIAS

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

SANTANA, I. **Corpo aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ/FAPESP, 2002.

SPANGHERO, M. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

DANÇANDO PELOS FIOS DE ARIADNE

Marcilio de Souza Vieira

O que liga essa escrita são os fios de alguns trabalhos transmitidos na internet durante a Mostra Artística do Congresso Científico ANDA 2020: as obras de videodança *Sobre nós*; *Residência (literalmente) artística: um processo criativo para encarar a docência em tempos de quarentena*, *Corpo de chão de casa*, *Para onde vamos?*; e o documentário *Nós, professoras de dança*. Escrevo conduzido pelos fios de Ariadne, personagem da mitologia grega que aqui servirá como metáfora para atar esses trabalhos nos labirintos da educação. O que une essas produções artísticas é a casa-escola que ocupa neste tempo de pandemia o lugar da tradicional da escola. Escrevo aqui sobre os emaranhados entre dança, educação, docência, discência e casa-escola como lugar habitado e transformado em sala de aula.

Conta-se nos mitos gregos que Ariadne era apaixonada por Teseu, este, por sua vez, tinha recebido do oráculo a missão de enfrentar o Minotauro em seu labirinto. Ariadne oferece então sua ajuda, ela tece um fio para que seu amado consiga se localizar no labirinto e retorne para ela. Teseu sai vitorioso, mas percebe que não ama Ariadne. No retorno da batalha, Dionísio, surpreso por Ariadne ter se tornado a senhora do labirinto, intervém nos sonhos de Teseu e o coage a abandoná-la. Encontrando Ariadne em desespero, atrevendo-se, o inconsolável Dioniso trata logo de a consolar e logo a toma como esposa. Então, ao fim, o deus Dionísio une-se à Ariadne. Como presente de casamento, Dionísio ofereceu à Ariadne uma coroa de ouro revestida de pedras preciosas. Do matrimônio entre os dois nasceram cinco filhos Toas, Estáfilo, Enopião, Pepareto e o herói Céramo. Quando Ariadne morreu, desolado Dionísio atirou a coroa que havia lhe presenteado em seu casamento ao céu. A coroa formou uma constelação que iria recordar por todo sempre a beleza de Ariadne e o amor de Dionísio por ela (DELEUZE, 1997).

Os fios de Ariadne nos servem, nesta escrita, como um guia no labirinto que se desenrolam na medida de nossos progressos. Fios que guiam essa escrita e essas histórias contadas/dançadas por meio da videodança e do

documentário; fios que nos encantam, atam e desatam, dançam. Fios dançados por Tainá Carvalho, Helena Lessa, Paula Desimone, Amanda dos Santos, Romeran Ribeiro, MariaLang, Lela Queiroz, Josiane Corrêa, Álvaro Aguiar e Vera Bertoni. Habitar esses territórios pode se tornar um lugar de onde não se sai rapidamente, por causa dos seus achados e encantos.

Conduzimo-nos nesse primeiro olhar observativo em *Sobre nós*, de Tainá Carvalho a partir da frase escrita em sua videodança “**Antes de mandar tirar, pergunte aos alunos**”. Foi com essa frase da dança de Tainá Carvalho que iniciamos a 2ª Mostra Artística da ANDA, em sua edição virtual. O que nos revela essa dança? O palco da videodança é a quadra de um ginásio escolar e no centro variadas formas de mãos são marcadas/pintadas em seu chão e ao lado da frase citada.

Filmada de cima, aparentemente por um *drone*, como se fosse o “olho de Deus”, a dança vai desvelando os movimentos sutis da intérprete-criadora em um chão vermelho, em movimentos circulares nos níveis baixo e médio que são acompanhados por esse olho divino em movimento circular da câmera. O movimento circular da câmera e a altura em que é filmada a dança mostram a pequenidade da dançarina e a imensidão do espaço que vai sendo ocupado pela dançante. O aproximar da câmera no corpo e no espaço dançado vai desvelando a cinesfera da dançante e seu corpo ora pequeno diante da imensidão espacial, o que vai criando um contorno nesse corpo que se move dançando no chão do ginásio escolar. Há, a meu ver, uma performatividade da experiência com a assistência fílmica nesse deslocamento da câmera desnudando o espaço, a frase “Antes de mandar tirar, pergunte aos alunos” que se inicia pequenina e vai ganhando dimensionalidade, assim como o corpo da intérprete-criadora. Nessa dança questiono: como o acontecimento do corpo em movimento mobiliza a dança? Nesse questionar revela-se as cores [vermelho, branco e preto], os sons e os movimentos espiralados que compõem a obra.

O que nos revela as imagens de *Sobre nós* em sua grandeza e magnitude? Talvez Rancière nos respondesse dizendo que essas imagens são entrelaçamento “[...] lógico e paradoxal entre as operações da arte, os modos

de circulação da imagem e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas de outro” (RANCIÈRE, 2012, p. 27). Responderia como uma espécie de imagem visual ou figural, com palavras, sons ou gestos ou ainda como uma imagem arquissemelhante, resultado das relações analógicas que construímos entre as imagens e as coisas. Ela transcende a mimese e ao mesmo tempo escapa à realidade, testemunha no outro o que lhe é naturalmente semelhante, “semelhança originária”.

Sobre nós alimenta as reflexões contemporâneas ligadas a um conhecimento transdisciplinar que envolve arte/dança, representação, educação, espaço escolar e historicidade. Faz-nos refletir qual dança é feita na escola e como essa dança ainda está trancada entre os muros escolares, sem respiro, sufocada por um pensamento mesquinho de “dancinha” feita e repetida em datas sazonais do calendário escolar.

Sobre nós é imagem ostensiva no sentido atribuído por Rancière, suas imagens afirmam sua potência como a da presença bruta, “[...] ela põe essa presença como o próprio da arte, ante a circulação midiática da imageria, mas também diante das potências do sentido que alteram essa presença: os discursos que a apresentam e a comentam, as instituições que a colocam em cena, os saberes que a historicizam” (RANCIÈRE, 2012, p. 32).

Nosso olhar observativo se encaminha para *Residência (literalmente) artística: um processo criativo para encarar a docência em tempos de quarentena*, de Helena Lessa, como os fios de Ariadne orientando Teseu em sua busca. Essa videodança filmada em escalas de preto, branco e cinza [cores apáticas provavelmente uma referência de confinamento da intérprete-criadora em sua quarentena] revela um processo criativo docente em tempos de confinamento. Tempo de espera, tempo de acolhimento, tempo de reflexão, tempo de dança. Templo! “Tempo, tempo, tempo”, como nos revela a música *Oração ao tempo* (1979), de Caetano Veloso, que embala a trilha sonora a videodança de Lessa e bem traduz a espera da intérprete-criadora e seu processo criativo.

Como diz o compositor Caetano Veloso: “[...] Tempo, Tempo, Tempo, Tempo [...] vou te fazer um pedido [...] quando o tempo for propício (VELOSO, 1979), Lessa espera a passagem do tempo em movimentos cotidianos que revelam sua dança. Sentar, contar, pontuar, refazer a contagem; estender, flexionar, contar novamente e espiralar, apontar, circular são ações dinâmicas que potencializam a dança.

Lessa em sua casa-escola-docência, em seu mundo preto-cinza-branco referenciado na videodança e no seu figurino e acompanhada pela música *Aida* de Maria Spyropoulou marcam sua dança de espera. “[...] Tempo, Tempo, Tempo, Tempo, [...] apenas contigo e comigo” (VELOSO, 1979) nos faz questionar os processos de criação em confinamento e também o ser professor confinado diante da tela do computador para transmitir sua arte, sua criação. Mas Helena Lessa em sua **Resi/st[d]/ência (literalmente) artística**, assim como nós e como a música de Caetano Veloso (1979), ainda acredita “[...] ser possível reunirmo-nos” Tempo, Tempo, Tempo, Tempo, compositor de destinos.

Assim como Teseu desenrolando os fios na medida em que entrava no labirinto ou como Homero e Hesíodo comemoram fatos realizados *in illo tempore*, fatos que são o início de seus mundos, quero dispor à vista o início de outro universo, nascido dos fragmentos pulverizados pelo **Chão de bebê**, ou *Corpo de chão de casa*, de Paula Desimone, Amanda dos Santos, Romeran Ribeiro, MariaLang e Lela Queiroz.

Na videodança o universo infantil é a tônica. Os intérpretes-criadores dançam os movimentos dos bebês no chão de suas casas. Rastejar, engatinhar, andar em quatro apoios, cair, levantar; ações do universo infantil são apresentados na dança que particulariza e singulariza o movimento dançado pelo adulto. O chão de casa substitui o chão da escola [universidade] nessa pesquisa de movimento enquanto procedimento artístico de enfrentamento da pandemia do Covid-19. A trilha sonora é de Daniel Namkhay e lembra os sons da mata em sua viagem pela mata.

A pesquisa de corpo vivenciada pelos intérpretes-criadores em *Corpo de chão de casa* assenta-se no movimento como percepção e informação no sistema corpo ambiente primordial na cognição corporalizada (QUEIROZ,

2013). A experiência dá-se a partir da proposta da Roda BMC®&bebês que se inspira nos povos originários e concepções milenares do cuidado amoroso com os pequenos que chegam a esse mundo.

A estrutura lúdica participativa é composta por quatro eixos agenciadores, de acordo com Queiroz: (I) do espaço de RESPIRO e PRESENÇA; (II) da EXPLORAÇÃO AMBIENTE de corpo inteiro do bebê no ESPAÇO disposicional; (III) SOPRO e CAMPO sonoro; (IV) instrumentalização necessária motivacional com objetos relacionais apropriados, criados de materiais reciclados, mediadores para o desenvolvimento integral e pleno bem estar do bebê, somaticamente falando. Esses eixos foram vivenciados pelos intérpretes-criadores para a criação de suas composições que tornaram possível essa videodança.

A proposta promove uma invertida sensorial em nossa percepção, por meio da linguagem performativa observada nos bebês [e interpretada pelos dançantes], e por meio dessa sua primeira forma de comunicação no mundo, evoca-se uma escuta sensível, profunda.

Os fios que unem as circularidades de *Corpo de chão de casa* com a escola é o Grupo de Pesquisa Dança, Ciência, Cultura e Contemporaneidade, locado no LabSomática Escola de Dança da UFBA. Esses fios, no labiríntico chão de casa une essa casa-escola com a escola-universidade florescendo a pesquisa em/da dança em tempos de pandemia.

Embora a história mítica diga que Teseu abandonou Ariadne, em nossa construção como fios observativo das videodança não há esse abandono do espaço que os enlaça, a escola. Mesmo que aparecendo metaforicamente ou concretamente nas imagens das videodança, a escola é o espaço onde elas ocorrem. Nomeamos esse espaço de casa-escola, visto que neste momento vivenciamos uma pandemia com incontáveis mortes, numeráveis casos de contaminação e suspensão do espaço escola, universidade e escola técnica de dança em nosso isolamento social. Desta feita, a casa-escola tornou-se nosso espaço de criação.

Pelas mãos de Ariadne somos guiados a **Caixa mágica**. A caixa é lúdica e cheia de surpresas. Parece brincadeira de criança. Parece estar cheia de sonhos nesse tempo de pandemia em que a casa/caixa é a única forma de se fazer dança. A caixa é o tempo [Cronos e Kairós], é a surpresa do por-vir. É o

lugar das certezas e incerteza, é o ligar o mundo. Será a caixa o saco do papai Noel trazendo a boa nova?

A caixa é como se fosse parafraseando o poema de Vinícius de Moraes, “um contentamento descontente”. É o local onde tudo se guarda.

A caixa [mágica] guarda os fios de Ariadne. Ela se revela nas pesquisas de movimento de ações e atividades dos projetos de/em dança desenvolvidos pelo Coletivo LUDENS da UFRJ; ações essas voltadas para produção de série de vídeos curtos sob duas perspectivas: convidar a dançar em família, intitulado *Pais e filhos dançando em casa*; e apreciar a linguagem cênica, intitulado *Os objetos e a casa*.

A caixa também pode desvelar outras videodança como magenta, em vermelho vivo, composto químico de *ballet* em tempo de pandemia. Esses *ballets* da Escola de Ballet Diclécia Ferreira de Souza são como **carmesim**. Como uma substância corante extraída da cochonilha, o Carmim da citada escola desponta em giros, rodopios, saltos e arabesques fluidos como se fossem uma fórmula em seu ponto de ebulição. Embalados pelas músicas *Canon in D* e *Rockelbe's Canon in D*, compostas entre os anos de 1680 e 1706, por Johann Pachelbel, os bailarinos vão dançando suas partituras de *ballet* em suas casas-escola.

Como numa caixa de música surgem mãos, pés e corpos pulsantes/dançantes. A videodança abre-se com um braço estendido ao som de *Canon in D* revelando as sutilezas do *ballet* clássico. O quintal, a área externa, a sala é o palco para essa dança. A movência e suavidade de braços e pernas tornam esse carmesim inebriante. A ponta da sapatilha de pontas da bailarina ou sua meia ponta dança com *collants*, calças *jeans* e adereços outros combinados com plantas, flores, capim e imagens da casa dos dançantes. A casa-palco-escola vai se enchendo de dança, de piruetas e saltos característicos do *ballet* clássico. O muro de pedra, a planta, a janela, um imenso leque ou mesmo uma cortina tornam-se cenários dessa dança.

Imagens que tocam o real da vida em isolamento social. Em Carmim a imagem da casa-palco-escola dá lugar ao real, arde em seu contato com o real ou parafraseando Didi-Huberman (2012), a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos

suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar.

As imagens de Carmim abrem-se para a imaginação. Didi-Huberman (2012, p. 209) nos diz que “(...) as imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações.” Talvez sejam esses desejos que levaram a Escola de Ballet Diclécia Ferreira de Souza a produção dessa videodança nos enlaçando com fios da casa que se torna escola e palco, uma casa-palco-escola para os dançares de seus alunos.

Nesses fios enovelados nessa casa-palco-escola, partimos para o documentário *Nós, professoras de dança*, de Josiane Corrêa, Álvaro Aguiar e Vera Bertoni. Como Ariadne segurando o fio que guiou Teseu no labirinto, *Nós, professoras de dança* nos guia à guisa dessa mostra artística de danças virtuais da ANDA. Ao lado de Teseu, Ariadne é a âniã, a Alma, assim como as professoras do documentário o são para seus alunos, para o ensino de Arte/Dança em duas cidades gaúcha. Como Ariadne que é então levada por Dioniso-Touro, as professoras-ariadnes sabem rir, brincar, dançar, isto é, afirmar.

Nelas, professoras-âniã-ariadnes, **a beleza não mora nos padrões ou geralmente as chamadas “piores turmas” nas outras disciplinas, nas Artes são as melhores, as mais criativas.** Cinco professoras de dança conduzem a narrativa do documentário *Nós, professoras de dança*⁶⁵. Elas contam suas histórias como adentraram o universo da dança como discentes em cursos de graduação em Dança e depois como docentes e os percalços e as alegrias de ser professora de Dança na escola pública. Elas contam como foi o início de suas trajetórias como professoras e da aceitação pelo ambiente escolar para a professora de dança. Falam das limitações de entendimento por parte da gestão escolar para a compreensão do ensino da Dança. Elas tecem comentários sobre a falta de valorização profissional, algo atribuído ao não entendimento do trabalho do professor de Dança na escola, por parte da comunidade escolar de forma ampla.

⁶⁵ O documentário foi produzido concomitante com o desenvolvimento da Tese de Doutorado de Josiane Correa, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 2018.

Ao tempo em que elas vão falando, imagens do espaço escolar ou seu entorno onde elas trabalham são mostrados no documentário. Em suas tratativas, vão falando sobre os conteúdos que ministram em suas aulas, as dificuldades com materiais, mas também das alegrias com o trabalho realizado. Em suas falas temas como Formação e Perfil Docente, Apropriação Docente ao Contexto Escolar, Práticas Pedagógicas no Ensino de Dança e Questões Políticas da Atualidade são tematizadas explicitando o cotidiano escolar de cada uma delas com o ensino de Dança na escola pública. Corrêa (2018) afirma que no documentário não foi possível abordar todos os assuntos que são tratados na tese, mas que a tentativa foi no sentido de criar laços entre as diferentes materialidades produzidas, entre a tese e o documentário.

Sobre os temas elencados no parágrafo anterior Corrêa (2018) diz que a docência em Dança não pode ser encapsulada em uma embalagem de verdades absolutas, como se não sofresse as mudanças do tempo e da sociedade, como se não fosse atingida pela rapidez provocada na queda ao abismo da contemporaneidade.

As imagens foram capturadas em seus espaços de trabalho em escolas municipais, estaduais e particulares, assim como no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Imagens captadas em Pelotas e Porto Alegre.

Percebe-se na fala dessas professoras um 'contar sobre' à docência em Dança no Rio Grande do Sul e evidencia as possibilidades, os limites e as estratégias para o ensino de Dança na educação escolar. Sobre essas falas, Corrêa (2018, p. 154) diz que,

A escolha por uma graduação em Dança decorre, na maior parte das vezes, pela afinidade do sujeito com a área, construída por vivências como bailarino, coreógrafo ou outra função de trabalho artístico, geralmente nos espaços não formais de ensino de Dança. [...] As cinco profissionais entrevistadas afirmam ter tido experiência prévia com práticas de Dança antes da graduação e, referem-se, principalmente, à atuação como bailarinas em grupos e companhias de Dança. As professoras também afirmam que, antes de optar pelo curso superior de Dança, chegaram a prestar processo seletivo para outros cursos superiores e duas delas mencionaram ter iniciado outra formação acadêmica, que foi interrompida no momento em que decidiram cursar exclusivamente a licenciatura em Dança.

Percebe-se que as escolhas foram acertadas, pois a satisfação sentida pelas professoras ao longo da recente carreira, parece ser resultado da prática docente e da apropriação das colaboradoras ao ambiente da escola – isso fica evidente em suas falas. E ainda, há um contentamento dessas mulheres no gosto pela profissão efetivada pela prática docente.

Corroborando com as falas das entrevistadas no documentário, vai aparecendo fotografias de suas vivências com dança, de suas experiências com a docência. As imagens fotográficas são reveladoras desses fazeres de professora. São indicativos do envolvimento/cuidado dessas mulheres com seu alunado. Em suas narrativas, evidenciadas pelas imagens, percebemos seus engajamentos e militância com a docência em dança. Narrativas rememoradas a partir de suas vivências com turmas de Educação de Jovens e Adultos (EJA), de Ensino Médio e Anos Finais do Ensino Fundamental.

As entrevistadas falam do currículo de dança na escola pública por elas vivenciadas e essas falas são ratificadas por Corrêa (2018, p. 192) que diz que “(...) Por não haver histórico referente à Dança como componente curricular regular nas instituições em que as professoras se inseriram, a sensação de estar adentrando em um ambiente desconhecido é potencializada, ficando a cargo delas a implantação dessa Arte na organização curricular”. Essa parece ser uma construção solitária [de construir um currículo para a dança] que permeia o ensino da Dança na maioria das escolas públicas brasileira. A esse respeito, Marques (2007, p. 103), vai dizer que “(...) O professor que ensina dança nas escolas públicas ainda é um solitário buscando caminhos e fazendo o que sabe e o que pode, sem – salvo as exceções pontuais – assessoria, orientação, acompanhamento”.

A recente curricularização da Dança como disciplina na escola faz com que o professor seja o principal responsável por estabelecer o modo de operação do seu componente curricular. Por isso, a prática do professor de Dança depende muito da sua própria produção, da sua própria invenção. Entretanto, não podemos ignorar o fato de que as práticas de Dança já acontecem, de diferentes formas, nas instituições escolares, antes mesmo do advento das licenciaturas em Dança no Brasil. Esse é um fator gerador de uma cultura de Dança nas escolas, que influi no entendimento, por parte da

comunidade escolar, sobre os saberes e os modos de se fazer Dança (CORRÊA, 2018).

As videodanças e o documentário por nós analisados nos revelam os espaços da educação, da escola, de suas nuances intermediadas pela dança dos intérpretes-criadores citados. Aqui a dança que se concretiza na casa-escola faz do labirinto não mais um lugar de onde não se pode sair, mas de onde não se quer sair, por causa dos seus “encantos”.

REFERÊNCIAS

CORRÊA, Josiane Gisela Franken. **Nós, professoras de dança**: Ensaio documental sobre a docência em Dança no Rio Grande do Sul. Tese de Doutorado em Artes Cênicas (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – UFRGS. Porto Alegre, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Mistério de Ariadne segundo Nietzsche**. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. *Pós*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012.

QUEIROZ, Lela. **Corpo&Mente, Movimento&Contato** - BMC E DANÇA, ARTE E CIÊNCIA. Ed. Fortaleza, 2013.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na Escola**. São Paulo, Cortez, 2007.

PANDOLO, Maria do Carmo Peixoto. Linguagens cifradas em torno do labirinto. **Interfaces**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 23-32, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

VELOSO, Caetano. Oração ao tempo. **Álbum Cinema Transcendental**. Warner Chappell Music, Inc, 1979.

O VERMELHO, A PIRÂMIDE E UM CHAMADO À CONVERSA COM A DANÇA DE JULIA FRANCA

Maria Inês Galvão Souza

Ser uma “espectadora de profissão”, como coloca Flavia Meireles a partir do pensamento de Jerzy Grotowski, na apresentação do livro *Performar Debates* (2017), me fez pensar sobre as minhas reflexões como provocadoras de novas afecções. Produzir uma escrita sobre reflexões e sensações ocasionadas por uma obra artística, significa amplificar e avolumar sentidos ocasionados por ela, chamando atenção para detalhes que meu olhar capturou e assim, contribuir com debates ampliando a conversa com o trabalho e a própria artista. Acredito que ser uma espectadora de profissão significa reverberar as potencialidades das obras, reafirmar questões percebidas, desvelando possibilidades. Mas, seria realmente possível, a partir do meu contato com as obras, mediar e instigar debates acerca das produções artísticas nesse momento pandêmico? Como ser convidada a pensar com uma dança e a partir dela num corpo que se mostra na tela? Pode mesmo essa dança me *co-mover*?

A mostra de dança do VI Congresso Científico da ANDA, que ocorreu em formato virtual atravessada pelas discussões e leituras provocadas por um processo de imersão junto ao Laboratório de Crítica, me motivou a refletir sobre os sentidos das produções, as críticas e as mediações em dança na atualidade. A crise pandêmica ocasionada pela COVID-19 neste ano de 2020 atropelou inúmeras iniciativas de encontros acadêmicos e artísticos, transformando formas de continuarmos produzindo saberes e afetos em Dança. Pra que continuar? Para transgredir, para se sensibilizar, para lembrar sempre quem somos... a arte pode ajudar a recuperar os sentidos da nossa existência... será?

A diversidade da Mostra Artística do Congresso foi muito importante para auxiliar nesse processo de compreensão do chamado de cada obra, de como as danças podem nos capturar e da importância dos materiais utilizados

nas composições nesse apelo de coexistência, nesse fluxo entre vidas, vida da obra, vida do espectador, potência do artista.

Em muitos momentos, assistindo à Mostra, perdi as palavras. Tentando reorganizar esse vocabulário que explode no instante do acontecimento me pego envolta na confusão de um discurso que não dá conta dessa linguagem corporal artística. Corpo que foge de narrativas figurativas, mas que nas próprias abstrações produzem tantos sentidos... um convite a repensar o significado de sua própria existência.

Os trabalhos da Mostra foram totalmente diferentes em suas plasticidades, mas possuíram o comum acordo de nos tirar da inércia a partir de um processo investigativo na relação/ocupação do espaço da virtualidade e da realidade por ela construída.

Julia Franca já tinha uma história em processo com o trabalho apresentado, *Reviravolta*. A obra partiu de uma investigação teórica e prática do aparelho denominado tetraedro (ou tetraéreo). A relação entre sujeito e objeto é questão para Júlia que trabalha, há tempos, no hibridismo entre dança, circo, teatro, performance, instaurando um clima onírico nesse entre campos artísticos.

A artista circense, bailarina, coreógrafa e educadora do movimento Julia Franca, desde 2005, investiga o circo-teatro e a dança. Pesquisando os rastros dessa história, encontro palavras da artista sobre a criação desse objeto, o tetraéreo. Segundo Júlia, esse objeto surge a partir de um trabalho de conclusão de curso de pós-graduação em Análise de Movimento Laban no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (NYC/USA), desenvolvido com enfoque na teoria labaniana sobre a perspectiva do movimento aéreo e da relação deste movimento com o aparelho em questão. Depois de ter apresentado o trabalho em vários países e festivais, e, seguindo em processo, ela nos mostra a potência desse material que agora cabe também na minha tela de TV e me move junto, me emocionando, me *reviravoltando*, me fortalecendo numa arte do encontro, que mesmo virtualmente me convida a pensar e sentir a vida. O “tetraéreo” de Júlia nessa versão pandêmica que se revela na TV, virou “tetratérreo” como visto no final de sua apresentação.

Apesar de parado no chão o material que antes ficava pendurado, podemos ver características de suspensão e flutuação de pernas e braços movidos pela trilha sonora de Leo Viramundo. O ar onde flutuava o aparelho se conserva na corporeidade e nos movimentos da artista.

Apreciar trabalhos artísticos em dança transmitidos pela internet, podendo ser espelhados na tela de um computador, um smartphone, um tablet ou, mesmo, de uma televisão nos pede um novo estado de atenção. E nesse novo convite para uma conversa a partir da própria obra, me percebo impelida a convocar novas sensibilidades que estabeleçam relações de afecção e de percepção com os corpos na tela. Percepções sobre a obra ao vivo como o olhar, o suor, a respiração da bailarina não podem me provocar pois não me chegam de fato; mas existem outras possibilidades de afetação ocasionadas por esse visionamento mediado pela câmera. Mergulho em aspectos provocados pelo meu olhar direcionado para o detalhe, a luz colocada pontualmente atravessando aquela pirâmide, a fresta, a sombra, o volume do espaço, a delicadeza e a força dos movimentos em detalhes de partes do corpo que ocupam toda a tela, no meu caso, da televisão do meu quarto.

O contexto geral das minhas inquietações desloca meu corpo para uma escrita atravessada pela sensação contínua e diária de uma artista da cena da dança em estado de isolamento fruto da Pandemia do COVID-19. Acho que esse estado *estranho* da minha corporeidade abriu espaço para um chamado especial da obra *Reviravolta* da artista Julia Franca. Julia me chama, com delicadeza, para pensar meu corpo depois de seis meses de sensação de confinamento. Uma pirâmide vermelha, uma imagem sombreada, um feixe de luz, um *tic-tac* que me faz lembrar o tempo cronológico. Tudo saía da tela, emanando em audiovisual, e acompanhando o desenrolar de cada instante estava o meu desejo íntimo de dançar.

Talvez tal aspecto, altere um pouco a dinâmica do meu olhar. Entendo que por ser tão difícil aceitar a impossibilidade do abraço dançante, me agarro na obra de Júlia, me identifico com o desejo que vejo naquele corpo que dança.

Um volume de sombra pulsa levemente, cresce, vira uma massa corpo sombra. Partes desse corpo sombra vão sendo aos poucos desvendadas e

impressões explodem me desorganizando os sentidos. A paisagem sonora de Leo Viramundo vai se transformando a cada nova entrada de timbres e instrumentos, compondo um rock progressivo que faz com que esse corpo sombra passe a querer escapar. Na tela, vejo uma espécie de aprisionamento e a força de uma forma querendo romper os limites de seu entorno. Nascimento da forma humana. Desejo inexorável de vida.

A obra de Julia Franca me *co-moveu* na medida em que meu próprio corpo se colocou em estado de atenção e afetação, instaurando espaço para a curiosidade, me conectando imediatamente àquele acontecimento artístico. Rapidamente narrativas que se cruzam com o sentido da maternidade me provocam. Vejo um corpo feto. Me emociono. Memórias de uma mãe e saudade de um corpo filha que hoje desejaria estar no espaço de dentro, do acolhimento, da proteção.

No início de *Reviravolta*, posso ver a artista apresentando um tema ainda em estado enigmático a partir de materiais que formavam imagens de um corpo velado. A pirâmide vermelha, o escuro ao redor desse material e uma luz que atravessava o espaço da tela mostrando a silhueta de um corpo apertado. Viam-se pés para o alto e pernas fletidas em busca de uma acomodação nesse pequeno espaço. Havia algo de gestação no que via. A imagem desse corpo preso àquele lugar me fez lembrar um feto num útero se preparando para ser parido, expelido. Os movimentos assimétricos das pernas desse corpo deitado nesse ambiente também revelavam uma arritmia, como pulsações involuntárias expressas em suas partes. A cena evoluía num processo crescente desse corpo pedindo espaço. Corpo, feixe de luz, pirâmide vermelha, tudo, e apenas isso, gerando afetos, me *co-movendo*...

No centro daquela forma piramidal vermelha, o feixe de luz rasgava o espaço e conforme se desenvolvia a movimentação daquele corpo. O feixe se expandia iluminando em diferentes intensidades aquele lugar. Podia ver um corpo buscando sua expansão impedida pelo seu entorno.

O trabalho evoluía como a formação de uma mesma imagem em contínuo desdobramento nesse ambiente de movimentações de um corpo sombra que se aceleravam e retardavam transformando os desenhos da tela

como um todo. A dramaturgia do trabalho não se desenvolvia em cenas, partes, etapas, mas se avolumava ganhando ritmo e potência na sua constância. Formas simétricas desenhavam imagens abstratas, linhas, contornos compondo uma dança sem códigos, modelos, padrões. A artista transformou o espaço da tela em latência. O corpo era palco levando meus olhos, minha imaginação, meus desejos.

Uma luz atravessando as frestas daquele corpo que se transformava em fluxo contínuo, me levava num deleite, me movimentava junto e em conjunto, eu e a obra, revisitei imagens das memórias arquetípicas da maternidade. *Reviravolta* me *reviravoltou*. O dentro e o fora, o cima e o baixo misturavam-se na minha capacidade de compreensão e me convidavam a reformular minha ideia de dança e de espaço. Quanto de espaço precisamos para as nossas danças? Quem dança? Eu ou o espaço? Qual o real tamanho do corpo? Até onde posso imaginar a dança? Aonde termina aquela dança e começa a minha obra?

Útero, casa, vagina, uma ideia de continuidade da vida, uma sensação de acolhimento, de calor – eis algumas imagens que *Reviravolta* fez germinar na experiência mediada na televisão do meu quarto, em meio a pandemia, encerrando um dia exaustivo de congresso.

Eu, Júlia Franca, meu quarto e a pirâmide, um feixe de luz, uma lágrima nos olhos, espaços da intimidade trocando afetos. Me perdi no tempo e naquela imagem por dez minutos... mas, nos segundos finais, Julia levanta e acende uma luz geral de seu espaço cênico – o chão daquilo que parecia ser a sua própria casa – desvelando os materiais que me levaram a esse encontro com a possibilidade de transformação de ideias. Encontro com sentimentos guardados ainda no espaço de dentro do meu corpo, noto os objetos, vejo o tetraedro.

Ao acender a luz e mostrar os materiais que compuseram sua obra, mais do que a percepção da realidade, a artista me chama para a vida que renasce em mim. Nasce uma esperança de que a arte possa transformar o mundo, a sociedade, os corpos, as ideias sobre a vida, as existências. Desejo ingênuo que eclode agora na potência do meu próprio movimento de pulsar em

dança e continuar criando... dançando pelo corpo e no corpo uma escrita que dança, com Júlia Franco agora em mim. Talvez, pelo isolamento social meu corpo tenha ficado mais sensível quando em conexão com a arte, que tem me mobilizado intensamente também em formato virtual. Como artista integrante do campo da dança e, nesse momento, assumindo o papel de espectadora de profissão, escrevo esse texto em conversa com a *Reviravolta* de Júlia Franco para provocar outros pensamentos sobre as atuais transformações na nossa forma de estar com as artes da cena. De um passado presencial de uma conversa com a obra que muitas vezes nos levava diretamente para um papo de mesa de bar, passamos aos formatos virtuais que conclamam e alimentam nosso desejo de continuar dançando. Assim, posso dizer que seja no ar, na terra, no teatro, na rua ou na tela de tv, apreciando uma obra ou criando nossos próprios trabalhos artísticos, como diria o poeta popular na sua cotidiana sabedoria: *seguimos...*

MEU CORPO É PRESENÇA, É PRESENÇA, É VIDA – UM GRITO

Mônica da Silva e Souza

No segundo dia de Mostra Artística do Congresso Científico ANDA 2020, foram transmitidos pela internet vários trabalhos em vídeo, em sua maioria, com duração entre 2 e 7 minutos. Contudo, foi um trabalho de apenas 37 segundos, *À Margem*, de Rafael Sousa que mais chamou minha atenção, me deixou inquieta e ao mesmo tempo sufocada por alguns segundos.

Camisas de várias cores, o que isto quer nos dizer? P, M, G são os tamanhos e modelos. Quem veste essas camisas? Quem tem camisas para vestir? A ponte de contato entre camisa e outra, entre imagem e outra é muito difícil mesmo de se fazer. São apenas 37” – é preciso pensar rápido. Num piscar de olhos, o que estava desaparece em transições nada demoradas. E é no tempo de um corte seco que Rafael Sousa me leva a pensar na relação com alguns Direitos Fundamentais da Constituição Federal, como os direitos à vida, à igualdade, à moradia, à liberdade, à saúde, à educação, ao trabalho, à cultura, ao lazer, à proteção à maternidade, à infância e à assistência aos desamparados... e onde está meu direito à segurança? Que tamanho devo vestir – P, M, G? Qual a cor de camisa devo vestir: branco, vermelho ou preto para que meus direitos sejam garantidos, visibilizados?

A presença do corpo negro na imagem me faz lembrar, ainda, do direito à igualdade e da inclusão social, luta que parece milenar: ser igual a todos. Quatro paredes, um varal, umas roupas e um corpo negro pendurado com a boca amarrada por um saco – a imagem me pegou sufocando e com ela pensei em preconceito e racismo os quais demarcam seu lugar; eles dizem sobre seu próprio quadrado, seu próprio cubo, seu próprio tetraedro. Suas formas e volumes vão se adaptando conforme sua respiração, sensação e sentimento, medo e coragem.

Qual é a minha margem? Até onde tenho direito de ir e vir, de dançar, trabalhar, ter moradia digna, luz, água, saúde? Qual é a minha margem?

Meu CORPO é presença, é presença, é vida.

Com imagens rápidas e diretas, *À margem* me fez acessar o TEMPO, no qual é lento e indireto quando falamos de direitos para o negro, para o pobre. Qual é a minha margem? Qual é a sua margem?

Meu CORPO é presença, é presença, é vida.

Me pergunto qual o tempo que pariu esse processo pequeno e rápido de Rafael Sousa. Qual era sua inquietação quando ele se pôs pendurado? Uma vida é como lavar várias roupas sujas juntas sem se preocupar com o tecido? Esse artista é um artista ouvinte ou um artista da comunidade surda? *Não sei... foi um estalo que me deu rapidamente.* Sigo pensando: a Educação de qualidade ainda é privilégio de poucos e alguns poucos que conseguem ter acesso à Educação de qualidade, ainda assim, são discriminados, excluídos da roda social ora devido a sua cor, ora por fazer parte das cotas determinadas para pessoas de baixa renda, indígenas, deficientes, pretos e pardos. Até quando a vida sofrerá mutilação?

Qual é a minha Margem? Qual é a sua margem?

Meu CORPO é presença, é presença é vida – com Rafael, grito junto!

Com Rafael, saí do meu quadrado, do meu triângulo, do meu retângulo e tive alguma sensação de direito à igualdade e à inclusão social. Com *À margem*, de 37 segundos, me lembrei de como nosso corpo é potente, é grandioso, é capaz de falar muito em tão pouco tempo. Diante da tela, assistindo a rápida e intensa dança de Rafael, ainda pensei como o Congresso

ANDA 2020 foi tão humano, acessível e provocador, da melhor forma possível, para todos/as/es os/as/es participantes e navegadores do mundo virtual.

UM POUCO SOBRE AS CORPOREIDADES PANDÊMICAS

Nailanita Prette

Fomos surpreendidos por uma nova relação de corpo e de presença, a pandemia da Covid19 vem assombrando 2020. Um dos meios de amenizar o contágio é o distanciamento social, o que para nós artistas e estudiosos da dança causou uma nova reverberação na nossa corporeidade. Até nas vídeodanças observamos um *modus operandi* que se revela nas corporeidades e relações apresentadas nas produções em dança nessa época pandêmica. Antes, alguns artistas contavam com equipes de edição, videomakers e afins. O que costumavam ser câmeras profissionais hoje são celulares, edições em programas refinados agora são feitos com programas fáceis para amadores, o que seria o tripé agora é um apoio improvisado. Esses são alguns exemplos desse *modus operandi* que está atravessando os artistas nesse tempo pandêmico.

Em tempos de isolamento como teremos um videomaker? Ou uma equipe de trabalho? O que mais me chamou atenção no segundo dia na Mostra Artística da ANDA 2020 foram as danças feitas na condição da pandemia, não necessariamente sobre a pandemia, mas que carregam intrinsecamente essa condição. Vemos como cenário suas casas, seus cômodos e os objetos cênicos são os objetos cotidianos. As filmagens revelando nas entrelinhas o cru dessa corporeidade que está vivendo a pandemia. Cru esse que é desnudado pelas relações do corpo com seu habitat, abrindo suas casas e mostrando suas intimidades por mais veladas que sejam, contando os espaços que esse corpo habita, os afetos que os transpassam. Objetos que os permeiam todas essas implicações reverberam na corporeidade e na forma desse corpo ser e estar no mundo.

O filósofo José Gil, em artigo recente escrito durante a pandemia, nos diz que o espaço, o tempo e o corpo são componentes que estão se transformando através dessas virtualizações nesse tempo pandêmico, nomeando essa metamorfose de subjetividade digital. Nesse sentido o espaço é compreendido como lugar: uma experiência e vivência humana; o

entendimento pelo viés da localização geográfica sai do primeiro plano; o tempo e/ou a experiência do tempo não partem mais da medida cronológica e sim da imersão em que o indivíduo se encontra, os atravessamentos que estão nele; o corpo se virtualiza. O autor apresenta como exemplo os hackers que se projetam e vivem no ambiente virtual. A quebra da dicotomia corpo virtual e corpo presencial, eles estão se fundindo em um só.

Em *Caminhos poéticos no caos: a casa que nos une*, de Raquel Purper, Elizabeth Tavares Maia, Maritza Guilherme Mota, Flávio Henrique Ferreira, Carla Cunha, Cristiane Castro, um dos pontos marcantes é a relação entre as artistas. Falarei no feminino, pois temos nessa obra cinco mulheres e um homem, portanto as mulheres são a maioria. Quando uma artista anda, as outras artistas andam também. Em alguns momentos os movimentos divergem, porém conversam. Elas repetem a mesma estrutura coreográfica, porém cada uma em sua casa, em seu habitat. Estão longe, mas, ao mesmo tempo, perto, como o próprio título já entrega. Por mais distante geograficamente que estejam, elas se aproximam, de alguma maneira, em uma conexão que é feita para e pela casa e pelas edições do vídeo. Os cenários simples e cotidianos potencializam esse corpo pandêmico que já se relaciona com essa condição.

Em uma das cenas, umas das artistas roda em uma cadeira de descanso, ela está de cabeça para baixo, invertendo o gesto de sentar. Mas é uma inversão não dicotômica, o corpo não bloqueia o movimento daquele objeto, ela gira confortavelmente em uma cadeira em sua casa. Quando molham suas roupas a água que cai vem do próprio chuveiro. Na maioria das vezes molhamos as roupas na chuva, por exemplo, quando estamos em um lugar descoberto, na rua, longe de algum abrigo, mas aqui elas se molham nessa chuva que tem como veículo um chuveiro instalado dentro de suas casas. São unidas também pelos efeitos de edição, estão se molhando juntas, mas cada uma em sua chuva particular, do mesmo modo que andam em coletivo, mas cada uma em seu espaço. A obra passa essa relação de simplicidade, incorporação e remodelação do espaço, objetos do cotidiano ganhando outras funções. Corpos que conversam entre si mesmo cada um em sua casa.

Em *Improvisação em pandemia: para meu pequeno mundo*, de Antrifo Sanches, o artista nos apresenta sua obra como um diário da pandemia. Com o passar dos dias as movimentações vão ficando mais marcantes, fortes. Os movimentos ondulatórios apareceram com frequência na obra. Alguns começam pelos braços e passam pela coluna, outros na cabeça, e com base nessa ondulação continuada esse estado pandêmico de afetação se faz presente, tudo atravessa e reverbera. O cenário se mantém igual, mas, ao mesmo tempo, muda, porque a parte da rua que é visível não para. O fluxo de vida, mesmo que menor, continua. O artista não consegue interferir nessa correnteza urbana, mas, em contrapartida, o corpo responde através das movimentações que são atravessadas por esses acontecimentos incontroláveis que ele não consegue modificar, mas sim se relacionar. Algumas células de movimento começam pelo gesto do acenar, o artista olha para a rua e a acena, ele está separado do mundo fora de sua casa, mas unido por essa ação que não é recíproca, pois ninguém acena de volta, mas ele traz para sua movimentação, para sua dança.

A iluminação é feita através dos estágios do dia: manhã, tarde, noite. Esse corpo que incorpora a iluminação que se modifica pelo passar das horas do dia, as roupas cotidianas: o artista se deixa atravessar por esse mar de informações que já estão postas. Mais uma vez a simplicidade e complexidade do dia-a-dia. Ao mesmo tempo que é tudo tão simples, uma câmera num único foco: uma sacada com um artista, mas a complexidade dessa informação que se repete, repete e repete ao longo dos dias. Essa obra me lembrou um trecho da música *Cotidiano* (1971), de Chico Buarque: “Todo dia ela faz tudo sempre igual”, todo o dia o artista faz quase tudo sempre igual. Por mais parecidos que os dias sejam eles nunca serão iguais, mesmo que em pequenos detalhes, mesmo que na mesma movimentação, uma qualidade de movimento pode se diferenciar do dia anterior. Na vida isolada, a transição e as mudanças acontecem dia após dia.

Em *Reviravolta*, de Julia Coelho Franca de Mamari, de início temos um triângulo violeta que vislumbra a imagem da artista como uma sombra, ela está dentro dele. Só apreciamos o que o triângulo permite, se alguma movimentação sai de seu espaço não a vemos.

O triângulo em algumas tradições representa a fluidez, mudança, abundância, sorte. Símbolos que podemos associar com a imagem da silhueta de uma mulher e seus movimentos visíveis apenas dentro desse espaço. As movimentações sinuosas com fluxo contínuo e densas levam para o lugar do feminino. O início com os movimentos que remetem à uma semente que está desabrochando e que vai crescendo no decorrer da obra propiciam várias experiências, como o próprio desabrochar, o nascer, o que emana desse corpo. O triângulo também remete a imagem da vagina, uma mulher desabrochando sua dança dentro de uma vagina, a dança do parto, a dança do nascer e renascer. Vamos tendo esse encantamento com esse corpo em um triângulo misterioso e no final o segredo nos é revelado: o triângulo é uma barraca vermelha no meio de uma sala. Fim!

A única dança que tenho certeza de que foi feita em situação de pandemia foi a *Improvisação em pandemia: para meu pequeno mundo*, as outras duas que citei neste texto não consigo afirmar com certeza, porém elas remetem ao lugar da casa, do habitat natural de cada um. A situação de gravar com os materiais que se tem, abrir sua casa para desconhecidos. A partir de cada vídeo somos convidados a entrarmos nessas casas, a intimidade nos é exposta. Conforme os dias e meses vão passando temos a impressão, na maioria das vezes, que nada de novo ou surpreendente nos acontece, mas essas obras nos convidam a refletir será que o surpreendente não está no meu cotidiano?

Novos meios de enxergar a casa, não só como lugar de descanso ou refúgio, mas agora, mais do que nunca, lugar de descoberta, de experimentação, de afeto. Variações de estéticas e modos de filmar. Uma dramaturgia construída em casa e na simplicidade usando luzes e coisas/objetos do cotidiano. As estratégias tão particulares de cada um proporcionam uma riqueza quase que inenarrável, um registro do que estamos passando. A maior inspiração da arte, a meu ver, são as relações humanas e tudo que as atravessam, essas danças podem ser caracterizadas como registros do que estamos vivendo.

Segundo Turin (2020), essa transição entre o mundo pré-pandemia, pandemia e pós-pandemia está deixando e já deixou marcas em nossos corpos, que estão aprendendo a habitar novos ou velhos lugares, porque o nosso normal hoje é a pandemia. As corporeidades estão sendo modificadas e agora nos resta esperar para ver quais serão as presenças do mundo pós-pandêmico e como atravessaremos e nos relacionaremos uns com os outros.

REFERÊNCIAS

GIL, José. **A pandemia e o capitalismo numérico**. Pandemia crítica. N-1 edições, 2020. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/61>> acesso em setembro de 2020.

TURIN, Rodrigo. **Tempos pandêmicos e cronopolíticas**. Pandemia crítica. N-1 edições, 2020. Disponível em: <<https://www.n-1edicoes.org/textos/121>> acesso em setembro de 2020.

POR INSTANTES DE FELICIDADE

Rousejanny Ferreira

Início este texto parafraseando o nome de um espetáculo da Quasar Companhia de Dança (GO), *Por instantes de felicidade*. Na falta de palavras ou expressões que dessem conta do que eu gostaria de nominar por aqui, lembrei-me deste título e até acho que cai bem.

Os trabalhos que guiam minha escrita sobre a Mostra Artística da ANDA 2020, são justamente aqueles que, particularmente, me ascenderam instantes de felicidade em meio à rotina repetitiva, o cansaço social, o estado de exaustão mental da quarentena, os trabalhos intermináveis em frente ao computador, entre outras tantas questões que reverberam coletivamente entre telas, redes sociais e noticiários.

Pensando nos instantes de felicidade como momentos capazes de nos transportar para outros estados ou experiências, os trabalhos escolhidos para esta análise me *pegaram no laço* pela capacidade de ativar lembranças pessoais dos meus instantes felizes em festas, na minha infância e adolescência e no meu lugar de trabalho. Em todos eles, a dança esteve e está como um fio da meada que norteia a trajetória de vida e um desejo de permanecer em dança. Extrapolando o personalismo, nestas danças as pessoas sorriem. Sorrisos escancarados, de canto de boca, de sarcasmo, com o olhar, ou com o encantamento que projeta horizontes de dança que já fomos e podemos ser. Que danças estão por vir? E como dançaremos? O que nos fará dança? Arriscando futurologias, quero apostar na potência do mover vibrante capaz de festejar corpo. Se o retrato social brasileiro e internacional alimentam a melancolia coletiva, uma rebeldia possível seria justamente regurgitar um desejo vibrante de permanecer de pé, como no malabarismo do passo de frevo; ou de bunda feminina que debocha do patriarcado; quem sabe, como um corpo de baile de balé, onde todos dançam num só tempo e movimento; ou ainda, fazendo dança na escola pública, como uma energia pulsante, barulhenta e sempre sonhadora.

Para tanto, proponho um diálogo gestual da felicidade a partir de quatro trabalhos da mostra. São eles: *DanceFusion: como descolonizar um corpo*, dançado por Iuriê Perazzini – Bahia; *Curtissera do passo - Um olhar cênico acerca da dança do frevo*, dançado por Lucas Moreira – Pernambuco; a produção coletiva *Carmim*, dos alunos da Escola de Ballet Dicléia Ferreira de Souza - Rio Grande do Sul; e o documentário *Nós, professoras de Dança* dirigido por Josiane Gisela Franken - Rio Grande do Sul.

Instante 1: “Voltei, Recife”

Monotonia. Me sentindo paralisada com os olhos abertos. De repente, ouço: “Voltei, Recife! Foi a saudade que me trouxe pelo braço (...)”. Lucas Moreira, com a *Curtissera do passo*, me acordou com sua dança descompromissadamente comprometida. O passinho contido e miúdo do início da coreografia é o anúncio para uma explosão de pernas e braços que se embarçam e desembarçam numa rapidez incrível. Lucas ferve no gozo da sua terra, brinca, joga no lugar de seu acontecimento: a rua.

O sorriso esgarçado é um convite para dançar junto e expurgar a paralisia. Em alguns momentos, não olhei para Lucas, porque quis fechar os olhos pra me lembrar do contexto da música de Alceu Valença, “Voltei, Recife”, no carnaval da cidade. A música, que se repete infinitas vezes nas várias noites de bloco carnavalesco, é como um mantra que ecoa entre as multidões suadas, dançantes, felizes, com o copo na mão e a purpurina no corpo. Respirei e me senti ali por alguns segundos, novamente. Lucas me teletransportou e meu corpo vibrou. Obrigada.

Instante dois: o corpo de baile

Manter conexões, mesmo a distância. Um desafio potencializado pelo estado de quarentena que afastou diversos grupos de dança que tradicionalmente construíram na força da presença os códigos que denotam o sentido de corpo coletivo. Os alunos da Escola de Ballet Dicléia Ferreira de Souza apresentaram um formato caseiro de vídeo coreográfico que se tornou bem comum neste período. Carmim é a cor vermelha que faz elo entre os bailarinos, cada uma ao seu modo: o vermelho no lenço, na sapatilha, no

collant (...) são pontos de conexão que compartilham telas em duas, três ou quatro pessoas, apresentando os cômodos das casas e dançando juntos, pequenas sequências coreográficas do código clássico.

A ideia de corpo de baile, para o universo do balé, é tornar vários corpos um só, que respiram juntos e permanecem atentos uns aos outros porque a dança só é exitosa pela colaboração de todos. Adultos, jovens e crianças, dançam seus balés de calça de jeans, no gramado, no chão do quarto, compondo uma dança de permanência e respeito à Dona Dicléia, nos seus 60 anos de escola. Uma dança com cheiro de breu e me parece, muito afeto.

Instante três: o orgasmo no beco

Becos na cidade. Lugar geralmente com cheiro de humidade, pouco iluminado e tomado por grafites e estêncil nos muros. Yuirê Perazzini está no beco e dança sua força sensual, feminina e política para descolonizar o corpo que segue dançando seu fusion enquanto transitam homens e carros. O risinho de canto de boca no início do vídeo é o anúncio para o sarcasmo que convida ao enfrentamento: mulher, jovem, preta, rebolando no beco.

A dança no lugar marginal dialoga com as mensagens deixadas nos muros e o colorido dos desenhos grafitados que ecoam a força do gozo feminino e visibilidade marginal. Ver Yuriê rebolando seu quadril sem-vergonhamente numa mostra de dança de trabalhos universitários é um truco duplo: ela provoca o corpo social, mas também provoca a academia a descolonizar olhares para os modos mundanos, periféricos e jovens de se mover. Yuirê afronta e debocha na cara dos moralistas.

Instante quatro: o barulho da escola

Ana Paula Silva dos Reis, Jaciara Jorge, Roberta Simões, Tainá Soares e Taís Chaves são as mulheres que falam do como se tornaram professoras de dança e compartilham conosco experiências singulares de seus cotidianos escolares no documentário. Nós, professoras de dança. Assim como na *curtissera* de Lucas, aqui me dei ao prazer de fechar os olhos em alguns momentos para ouvir as sonoridades de fundo que acompanhavam as falas:

barulho de escola, voz de criança. E ainda, lembrar o cheiro de merenda, de adolescente suado, de tinta guache... Instantes de uma saudade que dói. É um lugar de existência apaixonada que evoca a capacidade de afeto, negociações e invenções no chão de cimento, na sala de dança sem luxo e no gesto simples, que recomeça a cada ano, sempre com novos desafios.

As cinco professoras enunciam a dança na escola como uma ação política que pode ser transformadora em diversos contextos e níveis de ensino: as discussões sobre autoimagem de crianças e adolescentes, a sensibilidade para reconhecer a obra *Pietá* na minissérie do canal aberto, dar acesso ao teatro como um espaço que deveria ser direito social de todos, entre tantos outros relatos que transbordam nos trinta e três minutos de filme. Dançar na escola é transformar a potência em alegria que se faz no acolhimento, reflexão, sensibilidade estética e acontecimento nutrido no fazer diário de todas nós, professoras de dança. Enquanto passam os créditos do filme, a música de Kako Xavier e a *Tamborada*, e o depoimento da professora Ana Paula sobre os sentidos de seguir nesta caminhada, me fazem fechar os olhos novamente, como um olhar para dentro da docência artística que toca a mim e tantos outros colegas. Escorrem algumas lágrimas, respiro e sorrio.

Instantes de permanência

Para tentar ser feliz junto, faço aqui uma relação direta com os sociólogos, Roger Callois⁶⁶, que discute a força do festejar e do extravaso lúdico como ações contraventoras ao sufocamento produtivo capitalista; e o sociólogo Roberto Jacoby⁶⁷, que fala sobre a estratégia da alegria como enfrentamento em tempos de repressão. Para ambos, celebrar é um ato político do corpo capaz de desequilibrar estruturas que tensionam para o individualismo, a tristeza e a solidão como fenômenos cada vez mais atravessados pela vida contemporânea.

⁶⁶ Consultar: CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**: A máscara e a vertigem. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

⁶⁷ Consultar: LUCENA, Daniela; LABOUREAU, Gisela. **Rock e ditadura: o alegria como estratégia**. Travessias, v. 5, n. 1, 2011.
Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/4823>. Acesso em: 07 out. 2020.

Não me delongando em teorias que expliquem a necessidade de instantes de felicidades rebeldes, transgressoras, debochadas, transbordantes, entre tantas outras maneiras de encarar tempos estranhos, permaneço com os encantamentos que ainda me fazem respirar, fechar os olhos e dançar junto.

OS MULTIVERSOS SE CONECTAM NO ESPAÇO VIRTUAL

Samuel Leandro de Almeida

No segundo dia da Mostra Artística ANDA 2020, fui arrebatado e colocado em suspenso no ciberespaço, espaço virtual. Conectamo-nos entre nós, da imersão LabCrítica, e com as obras. Cada uma delas compartilhou seu espaço e seu universo conosco, cada singularidade de movimento, de cada corpo dançante, sendo expandida em multiversos que se cruzaram, cada casa sendo sentida, vista e percebida dentro e fora dela. Os intérpretes se desdobraram em duplos e multidões através dos efeitos de multiplicação digital dos corpos e da atualização da imagem em cada tela. Além disso, eles assumiram várias funções de produção. E falando sobre produção, percebemos como nossa carga produtiva aumentou durante a pandemia, como o trabalho nos invadiu, consumiu e consome nesse período?

As obras *Caminhos poéticos no caos: a casa que nos une*, do Grupo Corpomagem na Improvisação, e *Residência (literalmente) artística: um processo criativo para encarar a docência em tempos de quarentena*, de Helena Thofehr Lessa, me levaram a pensar nessa questão. O título da última obra evidencia o mote do processo criativo, o trabalho docente de dança na pandemia. Ela explora as possibilidades de se mover dentro de um espaço reduzido, a intérprete realiza pequenas partituras de movimento com braços e pernas, talvez numa alusão ao ensino da dança através das plataformas digitais.

No primeiro trabalho, por sua vez, há uma cena em que as intérpretes entram no banheiro, uma vestida com camisa social, saia preta e sandália social, a segunda com vestido e sapatilha e a terceira de vestido. A partir dela penso na invasão do trabalho em nosso cotidiano durante a pandemia. Neste período parece que as jornadas de trabalho duplicaram ou quadruplicaram de tamanho. Trabalho a qualquer hora do dia, sem dimensionamento da carga horária. Passamos a lidar com a publicização da nossa intimidade, da nossa

personalidade, em nosso trabalho e demais relações, e os trabalhos desta noite me mobilizaram a pensar acerca disso.

Refleti também como em cada um dos trabalhos criava-se uma imagem-casa a partir da criação artística, e com sua dança expressa o que provavelmente muitos de nós sentimos ao longo da pandemia: a ansiedade, a claustrofobia, a falta de perspectiva de um futuro distinto.

A obra *Respiratória*, de Débora Souto Allemon e Cleyce Colins, me tirou o ar com sua trilha composta pelo som da respiração. Enquanto a intérprete dança, seu corpo é multiplicado em uma sobreposição de imagens, repetindo os mesmos movimentos de abrir com certo esforço uma porta que desliza. O ar parece se extinguir dos meus pulmões, o que me remeteu novamente à pandemia, agora à Covid-19.

Neste sentido, é possível observar que mesmo neste período caótico a dança não parou de dançar, ela encontrou novas alternativas e possibilidades criativas para se reinventar, existir e resistir, desde a atualização da dança popular em diálogo com a cultura digital, como vimos na obra *Curtissera do Passo*, de Lucas Moreira, às modificações espaciais da sala da casa provocada pela iluminação na obra *Reviravolta* de Julia Franca. Este trabalho pode nos levar de volta à casa primária, o útero, através da cor vermelha e das texturas do objeto piramidal envolto de tecido dentro do qual a intérprete dança. Abraçam-nos as diferentes texturas que esse útero adquire através do toque da intérprete em sua parede. O efeito provocado pela contraluz de ribalta multiplica seu corpo e pode nos colocar de frente aos nossos eus dentro da nossa casa nesse período pandêmico, os eus que precisamos aprender a lidar. É nesse casulo humano, onde vemos o corpo da intérprete multiplicado dentro de um espaço reduzido, que podemos observar e constatar nossa finitude e tamanho diminuto frente a esse microuniverso que nos assombra.

Por outro lado, pudemos ver a multiplicação dos nossos corpos, como diz o poema *Ausência* (1935), de Vinícius de Moraes: “[...]/No entanto a tua presença é qualquer coisa como a luz e a vida/E eu sinto que em meu gesto

existe o teu gesto e em minha voz a tua voz/”⁶⁸ e, como no poema, nos gestos de cada bailarino pude me ver e perceber em cada corporificação virtual de dança. O olho de Deus, nome popular do ângulo em que a câmera captura a imagem do de cima para baixo, como se a víssemos do céu, me pega mais uma vez, agora pelo canto do olho, na obra *Corpulação*, de Cecília Resende, e me põe a mover através de mais uma casa, não mais do que na “[...] saudade que me trouxe pelo braço”, música de Alceu Valença que embala o frevo da *Curtissera do passo*. E a saudade do abraço e do frevo é grande, mas enquanto não podemos nos abraçar, “fique em casa”, frase que encerra a videodança de Patrícia Leal.

A edição da videodança *A arte continua...*, de Patrícia Leal, mostra as janelas pelas quais podemos a ver dançando em diferentes ângulos e simultaneamente em mais de um espaço, mas que também podem ser as janelas para as casas dos intérpretes da noite que se abriram para nós. Enche-me os olhos neste dia ver o rompimento com a hegemonia de uma técnica única através das videodanças apresentadas, que dançam da cultura popular ao clássico, sem hierarquias, em um espaço democrático aberto às singularidades de cada universo de casa, corpo e técnica apresentados com suas potencialidades moventes através das janelas virtuais de cada casa.

⁶⁸ Cf.: MORAES, Vinicius de. **Ausência**. Rio de Janeiro, 1935. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/ausencia>>. Acesso em: 02 out. 2020.

O JOGO É REAL OU VIRTUAL?

Samuel Leandro de Almeida

Não quero aqui pôr em discussão realidade e virtualidade, pois como aponta Lévy (2011) não são conceitos antagônicos ou dicotômicos, são aspectos que caracterizam experiências distintas da realidade, real e virtual existem no mesmo ambiente⁶⁹. A proposição no título surge de um questionamento e de uma brincadeira acerca de um jogo cênico proposto pela obra *Deep*, de Ana Mudim, registro de espetáculo apresentado na primeira noite da mostra artística do VI Congresso da ANDA. Nesta obra, a artista avisa para a plateia que poderá, a princípio, alterar os movimentos que serão performados a depender do que o espectador realiza com dispositivos como gestos, lanternas ou um aplicativo de smartphone.

O trabalho em questão encena um jogo entre o real e a ilusão de uma possibilidade de controle. Ser autônomo e emancipado ou controlado pelo micropoder da artista em cena? Esse é um dos questionamentos que a artista produz em sua obra, principalmente a partir do texto lido na última cena do espetáculo, nomeada “da desobediência civil”. O texto diz: “1) Todas as regras desse espetáculo foram determinadas por mim então as decisões que vocês tomaram fazem parte de um sistema de controle; 2) As cenas dançadas estavam previamente escolhidas, mas o fato de que vocês possam votar traz a sensação de que vocês fazem parte ativa e consciente de um sistema democrático; 3) Para toda regra há exceção, para todo sistema há ruptura, como furar o sistema dentro do sistema?”.

Além disso, todas as obras da noite propuseram um diálogo com a questão poder, seja em micro ou macro relação. Por exemplo, a partir da relação com a construção do ponto de vista da imagem, no caso, o enquadramento aéreo de cima para baixo, que costuma ser chamado de “ponto de vista de Deus”, na obra *Sobre nós*, de Thainá Carvalho, uma videodança na qual um drone realiza toda a captura dos movimentos da intérprete. No final do

⁶⁹ Cf. LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

trabalho há um momento em que a intérprete quase toca o dispositivo de captura de imagem. O poder aparece na imagem que vê tudo em hierarquia, de cima, ao mesmo tempo em que é contestado na frase escrita com branco no chão vermelho “antes de mandar tirar, pergunte aos alunos”. Também está presente esse questionamento na nudez dos sistemas de representação na obra *Brinquedos para esquecer ou práticas de levante*, de Lidia Larangeira. Nela, a artista propõe descrever insurreições contra o poder a partir dos brinquedos que ela utiliza em cena cujo conjunto ela nomeia como sistemas de representação, dispondo-os sobre um tecido bege e rearranjando suas posições a partir de sua fala sobre diferentes modos de organização social e política. Já na obra *Trance*, de Mirella Misi e Chris Heijens, a intérprete joga com a manipulação dos espectadores e pelo transe virtual, trazendo para a cena avatares, cores e movimentos psicodélicos da cultura trance através de cores saturadas, movimentos em espiral das imagens dos corpos e das figuras geométricas.

As obras que foram apresentadas nesta noite da mostra propõem práticas e rompimentos com a bio-necro-tânato-política que se impõe sobre os nossos corpos, exemplificada através de uma fala de Lidia Larangeira ao segurar um bonequinho específico: “esse é o policial, ele pode tudo...”. Neste contexto, ela explica diversas situações que definem lugares de poder como a escola, a igreja e o tribunal. Enquanto fala, ela troca os brinquedos que remetem a cada sistema de poder. Então, fala da polícia e gesticula quando pronuncia “ele pode tudo”, com o braço direito em um movimento direto e lento, que pode remeter a um ceifar das vidas vulneráveis sobre as quais opera o estado. Qual vida importa?

As obras da noite trabalharam com a virtualização da realidade através de sistemas de representação, sistemas de poder, softwares de manipulação de imagens ou pontos de vista possibilitados por drones. O que permanece e mobiliza são os questionamentos: o jogo é real ou ilusão? Temos autonomia ou apenas somos manipulados?

CORPO-CASA-MATER, AUTOGESTAÇÃO E REVIRAVOLTAS – AS RELAÇÕES CORPORAIS E ARTÍSTICAS NOS ENTRE- LUGARES DO CONTEXTO PANDÊMICO

Talitha Mesquita

Com o título *Trânsitos, Poéticas e Políticas do Corpo: Que Danças estão por vir?*, a mostra de Dança Virtual do sexto congresso ANDA teve uma curadoria que deu visibilidade para urgências da contemporaneidade pandêmica, de corpos que buscam novas formas de existência, desde um olhar para a relação de uma maior proximidade destes corpos com a tecnologia – até pela viabilidade de realização da mostra em tempos de distanciamento social –, ao uso desta como prolongamento do corpo expressivo, político, que ecoa suas novas espaço-temporalidades em cena, reverberando as questões levantadas ou potencializadas pelo isolamento, bem como a necessidade de se reinventarem enquanto Arte. Elaboraram-se ali relações multidisciplinares necessárias entre as linguagens artísticas, não só de cooperação, mas também de permeabilidade e transgressão de limites disciplinares, tecendo-se teatralidades em um *entre-lugar*⁷⁰ daquele corpo-casa-dispositivo que se transporta para uma cena por vezes *pós-disciplinar* – ou *indisciplinada* (GREINER, 2005) –, que resiste sendo audiovisual, ou que o é por escolha dramática latente sobretudo no contexto atual. Criaram-se corporalidades atualizadas ao se colocarem diante de dispositivos audiovisuais muitas vezes já conhecidos de nosso cotidiano, agora em estado de criação e resistência, por meio de novos materiais ou novas relações com materiais criativos, na busca de continuidade do existir arte/dança atravessando a tela, de se autogestar em transformação, diante das necessidades destes tempos, e para o desconhecido que está por vir.

O segundo dia da mostra evidenciou uma possível reflexão sobre este espaço-tempo particular da realidade pandêmica, com foco principalmente nas

⁷⁰ *Entre-lugar* (SANTIAGO, 1978): termo advindo dos Estudos Culturais, a partir da obra “Uma Literatura nos Trópicos” de Silviano Santiago, que dialoga com algumas pesquisas artísticas enquanto possibilidade de leituras de processos criativos (MESQUITA, 2015), o qual se refere à diluição das fronteiras entre disciplinas pelo descentramento, pela desconstrução, e pelo deslocamento do referencial disciplinar, com a possível formação de uma linguagem pós-disciplinar, dotada destas características transgressivas, não submissas a códigos, mas permeadas por possibilidades existenciais.

percepções de tempo e relações espaciais daqueles corpos que estão em distanciamento social, em suas próprias casas, com seus próprios dispositivos e memórias individuais. Cada um de si isolado em sua casa-corpo, em seu interior, em suas percepções pessoais, mas de alguma forma em contato com o exterior, e ao mesmo tempo atravessado por ele, pelos dias, pelas notícias, pelas mortes seletivas diante dos poucos direitos existentes, pela necropolítica, por memórias e percepções coletivas também. Corpos se (re) descobrindo ou se (re) construindo, permeando e se deixando permear por materiais que configuram não apenas a cena à qual são convidados a discursar sobre, mas que também trazem à tona as diversidades materiais concretas que constituem o ambiente em que cada um dos artistas vive, ao mesmo tempo que reportam angústias, metamorfoses e urgências de devires coletivos.

O trabalho *Reviravolta*, da artista e pesquisadora Júlia Franca, por exemplo, de início aparentava trazer uma metáfora deste espaço restrito de um corpo isolado, em uma temporalidade dilatada, permeada por ruídos e luzes que vinham do exterior. Um tipo de casulo, orifício vermelho, vagina, garganta, útero, que ao mesmo tempo é uma casa, onde o tecido é prolongamento de um corpo solitário, bem como a sombra deste mesmo corpo o prolonga, abriga e dança com ele. Um corpo/dança, sendo gestado dentro de outro corpo feito de sombra diante de sonoridades sobrepostas, em movimentos sinuosos, às vezes abruptos, de tentativas de expansão para além do espaço que o limita. Tentativas aparentes de acesso ao exterior ou de trocas constantes com este, seguidos de pequenos recolhimentos que precedem novas expansões. Recolher-se em si, e tentar buscar, de certa forma acessar o que está do lado de fora, num retrato dançado de nosso cotidiano e da dinâmica de nossa corporeidade diante das percepções do presente.

Autogestão e pandemia: *Reviravolta* no corpo e na arte

A obra se dá em uma pirâmide feita em estrutura de ferro, coberta por um tecido vermelho, a qual se revela no final do vídeo como aparentemente suspensa – dedução pela abertura do ângulo de filmagem e por ter a artista formação e trabalho em linguagem aérea circense. No início do trabalho, a sonoridade escolhida foi a de um relógio, remessa direta à ideia de uma

relação com o tempo que se evidencia naquele espaço delimitado. Esta relação vem sendo invadida aos poucos por sobreposições sonoras, um aparente rock progressivo, talvez outras duas músicas instrumentais com toques de psicodelismo. Enquanto o corpo da artista parece se movimentar dentro do espaço da pirâmide, uma luz branca busca atravessar aquela estrutura, dando imagem apenas ao contorno do corpo de Júlia, delineado em tom mais escuro, e envolto por sua própria sombra.

O jogo entre luz e sombra, em diálogo com as urgências dos últimos meses, traz a ideia de transformação, de um desconhecido que aos poucos se revela em gestação pela repetição da imagem, de virtualizações daquele corpo (GIL, 2002), possibilidades de vir a ser, com a insistência das imagens formadas e a dinâmica pensamento-ação que aquela obra no contexto pandêmico proporcionam. A sonoridade traz uma sensação de caos ou até distanciamento do que é comum ao senso cotidiano. Sonoridade de um útero, ou de uma realidade conturbada. Um caos que traz a mensagem da necessidade de mudanças, de se autogestar para que a sociedade também entre em gestação e não se automutile mais. Parafraseando Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra* (1977), caos este de onde “nasce uma estrela brilhante”, ou de onde poderia ou deveria nascer algo inovador, renovador, brilhante. Possibilidades (e necessidades) de atualizações da arte, dos corpos cênicos, das corporeidades do espectador, da realidade. Atualizações estas no sentido proposto por José Gil (2002), enquanto devir das múltiplas virtualizações destes corpos envolvidos em todo o processo do fazer, do ver e do ver-fazer arte – esta última possibilidade potencializada pela performatividade e pela artesanaria observadas na cena.

O distanciamento social nos levou (ou poderia nos ter levado) compulsoriamente a um estado de maior presença, de dilatação do presente, de atenção maior a nós mesmos, à nossa casa, ao mundo, por nos tirar de nossa zona de conforto e gerar necessidade de movimento transformador. Um incômodo gerado pela necessidade de novos modos de vida, de trabalho, de relações, os quais nos fazem refletir em menor ou maior escala sobre as necessidades de transformações nestes aspectos da vida para o pós pandemia, e de reinvenção urgente destes aspectos para a sobrevivência dos

mesmos. Uma gestação no caos, assim como em *Reviravolta*, quando a artista parece esboçar uma autodescoberta em um espaço limitado, envolta por luzes e sombras que fazem das imagens sobrepostas, bem como se sobrepõe a sonoridade e – por que não – toda a materialidade que surge no discurso dramaturgico. Gestação de novas corporeidades, novos discursos artísticos, novas relações, novas instituições e modos de fazer. Gestação enquanto processo de criação e de sobrevivência.

Corpo-casa-mater

No trabalho de Júlia Franca, a luz por vezes atravessa a imagem, a depender da posição daquele corpo, como se em algum lugar ao fundo, em um possível “fim” daquela estrutura, houvesse algo a se revelar, a se descobrir, a se iluminar, ou a ser dado àquela luz. Um corpo sombra que contém outro corpo, que contém outro útero. Uma ode indireta (ou não) à feminilidade, à ancestralidade, ao corpo da mulher que carrega em si o DNA mitocondrial daquelas que dela vieram antes, e que será passado àqueles que dela vieram depois. Um corpo matéria, composto de virtualizações por todo o material que compõe sua corporeidade e a cena, gerador de discursos dançados em movimentos visíveis fisicamente, e em movimentos de pensamento. Corpo-casa primordial, onde habita o que ali está em gestação, em devir. *Corpo-mater*, mãe geradora e matéria em gestação.

Dentro da cavidade vermelha, o contorno do corpo da artista se move em movimentos ora sinuosos, com expansão e recolhimento, em posição fetal e aparente tentativa de descoberta dos mover membros inferiores, ou de encontrar posição confortável naquele espaço delimitado. Em momento posterior, movimentos assimétricos, ou ainda mais diretos e fortes vindos de todos os membros, por vezes rápidos – como um “chute” na parede daquele útero – noutras mais lentos, descoberta das mãos, ou movimentos elásticos, em direção ao tecido que circunda aquele corpo, como se o desejo fosse romper de alguma forma aquela barreira com o mundo exterior, ou com aquele mundo se comunicar através daquela membrana, ou ainda com ela mesma, enquanto seu prolongamento do espaço-corpo.

O tecido compõe a imagem daquele corpo, assim como a luz, a sonoridade, todos os materiais cênicos. Imagem de aparente cavidade mucosa qualquer, talvez pela cor... Remessa ao aparelho reprodutor feminino, por conter a imagem de um corpo dentro... Imagem que se repete em contração e expansão de tempo, de espaço, de movimento... Relação entre a musculatura da garganta e do colo do útero no parto, quando a mulher vocaliza para abrir passagem ao novo corpo que nascerá, que será dado à luz. Luz essa que atravessa a estrutura corpo-espacial da cena e se amplia para ambiente maior no final de *Reviravolta*.

Um silêncio precede o fim daquele primeiro ciclo. Em posição de lótus, vista em contornos e sombreados sobrepostos, finalmente acontece a abertura do ângulo de filmagem e da luz, quando no final da obra a câmera amplia o foco para a visualização daquela estrutura cênica vermelha no centro do espaço de uma biblioteca de casa, insinuando uma produção totalmente artesanal.

Produção artística artesanal, em um gestar corpo/dança artesanal, na experiência de uma nova espacialidade restrita e de um tempo que parece se dilatar neste microespaço pela insistência da imagem rubra e dos padrões de movimentos em cada ciclo. Um corpo permeado pela luz que preencheu a estrutura que o continha progressivamente nas cenas finais, diluindo-o por tomá-lo em sombra, por sê-lo dado àquela luz que derradeiramente toma todo o ambiente, casa e extensão daquele corpo. Um corpo que certamente será outro quando o casulo do isolamento for rompido, quando o “parto” acontecer. Um corpo que é presença virtual e que tem seu porvir em possibilidades de atualizações, de concretudes, de materializações de desejos. Corpo-casa, corpo-útero, corpo-devir, corpo-mãe, corpo-matéria.

O que e como será depois do “nascimento” são apenas possibilidades as quais desconhecemos. O que este filho se tornará, só saberemos no futuro. Mas a certeza de que continuará a carregar as células daquele corpo-mater, e tudo que o atravessa nestes tempos em memória ou em atualização, ela existe.

Materia-*mater* e a dramaturgia do *entre-lugar*

A origem da palavra *matéria* é o latim, etimologia de *materialis* (“relativo à matéria”), de *materia* (“substância da qual um objeto é feito”), de *mater* (“mãe, geradora”). Assim, a substância, ou matéria do qual o objeto – ou no caso uma obra – é feito diz respeito às possibilidades de atualizações daquele material por uma força geradora que potencializa suas possibilidades de devir; força essa que vem de um jogo constante entre movimento e pensamento, gerando inúmeras virtualizações que, a depender das escolhas de quem cria, atualiza-se em determinado acontecimento ou criação.

Sobre este movimento das forças geradoras de movimento em atualizações, José Gil (2002) diz que:

Se considerarmos o corpo empírico-transcendental como latência do transcendental no empírico, qualquer que seja a forma de empírico que tomou, temos um corpo não já como “fenômeno”, um percebido, concreto, visível, evoluindo no espaço objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transemiótico, comportando um interior simultaneamente orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo *paradoxal*. Este corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir espaço, ou seja, de se combinar tão intimamente com o espaço exterior que dele adquire texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior, produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose, ou muito simplesmente de simetria assimétrica, como a esquerda e a direita (num mesmo corpo-espaço, portanto) (GIL, 2002, p. 53, 54).

Deste modo, a ideia de *corpo paradoxal* de Gil (2002) na Dança, enquanto corpo que é também virtualização de memórias, percepções, desejos e possibilidades, ao mesmo tempo que é possibilidade de atualização e materialização, permite uma leitura expressiva sobre o jogo entre movimento e pensamento nas criações artísticas atravessadas por urgências pessoais e simultaneamente coletivas em determinado contexto. Para Gil, neste movimento de forças é que podem vir à tona os devires corpos cênicos,

efêmeros, em constante gestação de discursos a partir de escolhas criativas, que podem ser mais sistematizadas, mas que na Dança se dá muitas vezes de forma aparentemente instintiva ao longo do processo dramático.

A relação entre os materiais cênicos, por escolha prévia ou por surgimento em laboratório de criação, é a materialização do discurso cênico em um devir corpo, atualizado em possibilidades imagéticas que a ideia dramática de algum modo propõe enquanto (des)estrutura viva de pensamento do artista, aberta performativamente a novas virtualizações no momento do acontecimento da cena e/ou no contato com o espectador.

Em *Reviravolta*, tanto a escolha dos materiais quanto a insistência nas imagens criadas por Júlia trouxeram a princípio a ideia de um corpo habitante, confinado (ou talvez) em gestação de outro corpo, ou de si mesmo, habitado, e atravessado por possibilidades de transformação. Aquela estrutura coberta por tecido vermelho, assombreada pela incidência da luz sobre um corpo em movimentos espacialmente delimitados e acompanhados de sonoridade perturbadora, permite um olhar para um corpo-*mater* que gera formas de uma mulher em (auto)gestação de algo. Mas não só. Além das escolhas dramáticas iniciais, o pensamento coletivo sobre o distanciamento social, a necessidade de transformação para que a humanidade não sucumba às suas mazelas e a urgência de uma “reviravolta” fazem do trabalho, mesmo quando criado antes do contexto pandêmico, uma possibilidade de reflexão sobre este, uma atualização enquanto discurso sobre esta realidade. Um devir corpo-*mater* confinado em gestação de um alento desconhecido. Materialização dramática atualizada no momento do acontecimento de sua exibição durante a Mostra Virtual do Congresso ANDA.

A linguagem audiovisual que também é material da obra, e que é única possibilidade de exibição espetacular nestes tempos, contribui para a multiplicidade de sentidos do trabalho, bem como para o jogo entre os demais materiais e os movimentos de pensamentos. Um trabalho que perpassa pelas ideias de gestação e transformação, mas permeado por virtualizações sobre o feminino, a artesanaria, a multidisciplinaridade artística, os corpos tecnológicos ou tecnologicizados, e o dia-dia da pandemia do COVID-19, por exemplo.

Um *entre-lugar* de sentidos múltiplos que pode surgir aos olhos de quem vê, mas que também emerge tanto do processo criativo em si, das relações disciplinares que ele apresenta enquanto teatralidades, e dos discursos que, de certa forma, intencionalmente ou reconhecidamente carregam. *Entre-lugar* de descentramento disciplinar habitado por dança e vídeo materializados em um corpo pós-disciplinar e atravessado por linguagens que o precedem; um corpo que desconstrói e reconstrói discursos sobre si e sobre o mundo, e por ser *mater*, mãe geradora e devir, se atualiza não apenas como portador mas produtor de discursividades quando se apresenta, em movimentos de deslocamento entre pensamento e ação pela insistência daquilo que se atualiza enquanto potência de movimento e materialização de desejos.

Considerações parciais

Talvez as escolhas de Júlia tenham sido puramente instintivas, em uma relação entre movimentos e pensamentos que pertence a ela e aos artistas colaboradores que compuseram a estrutura (Benedito Neto), a trilha sonora (Leo Viramundo) e a fotografia (Fernando Mamari), inter/transdisciplinarmente... Talvez estas escolhas tenham sido inicialmente delimitadas e o reconhecimento das relações se teceu instintivamente durante o processo... Fato é que há um imaginário coletivo que a insistência naquela cena pode acessar. Imaginário este que se relaciona à memória, mas sobretudo a um contexto mundial presente, o que talvez tenha ganhado força com os fios que conduziram a curadoria da Mostra.

A possível dramaturgia que se configura em um *entre-lugar* disciplinar parte de inter/transdisciplinaridades no próprio corpo da artista e entre as materialidades cênicas, gerando uma cena que também se encontra em um *entre-lugar* não apenas por ser pós-disciplinar mas por ter possibilidades semânticas diversas que se atravessam. Não há aparente submissão a uma temática única específica em *Reviravolta*, embora a dramaturgia e a relação com as escolhas curatoriais da mostra apontem para sentidos semelhantes; diferentes, porém análogos. Não há também uma relação hierárquica entre linguagens artísticas que compõem a obra ou entre as materialidades cênicas. Não há submissão a códigos específicos. A ideia de um jogo vivo entre

pensamento e ação que o trabalho de Júlia propõe, entre as ideias de matéria e de maternidade, de metamorfose e gestação, de solidão e trocas com o exterior, de contrair para habitar um espaço restrito e expandir em relações temporais, essas ideias é que o colocam, tanto pelo jogo apresentado quanto pela multidisciplinaridade, em um lugar de uma dramaturgia que se (re) configura talvez instintivamente e se deixa permear e atualizar pelas trocas com o exterior.

É como se microdramaturgias se diluíssem em uma relação inter/transdisciplinar durante o processo criativo, conduzidas por um fio condutor dramático maior, o qual propõe um discurso ao espectador. Mas este próprio fato de propor aos olhos de outro um discurso o torna passível de “contra-assinaturas” (Derrida), a partir das virtualizações possíveis, das percepções de corpos diversos que se atravessam. Outras microdramaturgias se tecerão nestes corpos em atualizações e possibilidades de devir (corpo/discurso/assinatura), tanto pelo contato da obra com o que cada corpo carrega em si enquanto memória e imaginário particular, quanto pela coletividade a que ele pertence em espaços e tempos específicos.

É o que ocorre com o trabalho de Júlia quando apresentado em uma Mostra virtual nos tempos de pandemia do COVID-19. Seu discurso inicial que talvez remeta à gestação ou a uma metamorfose, no atual contexto se atravessa pelo que urge de nossa solidão devido ao isolamento social, nossas relações com nosso corpo-casa, e com nossa casa material, nossas possibilidades de troca com o mundo exterior e necessidade de reinvenção em nossas individualidades mas também coletivamente.

O que chamo neste artigo de uma dramaturgia em um *entre-lugar* vai além das relações disciplinares materiais criativas e cênicas, e se dilui enquanto possibilidades de discursos e atualizações dos mesmos por uma certa relação de horizontalidade na criação de sentidos que o dispositivo da internet somado a uma temporalidade coletiva podem propor. Sentidos que emergem e se diluem enquanto percepções e virtualizações e que atualizam aquela discursividade.

Reviravolta já não é a mesma obra de antes de ser exibida neste contexto da pandemia. O jogo entre pensamentos e ações proposto toma outros sentidos porque nossos corpos e nossas Danças também já não são os mesmos. Têm outras percepções, outras urgências. Corpos e Danças em gestação. Corpo-*mater*, mãe geradora de novos modos de fazer, em um devir discurso que, no caso do trabalho de Júlia, carrega quase uma metafísica da Dança nos tempos atuais que o atravessam.

“Quais danças estão por vir”? Desconhecemos ao certo. O que vemos na mostra são pistas de urgências nas temáticas e corporalidades que surgem. Sabe-se que no contexto pandêmico já não somos os mesmos de antes, e no depois também não o seremos, de certa forma. E *Reviravolta*, agora, nesta oportunidade de apresentação, dentro deste contexto, propõe esta reflexão sobre nossos espaços internos, nossa “autogestação” necessária, nossas relações com um exterior que, por mais que estejamos isolados dele, ele nos perpassa pela pele e atordoa os sentidos de quem reconhece a metamorfose de si. Uma “autogestação” de nossa corporeidade, que começa no interior de nosso corpo-casa por ser ele *mater* de um devir nós mesmos durante e para o pós-pandemia.

Aquele espaço da casa, visualizado ao final do trabalho, também não é nem será mais o mesmo; tem outro significado, é habitado por novas relações, inclusive por discursos dramáticos de artistas que se multiplicam funcionalmente na concepção de sua obra, e fazem dali seu laboratório, da câmera não profissional ou do celular, muitas vezes, o principal aparato de registro/criação e edição, e da tela, seu dispositivo de apresentação, através da qual se tecem novos tipos de relações com o espectador. Relações estas também experimentais, permeadas por virtualidades, por um jogo de percepções individuais, e simultaneamente coletivas, cada qual diante de sua tela e de suas memórias particulares, mas também atravessado por todo o contexto que nos cerca.

E é neste espaço-tempo que corpos e dança se renovam, reinventam-se, resistem. É sabida a necessidade de se tecer novos modos de relação, novas dramaturgias, novas formas de troca com o espectador. Re-existir para

continuar em existência, resistindo a mais um momento de crise que ameaça nossa classe, nossos corpos, nossas sociedade. Mas o que será construído ao certo, ou até mesmo destruído, por enquanto, são apenas reflexões dançadas em reviravoltas.

REFERÊNCIAS

GIL, José. **Movimento Total: o Corpo e a Dança**. Lisboa: Iluminuras, 2002.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

MESQUITA, Talitha. **O entre-lugar das artes cênicas nos espetáculos de Dança: um olhar expressivo sobre 'Coreografia de Cordel'**". Belo Horizonte: UFMG, Escola de Belas Artes, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra** (tradução de Mário da Silva). São Paulo: Civilização Brasileira, 1977.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

O TEMPO, O ESPAÇO, O NOTURNO E A DANÇA

Tatiana Avanço

Nos foi dado como tradição quase ancestral que o passado está atrás de nós, o presente é aqui e o futuro está à frente. Uma espacialização que organiza linearmente nossa percepção do tempo, como se andássemos inexoravelmente para a frente, sem a menor possibilidade de nos movermos para um lado ou para o outro, ou até mesmo para trás. Mas o que acontece com o tempo quando não podemos mais nos mover adiante?

O isolamento social imposto a nós pela pandemia de Covid-19 interrompeu nosso fluxo de movimento frontal em direção ao futuro. Presos dentro de nossos próprios lares, começamos a descobrir novos jeitos de nos mover que contrariam a antiga linearidade. Descobrir novos jeitos de nos mover no espaço tem sido aflitivo e difícil para alguns, revelador e potente para outros. Essa momentânea ausência de futuro tem levado o mundo a repensar o que nos aguarda e o que podemos fazer dos próximos tempos. O 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança nos imergiu dentro dessa problemática, colocando como tema "Quais danças estão por vir? Trânsitos, políticas e poéticas do corpo". O congresso, então, fez da desolação pandêmica uma experiência estética e intersubjetiva, que perpassa nossas vivências mesmo à distância.

Na mostra artística do congresso pudemos apreciar a *Improvisação em pandemia: para o meu pequeno mundo*, de Antrifo Sanches. Nela, o tempo de dias e noites se alterna, na repetitividade do exato mesmo espaço doméstico. Frases de movimento ora breves, ora desenvolvidas, são sequenciadas em cena e contadas como quem conta o tempo de cárcere, mas chega um momento em que não faz mas sentido continuar contando. Já não se trata mais de segmentar a vida em dias já que, como a *Clair de lune* de Claude Debussy sugeriu desde o início da obra, nossa experiência dos dias tem se tornado uma eterna noite. É como se a música já dissesse desde o começo algo que foi sendo revelado aos poucos no corpo que, sujeito à estaticidade espacial da casa, começa a sofrer distorções na percepção temporal de dia e noite. A luz

azul de lua, que agora nos toca muito mais do que a luz do sol, vem das telas de computadores, tablets e celulares. Não somos mais tocados diretamente pela luz solar dos afetos, que nos aquecia e nos energizava: tudo o que temos agora são afetos indiretos, refletidos por meio de telas tal qual a lua reflete a luz do sol.



Foto: Vanessa de Aquino.

É por meio dessas telas lunares que observamos também os registros de espetáculos de dança, carregados de memórias afetivas, da lembrança ainda tão vívida da simultaneidade, da coexistência de corpos dentro de um mesmo tempo e espaço. Uma melancolia noturna passa a revestir a apreciação desses registros, e traz consigo uma saudade nostálgica que é própria das memórias. E a memória, por si só, difere temporalmente da experiência real: tem caráter repetitivo, de tornar e retornar ao já vivido, característica essa que também é própria do registro videográfico, que nos põe a assistir e reassistir aos vídeos da mostra artística do congresso.

O formato videográfico provoca alterações substanciais no caráter visual e espacial da dança. Perdemos a tridimensionalidade real, a presença, o cheiro, o suor, a plateia. Vladimir Jankélévitch⁷¹ relaciona a visualidade à luz, que nos dá o que há para ser visto no espaço, que revela o reino imagético e estático. O escuro, para o autor, se relaciona ao auditivo e ao tempo, àquilo que se esvanece logo quando percebido, ao som que é e no instante seguinte já não é mais. Nesse sentido, a dança se encontra numa posição híbrida, dada sua visualidade temporalizada. Ela não está nem no sol do meio-dia nem nas trevas da meia-noite: talvez esteja passando por um momento de crepúsculo, dado o atual declínio da espacialidade e visualidade vivas e pulsantes dos espetáculos presenciais. Ou talvez esteja passando por uma aurora, dada a forte ênfase visual da videodança e a fixidez/estaticidade garantida pelo registro gravado.

Mas a música, para Jankélévitch, é sempre noturna. Não é de hoje que a música de Debussy empresta seus tons noturnos à dança. A música desse compositor tece um extenso fio de memória que vem dos *Ballets Russes* de Diaghilev, passando pelas sonoridades difusas de *L'après midi d'un faune* (1911) e *Jeux* (1913). Embora a própria *Clair de lune* date de antes desse período (1903), já é possível observar nela elementos importantes para a revolução musical que viria a ocorrer na dança: pulsação propositalmente oculta, menor senso de linearidade, estrutura formal mais aberta, caráter improvisado. Somados, esses elementos geram uma músicadiáfana, flutuante. Porém, *Clair de lune* ainda mantém elementos opostos a esses em sua seção central, o que gera um arco dramático de estaticidade-tensão-estaticidade. A dança de Antrifo não segue a dramaturgia musical à risca justamente porque o corpo tem outras necessidades expressivas que por vezes fogem a essa linearidade: mantém-se sentado, deita, respira, improvisa movimentos sinuosos, bruscos e leves com os braços, deita, respira, contempla a paisagem, respira ofegantemente como quem chora. Por fim, deita lentamente como quem dorme. Seu repouso ao fim da obra parece vir de uma compreensão da própria casa (o seu pequeno mundo, como no título) como

⁷¹ OLIVEIRA, Clóvis Salgado Gontijo. O elogio à noite em Vladimir Jankélévitch. In: **Mirabilia: Arte, Crítica e Mística**. Barcelona, v. 1, n. 20, p. 416.

lugar da reflexão e do descanso, atitudes corporais que se relacionam à experiência da noite.

Não podemos nos esquecer que a escuridão da noite raramente é absoluta. A única escuridão absoluta é a da morte, e embora ela nos cerque e já tenha ceifado mais de cento e quarenta e cinco mil dos nossos, nós temos o privilégio de poder contar com a luz da vida, ainda que eclipsada pelas atuais circunstâncias políticas e sociais. Passado o choque e a repentina cegueira frente ao escuro que nos encobriu logo no início da pandemia, começamos a nos adaptar sensorialmente: as pupilas se dilatam para absorver melhor a pouca luz que nos chega, os cinco sentidos se aguçam, ouvimos com mais nitidez, tateamos com mais atenção. Já não falo mais sobre a performance de Antrifo Sanches em si, mas sim do que está por vir depois dela, sobre a experiência do corpo que está exposto às intensas transformações ditadas pela pandemia de coronavírus e ainda mais exposto aos desmandos de um governo sombrio. Esse corpo, mais do que nunca, necessita de sentidos aguçados para não se perder na noite do obscurantismo.

MOVER PARA RACHAR OS FLUXOS DE ORDEM

Vitória Araujo

Sob o conceito de contingência iniciarei esta escrita. Busco levar em consideração o caráter exclusivo e efêmero do qual as obras surgem. Importante pontuar, também, o momento em que estamos envolvidos. Viver uma pandemia afeta nossas vidas em todas as esferas, inclusive as nossas formas de assistir a espetáculos cênicos. O vídeo presentifica as instâncias de recepção e as chamadas online possibilitam a tentativa de aproximação durante a quarentena. Assim, meu objetivo não é fazer uma releitura das apresentações, posto que esta se dá no instante, na temporalidade própria do fazer, seja este do momento do vídeo, ou do momento em que assistimos. Mas busco nesta temporalidade um diálogo com a obra, a fim de perceber quais questões, por meio desta conversa, se desvelam a mim. Como suscita, em seu livro *Os problemas da estética*, o teórico Luigi Pareyson (1989, p.229):

Uma vez que se conseguiu fazer a obra de arte falar – e não é coisa fácil -, ela se abre com familiaridade tanto maior quanto maior tenha sido sua primeira reserva; e se primeiro respondia se era interrogada, agora ela própria solicita as novas perguntas, cada vez mais reveladoras; cada verdadeira leitura é com um convite a reler, porque a obra de arte tem sempre alguma coisa de novo a dizer.

O contexto atual me convida a pensar sobre os atravessamentos entre a dança e a política. Uma mostra artística que exhibe trabalhos e pesquisas imbricadas no universo acadêmico, se revela como uma forma de resistência em tempos de tantos desmontes, sucateamento da educação e cortes no orçamento. O que temos movido nesses espaços? Quais moveres se dão se pensarmos a relação direta entre arte e política? Pontuarei alguns trabalhos que evocam, também, em suas costuras dramatúrgicas, a resistência sobre a homogeneização social, controle e invisibilização que o sistema exerce sobre nós.

Para iniciar este trânsito entre pensamentos, trago o trabalho *Deep*, de autoria de Ana Mundim. Trata-se de um trabalho solo, mas que durante todo seu processo de apresentação a artista convida o público a participar realizando escolhas que podem alterar as estruturas de organização da obra.

Em um dos momentos, em que Ana lê um texto de seu caderno para a platéia, ela cita que sua obra parte de um princípio que conecta física quântica e dança contemporânea, em toda sua complexidade. Ao assistir, penso que a interação com o público é o elemento chave, como se toda a coreografia fosse um experimento científico no qual Mundim, anota em seu caderno, os resultados e as próximas fases. O que me intriga é que da forma que as propostas são colocadas, parece que se o público não se envolver a performance não acontecerá. A artista solicita que o espectador se torne autor das ações, e exerça o que ela chama de “sistemas de controle”.

Ana cria *links*, então, com a forma como interagimos com as redes sociais. Sinto que o espetáculo levanta questões sobre a artificialidade da presença que as redes evocam e como consumimos o conteúdo nos *feeds* que rolam na frente de nossos olhos. O que merece *likes*? Qual o alcance de uma obra? A partir do modo que Mundim articula seus materiais, questiono-me acerca da veracidade dos conteúdos, penso que, às vezes, assimilamos algumas informações por conta da constância que nos são apresentadas. Assim, Ana nos traz em *Deep*, o pensamento de que a ação do público é primordial para o espetáculo, pois frequentemente a artista solicita a sua participação, deste modo, introduzimos e assimilamos esta informação.

A obra me faz pensar bastante sobre um documentário da Netflix, chamado *Dilema das Redes*. Neste, muitos desenvolvedores e ex-executivos das empresas de aplicativos e mídias sociais abordam aspectos velados desse negócio em ascensão. Existe uma espécie de programação para que possamos ver, cada vez mais, conteúdos semelhantes com os que interagimos, para receber as notícias e consumi-las, para, talvez, direcionar perspectivas de enxergar o mundo, gerar tendências de comportamentos, ou agenciamento de afetos. Tudo isso tem influenciado a forma como nos relacionamos, como interagimos, como vivemos, como pensamos e absorvemos os conteúdos para formar opiniões. Esse assunto já está em voga há um tempo, mas acaba sendo mais legitimado quando expresso por vozes que possuam um certo “poder”.

Essas questões me parecem muito pertinentes ao espetáculo apresentado pela artista Ana Mundim. Em alguns momentos, é perceptível certo tom de ironia na obra, que só se apresenta oficialmente no último ato, quando Ana nos revela que nenhuma ação do público alteraria a ordem de roteiro do espetáculo. A sensação de democracia na obra era uma ilusão, nos mostrando uma das facetas de ação e controle dos sistemas sobre nós. Por mais que estejamos envoltos por uma bolha iniciada, talvez, por uma interação nossa, dentro desses aplicativos, até essas interações podem refletir lógicas que foram engendradas em nós por meio de estruturais sociais as quais nos atravessaram/atravessam nas experiências cotidianas.

Este trabalho traz para mim a importância da instauração do ruído nas regras, me faz refletir sobre a potência que a criação artística tem e sobre como podemos “Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição. Criar a rachadura no estado das coisas, e nas coisas do Estado”, (LEPECKI, 2012, p.56).

Continuando a tecer os diálogos entre dança e política trago o espetáculo *Brinquedos para esquecer ou práticas de Levante*, de Lidia Larangeira. Nesse, a ação disruptiva, de rachadura, se apresenta desde a primeira cena, onde Lidia se move pelo espaço jogando diversas roupas para cima, de diferentes formas. O corpo dela vai de encontro ao solo, esta ação é repetida inúmeras vezes em deslocamento, intensificando o movimento a cada repetição, o som da respiração se avoluma, as roupas se esvoaçam, instaurando o caos. Penso aqui, o caos como abertura de possibilidades. Para mim, a roupa aponta para uma relação social e através do movimento constante em que as roupas se espalham, ao serem jogadas por Lídia, podemos refletir sobre ruídos em sistemas de representação delineados sobre ordem e controle. No fim do espetáculo, Lidia se coloca nua em algumas posições no espaço: uma recusa da roupa, uma recusa a todos esses sistemas de dominação, uma ruptura com o “pudor social”, uma busca por outras alternativas, uma abertura que desvela o vínculo entre a arte e o social. Como nos traz Lepecki (2012, p.46):

ao entrar no concreto do mundo e das relações humanas, a coreografia aciona uma pluralidade de domínios virtuais diversos – sociais, políticos, econômicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos, de gênero – e os entrelaça a todos no seu muito particular plano de composição, sempre à beira do sumiço e sempre criando um por-vir.

Nos momentos em que Lidia está em pausa me parece que a obra está em suspenso, um suspenso potencial de contingência, pois, mesmo que estejamos vendo as constantes repetições, sinto como se não pudesse prever as próximas ações. O corpo se reconfigura e a cena, também. Cada vez é como se fosse algo novo. As posições realizadas por Larangeira, os atos parados⁷², revelam um constante potencial, no sentido de potência da ação, e esta fricciona as bases do movimento: o que é mover? Ao se colocar em posições estáticas, Lidia está movendo coisas. O que move quando os fluxos são interrompidos?

Reflito sobre esse momento em que estamos. O que começou com duas semanas de isolamento já se transformou em sete meses, isso me traz essa relação de fluxo e pausa ao mesmo tempo. Como mover em situações de crise, com tantas catástrofes acontecendo?

Essa relação de intercâmbios entre pausa e movimento acontece em alguns momentos na obra de Lidia, gostaria de pontuar agora uma situação que acontece entre os dois momentos acima citados. Nesta, a artista apresenta alguns brinquedos, indicando através de sua fala que se tratam de sistemas de representação. Lidia reagrupa-lhes a partir de dinâmicas de ordem, construindo um jogo coreográfico através de falas que transitam entre inúmeros marcos históricos e aspectos políticos, entremeando um tom explicativo sobre os brinquedos com uma quase brincadeira de criança. Conceitos hegemônicos de representação política são interpelados nessa dança didática que constrói uma comunicação com o público.

Reflito, então, a partir do conceito de “coisa” expresso pelo teórico Hugo Fortes, em seu texto *Do objeto as coisa na poética da performance*. Segundo o

⁷² Sobre o ato parado, Andre Lepecki nos traz: “um ato parado toma aspectos políticos, cinéticos, estéticos, pois a ocupação e o permanecer demonstram e revelam como o ímpeto e o imperativo de circulação e de agitação são coreografias que policiam, bloqueiam e impedem uma outra visão da vida” (LEPECKI, 2013, p.57).

autor, na performance contemporânea muitas vezes se constrói uma relação de transmutação de objeto para coisa. Os objetos “tornam-se coisas mutantes, que assumem papéis e funções diferentes em variadas situações e deixam a ver o fluxo criativo em devir” (FORTES, 2018, p.137), o que parece acontecer tanto com as roupas espalhadas em *Brinquedos* quanto nos pequenos bonecos manipulados pela performer.

O que o espaço diz nessa obra? Dispostos sobre um pano, esses brinquedos vão sendo re-agrupados e cada modificação comunica um símbolo novo em consonância com a fala de Lidia. Nas imagens, ela trafega por formas de organização política como democracia, ditadura, hierarquia, oligarquia.

O modo como a performer modela e remodela a organização espacial prende minha atenção por completo, me sinto mergulhada em uma aula de história, uma aula de sociologia e/ou filosofia. Lidia une anacronicamente Auschwitz; Palestina; Iraque; Cidade de Deus e Canudos, trazendo os aspectos de luta e massacre que perpassam os anos e as relações geográficas. Ela cita grandes nomes de ativistas que lutaram contra sistemas de opressão, como Joana Darc, Martin Luther King, Marielle Franco, dentre outros.

Em todo esse momento, essa dança vai para um outro lugar do mover coreográfico, a cada momento estático ela desvela questionamentos sobre o significado das palavras e a verdadeira ordem espacial que elas representam. Lidia também fricciona algumas instituições estabelecidas na nossa sociedade como a igreja, que normatiza uma imagem única de família tradicional que é endossada pelo governo; a escola, que organiza relações hierárquicas de saberes; a ciência com sua suposta irrefutabilidade e primazia de conhecimentos; a polícia e seu caráter de “proteção”; o capitalismo, a mais-valia, o neoliberalismo. Cada reorganização desmistifica percepções falsas e reafirma conteúdos fundamentais. É quase como desenhar coreograficamente como as relações humanas se dão em cada configuração política, econômica ou social.

Há um *link* entre os dois trabalhos, de Mundim e Lorangeira, pois a meu ver o primeiro fala sobre o poder de propagação de uma informação e sobre como podemos questionar esses sistemas, e o segundo reafirma esse questionamento por meio do acesso à informação, por meio do conhecimento da história.

O texto *Coreopolítica e coreopolícia*, de Lepecki, citado anteriormente, nos faz refletir sobre a potência que temos enquanto artistas e propõe a não dicotomização entre arte e vida. Sendo assim, propõe pensar a arte num viés que não representa um contexto social, ela é em si todos esses atravessamentos. As estruturas sociais, econômicas e históricas são o chão, a base que sustenta essas ordens. Nesse sentido, é importante pensar como criar rachaduras nesse chão, criar ruído e, de certa forma, violentar essas lógicas opressoras e repressoras estabelecidas, para, assim, suscitar perspectivas outras, possibilidades outras, formas de se reinventar e agir, para além das pressões instituídas.

A meu ver, a iniciativa dessa mostra já cria furos nessa ordem. Cito apenas dois, mas poderia falar de vários outros trabalhos da mostra, pois eles carregam a relação intrínseca entre dança e política. Aqui, pontuo dança em amplo conceito, englobando as relações fluídas e estáticas, porque não mover, também é mover. O que nossas danças têm movido?

No decorrer do texto fiz uma pergunta sobre como mover em tempos de crise. Penso que não exista uma resposta exata, mas acredito nas possibilidades de resistência pautadas nesses trabalhos, que de alguma forma, criam uma ruptura com o controle dos sistemas políticos de ordens hegemônicas e opressoras.

REFERÊNCIAS

FORTES, Hugo. **Do objeto as coisas na poética da performance**. DATJournal, São Paulo, v.3, n.1, p. 131-146, 2018.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha – Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2013. ISSN 2175-

8034. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>>. Acesso em: 02 out. 2020.

O DILEMA das redes. Direção: Jeff Orlowski. Produção de Larissa Rhodes. Estados Unidos: Netflix, 2020.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.



ÍNDICE REMISSIVO

A

afrodescendentes, 64
ancestralidade, 36, 41, 62, 64, 221, 225, 256, 303
Artista, 7, 14, 325, 326, 327, 328
Arts-based research, 144, 159, 160
atenção, 18, 43, 80, 144, 178, 181, 237, 276, 278, 279, 282, 285, 302, 314, 319

B

branquitude, 40, 69, 76
brasil, 56, 78, 92

C

capitalismo neoliberal, 163
CAPITALISMO NEOLIBERAL, 325
cognição, 167, 269, 328
colonização, 61, 62, 63, 64, 66, 71, 77, 79, 82, 86, 245, 330
colonizadores, 78, 79, 81
COMITÊS TEMÁTICOS, 9, 139
Composição, 29
conexão, 18, 63, 146, 253, 256, 281, 286, 292
ConferenciAção, 18, 19
Coronavírus, 18
corpo, 7, 17, 19, 21, 22, 25, 36, 37, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 77, 80, 85, 89, 90, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 152, 153, 155, 156, 160, 165, 166, 167, 168, 171, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 189, 191, 199, 207, 209, 215, 217, 219, 221, 225, 232, 233, 234, 235, 237, 239, 240, 242, 243, 244, 246, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 258, 260, 262, 263, 264, 267, 269, 270, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 317, 318, 325, 326, 327, 328, 329
COVID-19, 18, 26, 28, 175, 211, 233, 276, 278, 306, 308
cultura digital, 162

D

dança, 7, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 49, 58, 59, 61, 62, 65, 66,

67, 68, 69, 70, 71, 73, 76, 78, 79, 80, 81, 89, 90, 140, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 164, 166, 167, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 191, 193, 195, 209, 213, 215, 217, 219, 223, 227, 230, 231, 232, 235, 237, 239, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 283, 285, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 297, 300, 301, 304, 307, 309, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 325, 327, 328, 329, 330

DANÇA, 324

dançar, 20, 46, 58, 63, 66, 79, 81, 141, 150, 163, 164, 165, 166, 167, 170, 175, 176, 182, 213, 245, 246, 261, 271, 272, 278, 282, 291, 294, 296, 317
diariamente, 52, 59, 256, 257

E

ensino-aprendizagem, 149, 151
epistemologia, 17, 65
Escola, 7, 11, 12, 14, 33, 38, 45, 49, 61, 70, 73, 75, 91, 151, 159, 171, 172, 181, 185, 254, 258, 270, 271, 272, 275, 291, 310, 324, 325, 327, 328, 330
ESCOLA, 324
Estado, 7, 18, 22, 65, 70, 76, 77, 84, 85, 227, 317, 325, 326, 328
estados, 11, 18, 290, 327
estética, 59, 149, 151, 180, 181, 238, 260, 293, 311, 315, 321
experiência, 15, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 39, 44, 47, 48, 64, 65, 72, 143, 150, 151, 159, 169, 171, 176, 182, 197, 215, 233, 234, 236, 242, 247, 256, 267, 270, 273, 280, 285, 304, 311, 312, 314, 328, 329
experimentação, 18, 21, 143, 147, 151, 152, 174, 213, 288

F

fascista, 17, 56

G

governo, 17, 18, 19, 76, 82, 84, 85, 88, 162, 169, 314, 319

I

identidades, 64, 68, 70
 IMERSÃO, 9, 33, 229
 Improvisação, 8, 18, 21, 28, 147, 159, 187,
 203, 211, 239, 240, 287, 288, 295, 311,
 327
 Indígenas, 75, 76, 87, 325, 327
 insurreição, 63, 71
 interface, 146, 147

M

mediação tecnológica, 18, 264, 329
 modos de criação, 180
 MOSTRA ARTÍSTICA, 9, 173, 174, 185
 movimento, 15, 16, 17, 19, 20, 30, 31, 41,
 43, 45, 55, 58, 59, 63, 64, 65, 67, 68, 71,
 73, 87, 89, 140, 146, 147, 149, 155, 167,
 174, 175, 177, 181, 182, 189, 193, 197,
 207, 215, 217, 235, 239, 244, 245, 246,
 248, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 269,
 271, 277, 280, 286, 287, 290, 295, 299,
 302, 304, 305, 307, 311, 317, 318, 325,
 327, 330
 MULHERES, 8, 93
 mundo, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 23, 37, 42,
 43, 45, 47, 48, 55, 59, 62, 63, 64, 66, 76,
 77, 81, 86, 144, 154, 156, 162, 167, 168,
 170, 171, 172, 175, 177, 178, 179, 180,
 182, 189, 211, 237, 243, 244, 245, 247,
 254, 256, 260, 261, 269, 270, 271, 280,
 284, 285, 287, 288, 289, 302, 303, 305,
 307, 308, 311, 313, 316, 318

N

narrativa, 17, 66, 237, 261, 272
 Necropolítica, 28
 negritude, 69

P

PANDEMIA, 8, 9, 51, 75, 161
 pedagogia da dança, 150
 Pedagogia de Projeto, 151
 percepção, 58, 148, 152, 182, 189, 221,
 238, 239, 264, 269, 270, 278, 280, 311

Performance, 73, 145, 159, 160, 236, 324,
 330
 pesquisa, 7, 18, 21, 25, 34, 35, 38, 40, 42,
 140, 141, 142, 143, 144, 158, 161, 175,
 176, 181, 193, 203, 227, 230, 231, 244,
 245, 246, 256, 269, 270, 325, 326, 327,
 329, 330
 ponto de vista, 152, 298
 processo, 15, 18, 21, 32, 35, 39, 61, 64, 72,
 78, 79, 81, 82, 83, 90, 145, 149, 150,
 153, 156, 179, 181, 193, 197, 209, 219,
 223, 225, 232, 234, 236, 237, 242, 244,
 245, 246, 247, 257, 258, 266, 268, 273,
 276, 277, 279, 283, 295, 302, 303, 306,
 307, 308, 315
 Professor, 7, 15, 16, 22, 38, 75, 140, 148,
 154, 325, 327, 328
 programação, 15, 21, 33, 45, 178, 181, 230,
 231, 316

R

racismo, 14, 16, 63, 65, 67, 68, 71, 72, 76,
 77, 88, 163, 282
 realidade, 15, 17, 49, 55, 67, 85, 175, 179,
 238, 239, 241, 254, 263, 268, 277, 280,
 298, 299, 300, 302, 306
 resistência, 15, 18, 25, 62, 66, 67, 76, 81,
 82, 84, 89, 156, 191, 245, 246, 255, 300,
 315, 320
 respiração, 41, 238, 278, 282, 296, 317

S

sala de aula, 255, 266
 sensório-motor, 176
 situação, 60, 83, 89, 142, 144, 178, 180,
 182, 183, 288, 318

T

tecnologias digitais, 180, 183, 327
 tecnopatriarcal, 170
 tecnovívio, 166
 tempos pandêmicos, 18
 teoria-prática, 142, 144
 terreiro, 66



AUTORES & AUTORAS

Agatha Silvia Nogueira e Oliveira

Agatha Oliveira é dançarina e pesquisadora. Professora substituta na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Doutora em Performance como Prática Pública, programa do departamento de Teatro e Dança da Universidade do Texas em Austin, com especialização em Estudos de Gênero e da Mulher e Estudos Africanos e da Diáspora Africana.

E-mail: agathacapoeira@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6336-4600>

Alysson Amancio

Artista da Dança. Professor Efetivo do Departamento de Teatro do Centro de Artes Violeta Arraes - URCA (CE). Doutor em Artes na Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. (CE). Licenciado em Dança na UniverCidade (RJ). Graduado em Dança e Coreografia na Faculdade Gama Filho e no Colégio de Dança do Ceará. Fundador da Associação Dança Cariri. Curador da Semana Dança Cariri. Diretor da Cia Alysson Amancio. Autor dos Livros "Wila" (2015) "Memórias da Dança: Recortes de um movimento" (2012) e Organizador do livro "Tradições e Contemporaneidade nas artes" (2015). Atuou como ator e bailarino na Cia de Dança Janne Ruth, Grupo de Teatro Expressões Humanas, Adão Cia de Dança e Esther Weitzman Cia de Dança.

E-mail: alyssonamancio@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8285-6213>

Bruno Reis

Bruno Reis é artista-pesquisador das artes do corpo, com trabalhos nas áreas da performance, dança e cinema. É membro do grupo de pesquisa em crítica de dança Labcrítica e colaborador no site homônimo. É mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (2016), e atualmente doutorando em Artes na Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

E-mail: breislima@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4374-4304>

Carmem Arce

Carmem Arce é Professora do Curso de Dança; Coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança UEA; Ex-Diretora da Escola Superior de Artes e Turismo-UEA; professora das disciplinas Estética e História da Arte; Teoria e Análise do Movimento. Pesquisadora de processos de criação artística pelo LaboCorpo–Residência Coreográfica-UEA.

E-mail: carce@uea.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3211-6943>

Clécia Queiroz

Licenciada em Dança pela UFBA, Mestre em Artes pela Howard University (EUA) e Doutora em Difusão do Conhecimento (UFBA). Sua tese de doutorado analisa as práticas cênicas do samba de roda. É Profa. do Depto. de Dança da UFS, líder do Grupo de Pesquisa Encruzilhada. Além de dançarina, é cantora e atriz premiada, com quatro CDs solo (Prêmio Copene de Música e Teatro).

E-mail: cleciaqueiroz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4561-1927>

Daniela Guimarães

Docente e Coordenadora de Ações Artístico-Acadêmicas da Escola de Dança da UFBA. Doutora e Mestre pelo PPGAC/ UFBA (2017/ 2012). Graduação Dança UFBA (2009) e Artes Plásticas/ Instituto Marangoni (Milão,1996). Docente do PPGDANÇA e PRODAN/ UFBA. Líder do CORPOLUMEN: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança. Diretora do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (2017/18): projeto “Trilogia do sonhar”.

E-mail: bemfica.daniela@ufba.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2467-2632>

Denny Neves

Denilson Francisco das Neves - Professor da Escola de Dança da UFBA, Mestre em Danças Culturais Indígenas, Afro- CAPITALISMO NEOLIBERAL eiras e Populares, Doutorando no PPGDANCA – Programa de pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.

E-mail: denilson.neves@ufba.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2697-5063>

Dulce Aquino

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1999). Coordenadora do Projeto Observatório das Artes e da Comunicação-OBSERVARTE em parceria com MINC e UFBA. Membro do Conselho Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança-ANDA (2018-2021). Coordenadora do Programa de Pós Graduação Profissional em Dança da Faculdade Angel Vianna.

E-mail: dulceaquino.silva@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2370-3193>

Elena Partesotti

Elena Partesotti realiza Pós-Doutorado no Núcleo Interdisciplinar de Estudos do Som (Unicamp). Doutora pela Universidade de Valladolid, na Espanha. Musicoterapeuta pela Universidade Autônoma de Madrid, Faculdade de Medicina. Mestre em musicologia pela Universidade de Pádua e Bacharel em técnico de som no Conservatório de Pádua.

Site: <https://epartesotti.wixsite.com/elenapartesotti>
E-mail: epartesotti@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2878-3524>

Elisabete Monteiro

É Professora auxiliar e doutora na especialidade de Dança e docente da Licenciatura de Dança da Faculdade de Motricidade Humana – Universidade de Lisboa (FMH-ULisboa). É investigadora integrada do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), polo FMH e integra o Centro de Estudos em Artes Performativas (CEAP) na FMH. Coordenadora da Pós-Graduação de Dança, em colaboração com o Mestrado em Estudos do Teatro (Faculdade de Letras). Orientadora científica de teses de Doutorado e de dissertações de Mestrado em Dança. Foi avaliadora externa de dois cursos de Mestrado em Dança (Portugal e Lituânia).

E-mail: emonteiro@fmh.ulisboa.pt
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8488-1826>

Eliza Pratavieira

Eliza Pratavieira é estudante do Mestrado Profissional em Artes na Universidade Estadual do Paraná. Desenvolve pesquisa sobre as relações entre corpo e espaço nos processos de criação. Atua como professora das Artes no Instituto Federal do Paraná e na Secretaria de Estado da Educação do Paraná, onde compartilha com muitos estudantes parte do que aprende nas errâncias acadêmicas, profissionais e artísticas.

E-mail: eliza.pratavieira@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5852-3977>

Elke Siedler

Artista-docente-pesquisadora das artes do corpo. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP); Mestre em Dança e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA); Licenciada e Bacharela em História (UFSC) e Licenciada em Artes Visuais (CLARETIANO). Professora Substituta da Licenciatura e Bacharelado em Dança (UNESPAR/FAP), desde 2017. Coordenadora do projeto de extensão online Dança: Cuidado de Si. Performer e co-fundadora do coletivo artístico Insólita Assemble e co-diretora do Espaço de Criação Composteira (espaço de pesquisa). Foi bailarina do Grupo Cena 11 Cia. de Dança.

E-mail: elkesiedler@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4775-9578>

Fernanda Veiga

Fernanda Veiga é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, mestre pelo departamento de Psicanálise da Université Paris 8, na França, possui também licence 3 em Dança pela mesma universidade. É psicóloga de formação, além de artista da cena e baiana de corpo e alma.

E-mail: fernandaveig@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8291-2155>

Fernando Marques Camargo Ferraz

Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes pelo IA/Unesp, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Mestrado Profissional em Dança PRODAN-UFBA, membro do Grupo GIRA: Grupo de Pesquisa em Culturas Indígenas, repertórios Afrobrasileiros e Populares. Artista da dança move-se entre os estudos da diáspora negra, história e performance.

E-mail: fernandoferraz@hotmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8149-1793>

Iara Cerqueira

Iara Cerqueira é artista e pesquisadora de dança, professora adjunta do DCHL no curso de licenciatura em dança da UESB e colaboradora no PPGCEL- UESB. Tem doutorado em Comunicação e Semiótica PUC – SP (2016) e é Coordenadora do grupo de pesquisa NEC – Núcleo de estudos do corpo, CNPQ/UESB. Áreas de interesse: processos de criação, discurso, biopolítica e preparação corporal para artistas da cena.

E-mail: iacerqueira@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1540-0405>

Isabel Marques

Coreógrafa, diretora e professora de dança, escritora. Formada em Pedagogia pela USP, Mestre em Dança pelo Laban Centre, Londres, doutora pela Faculdade de Educação da USP/96. Fundou e dirige o Caleidos Cia. de Dança desde 1996. Foi professora da UNICAMP e da Universidade Anhembi Morumbi Premiada pela Bolsa Vitae de Artes, Programa Municipal de Fomento à Dança, ProAC/SP, Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna, finalista do Prêmio Jabuti. Assessora do MEC na elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais (Dança), da UNESCO em documento para América Latina e da Secretaria Municipal de Educação de SP (1992-93, 2015-16). Autora dos livros “Ensino de Dança Hoje” e “Linguagem da Dança”, entre outros. Apresentou espetáculos, palestras e trabalhos de pesquisa em vários estados e cidades do Brasil e no exterior. Com Fábio Brazil, dirige o Instituto Caleidos, em Sao Paulo, capital.

E-mail: caleidos2@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5944-2725>

Ivani Santana

é artista e pesquisadora em dança com atuação em projetos interdisciplinares e mediados por tecnologias digitais. Pós-doutorado na University of British Columbia/ Simon Fraser University (Canadá) e no Sonic Arts Research Centre (Reino Unido). Professora do Instituto de Ciências Humanas, Artes e Ciências Prof. Milton Santos e da Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e PPG Dança/UFRJ.

Site: <https://dance-cognition-technology.tumblr.com/>

E-mail: ivanisantana.mapad2@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9634-4219>

Lígia Tourinho

é Artista do movimento e coreógrafa. Professora Associada do Departamento de Arte Corporal e Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (CNPQ/UFRJ). Doutora e Mestre em Artes (UNICAMP). Bacharela em Artes Cênicas (UNICAMP). Analista do Movimento Laban/Bartenieff (CMA/LIMS/NYC).

E-mail: ligia.tourinho@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6098-2593>

Líria Moraes

é artista da dança. Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Mestrado Profissional ProfArtes (UFPB). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Radar 1- Grupo Improvisação em Dança (CNPQ/UFPB). Doutora em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA). Mestre e Especialista em Dança-PPGDança (UFBA). Graduada em Dança (UFBA).

Site: <https://liriamorays.wixsite.com/liriamorays>

E-mail: lirica6.1@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9442-9307>

Marcilio de Souza Vieira

é bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa CIRANDAR e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa ESTESIA/UFRN.

E-mail: marcilio26@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2034-0796>

Maria Inês Galvão Souza

é professora associada do Departamento de Arte Corporal (UFRJ), possui doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO, 2010) e mestrado em Ciências da Arte pela (UFF, 2002). Líder do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico, integra o também os Grupos de Pesquisa LabCrítica e Dramaturgias do Corpo. Atualmente é vice-coordenadora do Mestrado em Dança da UFRJ.

E-mail: inesgalvao2@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6473-7763>

Marilza Oliveira da Silva

Marilza Oliveira da Silva é Artista da Dança, Artevista e Professora da Escola de Dança da UFBA. Mestre em Dança (PPGDANCA/UFBA). Doutoranda em Difusão do Conhecimento (DMMDC). Colider do Grupo de Pesquisa Modos de (Re)conhecer(se) em Dança.

E-mail: marilzafroubana@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7015-6367>

Mônica da Silva e Souza

Mônica da Silva e Souza é estudante de Especialização em Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento na Faculdade Angel Vianna-RJ, Especialista em Libras e Educação para Surdos pela UNOPAR e Licenciada em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas. Pesquisadora do Movimento, professora de dança e proprietária do Espaço de Dança Monica Seffair, Parintins (AM).

E-mail: monicaseffair42@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4378-643X>

Nailanita Prette

Nailanita Prette é mestranda em Artes na linha de Artes da Cena pela UFMG, licenciada e bacharela em Dança pela UFV e técnica em Dança pela ETAM Santa Cecília.

E-mail: nailanitaprette@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6217-2997>

Nara Figueiredo

Nailanita Prette é pesquisadora no Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência na Universidade Estadual de Campinas (CLE-Unicamp/CNPq). Trabalha com filosofia da cognição, com foco em linguagem, corpo, teorias corporificadas da mente e enativismo linguístico. Tem formação em filosofia pela Unicamp e USP, com experiência internacional em pesquisas doutoral e pós-doutoral.

E-mail: naramfigueiredo@gmail.com

ORCID: <http://lattes.cnpq.br/9784645805192802>

Princesa Ricardo Marinelli Martins

Princesa Ricardo Marinelli é bem bicha. Bicha orgulhosamente bizarra. Artista da dança, Terrorista de gênero. Licenciadx em Educação Física e Mestrx em Educação pela UFPR. Doutorandx em Performances Culturais na UFG. Professorx do curso de Dança da FAP-UNESPAR, onde coordena o NERG (Núcleo de Educação para as relações e Gênero). Quer mesmo é tocar fogo no antigo e no novo normal.

E-mail: princesa.ricardo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6368-4281>

Rousejanny Ferreira

Rousejanny Ferreira é doutoranda em Artes pela Universidad Nacional de las Artes (UNA). Professora da Licenciatura em Dança e do Mestrado Profissional em Artes Prof-Artes do Instituto Federal de Goiás. Coordena os projetos de pesquisa em dança Corpo Composto e Balé do Encontro na mesma instituição. Editora-Chefe da revista científica em Artes – Incomum.

E-mail: rousedance.ferreira@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2844-1951>

Samuel Leandro de Almeida

Samuel Leandro de Almeida é artista da dança e pesquisador com ênfase em processos criativos em dança com mediação tecnológica. Técnico em Informática para Internet pelo IFRN; Licenciado em Dança pela UFRN, Mestrando em Artes Cênicas no PPGAC/UFOP

E-mail: samuel.almeida924@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-002-8476-1805>

Sérgio Andrade

Sérgio Andrade é artista e pesquisador de dança, performance e filosofia, professor do Departamento de Arte Corporal e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Desde 2012 coordena o Laboratório de Crítica/ UFRJ.

Site: www.labcritica.com.br

E-mail: sergioandrade.prof@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1334-9394>

Silvia Chalub

Silvia Chalub é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

E-mail: silviachalub@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7310-2188>

Talitha Mesquita

Thalitha Mesquita é artista-educadora, preparadora e terapeuta corporal, pesquisadora dos entre-lugares do corpo e da Dança – bacharel e licenciada em Dança (UFV), especialista em Arte Educação (CEUCLAR), Mestra em Arte e Tecnologia da Imagem (UFMG).

E-mail: talithamesquita@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2218-2904>

Tânia Marin Pérez

Tânia Marin Pérez é artista uruguaia, acrobata circense, Bacharel em Letras - Artes e Mediação Cultural e Mestra em Estudos Interdisciplinares sobre América Latina pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Doutotanda em Artes Cênicas na UFBA. Dedicou seus últimos 12 anos à formação acadêmica e à prática artística independente.

E-mail: marin.pez@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0289-4445>

Tatiana Avanço

Tatiana Avanço é formada em Música com habilitação em Regência pelo Instituto de Artes da Unesp Professora de piano, balé clássico e musicalização. Desenvolve pesquisa de mestrado em Música na Unicamp a respeito das diferentes percepções de tempo de músicos e bailarinos. Integrante do Grupo de Pesquisas sobre Música, Linguagem e Cultura (Musilinc).

E-mail: tatiana.a.ribeiro@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0446-9135>

Valeska Alvim

Professora da linha de Pesquisa Teoria e Prática em Artes Cênicas no Programa do PPGAC\UFAC. Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas UNB (2018) Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Unicamp (2012) e bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa UFV (2006). Atualmente é docente na Universidade Federal do Acre (UFAC), concentrando suas atividades prioritariamente no curso

de formação de professores em Artes Cênicas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase história da dança, dramaturgia corporal e ensino do teatro. Coordena o grupo de pesquisa e extensão em Artes Cênicas (Nois da Casa) associada ao CDPDan- Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia (CEN/UnB).

E-mail: vralvimunb@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5599-9902>

Vânia Silva Oliveira

Mulher Negra; Filha e cumeeira de Família Negra; Candomblecista; Artivista; Rainha do Bloco Afro Malê Debalê; Princesa do Bloco Afro Ilê Aiyê; Doutoranda do Programa Multidisciplinar e Multi-institucional de Difusão do Conhecimento - DMMDC, sob orientação do Prof.Dr. Eduardo Oliveira e Co-orientação do Prof.Dr. Thiago Assis; Mestre, Licenciada e Especialista em Dança pela Escola de Dança da (UFBA); Especialista em História Social e Cultura Afro brasileira pela UNIME; Professora Assistente e Coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia-UESB. 3 Me autorizo a não traduzir o que as minhas mais velhas me ensinaram e te convido a buscar o significado destas palavras nas fontes que a colonização não alcançou.

E-mail: vaniaoliveira@uesb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4973-397X>

Vanilton Lakka

Vanilto Alves de Freitas (Vanilton Lakka) é criador-intérprete premiado pela APCA - Associação Paulista de Críticos de Artes, atua com produção cultural, criação, interpretação e pesquisa em dança. Bacharel em Ciências Sociais e Mestre em Artes pela UFU (Universidade Federal de Uberlândia), atualmente é coordenador do bacharelado em dança na mesma instituição e doutorando em Artes Cênicas no PPGAC-UFBA (Universidade Federal da Bahia).

Site: www.lakka.com.br

E-mail: vaniltonlakka@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1100-0658>

Vitória Araujo

É formada em Técnica em Dança, pela FAETEC e, atualmente, graduanda em Teoria da Dança UFRJ. Ganhadora do Prêmio Petrobrás FIL Inovação, 2017. Bolsista PIBIAC, 2017. Idealizadora do Festival Artes em Rede UFRJ. Atua como diretora de movimento do projeto Ópera Studio UFRJ e bailarina da Companhia de Dança Contemporânea da UFRJ.

E-mail: vitoria.araujo_17@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9522-1724>

Walmeri Ribeiro

Walmeri Ribeiro é artista-pesquisadora em Performance e Mídia Arte, com interesse nas relações entre arte e meio-ambiente. Professora da Universidade Federal Fluminense-UFF, é pós-doutora pela Concordia University|Montreal (CAPES), bolsista de pesquisa FAPERJ e coordenadora do projeto Territórios Sensíveis, com financiamento do Prince Claus Fund e Goethe Institut (2019|2020) e FAPERJ (2019-2022).

Site: www.territoriossensiveis.com

E-mail: ribeiro.walmeri@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6274-5361>

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança



EDITORA

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança