

MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DA DANÇA POR VIR

ORGS.

**RAFAEL GUARATO
ROBERTA RAMOS MARQUES
EUGENIA CADÚS**

EDITORA

MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DA DANÇA POR VIR



RAFAEL GUARATO
ROBERTA RAMOS MARQUES
EUGENIA CADÚS

APOIO FINANCEIRO



ANDA Editora.
1.ª Edição - Copyright© 2020 dos organizadores.
Direitos dessa Edição Reservados à ANDA Editora.

G914m Guarato, Rafael

Memórias e histórias da dança do por vir / Rafael Guarato; Roberta Ramos Marques; Eugenia Cadús, organizadores. – Salvador /; ANDA, 2020. – 436. : il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 7).

ISBN 978 6587431 10 9

ISBN Coleção 978 658 743 112 3

1 Dança 2 Dança – História 3 Memórias I Título II Série III Marques, Roberta Ramos IV Cadús, Eugenia

CDD 371

793

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

RAFAEL GUARATO
ROBERTA RAMOS MARQUES
EUGENIA CADÚS

MEMÓRIAS E HISTÓRIAS DA DANÇA POR VIR

ANDA EDITORA, 2020



ANDA | Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

DIRETORIA

Prof.^a Dr.^a Lígia 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 Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

REVISÃO

Os autores

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 (Universidade 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

RAFAEL GUARATO é Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena e Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História e Líder do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq). Além de artigos publicados em diferentes periódicos nacionais e internacionais, é autor dos livros "Dança de rua: corpos para além do movimento" (2008) e "Ballet Stagium e a fabricação de um mito" (2019).

E-mail: rafaelguarato@ufg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9710-4364>

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

E-mail: marquesroberta@yahoo.com.br / roberta.rmarques@ufpe.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8922-9175>

EUGENIA CADÚS é Doutora em História e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires. Bolsista de pós-doutoramento do CONICET. Docente do curso de graduação em Artes (FFyL, UBA). Líder do Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas — GEDAL— (IHAAL, FFyL, UBA).

E-mail: eugeniacadus@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0918-9095>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**

TEORIA E EPISTEMOLOGIA EM HISTÓRIA DA DANÇA **15**

NARRATIVAS DOMINANTES E VIOLÊNCIA EPISTÊMICA NA HISTORIOGRAFIA DAS DANÇAS ARGENTINAS: POSSIBILIDADES DE DESOBEDIÊNCIA ■ Eugenia Cadús **16**

ARQUEOCOREOLOGIA: UM OLHAR TRANSDISCIPLINAR ENTRE DANÇA E ARQUEOLOGIA ■ Thaisa Martins Coelho dos Santos **37**

A HISTÓRIA EM DANÇA SOB O *FOGO* DO RELATIVISMO EPISTÊMICO ■ Marcos Bragato **50**

DANÇA E MÚLTIPLAS COGNIÇÕES: NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI ■ Tatiana Wonsik Recompenza Joseph **63**

MEMÓRIA, *RE-ENACTMENT* E POLÍTICA(S) DA DANÇA **81**

COM-DOR, MAS SEM MEDO: MULHERES, MEMÓRIA, PERFORMANCE E POLÍTICA ■ Roberta Ramos Marques **82**

PROCESSOS DE *REFAZIMENTO* E *HISTORIOGRAFIAS ENCARNADAS* PARA A CONSTRUÇÃO DE FUTURO ■ Nirlyn Seijas **101**

RE-ENACT E PROCESSOS CITACIONAIS EM DANÇA: QUESTÕES SOBRE O CONCEITO DE AUTENTICIDADE NA DANÇA ■ Tainara Carareto **115**

CRUZADAS MORAIS CONTRA AS ARTES DO CORPO NO BRASIL: UMA ANÁLISE A PARTIR DE ENTREVISTAS COM ARTISTAS E PRODUTORES CULTURAIS ■ Isaura Tupiniquim **132**

INTERSECÇÕES ENTRE DANÇA E AFRODESCENDÊNCIA **148**

A URGÊNCIA DO DESPERTAR DO CORPO NEGRO NA ESCOLA ■ Elaine Cristina Marques de Oliveira Nascimento; Maria Ignez de Souza Calfa **149**

MEMÓRIAS GESTUAIS DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA ■ Marcus Vinicius Machado de Almeida; Waleska Britto; Larissa Carvalho; Rafael Augusto Arruda Merlo; Maira Cairas Pereira **164**

DUAS HISTÓRIAS: A DANÇA DE SALÃO NO BRASIL E A DANÇA DE SALÃO BRASILEIRA ■ Aline dos Santos Paixão **180**

AS RAÍZES DO JAZZ DANCE AFRO-ESTADUNIDENSE ■ Lenise Cardoso Lima Nogueira **197**

ASSUNTOS DE HISTÓRIA(S) DE DANÇAS “DAQUI” E DE DANÇAS “DE LÁ” **215**

SUBVERTER A PRECARIIDADE: OBRA, HISTÓRIA E ESTÉTICA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA EM BUENOS AIRES ■ Juan Ignacio Vallejos **216**

QUASAR CIA. DE DANÇA COMO ARAUTO DA MODERNIDADE “NESSE CERRADÃO BRAVO”: NUANCES ENTRE DANÇA, CIDADE E ASPIRAÇÕES URBANAS ENTRE OS ANOS DE 1988 E 1996 ■ Rafael Guarato; Hugo Oliveira Dias **242**

CARTOGRAFIAS ESTÉTICAS DA DANÇA NO CINEMA NOS SÉCULOS XIX, XX E XXI: POÉTICAS, TRÂNSITOS, DESLOCAMENTOS E PORVIRES PARA A DANÇA NO CINEMA NESTE SÉCULO ■ Maria de Lurdes Barros da Paixão **276**

REFLEXÕES SOBRE A DANÇA PÓS-MODERNA ESTADUNIDENSE ■ Giovana Beatriz Manrique Ursini **292**

MEMÓRIA, PROCESSOS DE DOCUMENTAÇÃO E CRIAÇÃO EM DANÇA **304**

A DANÇA EM ENCRUZILHADAS TECNOLÓGICAS E HISTÓRICAS – OU A CRIAÇÃO DE UM CORPO-MÁQUINA POÉTICO ■ Fabiana Amaral **305**

POR UM MILAGRE DE DANÇA: CORPO-CASA EM OBRA DENTRO (E FORA) DA PANDEMIA ■ Marlúcia Cristina Ferreira Gomes; Igor Teixeira Silva Fagundes **318**

OUVIR A DANÇA - ENTRE DANÇAR, DOCUMENTAR E CRIAR RELATOS ■ Laura Vainer; Felipe Ribeiro **335**

ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA: O ENSINO DA DANÇA NO NÚCLEO DE ARTE NISE DA SILVEIRA ■ Denise Maria Quelha de Sá **350**

O CORPO DESEJANTE NA DANÇA ■ Mariana Vianna Kuntz Fonseca **366**

INSCRIÇÕES ESCRITAS, IMAGÉTICAS E ORAIS DE DANÇA **378**

RESISTIR AO ABRAÇO, COM ABRAÇO: A ESCRITA COMO ESCAPE DE DANÇA ■ Dinis Zanotto; Igor Teixeira Silva Fagundes **379**

GRAFIAS NA PEDRA: IMAGENS DE DANÇA ■ Luzia Amelia Silva Marques; Adriana Bittencourt Machado **396**

ESCUTAR, ESCREVER E ENCENAR: INTERSECÇÕES ENTRE HISTÓRIAS ORAIS E DANÇA PERFORMATIVA ■ João Vítor Ferreira Nunes **412**

ÍNDICE REMISSIVO **426**

AUTORES & AUTORAS **430**

The background features a vertical gradient from bright red on the left to dark teal on the right. Overlaid on this is a pattern of small, dark, semi-transparent dots and crosses arranged in a grid-like fashion, creating a textured, digital effect.

INTRODUÇÃO

Em ano de pandemia, o desafio foi manter a saúde física e mental. E, em nossas tarefas de pesquisadores, docentes, artistas, estudantes, participantes do VI Congresso da Anda (2020), ainda fomos desafiados à resistência de nos afetarmos pelas presenças e pesquisas, nessa edição, apresentadas à distância. Para quem estuda e trabalha com o corpo, como é o caso da dança, as vicissitudes que emergiram em decorrência dos rearranjos sociais, afetivos, emocionais e políticos acionados pelo convívio com o COVID-19, aguçaram algumas abordagens e fizeram outras se aparentarem menos relevantes para esse momento. Mas esse momento, demarcado pela agoridade do presente, também é o tempo rever o passado e de projetar possíveis futuros, mesmo que não estejamos preocupados com isso de modo direto. Estudos que fazemos hoje sobre história da dança contribuirão para a constituição do arcabouço bibliográfico dos estudos de amanhã e nos fazem pensar em quais memórias e histórias da dança estão por vir.

E é com essa preocupação que a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) mantém um comitê temático dedicado aos assuntos historiográficos relacionados à dança, em suas mais diversas perspectivas, intitulado “Dança, memória e história”. Nesse ano atípico de 2020, quando as tecnologias digitais substituíram – com todas as suas limitações – os nossos encontros físicos presenciais, foi realizado de modo remoto o *VI Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança* entre os dias 16, 17 e 18 de setembro. E, após apresentações e debates de trinta e sete pesquisas, vinte e duas delas organizaram uma versão textual para compor o escopo deste livro. Aos vinte e dois, acrescentamos outros dois artigos traduzidos de historiadores da dança argentinos, Eugenia Cadús e Juan Ignacio Vallejos, com intuito de publicizar seus estudos e de aproximar interesses de pesquisa entre investigadores de países da região sul do continente Americano.

Deste modo, este livro não possui um recorte epistemológico ou temático específico, acolhendo textos que comportam uma pluralidade de abordagens e iniciativas de diálogo entre dança, memória e história, por vezes até antagônicas. Por esse aspecto panorâmico, se, por um lado, o livro não oferece uma especialização do saber em história da dança, por outro lado, ele

funciona como um esboço de um panorama dos interesses sobre assuntos envolvendo história, memória e dança no momento presente da pesquisa em dança em nosso país e que se fizeram presentes no espaço de participação de debate ao qual a ANDA se prontifica e estimular.

Sabida a diversidade das abordagens contidas nesta obra, optamos por agrupá-las de modo que o leitor pudesse compreender tematicamente os assuntos contidos em cada texto. Ao fazermos esse exercício condensamos as pesquisas em seis grupos que denominamos:

Teoria e epistemologia em historia da dança

Memória, re-enactment e política(s) da dança

Intersecções entre dança e afrodescendência

Assuntos de história(s) de danças “daqui” e de danças “de lá”

Memória, processos de documentação e criação em dança

Inscrições escritas, imagéticas e orais de dança

Nesses agrupamentos por aproximação, o leitor encontrará a dança abordada pelo viés historiográfico – ou pelo menos pela preocupação –, ora voltado para questões relacionadas ao ensino de dança, ora para o debate envolvendo fontes, testemunho e inscrições da empiria em suportes que atravessam ou não a ideia de tempo. Também poderão ser localizados esforços pela descentralização e decolonização dos saberes, apresentados por debates que apresentam premissas epistemológicas, étnicas, sociais, políticas e de gênero, mesmo compreendendo que tudo isso se atravessa e se faz presente simultaneamente em nosso país. Ainda se apresentam abordagens que tratam de arquivo, do corpo que arquiva, de processos de criação e estéticas de diferentes óticas e lugares de enunciação.

Por tudo isso, este livro é uma contribuição dos membros do Comitê Temático Dança, memória e história, para registro e compartilhamento de

investigações, lembrando-nos de estarmos atentos de que os estudos de hoje contribuirão para as memórias e histórias da dança por vir.

Rafael Guarato, Goiânia

Roberta Ramos Marques, Recife

Eugenia Cadús, Buenos Aires

15 de outubro de 2020.

The background features a vertical gradient from bright red on the left to dark teal on the right. Overlaid on this is a pattern of small, dark, semi-transparent dots and crosses arranged in a grid-like fashion, creating a textured, digital effect.

TEORIA E EPISTEMOLOGIA EM HISTÓRIA DA DANÇA

NARRATIVAS DOMINANTES E VIOLÊNCIA EPISTÊMICA NA HISTORIOGRAFIA DAS DANÇAS ARGENTINAS: POSSIBILIDADES DE DESOBEDIÊNCIA

Eugenia Cadús

Introdução

Os estudos de dança como disciplina acadêmica¹, ganhou seus primeiros contornos na Argentina em meados da década de 1980. Podemos tomar como marco nesse processo, a criação da disciplina "Teoria Geral da Dança" - na graduação em Artes Combinadas da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, em 1986. Essa disciplina ficou a cargo da pesquisadora e professora precursora no assunto, Susana Tambutti. Anteriormente, desde meados do século XX, encontramos alguns escritos sobre dança que assumiam aspectos histórico, etnográfico, crítica de espetáculo ou biográfico, mas nenhum deles tem um enquadramento acadêmico, universitário ou científico. Por isso, neste artigo iremos nos concentrar apenas nas histórias que reivindicam cobrir "toda a dança". De modo geral, os estudos de dança desenvolvidos em nosso país enfocam a história da dança cênica, embora, como veremos, essa diferença nem sempre seja explicitada. Da mesma forma, a abordagem da história contida nestes escritos não constitui uma análise crítica, compreendendo as dimensões complexas que a história da arte e da cultura nos exige, mas antes, propõem um percurso "geral" da dança em nosso país ou se dedicam a documentar distintos fatos e trajetórias artísticas.

No primeiro caso, o texto que inaugura esse modo de fazer é o texto de Dora Kriner e Roberto García Morillo, *Estudios sobre danzas* (1948). Este livro apresenta em sua capa, que serve como "guia de grande utilidade, tanto para os profissionais como para os interessados na arte da dança"² e se dedica a

¹ Em âmbito internacional, a área dos Estudos da Dança era anteriormente denominada como "Dance History", sendo considerada a disciplina acadêmica que investiga as danças, principalmente de uma perspectiva interdisciplinar, mas com seu desenvolvimento, introduziu suas próprias metodologias e teorias (MORRIS, 2009).

² Nota do tradutor: primando pela fluidez do texto, os trechos em outras línguas citados no original, foram também traduzidos para o português.

catalogar a história da dança balé desde sua origem na França até sua aparição na Argentina. Curiosamente, ele também apresenta o trabalho de artistas de dança moderna locais denominado "Los Sakharoff". Da mesma forma, o livro coordenado por Beatriz Durante (2008), constitui o mais completo esforço de publicar informações de dados e registros fotográficos sobre a dança teatral argentina disponível, compreendendo seus primórdios até aproximadamente o ano 2000.

Da mesma forma, são pertinentes os textos redigidos por Susana Tambutti para a edição do catálogo *Siglo XX Argentino, Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta* (DE ANCHORENA, et. Al., 1999). Ao longo dos diferentes períodos definidos pelo catálogo, a pesquisadora faz uma breve síntese histórica da dança. Há também o livro de Inés Malinow (1962) que, como indica o seu título *Desarrollo del ballet en la Argentina*, enfoca a "dança clássica" desde suas origens em nosso país até 1960. Porém, o texto também inclui artistas pertencentes à "dança moderna" e às chamadas "danças espanholas". Em qualquer caso, como muitos dos estudos da época a que nos referimos anteriormente, este livro não pode ser considerado acadêmico ou histórico, pois é composto principalmente de relatos na primeira pessoa, escritos por Malinow na condição de crítica, estudiosa e testemunha de dança.

Essas publicações são as únicas que se propõem a apresentar um percurso geral pela história da dança em nosso país. O resto da bibliografia existente divide-se em duas grandes frentes: 1) refere-se principalmente a biografias, histórias de vida, estéticas e técnicas particulares³; 2) ou ao corpo de balé estável do Teatro Colón.⁴

³ A título de exemplo, podemos citar o livro de Marcelo Isse Moyano intitulado *La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida* (2006), que inclui uma breve síntese histórica sobre os inícios da dança moderna na Argentina na década de 1940, mas é principalmente composto por biografias das figuras que no país introduziram e/ou desenvolveram a dança moderna. Da mesma forma, o livro da coreógrafa e dançarina Paulina Ossona *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas* (2003), reúne testemunhos dos principais coreógrafos e dançarinos da dança moderna argentina, como biografias. Da mesma forma, podemos citar as biografias de María Ruanova (MANSO, 1987; MALINOW, 1993), José Neglia (FUMAGALLI, 1983), Esmeé Bulnes (DESTAVILLE, 2010), Beatriz Moscheni (MANSO, 2009), entre outros.

⁴ Neste ponto podemos citar o texto clássico de Roberto Caamaño (1969), que é importante pela compilação de dados históricos, sobre tudo o que aconteceu no Colón desde o seu início até 1968; e o livro organizado em comemoração aos 80 anos do Ballet Estável do Teatro Colón (DESTAVILLE, et. al., 2005), que por um lado, faz um *tour* geral e breve pela história do Balé,

Nos deteremos a analisar apenas os textos que possuem uma vontade abrangente e com pretensões historiográficas, nos quais a narrativa dominante da história da dança argentina se torna explícita. Ele se concentra em "La Danza (com uma letra maiúscula) 'na' Argentina." Esta declaração epistêmica implica um ponto de vista político, ideológico e estético particular que enfatiza uma perspectiva colonialista. Por isso, este artigo se dedica a analisar a violência epistêmica contida nesta historiografia e oferece um caminho para a desobediência, nos termos propostos por Walter Mignolo (2010).

Num primeiro momento, o artigo examina criticamente a ideia de dança implícita na conceituação acima referida, a saber, uma noção de "Dança" centrada na dança que historicamente foi adjetivada como "cênica" ou "arte" como prática dominante – principalmente balé, dança moderna e contemporânea – que oculta um posicionamento eurocêntrico e universalista. Logo depois, o artigo questiona o significado de "na Argentina" – que implica uma identidade baseada na dança como uma importação colonial e evita definir o que Mignolo chama de *locus* de enunciação – e suas consequências políticas e estéticas. Por fim, o artigo propõe algumas chaves descoloniais para fazer, escrever, pensar, investigar, as histórias das danças argentinas.

Nessa jornada, nos foram de grande valia as seguintes questões: Como são construídas as genealogias? Como o cânone é criado? Qual é a hegemonia nos estudos de dança argentinos? O que é privilegiado nos arquivos? Que corporeidade é silenciada por meio dessa narrativa?

“Dança...”

Em primeiro lugar, vale a pena analisar a frase hegemônica “Dança na Argentina” e o que implica a ideia de uma “Dança” com maiúscula e acompanhada da preposição “na”.

fornecendo dados históricos e numerosas fotografias da companhia oficial. E por outro lado, faz uma revisão das biografias de algumas grandes figuras da história deste Corpo Estável, a saber: María Ruanova, Antonio Truyol, Esmeralda Agoglia, Olga Ferri e Irina Borovski.

Por um lado, Dança (com letra maiúscula) refere-se às técnicas e estéticas da dança da Europa ou dos Estados Unidos, assumindo-as como universais. A palavra "dança" assim utilizada, geralmente representa a dança acadêmica tratada como legítima, isto é, o balé, a chamada dança moderna⁵ ou a chamada dança contemporânea.⁶ Após esta categoria, várias práticas são homogeneizadas sob o termo "dança", ocultando o recorte temático, conceitual e estético implícito nesta operação. Nesse sentido, a pesquisadora de dança Emily Wilcox (2018) argumentou em seu artigo "When place matters. Provincializing the 'global'", que a dança moderna e pós-moderna não são nem neutras e nem universais, mas ao contrário, representam interesses específicos e localizados que se beneficiam do mito do universalismo (p. 163).

Esse é o caso do balé, por exemplo. Normalmente, seguindo o modelo institucional da história da arte, proposto por Arthur Danto (2009) e a concepção de arte de Hans Belting (1983), o início da história da dança se dá no momento em que os modos de produção e recepção desta prática passaram a organizar-se segundo um programa artístico, obtendo o reconhecimento como "arte". Como explica Susana Tambutti (2015), esse início está vinculado à criação da Academia Real de Música e Dança, na França em 1661, sob a monarquia absolutista de Luís XIV. Nesse sentido, desde o seu início, a dança cênica/arte esteve esteticamente ligada à ideologia dominante e hegemônica da elite - neste caso, monárquica - transmitida pelas políticas estatais. Como resultado disso, os movimentos do balé, a técnica que promoverá o controle dos corpos e as produções cênicas serão pensados para representar o poder (FRANKO, 1993).

⁵ Grosso modo, podemos afirmar que segundo este relato, a dança moderna surge nos primeiros anos do século XX e se fundamenta em dois grandes troncos: a estadunidense que se denomina *modern dance*, constando as personalidades Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn e outros, alcançando seu esplendor com Martha Graham, Doris Humphrey y Helen Tamiris (como las coreógrafas mais renomadas), e continuando seu progresso desenvolvimentista no denominado "modernismo" de Merce Cunningham; De outro lado, a dança moderna na Alemanha o *Ausdruckstanz* —dança de expressão— com nomes como os de Mary Wigman, Rudolf von Laban e Kurt Joss como seus representantes mais diretos.

⁶ Em linhas gerais, há certo consenso na bibliografia sobre história da dança como arte no ocidente, em denominar como dança contemporânea ou pós-moderna, manifestações de vanguarda que surgiram na década de 1960 nos Estados Unidos, com referências como Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown. É composto de várias técnicas, como a contato-improvisação.

Não podemos perder de vista essa origem da dança cênica/arte, e do balé em particular, pois podemos correr o risco de nos depararmos com propostas que supõe ser a dança uma prática artística cindida ou autônoma do mundo social, conforme consta dos diferentes escritos sobre a história da dança analisados neste artigo. Se esta operação for realizada, outras práticas vão sendo silenciadas e beneficiando com o mito do universalismo, um projeto que representa interesses específicos de dominação de um setor com aspirações universalistas e europeizadas, caracterizado pela elite.

Portanto, propor uma Dança com maiúscula é uma estratégia homogeneizadora, totalizadora e representativa dos interesses políticos, sociais e econômicos de dominação. Diante disso, propomos uma dança ou danças com minúsculas e plurais, para incluir novas fontes e novos temas para investigação histórica. No entanto, essa mudança deve ser epistemológica e não apenas enunciativa. Como mencionamos anteriormente, o livro *Estudios sobre danzas* (KRINER e GARCÍA MORILLO, 1948) propõe um título revelador: enuncia pela primeira vez, a possibilidade de uma disciplina que se dedica ao estudo desta arte - os "Estudios" - e assume a prática da dança no plural - "danças". Porém, o conteúdo da obra sob este título não rompe com o pressuposto epistemológico da Dança que vem de outro lugar e está "na" Argentina, de um modo sempre endividado e dependente. Como pode ser visto ao longo do livro, a narrativa que ele propõe começa com o título "A Dança na França", descrevendo o balé em suas diferentes etapas até chegar à última seção, "O Ballet na Argentina".

Mais explicitamente, a ideia de uma "Dança na Argentina" que persiste nos demais textos analisados, pressupõe de forma homogeneizadora a existência de uma dança legitimada sobre outras práticas artísticas e estéticas de dança. Assim, encontramos livros como *Historia general de la danza en la Argentina*, organizado por Beatriz Durante (2008) e publicado pelo Fondo Nacional de las Artes. Além da valiosa contribuição documental deste texto, a ideia anteriormente apresentada fica evidente em sua escrita.

Logo em seu título, pretende-se uma "história geral", isto é, cobrir uma totalidade anunciada. A seguir, as primeiras palavras da introdução referem-se a "Dança", escrita com maiúscula, e definem esta arte a partir das palavras de

Jean Georges Noverre “como expressão da alma posta em movimento”, e continua com a afirmação: “é globalmente uma espécie única, independentemente da linguagem que cada expressão utilize, pois estes são apenas os meios de representação de sentimentos” (DURANTE, 2008, p. 9). Como podemos perceber, essa definição de dança busca universalizá-la a partir da ideia romântica de expressão da alma, que fala diretamente aos sentimentos do espectador. No entanto, sabemos que nem todas as expressões são iguais, mesmo os gestos comuns em uma cultura podem referir-se a uma ideia contrária em outra. Portanto, essa definição esconde uma concepção ocidental e eurocêntrica - por que não francocêntrica – eliminando assim, as demais práticas que poderiam constituir o campo da dança.

Isso fica explícito pela citação à Noverre, professor de dança francesa, nascido em 29 de abril de 1727 e quem desde 1982 é homenageado anualmente com a celebração do Dia Internacional da Dança. Escritor das *Cartas sobre la danza y los ballets* (2003) em que concebeu o "ballet de ação", modelo sob o qual foram criados os bailados românticos posteriores. Segundo sua teoria, na qual afirmava que a dança é uma arte de expressão e mimese, Noverre buscou representar as ideias e emoções humanas para que a dança fosse uma arte de expressão. Sua concepção é a que norteia a história da representação, da estética e do balé. A partir do seu pensamento foram lançados os alicerces da representação no balé, assinalando-o como o fundador desta arte - embora claro que existisse dança antes de Noverre - a ponto de comemorar o dia "internacional" da dança, na data de seu nascimento.

Deve-se destacar que, quem estuda o folclore argentino não está isento dessa perspectiva apenas por estudar uma dança considerada popular e local. Por exemplo, algumas frases do renomado historiador e musicólogo Carlos Vega (2014), sobre a origem das danças folclóricas argentinas, são as seguintes:

Nossas danças não são as folclóricas espanholas. Os bailes ciollos são os antigos bailes da corte européia americanizadas. A corrente das salas e a do teatro são as principais vias de transporte e penetração. (...) Nossas danças vieram da Espanha, mas também da Espanha, e diretamente da França (p. 358).

Como podemos ver, Vega – como outros folcloristas da época –, propõe que as danças folclóricas argentinas são derivações - "penetrações" é a violenta e patriarcal palavra usada pelo musicólogo - de danças da corte europeias. Sua narração começa após a conquista da América e apóia as origens hispânicas e católicas do folclore, tendo traços pré-colombianos ou indígenas como parte do perdido e desejado *Volk*.

Os primeiros estudos folclóricos da Argentina da virada do século, coincidiram com a formação do Estado-nação em um contexto de capitalismo dependente e uma predominância ideológica positivista que buscava, como projeto colonialista interno, um *Volk* ou "povo autêntico" - no sentido romântico do termo - argentino (CHAMOSA, 2012). Durante a década de 1930, os "nacionalistas" (tradicionalistas centenários, elites regionais, a Liga Patriótica e os católicos de extrema direita) se opuseram a Yrigoyen⁷ e ao conflito sindical que identificaram com o comunismo, a imigração judaica e o imperialismo econômico britânico, por exemplo, e procuraram a origem da nação argentina na população rural crioula como "portadora de uma sabedoria ancestral que contrastava com o materialismo utilitarista maçônico, afeminado e judaizante que teria se apoderado da elite liberal de Buenos Aires" (CHAMOSA, 2012, p. 50). No entanto, de alguma forma, esses nacionalistas eram tão eurocêntricos quanto os liberais que criticavam (CHAMOSA, 2012).

Dessa forma, tanto no caso do balé quanto do folclore, um cânone e genealogias específicas são criados. Uma dança, uma tradição e uma origem são legitimadas acima de outras. O início é sempre na Europa, poderíamos dizer que na maioria dos casos, especificamente na França, e a dança local é criada como periférica a esse suposto centro, o que impõe uma alteridade espacial e temporal. Como explica o dançarino equatoriano Fabián Barba (2017), nesse processo ocorre uma espacialização do tempo histórico que determina uma "negação da simultaneidade" às práticas subalternas (a esse respeito, ver também Lander, 2016).

⁷ Hipólito Yrigoyen foi o primeiro presidente argentino a ser eleito democraticamente por sufrágio masculino secreto e obrigatório, estabelecido pela Lei Sáenz Peña de 1912. Sua presidência, composta por duas administrações, começou em 1916 até sua derrubada em 1930 por um golpe de Estado Militar, a cargo de José Félix Uriburu.

Esse processo também é apontado por Wilcox (2018) com relação à dança chinesa, quando na década de 1950 os estilos de dança clássica e folclórica da China eram chamados de dança "tradicional", enquanto a dança dos Estados Unidos que prevalecia naquele momento, como parte do projeto cultural da Guerra Fria, é denominado "moderno" (p. 168). Nesse processo, embora não tenha ocorrido exatamente da mesma forma, também pode ser identificado na Argentina (CADÚS, 2017a) e na América Latina. A dança das potências econômicas e imperialistas não somente ganha seu lugar como "universal", mas também passa a ser os determinantes do fator temporal. Assim, apenas um conjunto de técnicas é considerado "dança moderna" e outro conjunto de expressões constitui a dança "pós-moderna" ou contemporânea, atribuindo superioridade espacial - geocultural nos termos de Mignolo - e temporal. As demais expressões se tornam tradição - fazem parte das danças tradicionais - fechando suas capacidades estéticas, artísticas e suas possibilidades de serem modificadas e de estabelecer novas ou diferentes genealogias.

“...na Argentina”

Passamos agora à análise da preposição "na" do enunciado "Dança na Argentina", que, como começamos a ver, está intrinsecamente ligada à temporalidade. Na historiografia da dança local, há uma posição de que a dança cênica/arte (balé, dança moderna e dança contemporânea) é uma implantação em nosso país. E as apropriações dessas linguagens artísticas apenas estão autorizadas a ocorrer de modo gradual. Apresenta-se assim, um debate entre o supostamente "universal" e o "local". Essa posição envolve dois pressupostos: por um lado, o local seria apenas aquele que se conforma à sua própria identidade nacional distinta; e por outro lado, que o "campo"⁸ ou a prática da dança como arte que não se conforma. Nessa perspectiva, só

⁸ Colocamos a palavra "campo" entre aspas para nos referirmos ao pressuposto e à assimilação que esses escritos fazem da noção de "campo" desenvolvida por Pierre Bourdieu (1995; 2002). Em todo caso, poucos desses textos explicitam a tomada da definição de Bourdieu, embora se possa ler nas entrelinhas a influência desse conceito, provavelmente mediado pela crítica literária argentina. Em nossa pesquisa não utilizamos a concepção bourdieuniana de campo, pois não a consideramos fecunda para nosso contexto, e preferimos utilizar a noção de "prática" (CADÚS, 2017a; 2017b).

haveria tentativas de uma "dança argentina" quando houvesse uma mistura com o folclore; e compara a produção local com a de um centro legítimo (Estados Unidos ou Europa).

Nesse sentido, são significativas as palavras de Andrea Giunta (2011) em seu ensaio "Estrategias de la modernidad en América Latina", que consegue lastrear esse problema, sintetizando na ideia de moldar nossa imagem "como um reflexo deformador no espelho" (p. 287), até a conquista da América. Giunta (2011) escreve:

Colombo chegou à América com uma ideia clara do que iria encontrar. (...) Colombo não descobre: verifica e identifica, mutila e reduz. Assim começa a longa tradição de interpretar a realidade americana a partir da realidade europeia e de eliminar a percepção indígena dessa realidade (p. 287).

Seguindo essa proposta, observamos que narrativas homogeneizantes e universalistas são violentas. O processo de ocultação ou invisibilidade do Outro é um processo baseado no quase extermínio dos povos indígenas, processo em que se funda a história da modernidade. Voltando aos elos entre a colonização do tempo e do espaço que começamos a esboçar na seção anterior, concordamos com Mignolo (2014) quando afirma que "Os próprios conceitos de 'renascimento' e de 'descoberta' do Novo Mundo são paralelos e complementares na dupla colonização, do tempo e do espaço e da implantação da ideia de 'modernidade'" (p. 284) que analisaremos a seguir. O conceito de "Idade Média" introduz o processo de colonização do tempo, e o de "Novo Mundo", a colonização do espaço. Ambos continuarão seu desenvolvimento colonizador na ideia de "modernidade".

Um exemplo disso seria a proposta de Inés Malinow, que o coloca dessa forma em seu livro intitulado *Desarrollo del ballet en la Argentina* (1962), argumentando que a dança clássica é uma arte de "tradição" - no sentido de "longa data" que sintetiza o processo de colonização do tempo - que, pelo menos até aquele momento na Argentina, não havia atingido sua "maioridade" (supomos que o autor se refere à maioridade como metáfora para maturidade e autonomia). Malinow (1962) explica:

Por cerca de quarenta anos, figuras europeias se estabeleceram aqui e abriram suas primeiras escolas; Assim começa a dança com elementos argentinos que procuravam aprender uma velha escola (...) à qual enriqueceriam com novas ambições as contribuições

constantes das visitas de companhias estrangeiras. O Teatro Colón com a criação de seu Corpo de Baile, levou a uma tentativa nacional segundo sua própria busca. A chegada de coreógrafos europeus aumentou essa possibilidade e assim surgiram alguns balés concebidos e criados na Argentina, com elementos locais e eventualmente com música *ad-hoc* (pp. 10-11).

Acompanha esta reflexão que propõe que o “campo” da dança não se configuraria em termos bourdieunianos, ideia de maioria ou autonomia que acarreta outro problema, o da modernidade e do modernismo. Da mesma forma, pode ser visto na seguinte citação do catálogo *Siglo XX Argentino, Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta*, no qual no trecho que abrange de 1945 a 1955, intitulado "Dança moderna argentina: consolidação e profissionalização", Tambutti afirma:

É um momento em que se privilegiam as representações e manifestações realistas que se supõe mais próximas dos setores populares, que incluem preferencialmente obras de caráter folclórico que retratam cenas tradicionais. A rejeição, embora não absoluta, pelas manifestações da arte abstrata, somada a uma dança que continuou ligada a modelos anteriores, com criadores mais preocupados com o tema, a empatia com o espectador, a investigação dos antecedentes folclóricos, do que com uma busca por desenvolvimentos formais, levou ao adiamento de um caminho para a abstração (DE ANCHORENA, et. Al., 1999, p. 94).

Para além do facto de que em investigação anterior ter mostrado que o panorama da prática da dança da época não era tal (CADÚS, 2017b), é evidente que uma ideia teleológica está subjacente a esta afirmação: a dança deve progressivamente atingir a autonomia, conferida por modernismo. Essa abordagem segue a proposta de Danto (2009) que mencionamos anteriormente e envolve a colonialidade do tempo e do espaço. Assim, cria-se um cânone que legitima ou torna invisíveis outras práticas, corpos, vozes, arquivos. O caso da historiografia existente - como o parágrafo citado acima - sobre as danças do primeiro peronismo é um exemplo claro (CADÚS, 2017b).

O artista Fabián Barba reconheceu essa narrativa dominante da história da dança, que ecoa a teoria do modernismo estético plantada por Clement Greenberg (1960). Barba (2017) propõe que essa narrativa linear e progressiva em busca da “pureza”, assume aspectos historicistas nos termos de Chakrabarty (p. 408). Em outras palavras, reflete a ideologia do desenvolvimento e do

progresso que propunha a modernidade e o capitalismo globalizado ao longo do tempo, originando-se na Europa e se espalhando para o resto do mundo. Essa estrutura de "primeiro na Europa e depois em outros lugares" é a base da temporalidade histórica proposta pelo historicismo. Portanto, o historicismo propõe o tempo histórico como uma medida de distância cultural e desenvolvimento institucional entre a Europa e o resto do mundo. Desta forma, do ponto de vista estético, a ideia de "antiquado" remete à ideia de subdesenvolvimento e dependência (BARBA, 2017, p. 403). Essa ideia está na base do conceito de "adiamento de um caminho para a abstração" proposto por Tambutti, em que as danças locais parecem "atrasadas" em relação ao panorama modernista.

Em contrapartida, como um ponto de vista historiográfico conflitante, o renomado crítico de dança Fernando Emery (1958) opta por falar da "dança argentina" por contextualização, ou seja, por estar situado neste país e porque dele participa como artista nascido aqui. Desse modo, refere-se apenas a uma característica essencialista da identidade nacionalista que distorce a leitura quanto aos diálogos possíveis com outros contextos, outras correntes, etc. Mas, se chamamos a literatura argentina ou o cinema argentino às práticas locais, por que não fazê-lo com a dança? Um conto policial de Borges deixa de ser um conto argentino só porque não é um gênero "autóctone"? Será que só a literatura ou a música que remete às tradições gauchas são "argentinas"? Nestes casos, utilizam-se os adjetivos de "nacionalistas" ou "costumbristas", embora a arte "argentina" não se reduzisse a isso. Portanto, o problema aqui se refere novamente à conformação de uma determinada prática artística.

Então, quando se pode falar de uma dança argentina? Por que, se se fala de uma "dança alemã", por exemplo, o mesmo não poderia ser feito em relação ao nosso país? Seguindo a abordagem de Mignolo - e com ela, a de muitos críticos descoloniais - requisitando aspectos que demonstre esse localismo a partir da prática da dança local, apenas nos reposiciona como "periféricos", "subalternos", dependentes e perpetua a colonialidade. Mas, se se fala em termos de "apropriação", as influências estrangeiras e hegemônicas podem ser ressemantizadas, e assim surgiria uma dança argentina (no sentido de prática situada) que não necessariamente tematiza ou se funde formalmente

com as supostas danças tradicionais - já que suas origens são traçadas, são também o resultado de “apropriações”.

Como explica Ana María Zubieta (2004), “apropriação” pode ser definida, nos termos de Carlo Ginzburg, como “fazer próprio o distante” (p. 45), mas sempre é feita a partir do que é possuído, a partir de o que é conhecido. A apropriação refere-se a uma história de usos e interpretações, inscrita nas práticas que os produzem (CHARTIER, 1999, p. 53). Assim, embora haja uma hegemonia cultural, há também a possibilidade de contra-hegemonia e possibilidades de resistência dada a partir dos “usos” que diferentes culturas encontram nas fendas da cultura hegemônica dominante.

Consideramos que há influências advindas de geoculturas hegemônicas da dança que se pretendem universais e apropriações por agentes locais. De qualquer forma, entendemos que há um processo de modelagem da prática da dança em nosso país que é gradativo e não isento de ideologias, hegemonias e contra-hegemonias. Por isso, é imprescindível exercer a criticidade constante na análise da história, e levar em conta que essa prática artística local não é totalmente independente.

Claro, não estamos propondo falar da identidade argentina de uma forma essencialista que inviabiliza apropriações. Em vez disso, consideramos as nações como Benedict Anderson (1993) as concebeu e definiu, como “comunidades imaginárias”. Comunidades imaginárias surgidas de um projeto de modernidade que vacilou com as guerras mundiais. Porém, cientes disso, essas identidades não deixam de ser o nosso locus de enunciação, e devemos explicitá-lo, tanto desconstruindo o lugar de enunciação e o poder daqueles que se dizem universalistas - provincializando o universal para gerar um desencanto epistêmico -, e fazendo explícito o nosso.

Nesse sentido, discordamos de Susana Tambutti e María Martha Gigena (2018) quando afirmam que falar de “dança argentina” é uma tarefa impossível, dada a extensão do território e a diversidade simbólica que isso implica. Do contrário, consideramos que essa comunidade imaginária, produto de uma modernidade colonialista, condiciona nosso locus de enunciação. Devemos estar atentos às características “imaginárias” de nossa identidade nacional,

mas isso não significa que ela deixe de ser “nossa” - parafraseando Mignolo - ou “nossa” - com ênfase na sua pluralidade.

Rumo a uma desobediência epistêmica na história da dança argentina

Por meio dessa narrativa que sintetizamos nas seções anteriores, caminhos, arquivos, repertórios, padrões, histórias, agentes, vozes e corpos tornam-se invisíveis. Essas ideias são apresentadas de forma hegemônica e geralmente não são questionadas. É por isso que, ao longo das primeiras seções, propusemos um exercício de desengajamento epistêmico. Mignolo (2010) propõe não mais pedir o reconhecimento do "centro" ou a inclusão na *humanitas*⁹, mas desobedecer a essa epistemologia e à ideia de modernidade ocidental "dos ideais humanos e das promessas de crescimento econômico e prosperidade financeira" (p. 11). Enquanto a desobediência civil apenas pode levar a reformas - explica Mignolo (2010) -, a desobediência epistêmica é a chave para a opção descolonial que começa no “desengajamento epistêmico” (p. 32). Nesse sentido, a seguir propomos algumas chaves para a desobediência e uma mudança epistêmica descolonial na(s) história(s) da(s) dança(s) argentina(s).

Essas chaves não pretendem ser exaustivas, mas sim promover uma mudança epistêmica. São atos de desobediência que propomos como “táticas” de micro-resistência, que nos permitem uma possibilidade de contra-hegemonia. Michel de Certeau (2000) distingue estratégias de táticas. Os primeiros são organizados por um princípio de poder, enquanto os últimos são determinados pela ausência de poder. A tática é astuta, é "uma arte dos fracos" (DE CERTEAU, 2000).

Em primeiro lugar, propomos a “localidade e lugarização”. Acreditamos que hoje é necessário pensar a dança local e regional em sua especificidade e

⁹ Mignolo (2010) explica: “(...) a matriz colonial do poder é um sistema racial com uma classificação da sociedade que o ocidentalismo (Índias Ocidentais) inventou, que criou as condições para a formação do orientalismo; diferenciou o sul da Europa de seu centro (Hegel) e, nessa longa história, reconfigurou o mundo como primeiro, segundo e terceiro durante a guerra fria. Lugares de não pensamento hoje estão despertando do longo processo de ocidentalização (lugares de mitos, de religiões não ocidentais, de folclore, de subdesenvolvimento). O homem, a mulher que habita regiões não europeias, descobriu que ele, ela, foi concebido como *anthropos*, por um centro de enunciação autodefinido como *humanitas*”(p. 11).

no diálogo hemisférico com os países hegemônicos. Nossas identidades locais, sem espírito de essencialismo ou nacionalismo, continuam sendo nosso locus de enunciação e devemos explicitá-lo. Ou seja, por um lado devemos provincianizar a Europa ou o mundo e a ideia do global - parafraseando Chakrabarty e Wilcox - mas também fazer história da dança a partir de um “lugarismo” (*placeism* em inglês para Wilcox). Isso implica não apenas narrar a história hegemônica e homogeneizante, mas também contar essas variadas histórias não só geograficamente, mas também nos tipos de dança, espaços, práticas e comunidades que participam (WILCOX, 2018, p. 160).

Da mesma forma, consideramos necessário não homogeneizar a identidade argentina, homologando por exemplo, Buenos Aires como suportamente representativa de toda a Argentina, ou mesmo considerando que qualquer tipo de identidade é uma definição dada. Pelo contrário, consideramos que devemos estar constantemente cientes de que a nação é uma comunidade imaginária, que é fruto de um certo projeto de modernidade. Dessa forma, propomos continuar desvendando as implicações da colonialidade, do universalismo, da modernidade e do modernismo nas danças argentinas, explicitando nosso lugar de enunciação e explorando diversas práticas e comunidades. Isso também implica distinguir e enunciar as diferenças e privilégios de classe, raça e gênero.

Seguindo a ideia de “lugarização”, em segundo lugar, nos propomos a questionar a temporalidade dada como linearidade. Como explicamos na seção anterior, compreender a narrativa da história de uma forma progressiva e muitas vezes teleológica - com um começo, um meio e um fim - acarreta os problemas da homogeneização da temporalidade que implica para o nosso contexto, uma colonialidade do tempo. Conforme afirma a pesquisadora em dança Alexandra Carter (2004) em seu artigo “Destabilising the Discipline: Critical Debates about History and Their Impact on the Study of Dance”, é preciso romper com a ideia totalizante de história em que há períodos claros que tem um começo, um desenvolvimento e um fim. Carter ressalta que além da utilidade que isso possa ter principalmente no ensino, devemos estar atentos ao perigo que esses rótulos - como “balé romântico” - podem acarretar, tornando invisíveis as práticas que não condizem com as características

predominantes de uma época e naturalizando os recortes feitos pelos historiadores como dados.

Além disso, essa linearidade da história gera uma ideia de continuidade em que observamos o passado como uma linha que se estende até o presente, que também deve ser questionada (CARTER, 2004). Nesse sentido, Carter se propõe a ver a história como uma rede tecida de discursos, preconizando o estudo daquelas práticas que não necessariamente contribuíram para o "desenvolvimento" da arte até hoje, mas que foram significativas na época. Esta crítica do "presentismo" sob a qual a história da dança deve servir aos valores ou práticas do presente, permite-nos compreender que fazer história da(s) dança(s) é importante mesmo que não valide os gostos e ideias artísticas atuais, e pode ser ainda mais necessário fazer esse tipo de história para nos ajudar a superar os enviesamentos de nosso tempo (WILCOX, 2018).

Nesse sentido, propomos na esteira de Georges Didi-Huberman em seu livro *Ante el tiempo* (2011) e Walter Benjamin (2011), "(...) passando do ponto de vista do passado como fato objetivo para o passado como fato da memória, isto é, como um fato em movimento, tanto um fato psíquico como material" (DIDI-HUBERMAN, 2011, pp. 154-155). Como sugere Didi-Huberman (2011) para as artes visuais, quando nos deparamos com uma imagem estamos diante de um objeto de tempo complexo e impuro, "*uma montagem extraordinária de tempos heterogêneos que formam anacronismos*" [o destaque pertence ao autor] (p 39). Isso se aprofunda no caso da dança, visto que são corpos em movimento, cada um com sua própria história e com uma determinada história cultural, cada um com um "repertório" (TAYLOR, 2015). Na dança, quando dizemos "antes do tempo", dizemos também antes da carne, antes da encarnação do tempo. Sua história também se faz em um movimento complexo, dialético, um movimento feito de saltos, respondendo a uma tensão das coisas, dos tempos e do psiquismo (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Portanto, em consonância com o que foi afirmado sobre as ideias de "lugarização" e temporalidade, interessa-nos, como terceira chave, dar lugar à Outridades, com outras vozes, outros corpos, outros arquivos, outras lógicas de arquivo, outros repertórios, etc. Como Wilcox (2018) provocou, "No momento atual (...) em que a dança moderna e a dança pós-moderna desfrutam de um

status cada vez mais hegemônico na programação e educação da dança em todo o mundo, é particularmente urgente a investigação dessas vozes históricas [as vozes da resistência ao colonialismo] ”(p. 163). E cabe ao debate historiográfico permitir o surgimento de outras histórias, agentes, genealogias, etc. Desligando-nos do progresso modernista e desobedecendo ao historicismo anteriormente exposto.

Para tanto, propomos o retorno à categoria de “repertório” exposta por Diana Taylor em seu livro *El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (2015). Em seu texto, Taylor discute o papel histórico da escrita que a conquista introduz. Expõe que o silenciamento da memória indígena foi realizado pelos conquistadores, com o argumento logocêntrico de que essas culturas não tinham escrita; e propõe metodologicamente que em vez de estudar a cultura em termos de textos e narrativas, temos que pensá-la como cenários, para que não reduzamos as práticas corporificadas à descrição narrativa (TAYLOR, 2015). Dessa forma, segundo Taylor, os cânones seriam alterados e práticas antes negligenciadas seriam incluídas.

É nessa oposição entre a escrita e as práticas corporais que se coloca a distinção entre “arquivo” e “repertório”. O primeiro é composto por documentos de materiais supostamente resistentes à mudança, ultrapassa o vivo e está estritamente relacionada à estrutura de poder, pois etimologicamente, a palavra arquivo (do grego *arkhe*) se refere à casa dos arcontes, edifício público onde os registros foram mantidos, mas também significa o início do governo. Por sua vez, o repertório atua como uma memória corporal geralmente pensada como um conhecimento efêmero e irreproduzível (TAYLOR, 2015).

Embora arquivo e repertório interajam constantemente, sendo ambos fontes relevantes de informação, tendo em vista que cada um abarca as limitações do outro, o habitual tem sido destacar o arquivo e relegar o repertório ao passado. Porém, o repertório consegue transmitir ações corporificadas ao vivo, em um aqui e agora para um espectador vivo, fazendo com que as expressões do passado sejam vivenciadas como presentes. Desse modo, a dança se apresenta como uma linguagem artística poderosa e privilegiada para a representação da memória através do repertório, podendo captar em seus corpos, gestos e movimentos coreográficos, o que é deixado

de lado pela cultura do arquivo, como os afetos, as emoções, o singular, o íntimo.

Da mesma forma, propomos desmontar as lógicas de arquivo existentes através da montagem. Como Didi-Huberman (2011) define montagem, seguindo Benjamin, é um procedimento que supõe a desmontagem prévia, a dissociação daquilo que constrói, e desta forma remonta no sentido da lembrança (traçando o memória) e recomposição estrutural (remonta o desmontado). Nas palavras de Didi-Huberman (2011):

A montagem surge como operação do conhecimento histórico na medida em que também caracteriza o objeto desse conhecimento: o historiador traça os “destroços” porque eles têm em si a dupla capacidade de *desmontar* a história e de *montar* o conjunto dos tempos heterogêneos, Tempo gasto com o agora, sobrevivência com sintoma, latência com crise [grifo do autor] (p. 175).¹⁰

Desse modo, oensamos que podem surgir as Outredades ocultas pelas narrativas dominantes da história, refletidas nos arquivos.

Conclusões

Os estudos de dança são recentes, mas vigorosos na Argentina. Em qualquer caso, necessitamos de uma revisão dos preceitos que os fundamentam. Embaralhe e distribua novamente. Refletir sobre os pressupostos epistêmicos implícitos na historiografia da dança argentina e gerar um desengajamento epistêmico.

Por isso, ao longo deste artigo, fizemos uma revisão da historiografia das danças argentinas, concentrando-nos particularmente na análise do enunciado "Dança na Argentina". Nisso, pudemos averiguar que a Dança com maiúscula, homogeneíza outras práticas a partir de um pressuposto universalizante e eurocêntrico. Por outro lado, a preposição "na" implica uma

¹⁰ No original: “El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los “desechos” porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis.”

identidade baseada na dança como uma importação colonial e evita definir o locus da enunciação.

Em seguida, para concluir, focamos na exposição de certas chaves para gerar uma mudança epistêmica descolonial como a "lugarização", o questionamento do "presentismo" e da linearidade temporal tendendo à teleologia do modernismo, e a inclusão de Outredades no questionamento da lógica arquivística dominante, por meio do conceito de "repertório" e "montagem".

Seria possível, a partir desse desengajamento epistêmico e das chaves descoloniais aqui enunciadas, ir ainda mais longe, mergulhando no questionamento da categoria "dança / s" como "arte" cindida de outras práticas. Nesse sentido, após a análise realizada nesta redação, dos fundamentos que embasaram os estudos da dança em nosso país, seria relevante pensar na des-diferenciação entre "alta" e "baixa" cultura, a dança como "arte" e dança com função social/ritual/etc., e história das danças e da antropologia. Desta forma, advogar por estudos de dança interdisciplinares e com metodologias próprias, mas isso faz parte de um trabalho futuro.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

BARBA, Fabián. Quito-Brussels: A Dancer's Cultural Geography. In: FRANKO, Mark, **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment**. Nueva York: Oxford University Press, 2017, pp. 399-412.

BELTING, Hans. **Likeness and Presence**: A History of the Image before the Era of Art. Chicago: Chicago University Press, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Conceptos de filosofía de la historia**. Buenos Aires: Agebe, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Las Reglas del Arte**. Barcelona: Anagrama, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual**: Itinerario de un concepto. Buenos Aires: Montessor, 2002.

CAAMAÑO, Roberto. **La historia del Teatro Colón 1908-1968**. Tomo I, II e III. Buenos Aires: Cinetea, 1969.

CADÚS, Eugenia. La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo. **Revista Digital de Estudios de Crítica Cultural Afuera**. Buenos Aires: n° 17/18, 2017a.

Cadús, Eugenia. **La danza escénica durante el primer peronismo. Formaciones y práctica de la danza y políticas de estado**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires, 2017b.

CARTER, Alexandra. Destabilising the Discipline: Critical Debates about History and Their Impact on the Study of Dance. In: CARTER, Alexandra (ed.), **Rethinking Dance History: A Reader**. Londres: Routledge, 2004, pp. 10-19.

CHAMOSA, Oscar. **Breve historia del folclore argentino (1920-1970):** Identidad, política y nación. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

CHARTIER, Roger. **El mundo como representación: estudios sobre historia cultural**. Barcelona: Gedisa, 1999.

DANTO, Arthur. **Después del fin del arte**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

DE ANCHORENA, Teresa, et. al. **Siglo XX Argentino: Arte y Cultura**. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1999.

DE CERTEAU, Michel. **La invención de lo cotidiano I: Artes del hacer**. México: Universidad Iberoamericana, 2000.

DESTAVILLE, Enrique Honorio, (et. al.). **Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón 1925-2005**. Buenos Aires: Teatro Colón, 2005.

DESTAVILLE, Enrique Honorio. **Esmeé Bulnes. Maestra incansable**. Buenos Aires: Balletin Dance Ediciones, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

DURANTE, Beatriz. **Historia General de la Danza en la Argentina**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008.

EMERY, Fernando. 50 años de danza en el Teatro Colón. In: MATERA, J. Héctor (ed.), **El Teatro Colón. Cincuenta años de gloria 1908-1958**. Buenos Aires: Teatro Colón, 1958. p. 167-172.

FUMAGALLI, Angel. **Neglia, o la proyección del instinto**. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone, 1983.

FRANKO, Mark. **Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

GIUNTA, Andrea. **Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GREENBERG, Clement. La pintura moderna. In: GREENBERG, Clement. **La pintura moderna y otros ensayos**. Madrid: Siruela, 2006. pp. 111-127.

ISSE MOYANO, Marcelo. **La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: historias de vida**. Buenos Aires: Artes del Sur, 2006.

KRINER, Dora; GARCÍA MORILLO, Roberto. **Estudios sobre danzas**. Buenos Aires: Centurión, 1948.

LANDER, Edgardo. Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. In: LANDER, Edgardo (Org.) **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS, 2016. pp. 15-44.

MALINOW, Inés. **Desarrollo del Ballet en la Argentina: Platea sentimental**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962.

MALINOW, Inés. **María Ruanova**. Buenos Aires: Planeta, 1993.

MANSO, Carlos. **María Ruanova (La verdad de la danza)**. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos, 1987.

MANSO, Carlos. **Beatriz Moscheni: En la Danza**. Buenos Aires: De Los Cuatro Vientos, 2009.

MIGNOLO, Walter. Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial. **Otros Logos. Revista de Estudios Críticos**. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue Año 1, Nº 1., 2010, pp. 8-42.

MIGNOLO, Walter. Colonialidad global, capitalismo y hegemonía epistémica. In: MIGNOLO, W. (Org.). **Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014, pp. 267-293.

MORRIS, Gay. Dance Studies/Cultural Studies. **Dance Research Journal**. Cambridge: Cambridge University Press, Vol. 41, Nº 1, 2009, pp. 82-100.

NOVERRE, Jean Georges. **Cartas sobre la danza y los ballets**. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz, 2003.

OSSONA, Paulina. **Destinos de un destino: La danza moderna argentina por sus protagonistas**. Buenos Aires: Talaza, 2003.

TAMBUTTI, Susana. Módulo I. Clase universitaria de Teoría General de la Danza. Ficha de cátedra, inédita. Buenos Aires. UBA, FFyL, Artes, 2015.

TAMBUTTI, Susana; GIGENA, María Martha. Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael (Org.), **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018, pp. 157-179.

TAYLOR, Diana. **El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas**. Santiago de Chile, Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2015.

VEGA, Carlos. Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”**. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica, vol. 28, nº 28, 2014.

WILCOX, Emily. When place matters. Provincializing the “global”. In: MORRIS, Geraldine; LORRAINE, Nicholas (ed.), **Rethinking Dance History: Issues and Methodologies**. Vol. 2. Londres e Nueva York: Routledge, 2018, pp. 160-172.

ZUBIETA, Ana María. **Cultura popular y cultura de masas: Conceptos, recorridos y polémicas**. Buenos Aires: Paidós, 2004.

ARQUEOCOREOLOGIA: UM OLHAR TRANSDISCIPLINAR ENTRE DANÇA E ARQUEOLOGIA

Thaís Martins Coelho dos Santos (UFRJ)

Apresentação

Como estudar/dançar obras coreográficas não documentadas e que já não estão em circulação? É possível reconstruir trabalhos em que o coreógrafo já tenha morrido e não deixado notação? O que é construir uma obra coreográfica? Como e por que construir repertórios em Dança? O que é memória em Dança? Qual o papel e a importância da notação em Dança para a sua memória e expansão como campo? Pode a Dança agregar e construir novos caminhos para o estudo e compreensão do passado da humanidade? Essas são algumas das perguntas sobre as quais nos debruçamos nesta pesquisa, que teve seu início no trabalho de conclusão de curso (TCC) da autora, no bacharelado em Teoria da Dança - UFRJ¹¹ e se desdobra em sua pesquisa de mestrado em Arqueologia - PPGARQ-UFRJ¹².

Iniciamos a investigação com um levantamento de caminhos teórico-metodológicos que pesquisadores do campo da Dança já haviam desbravado em relação “reconstrução” de obras de dança, e foi no livro *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*, da pesquisadora Ciane Fernandes, que encontramos a indicação que direcionou a presente pesquisa:

No caso dos estudos teóricos da Coreologia, esta se ramificou em Etnocoreologia (estudo da dança e suas particularidades étnicas); **Arqueocoreologia (pesquisa e recuperação de danças perdidas)**; e os Estudos Coreológicos (*Choreological Studies*, no original) que são voltados para o estudo acadêmico da dança enquanto manifestação artística de uma prática. (FERNANDES, 2006, p. 47). [grifo nosso]

A possibilidade de trabalhar com uma ramificação teórica da Coreologia de Laban, já estabelecida, que propõe uma aproximação com a Arqueologia nos despertou grande interesse, uma vez que não buscamos desenvolver um

¹¹ Orientação Prof.a Dra Luciane M. Coccaro (DAC/UFRJ)

¹² Orientação Prof.a Dra Claudia Carvalho (PPGARQ/UFRJ - MN)

trabalho historiográfico a respeito de obras coreográficas, coreógrafos ou companhias de dança, mas sim, investigar ferramentas que nos auxiliem a “recuperar” tais trabalhos.

A pesquisadora inglesa Valerie Preston-Dunlop é a principal responsável pela criação e desenvolvimento desta disciplina, tendo como motivação sua pesquisa em recriação das obras de Rudolf Laban dos anos 1920. A pesquisadora nos apresenta a Arqueocoreologia como “métodos arqueológicos utilizados para encontrar danças “perdidas”. Com a Arqueologia compreendida como a técnica de estudo do passado humano que utiliza restos materiais como principal fonte.” (PRESTON-DUNLOP; SAYERS, 2011, p.5)¹³.

Por se tratar de uma disciplina recente e pouco difundida academicamente, é difícil encontrar produções que abordem especificamente a Arqueocoreologia. Assim, propomos a teorização da mesma ancorados na construção de um discurso que, em sua forma de produção de conhecimento, sejam respeitadas e aproveitadas as teorias e métodos de ambas as áreas envolvidas, estabelecendo uma sinergia entre os saberes, sem fracionamento metodológico ou hierarquização do conhecimento. Acreditamos que, dessa forma, trilhamos um caminho investigativo em uma via dupla, na qual se busca refletir como a aproximação dos métodos, reflexões teóricas e saberes do campo da Dança podem agregar ao fazer arqueológico e proporcionar diferentes olhares sobre o estudo e construções de narrativas do passado, bem como refletir como os métodos, reflexões teóricas e saberes do campo da Arqueologia podem auxiliar na construção de uma memória e recuperação de danças/obras coreográficas pelo campo da Dança.

A justificativa para a difusão da Arqueocoreologia como uma disciplina é o afastamento da ideia de uma Arqueologia *da* Dança que, na maioria das vezes, acaba por colocar a dança num lugar de objeto a ser analisado pela Arqueologia. Acreditamos que essa forma de construção de conhecimento é prejudicial para o amadurecimento da dança enquanto um campo autônomo¹⁴, produtor de conhecimento e saberes específicos. Neste caminho,

¹³ Tradução nossa

¹⁴ Para uma discussão mais aprofundada sobre o tema, indicamos a dissertação de doutorado da professora e pesquisadora Luciane M. Coccaro (DAC - UFRJ). COCCARO, Luciane Moreau, **Os que fazem e os que pensam a dança: estudo da tensão entre teoria e prática em quatro cursos de graduação em Dança no Brasil**. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

compreendemos que a ideia da transdisciplinaridade é o que viabiliza a desestabilização de poderes que buscamos, uma vez que ela proporciona uma relação entre os campos de forma a se interferir, atravessar e que ultrapassa, indo além de qualquer disciplina. (BARROS, 2000; NICOLESCU, 2008).

Por fim, como base filosófica de nossa investigação propomos uma aproximação com a fenomenologia de Merleau-Ponty, tendo o corpo e as experiências como o fio condutor de uma abordagem arqueocoreológica. Queremos olhar a materialidade e documentação deixadas por essas obras com um viés da experiência corporal renunciando “à bifurcação entre 'a consciência de...' e o objeto, admitindo que meu corpo sinérgico não é objeto, que reúne um feixe de 'consciência' aderente a minhas mãos, a meus olhos...” (Merleau-Ponty, 1984, p. 137).

Mas afinal, o que faz a Arqueologia?

Quando falamos em arqueologia, numa percepção do senso comum, duas possíveis referências dos filmes e videogames nos vêm imediatamente à mente. A figura do aventureiro e explorador *Indiana Jones*¹⁵ ou a bela, corajosa e rica *Lara Croft*¹⁶. A luta contra mercenários e enigmas que precisam ser resolvidos para salvar o mundo de sua destruição habitam o imaginário coletivo, mas o que observamos ao estudar a Arqueologia é algo bem diferente.

Podemos definir, de forma sintética, a Arqueologia como um campo da Ciência Social, que parte da cultura material (evidências materiais encontradas e recuperadas) de sociedades antigas, para investigar os costumes e as culturas das diversas sociedades humanas que existem e existiram ao longo tempo (TRIGGER, 2011). No desenvolvimento do fazer arqueológico, destacam-se 3 paradigmas teórico-metodológicos¹⁷: Histórico-Culturalismo, Processualismo (ou Nova Arqueologia) e Pós-processualismo. Cada um

¹⁵ Personagem da série de filmes criado por George Lucas e Steven Spielberg, vivido pelo ator Harrison Ford,

¹⁶ Personagem principal do jogo de videogame, história em quadrinho e filme “*Tomb Raider*” que já teve a atriz Angelina Jolie como intérprete.

¹⁷ Não estamos incluindo o Antiquarismo (ou colecionismo) pois nosso intuito é abordar as formas de lidar com a cultura material e não as escolas propriamente dito.

apresentará diversas ramificações e maneiras pelas quais os arqueólogos vão desenvolver suas pesquisas e reflexões.

Segundo Rodrigo Pereira (2017), com as mudanças paradigmáticas do pensamento arqueológico, observa-se que, ao longo do tempo, a maneira pela qual o pesquisador se relaciona com a cultura material terá diferentes abordagens. O Histórico-Culturalismo vai entender a cultura material como um reflexo passivo da sociedade, o Processualismo como uma resposta adaptativa, com o intuito de tornar os grupos humanos mais aptos à sobrevivência, e os Pós-processualismo como um texto que deve ser lido e interpretado no/pelo presente. E é nos estudos Pós-processualistas que a Arqueocoreologia se ancora.

Arqueologia pós-processual, portanto, envolve a decomposição de dicotomias estabelecidas, tomadas como garantidas e abre o estudo das relações entre norma e indivíduo, processo e estrutura, material e ideal, objeto e sujeito. A arqueologia pós-processual não defende uma abordagem ou argumentação de que a arqueologia deve desenvolver uma metodologia acordada. Trata-se de abrir, não fechar e, portanto, congratula-se com a proliferação de arqueologias. Embora endossamos o método hermenêutico, nosso endosso não deve ser tomado como uma rejeição a outros métodos ou abordagens. De fato, argumentamos que a abordagem hermenêutica é extremamente ampla, incluindo modos de investigação que priorizam tanto a ciência laboratorial quanto as humanidades. Por fim, a arqueologia pós-processual trata de compromissos com a teoria social e grupos sociais. (HODDER e HUTSON, 2003, p.235)¹⁸.

Essa aproximação ao método hermenêutico a que a Arqueologia pós-processual se propõe nos ajuda a refletir as diversas interpretações e tratamentos que podemos dar para os vestígios materiais das obras coreográficas que nos deparamos. Vale ressaltar que a cultura material é a fonte primária da arqueologia, mas ela também se utiliza de documentação histórica (Folhetos, fotos, plantas, livros, inventários, testamentos, diários particulares, jornais etc.) como parte integrante de seu corpo documental.

Defendemos que, como pesquisadores de Dança, ao nos apropriarmos dos métodos e teorias da arqueologia, uma vasta gama de possibilidades para lidar com as documentações que as obras coreográficas nos deixaram se abrem, e diversos caminhos estruturados podem ser utilizados na busca pela “reconstrução” das obras. Observamos também o enriquecimento e a complexificação das reflexões sobre os diferentes produtos que essa relação

¹⁸ Tradução nossa.

com os documentos podem produzir (reconstrução, reapresentação, *reenactment*, *revival*, reencenação, reativação, etc.). Outro ponto que se apresenta é a problematização de construção de memória pensando no patrimônio imaterial.

Coreologia e o estudo acadêmico da Dança

Igualmente presente no imaginário coletivo, a Dança apresenta diversas versões no olhar do senso comum. Desde a imagem da bailarina com seu coque, *collant* rosa, sapatilha e tutu armado, até a ideia de que quem estuda dança domina todas as modalidades de dança existentes como nos programas de televisão. E como na Arqueologia, ao estudá-la academicamente nos deparamos com um cenário diferente.

Diversos são os caminhos teórico-metodológicos para o desenvolvimento do pensamento acadêmico da Dança, desde aproximações com as Artes até as Ciências Biológicas e Humanas. Sua fonte primária é o pensamento pelo/por meio do corpo em movimento. Como apresentado anteriormente, na presente pesquisa nos aproximamos dos desdobramentos da Coreologia proposta por Rudolf Laban (1879-1958). Em seu trabalho “definiu ramos de estudo que viessem a contribuir para o processo de conhecimento e entendimento de uma ciência mais ampla da dança” (MOTA, 2012, p. 66), produzindo um vasto legado teórico-prático a respeito do estudo do movimento.

Entendemos a Coreologia (*coreo* - *khoreios*, *khoros* do grego dança; *logia* - *logos* do grego saber, campo de estudo) como “um tipo de gramática e sintaxe da linguagem do movimento, lidando não somente com a forma externa do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional” (LABAN, 2001, VIII)¹⁹. Essa teoria tem como objetivo investigar o entendimento e o conhecimento em dança a partir da prática, que alia as faculdades da execução, observação e análise do movimento. “A Coreologia também diferencia e destaca os processos de ‘pensar o movimento’ e ‘pensar em

¹⁹ Tradução nossa.

palavras” (LABAN, 1978, p.17)²⁰. O corpo em movimento é peça fundamental para essa construção de conhecimento:

Laban definiu o pensar em movimento como o registro mental da experiência física, para os quais falta uma linguagem. O pensar em movimento acontece dentro do indivíduo, a fim de organizar internamente a experiência e orientar os impulsos que nascem dela a se materializar em forma de ação e dança, por exemplo. Laban defendia que a união desses dois modos de pensar contribui para formar novas possibilidades de aprendizado de um indivíduo (SCIALOM, 2017, p.39).

Após a morte de Laban, algumas das principais alunas e alunos deram andamento a seu trabalho expandindo-o e aperfeiçoando-o. Em 1987, Preston-Dulonp iniciou um importante debate no então *Laban Center*, que culminou numa reestruturação do campo da Coreologia. Isso se concretizou por meio da publicação do livro *“Dance and the performative: a choreological perspective – Laban and beyond”*, em 2002, com a parceria de Ana Sanchez-Colberg (MOTA, 2012. p.68). É nessa nova perspectiva que a Coreologia será dividida, em seu caminho teórico, entre Etnocoreologia (Antropologia e Dança), Arqueocoreologia (Arqueologia e Dança) e os Estudos Coreológicos. Embora a Arqueocoreologia esteja próxima à teorização da Dança pelo pensamento de Laban, o que propomos aqui não está totalmente preso às suas teorias. Acreditamos que esse é apenas um ponto de partida viabilizado por uma percepção já estruturada do campo da Dança mas que traz, no seu fazer, muitos caminhos possíveis.

A Coreologia apropriada pela Arqueologia no paradigma pós-processual pode propiciar novas perspectivas interpretativas, agregando as experiências corporais e o movimento nas análises. Vale ressaltar que essa proposta não é inédita para o campo da Arqueologia, em 2002, a arqueóloga inglesa Alessandra Lopez y Royo propôs no artigo *Archaeology for dance: an approach to dance education*, uma atualização das relações entre os campos da Arqueologia e da Dança, apresentando diversos argumentos para que isso se estabeleça de forma transdisciplinar, o que demonstra a viabilidade do trabalho. Outro ponto interessante que observamos dessa aproximação é a

²⁰ Tradução nossa.

possibilidade de complexificação das reflexões a respeito dos Patrimônios material e imaterial na Arqueologia:

Os envolvidos com dança, aqui significando todos os constituintes do campo da dança acadêmicos e não-acadêmicos, falam de herança de dança, dança como herança cultural, preservação de dança(s), autenticidade de obras de dança, documentação e gravação, reconstrução e interpretação de obras de dança e estão engajados em atividades relevantes, relacionadas com o acima, a efemeridade da dança é percebida como ameaçadora, o que equivale a uma perda do passado e da memória. Este é também o tipo de atividades que os arqueólogos estão envolvidos na preservação, reconstrução, reconstituição, interpretação do patrimônio de forma paralela, pois a arqueologia também está preocupada com a prevenção de uma perda de passado e memória e tentativas de "recuperar" o passado (ROYO, 2002: 148)²¹.

Esses pontos de encontro apontados por Royo nos abrem caminho para abordarmos quatro conceitos que envolvem as reflexões Arqueocoreológicas e que entendemos como chave para o aprofundamento das discussões acerca da disciplina, são eles: Arquivo, Repertório, Preservação e Recuperação/(Re)construção.

Arquivo, Repertório, Preservação e Recuperação/ Reconstrução

Refletir sobre a produção de arquivo em obras coreográficas é o ponto de partida para a presente pesquisa. A primeira imagem que nos vem à mente são aqueles grandes armários cheios de papéis e caixas, que, muitas vezes, ficam esquecidos numa sala mal iluminada. Nessa perspectiva, arquivar tornou-se sinônimo de esquecer, deixar guardado. Segundo Diana Taylor (2013, p.48) “A memória “arquivada” existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CD’s, todos esses itens supostamente resistentes à mudanças”. Mas, mais do que sua materialidade, questionar o arquivo é refletir sobre os sistemas que o constituem e as leis do que pode ou não ser dito, como aponta Michael Foucault (2012 [1969]). Estamos lidando com forças afetivas, políticas e estéticas como Lepecki (2010) sinaliza. O que nos leva a ideia do repertório.

Segundo Taylor (2013, p. 49) “O repertório, por outro lado, encena a memória incorporada - performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto - em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimentos

²¹ Tradução nossa.

efêmeros, não reproduzíveis". Nossa investigação tensiona essa divisão entre arquivo (materialidade) e repertório (imaterial) ao acreditarmos que as experiências do corpo produzem arquivos que ficam registrados não em documentos, mas nos corpos dos indivíduos. Apontamos que Mauss (1973), ao desenvolver as técnicas do corpo, estava observando justamente esses arquivos registrados e compartilhados. Quando pensamos em trabalhar obras de dança do passado, queremos acessar esses arquivos corporais e trazer novamente para a cena.

Entendemos como repertório a organização, seleção e construção das memórias arquivais, observando o arquivo de forma holística (material e imaterial), e inserido no mesmo jogo de interesses dos agentes e sistemas que o constituem o arquivo. Nessa perspectiva, artefatos arqueológicos (cultura material) tornam-se arquivos capazes de registrar em sua constituição os repertórios corporais de seu tempo, abrindo-nos a possibilidade de acessá-los e experienciá-los no tempo presente.

Um terceiro ponto que se faz necessário é um dos principais objetivos da arqueologia: a preservação. Ela está intrinsecamente conectada com a materialidade e imaterialidade que falamos anteriormente. Queremos preservar não só os documentos e materiais das obras coreográficas como seus movimentos, estética e tudo mais que a compõe. Mas preservar não significa congelar um determinado momento no tempo, como aponta a arqueóloga brasileira Tânia A. Lima (2007). Preservar é abrir possibilidades para que o tempo seja vivido de maneira intensa, é buscar as raízes das coisas e viabilizar antigos pontos de experimentação. Assim, preservar não se trata de manutenção de relações de poder, mas sim construções de novas relações com o passado, viabilizando questionamentos e levando o foco para aqueles indivíduos e grupos que foram invisibilizados historicamente.

Isso nos direciona para o último ponto que discutiremos neste artigo, a recuperação/(re)construção das obras coreográficas. Entendemos que esse ponto se coloca como estágio final do trabalho da Arqueocoreologia. Após nos relacionarmos com os arquivos e construirmos os repertórios arquivais, partimos para a construção da obra revisitada. Propomos nessa pesquisa que existem diversos tipos de resultados que essa obra revisitada pode objetivar,

desde citações como proposto por Launay (2019); *reenactment* que aponta Mark Franko (1989; 2011; 2017) como uma das possíveis referências; até *revival* exatos da obra, o que, segundo Ann Hutchinson Guest (2000), seria o mais perto do original, uma vez que conta com as notações feitas próprio coreógrafo. Laban compreendia que era fundamental uma escrita específica da dança para preservação de obras. Brandley (2009) nos apresenta, em sua pesquisa biográfica de Laban, um trecho de um artigo para o jornal *Singchor und Tanz*, publicado em fevereiro de 1929, em que Laban trata sobre sua visão da importância de uma notação para dança:

A possibilidade de notação de danças será algo importante ao longo da história e do futuro, será um passo importante para esse gênero. Isso é um problema com peças de teatro antigas que foram feitas antes; nós não temos nenhum registro escrito. Isso vai mudar agora. Poesia e música notaram e preservaram. Somente aquelas coisas que são notadas podem ser levadas a sério (BRADLEY, 2009, p. 21).

Desta forma, entendemos que todos os trabalhos que se propõem a revisitar obras passadas estão atuando com a disciplina Arqueocoreologia. O que os diferenciam são as relações com o arquivo, o compromisso estético, a fidedignidade em relação à obra original e a disponibilidade do material arquivado.

Considerações Finais

Buscamos, ao longo do texto, apresentar a Arqueocoreologia como um fazer transdisciplinar, que dialoga com as metodologias e teorias dos campos da Dança e da Arqueologia de maneira não hierarquizada, estabelecendo uma tensão nas estruturas de poder que habitualmente observamos na construção de conhecimento no que diz respeito a Dança. Assim, nos afastamos da ideia de uma Arqueologia *da* Dança, que coloca a Dança como um objeto passivo a ser analisado pela Arqueologia, e abrimos o diálogo entre campos.

Apresentamos a Arqueologia como um integrante das Ciências Sociais que investiga o passado da humanidade através de sua materialidade (cultura material) e a Dança como um campo que tem como fonte primária de investigação a arte produzida pelo corpo em movimento. Acreditamos que, ao aproximar tais saberes, podemos criar uma via dupla de produção de

conhecimento, na qual a Arqueologia agrega à Dança suas reflexões a respeito da construção de memória, preservação, materialidade e patrimônio, enquanto a Dança agrega às interpretações arqueológicas pós-processuais uma sensibilidade para o corpo em movimento. O corpo assume o papel de agente principal que carrega as experiências, tanto coletivas quanto individuais, em forma de registros físicos, mentais e emocionais que se materializam no movimento cotidiano, na cultura material e na arte, principalmente da dança. A fenomenologia de Merleau-Ponty é apontada por nós como fio condutor da investigação arqueocoreológica que propomos:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 3).

Refletir o corpo em movimento através da materialidade dos artefatos nos abre a possibilidade de compreender os repertórios corporais de um tempo passado, abrindo-nos a experiência desses repertórios no tempo presente. Passamos a ter diferentes perspectivas interpretativas inseridas ao fazer arqueológico. Em relação à Dança, abrem-se teorias e métodos que buscam se relacionar com o passado através da materialidade, o que viabiliza a construção de uma memória.

Apresentamos quatro pontos que compreendemos serem importantes para a teorização da Arqueocoreologia, sendo eles: arquivo, repertório, preservação e recuperação/ (re)construção. Ao lidarmos com arquivo, nos aproximamos da arqueologia e as reflexões acerca da cultura material, buscando compreender a materialidade e imaterialidade que os arquivos de uma obra coreográfica produzem, bem como os sistemas arquivísticos que os regem. Em repertório, investigamos como ele está diretamente conectado à construção de uma memória e uma organização dos arquivos (materiais e imateriais) gerados pela obra, mais do que com a imaterialidade. Quanto à preservação, nos voltamos aos teóricos do campo da arqueologia, para refletir criticamente sobre os discursos que são construídos ao se escolher uma

dança/obra coreográfica para ser preservada/recuperada ou não. No que diz respeito à Recuperação / (re)construção, apresentamos como o trabalho final da Arqueocoreologia, estando em seu âmbito todos os tipos de trabalhos que se debruçam em obras antigas, desde citações, *reenactment*, até *revival*.

A notação em dança foi apontada por Guest (2000) como único caminho para um *revival* de uma obra, o que nos faz pensar na importância dessas notações para as obras que estão sendo produzidas agora. Essa relação de memória e notação é algo que gera o debate no momento em que vivemos, na era digital. Temos acessos a celulares que registram tudo a qualquer momento. Concordamos com Guest na medida em que a filmagem é insuficiente para registrar os caminhos corporais pensados pelo coreógrafo na sua exatidão. Mas é inegável que os vídeos são importantíssimos para a construção de um repertório arquivístico de uma obra coreográfica .

Por fim, acreditamos que o estudo da Arqueocoreologia como disciplina estruturada se encontra em um momento de amadurecimento tanto teórico quanto metodológico, e que seu fazer fortalece o campo da Dança enquanto produtora de conhecimento, bem como agrega ao campo da Arqueologia um olhar mais sensível às narrativas do passado. Entendemos que o estudo viabiliza a busca por danças/obras/artistas que foram apagadas, esquecidas, silenciadas de forma ativa, no desenrolar da construção da sociedade humana contemporânea. Assim buscamos reduzir abismos epistemológicos, ontológicos e culturais.

Referências

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. New York: Routledge, 2009.

COCCARO, Luciane Moreau. **Os que fazem e os que pensam a dança: estudo da tensão entre teoria e prática em quatro cursos de graduação em Dança no Brasil**. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FRANKO, Mark (Ed.). **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment**. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

_____. Archaeological choreographic practices: Foucault and Forsythe. **History of the Human Sciences**, v. 24, n. 4, p. 97-112, 2011.

_____. Repeatability, reconstruction and beyond. **Theatre Journal**, v. 41, n. 1, p. 56-74, 1989.

FOUCAULT, Michel, **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2012 [1969],

HODDER, I.; HUTSON, S. **Reading the past**. Current approaches to interpretation in Archaeology. New York: Cambridge University Press, 2003.

HUTCHINSON GUEST, Ann. Is authenticity to be had?. Jordan, Stephanie (Hg.): **Preservation Politics**. Dance Revived, Reconstructed, Remade. London, p. 65-71, 2000.

LABAN, R. **Choreutics**. Hampshire, Reino Unido: Dance Books, 2001.

_____. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LAUNAY, I. As danças de depois. **Revista Aspas**, v. 9, n. 1, p. 24-42, 29 ago. 2019.

LEPECKI, André. The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. **Dance Research Journal**, v. 42, n. 2, p. 28-48, 2010.

LIMA, T.A. Um passado para o presente: Preservação arqueológica em questão. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Patrimônio Arqueológico: O desafio da preservação (T.A. Lima Org) Nº 33. Brasília: IPHAN, pp 5-21, 2007.

MAUSS, Marcel. Techniques of the Body. **Economy and society**, v. 2, n. 1, p. 70-88, 1973.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. 5ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

MOTA, Júlio. Rudolf Laban, a Coreologia e os Estudos Coreológicos. **Repertório**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 18, p. 58-70, 2012.

PRESTON-DULONP, V. & Sayers, L. Gained in Translation: Recreation as Creative Practice. **Dance Chronicle**, 34 (1), 5-45, 2011.

SCIALOM, M. **Laban Plural: Arte do Movimento, Pesquisa e Genealogia da Práxis de Rudolf Laban no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Summus, 2017.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TRIGGER, Bruce G. **História do pensamento arqueológico.** Trad. Ordep Trindade Serta. 2ª ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.

A HISTÓRIA EM DANÇA SOB O FOGO DO RELATIVISMO EPISTÊMICO

Marcos Bragato (UFRN)

Introdução

Este artigo tem por foco atentar à relativização do conceito de verdade adotada como *mainstream* nas análises sobre dança e suas consequências quando se tenta dissipar as fronteiras entre fato e interpretação, e entre fonte primária e fonte secundária. O movimento aparece como uma atitude de questionamento dos avanços filosóficos desencadeados pelo legado da ciência, e, também, das perspectivas filosóficas proporcionados pelo Iluminismo e, ainda mais, pela epistemologia evolucionista.

Esse *mainstream* propaga nas análises em dança que, por exemplo, o estudo da história como análogo ao estudo das “nuvens” (CARTER, 2004), e altera-se de acordo com o “olhar” do observador; depende de nós e não da realidade dos fatos e de princípios lógicos, mas do tipo de formulação que estamos dispostos a aceitar.

O relativismo trata a verdade, material ou teorias sobre essa materialidade, como algo relativo, quer à materialidade, quer no trato dela, quer em relação às coisas ou ao conhecedor (BUNGE, 2002). Isso se dá na instância do ontológico, quando como consequência temos o entendimento da realidade como mente-dependente. O seu absoluto, o do relativismo, é a tese de que tudo varia e o relativo do relativismo são as formas concretas as quais assume cujo dado final é o de que não há verdade e não há realidade.

O auge disso pode ser encontrado em vasta literatura histórica de dança produzida especialmente a partir dos anos 1990 (CARTER, 2004; LAYSON, 2004), e tem embebido análises sobre a dança que se faz, atualmente. O relativismo viceja nos estudos históricos e ensaios sobre dança com palavras de ordem – “rompimento de padrões”, “pré-determinado” “o presente olha o passado” – sem no lugar oferecer as inferências adequadas de tais escolhas;

provavelmente tais escolhas não estão interessadas na progressão do conhecimento porque parecem imersas em narrativas niilistas e pessimistas.

O relativismo é produto de uma atitude frente às perspectivas filosóficas ofertadas pelo iluminismo. Como produto de estendido movimento sob alcunha de pós-modernismo cuja meta é a promoção da atitude cética e rejeição das ideias universais de realidade objetiva, verdade, natureza humana, razão e progresso social. De acordo com a proposta do pós-modernismo, no lugar atuam, genericamente, autorreferencialidade, pluralismo, irreverência e, objeto, deste artigo, o relativismo epistemológico e o conhecimento como socialmente condicionado.

O cabedal de conhecimento baseado em concepções como a de verdade objetiva e racionalidade parecem minguar sob o relativismo. O que pode ser considerado verdadeiro é relativo “[...] às diferentes práticas e culturas e não há qualquer juiz ou padrão de racionalidade imparcial e superior capaz de avaliar essas diferentes narrativas”. (SILVA, 2005, n.p).

Tais critérios carregam incoerência e contradição, tida, aliás, como valor máximo, com desdobramentos especulares em sua própria incoerência, “verdadeiros contrassensos que não condizem com a realidade. Uma afirmação factual não pode ser considerada verdadeira ou falsa apenas dentro de um certo sistema de crenças particular” (SILVA, 2005, n.p). É falsa a noção de que o conhecimento é apenas uma questão de crença.

O relativismo epistêmico é hegemônico na produção histórica em dança e em análises sobre os objetos históricos em dança e seus produtos, sobre uma tessitura teórica que se constitui como a episteme pós-modernista e sobre o que se apresenta como a episteme relativista.

Com a “justificativa” de “aprofundar” sobre os eventos, debruçar-se “a fundo” com a presença da subjetividade de quem observa, o relativismo epistêmico se recusa a aceitar a distinção entre o descritivo e o prescritivo, e desse modo origina o irracionalismo epistêmico concentrado no psicossocial e no político-econômico. As consequências dessa adoção atingem igualmente

ciência e humanidades, e um dos cerne é o chamado construtivismo e suas vertentes.

Os que adotam o relativismo epistêmico atacam o que nomeia como história “tradicional” com a ojeriza à periodização dos eventos, o papel dos personagens históricos e a impossibilidade da busca da verdade inscrita nos fatos. Apontam para “histórias singulares” sem ao menos prestar atenção ao que se quer recortar como empreendimento histórico. Apresentamos genericamente o que propaga o pós-modernismo, com suas duas faces – o relativismo epistêmico e o construtivismo – e uma polêmica sobre as consequências do entendimento de se fazer história em dança sob o viés relativista.

O vírus do pós-modernismo/relativismo

O questionamento da existência da verdade é atribuído desde pensadores da Grécia antiga; Protágoras de Abdera (481 a.C. – 411 a.C.) – “O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são”, é considerado o iniciador ao propor a corrente filosófica cunhada como Sofismo, alvo de ataques de pensadores como Platão (428/427 a.C. – 348/347 a.C.) e Aristóteles (385 a.C. - 323 a.C.).

O crescente aumento do número de considerações filosóficas e sua disseminação pelas Humanidades e Artes explicam a durabilidade e popularidade entre os autores (BAGHRAMIAN; CARTER, 2015), mas ganha contornos dramáticos depois da 2ª Guerra Mundial com os pós-estruturalistas franceses, com o desbragado relativismo, quando contaminam os departamentos de humanidades e estudos literários.

Aos poucos, a partir dos anos 1970, tomam de assalto com agenda nomeada como “multiculturalista” e o questionamento da ciência “tradicional”. A agenda inclui o entendimento de que a ciência ocidental é apenas uma dentre tantas narrativas igualmente válidas.

O vírus que eles introduziram não era uma macromolécula, mas um meme (uma ideia que se reproduz): a ideia de que a ciência era uma imposição “colonial”, não um substituto digno para as práticas e crenças que haviam levado o país do terceiro mundo à sua condição atual. (DENNETT, 1997, n.p, tradução nossa).

O “novo” mundo “intelectual” chamado genericamente de pós-modernismo abriga vertentes do relativismo e suas versões do construtivismo. Um dos baluartes, e com presença recorrente nos artigos e livros concernentes às análises sobre dança – leia-se vocacionalmente ao campo da história e filosofia – é Michel Foucault. O autor francês pontifica o alvo: “Todas as minhas análises se opõem à ideia de que existem necessidades universais na existência humana” (FOUCAULT, apud. HICKS, 2011, p. 11). E mais à frente anuncia: “Não faz sentido falar em nome da Razão, da Verdade ou do Conhecimento – e nem mesmo contra eles” (FOUCAULT, apud. HICKS, 2011, p. 11).

Como observa o filósofo canadense-norte-americano Stephen Hicks (2011, p. 12), os pós-modernistas parecem demonstrar tendência para o “ativismo político que para o jogo estético” e querem despedaçar a razão, a verdade e a realidade: “[...] por acreditarem que, em nome da razão, da verdade e da realidade, a civilização ocidental espalhou a dominação, a opressão e a destruição”.

A expressa rejeição à verdade e a coerência se espraiam e contaminam estudos em humanidades e artes, principalmente ao arguir pela primazia da política – e alguns beiram a uma cartilha partidária, o que parece contradizer a aversão à verdade e a postulação pelo relativo. Pode-se afirmar como consequência a missão de suspeitar da existência da verdade.

As pérolas do rompimento da lei da contradição são apontadas por Hicks (2011, p. 216) com pares da afirmação:

Por um lado, toda a verdade é relativa; por outro, o pós-modernismo a descreve como ela realmente é. Por um lado, todas as culturas merecem igual respeito; por outro, a cultura ocidental é exclusivamente destrutiva e má. Os valores são subjetivos – mas sexismo e racismo são realmente um mal. A tecnologia é má e destrutiva -mas é injusto que alguns povos tenham mais tecnologia que outros. A tolerância é boa e a dominação é má – mas quando os pós-modernistas chegam ao poder, a correção política se instala.

O abrigo do relativismo pelas correntes “intelectuais” pós-modernistas aponta por uma relação estranha e esquisita a olhos nus. “Existe um padrão comum: subjetivismo e relativismo em uma respirada, absolutismo dogmático na seguinte” (HICKS, 2011, p. 216).

Isso está presente em parte da produção teórica sobre dança implementada a partir especialmente dos anos 1990. Ao se utilizar de “conceitos” extraídos de baluartes como Michel Foucault, Jacques Derrida e Richard Rorty, “conceitos” esses de cunho relativista, tornam o que é do território descritivo em prescritivo, em dogma – outro; contraditoriamente. “Os filósofos Michel Foucault, Richard Rorty, Jacques Derrida e outros lançam um olhar suspeito sobre a “verdade” e as “narrativas” substitutas relativizadas por grupos—lamentando que elas estão quase sempre em conflito brutal entre si” (HICKS, 2009).

A confusão ecoa pelos artigos e capítulos estimulados pela moda pós-modernista em destratar a verdade, a coerência e a realidade dos fatos; a realidade independente de nós humanos. Como afirma David Chalmers (1993, p. 138), o relativismo se recusa a aceitar a existência de “um padrão de racionalidade universal não-histórico, em relação ao qual se possa se julgar que uma teoria é melhor que outra”. Daí segue o entendimento que qualquer teoria terá sua validade ou não de acordo “de indivíduo para indivíduo e de comunidade para comunidade” (CHALMERS, 1993, p. 138).

O agravante com efeitos especialmente em Humanidades e Artes são manifestos na dubiedade das decisões epistêmicas baseadas em teses do que se pode chamar do guarda-chuva pós-modernista. Oportuno o perfilamento delas apresentado pelo divulgador científico Michael R. Matthews (1994, p. 149, tradução nossa), as quais se concentram na noção de que o conhecimento “não se relaciona com um mundo independente de observadores” e é formado por estruturas conceituais individuais em relação às próprias experiências; aqui se encontra um dos traços caracterizadores da face pós-modernista: o construtivismo.

Nesse pacote, portanto, a adoção do relativismo desencadeia a tese de que o conhecimento é socialmente construído contra o entendimento do papel da universalidade e a independência da mente. Assim, o conhecimento depende do “contexto” e da “contingência” em que é produzido, e não da postura objetiva sobre o fato.

Em arguta análise Paul Boghossian (2012, p. 43) aponta para uma das pontas formadoras da perspectiva pós-modernista. Nela, perfila três versões do entendimento construtivista sobre o conhecimento: a primeira, quando os fatos são entendidos como socialmente construídos “de um modo que reflete nossas necessidades e interesses contingentes”; a segunda, naquilo que chama de construtivismo sobre a justificação dos “fatos do tipo ‘informação E justifica crença C’ também são construídos; e a terceira, construtivismo sobre a explicação racional, fonte das anteriores, quando ‘nunca é possível explicar por que cremos no que cremos somente com base em nossa exposição à evidência relevante’” (BOGHOSSIAN, 2012, p. 43).

Mas a relutância da existência da separação entre fontes – fontes primárias e fontes secundárias – tem povoado desde antes os estudos no campo da história, o do “término” de tratamento da fonte como algo a ser observado uma “única” vez. Não a visão romântica de “endurecimento” do documento/arquivo, mas sim o que aponta determinado fato no arquivo/documento/fóssil.

Apregoar que a realidade é fruto da construção social é abrir mão de conhecê-la objetivamente. Com base no socioconstrutivismo, o que conhecemos sobre o mundo é, no fundo, o que a sociedade nos faz acreditar que conhecemos. Daí o conhecimento ser elucidado apenas pela compreensão de como funcionam os instrumentos de construção social da realidade. Sendo o conhecimento reduzido a artefato social, saber *quem* elabora a construção é mais importante do que saber o que é construído”. (OLIVA, 2005, p. 146).

Considerações na relativística história em dança

Com a justificativa de alargar o território dos estudos históricos em dança, o relativista/construcionista postula por envolvente discussão sobre estar simultaneamente no presente ao observar o passado. A polêmica

desencadeada pelo artigo de Richard Ralph (1995), publicado em número especial em homenagem a Selma Jeanne Cohen, no *Dance Chronicle*, chama atenção para a problemática da história em dança.

O artigo *The Light Fantastic Toe: Dance Scholarship and Academic Fashion* (RALPH, 1995) pode ilustrar o que viceja, desde os anos 1990. O autor, Richard Ralph, chama atenção para o cuidado com o material que se quer inferir quando argui pela necessidade da solidez e metódico aprofundamento dos fatos e das evidências documentais, e a elaboração de uma síntese coesa e crítica desse material.

Mas a reação a sua genérica consideração sobre a importância de se deter sobre o fato e a fonte é despertada, também, pela associação da disciplina história da dança com a flacidez epistêmica perpetrada pelo pós-modernismo (RALPH, 1995). Como vimos, torna-se irônico o ceticismo pós-modernista sobre a verdade e o conhecimento dada a virulência da defesa de “construções discursivas” em prejuízo do objeto e dos eventos a merecerem organização.

A autora Janet Adshead-Lansdale (1997) se posiciona contra as considerações de Richard Ralph e em defesa do pós-modernismo. Diz que no “mundo pós-moderno” (sic), a feitura do conhecimento está longe da objetividade e da imparcialidade, e que o conhecimento, ele mesmo, está embebido na narrativa do sujeito. “Isso não é uma teoria conspiratória do conhecimento em dança, simplesmente um ‘fato’ do pós-modernismo” (ADSHEAD-LANSDALE, 1997, p. 69, tradução nossa). Argui, também, em defesa da noção de documento de Michel Foucault quando postula que “todos os documentos são, em algum sentido, gerados especialmente para os propósitos do historiador” (ADSHEAD-LANSDALE, 1997, p.68, tradução nossa).

Para a autora (1997), as velhas ideias de que a história descobre a “verdade”, devem ser substituídas por uma multiplicidade de relatos, construídos no presente (sic).

Da mesma forma, as suposições de que a história é uma busca para identificar tendências e influências dentro de um quadro evolutivo cronológico e progressivo dão lugar a um mapeamento mais complexo dos eventos, que leva em conta a posição de quem criou as danças e de quem escreveu sobre elas. (ADSHEAD-LANSDALE, 1997, p. 75, tradução nossa).

O ceticismo parece ser um outro produto do viés relativista e seus desdobramentos. Aponta para a impossibilidade de se estudar o passado face às restrições que possam anular a busca pela verdade:

[...] o caráter retórico e metafórico de toda narrativa histórica e de toda linguagem, a subjetividade e o comprometimento político-cultural no qual o historiador está envolvido, a impossibilidade “epistêmica” de conhecimento objetivo e a atualização constante de um passado morto que está sempre continuamente exposto a olhares do presente. (FRANCISCO DE MOURA, 2000, p. 226).

A propósito, entre nós, a discussão parece estar candente; O entendimento tem a seguinte consequência: o que é metafisicamente e epistemologicamente verdadeiro em certo período será contraditório em outro, ou seja, a verdade é relativa ao tempo e ao lugar, e as contradições são intrínsecas à razão e à realidade. Assim, ao adotar tal entendimento temos as seguintes consequências: 1) a razão não tem potência para conhecer a realidade, 2) a realidade é conflitiva e/ou absurda, 3) a razão é sobrepujada por afirmações baseadas no sentimento ou na fé e 4) Racional e Irracional produzem verdades sobre a realidade (HICKS, 2011).

Pode-se observar em dois casos essa candência: o do título *Eu não minto, invento verdade(s): autoridade e procedimentos na historiografia da dança no Brasil* (GUARATO, 2018) e de *Escrever História da Dança: Das Evidências às Descontinuidades Históricas* (NHUR, 2015) que merecem olhar detido sobre o impacto dos relativismos ontológico e epistêmico. Agora, apenas rápidas considerações.

O primeiro, vítima da própria crítica porque a produção histórica sobre os fatos na dança se estende à descrença dos documentos e a outros autores não elencados. É vítima da crítica, também, quando atribui “poder” a certos grupos de validação de determinada episódio ou fato – porque precisa de se deter sobre os documentos quando poderá discernir entre fonte primária e fonte secundária.

O segundo, está implicado no desleixo estimulado pelo relativismo epistêmico quando lança máximas e solicita “particularidades” no terreno da pesquisa histórica em dança ou quando argui por “descontinuidades” em flagrante ataque à periodização e aos fatos dispostos cronologicamente.

O ataque é dirigido em especial, entre outros, ao que faz Paul Bourcier em *História da Dança no Ocidente* (1987), uma das melhores referências em língua portuguesa para estudiosos iniciantes em dança cênica. “[...] acabam por periodizar e ligar as ocorrências, achatando-as em combinações simplificadas” (NHUR, 2015, p. 6). No entanto, não peça coerência a um relativista: “É crucial dizer que não estamos negando a contribuição de tudo o que já foi produzido no campo da história da dança”. (NHUR, 2015, p. 9).

Não é difícil entender tal dubiedade ao certificarmos da filiação ao tentar discernir sobre o conceito de “descontinuidade” quando aponta o alvo de Foucault: “[...] a necessidade de se capturar as singularidades dos momentos do discurso, isolando-os das garras que tentam aprisioná-los em sínteses, periodizações e designações de uma continuidade genealógica” (NHUR, 2015, p. 7). E mais: “[...] a história de Foucault seria um ‘não’ à racionalidade e à prospecção de um horizonte eterno de verdades históricas” (NHUR, 2015, p. 7).

Mas ambos confluem confusão originada da ontologia relativista com implicações epistemológicas quando não reconhecem a diferença entre fontes, a diferença entre fontes primárias e fontes secundárias, em parte causada pela ênfase no subjetivismo e na relação entre o documento e o historiador. O empreendimento requer um trabalho detido e recorte adequado do que se quer pesquisar: o tipo de fonte, o tipo de validação, e assim por diante. Culpa do atraso a que nos submete o Relativismo e os autores que o adotam.

As consequências inevitáveis disso são o imobilismo, a paralisia, pois simplesmente não existem referências para a ação. E, para decretar definitivamente a morte de qualquer possibilidade da ação emancipatória, as “teorias” pós-críticas acrescentam “no cardápio” os “ingredientes” do “fim da história” e da “desconstrução do sujeito”. (DENTZ, 2011, p. 370).

O relativista vê crise em tudo como atestam as considerações de Janet Adshead-Lansdale (1997). Diz que a crise não se encontra apenas dentro da dança ou dentro de epistemologia, mas isso é parte da cultura pós-modernista; ou seja, faz da “crise” o território a ser aplanado e considera as fronteiras dissolvidas e desintegradas entre as diversas formas de arte e dança. Quando comenta por novas concepções de história, defende a “responsabilidade individual” e, no clássico lema relativístico, clama pelo papel “na criação dessa nova ficção, a ‘narrativa’ histórica” (ADSHEAD-LANSDALE, 1997, p.74).

As palavras da filósofa Célia Teixeira (2000, p. 1) atestam o que ainda vigora entre nós, em como o relativismo e seus vieses podem ser nefastos: “[...] o facto de pôr em causa toda uma tradição cultural, abolindo os critérios de excelência académica porque tanto lutámos; ideais de verdade e racionalidade são agora rejeitados”.

Para finalizar

Como observam os críticos do pós-modernismo, esse *mainstream* é mais uma atitude do que uma teoria; uma atitude de suspeição sobre a reivindicação da verdade. Ao postular a não existência da realidade e da verdade, o pós-modernismo e suas vertentes relativista e construcionista refletem uma espécie de salão niilista de espelhos, com as restrições para se conhecer o passado, no qual tudo o que existe e já existiu é apenas um reflexo: reflexo do fabulizado e vazio, do imitativo e desvalorizado. Por isso, a lassidão frente ao conhecimento.

Os pós-modernistas querem desesperadamente ser únicos porque determinam o seu valor em ser completamente diferente de seus semelhantes. Simultaneamente, eles argumentam que isso é impossível e que, se é um campo criativo, cultural, político ou científico, tudo tem mutabilidade e, por isso, é derivativo. O que um ideólogo pós-moderno pode esperar é reconhecer a natureza derivada das coisas em cada vez para parecer “inteligente” quando invocam “particularidades” e “descontinuidades”.

Os críticos do relativismo epistêmico chamam atenção por seu enredamento falacioso ao solicitar as “verdades” de cada um; se há “verdades” de cada um então não há “verdade” de cada um; ou seja, “tudo é relativo”, então tal afirmativa também é relativa.

Afinal, postula-se uma história em frangalhos, baseada em opiniões e obrigatoriamente desatenta com as fontes (originais)? Duração e mudança devem ser consideradas; os relativistas parecem desconhecer a possibilidade da existência da flecha do tempo.

Referências

ADSHEAD-LANSDALE, Janet. The "Congealed Residues" of Dance History: A Response to Richard Ralph's "Dance Scholarship and Academic Fashion"-One Path to a Pre-determined Enlightenment? **Dance Chronicle**. vol. 20, n.1, January 1997, p. 63-80.

BAGHRAMIAN, Maria; CARTER, J. Adam. **Relativism**. First published Fri Sep 11, 2015. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/entries/relativism/> Acesso em: 20.06.2020.

BOGHOSSIAN, Paul. **Medo do Conhecimento**: contra o relativismo e o construtivismo. Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

BOGHOSSIAN, Paul. The Case Against Epistemic Relativism: Replies to Rosen and Neta. **Episteme**. Cambridge: Cambridge University Press, Volume 4, Issue 1, February 2007, 03 January 2012, p. 49-65.

BOGHOSSIAN, Paul. O que o embuste de Sokal nos deve ensinar: as consequências perniciosas e as contradições internas do relativismo “pós-moderno”. **Disputatio**. 2, 1997, p. 22 – 35.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BUNGE, Mario. **Caçando a Realidade**: a luta pelo realismo. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

BUNGE, Mario. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CHALMERS, Alan F. **O que é Ciência, afinal?** Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CARTER, Alexandra. Making history: a general introduction. In: CARTER, Alexandra (ed.), **Rethinking Dance History: A Reader**. London: Routledge, 2004, p. 1 – 9.

CARTER, Alexandra. Destabilising the discipline: critical debates about history and their impact on the study of dance. In: CARTER, Alexandra; MORRIS, Geraldine (eds.), **Rethinking Dance History: A Reader**. London: Routledge, 2004. p. 10 – 19.1b

DENNETT, Daniel. **Faith in the truth**. AMNESTY LECTURE, OXFORD, final draft. February 18, 1997. Disponível em: <https://ase.tufts.edu/cogstud/dennett/papers/faithint.htm> Acesso em: 26. Mai. 2020.

DENTZ, Volmir Von. Elementos para uma crítica ontológica ao relativismo epistemológico nas “teorias” pós-críticas em educação. **Atos de pesquisa em educação**. v. 6, n. 2, mai./ago, 2011, p. 356-372. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/2575>. Acesso em: 26. Jun. 2020.

FRANCISCO DE MOURA, José Francisco de. Verdade e Realidade: o Pós-Modernismo e a tentativa de destruição da História-Disciplina. **Revista Phoinix**. 6, 2000, p. 226–238. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoinix/article/view/33432>. Acesso em: 20.06.2020.

GUARATO, Rafael. “Eu não minto, invento verdade(s)”: autoridade e procedimentos na historiografia da dança no Brasil. **V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Manaus: ANDA, 2018, p. 442-449.

HICKS, Stephen R. C. **Explicando o Pós-Modernismo: Ceticismo e Socialismo – de Rousseau a Foucault**. Trad. Silvana Vieira. São Paulo: Callis Ed., 2011.

HICKS, Stephen R. C. **Como os pós-modernistas treinam—e não educam—ativistas**. 02. Abril. 2009. Disponível em: <http://www.stephenhicks.org/2019/04/02/como-os-pos-modernistas-treinam-e-nao-educam-ativistas-portuguese-translation/> Acesso em: 20. Ago. 2020.

LAYSON, June. Historical Perspectives in the Study of Dance. In: ADSHEAD-LANSDALE, Janet; LAYSON, June (Eds.), **Dance History: An Introduction**, 2ª. edição. London: Routledge, 2004.

MATTHEWS, Michael. James Franklin: What Science Knows and How it Knows it. **Sci & Educ**. 19, 2010, p.1019–1027.

MATTHEWS, Michael. **Science teaching: the role of history and philosophy of science**. New York e London: Routledge, 1994.

NHUR, Andréia. Reflexões sobre rigor e especificidade na pesquisa acadêmica em dança, memória e história. **V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança**. Manaus: ANDA, 2018, p. 433-441.

NHUR, Andréia. Escrever História da Dança: Das Evidências às Descontinuidades Históricas. **Anais do IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança**. Santa Maria: ANDA, 2015.

OLIVA, Alberto. **Racional ou Social?** A autonomia da razão científica questionada. Porto Alegre: Edipucrs, 2005.

RALPH, Richard. the Light Fantastic Toe: Dance Scholarship and Academic Fashion. **Dance Chronicle**. Vol. 18, No. 2, 1995, p. 249-260.

SILVA, Matheus Martins. Os contra-sensos do relativismo pós-moderno. **Crítica na Rede**, 16 de Outubro de 2005 Disponível em: https://criticanarede.com/fil_relativismo.html Acesso em: 18. Fev. 2020.

SILVA, Matheus Martins. As consequências absurdas do relativismo pós-moderno. **Filosofia e Educação**, 2001 – 2008. Disponível em: www.filedu.com Acesso em: 29.04.2009.

TEIXEIRA, Célia. Relativismo ou Objectivismo? **Intelecto**. v. 4, n.5, 2000, p. 1-10. Disponível em: <https://www.oocities.org/revistaintelecto/rorty.html> Acesso em: 10. Jul. 2020.

DANÇA E MÚLTIPLAS COGNIÇÕES: NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI

Tatiana Wonsik Recompenza Joseph (UFSM)

Novas historiografias, Velhas questões

Este texto é um dos resultados de reflexões que tomaram forma desde 2017, como parte da pesquisa registrada no gabinete de projetos (GAP) da Universidade Federal de Santa Maria. No entanto, este tema aparece no horizonte de minhas investigações desde 2004, ano em que ingresso no Programa de Pós Graduação em Artes pela Universidade Estadual de Campinas devido ao objeto de minha pesquisa concentrar-se na Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e suas interfaces com as inventividades desejadas para processos criativos em dança. Desde lá, contabilizando-se de 2004 a 2010, fui me aprofundando em parte das discussões epistemológicas do século XX, e, mais especificamente, em torno da corporeidade proposta por Merleau-Ponty que marca a década da 60. Faz-se mister demarcar a diferença entre as noções de cognição e o campo das epistemes, devido ao senso comum que tende a associar cognição e episteme a uma correspondência. Se olharmos para a etimologia do termo cognição encontraremos aí a mesma raiz do verbo *cognoscere*, e daí, conhecer e conhecimento que também são a raiz para episteme, derivado do verbo grego *epístemai*, que significa “conhecer, entender” e, epistemologia, o estudo do conhecimento ou de como se dá o fenômeno do conhecer. Assim, por exemplo, a ciência cognitiva que estuda um conjunto de esforços interdisciplinares visando a compreender a mente e sua relação com o cérebro humano terá na neurociência a materialização das pesquisas centradas nas sinapses e mapas cerebrais em relação aos estímulos e repostas enquanto tudo isso, por sua vez, diz respeito a uma dada episteme – que é do mesmo tronco das epistemes positivistas da Modernidade. Sem invalidá-las em suas construções de conhecimento, cabe-nos aqui prestar a atenção para o fato de que, independente das resistências, de aceitação ou da rejeição por parte dos campos da ciência que têm sido protagonistas nos *rankings* de produtividade acadêmica, existem outras maneiras de organizar,

com argumentos coesivos, estruturas de pensamento filosófico e científico que se opõem, inclusive, às ciências cognitivas. Reconhecer as diferenças nos discursos produzidos dentro da área da dança parece ser relevante visto que os cursos de dança cresceram significativamente no nível de graduação e já alcançam o nível de pós-graduação. Já são, segundo Strazzacapa (apud WOSNIAK, 2017), mais de trinta cursos de pós-graduação, somando especialização, mestrado e doutorado, desde 2002. Atualmente, com o isolamento social durante todo o ano de 2020, e com o ensino remoto nos cursos de graduação em dança, o exercício docente permitiu uma navegação pela rede da internet com uma intensidade, da minha parte, nunca antes imaginada - já que a episteme específica do saber cuja transmissão para a nova geração está parcialmente depositada sob minha responsabilidade só é possível no formato presencial, pela sua natureza (natureza epistêmica). Em outras palavras, a experiência da sala de aula, como professora de disciplinas práticas, bem como as discussões do núcleo docente estruturante do curso do qual faço parte, traziam à tona um montante de questões em torno do estudo do movimento como cognição. Estas questões diferem de outras formas de entender o movimento, como as preconizadas pelas contribuições de Laban, que tem sido referência nas interfaces entre dança e educação. Em 2019, fiz uma comunicação oral no 6º Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (Anda), neste mesmo Comitê Temático - Dança, Memória, História -, em que apresento uma digressão de experiência universitária de mais de vinte anos e recupero as discussões de dois eixos (como se fossem dois grandes divisores de águas) epistemológicos: os discursos provenientes dos desdobramentos do materialismo histórico, que seguiam uma crítica moderna da história social e política; e os discursos da pós-modernidade, que contraíam para si as conquistas identitárias - e plurais - das minorias, suas especificidades e também a diluição de uma unidade de resistência em oposição ao capital. Ou seja, um campo de tensionamento que se radicalizou durante e após a guerra fria. Neste ano de 2020 dei continuidade a uma espécie de sensibilidade compilatória, que sofreu os prejuízos provocados pela condição do isolamento social e adiamento do tempo plenamente dedicado à pesquisa, que estava previsto para um pós-doutorado cujo objetivo era sistematizar essas discussões, já levando em consideração

alguns aspectos temporais documentados, que tendem a uma narrativa cronológica da produção de conhecimento em dança. Daí, a menção à memória de Helenita de Sá Earp, que tem sido tema de alguns trabalhos (Abrace, 2012) e à fundação da Escola de Dança da UFBA em 1956, bem como de outras referências geralmente associados à narrativa da história da dança a partir dos campos da produção de conhecimento universitário, como agora Klauss Vianna, Angel Vianna, Rolf Gelewski, entre outros nomes da dança moderna. Já com as contribuições de parte da historiografia contemporânea, que tem provocado deslocamentos e revisões de critérios de análise e metodologias de pesquisa, entram no campo produções como questões de gênero e perspectivas discursivas das interseccionalidades de raça, classe e gênero. Também neste movimento crítico da contemporaneidade encontram-se as proposições pós-coloniais, decoloniais ou neocoloniais, havendo entre as três designações diferenças ideológicas - e por vezes epistemológicas - que merecerão, futuramente, serem compreendidas e organizadas para as áreas da pesquisa em dança cuja linha esteja orientada para tais discussões. São discussões que demandarão tempo e rigor por parte dos envolvidos (pesquisadores, orientadores, orientandos futuros). Por fim, a descoberta, dentro do próprio comitê de Dança, Memória e História, e do coordenador do mesmo, Rafael Guarato, da *Historiografia do Abandono*. Daquilo que os interlocutores na dinâmica dialógica do 6º Congresso Científico como lugar de fala e lugar de troca de conhecimento vem contribuindo para a minha prática docente ao organizar as informações da área, e do que desde 2019, incluindo acesso a bibliografias, venho trabalhando com discente no grupo de pesquisa Linguagem, Arte do Movimento e Estudos da Dança (LAMED), cheguei principalmente à organização de quatro subtemas para pensar possíveis epistemes projetadas para o século XXI. A seguir, descrevo um pouco as reflexões sobre cada uma delas: Imagem e Cognição: Língua de Sinais e Dança; Corporalidade, Corporeidade e Espiritualidade; Branquitude, a consciência tardia; e Pedagogia Espírita: Apontamentos.

Imagem e Cognição: Língua de Sinais e Dança

O construto sobre a formação da imagem - e compreensão - segundo a ciência ótica, tem sido desenvolvido ao longo de toda a era moderna, uma vez que foi no século XVII que se desenvolveram os conhecimentos do uso das lentes e espelhos combinados à formulação matemática, e os sistemas óticos que combinam duas lentes como o telescópio que explicam a formação e (de)formação da imagem, aumentando-a para que se torne visível. Este fenômeno está geralmente associado a Galileu e Kepler devido aos conteúdos de física no ensino médio sobre as leis da reflexão e refração da luz²². A maioria de nós, quando aprendemos na escola sobre a formação da imagem pelo cérebro humano a partir das leis da ótica, recebe esta informação apenas segundo os fenômenos da luz e dos impulsos elétricos referentes à discriminação de cores e formas. No entanto, a forma é um conceito abstrato porque, para a formação da imagem de um objeto do mundo, o volume é uma informação cognitiva tridimensional que está indissociada da forma do objeto no mundo. Por exemplo, nós, seres humanos, só reconhecemos a ilustração de uma maçã porque antes de vê-la representada (ou simultaneamente, na sociedade contemporânea) nós a comemos, a tocamos, a deixamos cair e tivemos várias interferências da linguagem durante esse processo enquanto éramos bebês e crianças. Imagem e cognição têm uma relação com a experiência corporal, sensível (dos cinco sentidos) e, também, simbólica - já que a linguagem atravessa e forma a nossa episteme através de uma dada cultura. Estas questões estão, de certa maneira, sintetizadas nas discussões propostas por Merleau-Ponty (2000) na *Fenomenologia da Percepção* que, como se sabe, foi uma proposta bastante inovadora entre as produções das epistemologias da segunda metade do século XX quando reivindica à extensão corporal (*res extensa*) a formação ininterrupta (e inacabável/inacabada) do conhecimento. Em 2010 concluí uma investigação que havia iniciado em 2002

²²O século XVII ficou marcado como um período de desenvolvimento na ótica. (...) foram inventadas as primeiras lunetas e microscópios, instrumentos importantes nos trabalhos de filósofos naturais como Galileu Galilei (1564-1642) e Robert Hooke (1635-1703). (...) Dentre as influências sobre Descartes estavam os manuais escolares da primeira metade do século XVII, que continham comentários de textos aristotélicos. (...) Outras influências sofridas por Descartes estão nas pesquisas em ótica de seus antecessores e coetâneos, como Galileu e Johannes Kepler (1571-1630). (ORTEGA e MOURA, 2019)

como pesquisa artística, cujo campo de interesse era a língua de sinais e que, desde então, estabelece a diferença entre a definição dada para esta modalidade de língua e os gestos paralinguísticos. Desde lá, há dez anos atrás, pretendia abrir um espaço de pesquisa que envolve outra cultura: a cultura surda. Não se tratava de um trabalho exclusivo para surdos ou com surdos, mas de uma possibilidade dialógica entre surdos e ouvintes. A pesquisa desenvolveu uma reflexão sobre o uso do corpo e espaço na língua de sinais e sua transformação em dança, que levou a sugestões para uma metodologia de criatividade em dança educativa, a ser aplicada como estratégia bilíngue, dentro de uma proposta inclusiva. Ao estudar a gramática da língua de sinais, que é espacial, e sua modalidade que é visual-motora, atentamos tanto para questões cognitivas quanto epistemológicas. Cognitivas pelo desenvolvimento psico e neuromotora sua aquisição; epistemológicas pela constituição do sujeito linguístico no caso da língua materna ou natural. Adiantamos, a título de informação prévia, que a língua de sinais constrói e organiza o espaço, através de uma delimitação de fala que se chama campo de enunciação e de pontos específicos para os referentes e objetos enunciados que, por sua vez, são necessariamente estabelecidos numa relação entre o corpo (movimento, direção do corpo, postura corporal, olhar e expressão facial) e o espaço de enunciação. A hipótese desta tese formou-se a partir desta organização própria do corpo no espaço como um fato do uso da língua de sinais. Se a língua de sinais constrói e organiza o espaço, e também a dança o faz, haveria contribuições mútuas entre os conteúdos gramaticais da língua de sinais e os conteúdos da dança? Esta questão orientou parte das observações que contaram com traços da gramática gerativa de Noam Chomsky, segundo a qual existiria uma gramática universal e que foi base epistemológica para o trabalho da linguista Ronice Quadros - vale dizer que esta pesquisadora é ouvinte filha de pai e mãe surdo/a. Ao trabalhar com dinâmicas de inclusão no mesmo espaço de apoio pedagógico tive oportunidade, também, de observar pessoas cegas e os estudos de Helen Keller, surdo-cega que demonstraram que para ensinar a língua de sinais para uma pessoa não vidente, por exemplo, é preciso tocar as mãos e rosto simultaneamente, desvelando pela relação mente-corpo a tridimensionalidade dos objetos. Estas questões de tempo-espaço-corpo-cognição, pautadas em massa, peso, volume, comunicação

podem ser estruturadas paradigmaticamente independente de questões identitárias de gênero, por exemplo, e tem sido acumuladas desde as ciências modernas até os dias de hoje com grande proveito para a abertura a novos conhecimentos. A alteridade surda desloca do lugar de neutralidade ouvinte um conjunto de crenças sobre língua desde que movimentos sociais da comunidade surda vêm conquistando lugares nas políticas educacionais, de modo que, hoje, por lei, temos uma ampla divulgação da língua brasileira de sinais (LIBRAS). Isto, no entanto, não é sinônimo de que exista uma compreensão dos processos cognitivos envolvidos na performance linguística da LIBRAS por uma pessoa surda de grande eloquência em sua língua materna. Tampouco é sinônimo de que epistemologicamente tenha havido uma ampliação da consciência crítica. Cabe a nós, junto às gerações futuras, dar continuidade aos esgarçamentos dos limites e restrições até então estabelecidos pela ignorância destes novos campos. Sobretudo não ditar formas de fazer dança aos surdos/surdas. Abrir-se a conhecer a partir da cultura e arte surda.

Corporalidade, Corporeidade e Espiritualidade

Neste subtópico reconheço tendências gerais em se observar, para os estudos do corpo na dança, epistemes calcadas no corpo biológico e social. Estudos da anatomia, fisiologia, cinesiologia e outras disciplinas modernas fazem parte dos currículos da formação em dança no ensino superior desde as contribuições histórica de Helenita de Sá Earp. Devido a presença de tais linhas de estudo ao longo do século XX, a dança entrou nas universidades reproduzindo a lógica moderna do século XVII. Como corporalidade quero me referir aos inúmeros textos que destacam a palavra corpo, na área da dança, em seus títulos. O corpo passou a ocupar o lugar e a importância do que antes era ocupado pela noção de sujeito e, antes do sujeito, pela noção de indivíduo. Corpos negros, corpos trans, corpos plurais, dentre outras nomeações, como estratégias de visibilização do não igual, do não padrão, do não neutro. Em contraposição ao homem vitruviano, de Leonardo da Vinci (1452-1519), icônico do Renascimento por representar o ideal clássico de simetria como uma matemática exata das linhas, e que aparece até hoje em capas de livros, agendas e academias poliesportivas. Mas, nos últimos trinta anos, os discursos

da subjetividade e da singularidade vêm ganhando espaço. Da corporeidade, como foi brevemente explanado anteriormente, há uma produção nos estudos da dança e das artes do corpo, e também das pesquisas e críticas educativas na área da Educação Física, que interessam para a área da dança, uma vez que oferecem suporte teórico para ou uma natureza de conhecimento ou de saber que se adquire através de uma experiência estética do sentir o corpo e do ser em dança não traduzível em palavra. A palavra, como tal, permite o falar sobre, o referir-se ao fenômeno da dança mas, para muitas bailarinas e bailarinos, não se faz suficiente quando se é necessário -por uma questão de lugar social e por uma demanda protocolar a teorização (ou a vinculação de um fazer prático-poético a teorias acadêmicas). É o caso de algumas produções de mestrado, dissertações e por vezes teses problematizadas por Eleonora Campos (2013) que deixa em abeto o acolhimento a novas epistemes, que não aquelas convencionadas pelos *status* já apontados por Pierre Bourdieu. Acredito que seja possível dar mais um passo em direção às especificidades da área da dança entendendo que, em vez de circunscrever as teses já defendidas em limitações epistemológicas determinadas, seja momento de romper estruturas de saber e aceitar produções materializadas em outras naturezas que não a verbal discursiva. Daí, ao trazer de volta para o debate das epistemologias a palavra espiritualidade, podem-se abrir caminhos também culturais, populares, étnicos, ancestrais, milenares e históricos (historicamente banidos pelos discursos de parte das ciências positivistas) que redimensionem o termo que por tanto tempo ficou submetido à teologia ou a subáreas da filosofia como campo de conhecimento.

Branquitude, a consciência tardia

No âmbito dos discursos formadores das ciências humanas, é frequente a mescla entre vida e obra dos autores de referência cujas contribuições conceituais serão transmitidas no processo de ensino superior, e deverá, em princípio, reverberar na consciência dos sujeitos participantes deste processo e em sua caminhada de maturação de seus próprios pensamentos, reflexões. Assim, quando aprendemos sobre Sócrates, não aprendemos apenas sobre o mundo das ideias e os valores de verdade e falsidade (seja de maneira mais ou menos aprofundada), mas aprendemos também uma dada

narrativa sobre sua vida, sobre quem foi, que lugar ocupou no local em que viveu (que se generaliza a uma época). É uma maneira de transmitir o conhecimento que vincula autor, vida e obra. Para aproveitar este mesmo exemplo, atualmente presente em aulas de filosofia no ensino médio (quando elas existem), tomemos como referência o mundo das ideias na fundação da filosofia grega para estabelecer um ponto, na história, para a questão da consciência e a relação entre consciência e conhecimento, e, por sua vez, uma escala para uma das epistemologias originárias dos discursos vigentes até os dias de hoje. Vale ressaltar parte de uma prática que valida a obra em relação ao *locussocial* de seu autor está intrínseca à tradição filosófica, no processo de transmissão de conhecimento, quando Sócrates e sua história tornam-se conhecidos por textos de Platão. Do ponto de vista de uma arquivologia epistêmica localizada geograficamente nas coordenadas Latitude: 43°12.5868' N Longitude: 77°41.5836', segundo o meridiano de Greenwich, que, na Grécia Antiga, equivalia a uma das civilizações que desenvolvia o que até hoje conhecemos por cartografia²³, e cujo objetivo era o comércio e a guerra, as questões em torno do conhecimento como ação da inteligência se organizavam pelo dualismo platônico, segundo o qual haveria o mundo inteligível (das formas ou ideias), fora do tempo e do espaço (que vai gerar a epistemologia cognitiva), e o mundo concreto dos sentidos - que serão, em Kant, o mundo sensível na maioria das traduções para a língua portuguesa). A transmissão da ideia de origem dos pensamentos sobre o conhecer como universal é tão presente que enciclopédias e “coleções filosóficas” que oportunizam, em princípio, uma democratização dos saberes acadêmicos (recordando que a palavra academia se origina do jardim de Academo, onde caminhava Sócrates), apresentam um texto introdutório à obra propriamente dita de Sócrates, sem uma assinatura de autor²⁴. Isto porque parte-se do pressuposto

²³Na cartografia grega podemos destacar Eratóstenes de Cirene, que fez um experimento para comprovar a esfericidade da Terra. (...) Anaximandro de Mileto construiu o primeiro mapa-múndi gravado em pedra, também é atribuído a ele a medição das estrelas e o cálculo de sua magnitude. Já Hecateu de Mileto fez uma descrição sistemática dos lugares, essa obra chama-se *Periegesis*, sendo considerado a primeira obra geográfica. Demócrito de Abdera introduz os termos latitude (*latu* = largura) e longitude (*longo* = alongado) indicando as medidas de distâncias no sentido vertical e horizontal, respectivamente.

²⁴ A Coleção *Os Pensadores*: Platão, editada pela Nova Cultural, que não disponibiliza ao leitor o nome de quem traduziu a obra nem de quem escreve o que seria uma apresentação da

segundo o qual seja senso comum a concordância desta epistemologia como originária e universal. Toma-se como afirmação o que seria comentário sobre a obra e o pensamento do autor. Assim, na coleção *Os Pensadores* há a afirmação de que o pensamento de Platão se constrói como um jogo de hipóteses interligadas, destituindo a lógica sofista baseada em uma relação matemática de síntese de afirmações. A modo de brincadeira, podemos dizer que “Platão desconstruía os silogismos”. É importante, para retornarmos a uma aproximação do construto paradigmático universal, o exercício da imaginação histórica que permite compreender por que se considera ou se avalia como significativo a revolução que divide este período da história das ideias entre pré-socrático e pós-socráticos. No ramo das produções filosóficas eurocentradas (situadas próximas ao meridiano de Greenwich entre centro europeu e Ocidente), a dialética que se fundava na busca de um denominador comum no nível da significação das palavras para definições e conceitos, alicerçou parte da produção científica na medida em que se desenvolve pela premissa da existência de leis matemáticas, leis físicas e assim por diante. Este ponto originário grego vai se misturando com a história das civilizações, atravessa os períodos de formação e dissolução do império romano, os ataques e confrontos dos reinos feudais, formação dos estados-nação e subjugação constante dos perdedores pelos vitoriosos das guerras e conflitos que marcam as ações da humanidade. Deste modo, o próprio meridiano de Greenwich é um ícone do comportamento ocidental quando, ao buscar pela sua história nos deparamos com a informação de que este ponto zero foi convencionado em 1884, por um acordo internacional (enfrentando concorrência com o meridiano de Paris na França, o meridiano de Cádiz na Espanha e o meridiano de Coimbra, em Portugal. Nota-se ao mesmo tempo a potência do império britânico na época e a herança do Renascimento pelo marco do Observatório Real de Greenwich, datado de 1675. Importantíssimo registrar que a escravidão promovida pelo império britânico tem origem no

mesma. Ou seja, o anonimato de tais autorias concorrem para a construção de um imaginário universal. A Coleção *Os Pensadores* é uma coleção de livros que reúne algumas das principais obras da história da filosofia, dos Pré-socráticos aos Pós-modernos. Publicada originalmente pela editora Abril Cultural, entre os anos de 1973/1975, era composta de 52 volumes com as obras supracitadas e mais quatro volumes adicionais que continham um resumo da vida e obra de cada pensador.

século XV(ou seja, nos 1600...) e oficialmente término em 1834 embora, na prática, nas colônias estas datas variam. A abertura das rotas comerciais no Atlântico desenvolveu a escravização em massa e foi um dos principais produtos de exportação. Ou seja, uma tradição de acúmulo de conhecimento sobre questões chamadas questões do espírito e da humanidade convive, em todos os lugares de produção científica, com as brutalidades mais atrozes e divide seus registros de modo a higienizar suas produções bibliográficas filosóficas das consequências e dívidas morais que são, também, acumuladas em torno dos textos iluministas sobre consciência nas suas mais variadas concepções. Assim, em Hegel, encontram-se reflexões como “A primeira questão é onde devemos começar com a história da filosofia. Esta principia onde o pensamento emerge de modo puro, onde é o universal, e onde semelhante pureza e universalidade é o essencial, o verdadeiro, o absoluto, a essência de tudo” (HEGEL: 1991, p.183). Deste modo, quando em contexto de sala de aula para ensinar os fundamentos da dança clássica no ensino superior, seja tomando por referência Monteiro (2006), que realizou um admirável trabalho com as *Cartas sobre a Dança*, de Novèrre, seja tomando a *Formação do Balé Brasileiro* de Roberto Pereira, situa-se o contexto histórico sócio-econômico em que o objeto em questão, teoria da história e do balé, se desenvolve como sinônimo de epistemologia universal que não apenas exclui, de seu critério de universalidade, as culturas que foram violentadas pelos mesmos princípios civilizatórios a que se pretendem superiores como também perpetuam uma noção de neutralidade do ponto de vista das produções de conhecimento (calcada no método cartesiano). No Brasil, é importante lembrar a retirada da disciplina filosofia dos currículos, em 1971, e a primeira conquista de seu retorno às escolas acontece em meados de 1980 após um intenso movimento dos departamentos de filosofia das universidades brasileiras, e ainda como disciplina opcional. No entanto, a polêmica sobre o ensino da filosofia no ensino médio está viva porque, “a escola média brasileira - especialmente a pública- estaria de tal maneira “sucateada” que já não faria qualquer sentido a presença da filosofia como disciplina obrigatória. (GALLO, *in Prefácio Filosofia em Sala de Aula – teoria e prática para o ensino médio*, p.X, obra de Lidia Maria Rodrigo, 2013.) Segundo o autor, no Brasil se desenvolveu pouco o campo de estudos França e pesquisas em torno de uma didática da

filosofia, à diferença de países como, Itália, Portugal, Uruguai e Argentina. Em 2013 a filosofia e a sociologia voltaram a ser disciplinas obrigatórias no ensino médio e Rodrigo (2013) disponibilizou o primeiro livro, depois de décadas, para professores do ensino médio, entendendo ser um tarefa necessária para a consolidação da democracia em nosso país e, segundo Gallo, “tomou partido para ensinar-se filosofia para esse público, para além de qualquer elitismo”. (2013, p.XIII) Ou seja, nota-se, por estas breves passagens, uma concordância em reconhecer a filosofia como campo de saber elitizado.

Geralmente, entende-se que o valor formativo da filosofia está no fornecimento de um conjunto sistematizado de conhecimentos, articulados como sistema de verdades e valores próprios para serem adquiridos. Mas pode-se também entender o ensino de filosofia como um debate sobre os problemas da “realidade” ou da “atualidade”. Munidos de uma visão de mundo, poderíamos discutir “problemas”, supondo-se que consciência e o entendimento deles é condição para a sua transformação. O ensino de filosofia pode ainda ser entendido com o ensino de história ou de temas da história da filosofia. Esta concepção supõe que o mais importante para a formação dos alunos é a aquisição de um conjunto sistematizado de informações, conhecimentos acumulados desde a origem da filosofia. O ensino de filosofia pode, finalmente, ser compreendido como desenvolvimento de habilidades cognitivas. Esta é uma concepção em evidência no Brasil, pois focaliza uma necessidade premente: responder ao fato de que os alunos chegam ao final do ensino médio, e mesmo à universidade, com graves deficiências discursivas, de língua e de linguagem. (ROCHA, 2015, p.13).

Bombassaro (1992) discorre sobre as fronteiras da epistemologia e chega a afirmar que “na história da epistemologia, frequentemente, racionalidade e historicidade foram consideradas categorias excludentes. Isto porque a racionalidade é aquela sistematização do conhecimento acumulado que busca “a” verdade, as leis universais, enfim, os universais, ao passo que a historicidade assume, em seu criticismo, ainda que parcialmente, conjunturas e contextos de força e interesses que deslocam, desacomodam e podem desestruturar o a racionalidade. Daí que na linha racionalista o “desenvolvimento e o aperfeiçoamento do conhecimento e a ideia do progresso cognitivo são dois elementos que constituem o próprio significado da ciência” (BOMBASSARO, 1992, p.76). Assim, quando em 2017, Djamilia Ribeiro surge no cenário de produção de conhecimento no Brasil, com projeção internacional como um verdadeiro *boom* com a venda e esgotamento de seu livro *O que é lugar de fala*, na área da filosofia, inaugura um marco discursivo para o nosso

país, conclamando contribuições de pensadoras brasileiras e norte-americanas à voz da historiografia das mulheres negras e à denúncia de um epistemicídio em específico – ou mais. Este termo pequeno, esta única palavra: epistemicídio - foi o que me trouxe até este exato momento de vida presente, carne, coração e sangue diante do papel branco que ganha dedo a dedo letras em texto de documento, resistência, luta. Para chegar a ela foi preciso as páginas precedentes e os trinta e oito anos de leitura e formação escolar garantidas pelo meu privilégio branco do qual vim tomando uma consciência paulatina desde 2018, quando escutei o termo branquitude pela primeira vez, mas cujo alcance só cheguei a compreender agora, em 2020, não só pelos acontecimentos diante do assassinato de George Floyd nos Estados Unidos ou pelas intermináveis manchetes brasileiras (facilmente recuperáveis pelas redes sociais) e pela “pós-tv” no *youtube*, sobre massacres da polícia militar nas periferias de diversas capitais do país bem como o assassinato de Marielle Franco e Anderson Gomes em caráter de execução por perseguição política desde 2018. Contradições dentro de uma produção de conhecimento por filósofos brancos como Hegel, que deixou uma obra referenciada até os dias atuais tornam-se insustentáveis. O mesmo autor capaz de produzir um dos grandes sistemas filosóficos dos tempos modernos, cognitivamente falando, é denunciado por suas próprias afirmações na produção da história da região do Mediterrâneo quando, em seu livro *Filosofia da História*, Hegel (1995) faz uma ampla exposição histórica, geográfica e cultural descrevendo que:

[...] o africano ainda não chegou a essa distinção de si como indivíduo e de sua generalidade essencial. Por isso carece também do conhecimento de uma essência absoluta, que seria um outro, superior a ele mesmo. O negro representa (...o homem natural, selvagem e indomável. Devemos no livras de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a ideia do caráter humano. (HEGEL, 1995, p.84 apud Pommer, 2016, p. 9).

Vista a violência da passagem acima, ou Hegel e seus contemporâneos não dispunham de cognição suficiente para compreender os processos de crueldade intrínsecos ao tráfico de seres humanos ou o motivo de suas afirmações era obscuro e conveniente, já que Luz (2017) nos oferece várias passagens documentadas sobre a consciência cristã do genocídio

promovido nos processos de colonização através de documentos escritos pelo Frei Bartolomé de Las Casas – que viveu durante muitos anos na América entre 1502 e 1546. Se, desde o século XVI, havia registros da consciência da brutalidade e atrocidade cometida contra crianças e mulheres em terras estrangeiras, como se explicaria que, no século XVIII e XIX, em que viveu Hegel, inexistiria tal consciência pautada na mesmíssima tradição cristã que comunga não apenas dos dez mandamentos, dentre os quais “não matarás” mas também de uma ética judaico-cristã que permite a abstração filosófica do valor à vida independente do credo. As tensões epistêmicas, em seus fundamentos, vão se tornando insolúveis por criarem paradoxos em suas contradições morais e lógicas. Não resta outra alternativa a não ser recuperar a história do pensamento fundante das mesmas, e é quando nos encontramos com as bases do racismo estrutural, cujo edifício alicerçado na dominação física e ideológica dos povos está imbricada nas ideologias científicas. Assim, “estudiosos do racismo e de conflitos grupais que observaram a maléfica desumanização do ‘inimigo’ e a chocante indiferença à vida demonstrada pelos agentes do terror e da guerra” (LEVINE e PATAKY, 2005, p.11) atualmente em produções do mundo inteiro, como desdobramentos das contribuições de Angela Davis e de tantos movimentos sociais que não se separam dos estudos filosóficos que os instrumentaliza histórica e epistemicamente. Lugar de fala não é apenas a tomada de consciência social de onde se está falando, das interseccionalidades de raça, classe e gênero, mas é também a recuperação da história pelas narrativas hegemônicas, em suas falências, em suas estruturas abaladas pela aplicação racional de seus próprios instrumentos de análise. Daí surge a branquitude. Impressionante como a instauração deste conceito incomoda os agentes brancos da produção de conhecimento acadêmico. Se a epistemologia - como palavra instauradora dos sistemas filosóficos pretensiosos historicamente de explicar o mundo do ponto de vista da racionalidade humana em sua natureza-, inicia-se, em sua arqueologia, com a palavra consciência, urge a tomada de consciência da branquitude. Ainda que tardia.

Pedagogia Espírita: apontamentos de novas contribuições

Em 1746, antes do nascimento de Hegel (1770-1831), nascia Johann Heinrich Pestalozzi em Zurique e em 1804, antes do nascimento de Karl Marx (1818-1883) nascia, em Lyon, Hippolyte Léon Denizard Rivail que ficou conhecido até os dias de hoje como Alan Kardec. Tanto Pestalozzi quanto Rivail eram educadores, pedagogos e formados pela escola de pensamento positivista, que foi muito importante para o desenvolvimento e a consolidações das ciências desvinculadas dos dogmas da religião católica, principalmente, mas também da protestante. Enquanto a história da filosofia de Hegel organiza-se epistemologicamente no conceito de uma consciência que para Hegel é, precisamente, *consciência de si*, autoconsciência – seu saber do Outro é um saber de si no materialismo histórico de Marx. A consciência é consciência de classe, uma outra corrente de pensamento, que não toma a morte como a finitude do ser humano se organiza recobrando ao mesmo tempo uma noção de espírito e uma noção de história - e memória - de classe. Esta corrente ficou conhecida como espiritismo, e no Brasil se confundiu, pela nomenclatura, com os terreiros de umbanda, uma vez que a terminologia Centro Espírita pôde ser compreendida de diferentes formas. No entanto, as práticas brasileiras de raízes africanas terão distinções formais em relação às práticas oriundas do espiritismo como proposta filosófica que até hoje toma por base o trabalho de compilação e comparação realizado por Alan Kardec, e que se apresenta a seu leitor como científico. Atualmente, tanto a umbanda quanto o candomblé (que é essencialmente diferente da umbanda) e o espiritismo reivindicam, cada um em seu território e todos no território da divulgação bibliográfica, o reconhecimento de uma epistemologia própria. Para a dança e para o ensino superior, trago esta questão devido ao fato de que nossas práticas de corpo têm, nos processos criativos que observo, acompanho e mesmo oriento, sobretudo os irmanados com as danças populares em geral, evocado o que temos chamado de ancestralidade ou memória ancestral e algumas semelhanças ritualísticas e/ou xamânicas. Nas artes da dança e do corpo, temos uma tendência a agrupar estes processos criativos e produções em arte a estudos do corpo, da corporalidade e/ou corporeidade, ou manifestações da memória e/ou do inconsciente. Ocorre que, como docente e mesmo como graduanda, no

passado, tem sido frequente a percepção de que, embora academicamente note uma rejeição “científica” da produção da área em relação ao que chamamos, no senso comum, de espiritualidade, de modo que o termo espírito/espiritual/espiritualidade parece ter sido banido das produções de pesquisa, na prática, esta dimensão aparece e, agora, pode ser entendida como epistemológica. O termo pedagogia espírita foi adotado por Dora Incontri, subintitulado por ‘um projeto brasileiro e suas raízes - sendo o resultado de sua pesquisa de doutorado desenvolvida na Universidade de São Paulo (USP) em 2001. Aparece aqui como apontamento futuro porque dimensiona um novo (velho) conceito de consciência, bem como desmistifica (ou a isso propõe) o fenômeno da mediunidade e situa o individualismo filosófico como uma outra proposta.

Considerações Finais

Este texto teve por objetivo principal apresentar parte das contribuições da área específica da dança no âmbito das produções de conhecimento acadêmico ao revolucionar as epistemologias ainda vigentes e herdadas principalmente pelo desenvolvimento da era moderna. Aproxima-se das contribuições de uma historiografia que, como inspira as palavras de Vieira (2019), venha a dar contorno para

projetos poéticos e poéticas, fazeres que dialogam entre si e que se inscrevem no tempo, mas considerando precisamente que a ordem da Arte deixou de ser a ordem dos universais concretos, da fundamentação metafísica e teleológica, para ser, sobretudo, a investigação a respeito de seus modos de operação e de inserção social. (Vieira, 2019 ,p. 20)

Existe uma intenção consciente e determinada em defender, dentre as epistemologias já consagradas, epistemes outras, milenares, simbólicas, deste novo campo, que é a dança dentro da universidade. Memórias coletivas, narrativas entrelaçadas pelas singularidades e pelas diferenças, e um solo em comum: um território de extensão continental, com uma história cheia de apagamentos e sequelas sociais da exploração de uma sociedade escravocrata, demanda um movimento crítico na formação de nosso

pensamento. Não desvincular as condições materiais das possibilidades concretas, factuais, da produção em dança na sua totalidade e, portanto, dos alcances da sua natureza epistêmica. Reconhecer a necessidade de tempo e de espaço para a realização da arte da dança, que envolve tantas dimensões cognitivas. Compartilhar com o público na formação desde ensino básico até ensino superior, de diferentes maneiras, em que medida muitas vezes é difícil falar de dança, de onde vem esta dificuldade, como romper com tantas barreiras de comunicação. Da ludicidade ao *non-sense*, da organização linear às formas fulgurantes, aos impulsos e pulsos de movimentos abstratos, do descolamento das artes plásticas a que a dança esteve associada desde Novèrre à multiplicidade experimental desde a década de sessenta até os dias de hoje. E o que fica de rastro, de traço, de vago e de divagação. O que, ainda, é espectro de memória; o que é livre associação, a depender da bagagem de imagens que preenchem o imaginário. E, por fim, o que é do imaterial, algo que continua a se mover por dentro.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

BOMBASSARO, Luiz Carlos. **As fronteiras da epistemologia** – como se produz o conhecimento. Petrópoles: Editora Vozes, 1992.

CARNEIRO, Sueli. **Escritos de Uma Vida**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DIANGELO, Robin. **Não Basta Não Ser Racista sejamos antirracistas**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Faro Editorial, 2018.

FIGUEIREDO, Paulo Henrique de. **Revolução Espírita** – A teoria esquecida de Allan Kardec. São Paulo: Maat, 2016.

GUARATO, Rafael (org). **Historiografia da Dança: Teorias e Métodos**. São Paulo: Annablume, 2018.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Introdução à História da Filosofia**. Tradução Artur Morão. Tipografia Lousanense, 1991.

HEINEMANN, F. **A filosofia no século XX**. Tradução Alexandre Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

INCONTRI, Dora. **A Educação Segundo o Espiritismo**. São Paulo: Editora Comenius, 2000.

INCONTRI, Dora. **Pedagogia Espírita**. São Paulo: Editora Comenius, 2006.

LEVINE, Michael P. e PATAKI, Tamas. **Racismo em Mente**. Tradução: Fábio Assunção Lombardi Resende. São Paulo: Madras, 2005.

LUZ, Marco Aurélio. **Agadá – dinâmica da civilização africano-brasileira**. Salvador: EDUFBA, 2017.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Umbanda**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre – Cartas sobre a Dança**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância Religiosa**. São Paulo: Pólen Livros, 2020.

PEREIRA, Roberto. **A Formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PLATÃO. Coleção **Os Pensadores**. Editora Nova Cultural, 1996.

ROCHA, Ronai Pires. **Ensino de Filosofia e Currículo**. Santa Maria:Ed. da UFSM, 2015.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de Fala**. São Paulo: Pólen Livros 2019.

RODRIGO, Lidia Maria. **Filosofia m Sala de Aula – teoria prática para o ensino médio**. Campinas, SP: Autores Associados, 2009. (Coleção formação de professores).

SANTOS, Elenora Campos da Motta. **Artes Cênicas no Brasil**. Pelotas: ed.Ufpel, 2013.

VIEIRA, Marcílio se Souza. **História das Ideias do Ensino da Dança na Educação Brasileira**. Curitiba: Appris, 2019.

WOSNIAK, Cristiane. **A universidade e a Formação do Artista - Docente da(na) dança**. Revista “O teatro transcende” Departamento de Artes – CCEAL da FURB Vol.22 No.1, pp.3-18, 2017.

Sites consultados

<https://guiadoestudante.abril.com.br/especiais/platao/> acesso em 23/09/2020

<https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/meridiano-greenwich.htm> acesso em 24/09/2020

<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras> Macapá, v. 7, n. 3, 2º semestre, 2017 acesso em 24/09/2020.



MEMÓRIA, *RE-ENACTMENT*
E POLÍTICA(S) DA DANÇA

COM-DOR, MAS SEM MEDO: MULHERES, MEMÓRIA, PERFORMANCE E POLÍTICA

Roberta Ramos Marques (UFPE)

Este trabalho apresenta uma parte da etapa inicial (compreendendo fase bibliográfica e documental) da pesquisa *Mulheres e Performatividades: memória, performance e política*, cuja discussão central é a relação histórica interativa e crítica entre presente e passado, a partir do cruzamento entre autobiografia e história da performance e da política na América Latina, a fim de discutir e materializar, artisticamente, como diferentes modos de racionalidade em contextos históricos distintos geram agências e experiências distintas. No recorte específico proposto como parte do projeto guarda-chuva, relacionado com minha própria autobiografia, como mulher nascida em 1975, a pesquisa que aqui se apresenta engloba, a partir da perspectiva do presente, historiografias da política e da performance latino-americanas e memória de mulheres que viveram, direta ou indiretamente, o contexto das ditaduras cívico-militares nos países que fizeram parte da Operação Condor.

É comum, frente ao contexto político brasileiro que estamos atravessando, encontrarmos paralelos entre o presente e tempos passados, no que se refere, especialmente, a medidas antidemocráticas e autoritárias, refletidas em perdas de direitos sociais, mas também em tendências repressivas às liberdades subjetivas, de expressão e de construção do conhecimento. Notícias, análises de cientistas políticos e outros intelectuais levam a crer que a *onda* de extremismo e conservadorismo que atravessamos não é uma realidade exclusiva ao Brasil. Vê-se, nesse cenário, uma tendência cíclica de alternância entre ondas de esquerda e de direita, mediante a qual, nada é na verdade totalmente novo. Segundo Carlos Gustavo Poggio, (Faap, SP), o conceito de “ondas” de esquerda e de direita é usado na Ciência Política. As “ondas” se alternam, de modo que, se temos uma de direita agora (que sucedeu uma “onda” de esquerda, sob o argumento de seus fracassos), podemos, mais adiante, ter uma de esquerda novamente. Por um lado, essa alternância entre “ondas” nos faz pensar o cenário político atual como “reencenação” do passado (CULT, maio de 2016). Por outro, entendemos que

os tempos históricos são bastante complexos e contextos diferentes geram modos de racionalidade distintos (BUTLER, 2015). Portanto, temos um retorno parcial, mas não completo, de modo que realidades que anteriormente não existiam da mesma forma - a exemplo de movimentos sociais atualmente mais fortalecidos (feminista, LGBTQI+, negro, etc.) – levam à produção de novas *agências*, motivadas por desejos e performatividades (BUTLER, 2015), que se atualizam ao longo da história e das ações e construções históricas. Em uma entrevista concedida à Mídia Ninja, em Julho de 2019, Judith Butler pondera que fenômenos como o neofascismo, ao invés de regressão, são reações aos avanços dos movimentos sociais, tais como os que militam pela liberdade de gênero e igualdade sexual: “[...] estão tentando impedir os avanços feitos pelos movimentos sociais para estabelecer a igualdade de gênero e a despatologização (e descriminalização) da sexualidade gay, bissexual ou lésbica ou das vidas das pessoas trans” (BUTLER, 2019).

Os avanços referidos pela autora não constitui o mesmo cenário de outros contextos anteriores de práticas políticas fascistas. Portanto, o conjunto de normas com as quais nos relacionamos é distinto, bem como são distintos os desejos que se insurgem contra esse conjunto, configurando novos problemas a serem enfrentados e novas *agências* a serem produzidas. É nessa perspectiva que a pesquisa aqui discutida se situa, entendendo a importância de compreender as relações interativas entre presente e passado, mas não apenas para constatar retrocessos, e sim para identificar como podemos produzir novas *agências*, ou seja, fazer novas escolhas, agir politicamente motivadas por novos modos de racionalidade e construções históricas que não têm como ser mais negligenciadas, ainda que as ondas de conservadorismo retornem.

Propomos²⁵ um recorte que conecta nossas histórias de vida privadas, como mulheres nascidas em 1975, com a história pública da política e da performance brasileira e sul-americana, em especial nos países que foram vítimas da Operação Condor (1975) e que hoje (alguns sim, outros não) se articulam em nova onda conservadora, a fim de pensar como nossas relações

²⁵ Faz parte da pesquisa também a artista-pesquisadora Sílvia Góes, igualmente membra do Coletivo Lugar Comum e nascida em 1975.

biográficas com arte e política podem nos trazer um olhar específico (performativo, afetivo, emancipatório) acerca das diferenças que queremos produzir no presente. Além do ano de nascimento das pesquisadoras envolvidas nesse recorte, 1975 é o ano de início da Operação Condor, mas também o ano em que se oficializa, após congresso da ONU no México, o ano de 1975 como o ano internacional das mulheres, e ainda o ano em que aparece, no país, o Movimento Feminista pela Anistia (MFA), liderado pela ativista Terezinha Zerbini. Além disso, foi o ano de em que outros movimentos feministas surgiram no país, com a criação do Centro da Mulher Brasileira (CMB) no Rio de Janeiro, e Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, em São Paulo. Portanto, o ano de 1975 funcionará como uma referência, um marco, não restringindo, entretanto, as referências artísticas e acontecimentos históricos que a pesquisa discute, podendo estes ter acontecido em anos anteriores ou posteriores a 1975, a fim de construir o que chamamos de *experimento historiográfico*.

Essa pesquisa implica a observação de como se configura o feminismo que ganha força na década de 1970 (no Brasil, mais especificamente em 1975) e que configurações ele vai ganhando ao longo do tempo. Destaco que, seja nas ações, seja nas representações que são feitas das ações, as mulheres, paulatinamente, saem de uma condição de medo para uma condição de coragem, ainda que em situações em que a dor é uma constante. Mais à frente discutirei como, nas diferenças entre pautas de movimentos de mulheres / feministas do presente em relação aos do passado, o corpo, em sua aparição pública, gradativamente, passa a encarnar os direitos do corpo aos quais reenvindica, de forma a assumir corporeamente a condição de discurso valente, aquele que, mesmo sob risco, se pronuncia. Tais transformações relacionadas a agenda, pautas, modulações discursivas e modos de aparição pública, e como o corpo se implica, são materialmente visíveis se olharmos para diferentes manifestações de mulheres / feministas do presente e do passado, tal como podemos observar em experiências ativistas (e algumas que flertam diretamente com a arte da performance) como as canções de ninar do movimento de mulheres brasileiras pela creche na década de 1970; *Las madres de Mayo* (Argentina, 1977); *Cueca sola* (Chile, 1978); movimento A

Marcha das Vadias (Canadá, 2011 / Brasil, 2012); Ni Una Menos (Argentina, 2014); #EleNão (Brasil, 2018); a performance *O Estuprador és tu* (Chile / vários países do mundo, 2019).

Autobiografia, reenactment e reagências

Contribuirão para a pesquisa enfoques relacionados à importância da (auto)biografia na construção de historiografias afetivas e performativas. Nessa etapa inicial, a referência mais proeminente relativa à autobiografia foi *Memoria y Autobiografía: exploraciones en los límites*, publicado em 2013, pela professora e pesquisadora Leonor Arfuch, do Departamento de Ciências Sociais da Universidade de Buenos Aires (UBA). Nesta obra, encontramos identificações com os interesses da pesquisa no cruzamento entre autobiografia e histórias coletivas. A abordagem aponta para a importância de retomar uma história íntima de dor, do passado, identificando os traços comuns à coletividade, como algo que faz com que determinadas memórias de dor e trauma saiam da condição de trauma individual para a de ferida histórica (ARFUCH, 2013, pp. 88 e 89), narrando “uma história comum a partir de dentro” (ARFUCH, 2013, p. 88), numa espécie de “autoficção coletiva” (ARFUCH, 2013, p.91).

Claro que minha autobiografia não inclui diretamente o pior da experiência traumática do período de ditadura militar no país. Mas, indiretamente, experienciei as reverberações dessa experiência através de meus pais, tanto ao longo de minha infância, quanto até hoje. Isso porque entendi que vivi os desdobramentos daqueles tempos em minha experiência direta de ter tido pais que viveram a clandestinidade²⁶, que se frustraram (sobretudo, meu pai) por não ter feito uma tão planejada revolução; e pais cuja separação não esteve dissociada dos conflitos comuns às relações injustas entre homens e mulheres numa sociedade patriarcal. Esses conflitos também são oriundos de momentos em que essas injustiças passam a ser mais fortemente reclamadas por quem as sofrem, as mulheres, seja em relação aos

²⁶ Meus pais estiveram diretamente envolvidos com o ativismo político nos anos de ditadura militar, atuando, ambos, pela Ação Popular (AP), organização da esquerda cristã criada em 1962.

papéis assumidos em casa e a conciliação disso com o momento em que muito aumenta o número de mulheres que têm seus próprios empregos (como foi o caso de minha mãe); seja ao modo como essas injustiças chegam a ganhar reflexos, ainda, nas contradições existentes no modo como o próprio ativismo de esquerda se relaciona com as pautas femininas / feministas.

Dessa forma, encontro em minha própria história, como filha daqueles tempos, pontos de afecção com as histórias das mulheres que, por um lado, estavam, ombro a ombro, com os homens nas lutas trabalhistas, por liberdade e anistia; por outro, estavam na luta por creche, na luta por fazer valer as suas pautas como não dissociadas de mais justiça, entendendo que as lutas de igualdade de gênero, direitos ao corpo e à sexualidade, não estão, e nunca estiveram, separadas da luta por uma vida mais vivível, mais digna e menos precarizada.

Conforme Arfuch (2013), um dos paradoxos da autobiografia consiste na temporalidade deslocada que torna pertinentes perguntas como: “quem fala ali?” “aquele que foi?” “Ou o que é hoje”, o “si mesmo e o outro”, e uma pergunta complementar: “Para quem se fala? Quem é o destinatário da interlocução?”. (ARFUCH, 2013, p. 115). Trata-se, ao que parece, de um tensionamento entre temporalidades, que muito está relacionado com o interesse da memória e da história para o que estamos interessados a construir no presente e para o futuro. É com esse interesse pelas fricções entre presente, passado e futuro que, a partir de minha própria experiência, desejo olhar para esse momento específico da história da política na América Latina, e para as modulações das ações performáticas femininas / feministas (tanto as do passado quanto as do presente), a fim de, não só compreender as agências implicadas nas ações do passado, mas de construir “escritas” historiográficas cujo maior interesse seja localizar e/ou contribuir para produzir novas agências em ações performáticas no presente.

Como uma pesquisa prático-teórica com interesses específicos em construir uma visão historiográfica performativa, a noção de *reenactment* (refazer uma ação, colocando-se novamente em uma experiência anterior e/ou do passado) pode responder como o meio de retomar uma experiência anterior

corporalmente, a fim de construir novas hipóteses, a partir do olhar do presente, numa perspectiva em que o *reenactment* pode ser encarado como uma ferramenta a partir da qual a própria dança e/ou performance passa a constituir a mídia na qual se constrói conhecimento sobre memória/história da dança e da performance (DE LAET, 2018; BLEEKER, 2017; MARQUES E BRITTO, 2018). Portanto, a referência de *reenactment* que chega mais fortemente a essa pesquisa é a que se desdobra de seus usos, sobretudo, pela dança na contemporaneidade, através de projetos artísticos que têm se interessado em reviver obras, princípios, aspectos de danças do passado, a fim de colocar em foco o tema da memória e da história da dança e, com isso, contribuir para uma “história mais na carne” (BLEEKER, 2012) ou para o autoconhecimento da própria dança (DE LAET, 2018). Nesses usos, a experiência corporal é central, diferentemente do exercício mental e imaginativo proposto por Robin George Collingwood, em seu *The Idea of History* (2014 [1946]), quando esse conceito aparece pela primeira vez.

Portanto, mais afinada com artistas que olham com criticidade para uma história encarnada em seus projetos de *reenactment*, a atitude historiográfica assumida nessa pesquisa e no *experimento historiográfico* que dela resultará converge com que chamei de *reagência* (MARQUES E BRITTO, 2018), para “transcriar” a ideia de *reenactment*, e a entendendo como uma atitude investigativa frente à história e um modo de retomar obras, questões, princípios, procedimentos, presenças, que já está imbuído das fricções culturais e temporais necessárias para constituir leituras afetivas, emancipadas e performativas da história. O que chamo aqui de *experimento historiográfico* é o que resulta do exercício de pesquisar modos de organizar artisticamente as questões historiográficas em pesquisas prático-teóricas a que tenho incentivado estudantes a investirem no contexto de sala de aula de História da Dança e, igualmente, o exercício a que nos propomos nessa pesquisa.

Feminismos, pluralidade e temporalidades dialógicas

Parte significativa da revisão bibliográfica dessa pesquisa até o momento foi dedicada a estudos relacionados a gênero e aos diferentes

feminismos; ao feminismo no Brasil e em outros países da América Latina, tais como Chile e Argentina; e ainda escritos de Judith Butler relacionados com ativismo, valentia e ação coletiva contra a precarização do corpo e da vida. A pesquisa documental, até o momento, compreendeu arquivo pessoal de cartas trocadas entre minha mãe, meu pai e outros familiares, nos dias que antecederam e sucederam meu nascimento; jornais brasileiros editados por mulheres a partir da década de 1970, em especial o jornal *Brasil Mulher*, criado em 1975; e vídeos de registro e matérias jornalísticas acerca de manifestações coletivas femininas / feministas que interessam a essa pesquisa.

A pluralidade de feminismos existentes é uma realidade afirmada por muitas estudiosas feministas, tais como Judith Butler (2019); Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019); Tatiana Roque (2018); Cristina Ribas (2019); Paul B. Preciado (2018); e Márcia Tiburi (2020), para ficar apenas com algumas referências com as quais tivemos contato nessa pesquisa até o momento. Dessas referências, gostaria de destacar quando Butler, em entrevista à Mídia Ninja, já mencionada anteriormente, ressalta “que existem muitos feminismos agora (como sempre houve) e eles diferem em relação ao seu foco e estrutura” e que “o ‘Ni Una Menos’ é um movimento que trouxe milhões de mulheres para as ruas da América Latina para combater a violência contra as mulheres, as pessoas trans e os indígenas” (BUTLER, 2019). Tal declaração traz à tona alguns pontos que chamam atenção: a pluralidade de feminismos não é algo novo; essa pluralidade deve incluir o feminismo que contemple a diversidade de mulheres que se declaram como tais, independentemente do sexo com que se nasce; e implica a dialogicidade não só entre diferentes feminismos, como também entre o feminismo e outros movimentos sociais.

Afinado, sobretudo, com esse último ponto está o manifesto feminista e anticapitalista, *Feminismo para os 99%* (ARRUZZA, BHATTACHARYA E FRASER, 2019), para o qual interessa “o feminismo compromissado com o direito à vida, com o bem viver, com a liberdade caracterizada pela responsabilidade com o outro e com a natureza” (PETRONE apud ARRUZZA, BHATTACHARYA E FRASER, 2019, p. 20), assertiva que vai de encontro com um feminismo elitista (do 1%), capitalista e neoliberal, em defesa de um

feminismo que inclua o movimento de mulheres negras, trabalhadoras, e a indissociabilidade das pautas feministas com pautas antirracistas, ecossocialistas, internacionalistas e, por fim, anticapitalistas. O manifesto se imputa a árdua, porém necessária, missão de defender um movimento de dimensões planetárias e convocar “todos os movimentos radicais a se unir em uma insurgência anticapitalista” (ARRUZZA, BHATTACHARYA E FRASER, 2019, p. 93).

Na primeira aula de um curso recém lançado na web (07 de setembro de 2020), intitulado *Feminismo para uma outra sociedade*, e no qual me inscrevi, Márcia Tiburi propõe a noção de feminismo dialógico. Defende que o feminismo é uma epistemologia construída ao longo de séculos (mesmo antes do surgimento da palavra feminismo), que desmonta “o patriarcado analítica e criticamente escancarando as suas contradições e limites” (TIBURI, 2020, s.p.). Na amplitude diacrônica e sincrônica do feminismo (o que também implica sua amplitude geopolítica), a filósofa aponta para a importância do diálogo, não só como método do que chama de um “pré-feminismo”, como também indicativo da pluralidade de vozes, ou polifonia, que faz do feminismo uma “anti-monologia” ou uma “pluralidade de mundos” (TIBURI, 2020).

E, de fato, a pesquisadora ressalta que tal dialogicidade refere-se à “profusa polifonia em movimento nas produções teóricas e práticas” (TIBURI, 2020, s.p.), profusão esta que, facilmente, pode-se estender aos diferentes feminismos a serem identificados, também, ao longo do tempo. Portanto, podemos estender o que Tiburi chama de *feminismo dialógico* ao que se constitui como dialogicidade entre as modulações feministas de temporalidades distintas, que abrangem, inseparavelmente, desde as diferenças históricas relativas às vidas das mulheres, passando pelos reflexos dessas diferenças nas formulações teóricas que fazem parte da episteme que constitui o feminismo, até os distintos modos como as mulheres “entram em cena” para refazer a política, com as marcas de suas singularidades (ROQUE, 2018).

Na inseparabilidade entre vida, teoria e política a considerar nessa pluralidade de mundos, interessa-me observar as distintas configurações entre

os movimentos de mulheres²⁷ / movimentos feministas do presente e do passado: suas autoneomeações; os contextos em que se originam; suas pautas; seu fortalecimento como movimento coletivo; e suas formas de aparição - estéticas, espaciais, corporais.

Feminismos e performance: do medo à valentia encarnada

A leitura do livro *Breve História do Feminismo no Brasil*, de Maria Amélia de Almeida Teles (1999); de artigos como *O Movimento Feminista durante a ditadura militar no Brasil e no Chile: conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo*, de Karina Janz Woitowicz e Joana Maria Pedro (2009) e *Os Movimentos de Mulheres na Ditadura: uma análise sobre as Mães da Praça de Maio (Argentina) e o Movimento Feminino pela Anistia (Brasil)*, de Adriana das Graças de Paula (2016); e, ainda o número 01 do jornal *Brasil Mulher* (dezembro de 1975), fica evidente que os movimentos organizados por mulheres na década de 1970, ao menos no Brasil, Chile e Argentina, não se autoneomaram desde o início de feministas e nem assumiram, desde o início, pautas relacionadas aos direitos ao corpo, direitos reprodutivos, etc.

As pautas incluíam, sobretudo, anistia para presos políticos; isonomia de salário, oportunidades de cargos, concursos, promoções funcionais; melhores salários para mulheres / professoras / professoras rurais / camponesas; luta pela criação de creches, a fim de que as mulheres pudessem trabalhar fora de casa; luta contra carístia; e conquista de espaço nos sindicatos. No que diz respeito às questões diretamente relacionadas aos direitos ao corpo, aparece, naquele momento, nesse segundo número do jornal *Brasil Mulher*²⁸, a luta contra o controle da natalidade através da distribuição indiscriminada e irresponsável de anticoncepcionais (os da época eram bastante danosos à saúde da mulher) e a menção (um tanto condescendente), em uma entrevista com uma mulher boliviana, à violência doméstica sofrida pelas mulheres em geral, quase como regra.

²⁷ Vale diferenciar, uma vez que nem sempre esses movimentos, especialmente no escopo temporal que essa pesquisa abrange, se autodeclararam feministas.

²⁸ O primeiro número propriamente dito é o número 0, que, diferentemente da maior parte dos números (o jornal vai de 1975 a 1980), não encontrei disponível no acervo digital de periódicos do Centro Sérgio Buarque de Holanda.

No Brasil, a imprensa feita por mulheres, entre as décadas de 1970 e 1990, foi, aos poucos se autonomando feminista (incluindo o jornal *Brasil Mulher*), mas, em seu conjunto, é dividida em duas fases: uma mais voltada para questões de classe e diferenças sociais (até o ano de 1980); e outra, a partir de ruptura do movimento feminista no Brasil com os partidos de esquerda), mais dedicada às questões de gênero (CARDOSO apud WOITOWICZ E PEDRO, 2009, p. 48). Os autores atribuem o retardo da pauta do direito ao corpo nos feminismos iniciais dos países do Cone Sul aos contextos a que estão atrelados, marcados pelo conservadorismo da sociedade e pelas fortes influências da religião, especialmente, a Igreja Católica, que determinavam a concepção de família que seria aceita, “modelos hegemônicos de feminino”, não cabendo espaço para discutir “questões como divórcio, aborto, liberdade sexual e direito ao corpo” (WOITOWICZ E PEDRO, 2009, pp. 53-55).

A partir do referido artigo, é possível identificar, no Brasil e no Chile, uma transformação dos movimentos das mulheres de um momento em que as mulheres ainda negociam com as pautas classistas de esquerda, de certa forma, sobrepondo-as às suas causas específicas, para um momento em que a luta pelos direitos ao corpo, sexualidade, etc., se realçará, ainda que, conforme os autores, infelizmente, seja possível observar que “o conceito político de direitos reprodutivos –, que permanecem na agenda política dos dois países”, não representam ainda o registro de “avanços significativos na garantia dos direitos das mulheres de decidir sobre seu próprio corpo” (WOITOWICZ E PEDRO, 2009, p. 55).

Numa comparação entre o Movimento Feminino pela Anistia – MFPA (São Paulo, 1975) e o movimento das Mães da Praça de Maio (Buenos Aires, 1977), Adriana das Graças de Paula (2016) discute as convergências e divergências entre eles. O primeiro estava comprometido com os temas da paz, a liberdade e igualdade, eleitos pela ONU no Congresso Internacional da Mulher (México, 1975), em um plano de ação que imputava à mulher a luta pela liberdade e igualdade de direitos. E no segundo, a maternidade era o ponto de união entre suas participantes, que buscavam seus filhos que começaram a desaparecer entre 1974 e 1975, e “travar uma luta contra a

representação construída pela ditadura: ‘as mães de terroristas’, de pessoas pertencentes à esquerda armada e de grupos taxados como subversivos” (PAULA, 2016, p. 6). Para contraporem-se a essa representação, conforme a autora, o grupo explora a carga cultural da palavra “mãe”, “como altruísmo e proteção” e se colocam na cena política como mães de todas as vítimas desaparecidas pelo Estado autoritário e violento. Entretanto, para a autora, apesar das diferenças sociais entre os dois grupos e suas construções identitárias -respectivamente, como cidadãs e mães -, “as duas entidades buscaram concepções construídas e ditadas pelo homem para o mundo feminino, como solidariedade e amor, para legitimar e impulsionar suas ações” (PAULA, 2016, p. 6).

Não é muito diferente o contexto que circunscreve o movimento das mulheres, no Chile, que, em 1978, vão à rua performar a dança de par *La cueca*, sozinhas, para denunciar o desaparecimento de seus maridos ou outros familiares. Elas nomeiam essa ação de *La cueca sola*, e se organizam no ambiente da AFDD (Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos), que pensa família junto com religião, e não no contexto de um movimento de cunho declaradamente feminista por assim dizer.

Apesar das pautas não diretamente relacionadas à liberdade feminista, os três movimentos elencam modos não convencionais de aparição na cena política, na ação direta, trazendo as marcas de suas singularidades para a eficácia de suas ações, a exemplo, ainda, das mulheres paulistas que, em 1979, foram à prefeitura de São Paulo batalhar por creches públicas e gratuitas e se utilizaram de canções de ninar parodiadas “como brado de guerra do movimento” (TELES, 1999, p. 105).

A mobilização e a pressão exercidas por movimentos coletivos contribuem, aos poucos, para a perda gradativa do medo, como relata Flavio Salgado Bustillos, autor de *La Cueca Sola: Mujeres, Memoria y Lucha (Ni Perdon ni Olvido)* (2014), acerca dos protestos da *Cueca Sola*. Falar em terror, impunidade e medo naquele momento não é um exagero, uma vez que os corpos e as vidas estão, certamente, ameaçados por uma política antirrevolucionária em rede, que se mune de métodos de guerra anti-

subversivos, a exemplo do que é ensinado pela *Escuela de Las Americas*, pela qual se calcula que “desde sua fundação até a atualidade, uns 61.000 soldados latinoamericanos passaram por suas aulas, sendo treinados em operações psicológicas, inteligência militar e técnicas de tortura” (BUSTILLO, 2014, p. 14 [tradução livre]).

Tais métodos e seus efeitos sobre corpos e vidas, a urgência de temas relacionados à defesa da vida de modo mais amplo, juntamente com os contextos conservadores em que surgem movimentos de mulheres na América Latina, certamente, explicam em parte o silenciamento de determinadas pautas como os direitos ao corpo. Além disso, na lógica da violência exercida nesse contexto, pensada no seio de uma política masculina, patriarcal, as pautas de direito ao corpo não poderiam estar totalmente dissociadas da defesa da paz, da liberdade e da vida. Entretanto, desde esses contextos, podemos identificar a potência de modos mais afetivos e encarnados de assumir um discurso valente:

Diferentemente da cueca tradicional, na ‘Cueca Sola’, há uma diferença simbólica substancial, pois se baila sem par. Sua intenção não é celebração, mas a rememoração da tristeza gerada pela perda. Luto e dor transformado em dança e logo em potente denúncia.

Na Cueca Sola, as mulheres levam amarrado o retrato de seu familiar detido desaparecido que simboliza o desespero de não saber. Uma lágrima interna produto de uma perda, convertida em arma de denúncia e resistência.

A Cueca Sola é uma dança de protesto que, durante dias fixos da semana, era dançada em torno dos símbolos da ditadura” (BUSTILLO, 2014, p. 25 [tradução livre]).

A ação descrita acima, inicialmente feita no Teatro Caupolicán, no Dia Internacional da Mulher (e, posteriormente, já teve várias retomadas ao longo da história, após o fim da ditadura no Chile), bem como as mães caminhando ao redor da Pirâmide na Praça de Maio com cartazes com as fotos dos filhos desaparecidos (ação que repetem até hoje), ainda que atreladas à defesa de símbolos de uma concepção tradicional de família, já indicam o fortalecimento da ação coletiva, a disputa pelo espaço público de aparição, e, ainda, o componente de reeditar o espaço da cena política com as marcas de suas singularidades.

A força da *assembleia*, como um modo de organização baseado na igualdade, também depende, nesse caso, da defesa de sua própria aparição, como primeira ação reivindicatória, a fim de ampliar “o ‘espaço público de aparição’ antes inclusive de qualquer declaração que possa fazer” (BUTLER, 2020, pos. 174)²⁹. Ainda que tímida a modulação que essas manifestações do passado ganham na materialidade corporal dessa aparição - seus movimentos, sua vestimenta, acessórios, modo de ocupar o espaço e suas vozes – elas já apontam para os limites da palavra em determinadas situações de perda de liberdade e de dor, e a necessidade, portanto, de encarnar as exigências políticas.

Das leituras realizadas até o momento, as que dizem respeito às ações reivindicatórias contra vidas serem tratadas como não dignas de luto (BUTLER, 2019^a e 2020); a organização coletiva e a dialogicidade das “assembleias” (BUTLER, 2019b) com a aparição no espaço / esfera pública (não entendidos aqui como sinônimos); e ainda a implicação do corpo no discurso valente (BUTLER, 2020) fizeram emergir uma hipótese de que, na pluralidade (sincrônica e diacrônica) das organizações feministas, a assunção de suas especificidades vitais da igualdade entre e liberdade de gêneros como pauta é proporcional à restituição do discurso reivindicatório ao corpo. Significa dizer que as mulheres, paulatinamente, saem de uma condição de medo para uma condição de coragem, ainda que em situações em que a dor é uma constante - como uma coragem coletiva de implicar o corpo na ação política e no discurso de valentia que aparece na esfera pública.

Com base no conceito de Michel Foucault de *parresía*, Judith Butler, em uma de suas obras mais recentes, *Sin Miedo: formas de resistencia a la violencia de hoy* (2020), defende que o discurso valente é aquele que aparece para dizer a verdade sobre si, mesmo sob risco (o que não seria o caso do tirano, por exemplo, cujo lugar de poder não pressupõe riscos ao enunciar). Vemos a construção de discursos valentes dos coletivos femininos de protesto fortalecer-se à medida que uma questão sai da ética individual para o ato

²⁹ Pos.: abreviação de "posição". Utilizaremos essa informação em todos os casos de citação dessa obra de Judith Butler, que foi publicada exclusivamente em formato ebook, sem indicação de páginas, e sim "posição".

solidário coletivo. E isso já é identificável em ações como as que comentamos ter ocorrido nos anos de 1970. Mas nossa hipótese emergente é a de que à medida que essa coletividade se fortalece e pode focar-se mais fortemente em suas pautas específicas relacionadas aos direitos do próprio corpo, este se implicará gradativamente mais na ação política, e o discurso valente sobre o que se reivindica passa a ser mais fortemente encarnado nos corpos dessa aparição.

Em ações políticas feministas mais recentes, os corpos dessa cena política estão sob risco, mas, ainda assim, em “assembleia”, posicionam-se, falam, sobrepondo-se ao medo de, mesmo sob o risco de mais feminicídio, denunciar o feminicídio; mesmo sob o risco de mais violência, denunciar a violência; mesmo sob o risco de coação e repressão, defender os direitos do corpo, o direito reprodutivo, o direito ao aborto. Um exemplo emblemático é a performance chilena *Um Estuprador em seu Caminho*, do coletivo La Tesis, lançada nas ruas de Valparaíso, em novembro de 2019. A performance, sua coreografia e sua canção, inspiradas em textos da antropóloga feminista argentina Rita Segato, denunciam o estupro e o feminicídio, além do estado patriarcal, opressor e autoritário, convergente com as injustiças e violências contra as mulheres, conforme acusa o refrão “*el violador eres tu; el violador es tu*”, dirigindo-se ao Estado, aos juízes, à polícia militar, e ainda ao presidente. A força de “assembleia” que a ação vê enfatizada pela sua difusão virtual e reprodução por vários lugares do mundo³⁰, fez-se ver pelo número elevado de seguidores e reações que as postagens do coletivo passaram a ter, incluindo, evidentemente, as reações negativas, às quais a resposta que se apresenta é de coragem, e não de medo: “A todas as pessoas que incitam ódio em nossas publicações, nos desejam entre outras coisas o estupro e a morte, queremos dizer que não temos medo, agora somos milhares” (LA TESIS apud FOLHA DE SÃO PAULO, 7 de dezembro de 2019).

³⁰ Cf. a matéria **'O estuprador é você': a coreografia feminista chilena que está ganhando o mundo**, disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50649610>>. Acesso em: 27 set de 2020; e a entrevista **'O estuprador é você': o que pensam as criadoras do hino feminista que virou fenômeno global**, disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-50711095>>. Acesso em: 27 set. 2020.

Além do componente relacionado com a Quarta Onda do feminismo, que fez com que as redes sociais tornassem tal coreografia um fenômeno mundial, pois replicado em diversos países, chama atenção a difusão, justamente, da importância da coreografia como materialidade da ação reivindicatória. Um curioso sinal disso foi a matéria publicada pela Folha de São Paulo³¹, em 7 de dezembro de 2019, que trazia um destaque intitulado *Aprenda a dança*, ilustrada com o passo a passo da coreografia acompanhada da letra completa da canção. Trata-se de uma coreografia performativa no sentido que seus movimentos procuram dar conta do discurso que é proferido em sua materialidade. Diferentemente da *Cueca Solá*, não dialoga com o folclore e, ao invés de reclamar a ausência de um detido desaparecido, defende e reafirma a autonomia de um corpo autônomo, solo, livre e sem culpas por assim se colocar no mundo. Em consonância com o que defende Tiburi (2020), os modos contemporâneos dos movimentos feministas refazerem a cena política parecem ir ao encontro da arte e, especificamente (eu diria), da performance, por “sua potência desconstrutiva. A afinidade metodológica entre arte e feminismo é imensa. O trabalho violento do patriarcado está em tentar evitar a todo custo que as mulheres construam seu próprio sistema simbólico”, que coloca em xeque o sistema simbólico patriarcal (TIBURI, 2020).

A transnacionalização como sinal do fortalecimento coletivo na contemporaneidade, bem como modos de aparição política de maior implicação corporal, também é o caso do movimento *Marcha das Vadias* (*SlutWalk*, 2011), surgida em Toronto - Canadá, em resposta a uma fala machista de um policial segundo o qual as mulheres poderiam “evitar ser estupradas se não se vestissem como *sluts* - termo que no português pode ser traduzido para ‘vagabundas’, ‘putas’ ou ‘vadias’” (RUSH apud BARBOZA E ANTONINO, 2017, p. 119). Assim como a performance do *La Tesis*, a marcha das vadias ganhou repercussão e versões mundiais, sendo realizadas por 20 cidades também brasileiras já em 2012.

Já o exemplo argentino do movimento *Ni Una a Menos*, cujo primeiro evento ocorreu após o assassinato de uma adolescente grávida, pelo seu

³¹ Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/12/coreografia-feminista-chilena-contra-estupro-se-espalha-pelo-mundo.shtml>>. Acesso em: 27 set. 2020.

próprio namorado, ganhou igualmente dimensões gigantescas (ao menos 2 milhões de mulheres nas ruas) e repercussão transnacional, em especial pela América Latina, onde, apesar dos avanços legislativos relacionados a direitos das mulheres, as taxas de feminicídio ainda são das mais altas. Ganhando pautas específicas e locais em cada país em que esse movimento se replicou, em vários casos na ocasião de manifestações do dia 8 de Março (Dia Internacional da Mulher), o ponto em comum foi constituir-se como um “acto de expresión del ‘nosotras’” (BUTLER, 2020, pos. 366), no qual o coletivo defende cada uma, afirmando que “que as mulheres viverão, que seguirão vivendo, que reivindicam com o próprio ato de viver seu direito a viver, a desfrutar, a ser um corpo que se conecta apaixonadamente com outros corpos no mundo” (BUTLER, 2020, pos. 367 [tradução livre]).

Por fim, o movimento *#EleNão* (2018) – Mulheres contra Bolsonaro (o então candidato à presidência, Jair Bolsonaro) aconteceu por todo o Brasil e se configurou como a maior manifestação de mulheres na história do Brasil (abrangendo para além das mulheres de esquerda), trazendo à tona as diferenças significativas de votos masculinos e femininos nas eleições de 2018, bem como para a importância das redes sociais para sua organização e preparação para a ida às ruas de todo o país. Uma especificidade interessante desse movimento de mulheres, mas que também teve adesão de homens, foi deixar evidente que o rechaço a um candidato representou, nesse caso, a recusa de todo o retrocesso que ele representa às lutas de gênero (bem como outros retrocessos), de forma que, nesse caso, as pautas relacionadas aos direitos ao corpo e os avanços no movimento feminista, a que não se queria abrir mão, foram as molas desse movimento, e não o contrário.

Dessa forma, olhando para o conjunto desses movimentos, cujas formas de aparição através de performances específicas ainda estudarei com mais profundidade, e que ganham modulações e materialidades muito diversas, pode-se compreender que o que está em jogo é o discurso sendo restituído ao corpo, para que esse possa, encarnadamente, negar a injustiça engendrada nessas corporeidades:

“A recusa adota uma forma encarnada, mas o corpo é algo mais que recipiente ou o instrumento dessa recusa. A verbalização é somente às vezes discurso: contorna o semântico e se distancia dele. Os ruídos que emitimos a partir do corpo só às vezes podem traduzir-se em frases. Fica sempre um resíduo, algo que não se pode trasladar em sua totalidade ao discurso: a natureza corpórea do sofrimento e a alegria, que modula a respiração e a voz e a emissão involuntária de zumbidos”. (BUTLER, 2020, pos. 600 [tradução livre]).

Ao olhar para todos esses movimentos, é notório que desde a década de 1970 até os tempos mais recentes, a precariedade e a persistência do corpo têm centralidade, entretanto, à medida que isso ganha mais explicitude como pauta, parece encarnar-se mais nos modos de aparição na cena política, fazendo com que os corpos, cada vez mais radicalmente, exerçam e se convertam em reivindicação (BUTLER, 2020).

Considerações finais para *reagências* futuras

O interesse que norteia até aqui essa pesquisa é fazer as conexões entre presente e passado, não apenas para compreender os modos de organização dos movimentos de mulheres / movimentos feministas já acontecidos, mas, sobretudo, para identificar e materializar, em uma escrita historiográfica e artística ao mesmo tempo, como seria possível produzir novas agências no presente visando ao futuro.

Algo incipiente ainda, mas que já aponta para meus próximos desdobramentos me chegou como um *insight* a partir da última mesa do Congresso da Anda desse ano atípico: *Mulheres na Improvisação*. As soluções tecnológicas e criativas oferecidas pelas pesquisadoras que as compuseram³², além de atenuar, a meu ver, o tom melancólico de um congresso que, pelas circunstâncias de isolamento social, não congregou ninguém (estando cada qual em sua própria casa), me acrescentaram a possibilidade de pensar que, os modos de racionalidade do presente também estão atravessados por procedimentos que determinadas ferramentas tecnológicas e de comunicação proporcionam, e que, portanto, elas também podem (e certamente o fazem,

³² A saber: Elena Partesotti, Ivani Santana, Lígia Tourinho, Líria Morays, Nara Figueiredo e Wlamery Ribeiro.

haja vista a importância das redes sociais para os movimentos de mulheres mais recentes) afetar os nossos modos de produzir agência no presente e no futuro.

Referências

ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía**: exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%** - um manifesto. São Paulo: Boitempo, 2019.

BARBOZA, Davi; ANTONINO, Maria Eduarda. MARCHA DAS VADIAS: CONEXÃO TORONTO-RECIFE. In: **Revista Gênero**. Niterói, v.18, n.1, 2.sem 2017.

BLEEKER, Maaïke. (Un)Covering artistic thought unfolding. In: **Project Muse**. DRJ 44/2. Winter 2012.

_____. (Re)enacting thinking in movement. In: FRANKO, Mark (ed.). **The Oxford handbook of dance and reenactment**. New York: Oxford, 2017.

BRASIL MULHER. No. 01, dezembro de 1975. Disponível em: <<https://acervo.fpabramo.org.br/index.php/jornal-brasil-mulher-2>>. Acesso em: 27 set. 2020.

BUSTILLOS, Flavio Salgado. **La cueca sola**: mujeres, memória y lucha (ni perdon, ni olvido). San Salvador: Ocean Sur, 2014.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019a. Ebook.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.

_____. **Sin miedo**: formas de resistencia a la violencia de hoy. Taurus, 2020. Ebook.

COLLINGWOOD, Robin George. **The idea of History**. Mansfield: Martino, 2014. [1946].

CULT. **A política como encenação**: o excesso de holofotes e a cegueira lógica dos cidadãos. 212. Ao 19, maio 2016.

DE LAET, Timmy. **CORPOS CO(SE)M MEMÓRIAS: estratégias de re-enactment na dança contemporânea**. Bodies with(out) memories: strategies of re-enactments in contemporary dance. Trad. Roberta Ramos Marques; Poliana Dantas. Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 9 n. 2, jul/dez 2018, p. 133 a 153 133. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43632>. Acesso em: 06 mar. 2019.

MARQUES, Roberta Ramos; BRITTO, Fabiana Dultra. Reagências do/no presente: Propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva. In: **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 9 jul. 2019.

MÍDIA NINJA. Judith Butler: o neofascismo é uma reação, não uma regressão. Entrevista com Judith Butler. 13 de julho de 2019. Disponível em: < <https://midianinja.org/juanmanueldominguez/judith-butler-o-neofascismo-e-uma-reacao-nao-uma-regressao/>>. Acesso em: 27 set. 2019.

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

PRECIADO, Paul. B. **Transfeminismo**. Série Pandemia. São Paulo: n-1, abril, 2018.

RIBAS, Cristina. **Feminismos bastardos. Feminismos tardios**. Série Pandemia. São Paulo: n-1, jan. 2019.

ROQUE, Tatiana. **Erotismo e risco na política**. Série Pandemia. São Paulo: n-1, maio 2018.

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

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

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

PROCESSOS DE *REFAZIMENTO* E *HISTORIOGRAFIAS* ENCARNADAS PARA A CONSTRUÇÃO DE FUTURO

Nirlyn Seijas Castillo (UFBA)

Historiografias encarnadas: uma perspectiva psicofísica

Chamo *Historiografias Encarnadas* às escritas feitas tanto com o corpo em movimento quanto a partir das experiências do corpo em movimento que se desdobram de acontecimentos, ações, trabalhos de arte realizados no passado. Parto do pressuposto discutido pela historiografia contemporânea de que a escrita sobre história é sempre parcial e está atravessada pela experiência sensível, o histórico e o repertório de quem a escreve. Avanço na direção de praticar uma escrita que envolve cada vez mais conscientemente os processos que trazem outros tipos de inteligências, explicações, sentires para além da racionalidade lógica factual. Nesses outros tipos de inteligências teríamos necessariamente que considerar as sensações, as memorações, as associações, as conexões que acontecem pelo e no corpo de quem pretende historiografar um evento do passado.

Neste sentido, o convite é pensar que a historiografia nos acontece, nos atravessa os sentidos, se entranha em nós de forma profunda, na memória psicofísica antes mesmo de ser escrita e compartilhada. Essa historiografia se encarna em nós, e esse processo de adentrar na carne permite, potencialmente, compreender outras camadas dos sentidos disparados pelo evento no passado, permite a emergência de conexões e atravessamentos dos tempos, das pessoas, das experiências que ampliam o território onde a história acontece.

A história pode, assim, sair do seu lugar localizado no passado, para viajar em direção a nós, para se ancorar em lugares singelos, finos e inesperados do nosso sensível, habitando o presente através deste novo corpo vivência.

Isso será particularmente relevante se pensarmos que o evento que queremos conhecer e historiografar é um evento em que é central o corpo em movimento, o corpo sensível, o corpo produtor de conhecimento, como é o caso das artes vivas, da dança, da performance. Nesse espaço específico, reconhecermos a nossa capacidade de historiografar com e na nossa carne ganha outras dimensões. Significa continuar reivindicando a potência de um corpo para se posicionar como agente de sua realidade, ocupando um espaço e um tempo determinado em conexão com outros muitos tempos e espaços. Isso traz valor a todas as pessoas colocadas em conexão através do evento histórico.

Tanto aquelas primeiras atuantes³³ quanto as atuantes do presente se vinculam através da materialidade do arquivo, seus documentos e as imagens, memórias e pulsões que desperta. Inspirada pelas reflexões de Georges Didi-Huberman (2004 e 2011), considero que quando precisamos nos aproximar à história de corpos dançantes que arriscaram suas próprias carnes para dar materialidade às suas narrativas, às suas questões, aos seus fluxos de movimento, nada mais adequado do que nos oferecer como oferenda viva e vibrante para atravessar essas materialidades e descobrir, em suas quinas, suas curvas, seus vazios e suas nascentes aquilo que em nós se instala, honrando o movimento e o acontecimento com mais movimentos e acontecimentos, aproveitando também nesse momento para sistematizar o visível, audível, tátil dessa experiência e colocando isso num suporte que possa ser também compartilhado com outras pessoas no presente e no futuro.

Uma *historiografia encarnada* não tem, a princípio, uma forma preestabelecida, como discutirei mais adiante. Ela é apenas uma indicação metodológica em que nos propomos, a partir do arquivo de uma dança - no seu mais amplo sentido -, para atravessá-la e sair do outro lado com alguma materialidade compartilhável, seja ela escrita, oral, corporal ou tudo junto, que permitirá a continuação do legado destas danças.

Esta forma de historiografar se posiciona alternativamente àquelas escritas sobre história que contam “fatos” pretensamente verídicos, que narram

³³ Utilizarei o gênero feminino como generalizador de todas, todos e todes.

“o que aconteceu”; que se consideram objetivas, indiscutíveis, totais; tomando o lugar de quem escreve a partir de um conhecimento situado. Situado na própria carne com tudo o que isso significa: gênero, classe, raça, travessias, memórias ancestrais e recentes, traumas e entendimentos, feridas e forças, território geográfico e imaginado. E deixa que tudo isso fique explícito nessa escrita/movimento, dando voz a outras visões não totalitárias, não hegemônicas, não absolutas sobre o vivido.

Infelizmente reconhecemos a importância disso quando pensamos no histórico do mundo patriarcal, machista, racista e extrativista em que vivemos, que se encarrega constantemente de apagar aquelas epistemologias que não condizem ou colaboram com o andamento que designam para esse mundo. Como discutem Grada Kilomba (2019) e Ochy Curiel (2015), essa forma de contar nossas histórias não apenas invisibiliza pessoas, saberes, formas de compreender e conhecer o mundo, mas as inferioriza, as fragiliza, as ataca, criando falsos paradigmas de estabilidade, de verdade, de poder, que deixa de fora, por exemplo, o conhecimento que derivamos da nossa sensibilidade, das nossas memórias e das experiências das mais diversas populações do mundo.

Por isso, considero que as *Historiografias Encarnadas* são particularmente interessantes quando nos debruçarmos sobre arquivos perdidos, arquivos escondidos, materialidades fragilizadas que resistem ao passar do tempo nas mãos e lembranças de quem as defende; e/ou quando quisermos falar com a nossa carne sobre eventos de populações historicamente negadas ou desconhecidas pelo discurso oficial, pois justamente estabelece uma conexão profunda com seus possíveis significados para o presente.

Desenvolvi essa categoria/metodologia durante minha pesquisa de doutorado, que realiza a reativação de 11 trabalhos de artes do corpo realizados por artistas latino-americanas entre 1973 e 2000, e a escrita de 11 *historiografias encarnadas* com formato de cartas dirigidas às autoras dos trabalhos como forma de sistematização sensível do estudo. Os objetivos dessa pesquisa são discutir como esses 11 trabalhos denunciaram a violência do sistema patriarcal, antropofalocentrado e extrativista, contra corpos de

mulheres - muitas vezes pensadas como metáfora do território/natureza; refletir sobre o efeito que essas denúncias encarnadas (através dos processos de refazimento, críticas coletivas e escritas sensíveis) têm na construção de sensibilidade de 20 mulheres cujos trabalhos reativamos/criticamos na atualidade; e construir leituras situadas no contexto atual, que a partir das artes do corpo, com sua complexidade sensível- inclusive considerando a pandemia do COVID-19, evidenciem a necessidade de considerar estes discursos históricos na construção de um mundo pós pandemia justo e sem violência para todas as formas de vida.

Aqui pude trazer visibilidade a esses trabalhos e às artistas, muitas delas, esquecidas pela história oficial das artes em seus países e no globo; pude criar uma rede de afetos entre artistas de várias gerações que se envolveram com esses arquivos; pude dançar como nunca antes o tinha feito, experimentando formas expressivas muito diversas; pude discutir de que forma as narrativas desses trabalhos reverberam em mim e como despertaram reflexões sobre patriarcado, sobre genocídio, sobre violência de estado, sobre liberdade e também sobre formas de cuidados de si, de autocura, de autocuidado e de formação de coletivos de mulheres que podem se tornar transformadores.

As Historiografias Encarnadas que materializei inspiraram mudanças de perspectiva e outras práticas de conexão comigo mesma e com as outras. Tanto as obras e seus arquivos, quanto as minhas historiografias são gestos de levante, de rebeldia, que esperam continuar reverberando no tempo, impulsionando mudanças, primeiro em si e depois nas outras mulheres com as que se encontram. São gestos que se sabem individuais e coletivos, que se sabem parciais, mas que esperam acionar em outras aquela angústia escondida, aquela pergunta silenciada, aquela mágoa já podre e se somar à luta de corpos de mulheres neste território, em prol de um futuro mais amplo e imprevisível para todos os seres vivos que virão.

A travessia que tem sido esse doutorado se tornou uma escola onde aprendi com muitas outras companheiras através dos vestígios que elas deixaram, e, é isso que considero potente no conhecimento histórico: a

capacidade de abrir caminhos e ensinar movimentos sem que tenha sido exatamente esse o objetivo. Nenhuma destas mulheres fez seu trabalho para “deixar para a história”. Em geral suas motivações diziam respeito àqueles tempos que habitaram, mas a força do produzido, guardado nos arquivos às vezes frágeis e dispersos, chegou até nós, e cumpre o papel de guia, de mapa, de receita, não para repetirmos, se não para ganharmos repertório e poder continuar sempre complexificando a realidade em que vivemos.

Por isso proponho que, para produzir *Historiografias Encarnadas*, é potente atravessar três momentos:

A dança do arquivo: das aproximações acercamentos psicofísicas aos arquivos e memórias das performances.

Parece-me que esse momento é o primeiro e consiste no levantamento de documentação, imagens, relatos, vídeos, desenhos, rascunhos, roteiros, críticas de jornal, etc. que se encontrem disponíveis. Na minha pesquisa de doutorado foi importante realizar algumas entrevistas com curadoras, docentes e artistas que me recomendaram websites, livros, exposições, catálogos, que reuniam nomes e registros de trabalhos de arte que se aproximavam do que pretendia estudar. Normalmente, quando fazemos historiografias de pessoas ou momentos menos hegemônicos, as pessoas são a principal fonte para chegar aos arquivos. No meu caso, foram as próprias artistas que guardaram suas imagens, relatos, rascunhos, jornais, descrições. Outras documentações se encontram disponíveis em blogs, acervos nacionais, bibliotecas de universidades, etc.

Interessa-me que esta busca e escolha das informações estejam atravessadas por uma epistemologia decolonial, em que o lugar de fala, a sensibilidade, a intuição, o conhecimento situado, sejam determinantes. É relevante para uma construção de conhecimento *encarnada* que partamos de preocupações, urgências, pulsões bem pessoais e honestas. Não estou dizendo que o assunto não pode ser algo que envolva movimentos macro-políticos, o que estou apontando é que esses assuntos nos fazem vibrar, que

nos mobilizam profundamente, que reverberam realmente na nossa vida pessoal, íntima, específica. Percebo que, quando partimos deste lugar, a construção de conhecimento pode dar-se de forma profunda, ter insights de transformação, entendimentos sobre nosso papel dentro dos nossos contextos, de reconhecimento das nossas necessidades e potencialidades dentro do cenário estudado, e isso faz toda diferença na hora de empreender uma pesquisa e uma escrita de *Historiografia Encarnada*, pois garante o fôlego, o envolvimento e a sincera potência transformadora dessa história nas nossas vidas.

Para debruçar-se no arquivo é interessante levar em consideração as reflexões de Eleonora Fabião (2012) e Didi-Huberman (2018 a/b). Ambos têm uma longa reflexão sobre a potência dos arquivos, das imagens remanescentes, dos vestígios sobreviventes na construção de um presente e de um futuro que façam sentido para nossas preocupações, desejos e angústias atuais.

Fabião convida a se disponibilizar psicofisicamente a esta experiência do arquivo, pensando neles como documentos dialéticos, documentos com os quais dialogamos, tecemos um encontro. Para ela o processo de estudo do arquivo “envolverá inevitavelmente o[a] intérprete e seus desejos, investimentos, tolerâncias e intolerâncias, sua história e seu contexto (tanto do[a] historiador[a] quanto do[a] leitor[a]) (FABIÃO, 2012, p.52). Então a proposta é que, através do arquivo, o passado continua viajando na nossa direção, enquanto também caminhamos ativamente a seu encontro, nos envolvendo com imaginação, memória, percepção sensorial e contexto.

A performer insiste que os arquivos são fonte de experiência histórica, assim como nós também o somos, construindo afetos e efeitos, e, isso se manifesta também no que ela enuncia como *dramaturgia do fragmento*. Dada a inevitável precariedade de qualquer arquivo de mostrar o todo de um evento do passado, dos quais só temos acesso a versões e vestígios sobreviventes do mesmo, o arquivo nos lembra sua relatividade, sua relacionalidade, sua não-linearidade e sua incompletude, sem que isso signifique uma perda ou uma

falta. Para Fabião é ali que radica sua potência sensível de se encontrar com o presente.

Os espaços abertos do arquivo, sua multivocalidade, permitem que honremos sua presença, cuidando para não sobrepor nossa demanda subjetiva frente à materialidade registrada, mas permitindo que encontremos significados antes desconhecidos nos gestos contidos das imagens, documentos e relatos.

Essa apropriação, que prefiro chamar de *encarnação*, que significaria a nossa capacidade de nos debruçar no arquivo amplificando ao máximo nossas inteligências e sensibilidades, é fundamental para estabelecer uma relação generosa e amorosa com esta constelação de sentires que é o arquivo.

Didi-huberman (2018b) chamará atenção para a construção de uma certa ética nesta relação pesquisadora-arquivo, que parte do entendimento de que estes documentos sobrevivem pois reclamam um espaço no presente; pedem para serem estudados, pois alguma coisa neles ainda arde, ainda dói, ainda grita por justiça, por visibilidade, por mudança. Desta forma, devemos honrá-los com essa observação cuidadosa e sensível, que procura aquilo que pode estar escondido nesta comunicação que alguém no passado arriscou encomendar para um futuro em que nós habitamos.

O tempo, o cuidado e muita disponibilidade para ver/sentir, fazem destes documentos uns verdadeiros companheiros de viagem. São fontes e, ao mesmo tempo, são testemunhas do processo de descoberta, de pesquisa. Um processo de investigação com arquivos tem muito de criação e de introspecção. E é um processo que não se estanca no início da pesquisa, ele acompanha todo o desenvolvimento, tornando-se um local seguro aonde voltar em busca de novas sensações, significados, respostas, *insights*. É o primeiro processo que não se encerra como uma etapa, mas que continua ao longo de toda a escrita dessa *Historiografia Encarnada*.

Os processos de refazimento: reativação, reencenação e reagência.

O segundo momento que proponho se instala com os processos de refazimento. É nessa instância que se dispara a dimensão eminentemente prática desta construção histórica porque requer que as historiadoras utilizem os documentos e vestígios contidos no arquivo para criar e experimentar materialidades, passos, formas, movimentos, objetos, espaços cênicos, trajetos espaço temporais, como estratégia para despertar lembranças, conexões, sentidos e significados com os quais se reflete e se constrói o conhecimento histórico encarnado.

Essa experimentação começa no momento mesmo em que nos encontramos frente ao arquivo. Philip Auslander (2018) chama esse encontro de *reativação* e explica que ele acontece quando uma pessoa - testemunha e espectadora - entra em contato com um documento de registro de uma performance. E a única diferença ao contato que construímos “ao vivo” é que aqui, esta experiência é mediatizada por estes documentos. Para Auslander não existe hierarquia ou diferença de legitimidade entre a experiência mediatizada pelo arquivo e a experiência ao vivo. Nos seus estudos, as artes vivas chegam à maior parte das pessoas através de registros (vídeo, fotos, desenhos) e é assim que produzem seus rastros nas nossas vidas, então não haveria por que sustentar uma primazia da experiência sincrônica como sendo melhor ou mais acurada.

O autor insiste em que a *reativação* estabelece relações de interpretação, leitura e fruição pela interação sensível entre a espectadora e o arquivo. Arquivo este que “desativa” a originalidade e vitalidade da obra, pois a tira do seu contexto original, mas que, paradoxalmente, permite que, através do processo de *reativação*, essa mesma vitalidade seja devolvida no momento em que uma observadora colide com ela trazendo um novo contexto (AUSLANDER, 2018). Dessa forma, o arquivo não é uma extensão, uma cópia, um registro morto, mas uma mídia que se torna parte integrante da própria performance quando entra em relação com as espectadoras.

É por isso, provavelmente, que, dentro das artes visuais, o termo *reativação* é utilizado para referir processos em que as espectadoras (artistas ou não) criam diversas materialidades a partir dos registros e documentações, gerando outras vidas, outras matérias que podem se considerar novas partes integrantes da performance “original”, e ao mesmo tempo, novas criações desdobradas da experiência. Dito desse modo, todo processo de refazimento é um processo que se inicia com a *reativação* que cada pessoa constrói com os vestígios do arquivo e que implica diversas experiências de viver esse arquivo.

Agora, na minha pesquisa de doutorado, cada processo de reativação teve natureza diferente e para entendê-las é interessante considerar os conceitos de reconstrução e reencenação vindas da história, as ideias de versão e reprodução praticadas na música e, finalmente, as ideias de remontagem e reagência tratadas pelo teatro e pela dança.

Roberta Ramos Marques e Fabiana Dultra Britto (2018) exploram várias dessas categorias, construindo uma primeira diferenciação útil entre *reconstrução* e *reenactment*/"reencenação". Ela explica, conforme Mark Franko (2017 apud MARQUES E BRITTO, 2018) que, na *reconstrução*, parte-se do questionável pressuposto de que seria possível recuperar, conservar, reviver um evento histórico tal qual foi, às vezes para fins de reativação, às vezes para fins de preservação das âncoras sensíveis que tais eventos disparam. Por outro lado, na *reencenação* considera-se a impossibilidade da preservação “tal qual” e se cria uma situação fictícia, inspirada nos dados que se tem da situação inicial, exercitando-se a imaginação e os conhecimentos das historiadoras, para se aproximar às dimensões internas: pensamento, motivações, escolhas do evento histórico. Na *reencenação* há um exercício psicofísico de conectar os quês e os como com os porquês. Aqui se torna fundamental o saber dos corpos ante as materialidades reencenadas para se permitir o aparecimento da cognição contida no evento histórico.

No território da música existe uma prática parecida, que se desenvolve com muitos outros fins, que é a da elaboração de versões ou reproduções. Para Rubén López Cano (2012) uma versão é uma atualização da *versão de referência*, que está ligada à esta mas também é independente, sobretudo

considerando as mudanças de contextos, temporalidades, mercado, percepção dos públicos, o formato de apresentação, etc. Cano prefere usar o termo *versão de referência* do que “original” pois a ideia de original traz consigo as discussões de unicidade, ineditismo e autoria, que podem colocar o jogo dos refazimentos num território movediço das disputas autorais e de lucro.

O pesquisador afirma que a elaboração de uma versão é um ato criativo e transformador, de escuta profunda e é uma possível resposta, uma comunicação. As versões podem ser análises, homenagens, críticas depreciativas ou ideológicas, distanciamentos irônicos; podem ser registros ou treinamento técnico para novos intérpretes; pode ser um *crossover* onde ocorre uma mudança do ambiente de comercialização transformando o mercado da versão; podem pretender ser o mais parecidas à referência ou transformá-la, tanto que se torna um trabalho independente, paralelo.

De qualquer forma, é nítido que a construção de versões ou de reencenações implicam uma ressubjetivação, que transforma as propriedades mesmas da enunciação referenciada.

Quando uma *Historiografia Encarnada* parte desse tipo de abordagem, é necessário lembrar que sempre haverá alterações inevitáveis, pois haverá adaptação ao contexto atual. Os espaços, recursos, corpos, públicos serão diferentes e precisaremos criar critérios que nos permitam fazer as escolhas que mais se aproximem à experiência *de referência* na busca de uma tradução sem traição. É necessário compreender os fazeres, procedimentos artísticos e contextos históricos da *versão de referência* para criar adaptações e reativações coerentes às informações vindas ou provenientes dos arquivos e em relação também ao contexto em que se apresenta a versão ou reencenação.

Já a *reagência*, categoria proposta por Marques e Britto (2018) para o contexto pedagógico de ensino de história da dança, dialoga com os sentidos da *reativação* e da dimensão corporificada da *reencenação*, não para produzir remontagens ou versões, não como guias prescritivos, mas como referências para produzir outras agências. Aqui *agência* entendida no sentido butleriano

associado à performatividade, que considera desejos e motivações de quem *reagencia*, não somente indo na direção de compreender o evento histórico em questão, mas se abrindo para compreender que esse refazimento aciona em si mesmos modos afetivos de conhecimento das materialidades, sentidos e imagens que talvez não estavam em jogo na *versão de referência*.

Sendo assim, o processo de *reagência* solta qualquer apego às formas de referência e pode criar materialidades a partir das questões sensíveis de quem reativa determinado arquivo. Essa abordagem é interessante ao pensarmos a construção de *Historiografias Encarnadas* porque

Tais agências partem do desejo de produzir novos olhares/conhecimentos sobre realidades de interesses dos agentes do processo educativo, e, neste ponto, as fricções culturais das quais se parte contribuem para a substituição de um modo cronológico e causalista de operar a leitura das transformações e/ou diferenças culturais e históricas, por outros modos de organizar o pensamento historiográfico, a partir de um paradigma da descontinuidade (BARROS, 2011), entendido como a possibilidade de confrontar contextos distantes entre si, através de uma relação de alteridade crítica entre presente e passado (BARROS, 2011), mas também entre diferentes cenários geográficos, econômicos, culturais. (MARQUES E BRITTO, 2018, p 198).

A *reativação* feita a partir da *reagência* permite maior liberdade para a emergência de questionamentos atualizados sobre as materialidades históricas e isso autoriza às agentes do presente de dizer, sentir, opinar, amplificar os eventos históricos, o que sentimos e sabemos deles, de alguma forma modificando-os e nos apropriando dos processos de “tornar carne” ao ponto de que, como afirmam Marques e Britto (2018), o presente e o passado aprendem mútua e simultaneamente.

Essas categorias de reativação nos servem como referências, mas, como qualquer outra categoria, a emergência da prática criará interseções, contaminações, fluxos de umas formas às outras. O que interessa em termos da *Historiografia Encarnada* é que estes processos de reativação em que nos dispomos a mover nossas próprias carnes, medos, dúvidas, em que nos propomos ao risco e ao aprendizado de materialidades históricas, concedem a nós o privilégio de ampliar as formas de conhecimento histórico que estamos produzindo, incluindo a dimensão estética e sensível no processo.

As novas materialidades: materialização para compartilhar e vislumbrar outras posições frente ao presente e o futuro.

Em termos da materialidade das historiografias encarnadas, precisamos considerar inicialmente a questão do compartilhamento. A materialidade traz uma concretude através da qual aquela escrita histórica pode ser dividida, oferecida, multiplicada, difundida. Isso é particularmente importante na hora em que estamos buscando no passado chaves para entender o presente e agir nele. Toda história é uma história do presente, no sentido em que está feita para dialogar com quem somos hoje, para disputar sentidos no agora, para dar pistas sobre como podemos transformar nossa realidade à luz da experiências das nossas parceiras de gerações prévias.

Sugiro que as formas de materializar sejam coerentes com a plataforma e os desejos de compartilhamento das próprias pesquisas, e não acredito que existam formas padrão, mas criações que se desdobram do atravessamento do arquivo e dos processos de reativação.

Neste caso, as *Historiografias Encarnadas* que experimentei dentro da pesquisa de doutorado que dá alicerce a este texto, se apresentaram em quatro materialidades diferentes:

(1) **materialidades corporificadas** derivadas dos processos de refazimento que em si mesmas se inscrevem no corpo de quem reencenou/reagenciou e de quem testemunhou como públicos.

(2) As instâncias de diálogo (rodas, entrevistas, *lives*, encontros virtuais, grupos de estudo), que aconteceram ao longo do processo, tanto internas entre as artistas e colaboradoras, quanto as públicas com convidadas e públicos espontâneos, que se instauraram como **materialidades orais** onde estas historiografias foram se formando.

(3) As **escritas epistolares**, que foram cartas escritas e endereçadas às artistas autoras, onde relato de forma completamente pessoal e íntima a experiência das reativações, traçando conexões sensíveis entre imagens,

fluxos de movimentos, ativações da memória e os relatos sobre as versões de referência.

(4) As **constelações curatoriais**, que teceram relações entre as obras, construindo narrativas escritas em que se discutem as imagens produzidas e lembranças do processo de reativação à luz de 3 grandes temas urgentes na atualidade: a simetria corpodemulher-território numa região em disputa; a domesticação e confinamento feminino ao lar e suas implicações na força política coletiva de mulheres; e o vínculo entre aniquilação da subjetividade e estupro no imaginário feminino.

Defendo que as *Historiografias Encarnadas* devem se propor à criação de materialidades que possibilitem a discussão, a indignação, a desobediência, a associatividade, a imaginação, a utopia e a inquietude. Estas materialidades devem ainda propiciar diversas trocas com diversas pessoas, comunidades, linguagens para assim contribuir à sua visibilidade, sua difusão, sua abertura. Afinal, o que interessa ao escrever uma *Historiografia Encarnada* é sua capacidade de nos mover em direção a um futuro diferente, em que a sensibilidade seja mobilizada em prol da abundância coletiva e sustentável para todas as formas de vida, que nos faça sentir “de novo” aquilo que vem ancorado no movimento dos corpos, para impulsionar outros movimentos possíveis que visem uma vida digna e que nos permitam atravessar a sensibilidade alheia como se fosse a nossa própria para promover a ampliação dos repertórios que enlarguece nosso horizonte coletivo, articulando história, sensibilidade, utopia e trabalho de transformação.

Referências

Auslander, P. **Reactivations: essays on performance and its documentation**. Michigan: University of Michigan Press, 2018.

CANO, R. **Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana**. Uberlândia: ArtCultura, v. 14, n. 24, p. 81-98. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/22121>>, 2012.

CURIEL, O; GALINDO, M. **Feminista sempre**. Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala. 1º ed. Espanha: ACSUR, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018(a).

_____. CHEROULX, C; ARNALDO, J. **Cuando las imágenes tocan lo real**. 2 ed. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018(b).

_____. **Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004

FABIÃO, E. Performance e História: em busca de uma historiografia performativa. In: FLORES, Livia (Org.). **Pelas Vias da Dúvida – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, p.46-57, 2012.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1 ed. Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

MARQUES, Roberta Ramos; BRITTO, Fabiana Dultra. Reagências do/no presente: Propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.8, n.16: nov. 2018. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos>. Acesso em: 15 set. 2018.

SEGATO, R. **Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres**. 1º ed. Puebla: Pez en el árbol. Disponível em: http://www.feministas.org/IMG/pdf/libro_ritalaurasegato.pdf, 2019.

RE-ENACTE PROCESSOS CITACIONAIS EM DANÇA: QUESTÕES SOBRE O CONCEITO DE AUTENTICIDADE NA DANÇA

Tainara Carareto (PPGAC-UFG)

Introdução

Primeiramente, considero importante situar o que me motivou a escrever este artigo. Goiânia, centro-oeste do Brasil, Quasar Cia de Dança. Foi essa a companhia que me apresentou a dança contemporânea e que me possibilitou dançar profissionalmente. Foi também através das vivências que tive aí que me senti instigada a pesquisar dança, primeiramente na graduação, e agora no mestrado. Sobre a Quasar, sempre me chamou a atenção a necessidade, ao longo de sua trajetória, de formatação de uma linguagem gestual própria, capaz de conferir-lhe uma identidade singular. A busca pelo novo, que aqui assume o sentido de original, autêntico, parece constituir não só um traço preponderante no trabalho da companhia, mas direcionar todo seu processo criativo. Contudo, um olhar atento para seu repertório coreográfico permite-nos identificar cenas que se repetem em diferentes obras e momentos da companhia. São “novos” trabalhos estruturados a partir de citações de trabalhos anteriores, RE-encenações do próprio repertório da companhia. Tal fato me instigou a investigar que novo é esse, que existe a partir de gestos precedentes que parecem atravessar a história da Quasar e sobreviver, reaparecendo com sentido de novidade. Essa é a pergunta que eu tenho me debruçado a responder em minha dissertação de mestrado. Por hora, ater-me-ei em discutir como conceito de autenticidade se insere no atual cenário da dança contemporânea experimental, sem adentrar, entretanto, no repertório coreográfico da Quasar Cia de Dança, visto que a extensão do assunto tornaria uma discussão efetiva impossível ao espaço de um artigo.

O atual cenário da dança contemporânea experimental

Ao observarmos o cenário da dança contemporânea atual, torna-se evidente a necessidade insigne do artista em retroceder. Se houve em algum momento na história da arte a necessidade de se buscar o novo através de

uma negação do passado, pode-se dizer que hoje bailarinos e coreógrafos vivem o contrassenso da busca pelo novo através de um retorno na história da dança. Ao experimentar trilhas, passos, gestos, corpos imagens, palavras e sons de seus antepassados, a dança teve a possibilidade de escapar de sua própria estagnação no tempo para, então, renascer. Um retroceder que não é retrocesso, mas que, inevitavelmente, tornou-se a condição fundamental do avançar.

Conscientizar-se de que o uso de material histórico em processos criativos constitui hoje a marca mais significativa da dança contemporânea experimental (LEPECKI, 2010) é, em sua essência, refletir sobre o conceito de autenticidade na dança. Isso porque, em sua origem, o termo autêntico foi criado em referência àquele objeto artístico tido como “o original”, a fim de distingui-lo de sua cópia – considerada de menor valor tanto econômico, quanto estético e social (GONÇALVES, 1988). Isso fica evidente na fala de Lionel Trilling (2014), para quem o termo surge no início da modernidade em referência à arte encontrada nos museus, onde especialistas analisam o real valor de uma obra – em termos financeiros, se realmente valeriam o preço que por elas é pedido, ou, ainda, se mereceriam a admiração que lhe é desvelada – definindo-a como legítima e, portanto, digna de estar naquele local. O autêntico é definido ainda, segundo o Dicionário Aurélio, como aquilo que “é do autor a quem se atribui”, sinônimo de “verdadeiro, real, genuíno, legítimo, lídimo” (FERREIRA, 1988, p.74).

Nesse sentido, a autenticidade estabelece uma relação intrínseca com as concepções de autoria, originalidade e ineditismo, através dos quais torna-se possível questionar, ainda, ideias de pertencimento, tradição e memória na dança. Mas afinal, o que todos esses termos representam em processos criativos e obras de dança na contemporaneidade? A autenticidade é possível às artes em nossos tempos?

Para Gonçalves (1988), a autenticidade não se refere com exclusividade às artes. Ser autêntico parece ser uma exigência da vida cotidiana. Discursos sobre autenticidade permeiam desde debates eruditos a conversas informais, e estão presentes principalmente nas relações interpessoais. Seu uso designa tanto objetos, quanto a pessoas e situações. Apesar da constância aparente do

termo, já apontada por Trilling (2014), Gonçalves (1988) destaca o fato de que ele é quase sempre abordado com algo existencial ou histórico, deslocado do atual contexto social e artístico, tampouco problematizado.

Como falar em autenticidade na dança quando os trabalhos parecem constituir-se de “um retorno imprevisível de sobrevivências, de formas de citações incontroláveis e sem autores” (LAUNAY, 2013, p.91)? Quando percebe-se que a concepção de plágio não existe, visto “que todas as obras são a obra de um único autor atemporal e anônimo[...] – autor-cidade, então.” (LAUNAY, 2013, p.99)? Quando fica evidente que “há tantos gestos quanto há cidades de bailarinos” de modo que as coreografias transformam-se em “pedaços de um vasto conjunto coletivo chamado dança e formam um corpus que pertence a todos e no qual todos podem se reconhecer”(LAUNAY, 2013, p.99)? “Se a cópia e a dublagem aparecem como o oposto da dança (copiar não é criar), elas são, ainda assim, sua definição. No fundamento de toda criação, existe um gesto precedente.”(LAUNAY, 2013, p.99).

Nesse cenário onde situam-se *re-enact*³⁴ e processos citacionais, torna-se de fundamental importância possibilitar debates efetivos capazes de ressignificar o conceito de autenticidade frente ao atual contexto sócio-cultural das artes, bem como de ampliar os olhares para as possibilidades criativas em dança – especialmente no que diz respeito ao uso de material histórico como fonte e estímulo à criações. Falar em autenticidade como sinônimo de algo único, sem precedentes, exclusivo, real ou original, ou para se referir ao objeto artístico como propriedade exclusiva daquele que o criou, não cabe mais às artes.

Sobre o conceito daquilo que é autêntico

Em seu livro *Sincerity and Authenticity*, Lionel Trilling (2014) discorre a cerca das categorias “sinceridade” e “autenticidade” e afirma a relação

³⁴ Optei por manter o termo *re-enact*, em inglês, por compreender que não há na língua portuguesa, até então, uma única palavra capaz de traduzir o termo em toda sua complexidade e abrangência. Re-fazer, re-encenar, re-criar, re-construir constituem alguma das possibilidades pertinentes ao termo *re-enact*.

intrínseca que se estabelece entre elas e as concepções de indivíduo e sociedade que emergem com a modernidade, quando o sujeito teve a oportunidade de ser individual e soberano, definindo-se a partir de características como indivisibilidade, singularidade, racionalidade e cientificismo (HALL, 2006). As concepções de indivíduo que emergem nesse contexto estruturam-se independentemente de papéis sociais. Não há influência de um sobre o outro. O sujeito existe por si só.

A emergência do sujeito moderno contrapõe-se a concepção de sujeito medieval que a precedeu, onde não havia distinção entre indivíduo e os papéis sociais por ele desempenhados. O choque entre essas duas realidades com a conseqüente preocupação com a “insinceridade” das relações sociais, teria resultado em uma supervalorização da sinceridade. Para Trilling (2014), nesse contexto, a sinceridade diz respeito a como apresentamo-nos nas relações com o outro; refere-se a congruência entre o meu eu real e como eu o declaro frente a sociedade. Expressaria ainda “a luta entre uma concepção de *self* socialmente determinada, onde a relação com o outro ainda é prezada, e as modernas e emergentes configurações individualistas do *self*” (GONÇALVES 1988, p. 265). Sincero seria, portanto, o homem capaz de manter sua mente em completa harmonia consigo mesma; aquele capaz de estabelecer um acordo entre o que ele pensa ser e o que ele realmente é, entre o arquétipo de homem e o homem real, entre o que mostra-se na superfície e o que ali flui silenciosamente, sob águas obscuras e profundas (TRILLING, 2014).

“Para ti mesmo seja verdadeiro. E isso deve ser seguido, como a noite e o dia. Tu não poder então ser falso para ninguém”³⁵. A fala atribuída por Shakespeare ao Lord Polonius em *Hamelet* (1998) evidencia que a busca pela sinceridade no início da modernidade é antes uma exigência social e, portanto, pública, do que uma necessidade para o bem de si mesmo (HANDLER, 1986). Consiste em um esforço em aproximar o melhor eu da humanidade, o arquétipo do ser humano, e meu eu próprio, a partir da compreensão de que esse eu não é exclusivo, “ele coexiste com outro eu que é pior aos olhos da moral pública, mas que em virtude dessa culpabilidade mesma pode ser considerado meu de modo mais peculiar.” (TRILLING, 2014, p.14). Segundo

³⁵ Trecho retirado e traduzido do fragmento de *Hamelet* (SHAKESPEARE, 1998).

Trilling (2014), em determinado momento da história da Europa, os esforços em unificar esses dois seres que coexistem em um só, fez com que a busca pela sinceridade se tornasse um traço relevante – se não definidor – da cultura ocidental. Ainda sobre o termo, ele discorre:

A sociedade exige que nos apresentemos como seres sinceros, e a forma mais eficaz de cumprir essa exigência é assegurando que nós somos sinceros de fato, que realmente somos o que queremos que a comunidade ache que somos. Em suma, nós interpretamos o papel de nós mesmos, desempenhamos com sinceridade a função da pessoa sincera, e disso resulta que um juízo que se debruce sobre nossa sinceridade pode muito bem declará-la inautêntica. (TRILLING, 2014, p.21)

Neste trecho Lionel Trilling (2014) aponta que a própria sinceridade, quando praticada devido um exigência única e socialmente instituída, conduzir-nos-ia à falta de sinceridade. Assim, a autenticidade, compreendida como “uma experiência moral mais tenaz do que sinceridade, uma concepção mais exigente do eu e daquilo em que consiste ser verdadeiro para com ele, uma referência mais ampla ao universo e ao lugar que o homem nele ocupa, tal como uma visão menos receptiva e cordial das circunstâncias sociais da vida” (TRILLING, 2014, p. 20-21), teria substituído a sinceridade na visão de mundo individualista (HANDLER, 1986).

A cerca da origem do termo autenticidade, Handler (1986) destaca três pontos cruciais para sua compreensão: 1. É uma construção cultural do mundo ocidental moderno – não diz respeito a nenhuma outra cultura que não a ocidental –, e que está, portanto, diretamente vinculada à cultura capitalista; 2. Está intimamente ligada às concepções ocidentais de indivíduo (o eixo central sob o qual estrutura-se a modernidade); 3. Autenticidade e individualismo constituem contextos indissociáveis – apesar de nos referirmos à cultura quase sempre como algo coletivo, ela se estrutura a partir de uma necessidade individual de busca por autenticidade, afinal as culturas são entidades individualizadas da sociedade mundial. Nesse sentido, é interessante refletir sobre o fato de que a busca por uma experiência cultural autêntica diz mais sobre nós mesmos do que sobre os outros, consiste em uma necessidade individual por reconhecimento e legitimação.

No que se refere a autenticidade de objetos de arte, Walter Benjamin (1987) afirma que concepções que identificam o objeto autêntico como original e o inautêntico como cópia ou reprodução esfacelam-se diante das tendências evolutivas da arte que acompanham a modernidade. Portanto, o estabelecimento de novas condições produtivas, possibilitadas especialmente pelo amplo desenvolvimento de técnicas de reprodução, redimensionam conceitos tradicionalmente adotados. Concepções de criatividade, genialidade, validade eterna e estilo, forma e conteúdo, que vigoraram até então, teriam de ser postas de lado. Consequentemente, na era da reprodutibilidade técnica – como é chamada o advento de uso tecnológico em cultura –, o conceito de autenticidade também se modifica, tornando-se mais complexo.

Segundo Benjamin (1987), em sua essência, a reprodução de obras de arte sempre foi possível. Imitar é inerente ao homem, que o faz desde o seu nascimento. É através da imitação que se aprende a andar, falar, e que se constrói todo o repertório gestual de um indivíduo (LAUNAY, 2013). É também pela imitação de mestres por discípulos que se tem a possibilidade de difusão de conhecimentos, de ensinamentos, bem como de obras. A imitação possibilita assim o compartilhamento, a transmissão e a perpetuação de legados com os mais diversos objetivos. Todavia, a reprodução técnica de uma obra de arte constitui-se como algo novo. É representada por um movimento histórico, porém descontínuo, muitas vezes separado por grandes intervalos, mas que se desenvolve sempre em intensidade crescente. A fotografia, em especial, considerada um marco da reprodutibilidade técnica, provoca-nos a refletir sobre o conceito de autenticidade vigente até então, pois, se a presença do original é a condição necessária para a existência do objeto autêntico, a partir do momento que se tem a possibilidade de fazer quantas cópias desejar a partir de um negativo fotográfico, a cópia original perde não só sua função, mas também sua importância. Essa relação que se estabelece entre autenticidade e originalidade perde ainda mais força com o intenso desenvolvimentos das mídias digitais, quando a desmaterialização do tempo e espaço possibilita incomensuráveis e instantâneas formas de reprodução, seja de imagens, sons ou informações.

Por outro lado, Benjamin (1987) destaca que, mesmo na reprodução mais perfeita, o caráter único do objeto, segundo ele determinados pelo momento e lugar da criação, está ausente. Nesse sentido, ele afirma que “o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até nossos dias como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1987, p.167). Assim, o objeto original carrega consigo, efeitos do tempo e de propriedade, definindo-se também a partir das transformações por eles provocadas. A aparição única de uma coisa distante, composta, portanto, de elementos temporais e espaciais que a relacionam a ideia de autenticidade é o que Benjamin (1987) define como aura – todo objeto autêntico seria necessariamente aurático na concepção de Benjamin (1987). Tais aspectos conferem singularidade ao objeto original quando comparado à sua cópia. Nesse sentido, a reproduzibilidade, independente de manual ou técnica, escapa à autenticidade, de modo que o objeto autêntico sempre manterá um status de autoridade em relação à sua cópia.

Na reprodução técnica, porém, têm-se possibilidade de tratar o objeto de uma forma impossível ao original. O domínio técnico em um processo de criação pode ser utilizado com o intuito de conferir significações outras a partir de um objeto matricial. Dependendo da forma com que se faz uma “cópia”, bem como da abordagem que se dá a ela, é possível torná-la específica, única. O mesmo não ocorre em reproduções manuais, que consistem, no máximo, em uma falsificação muito bem feita de algo preexistente (BENJAMIN, 1987). Portanto, nota-se na reprodução técnica, uma autonomia em relação ao seu original, que está ausente na reprodução manual. De todo modo, mesmo com as novas possibilidades que nascem com a reproduzibilidade técnica, Benjamin (1987) retoma o aspecto do “aqui” e “agora” da criação, destacando que na reprodução ele está ausente e, inquestionavelmente, isso acaba por desvalorizá-la, já que a afeta em um ponto que, para ele, é primordial ao conceito de autenticidade – a aura. Pois,

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da

reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional” (BENJAMIN, 1987, p.168)

Inserida na formas de reprodução técnica, a aura da obra se atrofia, pois permite ao objeto reproduzido abandonar a tradição. A multiplicação da obra substitui sua existência única por uma existência serial. De encontro ao expectador, o objeto reproduzido se atualiza, fato que resulta em um violento abalo da tradição, motivo que desencadeou, ainda no início do século XX, a crise das artes bem como da renovação da humanidade. Enquanto espera-se a “ressureição” de figuras emblemáticas e icônicas, a reprodução técnica nos convida para uma grande liquidação, o esfacelamento de tudo o que considera-se tradicional.

Também a necessidade, intensidade e difusão dos movimentos de massa cujo esforço maior consiste em tornar as coisas mais próximas, acessíveis, superando seu caráter único através da reprodução, resultou na destruição da aura do objeto, de sua inatingibilidade. A modernidade instaurou a necessidade de se possuir o objeto: “retirar o objeto de seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda, que graças a reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.” (BENJAMIN, 1987, p.170). Nesse sentido, a ideia de singularidade e permanência, usados para designar objetos auráticos, contrastam com a reprodutibilidade e transitoriedade de objetos não auráticos (GONÇALVES, 1988). Num contexto de intensa reprodutibilidade técnica, a aura tende a desaparecer. Consequentemente, a obra de arte liberta-se de sua existência parasitária, desvincula-se de sua função ritual, teologizada. Questionamentos sobre a autenticidade de uma obra, bem como a incessante busca do artista por uma criação autêntica, deixam de fazer sentido, perdem sua importância pois, a reprodução técnica parece traçar novos caminhos para o desenvolvimento artístico, impossíveis a obras autênticas, auráticas e teologizadas.

Ironicamente, essa desvalorização da autenticidade gera nas artes um movimento contrário, que parece resistir à reprodutibilidade técnica:

Quando o advento da primeira técnica de revolução verdadeiramente revolucionária – a fotografia, contemporânea do início do socialismo – levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte pura, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (BENJAMIN, 1987, p. 171)

Sendo assim, entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX, o desenvolvimento do Socialismo, concomitante com a Primeira Revolução Industrial, o avanço técnico, a ênfase na reprodução e suas consequências no fazer artístico fez surgir o pensamento de que a arte estava chegando ao fim pois já não se movia mais (LEPECKI, 2013). Críticos destacavam seu efeito *diminuendo* ao alegar que as produções artísticas desse período apenas ecoavam o que havia dominado o campo artístico nos trinta ou quarenta anos anteriores. Desse modo, em seu aspecto revolucionário, a sobrevivência da arte dependeria de um volteio constante de inovações: “a menos que a arte continue agarrando o que é novo pela cauda, perderá seu significado.” (ROSENBERG, 1974, p. 53). Estava o artista, então, submetido à ditadura do novo. A arte definia-se, mais uma vez, por sua autenticidade, ou seja, seu caráter único, singular, exclusivo, inédito.

O novo como tradição e a autenticidade transcendente em *re-enact's* e processos citacionais

Teria a era da reprodutibilidade técnica aniquilado a criatividade, inventividade, a imaginação do artista? Lepecki (2010) corrobora com a tese apresentada por Rosenberg (1974) de que a arte estaria chegando ao fim e afirma que, a partir de 1960, como em um movimento que parecer resistir ao desenvolvimento da técnica, as criações artísticas passam a ser direcionadas pelo pressuposto da não repetibilidade da obra – o artista estava condenado a árdua tarefa de sempre (e acima de tudo) buscar o novo. É nesse momento que se desenvolve o conceito de *performance art*, cuja ação deveria ser gerada no próprio ato, instantaneamente ao acaso, espontaneamente, características estas que lhe conferem a impossibilidade de ser reproduzida e, por consequência, atribuem-lhe um caráter de constante novidade.

Esse movimento é evidenciado por Allan Kaprow, um dos pioneiros no desenvolvimento do conceito de *performance art*, o qual defenderia a ideia apresentações únicas de *happenings* –pois a ele interessaria não a construção de repertório, muito menos a fetichização ou reificação de uma obra, mas sim o ímpeto e a liberdade de ser criar cada vez mais, de sempre buscar o novo. Peggy Phelan também demonstra essa busca pelo novo ao afirmar que a essência da performance consiste no fato dela desaparecer e isso, apesar de desintegrar o poder econômico possível de ser conferido a uma obra de arte que adquire valor ao se perpetuar, confere-lhe o poder político capaz de potencializá-la. Para Laurence Louppe, citado por Lepeki (2010), o bailarino seria um avatar de Orpheus, a quem é negado o direito de retroceder: ele seria movido pela avassaladora necessidade de sempre avançar, nunca olhar para trás, em vista de lhe ser negado o próprio objeto de sua busca.

As falas de Allan Kaprow, Peggy Phelan e Laurence Louppe deixam claro o desejo de se avançar na dança, sem olhar para trás. Nesse sentido, a dança necessitava desconectar-se de sua própria história para evoluir. Contudo, Lepeki (2010) chama-nos a observar o cenário da dança contemporânea estadunidense e europeia nesse mesmo período: Fabian Barba, Elliot Mercer, Anne Collod, Julie Tolentino, Martin Nachbar, Richard Move. Todos artistas que, dentre inúmeros outros, recorrem a obras históricas a fim de “encontrar o objeto de sua busca”. Contrariando a “tendência do novo”, esses artistas reinventam o conceito de autenticidade ao buscar, na história da dança, a matéria prima para suas criações, tornando-as fonte de sua inventividade.

Isabelle Launay (2013) destaca os trabalhos de Jérôme Bel, *La dernier spectacle* (1998); Latifa Laâbissi, em *Phasmes* (2001-2002); e Mathilde Monnier, em *Tempo 76* e *City maquette*, todas obras em que os artistas não só recorreram a material histórico, mas assumiram a função de copistas. Em *La dernier spectacle*, quatro bailarinos propõem-se a interpretar com a máxima fidelidade o solo *Wandlung*, um solo de Susan Linke, criado trinta anos antes, em 1978. Os solos são apresentados separadamente, um seguido ao outro. A reprodução insistente da obra acaba por levantar reflexões impossíveis à obra original – “autêntica” – atribuindo-lhe novos significados. Em *Phasmes*, Latifa

Laâbissi interpreta três solos de três ícones da dança moderna – Mary Wigman, Valeska Gert e Dore Hoyer. Simultaneamente à execução da cópia, são exibidos os vídeos das coreografias originais, confrontando o corpo da intérprete com as imagens exibidas. Em *Tempo 76*, tal como em *City maquete*, a proposta consiste em, a partir do vídeo do trabalho original, olhar e executar simultaneamente, em um processo de reprodução instantânea a partir do qual instiga-se a reflexão de quais efeitos sobre o corpo e sobre os gestos tem uma obra que, a partir do copiar instantâneo, instaura-se no momento da criação.

Ramsey Burt reafirma presença contrastante de um movimento de regresso na dança dizendo que:

Muitas das coreografia modernas europeias produzidas durante os anos 80, alegaram estar abrindo novos caminhos. Mas quando se olha para o trabalho em si, suas dívidas com as danças modernas anteriormente produzidas na Europa e nos Estados Unidos podem claramente ser identificadas. A geração de dançarinos ambiciosamente inovadores que começaram a produzir trabalhos em meados do final da década de 90, em vez de fingir que seu trabalho era novo e sem precedentes, fez um interrogatório determinado e consciente de suas dívidas com o passado, a fim de descobrir o que era novo e diferente sobre o presente (BURT, 2003, p. 37)³⁶

Para Burt (2003), apesar de, ainda na década de 1980, a classe artística da dança, internacionalmente, desejar criar o novo na tentativa de manter a arte “viva”, fica evidente nas produções desse período a referência a danças anteriores, especialmente a ícones, bem como a obras emblemáticas, pertencentes a dança moderna. Contudo, ao retroceder, bailarinos e coreógrafos não estavam convidando às artes, e em específico, a dança, a um retrocesso. Tal como orienta a ideia de involução criativa de Deleuze e Guatarri, toda criação necessita de um movimento de regresso, de modo que o iminente desejo de retorno ao passado, de experimentação do gesto do outro, a ânsia pelo re-fazer, por reencenar trabalhos anteriores – seja por uma

³⁶ No original: “Much European modern choreography during the 1980s claimed to be breaking entirely new ground. But when one actually looked at the work itself, its debts to previous modern dance in Europe and the US could, of course, be identified. The generation of ambitiously innovative dancers who started to produce work in the mid to late 1990s, rather than pretending their work was new and unprecedented, have made a determined, conscious interrogation of their debts to the past in order to find what was new and different about the present.” (BURT, 2003, p. 37) (Tradução nossa).

vontade de arquivar ou ainda por um impulso arquivístico³⁷ –, enfim, todos esses aspectos a partir dos quais define-se o que denominamos de *re-enact*, parecem abrir um novo caminho para processos criativos, e em específico, para a dança na contemporaneidade.

Por outra perspectiva, mas que também se demonstra um importante debate que nos auxilia neste assunto, estão os estudos de Aby Warburg sobre a sobrevivência de gestos. Ao escrever a introdução de uma compilação de textos de Aby Warburg, o sociólogo Leopoldo Waizbort (2015) afirma que, na perspectiva wargburiana, todo processo criativo consistiria de “um longo, complexo e intricado percurso de tempos e lugares [...] uma longa via de perambulações e transformações em variados suportes materiais” (p.8). Warburg dedicou-se a investigar conexões entre a arte renascentista italiana e antiguidade. Ele pensava que os artistas renascentistas utilizavam-se de amostras ou inspirações procedentes da antiguidade que eram reveladas em suas obras na forma de imagens em movimento ou através de uma linguagem gestual, processo no qual haveria a “transmissão” da carga expressiva do gesto (*Phatos*). Para ele, os gestos têm vida póstuma (*Nachleben*), são mortos-vivos pois, apesar de parecerem findados no passado, nunca se perdem; permanecem armazenados na forma de uma memória coletiva e inconsciente – o *engrama* – que, ativada em situações específicas, fazem-no reaparecer.

Linda Selmin destaca que a teoria de permanência dos gestos defendida por Warburg, não consiste em uma “recuperação formal, mimética dos antigos, não é uma reprodução literal e pedante de figuras e gestos, mas sim um entendimento tão profundo desses gestos e figuras que eles ressurgem” (2004,

³⁷ É importante compreender que Ramsey Burt (2003) e André Lepecki (2010) tem posicionamentos diferentes a cerca do *re-enact*. Para o primeiro, o *re-enact* resulta de um **impulso arquivístico** (na perspectiva de Hal Foster) – a necessidade de reencenar um trabalho anterior se daria a partir de compreensão de que a obra encontrar-se-ia incompleta devido uma falha na memória cultural resultante de uma sociedade de controle. Nesse sentido seria a própria obra quem manifestaria o desejo de retornar. Tal fato caracterizaria um uso reativo da história, bem como a presença de um sentimento nostálgico em relação ao trabalho original. Já Lepecki (2010) define o *re-enact* como resultante de uma **vontade de arquivar** – a reencenação seria ativada a partir da identificação pelo artista de potencialidades em excesso presentes em uma obra histórica, bem como da compreensão de que existem nela campos criativos ainda não esgotados. Desse modo o artista seria de fato assaltado pela obra, que lhe provocaria o desejo de investiga-la, explora-la, possibilitando a ele, enquanto artista, experimentar infinitos outros caminhos a partir de uma obra “matricial”. Nessa perspectiva, o artista é ativo no processo de reencenação, tornando-se autor da obra ao agir sobre ela.

p. 4). Para Warburg, “sua presença revela-se de modo evidente, mas os sentidos são frequentemente intrincados e alusivos, e são sempre transformados” (2015, p.10). Portanto, não são os gestos propriamente ditos que se mantém, mas sim, rastros deles – sua energia, seu traço figurativo. As citações são sutis, normalmente reaparecem metamorfoseados, polarizados e, quase sempre, travestidas de novidade, de modo que reconhecê-las exige um processo de investigação metuculoso e que demanda erudição.

Diante dessa perspectiva de se criar o novo a partir de algo preexistente onde estão inseridos tanto o *re-enact* quanto os processos citacionais, Isabelle Launay (2013) enfatiza a relação entre dança e memória. Segundo ela, longe de ser designada como uma caixa de recordações, a memória assume uma função muito mais complexa na atualidade, “indica um processo perpétuo de reinvenção do passado no presente” (2013, p.89). Nesse sentido, no momento em que um bailarino apropria-se de uma obra histórica, ele a está reinventando, fazendo-a renascer em um contexto diferente no qual, certamente ela adquirirá significações completamente diferentes de sua original. Independente da forma pela qual se possibilita um trabalho ressurgir, seja através da cópia, da re-criação, da prática da variação, da reinterpretação, da citação, ou da sobrevivência na dança, esse movimento compreende, impreterivelmente, experimentação do gesto do outro. Ao experimentar o artista também age sobre o gesto, modificando-o, pois “a dança é uma arte viva - no momento do gesto dançado, o passado não para de se reconfigurar e de gerar figuras ainda não advindas” (LAUNAY, 2013, p.90).

Assim, a história da dança, potencializada pela relação que se estabelece entre esquecimento e memória, arte e dança, assume um viés anacrônico. Os gestos sobreviventes abandonam uma temporalidade linear para dar vazão ao múltiplo e heterogêneo (WARBURG, 2015). Ao utilizar formas de figuração preexistentes e reprocessa-las em função de suas necessidades, os artistas recriam a história. Uma história atemporal – pois o gesto sobrevive –, contada a partir das transformações das obras de dança e por isso mesmo organizada de forma heterocrônica. Portanto, a modernidade inaugura uma nova relação da obra com o passado, no qual a transmissão é

substituída pela citação: o que reaparece não é a obra em si (como um objeto autêntico), mas traços dela (LAUNAY, 2013).

Tradicionalmente, a dança foi caracterizada como uma arte efêmera, principalmente devido a dificuldade que reside em se registra-la e transmiti-la com fidedignidade a gerações posteriores. Na modernidade buscou-se romper com a oralidade: alguns coreógrafos dedicaram-se à elaboração de tratados, partituras e notações de dança, com o intuito de desenvolver uma escrita da dança capaz de garantir sua transmissão genuína a gerações vindouras. Todavia, ao corpo, lugar de onde emerge a dança (GIL, 2004), nunca foi dada confiabilidade pois, independente da habilidade técnica do bailarino, cada vez que ele se mover, não importa o quanto se dedique, movimento se apresentará de uma forma diferente. E essa perda de fidedignidade coreográfica intensifica-se ainda mais quando o movimento é transposto para o corpo de outrem.

Tal característica inerente à dança permite a Launay (2013) afirmar que não existe “transmissão” na dança. Ainda segundo a mesma autora, “ela só ocorre mediante transformações, transduções, traduções, alterações, e de modo muito inconsciente e inesperado” (p.90). Há aí, portanto, uma ruptura com a tradição na dança que, estruturada a partir da história do corpo e dos gestos, torna-se capaz de traduzir memória gestual (consciente ou inconscientemente) em experiências corporais capazes de se transformar, contaminar e disseminar. Tais experiências apresentam-se ainda de modo evidente ou não, em situações de reinterpretação de obras, variações, citações e sobrevivência. De forma aleatória ou assumida, como lembrança ou homenagem, subversão ou fidelidade, literal ou mascarada, desintegrada ou dissolvida, criações em dança parecem ser sempre constituídas por obras anteriores. Tal como os gestos sobrevivem, a dança de hoje é uma dança que perdura!

Launay (2013) ressalta o fato de que somos todos constituídos a partir de fragmentos de identidades, da incorporação de imagens e assimilação de personalidades de modo que os gestos e movimentos que emergem em processos criativos sempre remetem a experiências anteriores, sejam elas coletivas ou individuais. Nesse sentido não há oposição entre o inédito e o já

dito. O novo consistiria na verdade de um emaranhado de citações ultrapassadas, as quais são absorvidas e transformadas pelo olhar do artista que se permite autêntico. Lepecki (2010) aproxima-se da visão de Launay (2013) ao afirmar que a coreografia consiste em um sistema dinâmico de formação e transformação de enunciados dirigidos, capturados e transformados pelo corpo. A partir de do diálogo entre enunciados virtuais que são constantemente atualizados, surgem diferenças capazes de produzir um novo modo da obra existir no mundo e ser arquivada.

Destarte, o conceito de autenticidade cabível ao atual panorama das artes da cena desloca-se da obra para o fazer: refere-se a como o artista trabalha em seus processos criativos. O que confere hoje características como identidade e singularidade a um trabalho artístico é o modo como o artista faz o tempo trabalhar (LEPECKI, 2010), o modo como transporta em seu corpo as informações que revela, através do gesto, na cena. Pois as obras não se esgotam no momento da apresentação. Elas literalmente sobrevivem e assim, experimentam, desorientam, reorientam a história tal como estamos acostumados a vê-la, reescrevendo-a por via do re-fazer. Não só conceito de autenticidade relacionado a algo inédito, único e original se desfaz nesse contexto, a ideia de pertencimento de uma obra a um autor também se desintegra, pois não é a soberania do autor que decide o destino da obra, mas a força da obra que manifesta o desejo de regressar.

Considerações finais

Se a busca por autenticidade, compreendida como sinônimo daquilo que é original, único, legítimo, que carrega os efeitos do tempo e de pertencimento capazes de conferir ao objeto o status de aurático e, portanto, valor, constituiu uma necessidade pertinente ao início da modernidade, intrinsecamente ligada à emergência da concepção de indivíduo, no atual cenário da dança contemporânea experimental essa busca parece não mais fazer sentido. Trilling (2014) afirma que nascidos originais, chegaríamos ao fim da vida cópias. Isso evidencia a polêmica implícita nos discursos sobre arte e

autenticidade, uma vez que o autêntico choca-se constantemente com a opinião convencional, abalando-se, primeiramente pela opinião estética e em seguida pelas opiniões sociais e políticas. Nesse contexto, a arte que se diz autêntica, bem como o artista que a propõe, assumiria muito mais o sentido de sincera do que de autêntica – considerando a definição apresentada segundo Trilling (2014).

O mesmo ocorre quando a busca pelo novo na arte aproxima-se mais de uma revolução política – para a qual necessidade de dar fim a história constitui a condição fundamental do avançar –, do que de uma revolução artística. Se por um lado o artista, submetido à ditadura do novo, vive o desespero da busca por reconhecimento capaz de conduzi-lo a um estado de exaustão moral, intelectual e criativa, por outro, ele tem a possibilidade de deixar-se invadir pelas potencialidades de obras anteriores, compreendendo o passado como indispensável ao novo autêntico, como o lugar onde pode encontrar refletida a verdadeira imagem de sua identidade. O radicalismo de Mondrian, por exemplo, não consistia em desejar que as coisas fosse diferentes de antes, mas sim em compreender a história como um elemento ideal e indispensável na busca pelo novo (ROSENBERG, 1974). Nesse sentido, autêntico é o artista capaz de movimentar a história, de buscar no antigo a inspiração capaz de fazer transcender sua autenticidade, aqui compreendida como algo muito mais profundo e complexo do que a concepção moderna do termo.

A partir do momento em que a busca pelo novo transformou-se em tradição, vinculou-se, mais uma vez, à ideia de valor – estima-se o novo em relação ao antigo, conferindo-lhe maior (se não única) importância. Nesse sentido, a busca pelo novo consistiria na verdade de uma busca por autenticidade que resulta da elaboração de nossos próprios mitos. A referência a arte direcionada pelo novo como superior e àquela destinada a reencenação ou citação de obras e ou artistas que a antecederam como de menor valor, nada mais é do que uma relação de poder. A partir no momento em que o artista tem a possibilidade de compreender a origem desses antagonismos que permeiam as opiniões sobre arte, ele tem a possibilidade de verdadeiramente tornar-se autêntico, de potencializar-se enquanto aquele que experimenta,

investiga e cria uma nova história, reescrita através de *re-enacts* e de processos citacionais.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BURT, Ramsay. Memory, Repetition and Critical Intervention. **Performance Research**. N. 8:2, 2003, pp. 34-41

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Ed. Iluminaturas, 2004. 224 p. ISBN 85-7321-209-8.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, memória e Ideologias Nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1988, pp.264-275.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural da Pós Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HANDLER, Richard. Authenticity. **Antropology Today**. N.1/2,1986, pp. 2-4.

LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan./jun. 2013.

LEPECKI, André. **Festival Panorama**. Rio de Janeiro: museu de arte do Rio, novembro/2013. Palestra.

LEPECKI, André. The body as Archive: Will to Re-Enact and After lives of Dances. **Dance Research Journal**. N. 42/2, 2010, pp. 28-48.

ROSENBERG, Harold. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SELMIN, Linda. L'americana scalza: Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan. **La Rivista di Engramma**. N. 34, 2004. Disponível em http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2980

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Prince of Denmark**. Project [Collins Edition]. Project Gutenberg Etexts, 1998. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu001524.pdf>. Acesso em 10 de setembro de 2020, às 9h13.

TRILLING, Lionel. **Sinceridade e Autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu**. São Paulo: É Realizações, 2014.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para gente grande**. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

CRUZADAS MORAIS CONTRA AS ARTES DO CORPO NO BRASIL: UMA ANÁLISE A PARTIR DE ENTREVISTAS COM ARTISTAS E PRODUTORES CULTURAIS

Isaura Suélen Tupiniquim Cruz (UFPB)

...os países dos corpos, lamaceiro, sonho que dura sonhando, segundos realizados, galinhas de clarice, se tivéssemos olhos pra enxergá-lo, estupraram os olhos assoprar quando, não abrir a boca, assoprar o silêncio pra perto, a palavra pra longe, assoprar e a comunicação continua, a fala acaba tudo, a fala vai explodir as línguas e os vermes.

(Débora Gil Pantaleão)

Desde 2013 o país vem vivenciando uma tensão política com graves consequências para a democracia³⁸. O avanço de discursos neoconservadores e nacionalistas alinhados a uma perspectiva neoliberal, alimentam o contexto de crise política em diversos países no mundo³⁹ e também no Brasil. O que a princípio era um movimento “contra a corrupção”, torna-se uma cruzada moral em defesa da “família”⁴⁰ e da nação, de criminalização das esquerdas, de legitimação de discursos racistas, homofóbicos, misóginos e autoritários. Esses grupos articulados em torno de uma agenda política de extrema direita agem por meio da manipulação da informação nas redes sociais⁴¹ iniciando uma guerra cultural que divide o país ao meio. Testemunhamos uma onda de ataques contra diversos setores da sociedade, dentre eles, as artes. O sociólogo Howard Becker (2008) diz que:

As cruzadas morais são em geral dominadas por aqueles situados nos níveis superiores da estrutura social - significa que eles acrescentam ao poder que extraem da legitimidade de sua posição

³⁸ Diversas manifestações no país pedem a volta da ditadura militar. Bolsonaro durante a votação de impeachment da presidente Dilma Rousseff homenageou publicamente o torturador Brilhante Ustra. De lá pra cá, diversas tentativas de censura contra às artes e instituições de ensino tem sido praticadas.

³⁹ Me refiro a ascensão de discursos conservadores de extrema direita em diversos países como: o Brexit na Inglaterra, a eleição de Donald Trump nos EUA, as falas de Marine Le Pen nas eleições na França, Victor Orbán na Hungria, além de passeatas neonazistas na Alemanha.

⁴⁰ Considerando que esse entendimento de família é baseado na propriedade privada.

⁴¹ As *Fake News* como recurso de campanha nos Estados Unidos e no Brasil contribuíram com a eleição de populistas de direita. Para saber mais sobre o assunto indico o livro “Os Engenheiros do Caos” de Giuliano Da Empoli.

moral o poder que extraem de sua posição superior na sociedade.
(BECKER, 2008, p. 155)

Acontece que no Brasil há uma diferença significativa entre o que chamamos de elite econômica e uma burguesia culta. A elite brasileira que patrocinou as cruzadas está mais preocupada em manter a distinção social por meios capitalísticos, e, só empreende uma moralidade tradicional quando percebe que esse pode ser um caminho para manutenção do seu lugar de poder. A moralidade empreendida nesse contexto é uma transgressão ética de exaltação da ignorância, baseada na mentira e na intolerância às “minorias”, mas que ainda sim, é capaz de cooptar os mais pobres por meio do discurso populista. Becker descreve o cruzado como “fervoroso e probo, muitas vezes hipócrita”.

Para a autora estadunidense Wendy Brown “há uma espécie de retorno do recalcado na razão neoliberal – uma erupção feroz das forças sociais e políticas a que os neoliberais de uma só vez se opuseram, subestimaram e deformaram com seu projeto desdemocratizador” (BROWN, 2019), isso explica, em parte, a ascensão dos movimentos de extrema direita contemporâneos, que recorrem a uma tradição moral aliada ao neoliberalismo como forma de manutenção das hierarquias tradicionais contra o alcance do poder político democrático. Não à toa, o núcleo discursivo dos ataques contra as artes, principalmente às artes do corpo, está articulado por grupos evangélicos, e, de direita.

A censura, a violência, o pânico moral e o ataque às artes tornam-se material de campanha política e em seguida parte do projeto de governo com a eleição de Bolsonaro. O desmonte da cultura se institucionaliza com a extinção do Ministério da Cultura que se torna uma secretaria ligada ao Ministério do Turismo com representantes altamente desqualificados como: Roberto Alvim, que fez um discurso baseado em referências do nazismo alemão; Regina Duarte que exaltava o período da ditadura militar no país; e atualmente, Mario Frias que entre outras coisas, tem tentado censurar as atividades de órgão ligados à pasta, como a Funarte, a Ancine, etc.

Segundo Mbembe (2018) “o Estado pode por si mesmo se transformar numa máquina de guerra”. Essa máquina aqui no Brasil que opera em comunhão com os novos recursos de comunicação na criação de conflitos sociais, é uma política fundamentalmente transgressora, uma vez que opera na ausência de escrúpulos morais ou legais que controlem seus discursos e ações, o Estado goza de uma espécie de soberania sob os limites da ética. Mbembe, se referindo a perspectiva da transgressão e da soberania a partir de Georges Bataille, diz que: “a política só pode ser traçada como uma transgressão em espiral, como aquela diferença que desorienta a própria ideia do limite”, e que “política, nesse caso, não é o avanço de um movimento dialético da razão”. Nesse sentido, a violência e a censura que acusa a arte de transgressão é a própria transgressão no seu aspecto negativo, já que no Estado pode fazer uso de estruturas legais para legitimar sua violência.

Uma política que une pós-verdade, negacionismo, neoliberalismo e neopentecostalismo, impulsiona sujeitos dispostos ao empreendedorismo moral. Essa tentativa de controle dos direitos e das liberdades quando legitimadas por figuras que ocupam um lugar de poder e representatividade, passa a ser reproduzida de forma diluída entre os mais diversos agentes sociais. Assim, não é só a figura da polícia que manifesta sua autoridade interrompendo uma performance artística de forma violenta, são milhares de pessoas reais e virtuais⁴² engajadas em manifestar sua repulsa contra o que lhe é estranho, ou que ameaça desestabilizar sua zona indenitária de conforto, normalmente colonizada e colonizadora.

Marcuse (1975), diz que “a repressão é um fenômeno histórico” e que “a consciência, a mais querida agência moral do indivíduo civilizado, surge-nos impregnada do instinto de morte”. Ele diz ainda que “nos termos de Freud: a moralidade civilizada é uma moralidade dos instintos reprimidos; a libertação destes implica um “rebaixamento daquela”, desse modo, “a pressão e a privação foram, pois, justificadas e afirmadas; converteram-se nas forças dominantes e agressivas que determinavam a existência humana. Com sua crescente utilização social, o progresso tornou-se, necessariamente uma

⁴² Me refiro à criação de milhares de perfis falsos (robôs) nas redes sociais que contribuíram com as centenas de mensagens de ódio direcionadas a diversos artistas.

repressão progressiva”. Trata-se, portanto, de pensar a contemporaneidade e a ascensão do ódio como política também pelo prisma psicanalítico, uma vez que é na esfera pública que o recalque e perversão aparecem como sintoma.

Breve relato das minhas disposições em relação ao objeto de pesquisa

Quando entrei no doutorado para trabalhar sobre esse tema já haviam alguns casos de ataques contra produções artísticas, mas me chamou atenção o fato de artistas antes restritos ao circuito “hermético” da dança contemporânea e da performance tornarem-se alvos recorrentes desses ataques.⁴³ De repente milhares de pessoas passaram a fazer julgamentos moralistas sobre obras de arte contemporânea, como se essas produções nunca tivessem existido, como se todo um circuito legitimado de arte no país estivesse a serviço de um discurso de esquerda⁴⁴ a fim de transgredir princípios fundamentais da “família nuclear brasileira”.

A cruzada moral contra um suposto “marxismo cultural produzido pelos artistas e nas universidades públicas brasileiras”, evidenciam uma repulsa às corporalidades dissidentes, e, tem por finalidade criminalizar qualquer produção supostamente ligadas ao fortalecimento desses discursos. Não à toa, o corpo, a nudez, as questões ligadas a gênero, raça, infância e sexualidade são os alvos específicos desses movimentos.

O fato da minha formação ser em dança contribui com esse olhar e é a partir dele que entendo a importância desse recorte temático na pesquisa. Mas de quais artes e de quais corpos estamos falando? Quem são esses artistas do corpo que foram atacados e em qual contexto eles estavam? Qual o discurso estético-político desses artistas? Entre outras questões, como as disputas no campo da política dão a ver estruturas e disputas internas no campo arte?

⁴³ Curiosamente, a censura na ditadura militar brasileira agia principalmente em torno da palavra, com cortes textuais. Os ataques de hoje, diluídos entre sociedade civil e figuras públicas ligadas à política, se dirigem muito mais à imagem, ao corpo, ao gesto, o ponto em comum é a suposta relação dos artistas com “o comunismo”. Reflito ainda sobre como o uso de *memes* como parte da linguagem das redes sociais e da difusão da *Fake News* também contribuem com esse ataque sobre as artes do corpo, além é claro, da moralidade tradicional que recai sobre o corpo por uma perspectiva teológica.

⁴⁴ A artista Elizabete Finger aparece em sites de *fake news* como ativista do PT (Partido dos Trabalhadores). Ver: <http://voltemosadireita.com.br/mae-que-incentiva-filha-a-tocar-homem-nu-e-militante-do-pt-e-trabalhou-para-o-itaui/>

Em 2018, como estratégia metodológica para analisar o contexto dos ataques e a fim de “escrever a história do presente”, dei início a uma série de entrevistas sobre o tema *Censura nas artes no IC Encontro de Artes* que acontece em Salvador/Bahia. Com o apoio da *Dimenti Produções*, tive a oportunidade de entrevistar diversos artistas na programação daquele ano, entre eles, artistas que foram vítimas de ataques e censura com repercussão internacional como Wagner Schwartz, Elisabete Finger e Maikon K.⁴⁵, além dos próprios produtores do evento que também foram alvos de ataques.

Depois desse evento realizei outras entrevistas com artistas e produtores pessoalmente ou por meio de áudios e relatos textuais. Embora seja inviável compartilhar aqui a transcrição dessas entrevistas e relatos, a construção desse artigo se dá principalmente a partir dessas vozes, dessas experiências e reflexões sobre esse momento da história.

O Caso *La Bête*

A obra *La Bête* de Wagner Schwartz, consiste numa releitura da obra *Bicho* de Lygia Clark. Wagner se coloca nu diante do público ao lado de uma réplica da escultura *Bicho*, a qual ele manipula e depois sugere que o público pode fazer o mesmo com ele, ou seja, criar esculturas com o corpo do artista. O corpo de Wagner em *La Bête*, assim como a escultura *Bicho* de Lygia Clark, só passam a fazer sentido a partir da manipulação do público. Wagner é um corpo nu, vulnerável à manipulação do público. É um corpo origami que pode ganhar diferentes formas a partir da ação deliberada do público⁴⁶.

A peça fazia parte da *Mostra de Arte Brasileira* (2017) no Museu de Arte Moderna (MAM) em São Paulo quando foi atacada. Filmaram a performance e compartilharam um trecho da obra como sendo parte de uma espécie de “ritual

⁴⁵ Esses artistas estavam no evento com a peça *Domínio Público* que foi uma peça encomendada pelo Festival de Teatro de Curitiba com intuito de reunir quatro artistas que foram violentamente atacados como Renata Carvalho, Elisabete Finger, Maikon K. e Wagner Schwartz. Na peça, os quatro artistas abordam a icônica imagem de *Monalisa*, obra de Leonardo Da Vinci, como símbolo da história da arte não somente como fruto da genialidade técnica do artista, mas principalmente pela conjunção de situações, polêmicas e narrativas em torno dela ao longo da história.

⁴⁶ Como apontou Jorge Alencar, curador do *IC Encontro de Artes*, a peça “*La Bête* diz muito mais sobre o público do que sobre o artista”. O que está em jogo ali são as políticas de interação entre performer e público.

pedófilo” por parte do artista, e, do MAM. A imagem que foi divulgada era do momento em que uma criança acompanha por sua mãe, que também é artista e amiga do performer, interagem com a obra.

O fato de Wagner nesse trabalho estar nu e uma criança, acompanhada pela mãe, interagir tocando o pé e o braço do artista, foi distorcida e provocou uma série de polêmicas motivando violências e ações judiciais contra o artista, a instituição e a mãe da criança. Elisabete Finger, importante coreógrafa brasileira e mãe da criança, foi obrigada a depor numa CPI⁴⁷ dos Maus-Tratos orquestrada pelo então deputado Magno Malta⁴⁸.

A obra de Wagner quando foi atacada já existia há mais de dez anos, mas foi o contexto político que resignificou sua existência, antes não questionada moralmente. Ela se torna elemento de disputa de narrativas políticas não só conservadoras, mas ideologicamente transgressoras da própria noção de arte e de liberdade de expressão. A erotização do seu corpo e da sua obra só passam a existir a partir da deturpação ética desses movimentos de direita.

O caso *La Bête* nos oferece três coisas muito importantes: o ataque contra o artista e a tentativa de criminalizar a arte atrelando a figura do artista a figura do pedófilo como categoria socialmente indesejada; questionamentos sobre a legitimidade da maternidade e do feminino; e, a classificação etária como resquício da censura na ditadura militar⁴⁹ colocando em pauta uma discussão sobre infância.

Censura?

Uma das falas de Wagner Schwartz durante a entrevista foi sobre a pertinência do termo censura aplicada ao contexto atual quando perguntei o que pensavam sobre as possíveis motivações daqueles que atacavam. Para Wagner “as motivações são claras, as motivações são políticas. Censura é

⁴⁷ Comissão Parlamentar de Inquérito

⁴⁸ Esse político foi um dos apoiadores fervorosos na candidatura e governo Bolsonaro.

⁴⁹ “Vale lembrar que a classificação etária, como provam os processos do Arquivo Miroel Silveira, sempre foi uma moeda de troca na relação entre artistas e censores.” (COSTA, 2016)

uma coisa datada, é só um artifício que já tem um conceito e lugar estabelecido na história... pra mim é violência pura, gratuita, nua”. De fato, a crítica de Wagner ao uso do termo censura como uma assimilação, uma moda, uma *hashtag*, ofusca aspectos muito específicos dessa cruzada moral hoje no Brasil, bem como, simplifica o próprio conceito de censura.

A primeira evidência que surge com o início dos ataques é a ligação destes com as campanhas políticas após o golpe de 2016. E, embora as tentativas de resistência por parte das esquerdas e das artes tenha sido a imediata relação com um passado de repressão recente e mal resolvido da ditadura militar no Brasil simbolizado pela *#censuranuncamais*, não havia um nítido entendimento que estava acontecendo e de como proceder. Os artistas foram surpreendidos por milhares de mensagens de ódio e ameaças de morte nas redes sociais, intimações e processos judiciais, quebras de contrato com instituições de arte, cancelamento de editais e com o desmonte do setor da cultura em ações diretas do governo.

A professora Cristina Costa no texto “Isto não é censura – a construção de um conceito e de um objeto de estudo” diz que⁵⁰:

[...] a censura se constitui em uma tradição que diz respeito não só ao autoritarismo de um governo que quer coibir críticas, denúncias e a oposição à sua ação política, mas também à cultura que se implanta subliminarmente no público espectador e na opinião pública em geral. [...] a censura não foi, de forma nenhuma, eliminada da sociedade, mas transformou-se de serviço público em iniciativas indiretas, plurais e capilarizadas que recriam e atualizam a cultura da censura. [...] Da mesma forma, ataques ou manifestações ou postagens em redes sociais não constituem censura, mas forma de pressão e expressão da opinião pública. (COSTA, 2016, p. 10)

O estímulo à violência contra artistas por meio das redes sociais, foi uma estratégia bem-sucedida de campanha política por que contou com uma tradição do autoritarismo impregnada na subjetividade de milhares de

⁵⁰ Do mesmo modo interdições herdadas de práticas censórias – “São processos judiciais; decisões administrativas de empresas privadas e instituições públicas; atitudes policiaescas de veto e interdição; iniciativas de curadores, produtores e patrocinadores, cedendo às pressões de grupos de ativistas e religiosos; pressões de autoridades constituídas; monitoramento de grupos organizados da sociedade civil, decisões de exclusão de pessoas non gratae em eventos e comemorações; repressão promovida por redes sociais e assédio moral, que tentam silenciar artistas, intelectuais, jornalistas e demais profissionais, evitando denúncias, críticas e oposição, como no tempo da “censura clássica”. (COSTA, 2016, p. 6)

brasileiros. Esse aspecto me faz pensar numa reflexão feita por Elisabete Finger quando perguntada sobre como aquela experiência afetou seu fazer artístico e ela fala sobre “o quão distante estamos do público[...] a questão grave de um desconhecimento geral de produções que já existem há anos”. Ela acredita que o trabalho de dança contemporânea que ela já vem fazendo para crianças seja uma forma de fazer alguma diferença para gerações futuras, nesse sentido.

Mas como diz a própria Elisabete em outro momento sobre chamar ou não de censura o que eles viveram no caso *La Bête*, é “a importância das novas mídias na criação de uma outra dimensão disso que estamos vivendo, onde público e privado é borrado, verdade ou mentira também ficam borrados”. Da margem para criação de uma “fantasia do outro, como se nós estivéssemos fazendo juntos um ritual de pedofilia na arte que vai além da ideia de uma criança tocando um adulto nu numa performance”, e nessas disputas de narrativa entram em jogo ainda coisas como as “expectativas sobre a mulher e o feminino”, do que é ser mãe, etc.

O caso Maikon K.

DNA de Dan de Maikon K., é uma dança-instalação que tem como inspiração o arquétipo da serpente. A performance acontece dentro de uma grande bolha inflável e transparente, onde o espectador tem a opção de entrar e acompanhar de dentro ou assistir de fora as ações do performer. Maikon está nu dentro da bolha, mas tem o corpo coberto por uma substância que com o passar do tempo e com os micromovimentos do artista, seca e começa a rachar como uma cobra trocando de pele.

O trabalho de Maikon fazia parte da programação do Palco Giratório (2017) do SESC. Durante uma das últimas apresentações em Brasília, numa praça em frente ao Museu Nacional da República⁵¹, o artista foi vítima de uma abordagem violenta da polícia. O artista conta na entrevista que ele já estava

⁵¹ Segundo o artista o local foi sugerido pela própria equipe do SESC e eles tinham autorização do museu para realizar a performance, mas não tinham nenhum documento escrito que comprovasse a liberação no momento da abordagem policial.

começando a performance quando chegaram três carros da polícia e uns seis policiais se aproximaram, “dizendo que ele não podia estar ali e querendo um papel (documento) com a liberação da performance”, enquanto a produtora tentava argumentar com o policial eles mandavam Maikon vestir a roupa, e, eles mesmos filmavam a situação e chamavam o artista de tarado num tom de provocação.

Eles rasgaram a bolha e invadiram o espaço. “Eles me deram uma chave de braço e me obrigaram a ir para delegacia”, na delegacia Maikon conta que ele ficou horas parado de frente para parede enquanto esperava em meio a piadas as tentativas de negociação entre a polícia e a produção local do Sesc. Maikon foi obrigado a assinar um termo circunstanciado por ato obsceno, pois caso não assinasse ficaria preso. Ele relata que sentiu medo quando ia para delegacia e pensou: “estou aqui em Brasília, sou gay, na mão de um monte de policial militar, vão me encher de pancada”. Na entrevista ele diz que se arrepende de ter assinado o termo porque era como se abrisse precedente para que outros trabalhos com “nudez” em locais públicos ou semi-públicos fossem proibidos. Pontuou ainda que considerava estranho como o país tinha mudado tanto de uns dois anos até ali, pois ele fazia aquela performance há cinco anos e nunca aconteceu nada parecido.

A polícia protagonizou outras situações de intervenção em trabalho artísticos nesse contexto, e, de um modo geral mostravam-se autorizados pelo discurso presente nas campanhas bolsonaristas⁵². Já havia naquele momento, uma espécie de “pudor institucional” que fez com que instituições como o Sesc, Caixa Cultural e CCBB passassem a evitar trabalhos com nudez, assumindo uma autocensura, ou, fazendo uma censura prévia de trabalhos disfarçada de curadoria.

⁵² “Com o estabelecimento de organizações de imposições de regras, a cruzada torna-se institucionalizada. O que começou como uma campanha para convencer o mundo da necessidade moral de uma regra torna-se finalmente uma organização dedicada à sua imposição. Assim como movimentos políticos radicais se transformam em partidos políticos organizados, e seitas evangélicas vigorosas se tornam denominações religiosas moderadas, o resultado final da cruzada moral é uma força policial.” (BECKER, 2008, p. 160)

A nudez

O elemento da nudez como um dos motivos para criação de polêmicas e de ódio contra os artistas retoma a moralidade tradicional do tabu sobre o corpo, mesmo que o dispositivo artístico para nudez não seja erótico, pois, como aponta Agamben, “A nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma assinatura teológica” (AGAMBEN, 2014). Desse modo, a nudez na arte está sempre vulnerável à cooptação do seu sentido real, que é a própria condição de ser humano anterior aos preceitos civilizatórios fundamentalmente “cristianizados”.

Por que relacionar a imagem de uma artista ou de uma obra à pedofilia? Essa atitude de criminalizar a arte por meio de uma imagem que é abjeta na sociedade⁵³ tem uma finalidade política. Antes do caso de Wagner, houveram manifestações contra diversas produções⁵⁴ que estavam num regime de visibilidade situado à margem da ‘indústria cultural’⁵⁵.

Como disse Wagner na entrevista: “porque essa nudez pode e aquela não? Porque a nudez da mulher na cerveja pode, e do homem no museu não pode?” E ainda segundo Elisabete:

...são eventos pinçados e que são manipulados por vontades políticas, então a questão não é o corpo, se não a gente teria todo esse movimento do funk... teria essas pessoas sendo foco de alguma retaliação, então a questão não é a sexualização do corpo a questão são alguns episódios, não é uma censura geral, é mesmo a manipulação de algumas informações.

Na entrevista com a *Dimenti*, os produtores do *IC* nos conta que um mês antes da polêmica de *La Bête* no MAM em São Paulo, a peça tinha sido apresentada em Salvador com a presença de várias crianças acompanhadas seus pais, e que eles não tiveram problemas. Após a divulgação do vídeo por

⁵³ Por mais que saibamos que os mais diversos casos de pedofilia ocorrem no seio da família nuclear brasileira e ficam impunes, e, que grupos religiosos defendem a continuidade da gravidez de crianças vítimas de estupro, a categoria de pedófilo é repugnante mesmo no senso comum.

⁵⁴ A exposição *Queer museu*, a obra *Macaquinhos*, a artista Ana Reis, entre muitas outras performances que envolviam nudez.

⁵⁵ A indústria pornográfica é uma das mais acessíveis e bem sucedidas no mercado e a sexualização da infância está explícita em diversos programas televisivos, por exemplo, de modo naturalizado.

parte do MBL (Movimento Brasil Livre)⁵⁶ atacando a peça e a mãe da criança, começaram a atacar a página deles no *Facebook* e *Instagram*, o que pode significar uma organização estratégica de pessoas engajadas nesse tipo de ação, coordenada de acordo com a proporção que as polêmicas ganhavam visibilidade servindo de palanque para discursos políticos da extrema direita.

Breves considerações sobre as disputas no campo da arte e da política

Um dos aspectos apontados por alguns artistas é a “censura seletiva”, ou, a “militância seletiva” contra censura de acordo com o regime de visibilidade dos artistas. Essa crítica foi abordada por Laís Machado e Diego Alcântara, casal de artistas negros que também entrevistei durante o *IC*. Na ocasião, eles falavam sobre a censura estrutural fundada no racismo e de como esse tema não ganha a mesma relevância de quando surgem vítimas brancas da censura. E, mais recentemente na fala da artista Renata Carvalho⁵⁷. Após o ataque contra o grupo Porta do Fundos que teve sua sede incendiada, Renata se posiciona solidária ao grupo, mas também aponta uma espécie de “militância seletiva” ao afirmar que as situações vivenciadas por ela não tiveram a mesma repercussão e apoio que o Porta dos Fundos, segundo ela porque o grupo é formado basicamente por “homens brancos famosos e *sui generis*”⁵⁸.

Outro acontecimento que reverbera o campo de disputa política em torno desses ataques é o *Festival Verão sem Censura* que teve sua primeira edição em 2020. Durante a semana do evento tive a oportunidade de entrevistar o diretor de espaços culturais de São Paulo e um dos organizadores do Festival, Pedro Granato. Entre outras coisas, ele defende a ação da secretaria como um posicionamento político “em apoio a classe artística e contra a censura”. E conta que a ação criada pela Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo veio como síntese de um conjunto de ações da secretaria em

⁵⁶ Ver: < <https://www.facebook.com/kataquiri.kim/videos/1668934713157721> >. Acesso em 26 set. 2020.

⁵⁷ Renata foi censurada e atacada por ser uma atriz travesti representando o papel de Jesus Cristo na peça “O Evangelho segundo Jesus Rainha do céu”, dirigida por Natália Malo, a peça é uma adaptação brasileira do texto da britânica Jo Clifford.

⁵⁸ Retirado de <https://oglobo.globo.com/celina/porta-dos-fundos-esta-sentindo-um-pouco-da-violencia-que-sofremos-diz-atriz-que-interpretou-jesus-trans-24182966>

solidariedade às obras e aos artistas vítimas desses ataques. A secretaria tem como gestor o ativista Alê Youssef, e, a prefeitura da cidade está sob a gestão de Bruno Covas (PSDB)⁵⁹.

Considerando essa conjuntura político partidária em São Paulo, vejo como os jogos de poder assumem um caráter capitalístico podendo ser contraditórios e flexíveis a depender dos interesses contextuais, pois é próprio desse sistema a absorção de tudo inclusive daquilo que se opõe a ele como mercadoria em potencial. A censura torna-se elemento de disputa política. Entre outras coisas, observo também como o Estado aliado ao capital, mesmo havendo uma crise de representatividade, ainda tem o poder de legitimar coisas. De acordo com os dados oferecidos por Pedro na entrevista concedida a mim, houve um aumento significativo de público nos eventos promovidos pela Secretaria de Cultura, bem como, também não houveram conflitos explícitos ou polêmicas em oposição ao *Festival Verão sem Censura*.

Embora não tenhamos um dado qualitativo, apenas quantitativo desse aumento de público, o sucesso sem polêmicas e a amplitude do festival pode ser um indicativo, de que infelizmente, a “tutela” do Estado sobre as artes e a cultura ainda garantem uma espécie de respeitabilidade social sobre essas práticas, e que felizmente, mesmo nas estruturas do Estado existem brechas para discordâncias ideológicas que ainda garantem uma aparência democrática.

Caso Bárbara Santos: o contra-ataque é a arte!

Em 27 de Julho de 2018, a artista e professora do curso de dança da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) Bárbara Santos apresentou o *Experimento para (des)ocupação* durante o *II Seminário Mulheres e a Universidade: juntas contra o racismo, machismo e LBTfobia*. A performance

⁵⁹ Pareceu-me curioso do ponto de vista político partidário é que Bruno Covas era vice de João Doria (PSDB), político que sempre se posicionou a favor do governo Bolsonaro e contra os artistas (relembrando o episódio em que o então prefeito mandou pintar de cinza muros com grafitados na cidade). Bruno Covas assume a prefeitura de São Paulo quando Doria se afasta para assumir o Governo do Estado, e, curiosamente adota uma atitude inesperada ao se posicionar contra a censura, já que seu partido vinha assumindo um discurso à direita.

aconteceu nas dependências da Universidade numa área de passagem do Centro de Educação. Em um dos momentos da performance a artista explorava a relação com o público, produzindo uma intervenção ambiental a partir de ações não previstas para aquele espaço, como caminhar rapidamente com quatro apoios, “impedindo” a passagem ou modificando a rota dos transeuntes.

Durante a performance, um rapaz que passava pelo local levou algum tempo interagindo com a ação da performer num tom de brincadeira, num jogo onde ele tentava passar e ela o impedia. Assim como no caso de Wagner, filmaram o trecho dessa performance e publicaram nas redes sociais. Essas postagens levaram milhares de pessoas a fazerem comentários violentos contra a artista. Sobre esse caso duas coisas chamam atenção: trata-se de um duplo ataque, contra a artista e as universidades públicas; diferente do caso Wagner, que ganhou uma proporção internacional, no caso Bárbara a repercussão foi local, noticiada por dois jornais paraibanos. O mais sensacionalista deles, coloca em pauta a performance de um artista, estudante da universidade, que faz a performance nu. O apresentador faz comentários depreciativos sobre o que ele chama de “suposta performance”, e, em algum momento coloca o trecho da performance de Bárbara. Sem dar nomes ou buscar qualquer referência vinda dos próprios artistas, o então apresentador do programa Nilvan Ferreira⁶⁰, faz uma interpretação dessas apresentações artísticas que legitima os ataques na internet.

Diante da análise de algumas das diversas frases expostas nos comentários de uma das postagens a qual tive acesso, é possível ver três tipos de manifestação. 1 - Mensagens carregadas de violência de gênero, que apontam a artista como louca, e, que tem como finalidade, a eliminação dela e da sua ação por meio da violência; 2 - Frases de cunho partidário, que consideram a artista uma “petista”, ou, sugerem a volta da ditadura militar no país; 3 - Textos que colocam em dúvida a legitimidade da produção intelectual das universidades públicas.

Após o linchamento virtual, Bárbara cria o *Experimento anti-coerção* uma reobragem da performance *Experimento para (des)ocupação* que foi alvo de

⁶⁰ Atualmente candidato a prefeitura de João Pessoa – Paraíba, apoiador do governo Bolsonaro.

ataques. Para a artista “o que estava em pauta era ressignificar a violência sofrida nas redes sociais havia dois meses”. O seu relato da apresentação na *IX Jornada de pesquisa em Artes Cênicas* na UFPB, nos possibilita mergulhar no estado de corpo da artista, na situação criada por ela e em torno dela, da dimensão de “re-existência” política por meio de uma rede de afetos que se forma em torno da artista.

Minutos antes de entrar nas ruínas do *Teatro Lampião*, um anexo do prédio onde acontecem as aulas de dança e teatro da UFPB, resolvi iniciar de modo similar à obra que o originou: deslocar-me carregando uma mala pesada. O terreno era íngreme e irregular, de acabamento grosseiro de concreto, e exigia para manter-me em pé e em deslocamento equilibrar o peso da mala com meu peso que inclinava na direção oposta. Trajava vestido preto e curto em lycra, sapato tipo *scarpin* preto e segurava a mala sem rodinhas, velha pesada, pela alça. [...] Em algum momento percebo a presença do estudante de pedagogia que contracenou comigo de modo imprevisível havia dois meses e fez parte do fragmento da performance que viralizou na internet. Retomo intencionalmente uma movimentação de nível baixo sobre os quatro apoios. Luziel tenta atravessar o espaço e eu o impeço, fazendo referência ao que foi filmado e descontextualizado. Ele então se abaixa e me conduz a estar de pé. Me abraça e sussurra no meu ouvido; “a saída é o amor”. A emoção me arrebatava e derreto nos seus braços. Faltam-me as pernas! Ainda ofegante, pego o microfone e esclareço ao público a motivação da reobragem. Apresento Luziel. Após relato convido o público a interagir – “vocês podem fazer comigo o que quiserem”; outros me abraçaram; uma mulher me tirou para dançar como quem acalenta; outros me sangraram com maquiagem; alguém me encheu de canetas no corpo; outro alguém traçou linhas, talvez caminhos de fuga no meu corpo; outra frase – “nenhum dente a menos”. [...] os afetos, algo que me move e me faz mudar de lugar!

Com o relato/ação de Bárbara, o saber-do-corpo se expõe como micropolítica de afetos, como estratégia de sobrevivência que transmuta o estado de medo, de coerção, de estagnação do pensamento. Mudar de lugar, não apenas no sentido figurado, mas como transfiguração do lugar comum, considerando a rede simbólica de afetos que são corpo, não só do que vemos, mas “daquilo que nos olha”, que nos possibilita o deslocamento de sentidos. Bárbara se lança para além da barreira imposta pela violência e encontra parceiros nesse caminho, que compõem com ela modos de pensar uma pergunta já feita por Safatle (2016) que é “qual afeto nos implica em tal processo?”, uma pergunta que atravessa o fazer artístico quando atento as dimensões do corpo social.

Considerações de uma história do presente

Ao estudar os casos de ataque e censura isoladamente é possível observar aspectos que remontam o passado, e, mesmo certa de que os engendramentos desse tempo são outros, essa análise sociológica não escapa essa noção cíclica da história. Para Harmut Rosa (2019) essa perspectiva do tempo histórico como um eterno retorno nietzschiano, ainda que seja quase um clichê intelectual é relevante porque expõe os aspectos estruturantes de uma sociedade. Tendo em vista a aceleração como pressuposto desde a modernidade, me interessa o aspecto da simultaneidade como condição da experiência cotidiana na contemporaneidade, pois, enquanto escrevo esse texto outras situações e compreensões surgem atualizando em tempo real esse estudo.

Sabemos que a história do tempo presente, mais do que qualquer outra, é por natureza uma história inacabada: uma história em constante movimento, refletindo as comoções que se desenrolam diante de nós e sendo, portanto, objeto de uma renovação sem fim. Aliás, a história por si mesma não pode terminar. (BÉDARIDA, 1996, p. 229)

Tomando isso como um desafio para essa pesquisa, acredito que contar a história do presente a partir de um olhar sociológico que evidencia a narrativa de artistas nesse contexto, tem sido um caminho interessante, mas não menos complexo. Enquanto artista e pesquisadora, mulher e brasileira me sinto implicada nessa história e engajada construí-la ao mesmo tempo em que ela se produz, mesmo que em meio a “fumaça” dos constantes acontecimentos do momento.

quem sabe depois os humanos, depois os outros
animais, galinhas de clarice, só, depois, depois das
coisas, não se pode confiar no que uma mulher preta
diz, dizem, é perigoso, podem acabar modificando o
caminho do universo daqui, não sei se sairei viva,
morta, talvez, não por mim, talvez, por uma bandeira
que só tem amarelo, letras verdes, com os dizeres,
meu partido é o brasil.

(Débora Gil Pantaleão)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da história. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Ed. FGV. 1996. p. 219-229.

BECKER, Howard. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Tradução Maria Luiza X. de Borges; revisão técnica Karina Kuschnir. 1.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

BROWN, Wendy. **Nas ruínas do neoliberalismo**: a ascensão da política antidemocrática no ocidente. Traduzido por Mário A. Marino, Eduardo Altheman C. Santos. São Paulo: Editora Politéia, 2019.

COSTA, Maria Cristina Castilho. Isto não é censura – a construção de um conceito e de um objeto de estudo. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo, 2016.

HARMUT, Rosa. **Aceleração**: A transformação das estruturas temporais na modernidade. Tradução de Rafael H. Silveira. São Paulo: editora unesp, 2019.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 6 Ed. Tradução Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, estado de exceção e política de morte; tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PANTALEÃO, Débora Gil. **Repito coisas que não lembro**. João Pessoa/Salvador: Editora Escaleras, 2019.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2016.



INTERSECÇÕES ENTRE DANÇA
E AFRODESCENDÊNCIA

A URGÊNCIA DO DESPERTAR DO CORPO NEGRO NA ESCOLA

Elaine Cristina Marques de Oliveira Nascimento (UFRJ)
 Maria Ignez de Souza Calfa (UFRJ)

Introdução

Pensar as danças populares brasileiras de matriz africana me moveu a estudar algo maior: o corpo negro na escola pública. Dessa forma, chego a esse congresso científico com um objeto de pesquisa diferente do apresentado no ano anterior, tendo agora a dança como um caminho no processo de pesquisa do corpo. A mudança do objeto de estudo, ou a compreensão do real objeto, acontece durante o processo de pesquisa, ao entender que o corpo negro sempre esteve presente em todas as minhas escritas, mesmo quando ele não era o tema central.

Assim, o processo de pesquisa tem início no corpo do outro, ou seja, do aluno, mas logo em seguida passa também pelo meu corpo, quando na disciplina de Estágio Docente, realizada em uma turma da Graduação em Dança da UFRJ, observo que as questões que atravessam os alunos e estão relacionadas à corporeidade negra, também falam sobre mim. Trazendo esses atravessamentos para a pesquisa, percebo que ela se inicia na terceira pessoa do singular, no outro - ELE, o aluno da escola pública -, passa pela primeira pessoa, também do singular, e finalmente chega à primeira pessoa do plural, NÓS, isto é, ao corpo da escola.

Não é difícil constatar a presença do corpo negro na escola pública, já que ele é a maioria, principalmente nas regiões periféricas da Baixada Fluminense⁶¹, onde atuo. O que me desafia é observar que esses corpos são a maioria, mas não se fazem presentes nas questões relacionadas à

⁶¹ A Baixada Fluminense é uma região geográfica do Rio de Janeiro que pertence ao Grande Rio, composta pelas cidades de: Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Japeri, Queimados, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu e São João de Meriti. Na segunda metade do século XX, com a onda de migração proveniente, sobretudo, da Região Nordeste do Brasil, a Baixada Fluminense recebe parte desses migrantes, e fica consolidada sua imagem como uma região de grandes problemas sociais e de violência urbana, que perdura até hoje. Muitos desses problemas foram resultado da ausência de poder público, somada à ocupação irregular da região, que acabou ficando a mercê de chefes locais e da atuação de grupos paramilitares.

corporeidade na escola em sua plenitude. Isso significa que, por ainda estarmos presos às heranças coloniais, que têm suas práticas de violência ao corpo reproduzidas na escola, o corpo negro que habita a escola pública hoje, ainda é impedido de expressar sua corporeidade.

Nesse sentido, a pesquisa tem como objetivo despertar os corpos que habitam a escola para essas questões, já que muitas vezes não nos damos conta de que as práticas educativas e os conteúdos abordados no ambiente escolar trazem como marca o eurocentrismo; e, dessa forma, ignoram, deixam de privilegiar os conteúdos e práticas ancestrais do povo negro brasileiro. Percebo, então, a necessidade de despertarmos para o que acontece nas escolas públicas, como a ausência das práticas ligadas ao corpo, a não validação de conteúdos que não sejam eurocêntricos e a não compreensão do corpo como área de conhecimento. Feito isso, é preciso partir para a análise de que esses fatos não se dão como uma simples eventualidade, e sim como uma prática herdada do período de colonização, que acontece na tentativa de apagamento da memória do povo negro, da descredibilização dos conhecimentos desse mesmo povo e da despotencialização dos corpos, na tentativa de apagá-los.

Partindo dessas hipóteses, busco amparo em autores como Nilma Lino Gomes, Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, que pensam o processo educativo como possibilidade de transgressão de um pensamento colonial que nos é imposto, quando a diferença aparece de formas distintas. Ora é negada, e com isso dificulta a luta pelos direitos sociais, pela equivalência de oportunidades; ora é exibida na tentativa de reforçar essa diferença e apresentar o “outro”, não branco, como inferior.

Quando digo que o trabalho fala também sobre mim, é porque, para propor práticas decoloniais, preciso entender a necessidade de uma educação decolonial. E por mais inusitado que isso pareça, mesmo eu sendo uma mulher negra, moradora de uma região periférica do Rio de Janeiro, tendo sido aluna de escola pública, não me foi ensinado a pensar nessas questões. Assim, mais do que criticar a postura da escola como reprodutora de pensamentos e práticas coloniais, é preciso entender que, talvez, alguns docentes ainda não

tenham despertado para a necessidade de uma educação que opere no sentido de auxiliar na construção da identidade dos alunos negros que compõem o espaço escolar.

Nesse sentido, torna-se necessária uma prática que atinja não só o alunado, mas todos que compõem o corpo da escola. Pois, da mesma forma que alunos e professores podem nunca ter sido convidados a pensar a respeito da violência que uma educação exclusivamente eurocêntrica opera sobre os seus corpos, os demais funcionários e colaboradores do espaço escolar também não.

Sobre as palavras que me ocupam...

A palavra que é lançada como sopro ritmado da minha boca é parte do meu corpo, é carne. A palavra que escrevo - antes já "soprada" - busca encarnar no texto as múltiplas vozes que habitam os caminhos alçados por ela e enlaçar o outro. Navega para desaguar no desejo de comunicação, só possível a partir daquele com quem jogo.

Luiz Rufino

Ocupo-me de muitas palavras neste momento. Algumas me preenchem, outras me consomem, mas todas me fazem pensar o corpo negro que habita o espaço escolar. O vocábulo "palavra" pode aparecer neste texto com diferentes intenções, algumas vezes trazendo uma afirmação, outras fazendo uma denúncia de que a palavra não é dada a todos. Se pensarmos que palavra é corpo, e que a todos não é dado o direito à palavra, podemos pensar em alguns corpos silenciados, emudecidos, sem o direito de lançarem-se enquanto palavra.

Penso nas palavras não apenas como a faculdade de falar, um meio de expressão oral ou escrita, mas como uma ação que é lançada. E pensando na forma como as palavras são colocadas e em como elas chegam ao leitor, considero a possibilidade de medir as palavras usadas sem, contudo, perder a

verdade no que se quer dizer. Medir as palavras significa fazer escolhas conscientes do que se quer dizer no texto.

Ao ser publicado, o texto ganha vida, e as palavras dos autores podem ser analisadas por diferentes óticas. A palavra pode se apresentar para cada leitor de maneira distinta, mas o nosso impulso para a escrita surge da palavra como parábola, vista na sua origem grega “*para-ballein*” (estar lançado, jogado junto a, no entre). E, assim, procuramos na escrita tratar a palavra de forma não dicotomizada, tampouco dicionarizada, com um único significado. Queremos a palavra viva, em estado dinâmico e pleno de interpretação, ampla em sua ação, corporificada. “Quero a palavra que sirva na boca dos passarinhos. Não gosto de palavra acostumada” (BARROS, 2010).

Queremos a palavra que move, lançada ao tempo, no desejo do encontro. E, assim, criando movimentos, deixamos que os pensamentos dançam em ciranda no corpo, entre gestos e palavras, percebendo como estas nos tocam e envolvem. Sentindo-nos acolhidos pelas palavras, enquanto experiência sensorial, elas foram cabendo em cada parte, entre pés e mãos, nariz e boca, e também nos cabelos, fio a fio, trazendo cheiros, sabores, texturas, dentro de tantas sensações. Deixamos que suas marcas ficassem inscritas no corpo, entre dores, dúvidas e inúmeras questões, buscando o seu lugar.

Convidamos no corpo a palavra “questionar”, que nos instiga ao dialogar, a colocar-se na abertura de outros olhares, menos viciados e preconceituosos. Queremos a palavra que não limita, mas que desafia o livre pensar, solta em seus modos de dizer; as palavras não capturadas, que não fiquem presas às reproduções conceituais, mas que gerem a criação, as possibilidades de múltiplas interpretações e não representações estagnadas no corpo. “Eu escrevo com o corpo. Poesia não é para compreender, mas para incorporar” (BARROS, 2010).

E pegando carona nas palavras de Manoel de Barros, somos convocados também a pensar sobre o conceito de incorporar, apresentado por Luiz Rufino, no livro *Pedagogia das Encruzilhadas*. O autor também lança mão

da palavra *mandinga*, que pode ser entendida no texto como o saber lançado ao mundo a partir dos princípios e potências corporais.

Assim, a incorporação são os processos educativos, formativos e as redes de saberes que compõem o quadro dos repertórios que podem vir a ser expressos como *mandinga*. Se há um saber que é expresso a partir dos princípios e potências do corpo, esse mesmo saber é devidamente *incorporado* por esse mesmo suporte. Os saberes estão a ser significados e circulados no mundo em diferentes formas de experiência, o corpo como um sistema cognitivo amplo e complexo os incorpora e expressa em forma de *mandinga* (RUFINO, 2019, p.60).

Destaco uma das palavras que me ocupa enquanto corpo e pensamento: hegemonia, palavra aqui concebida para identificar a supremacia de um grupo sobre o outro, um modo de domínio, na preponderância e proeminência de ações que definem o controle. Eu poderia, aqui, criar uma lista de sinônimos e significados para essa palavra, contudo escolho abordá-la questionando o que ela significa neste momento.

Discutir o conceito de hegemonia, e trazer essa discussão para a contemporaneidade, significa considerar que o pensamento hegemônico, assim como o corpo, é dinâmico. As formas de controle, de domínio de um grupo sobre o outro, mudam ao longo do tempo, mas o autoritarismo e a estrutura de dominação permanecem.

Dessa forma, convido você a pensar a respeito da preponderância de valores, em especial aqueles ligados ao corpo, e analisar esses fenômenos de forma diacrônica, observando como a hegemonia não acaba, mas se transforma através do tempo, preservando os modos estruturais de um pensamento dominante, aqui apontados pelo pensamento decolonial.

A escolha pelo uso da palavra hegemonia é para denunciar as relações de poder existentes no contexto educacional, ainda muito marcado pelas heranças da colonização, quando o pensamento eurocêntrico se faz presente nos conteúdos que são ensinados no cotidiano escolar. É ainda uma forma de denúncia sobre a negação das diferenças, anulação da singularidade de cada corpo e o desconhecimento da corporeidade. Se há uma forma de

preponderância sobre a corporeidade negra, significa que esta, muitas vezes, pode ser anulada, esquecida e ainda colonizada.

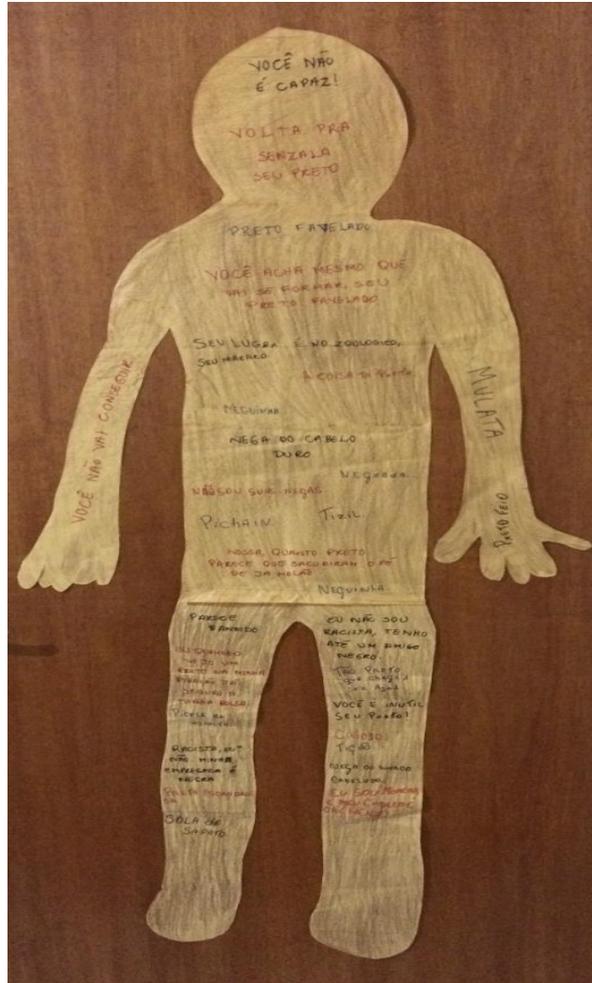
Desse modo, quero no corpo brotar palavras. Penso nas palavras que foram negadas, amordaçadas, e ainda hoje guardadas em silêncio forçado, acorrentadas e emudecidas nos corpos, como gritos não ditos. Falo e não sei de onde você me escuta agora. Quero a palavra jogada no espaço, atravessando os corpos, deixando que na trajetória invisível chegue como uma flecha no tempo ao convite da presença na Corporeidade.

Quero falar sobre a máscara do silenciamento. Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era lugar de silenciamento e de tortura. Neste sentido a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e de dominação e seus regimes brutais de silenciamento das/os chamadas/os "Outras/os": Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p.33).

Já que os fenômenos ligados ao período colonial e de escravização se transformam através dos tempos, não estamos mais amordaçados, mas ainda impedidos de falar. Mas nossos ouvidos continuam atentos. Ao longo desse caminho, em um exercício de atenção da escuta, foi possível recolher um sem fim de palavras e expressões: preto favelado; nega do cabelo duro; tiziu; macaco; volta pra senzala; parece bandido; crioulo; negrada; mulata; tição...

Essas palavras apareceram em uma atividade realizada no ano de 2019, com alunos de uma turma de oitavo ano do ensino fundamental. A atividade tinha como objetivo despertar a atenção para a presença ou ausência de corpos negros nas danças cênicas, e de como o racismo pode operar em cada corpo. As palavras foram recolhidas pelos próprios alunos, que pesquisaram com colegas e funcionários da unidade escolar a respeito de palavras que já ouviram simplesmente por serem negros.

Atividade realizada com alunos da turma de oitavo ano do ensino fundamental



NEGA DO CABELO DURO

PARECE BANDIDO

PRETO FAVELADO

CRIOLO. TIÇÃ.

VOLTA PRA SENZALA SEU PRETO

PIC-COLLAGE

Sobre o despertar...

O que me preocupa é que ainda hoje as nossas universidades continuam o mesmo processo de invenção cotidiana de um Brasil europeu.

Regina Leite Garcia

A palavra despertar, colocada no título deste artigo, traz a intenção de provocar, de fazer sair de um estado para outro, da inércia à ação, de se manifestar.

Assim, o despertar não é aqui pensado como se o corpo negro do aluno da escola pública estivesse adormecido, em uma relação de tempo e espaço. Mas que está vivo e sendo severamente atravessado por diversas questões que podem fazê-lo tornar-se padronizado, engessado e esquecido de si. A padronização pode ocorrer por diversas razões, mas aparece denunciada no texto como a negação do corpo negro na escola, pelo esquecimento da dita corporeidade.

O que se propõe neste texto é pensar em formas de despertar o corpo negro para um novo pensamento, quando a memória e a história são acordadas e esse mesmo corpo torna-se vivo, criando outros acordos em sua narrativa. Mas é preciso e urgente também um despertar para o educar, quando o professor, entendido como o detentor do saber, transmite seus conhecimentos ao aluno, mantendo este ignorado em seu saber, em sua relação com o mundo, desfazendo os acordos de um conhecer da corporeidade.

O despertar da corporeidade aparece aqui aliado ao pensamento de Paulo Freire, quando propõe um processo pedagógico crítico, objetivando formar, nas diferentes classes sociais menos favorecidas, o não empobrecimento de seus conhecimentos, estimulando em sua subjetividade a autonomia.

Deste modo, porque não pensar uma prática pedagógica em dança pautada na troca de experiências e na escuta, dialogando com o contexto do

educando e desse modo produzindo subjetividades mais autônomas em cada corpo?

O educador democrático não pode negar-se o dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão. Uma de suas tarefas primordiais é trabalhar com educandos a rigorosidade metódica com que devem se “aproximar” dos objetos cognoscíveis. E esta rigorosidade metódica nada tem a ver com o discurso “bancário” meramente transferidor do perfil do objeto ou do conteúdo. É exatamente nesse sentido que ensinar não se esgota no “tratamento do objeto ou do conteúdo”, superficialmente feito, mas se alonga à produção das condições em que aprender criticamente é possível (FREIRE, 2011, p. 28).

A proposta é de uma educação para além da ideia do aluno como uma tábula rasa, onde o professor, detentor de todo saber, inscreve no corpo do aluno todo o seu conhecimento. Precisamos rever os procedimentos metodológicos baseados em técnicas corporais de origem eurocêntrica. Portanto, destacamos a importância do ensino de dança que se dê por uma prática tecnicista em consonância com a realidade presente nos contornos da corporeidade negra, dos corpos brasileiros.

Asante, no livro *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*, apresenta a afrocentricidade como um processo de conscientização política de um povo que existia à margem da educação, da arte, da ciência, da economia, da comunicação e tecnologia, com base nas definições eurocêntricas. Para o filósofo, esse processo de conscientização deveria recentralizar o povo que vive à margem de tudo, tornando-o agente de sua própria vida. Seguindo a linha de pensamento de Asante, o despertar aqui apresentado pode ser compreendido como a chave para a mudança, o despertar como forma de conscientização crítica.

Sobre a corporeidade...

Na verdade, em nome da “boa educação” e do respeito à individualidade de cada um, o que em geral se faz é impedir que o “diferente” se expresse. Aliás, as normas da boa educação são formas de controle social, em que o “diferente” é penalizado apenas por ser diferente dos que acreditam ser iguais.

Regina Leite Garcia

Entendendo que a corporeidade é uma condição humana, que ela se faz presente em todo e qualquer corpo, trago a denúncia de que ela pode, sim, ser silenciada. Quando se fala em silenciamento, ou até mesmo em apagamento de corpos, o que se quer dizer é sobre o efeito de sentido desse silenciamento ou apagamento, e não do ato propriamente dito, mas sobre a consequência desse efeito de sentido, geradora de questões violentas e dramáticas, que ainda se presentifica nos dias de hoje.

Muitas questões serviram de guia, de pistas para que se chegasse ao entendimento da necessidade do despertar do corpo negro na escola. Com essas pistas, foi possível identificar que o corpo negro vive uma espécie de adaptabilidade para caber em outro modelo aceito que não o seu próprio corpo. No entanto, foi possível observar que há uma possibilidade de quebra, de desconstrução desse sistema que opera no tempo. Uma forma de trazer o corpo para seu habitar poético.

A sociologia do corpo aponta a importância da relação com o outro na formação da corporeidade; constata de forma irrestrita a influência dos pertencimentos culturais e sociais na elaboração da relação com o corpo, mas não desconhece a adaptabilidade que, algumas vezes, permite ao ator integrar-se em outra sociedade (migração, exílio, viagem) e nela constituir, com o passar do tempo, suas maneiras de ser calcadas em outro modelo. Se a corporeidade é matéria de símbolo, ela não é uma fatalidade que o homem deve assumir e cujas manifestações ocorrem sem que ele nada possa fazer. Ao contrário, o corpo é objeto de uma construção social e cultural (LE BRETON, 2012, p.65).

Logo, a pesquisa segue com o desafio de buscar meios de quebrar essas lógicas de silenciamento, acreditando na possibilidade de desconstrução de um sistema que opera de forma a violentar as histórias dos corpos negros que habitam as escolas. Acreditamos que se possa buscar no despertar da corporeidade a possibilidade de se pensar sobre um processo de ensino/aprendizagem, um caminho que opere contra o pensamento hegemônico.

Miguel G. Arroyo (2012) nos alerta para a necessidade de a escola estar atenta e não ignorar os corpos dos alunos, pois acredita que é por meio desses

corpos que surgem indagações que irão desestabilizar nossos pensamentos pedagógicos. “Nas escolas, os corpos se entendem? São entendidos ou obrigados a esquecer-se, de tão silenciados, ocultados e controlados?” (ARROYO, 2012, p.23).

Os autores Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2019) abordam em seus textos a forma de ataque ao corpo por meio do colonialismo, gerando traumas que aparecem como marcas no corpo que, mesmo não tendo passado diretamente pelos processos de colonização e escravização, carrega uma espécie de herança indesejada.

As obras da barbárie do colonialismo produziram mais do que o ataque à matéria, que aqui chamaremos de corpo, uma vez que a dimensão corporal é uma das faces de uma existência complexa e integrada entre múltiplas dimensões, saberes e textualidades (SIMAS & RUFINO, 2019, p.18).

Deslocando esse pensamento para a escola, encontramos práticas pedagógicas marcadas por experiências de ruptura e, algumas vezes, também de fracasso, já que o corpo negro do aluno não cabe no contexto escolar atual, quando em grande parte dos processos o protagonista da cena é o professor, que atua de forma monológica, com um discurso em que a linguagem do aluno, muitas vezes, não é permitida.

O trauma colonial permanece nos ataques aos corpos marcados pelos traços da diferença, na edificação de um modelo de razão monológica e de um modo de linguagem que não comunica, pois tem ânsia de silenciamento. O trauma permanece na produção incessante de desigualdade que nutre os privilégios e prazeres de uma minoria (SIMAS & RUFINO, 2019, p.13).

A pesquisa segue, então, propondo aos profissionais da educação, em especial aos profissionais de dança, um revisitar constante às suas práticas pedagógicas, de modo a compreender se elas se mostram violentas, quando impõem um ensino de dança puramente tecnicista.

Sobre o ensino...

As formas de escolarização praticadas no Brasil orientam-se, ao longo do tempo, a partir das lógicas de conversão. Nesse caso, compreendendo a perspectiva da conversão não somente centrada na dimensão religiosa, mas por todas as formas de difusão de um pensamento que se quer único.

Luiz Rufino

Entendendo as questões que podem levar ao silenciamento do corpo negro, a instituição escolar tem, como opção, a manutenção das formas pedagógicas de operar no calar-se dos corpos, quando o silêncio interfere de modo disciplinador na contenção dos corpos, criando na base do ensino uma rede, que se dá com ênfase na negação da linguagem, em suas diferentes formas de se dizer, seja escrita e/ou corporal. A preservação dessa forma de educar em nada auxilia no despertar da corporeidade aqui proposto. Por isso, é fundamental repensar os modos de ensino, de forma a conscientizar o corpo como questão na produção de conhecimento e de subjetividades no contexto escolar, identificando a necessidade de um educar onde o corpo negro do aluno caiba em suas diferentes relações.

“O corpo dos alunos é deixado de lado nas teorias pedagógicas da aprendizagem e da socialização. Há um desconhecimento dos corpos. Seu papel é minimizado” (ARROYO, 2012, p.34).

Outra questão que precisa ser considerada no processo de ensino/aprendizagem, diz respeito à epistemologia. O modelo de escola, herança da colonização, ao desconsiderar o corpo enquanto epistemologia anula seu conhecimento histórico, político e social.

A exclusão epistemológica dos corpos tem tudo a ver com a inferiorização dos coletivos Outros, concretos, sociais, étnicos, raciais, dos campos e periferias. Essa exclusão epistemológica teve e tem consequências morais e políticas na segregação e inferiorização desses corpos concretos e de suas possibilidades de emancipação (ARROYO, 2012, p. 35).

Pensar em uma escola emancipadora significa desejar uma escola que atue enquanto agência, e auxilie na formação de alunos/agentes. Os conceitos de agência e agente são apresentados pelo filósofo Molefi Kete Asante, no livro *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. No texto, o agente aparece como aquele sujeito capaz de agir, em função de seus interesses, de forma independente. Ademais, a agência é entendida como a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana.

No entanto, o que vemos é uma escola que desloca o sujeito, quando opera de forma a oprimir o aluno com conteúdos centrados na experiência do opressor, conteúdos eurocêntricos. Assim, o educador deveria com regularidade se questionar sobre o modelo de educação praticada, e ao se avaliar, questionar se esse modelo o leva a rever as noções de humanidade, desconsideradas pelo sistema colonial.

Assim, o exercício proposto é fomentar experiências/aprendizagens que transitem por outras possibilidades de ser/saber e confrontem a dimensão de um modelo de ensino totalitário que escolariza a sociedade em prol da dominação colonial e forma seres monológicos. (RUFINO, 2019, p.33)

Que possamos nos lançar ao desafio de uma educação revolucionária, porque descolonizada, inconformada, rebelde. Uma educação que compreenda a importância do lugar do corpo no processo ensino/aprendizagem e respeite sua linguagem, sua fala, seu modo de ser e estar no mundo.

Considerações finais

Muitas palavras foram lançadas ao longo deste texto. Palavras sopradas, corporificadas, textualizadas, dançadas. Todas essas palavras são caras, porque honestas, ditas pelos corpos que foram tecidos em tranças múltiplas, pelas tessituras feitas entre nós: eu, você, alunos e professores, nas

ações lançadas entre gestos e palavras, pronunciadas e dançadas com verdade. Somos tomados pelo sentido da escrita, para denunciar que o corpo, ainda hoje é marcado por um processo educacional que nega a diferença e que insiste em querer nos engessar.

A denúncia não é uma crítica direta, mas um aceno, para que possamos despertar para as questões aqui apontadas e afirmar sobre sua urgência e a importância de se discutir essas questões no momento em que vivemos. Sem mais, e com o desejo de encerrar essa dança de palavras de forma a mantê-lo, caro leitor, alerta, deixo, com a palavra e eu ousaria dizer, com toda a ancestralidade de nossos corpos, essa passagem... Eliana Alves Cruz, em um trecho de seu livro *Água de Barrela*:

Um século

Sentada na cadeira de rodas, ela olhava toda aquela gente ao seu redor. Não estava acostumada a ser o centro das atenções. Tambores, pandeiros, cantos, danças, farta comida, cheiro de rosas no ar... Suas pernas já não aguentavam o peso do corpo, seus braços não tinham mais a famosa firmeza e o coração - ah, o coração! - este acelerava ante a visão de tanta brancura.

Seus olhos também já não eram os mesmos, mas registravam muito bem o brilho das roupas imaculadas que a circundavam naquele dia de festa. Aqueles moços e moças que ali estavam, certamente, nunca tinham visto uma barrela - aquela água com cinzas de madeira que se colocava na rouparia para branqueá-la. Agora é tudo na máquina, batido com sabão e ponto final. Antigamente, lavar roupa era um longo processo artesanal. Primeiro se esfregava e batia-se bem; depois era colocar um pouco no molho da água de barrela, enxaguar mais e pôr no sol para quarar. Quando os panos secavam, entrava em ação o pesado ferro de engomar, que deslizava em cima do tecido com algumas gotas de água de cheiro. Vinco por vinco. Gola por gola. Pronto. Tudo limpo. Tudo perfumado. Tudo branco.

No fundo, ela achava que o que se queria mesmo era que tudo fosse mergulhado nessa água que branqueia: as roupas, as vidas, as pessoas... Todos mergulhados na água de barrela. [...]

Referências

ARROYO, Miguel Gonzalez; SILVA, Maurício Roberto da (Orgs). **Corpo infância**: exercícios tensos de ser criança; por outras pedagogias dos corpos. Petrópolis: Vozes, 2012.

BARROS, Manoel. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de Barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

GARCIA, Regina Leite. **Cartas londrinas e de outros lugares sobre o lugar da educação**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

GOMES, Nilma Lino. **Relações étnico-raciais, educação e descolonização dos currículos**. Currículo sem fronteiras, v.12, n.1, pp. 98-109, Jan/Abr 2012. Disponível em <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol12iss1articles/gomes.htm>.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2012.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **O conceito de quilombo e a resistência cultural negra**. In Afrodiáspora: Revista do Mundo Negro, no. 6-7: Ipeafro, 1985.

PETIT, Sandra Haydée. **Pretagogia**: pertencimento, corpo-dança afroancestral e tradição oral africana na formação de professoras e professores. Fortaleza: EdUECE, 2015.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

MEMÓRIAS GESTUAIS DA DANÇA AFRO-BRASILEIRA

Marcus Vinicius Machado de Almeida (UFRJ)
Waleska Lopes de Almeida Britto (UFRJ)
Larissa Andreia Maciel de Carvalho (UFRJ)
Rafael Augusto Arruda Merlo (UFRJ)
Maíra Carias Pereira (UFRJ)

O Brasil tem uma gigantesca produção em dança, nas suas mais diversas manifestações, seja sobre a forma étnica, popular, cênica, entre outras. Entretanto, algumas das produções artísticas criadas em nível nacional ainda carecem de dispositivos que possam contribuir para preservar a memória desta arte. A dança cênica Afro-brasileira criada por Mercedes Baptista está relacionada a um grande momento da história brasileira que fala da afirmação de outras estéticas que fogem dos ícones clássicos da cultura hegemônica de influência eurocêntrica e afirmam uma brasilidade corporal.

Este movimento cultural de valorização de um corpo brasileiro, ocorrido na dança, na primeira metade do século XX, se assemelha a produção nacionalista e modernista musical que tem personagens como Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernández e Francisco Mignone, que à partir de um híbrido entre a música erudita ocidental e a sonoridade da cultura brasileira, criaram uma outra estética em suas composições, em obras como *Batuque* de Oscar Lorenzo Fernández. Essas criações híbridas se utilizavam da orquestração da música erudita ocidental ao mesmo tempo que incorporavam harmonias, ritmos e melodias da cultura popular negra e indígena. Estas não se caracterizavam por um retorno às origens da cultura popular, mas sim por um apoderamento de elementos da estética popular traduzidos pela cultura erudita. (MARIZ,1983).

Diferentemente do processo de valorização que aconteceu com o modernismo musical brasileiro de caráter nacionalista, a dança Afro-brasileira de Mercedes Baptista sofre de um preocupante processo de desvalorização. Hoje há poucas pessoas que ainda conservam a memória do que foi esta tecnologia corporal construída, colocando este conhecimento em risco de

esquecimento. É preciso salientar que diversas expressões de danças no Brasil atualmente são denominadas de Danças Afro, sendo evidente que elas possuem um grau de parentesco devido sua origem na diáspora africana.

Contudo aqui estamos denominando como dança Afro-brasileira a técnica de dança criada por Mercedes Baptista, com grande influência de Katherine Dunham e aperfeiçoada por Gilberto de Assis. Assim, estamos pesquisando a dança Afro-brasileira no eixo Dunham-Baptista-Assis. Nesse contexto, Mercedes Baptista cria algo muito ímpar. Ela, em sua pesquisa realizada em diversas fontes de origens européias, afro-diaspóricas e brasileiras, atenta para a criação de um intérprete com certas habilidades corporais que ela considerava necessárias para uma dança cênica.

Esta pesquisa pretende resgatar o vocabulário gestual e investigar os princípios técnicos desta dança. Para tal este artigo investiga as condições históricas que possibilitaram o surgimento da Dança Afro-Brasileira segundo o eixo Dunham-Baptista-Assis. Uma outra parte da metodologia de pesquisa será feita através da história oral-corporal de alunos ainda vivos do professor Gilberto de Assis que são considerados personagens que se esforçam a perpetuar esta técnica atualmente, tais como os bailarinos Carlos Mutalla, Charles Nelson, Kátia Bezerra, Sidney Dantas, Silvia Gaudi Ley e o percussionista Alexandre Pires.

Desde o século XIX, no Brasil e na Europa, com o Movimento artístico do Romantismo há uma busca cada vez mais acentuada de uma arte que representa as culturas de uma nação. Segundo Viera e Neiva (2014) o nacionalismo romântico pretendia estabelecer uma formação homogênea de um povo, “criando” das tradições com seus rituais e símbolos numa tentativa de legitimar tais estéticas, práticas e condutas. Hobsbawm afirma que a

‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

No Brasil, o Romantismo teve um grande papel na “invenção desta tradição”. Na literatura *O Guarani* de José de Alencar (1857) retrata um nativo brasileiro como um super-herói nacional; na dança, Maria Baderna escandaliza a plateia ao incorporar no balé, em Pernambuco, passos do Lundu; na música, a obra *Batuque*, Alberto Nepomuceno (1888) incorpora melodias e ritmos de diáspora negra, sendo considerado o pai do nacionalismo musical brasileiro.

No Modernismo, de uma forma diferente, a valorização de uma brasilidade continua sendo explorada por diversos artistas. A semana de Arte Moderna em São Paulo de 1922 pode ser caracterizada como a busca de um estilo do Povo. Nesta semana, grandes representantes de uma arte de valorização das “cores, sons e gestos do Brasil” se fazem presentes, entre eles o músico Villa-Lobos; na literatura, Mário de Andrade e Oswald de Andrade e os pintores Anita Malfatti e Di Cavalcanti. Na dança, os ecos da Semana de Arte moderna podem ser vistos tanto nas criações de Eros Volússia e Madeleine Rosay. Formadas pela escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, ambas iniciaram na década de 1940 uma pesquisa incorporando ao balé diversos passos das danças como o Lundu, Maxixe, Samba, etc., tornando-se ícones e rivais de uma brasilidade que era desejada na era Vargas. Podemos afirmar que, de algum modo, a vertente da dança Afro-brasileira criada por Mercedes Baptista tem suas condições de possibilidade para ser produzida a partir destas duas bailarinas.

A história da técnica da dança Afro-brasileira estudada nesta pesquisa se inicia com Mercedes Baptista, mulher negra de origem simples, que lutando contra os preconceitos da época - década de 1940 - decide estudar balé com Eros Volússia e com Maria Olenewa e consegue ingressar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo a primeira mulher negra a ocupar o cargo de bailarina no corpo de baile. Contudo, devido a sua etnia, ela percebe que pouco poderá crescer nesta companhia, pois apesar de seu investimento e esforços, raramente era escalada para papéis nas apresentações. Mercedes Baptista apenas era chamada para se apresentar em papéis exóticos. Ela então, ao se aproximar de Abdias do Nascimento e do Teatro Experimental do Negro, começa a entender a necessidade de defender a cultura negra no panorama artístico nacional.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) foi uma companhia teatral criada no Rio de Janeiro em 13 de outubro de 1944. Abdias do Nascimento era ator e economista e desejava que esta companhia reabilitasse e valorizasse a herança cultural e social da identidade Afro-brasileira. O ponto central era criar uma nova dramaturgia, uma nova estética que resistisse às formas teatrais dominantes produzidas na Europa e nos Estados Unidos, e por isso, passou a valorizar os personagens e a história da cultura negra nacional como protagonistas privilegiados colocados em cena. Segundo Abdias do Nascimento (2004, p. 210), havia no teatro brasileiro uma rejeição do negro como “personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso”.

Por sua vez Mercedes Baptista, seguindo um caminho semelhante, bebeu de diversas fontes para sua pesquisa corporal, tanto do candomblé, como dos estudos realizados nos Estados Unidos com Katherine Dunham: importante bailarina negra estadunidense, que valorizou a dança de origem afrodescendente e é considerada a criadora de uma metodologia para formação de dançarinos (LIMA, 2012). O contato e a imersão de Baptista nas pesquisas de Dunham foram fundamentais, pois forneceram as principais bases para construção de uma metodologia de ensino e de princípios técnicos da dança Afro-brasileira. Baptista, ao voltar de Nova York em 1953, começa a desenvolver um conjunto de gestos e técnicas próprias para formar intérpretes com outra corporeidade e adequada às exigências de uma motricidade gestual das danças da diáspora africana, como a do candomblé e outras danças brasileiras (NORA, 2010). No Brasil, Baptista conhece Nina Verchinina com a qual passa a fazer aulas e experimenta suas pesquisas corporais de dança moderna (NELSON, 2019). O maior mérito de Baptista foi ter transversalizado a tradição da cultura negra nacional, com as técnicas de dança moderna e do balé, criando algo inovador e original: a dança Afro-brasileira. Nesta pesquisa defende-se a tese, já trazida por Monteiro (2011), que a Dança Afro-brasileira é a primeira técnica de dança cênica desenvolvida no Brasil, podendo ser comparada, em termos de originalidade, inovação e sistematização, às técnicas de dança moderna estadunidense de Martha Graham e Doris

Humphrey (GONZALES, 2015). Como Melgaço (2007) afirma Mercedes Baptista fundiu de maneira “autodidata” toda sua tradição.

Em 1953, Mercedes Baptista montou uma Companhia que teve importante papel na divulgação e legitimação da dança Afro-brasileira, se tornando um marco fundamental para a afirmação cultural do negro e de sua estética na arte da dança. O trabalho de Baptista foi extremamente importante nos anos 60, 70 e 80. E durante este percurso Baptista formou diversos bailarinos em sua técnica que rapidamente se expandiu e passou a ser integrada como disciplina de algumas escolas importantes de formação de bailarinos, como a Escola de Danças Maria Olenewa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (atualmente Escola Estadual de Dança Maria Olenewa), onde ela foi incluída como disciplina obrigatória do curso técnico de formação de bailarinos durante os anos de 1970. No Centro de Dança Rio, outra importante escola privada de formação técnica de bailarinos, foi criado um curso de dança Afro-brasileira com duração de seis anos, que formou diversos dançarinos sob orientação de Gilberto de Assis, importante intérprete da Companhia de Dança Mercedes Baptista.

Gilberto de Assis foi aluno da primeira geração de bailarinos de Mercedes Baptista quando esta constituiu sua companhia em 1952. É importante destacar que quando Assis se tornou aluno de Baptista, ela ainda estava estruturando sua metodologia de ensino de sua técnica. Quando adolescente, Gilberto de Assis era um rapaz negro que trabalhava como engraxate no centro da cidade do Rio de Janeiro, nas proximidades do Theatro Municipal, na Cinelândia (NELSON, 2019). Baptista sempre via este rapaz nas ruas e, devido a sua constituição corporal e etnia, o chamava para assistir as aulas de dança Afro-brasileira que estava ministrando. Um dia, movido pela curiosidade e pelo som da percussão, resolve entrar e assistir a aula e a partir daí, nunca mais saiu. Ele se torna uma das figuras mais importantes para a dança Afro-brasileira (NELSON, 2019). Segundo Charles Nelson (2019), Gilberto de Assis teria sido o primeiro discípulo a ter sido totalmente formado pela metodologia de Baptista, uma vez que ele não tinha qualquer formação anterior em dança e toda sua trajetória foi feita nesta técnica. Por isso, ele é o exemplo mais significativo do que esta tecnologia corporal poderia produzir em

termo de formação de um dançarino nesta modalidade de dança. Assim, a dança Afro-brasileira não deve ser apenas vista como uma nova estética, mas sim como um processo formativo corporal inovador e potente.

Após uma longa trajetória na Companhia de Mercedes Baptista, Assis se tornou professor em diversas escolas de dança no Rio de Janeiro e mais tarde formou uma companhia, a Afrodançarte, que fez diversas viagens ao exterior. Também ministrou, durante muito tempo aulas no Centro de Dança Rio, uma importante escola técnica privada de formação em dança, principalmente durante as décadas 70 e 80. Esta escola durante os anos de 1980 e 1990 constituiu um curso de formação em dança Afro, com duração de seis anos que seguia os moldes dos cursos técnicos. Neste curso, Gilberto de Assis, em sua atuação como professor, refina a metodologia de Mercedes Baptista, dividindo os conteúdos do vocabulário e procedimentos técnicos da dança Afro-brasileira em conteúdos e propostas didáticas. Assim, Gilberto de Assis, é um ator privilegiado participando do processo de experimentação, criação e aprofundamento na sistematização da dança Afro-brasileira, sendo ele uma das maiores referências dessa técnica de dança.

Gilberto de Assis formou uma legião de alunos que hoje ministram aulas em diferentes lugares, e talvez seu trabalho como professor e artista foi um grande contribuidor para conservar a corporeidade criada por Baptista. Contudo, a partir do final dos anos 90, a dança Afro-brasileira declinou e começou a apresentar dificuldades de expansão e preservação, motivadas por diversos fatores tais como fundamentalismos religiosos e uma não continuidade do seu trabalho pelos cursos e academias de dança. Mercedes Baptista parou de lecionar a disciplina na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa no ano de 1982 após sua aposentadoria (SILVA JÚNIOR; MELGAÇO, 2020), e o curso de formação em dança Afro do Centro de Dança Rio foi extinto em 1988 (BEZERRA, 2020).

Metodologia

Através dessas memórias compartilhadas e segundo autores como

Nelson Lima (1995), Paulo Melgaço (2007) e mais afirmativamente em Marianna Monteiro (1999, 2011), consideramos que a Dança Afro-Brasileira do eixo Dunham-Baptista-Assis pode ser considerada a primeira técnica dança moderna brasileira estruturada a partir de um vocabulário nacional que cria tanto uma metodologia de formação do dançarino como apresenta um repertório gestual baseado nos Orixás e em danças folclóricas nacionais. Entretanto os mesmos autores falam da falta de legitimação e reconhecimento do valor da Dança Afro-Brasileira e denunciam a necessidade de criar estratégias para preservar toda esta tecnologia corporal de extremo valor para a cultura e memória do Brasil.

Este trabalho pretende constituir-se numa pesquisa qualitativa (MINAYO; SANCHES, 1993), baseado numa genealogia que visa resgatar uma história considerada minoritária (DELEUZE; GUATTARI, 2012), isto é, a Dança Afro-Brasileira.

Nosso caminho metodológico inicialmente parte de uma coleta de dados através da história oral, que tem como objetivo resgatar por meio das narrativas de atores privilegiados os fatos históricos contemporâneos. Uma das funções da história oral é dar visibilidade a fatos de extrema importância que não encontram um local de preservação, seja em registros escritos ou iconográficos (MEIHY; SALGADO, 2011). Ainda é importante destacar que no caso das pesquisas em dança o registro audiovisual tem extrema importância por conta de sua característica particular.

Segundo Nietzsche (2009) a genealogia é uma forma de pesquisa que não privilegia a história monumental – isto é, a história dos grandes fatos reconhecidos e consagrados. Na contramão da história oficial, a genealogia tenta trazer à tona e dar visibilidade a eventos e subjetividades que devido a forças político-sociais foram tornados menores, negligenciados ou até mesmo sepultados, apagados ou esquecidos, e que são eventos distintos daqueles que se constituíram como história legitimada. Desenvolver uma genealogia significa agregar múltiplas forças, vozes e olhares que compuseram determinados saberes. Nietzsche (2005, p. 155) afirma que:

quanto maior for o número de afetos aos quais permitamos dizer sua palavra sobre uma coisa, quanto maior for o número de olhos, de olhos diferentes que saibamos empregar para ver uma mesma coisa, tanto mais completo será nosso "conceito" dela.

É importante também destacar que a história oral e corporal dos sujeitos da pesquisa torna possível construir uma interpretação histórica mais completa, rica e complexa, que ampliam o tema investigado porque incorporam novos personagens ao estudo. A subjetividade dos atores da pesquisa é fundamental, e os elementos coletados das entrevistas e oficinas não podem ser confundidos com fatos verdadeiros e/ou objetivos. Estes fatos apresentados são um modo particular de sentir os acontecimentos, a partir de suas significações singulares. Assim uma análise crítica de testemunho oral e corporal tem que ocorrer, devendo esta ser transversalizada com documentação escrita existente e demais fontes. (GARRIDO, 1992).

Neste projeto, a cada dois meses convidamos ex-alunos do professor Gilberto de Assis a ministrar uma aula de dança Afro-brasileira. Essas aulas são abertas à comunidade, e os pesquisadores participam. Após a oficina com aproximadamente duas horas de duração, é iniciada uma roda de conversa onde os participantes e principalmente os pesquisadores conversam com o professor ministrante estimulando para que este relate suas memórias em relação a sua formação em dança Afro-brasileira, suas concepções sobre os princípios técnicos desta dança e suas vivências pessoais com o professor Gilberto de Assis. Estes relatos e a experiência corporal vivenciada são as fontes que orientam esta investigação.

É importante aqui destacar que, nas metodologias de história, a história oral aparece como uma contribuição importante. Contudo, pela natureza do objeto investigado, entendemos que a memória corporal dos sujeitos pesquisados e a vivência de dança experimentada pelos pesquisadores durante as oficinas são elementos de extrema importância para a investigação da sistematização dessa técnica e repertório da dança Afro-brasileira. Assim, baseados na história oral, estamos criando e nos utilizando de uma história corporal.

O envolvimento de vários atores foi importante porque a memória de

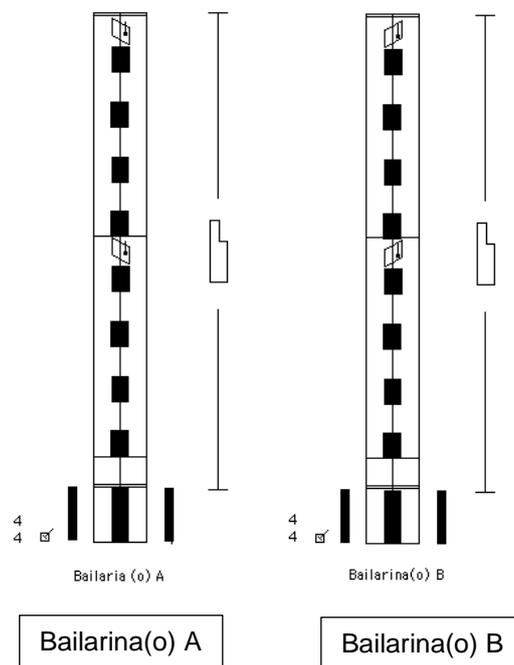
cada sujeito é circunstancial e interpretada a partir de suas próprias experiências e significações dos fatos vivenciados. Logo, estes inúmeros discursos foram comparados de forma sistemática e crítica, com o objetivo de buscar o entendimento do fato de forma geral e ao mesmo tempo singular. (SCHNEIDERE; SCHMITT, 1998). Desta forma uma certa estrutura da técnica da dança Afro-brasileira pode ser identificada e compreendida em suas lógicas e procedimentos próprios.

A realização das aulas permitiu perceber pontos de convergência apesar das diferenças singulares que cada professor imprimia no seu modo de orientar as aulas e na sua marca pessoal de realizar os gestos. Percebeu-se que, apesar de diferenças, havia um cerne tanto no que se refere a uma tecnologia de ensino como a um vocabulário próprio para tal dança.

As entrevistas ratificavam ou tornavam mais visíveis pontos da técnica e do repertório, bem como traziam informações históricas que não haviam sido apresentadas nas poucas bibliografias e textos existentes.

O repertório bem como exercícios considerados fundamentais na técnica foram transcritos em Labanotation, assegurando mais um dispositivo de análise e registro da dança Afro-brasileira.

Figura 1 – Exemplo de salto na diagonal da dança Afro-Brasileira, transcrita para o Labanotation.



Técnica

Na dança Afro-brasileira no eixo Dunham-Baptista-Assis foi categorizado o repertório da dança Afro em três grupos de repertório gestual: (1) o estudo de movimento para aprimoramento da técnica; (2) a dança dos Orixás; e (3) as danças chamadas brasileiras. Com relação à técnica Afro-brasileira, percebe-se que foi estruturado um modo de pensar a formação do dançarino, valorizando certas propriedades corporais que são estruturadas em uma lógica muito própria e inovadora, criando uma preparação corporal diferenciada tanto do balé como da dança moderna, embora contenha elementos de ambas.

A primeira leitura que podemos fazer quando analisamos esta técnica da dança é que toda a movimentação tem uma conexão com a ancestralidade Afro-brasileira, representada pela terra, fazendo com que de um modo geral se valorize o peso corporal, podendo ser vivenciado pela constante flexão dos joelhos e os pés inteiros plantados no chão. Além disso, a dança Afro-brasileira procura trabalhar uma grande variedade de gestos, explorando todos os segmentos corporais em todas as possibilidades motoras que estes são capazes de realizar, seguindo as análises cinesiológicas dos movimentos articulares. De certo modo, podemos dizer que há uma orientação psicomotora, numa tentativa de habilitar o corpo em sua gestualidade máxima. As etapas da aula evoluem com movimentos que respeitam a lei céfalo-caudal do desenvolvimento neurológico e psicomotor da criança (FONSECA, 2009). Isto significa dizer que primeiro se explora os gestos da cabeça, passando pela cintura escapular, coluna, cintura pélvica e terminando nos pés.

A estrutura da aula é dividida em três partes: aquecimento, estudo do movimento, e vocabulário das danças dos Orixás e danças brasileiras. O aquecimento pode ser composto por barra, chão, centro, seguindo os modelos mais tradicionais de didática da dança, como ocorre no balé.

Na barra se realiza o aquecimento que trabalha respiração e força, focando nos membros inferiores e na coluna. Mas desde este momento já percebemos uma diferença em relação à outras estéticas de dança: o quadril

tem papel de importância e um tônus muscular mais intenso é acionado, explorando força e resistência muscular.

Uma outra inovação na barra é a presença dos exercícios de ondulação da coluna que muito se diferem da coluna estática e vertical do balé. Na aula de dança Afro-brasileira a cada dia ou se inicia com a barra (elemento mais frequente) ou se realiza os exercícios de chão. O chão, que se caracteriza por exercícios realizados com os participantes sentados ou deitados e tem como objetivo, sobretudo, o alongamento muscular e flexibilidade articular. Na dança Afro-brasileira há uma grande mobilização de cabeça, coluna e quadril, enfatizando o alongamento e a coordenação destas áreas corporais.

Após a seção de aquecimento a aula segue com uma seção que Mercedes Baptista e Gilberto de Assis chamaram de “educação do movimento”, na qual eram presentes os movimentos educativos. Como o próprio nome sugere aqui é explorado cada segmento corporal em sua máxima possibilidade motora. Se no balé, por exemplo, é explorada em pouca variedade movimentos de cabeça, quadril e coluna, na dança Afro-brasileira estas partes são ativadas intensamente. Além desta busca de inúmeras possibilidades corporais, nos movimentos educativos algumas motricidades características das danças de origem negra são exploradas.

Todos os movimentos educativos são realizados com locomoções, geralmente em diagonais da sala, com marcação que acompanha a percussão com diferentes modos de caminhar. Neles são trabalhados:

a) Cabeça: a movimentação da cabeça na dança Afro-brasileira se caracteriza pela mobilização do pescoço em flexão posterior e anterior, inclinações laterais, rotação, deslizamento lateral, combinação de flexão, propulsão e retropropulsão, circundução e movimentos oscilatórios e balanceados.

b) Ombros e braços: mobilização da articulação da cintura escapular, no qual os ombros são movidos em deslocamentos em diversas direções realizando elevações, propulsões, circunduções e oscilações alternadas dos ombros para frente e para trás.

c) Contrações e ondulações da coluna: a ondulação de coluna na dança Afro-brasileira tem seu ponto de origem no quadril partindo da pélvis, com uma contração do abdômen indo em direção aos ombros e envolvendo a cabeça em sua finalização. Muitas vezes se usa movimentos combinados dos membros superiores com as ondulações da coluna. Além das ondulações, há também as contrações do tronco como um todo, de modo percussivo.

d) Quadril: o quadril tem função fundamental uma vez que a sensação de peso e elevação do corpo são acionados, deixando visível a ação da gravidade. Neste estudo a execução dos movimentos é bastante conduzida, realizando movimentos de semicírculo e circulares na direção horária e anti-horária.

e) Pernas e pés: as articulações de coxofemoral e de joelhos são exploradas de forma agregadas através de pequenos saltos e/ou lançamentos dos membros inferiores em diversas direções, porém a articulação do joelho sempre se mantém fletida bem como há a dorsiflexão dos pés (semelhante ao um *grand battment*). Além disso, a rotação coxofemoral segue um padrão anatômico, com uma tendência a posição paralela de pés. Os pés também são trabalhados em flexão dorsal e plantar em diversos momentos.

f) Giros e piruetas: os giros mais comuns com o objetivo de preparar o bailarino são os chamados giro simples, iniciados à partir da segunda posição com os joelhos fletidos, que são unidos durante o giro, com os pés inteiramente no chão; e o giro com salto, semelhante ao giro simples, porém realizando um pequeno salto entre os giros (semelhante a um *tour en l'air*). As piruetas ocorrem com a preparação de braços e pernas em oposição realizando um pequeno salto, ao fim da preparação, as pernas estarão paralelas e flexionadas e os braços em posição favorável a uma impulsão. O giro será feito para o lado da perna que foi à frente para trás (*en dehors*).

g) Saltos: os saltos são treinados a partir da progressão com preparação feita a partir de três pequenos saltos com deslocamento para frente, e um salto

com movimentação diferenciada, que pode ser uma movimentação de pernas ou um salto combinado com giro, numa contagem que totaliza quatro tempos.

Antes de realizarmos uma apresentação do repertório gestual pesquisado e explorado por Mercedes Baptista em suas obras coreográficas e sua técnica, faz-se necessário algumas problematizações. A primeira delas é que muitas vezes há uma crítica à dança de Baptista por apresentar no palco uma dança que teria seu sentido e significado autêntico apenas no ato religioso dos terreiros. Afirma-se que Baptista, ao retirar do ritual a motricidade de alguns Orixás, destituiu seu sentido espiritual e ritualístico. Mas o que encontramos em seus relatos e de outros artistas da dança Afro-brasileira é que na verdade Baptista quis trazer ao palco a movimentação dos Orixás em uma gestualidade reinterpretada que inaugura novas narrativas e poéticas intensas. Talvez seja isso que Baptista queria: ressignificar no palco nossa cultura, tomando-a como elemento primordial para escrever uma autêntica dança cênica brasileira.

A segunda questão importante a ser destacada é que no terreiro de religiões Afro-brasileiras as movimentações dos Orixás ocorrem de maneira muito singular. De um modo geral a motricidade nesse contexto tem amplitudes menores e sem o virtuosismo do contexto da dança cênica ocidental. Ao trazer essa gestualidade para o palco Baptista procura captar aquilo que é mais essencial da motricidade característica de cada Orixá, transversalizando-a com a estética do balé e da dança moderna. Movimentos mais amplos na cena se fazem necessários porque no palco de grandes dimensões uma movimentação de amplitudes pequenas pode talvez não ser percebida pelo público a uma distância grande do intérprete. A dança dos Orixás de Mercedes Baptista e Gilberto de Assis não tem a mesma relação com o ritual que ocorre no contexto do xirê (a roda de dança do terreiro), porém possui diversos elementos representativos de cada Orixá para além de seus gestos, como o toque na percussão e algumas referências às características como indumentária, cores, objetos, costumes e atividades.

E há ainda uma terceira, sabe-se algumas das danças apresentadas por Mercedes Baptista não existem no repertório da cultura popular. O caso mais

emblemático é a dança que Baptista chamou de *Cafezal*, no qual os bailarinos vestindo roupa branca e chapéu de palha, como agricultores segurando uma peneira com café, dançam como se estivessem peneirando o café a fim de limpá-lo. O que entendemos é que Baptista, ao produzir seus espetáculos, estava muito mais preocupada em criar poéticas a partir de um imaginário do negro do que propriamente realizar uma pesquisa etnográfica da dança.

Na Dança Afro-brasileira do eixo Dunham-Baptista-Assis o repertório gestual foi categorizado em dois grupos: a dança dos Orixás, os quais sistematizados por Mercedes Baptista são: Ogum, Oxum, Oxumaré, Iansã, Xangô, Omulu ou Obaluaê, Exu, Iemanjá, Oxóssi e Oxalá, e as danças chamadas brasileiras nas quais se incluem o Cafezal, Lundu, Coco, Xerém, dentre outras que também tem movimentos próprios para o espetáculo (GAUDIE LEY, 2018).

Conclusão

Autores como Gonzales (2015) afirmam que o reconhecimento de personagens da dança de diáspora negra como Dunham nos Estados Unidos e Mercedes Baptista no Brasil ainda sofrem graves dificuldades no reconhecimento de suas contribuições e inovações para o desenvolvimento da dança moderna, fato que contribui para “a representação marginalizada dentro do campo da dança como um todo” (p. 27). Na história da dança moderna estadunidense é comum citar entre seus pioneiros Martha Graham e Doris Humphrey. Contudo a produção de Dunham também foi significativa e emblemática para essa história. Este grande legado de Dunham chegou ao Brasil criando aqui uma assinatura particular produzida por Mercedes Baptista e Gilberto de Assis porém sofrendo da mesma falta de reconhecimento que as danças de diásporas negras passaram nos Estados Unidos.

Este trabalho é uma tentativa de trazer à tona um dos momentos mais significativos da história da arte brasileira e que ainda precisa ser muito resgatado, valorizado e preservado. Se assim o fizermos talvez

compreenderemos a potência que nossa cultura tem para a produção artística brasileira em Dança.

Referências

- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: edições 70, 2004.
- BEZERRA, Kátia. **Entrevista sobre Dança Afro-brasileira**. Rio de Janeiro, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. **Compreender**. In: BOURDIEU, Pierre (coord.), **A miséria do mundo**. Trad. de Mateus Soares Azevedo, et al. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998, p.693-713.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Volume 3**. São Paulo: 34, 2012.
- FONSECA, Vitor da. **Psicomotricidade: Filogênese, Ontogênese e Retrogênese**. Rio de Janeiro: WAK, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- GARRIDO, Juan del Alcàzar. As fontes orais na pesquisa histórica: uma contribuição ao debate. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: vol. 13, n. 25/26, set/92-ago/93, p. 33.
- GAUDIE LEY, Silvia Lúcia Cardoso. **Entrevista sobre Dança Afro-brasileira realizada no Departamento de Arte Corporal da UFRJ**. Rio de Janeiro, 2018.
- LIMA, Nelson. **Dança Afro e Brasilidade no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.
- MEIHY, José Carlos Sebe; RIBEIRO, Susana Lopes. **Guia prático de História oral**. São Paulo: Contexto, 2011.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza; SANCHES, Odésio. Quantitativo-Qualitativo: Oposição ou Complementaridade? **Cadernos de Saúde Pública**. Rio de Janeiro: vol. 9, n.3, jul/set, 1993, p. 239-262.
- MONTEIRO, Marianna. Dança Afro: Uma Dança Moderna Brasileira. In: NORA, Sigrid; SPANGHERO, Maíra (org.), **Húmus 4**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, p. 51-59.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**. São Paulo: vol. 18, n. 50, 2005, p. 209-224.

Teatro Experimental do Negro. **Enciclopédia Itaú Cultural**. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>. Acessado em: 03/11/20

NELSON, Charles. **Entrevista sobre Dança Afro-brasileira realizada no Departamento de Arte Corporal da UFRJ**. Rio de Janeiro, 2019.

NORA, Sigrid. **Temas para Dança Brasileira**. São Paulo: SESC, 2010.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: Algumas reflexões sobre a éticana história oral. **Projeto História**. São Paulo: n. 15, abr. 1997, p.13-49.

SCHNEIDER, Sergio; SCHIMITT, Cláudia Job. O uso do método comparativo nas Ciências Sociais. **Cadernos de Sociologia**. Porto Alegre: v. 9, 1998, p. 49-87.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço. **Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança**. Rio de Janeiro: Editora, 2007.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço; MELGAÇO, Matheus. **Apostila de conteúdo e referência para prova teórica de danças de matrizes africanas**. Rio de Janeiro: Sindicato dos Profissionais em Dança do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://spdrj.com.br/wp-content/uploads/sites/150/2020/03/APOSTILA-DE-DAN%C3%87AS-DE-MATRIZES-AFRICANAS.pdf>. Acessado em: 03/09/2020.

DUAS HISTÓRIAS: A DANÇA DE SALÃO NO BRASIL E A DANÇA DE SALÃO BRASILEIRA

Aline dos Santos Paixão (FGV)

A história da dança de salão no Brasil e, mais tarde, a história da dança de salão originalmente brasileira, é fragmentada e confusa. Percebemos que a influência das danças europeias é privilegiada nessa história, em detrimento da influência das danças de matriz africana. Propomos, portanto, uma revisão dessa história, buscando resgatar as influências das culturas negras que, muitas vezes, se perdem nas representações vigentes. Sugerimos ainda enxergar essa história como dupla: antes do maxixe, que acompanha a história das danças europeias reproduzidas aqui pelas elites; e depois do maxixe, que diz respeito às danças genuinamente brasileiras, com forte influência das culturas negras cultivadas aqui.

Dentre as referências bibliográficas mais antigas para os estudos sobre a história das danças de salão no Brasil, estão livros que documentam a história da música popular brasileira, como *Pequena História da Música* (2015) de Mário de Andrade; *Samba, o dono do corpo* (1998) de Muniz Sodré; e *Pequena História da Música Popular* (1986) de José Ramos Tinhorão, em que podemos encontrar capítulos ou trechos que deixam entrever episódios, costumes e modas nas danças de salão praticadas no Brasil. Esses títulos foram publicados pela primeira vez nas décadas de 1930, 1970 e 1980, respectivamente, portanto os anos entre parênteses se referem às edições consultadas. Esses livros também dão pistas sobre o surgimento do maxixe e sobre a constituição do samba, com foco sempre voltado para a música, mas como no contexto do final do século XIX e início do XX as danças sociais e a música popular eram intrínsecos, essas obras dedicam alguns parágrafos ou linhas para as danças de salão.

A pesquisa de Mário de Andrade considera as músicas e danças populares brasileiras como resultado de um amálgama das culturas portuguesa, espanhola, ameríndia e africana. Chama-nos a atenção a presença de estigmas e preconceitos coletados de relatos de viajantes

européus no que se refere às danças africanas, como, por exemplo, o lundu ser considerado a dança mais indecente. O próprio autor reforça ideias como essa quando afirma “o jeito africano muito lascivo de dançar, permaneceu na índole nacional” (ANDRADE, 2013, p. 165). A obra de Mário de Andrade é cânone na história da música brasileira e essa perspectiva sobre as danças africanas, repercute até hoje em algumas obras sobre a dança de salão. Décadas depois, Sodré (1998) lança um livro com objetivo de contestar alguns pontos abordados por Mário de Andrade, especialmente no quesito musical da síncope, assumindo uma perspectiva completamente oposta a Andrade. De início, não considera o samba como elemento passivo no amálgama cultural como os discursos vigentes vinham tratando. Considera o samba e os elementos culturais africanos que o compõem como agentes ativos da própria história e não apenas um gênero que sofreu modificações impostas para sobreviver. Sustenta que o samba e o corpo são indissociáveis e que sua trajetória é uma demonstração de resistência à escravidão e afirmação da continuidade do universo cultural africano. Defende ainda que “as músicas e danças africanas transformavam-se, perdendo alguns elementos e adquirindo outros, em função do ambiente social” (SODRÉ, 1998, p. 13).

Tinhorão (1986) segue a linha de Mário de Andrade. A diferença é que dedica um pouco mais de espaço para as danças de salão, mas com uma ótica bem limitada e evolucionista, considerando as contribuições africanas para a música e dança como primitivas. Essa perspectiva pode ser visível em trechos como:

Diante de tal maneira de dançar, qual o comportamento que se poderia esperar dos músicos de choro, sendo eles também naturalmente inclinados a esses transbordamentos de dengo, de malícia e de lascívia, tão próximos estavam dessa gente pela origem? (TINHORÃO, 1986, p. 63).

Compreender as linhas de pensamento desses autores é importante porque até hoje esses pontos de vista se misturam e se confundem na construção da história da dança de salão brasileira. Estamos de acordo com o entendimento de Sodré (1998) e Sandroni (2001) e acreditamos que a contribuição africana nas danças e músicas populares precisa ser revista

tomando um lugar de protagonismo. Investigando também o contexto histórico, político e social do Rio de Janeiro, com o grande auxílio das pesquisas de Chalhoub (1986), Needel (1993), Sevcenko (1998), Melo (2014), entre outros, acreditamos que podemos contribuir com um encaixe dessas informações em favor da história da dança de salão brasileira, esclarecendo um pouco mais o campo.

Dança de salão no Brasil: origens europeias e chegada ao Rio de Janeiro

A dança de salão surgiu como um dos elementos do novo estilo de vida cortesã na Itália (BOURCIER, 2001). Era utilizada pela nobreza como ferramenta para promover a sociabilidade e um comportamento ligado a noções de civilidade. Deve-se observar que essas danças dos nobres, apesar de já serem “de salão”, por serem executadas em grandes salões, ainda não tinham o par, ou o casal como elemento fundamental. Segundo Perna (2001), a dança de salão a dois, de pares enlaçados, onde o homem e a mulher dependiam apenas um do outro e não de outros dançarinos, só chegou no final do século XVIII a Paris, com a valsa, proveniente dos povos germânicos (Áustria e Alemanha). Portanto a valsa foi a primeira dança de salão de par enlaçado.

Assim sendo, os primeiros contatos com as danças de salão começam com a vinda dos primeiros europeus para o Brasil. A chegada da família real portuguesa no Rio de Janeiro em 1808, trouxe de forma mais consistente o hábito de dançar e o início de uma cultura de bailes como forma de socialização entre os nobres (PERNA, 2001; MELO, 2014). No entanto, foi apenas a partir de 1850 que esse costume se intensificou e se difundiu de forma mais forte, atingindo vários espaços e classes sociais. Esses bailes estavam inseridos no cotidiano das classes privilegiadas e aconteciam em teatros, residências das elites e festividades da coroa. Logo surgiram as Assembleias e Associações que foram responsáveis pela estruturação, manutenção e difusão de uma cultura de lazer, diversão e sociabilidade através dos bailes. Essas instituições eram fundamentais no esforço de se reproduzir aqui o estilo de “vida de corte”.

Foi nessa conjuntura que algumas interações entre classes sociais começaram a acontecer, e os salões de baile promoviam essa permeabilização de forma eficiente, as Associações “promoviam bailes para diferentes estratos das elites e setores médios” (MELO, 2014, p. 757). Além de membros da aristocracia, atraía também comerciantes, diplomatas e negociantes, ademais esses bailes foram responsáveis pela aproximação entre homens e mulheres nas atividades públicas. O autor também alerta que esse esforço de confraternização entre os diferentes, excluía as classes menos favorecidas, tratava-se de uma comunhão entre diferentes estratos das elites. O autor ressalta também a existência de uma grande ruptura entre povo e elite não só no campo cultural, como social e político. Isso dá pistas da hipótese defendida aqui, de que a história da dança de salão é dupla. Essa ruptura era facilmente percebida nas danças praticadas, enquanto a valsa e a polca eram praticadas nos salões das elites, outras danças iam se configurando nos espaços populares com grande influência das danças, músicas e cultura negra, como o reisado, o lundu e o maxixe.

A época de *ouro* dos bailes vinculados à alta sociedade estava prestes a mudar. Nas últimas décadas do século XIX alguns acontecimentos contribuem para uma desarticulação desse sentimento de associação entre as elites que se manifestava e se fortalecia através dos bailes. E, no final do século XIX e início do século XX, enquanto os bailes das elites se desvanecem, os bailes populares ganham força impulsionados por danças e músicas que serviram de base para o que mais tarde seria reconhecido como cultura popular brasileira. De acordo com Needel (1993), ao final da primeira metade do século XIX, a sociedade brasileira era basicamente dividida entre senhores e escravizados. Dois estratos bem distintos: os poderosos e ricos, composto por fazendeiros e comerciantes brancos; e outro, composto por negros e mestiços, tanto escravizados como libertos e seus descendentes, que formavam as categorias de trabalhadores rurais, empregados domésticos, artesãos, braçais da lavoura, trabalhadores urbanos, entre outras funções subalternas. Existia também uma pequena camada média, formada por profissionais liberais, burocratas subalternos, empregados dos escritórios e pequenos lojistas. Mesmo com a transferência da principal atividade exportadora que passou das minas de ouro

e diamante de Minas Gerais e dos engenhos de cana-de-açúcar do nordeste para as fazendas de café cultivadas em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, a estrutura social permaneceu a mesma, uma restrita elite agroexportadora, uma massa de trabalhadores escravos e uma pequena camada de setores médios.

Essa estrutura apresentada vai sofrer profundas alterações a partir do final da Guerra do Paraguai. Segundo Needel (1993), o Brasil sofre três mudanças fundamentais com o fim da guerra: primeiro o grande aumento dos setores médios da sociedade ocasionada pelo aumento populacional urbano. Profissionais liberais, burocratas, empresários, empregados do comércio e estudantes, agora em maior número, passam também a ter maior acesso ao pensamento e exemplos europeus, nascendo assim uma nova consciência política, expressa em contestação política, conspirações e revoltas urbanas. Com isso, a influência dos grandes proprietários de terra, até então absoluta, começa a diminuir. A segunda mudança fundamental que ameaçava o *status quo*, era a pressão cada vez maior dos abolicionistas, o que significava mais uma ameaça aos grandes produtores de café que dependiam totalmente do trabalho escravizado. O terceiro ponto foi a insatisfação das elites cafeeiras de São Paulo, que, apesar de sua liderança econômica, não dispunham do poder político que almejavam. Assim sendo, os desafios enfrentados pela coroa tomavam forma em dois movimentos políticos: o republicano e o abolicionista. Todavia, esses movimentos possuíam subdivisões, buscando interesses próprios, e esse cenário de quase convulsão social, e de clara divisão das elites e fortalecimento dos estratos médios não permitia mais os bailes harmônicos que serviam para o fortalecimento de laços sociais e econômicos entre eles.

O autor também aponta como os grandes salões da época foram afetados pelo contexto político e social e o conseqüente declínio dos bailes das elites. Sobre o mais famoso salão, Cassino Fluminense, Needel (1993) afirma que, após a Proclamação da República, muitos dos seus diretores mudaram-se para a Europa, e que, entre os anos de 1891 e 1896, realizou-se apenas uma reunião de diretoria, para eleger os substitutos. Em 1898 o Cassino ensaia uma recuperação sob o governo de Campos Sales, no início da *belle époque*

carioca, mas, devido a diversos problemas financeiros e administrativos que vinham dos anos anteriores, a falência foi inevitável e seu desfecho foi uma liquidação e fusão definitiva com o Clube dos Diários em 1908.

Ponto interessante na nossa investigação foi constatar que assim como os demais salões, o *Jockey Club* teve sua fase de bailes, mas de acordo com Needel (1993), o *Jockey* passou incólume pelas turbulências e mudanças socioeconômicas da virada do século, graças à flexibilidade para atender às mudanças no gosto das elites. E essas mudanças seguiam na direção de entretenimentos cada vez mais passivos, onde a dança de salão saiu de cena.

(...) havia outro aspecto que diferenciava o *Jockey*. Este era uma instituição que, em seu principal entretenimento, exigia uma participação passiva: as pessoas observavam, os cavalos desempenhavam. No Cassino e no Club dos Diários, esperava-se dos próprios associados uma participação ativa. E as formas pelas quais desempenhavam seus papéis não eram perenes; pelo contrário, faziam parte da antiga sociedade do Segundo Reinado. Nestes dois clubes, era necessário conhecer danças complicadas, participar de bailes grandiosos e por em prática habilidades sociais intrínsecas a uma sociedade maneirista e cortesã, cuja maioria dos membros estava em via de desaparecimento no início da década de 1920. (NEEDEL, 1993, p. 100).

Essa crescente passividade em relação aos tipos de entretenimentos é um fenômeno já observado antes na história da dança. Nos séculos XIV e XV, os nobres inicialmente executavam as composições dos *balletos*, mas posteriormente tornam-se plateia e a execução passa a ser executada por bailarinos profissionais. Norbert Elias (1994) explica esse fenômeno em alguns de seus ensaios reunidos em *Sociedade dos Indivíduos*. O autor afirma que nós estamos, através dos séculos, percorrendo uma trajetória que muda nossa consciência a respeito de nós e do mundo, estamos percebendo a nós mesmos, cada vez mais como indivíduos e menos como parte de um coletivo. Nesse sentido, argumenta que a visão e o ato de observar estão relacionados com o sentimento de separação ou isolamento entre o indivíduo e o que ele observa, entre o “eu” e o “mundo”, fortalecendo assim o sentimento de individualidade. Além disso, o autor reitera que esse fenômeno faz parte dos processos civilizatórios ocidentais, nos quais existe um progressivo controle do corpo e educação dos sentidos em nome de uma educação refinada e

civilizada e, portanto, as atividades contemplativas passam a ter superioridade. E as elites buscavam justamente isso, se afirmar naquele momento histórico-social influenciadas por parâmetros de civilidade e modernidade advindos das sociedades industriais.

Mas enquanto os bailes arrefeciam entre as elites, estavam em ascensão entre as classes populares, dado que as diferentes classes não comungavam dos mesmos valores. Enquanto as elites cultivavam uma educação que passava principalmente pelo controle do corpo, as classes populares eram mais livres nesse sentido. O que vimos até agora diz respeito apenas à adesão e às práticas das danças de salão pelas elites. Seria um erro partir da história dos nobres salões da corte e acreditar que devemos seguir uma linha única de “evolução” ou raciocínio para se chegar ao que vivemos hoje. O que tentaremos entender e desvendar a partir de agora é como músicas e danças nascidas nos terreiros dos negros que aqui viviam foram levadas aos salões, populares e das classes médias.

A história da dança de salão brasileira

O fato de o mesmo período histórico ser o responsável pela decadência das danças de salão da elite e ao mesmo tempo pela origem da dança de salão genuinamente brasileira faz pensar que se trata de uma mesma coisa. Que a dança de salão das elites de alguma forma “evoluiu” ou “regrediu” e se transformou na dança de salão popular. Mas como veremos, não se trata de um movimento único. Certamente, as danças de salão das elites sofreram alterações, levando a uma abertura maior dos bailes na Primeira República, quando a composição da elite mudou. Mas ao mesmo tempo havia outros movimentos, vindos “de baixo”, dos negros e das camadas mais pobres da população, que foram excluídas dos ideais de civilização vigentes na *belle époque* carioca. Isto posto, continuamos defendendo que se tratam de duas histórias em grande parte dissociadas e com grande afastamento, assim como era a distância entre as classes que as produziram.

Após o início da República e a Abolição da escravatura no Brasil, a alta sociedade do Rio de Janeiro passou por uma reconfiguração de seus costumes

e modas. Needel (1993) reconhece esse período como a *belle époque* carioca, temporada que foi marcada pelas reformas de Pereira Passos (1903-1906). Essa época, ao mesmo tempo em que reforçava nas elites ideais de civilização e progresso nos moldes europeus, contribuía para uma negação do que era “efetivamente brasileiro”, associando aspectos raciais e culturais cariocas ao passado colonial que pretendiam deixar para trás. Para compreender como as danças populares de raiz negra vão florescer e resistir a partir daí, faz-se necessário um breve panorama político-social do período.

O alvo das reformas de Pereira Passos não eram apenas as construções de concreto, mas também as tradições culturais de origens negras. Dessa forma, festas e hábitos populares foram reprimidos e até o carnaval, para ser tolerado, não seria mais nos antigos moldes, “mas os dos corsos de carros abertos, das batalhas de flores e dos pierrôs e colombinas bem-comportados, típicos do Carnaval de Veneza, tal como era imitado em Paris” (SEVCENKO, 1998b, p. 27). Nesse período, os descendentes de africanos, agora livres, compunham mais da metade da população carioca e “suas tradições se mesclavam e floresciam nas áreas mais pobres da Cidade Velha e nos morros” (NEEDEL, 1993, p. 71). O conjunto de construções precárias nos morros, conhecido como favelas, começou a ser formado no final do século XIX e recebeu depois muitos desabrigados provenientes das demolições provocadas pela reforma.

O projeto político, visual, arquitetônico e cultural promovido pelas elites não incluía os negros e os pobres e muito menos suas manifestações culturais, obrigando-os a viver às margens das grandes avenidas e das belas construções que brotavam com o impulso modernizador. Para compreender melhor a dimensão da hostilidade vivida com a instauração do novo regime, Sevcenko (1998b) nos explica que era como se o mesmo ato procurasse cancelar a herança do passado histórico e automaticamente estabelecesse uma conexão com as culturas e sociedades das potências industrializadas. Não existia ainda uma consciência crítica acerca das desigualdades inerentes à posição do Brasil no panorama internacional.

E enquanto essa consciência crítica não amadurecia, prevaleceu o sentimento de vergonha, desprezo e ojeriza em relação ao passado, aos grupos sociais e rituais da cultura que evocassem hábitos de um tempo que se julgava para sempre e felizmente superado. (SEVCENKO, 1998b, p. 28).

Além desse cenário de exclusão, consolidou-se também a vigilância e repressão policial. Enquanto estavam nas senzalas, na condição de propriedade privada, os negros tinham a permissão, nos dias de folga, para organizar suas festas, que, de acordo com Schwarcz (1998), contavam com a participação dos brancos na maioria dos festejos religiosos. Contudo, após a Abolição, a perseguição e repressão às manifestações populares e aos negros recrudesceram no Rio de Janeiro. Conforme Chalhoub (1986), isso teve a ver com a formação da classe trabalhadora no Rio de Janeiro e com a necessidade da imposição de uma nova ideologia do trabalho nas últimas décadas do século XIX. Essa nova ideologia tinha como ponto central a sujeição dos negros que, agora libertos, deveriam ser compelidos ao novo sistema. Como aliciar indivíduos que tinham uma visão tão negativa do trabalho, dado os horrores da escravidão? Segundo o autor, o controle social do escravo era conseguido através de uma combinação entre castigos e atitudes paternalistas e pela própria condição legal de propriedade privada. Após o fim da escravidão, os donos do capital precisavam garantir o suprimento de mão de obra, o que só poderia ser alcançado através de uma mudança radical no conceito de trabalho até então vigente. É nesse momento, que o conceito de trabalho começa a ganhar valoração positiva, aliado a conceitos adjacentes como *ordem* e *progresso*, que nos levariam no sentido da civilização ou da “constituição de uma ordem social burguesa” (CHALHOUB, 1986, p. 29).

Mas isso não seria suficiente para garantir a adesão dos negros libertos, pois, segundo Chalhoub (1986), a articulação dos conceitos e noções e a imposição da ideologia eram destinados à *mente* ou *espírito* dos homens livres em questão; era necessário um segundo movimento, era preciso também agir sobre seus *corpos*. É nesse momento que os cantos, as danças, as lutas, os cultos serão definitivamente censurados e submetidos à constante vigilância policial. Surpreendentemente, é nesse cenário que o maxixe e o samba vão

florescer. Dentre outros fatores, isso foi possível porque, segundo Wissenbach (1998):

Expressões culturais tais como os jongos e o samba, por veicular sentidos mais profundos referidos às concepções e visão de mundo dos negros, utilizados como meio de transmissão de valores e de contato com as forças sobrenaturais, permaneceram apesar da destruição do regime escravista e da desmontagem das senzalas, alimentando as coletividades de ex-escravos tanto nas zonas rurais como nas cidades. (WISSENBACH, 1998, p. 87)

Aos negros e mestiços que viviam nas áreas mais pobres da cidade era atribuída a *má ociosidade*, pois, como aponta Chalhoub (1986), a ociosidade só era crime se atrelada à pobreza. A vigilância e repressão, apesar de terem como objetivo final a garantia da mão de obra, não se restringiam ao âmbito do trabalho, passavam também pela “vigilância contínua do botequim e da rua, espaços consagrados ao lazer popular” (CHALHOUB, 1986, p. 31).

Apesar do foco da pesquisa de Chalhoub (1986) ser a rua e o botequim como espaços de lazer, não é difícil imaginar que essa repressão acontecesse também nos bailes populares. Melo (2014) afirma que os bailes populares eram perseguidos pelas autoridades e pela imprensa, tendo alcunha de “assustados”, entre outros termos, e sendo considerados “locais de devassidão”. Portanto, a história do samba de gafieira que é praticado hoje passa por essa história de perseguição e marginalização, mais do que pela história de grandes e iluminados salões repletos de pessoas ricas. Vamos explorar agora algumas pesquisas e estudos que mostram o longo caminho cheio de negociações que fizeram o lundu, o maxixe e o samba serem amplamente vistos, julgados, praticados e, só bem mais tarde, aceitos.

O lundu e a origem do maxixe

Em geral, a literatura considera a polca, uma dança europeia, como elemento principal que influenciou na origem do maxixe. Na verdade, investigando esses textos, percebe-se que não há uma tese profunda e bem estruturada sobre a influência da polca na origem do maxixe. A influência das culturas africanas que vinham sendo cultivadas no Brasil e no Rio de Janeiro eram subestimadas nesses estudos. Visto que as culturas africanas, apesar da

repressão, viviam um momento no qual eram potencializadas pelas novas configurações de trabalho e moradia na cidade, não se pode eliminar ou diminuir o poder dessa influência na constituição da cultura popular brasileira. No entanto, observa-se uma tendência a atribuir um peso maior ao elemento europeu da equação.

Sodré (1998), em texto que teve a primeira edição na década de 1970, foi talvez o primeiro autor que buscou explicar a constituição do samba (música) através da primazia da cultura negra. Assim como em outros estudos da musicologia, seu livro nos permite entrever algumas questões sobre a dança. Nas palavras do próprio autor, o objetivo de seu trabalho é:

(...) indicar como um aspecto da cultura negra - *continuum* africano no Brasil e modo brasileiro de *resistência* cultural - encontrou em seu próprio sistema recursos de afirmação da identidade negra. E implicitamente pretendemos rejeitar os discursos que se dispõem a explicar o mesmo fenômeno, o samba, como uma sobrevivência consentida, simples matéria-prima para um amálgama cultural realizado de cima para baixo. (SODRÉ, 1998, p. 10, grifo do autor.)

Tencionamos, desta forma, a partir de Sodré (1998) e Sandroni (2001) trazer essa questão também para a formação da dança de salão brasileira. Sodré (1998), admite que existem características mestiças na constituição das músicas urbanas brasileiras, no entanto, defende que essa música florescia realmente no interior dos ambientes ocupados pela população negra. “Ao lado da habanera e da polca (que obtiveram grande sucesso no Rio de Janeiro a partir de 1845), o lundu contribuiu - principalmente com a síncopa - para a criação do maxixe.” (SODRÉ, 1998, p. 31). O autor combate o ponto de vista de vários musicólogos anteriores que insistem em afastar a música e danças urbanas originadas no Rio de Janeiro das influências africanas. O que vemos nos estudos sobre o maxixe é ainda o privilégio da cultura branca, em detrimento das influências negras, exemplo disso são as obras de Jota Efegê (2009) e Tinhorão (1986), que se debruçam principalmente sobre o maxixe e suas relações com as classes médias e altas e menos em sua origem, atribuindo à mistura de culturas o seu surgimento. Em trecho de um livro, escreve Tinhorão:

Transformada a polca em maxixe, via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro, para atender ao gosto bizarro dos dançarinos das camadas populares da Cidade Nova, a descoberta do novo gênero de dança ia chegar ao conhecimento das demais classes sociais do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX quase simultaneamente com sua criação. E os veículos para a tomada de conhecimento da nova dança do povo pelas classes mais elevadas seriam os bailes das sociedades carnavalescas e os quadros de canto e dança do teatro de revista.” (TINHORÃO, 1986, p. 63)

Vemos claramente nesse trecho, a polca ser colocada em posição de destaque. O autor considera o lundu apenas um meio para que a polca se transforme em maxixe. Fato que se deu graças ao “gosto bizarro” dos dançarinos das camadas populares. Tanto Jota Efegê (2009) quanto Tinhorão (1986) nos fornecem informações valiosas sobre como o maxixe se estabeleceu e difundiu no Rio de Janeiro, mas as influências das danças negras são omitidas ou superficiais, seguindo uma tradição bastante comum nos estudos sobre música popular brasileira. Esse fato reverbera também nos estudos sobre dança de salão, Perna (2001), em seu livro *Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira*, também reproduz essa ideia de que o maxixe resultou de uma modificação da forma de dançar a polca. E, como seu livro é uma das obras mais utilizadas para pesquisas em dança de salão, tal ideia tende a continuar sendo reproduzida nas pesquisas sobre o tema. Perna (2001), afirma:

A dança mais popular da época era a polca. Os dançarinos das camadas mais populares tendiam a colocar sensualidade, passos, volteios, quebradas, requebros e negaças do lundum, dos batuques e das danças de roda enquanto a dançavam, incorporando-os ao estilo dessa dança de salão (e de outras). A dança de salão era o modelo europeu seguido pela elite e copiado pelos menos favorecidos. Foi esse processo de cópia e adaptação e, sua posterior evolução, que moldou o maxixe e durou muitos anos, tendo sido uma criação coletiva e anônima, como as danças de salão atuais do Rio de Janeiro e Brasil, apesar de algumas dessas terem um ou outro dançarino que tenha dado o rumo inicial. (PERNA, 2001, p. 26)

Ao analisarmos a colocação de Perna (2001), podemos ver que também admite o lundu como agente transformador da dança de salão vigente, mas apenas como um meio. O ponto de vista de Perna (2001) segue o dos autores anteriores e coloca a polca como elemento dominante na formação e origem do maxixe. Além disso, identificamos uma ótica *eurocentrada*, a partir da qual o

autor reproduz ideias preconceituosas que podem ter origem nos relatos de viajantes europeus, que serviram a muitos estudos sobre música e dança dos negros aqui no Brasil, nos quais enxergam a cultura afro-brasileira como algo exótico, primitivo e inferior.

O que Sandroni (2001) faz é colocar as coisas de “cabeça para baixo”, admitindo que o maxixe é uma nova forma de dançar o lundu, trazendo das danças de salão vigentes apenas o abraço enlaçado, colocando assim, o lundu em primeiro plano. É no bairro Cidade Nova, que, segundo o autor, surgiram novas formas de dançar a dois, baseadas no lundu, que, em sua origem, quando dançado pelos negros nos terreiros, era dança de par separado. E, como bem observa Sandroni (2001), é justamente essa transformação de uma dança de par separado (lundu), bastante comum nos meios rurais, em uma dança de par enlaçado, praticada nos meios urbanos, que cria o maxixe. Sandroni (2001) apoia ainda seu ponto de vista em declarações do maestro Villa-Lobos de que o termo “maxixe” teria surgido de um sujeito apelidado “Maxixe” que dançou o lundu de uma maneira nova num baile carnavalesco na sociedade “Os Estudantes de *Heidelberg*”.

O autor especula ainda sobre as semelhanças entre o lundu e o maxixe e chega à conclusão de que o gesto coreográfico comum às duas danças seria o movimento dos quadris conhecido como “requebrar” ou “quebrar”. Ao analisar citações de cronistas e poetas, percebe que é esse movimento que chama a atenção dos observadores, esse é o elemento diferencial e que é comum tanto às danças exclusivamente negras, como às danças mestiças do tipo do lundu. E o requebrar está presente também no maxixe, uma dança já moderna, e no nosso contemporâneo samba. Portanto, conclui que, entre semelhanças e diferenças, o maxixe herdou das danças europeias, da polca e da valsa, apenas sua organização global: par enlaçado, música externa, participação simultânea de todos os pares e do lundu, herdou o gesto coreográfico mesmo: o quebrar ou requebrar.

Em resumo, o autor afirma que o maxixe foi na verdade a adoção pelo povo de novas maneiras de dançar, influenciadas pela cultura urbana, e não pela dança específica da polca. E que tal adoção não foi mecânica, não se

traduzia por mera cópia, “pois incorpora elementos coreográficos que não se encontravam nem na polca nem na valsa das elites” (SANDRONI, 2001, p.57). Além disso, as elites não reconheciam essas formas de dançar a dois, dos negros, nem mesmo como uma imitação das suas danças, se mostrando, inicialmente, horrorizadas com o maxixe. Associar o maxixe com a polca e mais tarde com o tango talvez tenha sido uma estratégia, de certa forma bem-sucedida, para que o maxixe se espalhasse e fosse aceito pelas diversas classes sociais.

O período do final do século XIX e início do XX foi uma época de extraordinárias transformações e faz-se necessário incluir aqui a influência da modernidade nas formas de dançar. A partir da instauração da República, em consonância com os valores cultivados pelas sociedades industriais e modernas, o Rio de Janeiro passa a ser um centro irradiador de novas modas e comportamentos e passa a ditar “os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima” (SEVCENKO, 1998a, p. 522). Isso tudo pode levar a crer em um distanciamento e em uma participação diminuta das culturas negras na formação das danças de salão modernas, diante da exclusão dessa população da conjuntura de modernidade promovida pelo Estado. No entanto, como nos lembra Sevcenko (1998a), apesar das desigualdades, a modernidade atingia a todos:

O fato é que as populações excluídas aos poucos vão se apercebendo de que é possível dispor de elementos dessa modernidade para reforçar as características de infixidez, jogo e reajustamentos constantes, que sempre lhes garantiram maiores oportunidades no confronto social, mas que precisamente as novas políticas de controle, segregação e cerceamento das cidades planejadas procuravam tolher. (SEVCENKO, 1998a, p. 611).

Um exemplo é a questão dos sapatos, os de salto alto para as mulheres e os sapatos bicolores de bico fino para os homens, que até hoje são símbolos do samba de gafieira. Segundo Sevcenko (1998a), no esforço para parecer moderno, a questão dos sapatos era essencial, a vestimenta era mais fácil cair bem em qualquer corpo, mas os sapatos denunciavam o passado de seu detentor pelo andar, se este era habituado a andar descalço ou com o uso de

botas ou outros calçados rústicos, poderia resultar em um modo de andar de certa forma risível:

No caso das moças essa complicação era acrescida pela exigência elegante dos saltos altos. (...) Essa é também a origem do jeito de “pisar macio”, destacando a plástica do sapato branco ou de duas cores, elemento tão distintivo do malandro carioca. (SEVCENKO, 1998a, p. 556)

O que se deu foi uma apropriação magistral desses elementos que persistem até hoje no universo cultural do samba de gafieira. Essa reflexão é muito importante, porque evita que nós, estudiosos da dança de salão brasileira, façamos relações de elementos da modernidade ou da elite da época de forma direta, apagando a ação dos indivíduos negros. Dessa forma, é comum atribuir a uma herança das danças de corte elementos como calçados refinados ou gestos cortesês. Mas o que se observa é que todos esses elementos foram ressignificados pela cultura negra atuante na época. Sevcenko (1998a) destaca que alguns elementos da modernidade, principalmente os relativos ao corpo, constituíam aberturas por onde esses grupos podiam trafegar com base nas próprias tradições, elementos como o “vigor e a exuberância física, os ritmos vertiginosos das danças e a malícia lúdica dos esportes, já eram parte permanente de seus rituais e experiências cotidianas.” (SEVCENKO, 1998a, p. 580).

Considerações finais

Em um esforço para realçar uma história da dança de salão brasileira mais ligada às suas raízes negras e populares e menos com a polca dançada pelas elites, esse trabalho se empenha em mostrar que a compreensão do contexto social e político da época garante um melhor entendimento de sua formação. Diante do exposto, a nossa contribuição para a compreensão da dança de salão brasileira moderna é a de que, além dos movimentos dos quadris apontados por Sandroni (2001), existe outro elemento de suma importância que perdura até hoje nas danças de salão brasileiras: o improvisado. O samba de gafieira, que, segundo Perna (2001), é considerada a dança de

salão sucessora do maxixe, até hoje carrega elementos que demonstram mais afinidades com as danças de matriz africana do que com as danças europeias.

O samba de gafieira é definido “pela criatividade dos pares dançantes, em que o corpo se expressa livremente mostrando que o samba é uma dança lúdica, irreverente, alegre e que permite muita improvisação.” (SÃO JOSÉ, 2005, p. 119). Um elemento tão presente nas danças de salão brasileiras contemporâneas como o improviso não poderia ter vindo das danças europeias, mas somente das africanas. Como vimos no início deste capítulo, a dança de salão das cortes europeias e das elites brasileiras era utilizada como mecanismo de controle dos corpos, refinamento de gestos, padronização de comportamentos. Como tais tipos de dança poderiam ser responsáveis pelas origens da dança de salão brasileira tão rica em criatividade e improviso? Em oposição, danças de matriz africana cultivavam a liberdade, o improviso, a expressão através do movimento total e integral do corpo. Na dança de salão brasileira contemporânea, a dança, os movimentos, a expressão, o improviso, os sons sob os quais se dança, tudo vem “de baixo”, de um passado vindo dos terreiros, das senzalas, onde o corpo se fazia espaço da única liberdade possível, por isso fecunda, grandiosa.

Referências

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Música, doce música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. Cândido Inácio da Silva e o Lundu. **Latin American Music Review/ Revista de Música Latinoamericana**. Texas: University of Texas Press. vol. 20, n. 2, 1999, p. 215-233.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. Tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque**. São Paulo: editora Brasiliense, 1986.

EFEGÊ, Jota. **Maxixe, a dança excomungada**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

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

NEEDEL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

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

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

SÃO JOSÉ, Ana Maria de. *Samba de Gafieira: corpos em contato na cena social carioca*. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas, PPGAC/UFBA, 2005.

SCHWARCZ, Lilia M. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. IN: SEVCENKO, N. (Org.), **História da Vida Privada no Brasil – vol. 3**. república: da *belle époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

_____. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. IN: SEVCENKO, N. (Org.), **História da Vida Privada no Brasil – vol. 3**. república: da *belle époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

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

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

WISSENBACH, Maria C. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. IN: SEVCENKO, N. (Org.), **História da Vida Privada no Brasil – vol. 3**. república: da *belle époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

AS RAÍZES DO JAZZ DANCE AFRO-ESTADUNIDENSE

Lenise Cardoso Lima Nogueira (UFG)

As transformações fazem parte dos processos culturais aos quais as sociedades ativamente participam, promovendo modificações nos padrões sociais de um contexto ao outro. Apesar disso, há promotores e divulgadores institucionais que insistem cotidianamente a favor da tradição entendida como passado estanque, empenhando-se pela sobrevivência de elementos que são caracterizados como elo com o passado. No final da década de 1950, defensores tradicionalistas pleitearam as origens das raízes dancísticas do jazz, trabalhando em prol do reconhecimento apropriado de um conjunto de práticas de natureza simbólica com matrizes culturais dos afro-estadunidenses.

Tais práticas foram reivindicadas especificamente pelo historiador e crítico musical Marshall Winslow Stearns⁶² e os notórios Lindy Hoppers, Alberto Minns (Al Minns) e Leon James, cujos empenhos centralizaram-se em certos princípios qualitativos das danças dos negros nos Estados Unidos da América. As insistentes defesas desses homens partiam das contestações concernentes às hegemonias residuais e suas reverberações nas danças entabuladas como jazz. Essas denúncias e pleito iam ao encontro das representações desvirtuadas da origem e seus consequentes apagamentos sociais e culturais.

Quando se examina que tradições (raízes) são essas, requeridas como direito cultural, vemos como pano de fundo um esforço pela continuidade do registro de um passado negligenciado por questões profundas de racismo estrutural que inviabilizaram o reconhecimento do protagonismo do negro. Baseando-se nesse diagnóstico empírico, houve o interesse em averiguar como as raízes dancísticas do jazz são abordadas por esses predecessores, do século XX, que reivindicam um reconhecimento que não seja fundamentado na inclusão abstrata e na exclusão concreta do jazz afro-estadunidense.

⁶² Marshall Stearns, acadêmico pioneiro na averiguação e debate acerca da história do jazz dance, enquanto dança, propôs um caminho de re-conhecimento das danças sociais afro-estadunidense. Por isso, suas descobertas tornaram-se respeitadas, servindo como base teórica para grande parte dos estudos atuais de jazz dance.

Por meio de uma revisão bibliográfica sobre o jazz dance, constatou-se, de antemão, que autores brasileiros como Mundim (2005), Benvegnu (2011), Jesus e Dantas (2012), Haas, Dalmolin e Porto (2013), apresentam o desenvolvimento do jazz dance, paralelo à música jazz, em solo estadunidense. Abordam características das raízes da cultura negra africana e influências das danças europeias, e seus aspectos sendo transformados no decorrer das décadas. A partir dessa contextualização, explicitam a presença de jazzistas profissionais aqui no Brasil. No entanto, como existe nesses estudos a disposição histórica de maneira abrangente, assomada à incipiente produção brasileira, acaba residindo uma generalização do gênero jazz dance.

Nos trabalhos supracitados, normalmente, há o uso do termo jazz dance, ou dança jazz, como se fosse uma questão de *estilos* (modos de fazer) provenientes do desenvolvimento de um mesmo precedente estético (raiz afro-estadunidense). Porém, segundo Marshall Stearns e Jean Stearns (1994), muitas danças de jazz não advêm desse percurso longínquo que tem como fio condutor a *citação* corporal afro-estadunidense. Em geral, o debate sobre jazz dance acha-se configurado por um pensamento-matriz que direciona duas vertentes: um jazz *tradicional afro-estadunidense* e um jazz *cênico moderno* de natureza estética europeia. Em todo caso, essa relação de período cronológico e diferença, desde a nomenclatura, já se encontram descritos em outras produções textuais (STEARNS; STEARNS, 1994; NOGUEIRA; GUARATO, 2020).

No percurso de averiguação de materiais impressos sobre a história do jazz dance, o registro digital passou a fazer parte do recorte de busca, nisso, avistou-se materiais propagados pelas rotas modernas dos meios de comunicação de massa, mais especificamente a internet. Dentro da perspectiva de encontrar registros que auxiliam na construção do conhecimento histórico sobre jazz, o arquivo em vídeo passou a ser um documento importante para a compreensão de certos embates das raízes do jazz afro-estadunidense.

Desse modo, observaremos argumentações sobre as raízes jazzísticas e a problemática que surge no campo acadêmico por meio da reiteração de

vocábulo polarizados. Haverá o recorte de um arquivo em formato de vídeo, no qual subsiste o empreendimento de Marshall Stearns, Alberto Minns e Leon James, pela sobrevivência de elementos que são caracterizados como pertencentes ao jazz dance.

Em outras palavras, o que propomos aqui vem do delineamento de uma observação descritiva entendendo que a comunicação, veiculada pela mídia, evoca sentidos históricos, sociais, culturais, políticos e econômicos, materializados em discursos. Versaremos pelo uso do registro audiovisual e a comunicação que ele propicia, partindo do princípio de que o material escolhido partilha a funcionalidade de documento.

Para tanto, no primeiro momento do texto, abordaremos o vídeo como um lugar de acesso e memória social. Articularemos o conceito de memória arquivada como um potente meio de transmissão, trabalhando a distância, acima do espaço e tempo. (TAYLOR, 2013). Em sua composição documental, a memória arquivada possibilita a produção do conhecimento e oportuniza significados que se materializam em múltiplas formas de discurso.

Na segunda parte, será apresentada ações que ocorrem no vídeo, por meio de uma descrição, explicando pontos da entrevista, destacaremos principalmente as falas do entrevistado Marshall Stearns. A discussão perfilará pela análise dos vocábulos ambíguos aplicados por Marshall e sua relação com a afirmação de raízes do jazz dance.

A grosso modo, o esforço nessa direção considera tangentes que perpassam a transmissão do conhecimento, e esse olhar contribui para o pensamento acerca das ativas produções interdiscursivas que parecem falar do mesmo objeto emblemático de estudo: jazz dance.

Memória arquivada: entre o oral, não-verbal e o escrito

A intelectual Diana Taylor (2013) proporciona o conceito de memória arquivada, preconiza-se a possibilidade, dada aos indivíduos, de corporificação ou interpretação de documentos pré-existentes como vídeos, fotografias, textos

literários, cartas, restos arqueológicos, filmes, mapas e outros. A autora afirma que na memória arquivada conseguimos separar a fonte de conhecimento do conhecedor – no espaço e/ou tempo. Nesse caso, o que altera ao longo do tempo é o significado do arquivo, seu valor e uso.

Dentro dessa perspectiva, a memória arquivada existe na forma de documentos e suas fontes variadas, aquilo que atua no presente está impregnado de uma relação da memória, concebendo o arquivo como uma instância que pode agir em uma determinada ação discursiva. No caso específico dos discursos em palavras ou escritos, como as usadas na entrevista com Marshall e sustentadas em seu livro de jazz dance⁶³, a reiteração desses discursos seria um lugar de evidência da memória social.

No horizonte principal deste trabalho, a memória está relacionada à existência do arquivo⁶⁴, interligando-se a discursos e suas formas de transmissão do conhecimento. A memória é entendida como uma construção social, produzida a partir de relações humanas e de seus valores, mobilizando saberes-fazer, sobrevivendo tanto pelo conjunto de funções psíquicas e funcionamento central dos discursos orais e escritos quanto das *tradições armazenadas* no corpo e passadas adiante a um grupo/geração. Se pensarmos que a memória não é genuinamente individual e sim social, aproximamos da ideia de Pêcheux (1995) que diz que todo discurso se constitui a partir de uma memória e do esquecimento de outro discurso.

Em um contexto tecnológico, a memória como certa estrutura de arquivamento, nos permite *acessar* informações socialmente significativas do passado, do nosso presente e, conseqüentemente, de nossa percepção do futuro. O vídeo é um lugar de memória, em que a materialidade em discurso

⁶³ Primeiro livro de jazz publicado. *Jazz dance: The story of American vernacular dance*, 1968. A publicação ocorreu após a morte de Marshall Stearns. Temos acesso a versão reeditada de 1994.

⁶⁴ Taylor (2013), buscando a etimologia do termo arquivo (*arkhé*), diz que seu significado refere-se a um começo, primeiro lugar, o governo. Pensando em um *arranjo sintático*, a autora assevera que poderíamos concluir que o arquivado, desde o começo, sustenta um poder. Segundo Amaral, Monteiro e Soares (2017), debatendo o arquivo como um *governo*, reportam que a memória arquivada sustentaria alguma governabilidade sobre os corpos [em seus discursos] que reencenam o arquivo. (AMARAL et. al, 2017).

está associada a significados culturais específicos, engendrando reinterpretação e extensão discursiva nas práticas cotidianas.

Conforme Maria Queiroz (1983), a linguagem transmitida em arquivo tem o poder de conservar e difundir o saber. Desse modo, a linguagem verbal, não verbal e escrita textual, disponíveis em documentos, podem ser consideradas um discurso, pois partem de um contexto interdiscursivo, revelando condicionantes sociais, intelectuais, históricos, culturais, econômicos e políticos. A questão-chave é que nenhum discurso, implícito ou explícito, existe por si só, apartado de outros discursos. Essa teia de relações humanas interdiscursivas regula o grau de legitimação de verdades sociais. (MARTÍN-BARBERO, 1997).

O vídeo que será tratado neste texto apresenta manifestações comportamentais e linguísticas, perfazendo-se como um meio de *ação da memória*, conservação com condições próprias de elaboração. (FERREIRA; AMARAL, 2008). De acordo com Taylor (2013), o arquivo é um tipo de poder que sustenta mutuamente (re)interpretações, memorizações, discussões e generalizações, com uma possibilidade servil do pensamento, uma estrutura sob a qual se baseiam novos interdiscursos⁶⁵, que demanda a presença de interlocutores ativamente envolvidos nessa *rememoração*.

O registro em vídeo, dentro da perspectiva de documento, nos convida à discussão de significados *aparentes* ou conceitos definidores. Como assevera Le Goff (1990, p. 547-548):

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite não existe um documento verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.

⁶⁵ Ou *memória discursiva* para Pêcheux (1995).

Há de se considerar o vídeo como uma fonte histórica que não detém a verdade. Supõe-se a imagem estática ou dinâmica como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual pessoas e lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – relações sociais, condições de vida e etc. -, ao passo que informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo. (MAUAD, 1996).

Com o entendimento de que a comunicação audiovisual serve como recurso de pesquisa, Queiroz (1983, p. 85) assevera: “[...] o documento audiovisual tem suas limitações e falhas. O vivido é irrecuperável em sua total vivacidade”. Mesmo dentro das limitações eminentes, o arquivo é um meio de se conseguir uma aproximação-distanciamento observativo com aquilo que se deseja investigar e conhecer, mas também de criar um conhecimento.

Dentro desse rol de entendimento, o vídeo possibilita um campo amplo de pesquisa e análise, por isso, neste estudo, realizou-se um registro escrito dos diversos momentos das imagens em movimento e pausadas, a partir das cinco categorias espaciais organizadas por Mauad (1996)⁶⁶. Com a estruturação e triagem dos dados: quem fala, objetivo da comunicação, quais argumentos e contexto comunicacional, houve um delineamento das partes da gravação que destacam a existência de uma crítica sobre a invisibilidade e equívocos das raízes do jazz afro-estadunidense.

A entrevista tem o diálogo em língua inglesa, a apresentação do conteúdo-base diz respeito a linguagem oral do entrevistador, entrevistado e de alguns nomes dos passos que compõem o *gabarito do jazz dance*.

O registro do vídeo vai além de uma *versão* do passado, ela fornece uma chave para a compreensão da realidade discursiva, mas não traremos o discurso dentro de uma análise do discurso⁶⁷. Esse conceito utilizado aqui tem

⁶⁶ Os estudos de Mauad pautam-se em categorias que orientam um método de interpretação das fotografias. Por isso, fizemos modificações e adições necessárias para a observação e descrição do vídeo.

⁶⁷ Na análise do discurso (AD) temos o discurso convertido em um objeto de análise. Existem diferentes abordagens de AD: a teoria dos atos da palavra; a análise conversacional e análise de variação, a sociolinguística tradicional e outros. (RUEDA, 2003).

a mesma concepção que Brandão (1998) evidencia, do discurso como interação e um modo de produção social.

Ao se falar do discurso de Marshall, usamo-lo restritamente para se pensar em vocábulos de jazz dance como um tópico principal dessas formulações anteriores, relações com o que já foi dito. A ideia central, do próximo tópico, é de apresentar o vídeo como um recorte de linguagem que se elabora através do tempo, tanto como documento, quanto como testemunho direto e indireto de discursos ancorados ao passado. É o *já dito* que continua alinhavando os nossos discursos que, em geral, vigora em prol da ressignificação das práticas culturais afro-estadunidense.

Linguagem audiovisual: entrevista, associações e termos

No programa televisivo *Playboy's Penthouse*,⁶⁸ Marshall Stearns senta-se ao lado do apresentador Hugh Hefner, ambos acompanhados de uma moça que presta atenção no diálogo que se estabelece. No cenário da sala, há diversas pessoas que interagem por meio de conversas paralelas, ao som de uma música de fundo. Marshall apoia seu braço sobre a mesa, no rosto, o bigode e os óculos se destacam na captura da imagem em preto e branco (Figura 1).

Hefner faz uma breve apresentação, ressaltando principalmente que o entrevistado do dia é o diretor do Instituto de Estudos de Jazz e que vigora um movimento de especialização no assunto. Marshall faz uma introdução acerca do seu envolvimento investigativo com a música jazz e a *instantânea* aproximação da dança jazz. A entrevista está centrada na dança e, por isso, na sequência Marshall dá a entender que nesse novo encontro não estava *sozinho*, de imediato apresenta dois parceiros, integrantes do Savoy

⁶⁸ Programa estadunidense, transmitido de 1959 a 1961. Não sabemos ao certo a data que ocorreu a entrevista em questão, dentro desse período de três anos. Existe uma revista impressa (acessada na íntegra) que dá a entender que Marshall esteve no programa em 1961, no entanto ele não foi entrevistado apenas uma vez por Hefner.

Ballroom⁶⁹, afirmando que o jazz foi inventado também nesse espaço físico de festas.

Figura 1 – Entrevista sobre jazz dance



Fonte: vídeo, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LA-u7rp-SrU&t=291s>>

A conversa, às vezes com falas simultâneas, prossegue dando ênfase ao jazz afro-estadunidense, os termos que Marshall ressalta para esse jazz que, segundo ele, não tem um reconhecimento como tradição *honrosa* são: *verdadeiro, autêntico, tradicional*. Essa qualificação do jazz com palavras carregadas de polarização parte de uma provocação preliminar, pois a afirmação vem logo após sublinhar que danças, como o balé, apareciam com

⁶⁹ Salão de baile inaugurado no Harlem de Manhattan, EUA, em 1926.

frequência afirmando que era jazz. Acrescenta que essa situação se configura como um tipo de *fantasia estadunidense* de jazz, pairando a indistinção entre balé e jazz. Hefner acompanha a ideia declarando que nos palcos predominam-se artistas de balé ou dança *contemporânea moderna*, e as danças veiculadas por meio da televisão articulam imagens e produções, por consequência, forjam uma relação *equivocada do que é jazz*.

Pensando na história das danças sociais e na riqueza que elas proporcionam às pessoas, Marshall coloca em pauta a diferença existente no jazz dance. Nessa perspectiva, situa que há uma cobrança técnica, pautada na preeminência do balé, dança moderna e *movimentos Indus*, direcionada aos novos artistas que almejam ser dançarinos famosos, esse tipo de ação repete-se constantemente – ao contrário *da verdadeira dança jazz autêntica*.

Para o destaque desses fios históricos que tecem a *origem* do jazz dance, é pontuado um retorno aos anos do século XIX, por volta de 1890, quando se dançava *Cakewalk*, normalmente ganhava-se um bolo como prêmio para quem chutasse mais alto. Os senhores de escravos presenciavam movimentações que ocorriam nos barracos onde os escravizados estavam fazendo uma espécie de *imitação burlesca*. Então essa mistura de imitação, interligada às danças de indivíduos escravizados, estava *começando e crescendo assim como o próprio jazz*. Nessa caminhada de troca e transformação, recorre-se novamente a um estilo específico de jazz, o *Charleston*, que era popular em 1920, esse modo de dançar jazz é um exemplo de etapas de passos que passaram a ter novas versões de movimentos, a partir das variedades de execução em cada corpo que dançava.

O diálogo de Hefner e Marshall intercala-se entre fala e demonstrações de passos em suas variações (exibição realizada por Al Minns e Leon James). Transitando um pouco mais na história, Marshall cita o *Lindy Hop*, conhecido como *Jitterbug*, essa dança recebeu tantas modificações quanto pode, relembra-se que originalmente quando Lindbergh⁷⁰ voou o Atlântico em 1927 foi incorporado gradualmente alterações. Com as mudanças que vão ocorrendo

⁷⁰ O *Lindy Hop* foi associado ao voo transatlântico de Charles Augustus Lindbergh, concluído no ano de 1927, então o termo *Lindy* ligou-se ao apelido do aviador.

ao longo do tempo, somaram-se passos *originais*, revividos ou *hackeados* das mesmas etapas, à *rotina* que se modela em nova(s) sequência(s) coreográfica(s) de jazz.

Para ilustrar os exemplos dados sobre as modificações nos movimentos corporais e na rotina de quatorze passos do *Lindy Hop*, os jazzistas Al Minns e Leon James são convidados, novamente, para demonstrarem alguns dos passos (Figura 2). Enquanto dançam, seguindo os passos descritos por Marshall, a plateia (convidados que estão na sala) se impressiona, as reações integram-se à surpresa que reverbera por meio de expressões corporais.

Figura 2 – Passos de jazz dance afro-estadunidense



Fonte: vídeo, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LA-u7rpSrU&t=291s>>

No decorrer da execução de Al Minns e Leon são apresentados os seguintes passos: *Susie Q*; o *Empoeirado-Empoeirado*; *Bebê*; o *Charleston*; *Boogie-Woogie* e, então, a *London Bridge*, por fim, repetem esses movimentos em uma única sequência para destacar uma coreografia. Essa apresentação é um extrato do *vocabulário do jazz*.

Para incrementar as descrições dos passos, mostra-se também as diferenças nas relações de flerte entre homem e mulher em espaços destinados a festas, em épocas diferentes. Partem da representação de como um *cavalheiro pedira a uma senhora/senhorita para dançar pela primeira vez em 1935*, quando o *Swing* era a música sensação e, então dez anos depois, em 1945, quando *Bebop* era a música do momento. Leon James com um tom de brincadeira explica *algo do que aconteceu com a psique da nova geração e o desafio que foi proporcionado na interação entre homem e mulher durante a socialização e relação de dança*. Os passos são executados juntamente à encenação de uma situação em que um rapaz (representado por Leon James) convida uma moça para dançar (representado por Al Minns).

Nessa relação de exposição do assunto, as ideias do entrevistado como observador imparcial, calcadas às noções de objetividade, são transmitidas pela fala mais coloquial e a descontração levantada por Al Minns e Leon James, apesar do grau de formalidade que o espaço e as vestimentas rementem. É perceptível a preocupação de Marshall em abordar dados históricos (nomes e localizações) como parte de informações precisas sobre a temática. O material audiovisual tem pouco mais de quinze minutos de duração, na tela da câmera aparece o tempo da gravação, e é possível notar que a entrevista é bem maior, porém não está disponível na íntegra, desse modo não ocorre um fechamento da sequência de argumentos, demonstrados de forma crítica por Marshall Stearns.

O vídeo é uma produção cultural que envolve tanto aquele que detém uma série de saberes quanto o grupo ao qual ele serve. O produtor do discurso, Marshall, Al Minns e Leon James, oportunizam saberes e significados específicos à sua atividade, resultando no trabalho de investimento de sentido de um tema até então inexistente de registro.

Diante da manipulação de códigos convencionalizados social e historicamente para a produção de uma mensagem possível de ser compreendida, observa-se nas argumentações de Marshall alguns conceitos que parecem ser um *gesto inaugural* de descrição: *verdadeiro, autêntico, tradição do jazz dance*. Pode-se pensar nesses termos como uma espécie de condução de um modo de elaboração e de linguagem oral sobre a história do jazz afro-estadunidense. O discurso de Marshall complementa-se com as diversas expressões corporais dele, produzidas no momento da fala, todavia o que se destaca fortemente nessa relação de *conceitos básicos* é o desenvolvimento das argumentações orais juntamente aos passos considerados de jazz, apresentados por Al Minns e Leon James.

Esse conjunto de vocábulos e demonstração de passos, vistos no vídeo, criam uma estrutura discursiva, relevados a uma grelha de leitura do *tradicional*, compartilhando à concepção de raízes. Então, as raízes referem-se a modos de saber e fazer de comunidades negras estadunidenses. Pensando esses fazeres culturais que se transformam ao longo do tempo, o discurso possui como objetivo a manutenção e defesa de uma tradição de dança específica. Ou seja, “O movimento de declarar distinções no interior das danças jazz é motivado por haver diferentes estéticas de dança que hoje são classificadas dentro do termo *jazz dance*.” (NOGUEIRA; GUARATO, 2020, p. 69).

O cenário que Marshall trabalha em seus argumentos, apresenta-nos pessoas que falam que dançam jazz, mas que têm como técnica corporal o balé, a dança moderna ou *movimentos Indus*. Assim, ele realça um problema de *silenciamento* afro-estadunidense e propõe traçar um pouco da história e da transformação dos passos que se ligavam a modos de dançar de indivíduos escravizados e a interação social que moldava os próprios movimentos.

Em síntese, observando o diálogo de Marshall, podemos elencar duas linhas de pensamento. Primeiro, valoriza-se um campo que prega a liberdade. Há a ideia de tradição na preservação e desenvolvimento de um *jazz verdadeiro/autêntico*, encarando a inserção consagrada da técnica de outros

modos de fazer de linhagem europeia como *influência pontual*⁷¹ em uma primeira construção e transformação. A segunda, passa pela concepção de finalidade, em que o jazz é entoado em sua dimensão de liberdade expressiva, formando-se a partir disso *representações* particulares desse jazz afro-estadunidense (original), o que ocasionou novas formas de se dançar e, posteriormente, um reconhecimento oficial ou alcance do consenso. Essas *representações* tornaram-se dominantes diante de um processo de disputas, o *jazz afro-estadunidense* permanece como *raiz libertadora*, mas perde espaço para as *representações* ou novas versões.

Com essa identificação de que há uma reivindicação de pertencimento a específicos fazeres de jazz dance, vemos, comumente, frases na comunidade acadêmica que inserem conotações laudatórias: “Raízes profundas na cultura da África Ocidental”; “Dança negra com raízes africanas” (COHEN, 2014, p. 3); “Raiz da estética africanista” (HEILAND; MEGILL, 2019, p. 13); “Busca das raízes verdadeiras de um povo escravizado”, “Suas raízes estão, obviamente, na cultura negra e suas características mais marcantes e visíveis nas danças africanas” (BENVEGNU, 2011, p. 54-56) e outros.

Para a professora estadunidense Patricia Cohen (2014, p. 4): “Entendemos que as raízes da música jazz e da dança estão profundamente enraizadas nas tradições das culturas da África Ocidental, nas quais a música e a dança são aspectos funcionais da vida cotidiana - suas passagens, alegrias, tristezas”.

Nota-se que as concepções de raízes são colocadas como referência para a transmissão da memória social do jazz dance e de uma origem que *nutre* diversas influências aos modos de se dançar jazz. Essa vinculação histórica afrodescendente serve como realce e dignificação de movimentos e fazeres de danças oriundos de comunidades periféricas afro-estadunidense. Vemos que o valor reside, por um lado, no fato da distinção entre um

⁷¹ A influência seria de uma relação social dos negros escravizados com as danças europeias dos padrões, mas quem incorporava esse grau de imitação satírica era o negro escravizado. Há a ideia de que essa influência não chegava ao nível de incorporação de uma técnica consagrada de dança como o balé.

tradicional/moderno desempenhar um papel importante, sobretudo nos adjetivos antagônicos que separam os fazeres em seus períodos históricos.

De todo modo, percebe-se que precisamos rever as polarizações: *verdadeiro* ou *original* versus *falso*, *autêntico* versus *não autêntico*, tais polarizações estão sujeitas as simplificações que não auxiliam em nada no entendimento dessa multiplicidade de fazeres jazzísticos. Se considerarmos o campo problemático de onde emergem esses pares conceituais, há um solo que lhes fornecem sentido, criados em função de um feixe de problemas, sem os quais perderiam sua razão de existir.

Presenciamos nesses vocábulos a reivindicação de autoridade de raízes no sentido de legitimar a origem do jazz afro-estadunidense, mas nesse fluxo temporal, os termos, como marco de referência binário, não são capazes de dar conta dos contornos dessa manifestação cultural em constante reinvenção e, por isso, deve haver um trabalho para o entendimento e construção de conceitos que lhes respondam. Segundo Gondar e Dodebei (2005, p. 8), “[...] quando as contingências sociais se transformam outros problemas são descobertos. É preciso, então, fabricar novos conceitos para respondê-los. Nem por isso os conceitos perdem seu vigor [...]”. Para evitar polarizações o primeiro caminho é saber que esses termos estão dentro de um campo de disputas, e podemos recorrer a essa diversidade não como simplificação ou homogeneização, mas como parte de uma complexidade que está à espera de ser estudada.

Vê-se que no terreno do jazz afro-estadunidense, Marshall trabalha com determinados termos para evidenciar que na cultura jazzística, “Em vez de ser o lugar onde as diferenças sociais são definidas, passa a ser o lugar onde tais diferenças são encobertas e negadas”. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 168). Por certo, os conceitos que se produzem nos atravessamentos e entrecruzamentos dos discursos, mais problemáticos do que democráticos, geram um extrato de questões de operação histórica, fermentados nas reiterações de uma mobilidade conceitual. Essas reiterações costumam ameaçar a abertura a multiplicidade objetiva, por ausência de rigor. (GONDAR, 2005).

Entre as produções de conhecimento que se perfazem no tratamento do jazz dance, faz-se necessário, entre outras questões, ter conhecimento sobre os conceitos que aparecem nos discursos, como forma de esclarecer a necessidade e o objetivo destes vocábulos. (GONÇALVES, 1988). Portanto, sabendo que essa disseminação do jazz dance está fundamentada numa relação de equívocos e disputas que Marshall apontou, e não somente ele, é necessário darmos atenção à invisibilidade do jazz afro-estadunidense e aos discursos, à medida que refletimos de forma crítica e produzimos análises cada vez mais consistentes em relação ao tema. O jazz afro-estadunidense é também *fato social em seu caráter de acontecimento ou conjuntura do passado*, que se reinventa pluralmente no presente, e poucos têm sido os estudos e debates produzidos com a intenção de pensá-lo como um problema tanto em relação aos termos ambíguos quanto ao aprofundamento de embates ativados por Marshall.

Considerações Finais

Normalmente, não ficamos passivos diante de um vídeo, ele instiga nossa percepção, imaginação e rememoração de experiências. Se tratando de uma pesquisa, o vídeo é um documento que serve como objeto de estudo, no entanto, esse tipo de arquivo deve ser questionado e complementado por informações provenientes de outras fontes, dentro dos objetivos do pesquisador.

O vídeo é parte do raiar de discussões e publicações sobre o jazz dance, no século XX, compondo a gradação de conhecimentos comuns (compartilhados) que foram caucionando-se. Considerando esse fator de identificação da influência que Marshall exerce, nota-se que as argumentações orais, gravadas, foram realizadas paralelamente às elaborações escritas para a publicação do primeiro trabalho acadêmico de jazz dance. Desse modo, subtende-se que esse material informativo sintetiza dados importantes com relação à contextualização de generalizações que se consolidam em informações.

Trabalhamos com alguns termos centrais que Marshall aplicou e que podem ser encontrados em textos sobre jazz dance. Todavia, a intenção central era ressaltar que tais vocábulos, que se voltam para as raízes do jazz afro-estadunidense, impelem discursos e precisam ser reconsiderados, haja vista que as polarizações não contribuem em nada na formulação crítica-reflexiva do conhecimento. Esse recorte de termos é um exercício preliminar de conexões para se pensar indícios de um campo social e cultural de disputas.

No Brasil, o ponto de vista que estamos acostumados a ter é de um jazz dance afro-estadunidense que surge nos EUA, mas na prática lidamos com modos de fazer, pautados em estéticas cênicas, cristalizados entre 1940 a 1960. Por isso, esse levantamento vem mostrar que há modos de dançar, ligados ao jazz afro-estadunidense, que se diferem daqueles que estamos habituados, ao passo que problematizamos construções, a começar nos termos.

O jazz dance afro-estadunidense é uma atividade social concreta, praticada por pessoas com intencionalidades, e não o contrário. Logo, este texto almejou contribuir, de forma inicial, para o debate da manifestação jazzística, sua importância e constituição tardiamente estudada e descrita e o encaixe dos enfrentamentos hierárquicos que modelaram e modelam o próprio percurso de reconhecimento histórico.

Referências

AMARAL, Adriana et. al. O Queen, a Queen: Controvérsias sobre gêneros e performances. **Rev Famecos**. v. 24, n. 1, jan., fev., mar. e abr. de 2017, p..

BENVEGNU, Marcela. Reflexões sobre o jazz dance: identidade e (trans) formação. **Sala Preta**. vol. 11, n. 1, dez. 2011, p. 53-64.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução a análise do discurso**. 2º ed. rev. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

COHEN, Patrícia. Jazz Dance as a continuum. In: GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy (Eds.), **Jazz Dance: a history of the roots and branches**. Florida: University Press of Florida, 2014, p. 3-7.

FERREIRA, Jonatas; AMARAL, Aécio. Memória eletrônica e desterritorialização. **Revista Sociologia, Política e Sociedade**. n. 4, abr. 2004, p. 137-166.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Estudos Históricos**. v.1, n. 2, 1988, p. 264-275.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (orgs.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (orgs.), **O que é memória social**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005, p.11-26.

HASS, Aline Nogueira et. al. Dança jazz em Porto Alegre: origens e evolução. **Rev. Arquivos em Movimento**. v.9, n.1, jan/jun. 2013, p. 50-64.

HEILAND, Teresa; MEGILL, Beth. Africanist Aesthetics, jazz dance, and notation walk into a barre. **Journal of Dance Education**. vol. 19, n. 1, 2019, p. 10-22.

JESUS, Caroline Kummer de; DANTAS, Mônica Fagundes. Propostas coreográficas da dança jazz na cidade de Porto Alegre. **Rev. Arquivos em Movimento**. Rio de v.8, n.2, jul/dez. 2012, p. 31-43.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**. vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 73-98.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. Uma possível história da dança jazz no Brasil. **Anais do III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE**. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005, p. 96-108.

NOGUEIRA, Lenise; GUARATO, Rafael. Performando para manter a Jazz Dance: uma análise sobre a tradição no Jazz Roots. In: SANTOS, Nádia Weber et. al (Org.). **Performances Culturais, memórias e sensibilidades**. Vol. II. Porto Alegre: Fi, 2020.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

QUEIROZ, M.I.P. **Variações sobre a técnica do gravador no registro da informação viva**. 2. ed. São Paulo: CERVE/FFLCH/USP, 1983.

RUEDA, Lupicínio Í. **El análisis del discurso em las ciencias sociales: variedades, tradiciones y práctica**. Barcelona: Editorial Universitat Oberta Catalunya, 2003.

STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. **Jazz Dance: the story of american vernacular dance**. Nova York: Da Capo, 1994.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.



ASSUNTOS DE HISTÓRIA(S)
DE DANÇAS “DAQUI”
E DE DANÇAS “DE LÁ”

SUBVERTER A PRECARIIDADE: OBRA, HISTÓRIA E ESTÉTICA NA DANÇA CONTEMPORÂNEA EM BUENOS AIRES

Juan Ignacio Vallejos (CONICET, IAE-UBA)

A vida de dançarinos e coreógrafos contemporâneos na Argentina é atualmente marcada por circunstâncias reconhecíveis de precariedade. Essa condição não se limita apenas aos modos de produção característicos da cena da dança contemporânea, nem pelo baixo reconhecimento com que o trabalho artístico é tratado pela maior parte da sociedade argentina. A precariedade assume aspecto de elemento constitutivo da dança contemporânea realizada na Argentina do ponto de vista histórico e estético. É a expressão de uma ideologia que reconhece nessa prática um processo inacabado de modernização cultural de acordo com os modelos colonialistas europeus e estadunidenses. No entanto, mesmo que a precariedade represente um constrangimento, ela também pode ser subvertida na e pela prática artística.

Este artigo se dedica a explorar a precariedade por meio da análise de três intervenções artísticas de membros da comunidade da dança contemporânea em Buenos Aires. Explora a participação de dançarinos em grupos políticos que reivindicam ao Estado a melhoria das condições de trabalho para dançarinos considerados não-oficiais. Examina também, como a pesquisa artística de Marina Sarmiento relacionada à história da dança, encena um corpo precário como arquivo que trata do colonialismo estético. E, por fim, discute a emergência de uma estética da precariedade encontrada na obra de Fabian Gandini, que expõe modos de produção precários em dança e traz à tona a importância da ética artística. Esses estudos de caso abordam questões de condições de trabalho, história e estética. Por meio dessa abordagem um tanto eclética, gostaria de enfatizar que esses três aspectos da prática da dança operam simultaneamente e compõem a forma como a prática da dança contemporânea é concebida no contexto argentino.

Impressões da precariedade

A precariedade tornou-se um tema comum nas ciências sociais e humanas nos últimos anos. Principalmente no campo dos estudos da dança e da performance, ela vem sendo teorizada por autores como Randy Martin e a artista e estudiosa brasileira Eleonora Fabião. No caso de Randy Martin, ele introduz o conceito em seu artigo “A precarious dance, a derivative sociality” (2012). Neste texto ele explora a ideia de derivação como uma lógica social, que pode ser aplicada à análise de práticas de dança populares como o hip-hop. Do seu ponto de vista, a precariedade parece contribuir para efeitos positivos inesperados, entendidos como derivados na disseminação de práticas políticas de autoprodução, auto-organização e auto-representação. Em perspectiva semelhante, Eleonora Fabião em seu artigo “On Precariousness and Performance: 7 Actions for Rio de Janeiro” (2010), explora a precariedade como ferramenta conceitual e como material de trabalho artístico. Em vez de considerar a falta de recursos uma fragilidade, falta essa que deveria ser evitada segundo a lógica do capitalismo, ela propõe valorizar a precariedade, investindo em sua força política, sua potência estética e sua energia filosófica.

A teorização da precariedade oferecida aqui, é certamente influenciada por esses escritos, embora minha percepção do assunto seja em certo grau menos otimista. E por isso, me esforcei em não usar uma ideia totalmente preconcebida de precariedade, mas antes, procurei estar atento aos usos deste conceito por indivíduos no campo da dança contemporânea em Buenos Aires. Assim, considerando diferentes fontes históricas e filosóficas, este artigo oferece uma conceituação da precariedade da e para a periferia artística da capital argentina. Em primeiro lugar, serão apresentados os elementos básicos para a compreensão do conceito. Em seguida, tentarei mostrar como o conceito de precariedade pode ser usado como ferramenta de análise em casos particulares no contexto da dança cênica em Buenos Aires.

Definições de precariedade

A etimologia da palavra precariedade, *precarius* em latim, remonta à Antiguidade. A palavra significa "obtido por preces [Orações elevadas à

divindade]" e alude a um pedido sincero ou humilde. Historicamente o *precarium* foi uma forma de posse de terra que existia no final do Império Romano, em que um peticionário recebia uma propriedade por um determinado período de tempo sem qualquer mudança de propriedade (BOUDINHON, 1911). A cessão para o uso da terra era reconhecida como um presente feito a pedido, mas garantia ao concedente o poder de reclamar as terras e despejar o donatário a qualquer momento. Como resultado dessa relação, o controle do donatário sobre a terra era considerado "precário". Deste modo, a condição de precariedade está originalmente relacionada a uma dívida, ao fato de estar endividado com outrem numa forma que a dívida não pode ser liquidada, e de ter terras numa condição de incerteza, ou seja, um campo de trabalho que pode ser tomado a qualquer momento.

Essa abordagem do conceito de precariedade é fortalecida pelas ideias do sociólogo italiano Maurizio Lazzarato (2012). Em seu livro intitulado *The Making of the Indebted Man*, ele afirma que: "a economia neoliberal é uma economia subjetiva", o que significa que é "uma economia que solicita e produz processos de subjetivação" (2012, p. 37). Acompanhando essa sentença, Lazzarato afirma que o endividado é a figura subjetiva do capitalismo moderno. Outro aspecto importante no pensamento proposto por Lazzarato, é que seu entendimento sobre o neoliberalismo é inspirado nos escritos de Nietzsche *Sobre a Genealogia da Moral* ([1887] 1967). Nietzsche afirmava naquele livro, citado por Lazzarato, que "a constituição da sociedade e a domesticação do homem [resulta] da relação entre credor e devedor" (NIETZSCHE. Apud LAZZARATO, 2012, 39): uma relação que representa o paradigma das relações sociais. Como corolário, a tarefa de uma comunidade ou sociedade ao longo da história tem sido a de formar uma pessoa capaz de pagar suas dívidas. A promessa de pagamento é então uma condição inscrita no próprio corpo (LAZZARATO, 2012). Nessa abordagem, a ordem social - ou Poder - é originalmente concebida como uma questão moral, e o corpo precário poderia ser definido basicamente como um corpo moralmente endividado.

Por esse viés, se por um lado a precariedade geralmente designa uma situação de instabilidade econômica (Pewny 2011), um produto de uma condição material específica, a precariedade também apresenta um efeito em

nível ontológico, gerando uma forma de subjetividade precária. O poder não se articula apenas pela estrutura econômica que produz a situação de precariedade, mas também por um ambiente sociocultural que produz subjetividades precárias, ou seja, sujeitos que aceitam consciente ou inconscientemente a precariedade como elemento constitutivo de sua auto-percepção. Há uma razão para essa aceitação no nível individual, uma justificativa moral, e eu afirmo que é o fato de se sentir em dívida com o poder. É o sentimento subjetivo de ter uma obrigação para com uma autoridade superior. Conseqüentemente, a subversão da precariedade requer um processo e práticas de negação da condição de endividamento que a ocasiona. Os estudos de caso a seguir demonstram três modos diferentes de subversão da precariedade, entendidos como respostas a um endividamento físico e psíquico.

Ativismos de Dança em Buenos Aires

O debate sobre a ideia do dançarino como trabalhador no campo dos Estudos de Dança foi iniciado em 2002 com a publicação do livro *The Work of Dance*, de Mark Franko. Em 2012, um dossiê especial da revista *Performance Research Journal* sobre “Trabalho e Performance” (*Labor and Performance*), editado por Gabriele Klein e Bojana Kunst, reintroduziu o assunto no campo dos estudos da dança e da performance, que foi posteriormente desenvolvido por Kunst (2015) e Rudi Laermans (2015). Uma das questões envolvidas nessas discussões é a concepção do dançarino como uma espécie de exemplar ideal de um trabalhador pós-fordista moderno (ver também Martin 2012; Kunst 2015), valorizado por sua adaptabilidade constante a novas formas de produção e ao emprego instável. No pós-fordismo, potencialmente não há diferença entre trabalho e vida pessoal. Idealmente, os trabalhadores não devem conceber o trabalho como algo que eles precisam fazer para ganhar dinheiro; seu trabalho deve cumprir-los. É evidente que a forma como um artista visualiza seu trabalho se encaixa sem muita resistência neste esquema. O artista é o paradigma do trabalhador superexplorado dos dias modernos, o que também implica mecanismos de autoexploração (VUJANOVIĆ, 2013; CVEJIĆ, 2015).

No entanto, um esquema semelhante de produção artística existe na Argentina desde a década de 1940. De acordo com a pesquisadora de dança argentina Maria Eugenia Cadús (2018), os dois principais modos de produção e trabalho da dança até o presente, foram estabelecidos naquele período, sendo eles: 1) a modalidade oficial: tipicamente associada ao balé e desenvolvida por teatros patrocinados pelo Estado - como o Teatro Colón -; 2) e a modalidade não-oficial: também conhecida como independente, associada principalmente à dança moderna e contemporânea, desenvolvida através de atividades *freelance* de dançarinos. Durante a década de 1940, dançarinos de balé profissionais começaram a ser empregados como funcionários públicos, enquanto os dançarinos modernos permaneceram em uma situação de trabalho precária, incentivada por uma ideologia altruísta específica. Os bailarinos não-oficiais geralmente aceitavam viver à margem da pobreza ou ter um segundo emprego para sustentar a carreira artística. Eles encarnavam um arquétipo romântico do artista, como alguém que existe fora da sociedade, que não espera ganhar dinheiro e só é motivado por sua devoção (CADÚS, 2018). Portanto, na comunidade de dança argentina, os mecanismos de autoexploração característicos do pós-fordismo, fundiram-se a uma tradição já consagrada de autossacrifício e a uma dificuldade moral em visualizar a dança como uma carreira que merece recompensa material.

Muitos autores pensam na precariedade como um elemento que caracteriza não só a economia, mas também a cultura do século XXI. Isabell Lorey (2015) por exemplo, afirma que a precariedade não é um acidente, mas uma forma de governo. Não é uma exceção; é a regra em nossas sociedades. Seguindo essa premissa, a ação de governar sempre envolve negociar o grau de precariedade que determinada sociedade está disposta a suportar sem se tornar ingovernável. Segundo Lorey, a precariedade precisa ser aceita como uma condição intrínseca do nosso tempo e a ação política deve ser articulada a partir da precariedade. E diante disso, caberia à sociedade encontrar novas formas de associação, novas formas de resistência e novas modalidades de organização da vida em comum.

Porém, no contexto argentino existe outro elemento que complementa a precariedade. Trata-se da *exclusão* considerada um fenômeno socioeconômico

e cultural. A precariedade designa uma situação de instabilidade, enquanto a exclusão refere-se à condição de ser permanentemente excluído do sistema social e político. Apesar da exclusão ser uma marca perene e constitutiva das sociedades modernas⁷², a situação dos excluídos revela outra dimensão do problema, pois evidencia os mecanismos pelos quais os indivíduos se tornam um ator politicamente visível e legítimo em um determinado contexto. Durante a década de 1990 na Argentina, o movimento de desempregados enfrentou esse desafio. Naquele período a Argentina afrontou níveis de desemprego de mais de 20%, carente de qualquer tipo de seguro-desemprego como os que hoje se tem na Europa. Os desempregados, num contexto de depressão económica, nem sequer se encontravam em situação de precariedade ou instabilidade, mas são excluídos da sociedade, pois o mercado de trabalho não tinha e não teria capacidade para os incorporar como trabalhadores, especialmente de curto e médio-prazo.

Como não tinham o direito de fazer greve, os desempregados tiveram de encontrar outra forma de protestar. Se o capitalismo fosse definido como um movimento infinito de corpos (Lepecki 2006), os desempregados formariam um corpo que é forçado à estagnação. Como os desempregados estão proibidos de se deslocar, eles somente poderiam protestar parando o movimento dos outros. Na Argentina nos anos noventa, os piquetes (ação de protesto que consiste em bloquear as estradas), era a única forma de os desempregados terem voz na arena política (ver também Svampa e Pereyra 2003). O piquete não foi um ato de resistência, mas um ato de existência. Nesse período na Argentina, os desempregados se tornaram sujeitos políticos por meio da ação coreopolítica⁷³ de frear a circulação de pessoas e mercadorias.

⁷² Em todos os países existem indivíduos excluídos do sistema sociopolítico. Por exemplo, os casos contemporâneos de imigrantes ilegais na Europa ou nos Estados Unidos. Eles não têm direito a benefícios sociais nos países onde vivem, porque o Estado não os reconhece como cidadãos.

⁷³ Eu uso o conceito de 'coreopolítica' conforme definido por Andre Lepecki (2013). Considerando que um movimento 'coreopoliciado' é um "movimento incapaz de quebrar a reprodução infinita de uma circulação imposta de subjetividade consensual, onde ser é se enquadrar em um padrão pré-coreografado de circulação, corporeidade e pertencimento" (Lepecki 2013, p. 20), a *coreopolítica* é definida como "a formação de planos coletivos emergindo nas bordas entre a criatividade aberta, a iniciativa ousada e uma persistente - até mesmo teimosa - iteração do desejo de viver longe da conformidade policial" (2013, p. 23).

Além de mostrar a importância da exclusão como problema sociopolítico, o exemplo do movimento dos desempregados permite compreender o papel do ativismo político da dança em relação às lutas passadas, principalmente após a crise de 2001. Conforme afirma a pesquisadora de dança estadunidense Victoria Fortuna: “A comunidade de dança contemporânea [argentina] demonstrou um compromisso com a ênfase pós-crise na coletividade e iniciou explorações sem precedentes da relação entre dança e política dentro e fora do palco teatral” (2017, p. 432). Ainda que, como propõe Lorey (2015), uma alternativa política possa ser construída a partir da precariedade, não pode ser construída a partir da exclusão, e esse é o problema que os dançarinos não-oficiais enfrentam na Argentina. A dança não é considerada uma obra produtiva - nem os dançarinos não-oficiais são considerados como trabalhadores - pela maioria das instituições culturais, políticas e trabalhistas do país, seja de forma implícita ou explícita.

A precariedade é definida consensualmente pela falta de apoio oficial à produção de dança independente. Por exemplo, a situação que determinou a organização do *Foro Danza en Acción* em 2013 - que atualmente é um dos mais importantes grupos de ação política em relação à dança - foi a quase-exclusão da dança contemporânea da programação do Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), que é o festival mais importante do país. Naquele ano, o festival incluiu em sua programação apenas três obras de dança contra trinta e três peças de teatro. Conforme afirmado em seu *blog* (Foro Danza en Acción, 2017), o projeto foi fundado por um grupo de trabalhadores de dança (coreógrafos, dançarinos, professores e pesquisadores) que decidiram explorar métodos de ação coletiva para tentar influenciar as políticas públicas, principalmente contra o que eles interpretaram como um abandono da dança contemporânea por parte das instituições oficiais.

Outra forma de exclusão que determina a situação precária dos dançarinos não-oficiais em Buenos Aires, evidencia-se pela inexistência de um sindicato específico que forneça suporte a dançarinos. A Argentina é um caso especial nessa questão, porque os sindicatos têm controle sobre a maioria dos fundos de seguro-saúde. Consequentemente, no sistema de trabalho argentino, o fato de estar coberto por um sindicato é muito importante. Os

dançarinos independentes podem optar por aderir à *Asociación Argentina de Actores* ou ao sindicato denominado *Unión Argentina de Artistas de Variedades*, que é para artistas em geral, mas não existe um sindicato organizado especificamente para trabalhadores de dança. Essa exclusão do sistema de trabalho é agravada pelo fato de os dançarinos terem condições específicas de trabalho e necessidades de seguro-saúde, pois trabalham por um período muito curto, de forma muito intensa e estão continuamente expostos a lesões. Uma resposta da comunidade da dança a esse panorama, veio com a fundação em 2015 da *Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza*, que tem lidado sem sucesso até 2020, com a criação de um sindicato específico para trabalhadores de dança.⁷⁴

Essas dinâmicas que fazem interagir exclusão e precariedade, direcionaram as ações políticas da comunidade da dança para o Estado. O grupo COCOA-DATEI, que significa *Coreógrafos Contemporáneos Asociados - Danza Teatro Independiente* e que foi criado em 1997, desenvolveu diferentes estratégias para influenciar o governo da cidade de Buenos Aires a gerar políticas públicas que apoiem e/ou incentivem o desenvolvimento da dança não-oficial na cidade. Em 2000, o *lobby* deles resultou na criação do PRODANZA⁷⁵, um fundo especial para projetos independentes de dança, subsidiado pelo Ministério Municipal da Cultura.

Outro exemplo de ativismo de dança na Argentina, é o caso da *Compañía Nacional de Danza Contemporánea*, criada em 2009 e documentada pelas cineastas e pesquisadoras Konstantina Bousmpoura e Julia Martinez Heimann (2018).⁷⁶ A *Compañía Nacional de Danza Contemporánea* é uma iniciativa de um grupo de dançarinos que foram injustamente demitidos pelo

⁷⁴ Na verdade, uma de suas primeiras tarefas foi estabelecer uma tabulação salarial para determinar quanto uma dançarina ou coreógrafa deveria receber por um trabalho específico, com a finalidade de evitar contratos abusivos. Para mais informações, consulte a página oficial do Facebook da *Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza* (2016) e a entrevista na revista online *La Izquierda Diario* (SEOANE e LUCIOLE, 2015).

⁷⁵ Infelizmente, o suporte monetário é muito baixo. Os projetos apoiados pelo PRODANZA costumam receber o equivalente de 1.000 a 4.000 dólares estadunidense convertidos em pesos argentinos. Com esse dinheiro, eles precisam pagar pela produção, salários e suporte técnico.

⁷⁶ Bousmpoura e Martinez Heimann dirigiram o documentário *Trabajadores de la danza* (2016) sobre a criação da companhia.

Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín em 2007, após uma luta jurídica pelos direitos trabalhistas.⁷⁷

EIR de Marina Sarmiento

Como argumentou a pesquisadora de dança argentina Susana Tambutti (2013), a dança cênica na Argentina foi condicionada pelo eurocentrismo desde o início do século XX. A dança foi concebida como uma forma de imitar a cultura colonizadora europeia e, através dela, uma forma de contribuir para a modernização do país. Por isso, Tambutti critica a forma como muitos historiadores latino-americanos identificam o início da dança moderna em seus países como uma iniciação determinada pela chegada de um mestre estrangeiro, que não é interpretada como um encontro entre diferentes culturas coreográficas, mas como um evento que apaga o passado local e cria um novo campo. Tal modo de explicar a história pode ser conferido nos textos de Laura Falcoff (2008) e Marcelo Isse Moyano (2006), que descrevem a visita de mestres europeus como Miriam Winslow ou Dore Hoyer e sua recepção por praticantes locais, como momentos fundadores na história da dança argentina. Modos explicativos como este evidenciam a denúncia de Tambutti, de que historiadores argentinos frequentemente assumem e perpetuam um discurso colonizado.

Vista da periferia, a história da dança "universal" nada mais é do que a versão hegemônica da história da dança europeia e estadunidense (Tambutti 2013). Portanto, a questão mais importante para um discurso histórico na periferia, passou a ser a determinação do lugar da dança local no reino da dança universal. Feita destes moldes, a história da dança argentina apenas parece ser relevante para o campo dos estudos da dança, quando apresenta uma filiação à 'história universal' da dança. Por isso, o colonialismo estético na história da dança periférica pode ser entendido como uma expressão da "colonialidade do poder" tal como foi concebida pelo sociólogo peruano Aníbal

⁷⁷ O Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín é uma companhia oficial de dança contemporânea que recebe apoio da Prefeitura de Buenos Aires desde 1977. Junto com a Compañía Nacional de Danza Contemporánea, apoiada desde 2009 pelo governo nacional, são reconhecidos como os mais importantes representantes das companhias de dança contemporânea do país.

Quijano (2007)⁷⁸. Também poderia ser considerado uma forma de mimetismo pós-colonial, definido por Homi K. Bhabha como a maneira pela qual uma sociedade colonizada imita e corporifica a cultura dos colonizadores, oferecendo um Outro reconhecível para o colono (Bhabha, 1994). No entanto, seguindo Frantz Fanon, deve ser enfatizado que o colonialismo (estético) é o resultado da “imposição irrefletida de uma cultura” (Fanon 2008, p. 147). O discurso colonialista deve ser reconhecido como a expressão de uma força irrefletida, que opera na subjetividade do colonizado. Em suma, a precariedade da dança na periferia do mundo, advém também de sua inserção precária na história da dança universal.



Foto 1. Lucía Savloff em *EIR* (2013) de Marina Sarmiento. Fotografia de Mariana Roveda. (Cortesia da fotógrafa)

Essa situação de precariedade determinou a relação de dançarinos e coreógrafos argentinos com sua própria história. Gostaria de abordar esse

⁷⁸ Quijano afirma: “Através do poder político, militar e tecnológico das suas sociedades mais importantes, a cultura europeia ou ocidental impôs a sua imagem paradigmática e os seus principais elementos cognitivos como norma de orientação para todo o desenvolvimento cultural, nomeadamente o intelectual e o artístico” (2007, p. 170).

problema através da análise de *EIR*, um solo de dança contemporânea dirigido pela coreógrafa argentina Marina Sarmiento e interpretado pela atriz, dançarina e historiadora da arte Lucia Savloff. *EIR* é o resultado de uma encomenda que Sarmiento recebeu no final de 2011 da *La Plata Arde*, um programa organizado pela comunidade artística de La Plata, capital do Estado de Buenos Aires.⁷⁹ A ideia da edição de 2011 era encenar uma série de peças que homenageariam a dançarina Iris Scaccheri, natural daquela cidade.

Na década de 1960, Scaccheri era um ícone da "nova mulher argentina", uma espécie de revolucionária também associada ao surgimento do movimento feminista naquele período. Em entrevista pessoal ao autor (2018), a coreógrafa argentina Diana Szeinblum relata ter visto Scaccheri na Sala Martin Coronado, o maior auditório do Teatro San Martín de Buenos Aires. Para Szeinblum, parecia que Scaccheri não dançava para o público, mas contra o público. Scaccheri nunca deu seminários e não teve um único aluno ou discípulo durante toda a sua carreira. Ela também não era vista frequentemente em reuniões sociais. Enquanto seus contemporâneos como Ana Itelman ou Renate Schotelius, dois professores emblemáticos da dança moderna em Buenos Aires naquela época, podem ser considerados mestres estritos, Scaccheri pode ser considerada uma improvisadora. Numa ocasião, enquanto Scaccheri se movimentava livremente no palco durante a apresentação na Sala Martin Coronado, improvisando para aproximadamente mil espectadores, Szeinblum teve a impressão de que ela era apenas uma receptora de uma força que a sobrecarregava.

EIR estreou em março de 2012 no Centro de Experimentação e Criação do Teatro Argentino de La Plata. A seguir, descreverei uma encenação posterior da performance de Sarmiento a que assisti, no Centro Cultural San Martín de Buenos Aires, em 8 de setembro de 2013... Enquanto o público entra no auditório, Savloff desenha linhas e figuras sobre uma parede na parte de trás do palco. Quando as luzes se acendem, a dançarina inicia uma sequência de movimentos lentos, e podemos ver como ela se transforma em diferentes

⁷⁹ Na organização federativa da Argentina existem duas instâncias administrativas com o nome de "Buenos Aires". Uma corresponde ao Município de Buenos Aires, que é a capital da nação. A outra é o Estado de Buenos Aires (denominado de "província"), cuja capital é a cidade de La Plata.

aparências físicas subsequentes. Mais tarde na performance, ela se despe. Ela mantém seus movimentos lentos até que solta um grito mudo. Ela volta para a parede, traça sua própria sombra e desenha outra linha. Ela também traça a linha em seu próprio corpo. Em seguida, a dançarina vai para o centro do palco e se ajoelha. Há uma saia vermelha no chão. Ela pega um livro - *Sobre Iris Scaccheri* de Susana Thénon (1988) - e nos mostra fotos de Iris Scaccheri, que ela acaricia como se fossem retratos de um parente querido. A dançarina tenta reproduzir os movimentos que mostra. Em seguida, ela coloca a saia vermelha e se levanta. Uma gravação da Sinfonia de Beethoven nº. 7 é tocado e ela dança com ele. Na performance, a dançarina se torna Íris Scaccheri, se torna parte de seu desenho e se torna uma sombra dançante. No final, ela desaparece na escuridão.



Foto 2. Lucía Savloff em *EIR* (2013) de Marina Sarmiento. Fotografia de Mariana Roveda. (Cortesia da fotógrafa)

O objetivo deste segmento do artigo não é analisar a coreografia de *EIR*, mas sim focar a experiência subjetiva de Marina Sarmiento no processo de produção do trabalho cênico. Sarmiento explica as circunstâncias que afetaram seu trabalho em um texto inédito que escreveu para um congresso de dança em 2015. Nesse texto, ela começa por admitir que desconhecia a obra de Iris

Scaccheri antes de iniciar seu trabalho coreográfico. Sua criação também foi uma investigação pessoal. Como Sarmiento não tinha acesso a um material de vídeo abrangente ou a nenhum arquivo histórico de Scaccheri, ela decidiu fundar sua pesquisa em métodos de história oral. Para tanto, ela entrevistou pessoas que trabalharam com Scaccheri e até se tornou amiga de seu sobrinho. Embora a própria Scaccheri estivesse viva naquela época, ela nunca concordou em se encontrar com Sarmiento, apesar de sua insistência. Scaccheri nunca viu a obra e morreu em 2014, dois anos após a estreia. A princípio, podemos dizer que o *EIR* expressa uma representação improvável: é o resultado de um encontro entre duas pessoas que nunca aconteceu. Mas não é exatamente essa a questão.

A obra não pretendia ser uma reconstrução de um solo específico, mas foi concebida como uma tentativa de recuperar o que Sarmiento chamou de "intensidade de cena" de Scaccheri. O título *EIR* foi tirado da ópera de Richard Wagner, *The Valkyrie*, que foi usada por Scaccheri em uma de suas obras de dança. É o nome da Valquíria que tem o poder de curar e ressuscitar. O título escolhido para a peça permite uma primeira interpretação: *EIR* entra em cena para curar as nossas memórias do passado e tem a missão de ressuscitar Iris Scaccheri. No entanto, ela não quer trazê-la de volta na forma de uma imagem, mas na forma de uma intensidade, uma espécie de presença. Desta forma, o trabalho de dança se torna uma exploração também do corpo de quem performa: seus afetos, seus desejos e sua biografia. Concebida como um *reenactment* - seguindo a definição de Mark Franko - a peça exibe um corpo que desestabiliza o tempo histórico e "produz a dança como um conhecimento auto-reflexivamente performativo de si mesma para um público" (2017, p. 14). O corpo em *EIR* foi construído sobre uma tensão entre o passado e o presente, entre a pesquisa histórica e a busca pela identidade.



Foto 3. Lucía Savloff em *EIR* (2013) de Marina Sarmiento. Fotografia de Mariana Roveda. (Cortesia da fotógrafa)

Em seu artigo “The Body as Archive”, Andre Lepecki afirma que existe uma 'vontade de arquivar' que é “realizada por *reenactments*”, referindo-se a “uma capacidade de identificar em uma obra anterior, campos criativos ainda não esgotados” (2010, p. 31). Marina Sarmiento parece seguir essa abordagem em seu trabalho *EIR*. Em vez de tentar imitar com precisão os movimentos de Scaccheri no palco - o que poderia ter resultado em uma peça mais facilmente vendável e publicitária - Sarmiento optou por reencenar sua presença, o que envolveu uma reinterpretação e uma atualização de sua intensidade artística. Então, como o corpo funciona como um arquivo em uma cultura periférica, onde o passado não está inscrito em uma história eurocêntrica universal da dança e onde a cultura local é definida como sendo parte de um processo de modernização atrasado e não realizado? Poder-se-ia dizer que, como arquivo, o *corpo precário* ou *periférico*, ao contrário do *corpo cêntrico*, não só explora campos criativos do passado, mas também tem a missão de cicatrizar uma história interrompida pelo colonialismo estético. Este corpo dançante expressa um ato de afeto para com sua própria história: a dança se torna uma forma de cuidar do passado, de homenageá-lo. Ao resgatar a sua própria história, os

bailarinos conseguem estabelecer uma relação com o passado desvinculada das narrativas da recepção da estética europeia e da dívida cultural para com a modernidade europeia que elas acarretam. Na Argentina, muitas peças relacionadas à história da dança local foram concebidas como homenagens que reencenam a figura do artista ao invés de um repertório específico. Outros exemplos além do *EIR*, incluem *Itelmanía* (2014) de Josefina Gorostiza e Jimena Pérez Salerno, que é dedicado a Ana Itelman; *Renate virtual y sus actuales* (2017) de Susana Szperling, dedicado a Renate Schottelius; e *María sobre María* (2017) de Lucía Llopis, inspirada em María Fux.

Seguindo por esse viés, a escrita de uma história situada da dança, concebida como história em seus próprios termos, representa um ato político, porque se confronta com as diversas formas do colonialismo e do nacionalismo estético. Eleonora Fabião interliga o que chama de “três modos patológicos de subjetividade” do corpo colonizado, que são “medo catatônico, mimetismo paranóico e amnésia histórica” (2010, p. 109). Segundo sua análise, o acesso problemático à história é orientado pelo recorrente ato fracassado de mimetismo, que está implícito no colonialismo estético. Portanto, a homenagem como gênero de *reenactment*⁸⁰, potencializa o dançarino periférico, pois possibilita uma construção política da sua identidade e uma historiografia divergente para a qual seu trabalho artístico pode potencialmente contribuir.

Fabian Gandini e a estética da precariedade

Conheci Fabian Gandini em 2013, quando a professora Susana Tambutti nos apresentou. Na época, eu havia recém finalizado meu doutorado com uma dissertação sobre balé pantomima do século XVIII, e Gandini acabara de apresentar uma performance chamada *Cartas a mi querido espectador*. A Susana convidou-nos para colaborar num projeto, mas naquela ocasião eu não pude aceitar por falta de tempo. No entanto, rapidamente nos tornamos

⁸⁰ O conceito de *reenactment* possui uma variedade de possibilidade de tradução para língua portuguesa. Podendo se aproximar de sentenças como: “re-fazer”, “reencenar”, “re-atuar”, dentre outros. Tendo em vista essa amplitude de possibilidades, preferimos manter a terminologia em sua sentença original, em língua inglesa.

amigos. Um ano depois, em 2014, Gandini começou a ensaiar sua nova coreografia em sua casa com as performers Paula Almirón, Dalilah Spritz, Germán “Patan” Cunese e Sofia Grenada. Comecei minha colaboração assistindo a alguns ensaios. Em 2015, um espaço mais adequado para o trabalho se fez necessário e Gandini solicitou uma residência no Centro Cultural Sábato da Universidade de Buenos Aires. O subsídio para a produção do PRODANZA não foi suficiente para alugar uma sala de ensaio. Uma condição específica da residência no Centro Cultural Sábato, era que o projeto tivesse caráter pedagógico. Assim, fizemos uma chamada aberta para alunos e artistas a fim de organizar um grupo de estudos que interagisse com o artista residente. Gandini me pediu para coordenar esse grupo, e por isso, consegui ter uma proximidade importante com o processo criativo, colaborando como teórico. A experiência me permitiu aprender por dentro, as condições de produção da dança contemporânea independente em Buenos Aires, o que influenciou fortemente minha percepção do trabalho coreográfico.



Foto 4. *En la boca de la tormenta* (2015) de Fabián Gandini. Fotografia de Jorge Leiva. (Cortesia do fotógrafo)

O título da peça criada por Gandini durante a residência no Centro Cultural Sábato foi *En la boca de la tormenta* e estreou no teatro El Extranjero,

em Buenos Aires, em 3 de outubro de 2015. A seguir, descreverei a primeira parte dessa performance. Dois performers entram no palco; cada um deles está localizado em um lugar preciso e atuam como operários em uma fábrica, cada um tendo uma função específica. O primeiro artista pega um longo pano vermelho e se cobre com ele, estendendo os braços sobre os ombros. A imagem cria suspense... um ator que se esconde atrás de uma cortina em miniatura, prepara-se para subir ao palco. O outro artista tira um gravador digital do bolso e começa a gravar o som produzido por ele mesmo, ao esfregar o microfone do gravador no tecido. É um som intimista, completamente inaudível para os espectadores da performance. Uma artista feminina entra e se esconde atrás da cortina vermelha. Em seguida, a artista feminina e o artista com o microfone caminham para a outra extremidade do palco. Lá, o público pode ver um laptop, um projetor, um mixer e um amplificador conectado a dois alto-falantes. O artista com o microfone, agora grava o som de sopro de ar. Outra artista feminina entra e ele grava o som de seus passos e os ruídos produzidos ao desdobrar um tapete de plástico redondo no chão, no canto direito do palco. A segunda artista feminina está de pé, com um saco de terra na beira do tapete. Um retângulo de luz é projetado no fundo do palco, funcionando como uma espécie de moldura para uma pintura imaginária que divide a parede. Entra uma quinta intérprete, que se instala no meio da cena e inicia uma ação escultórica: em uma das mãos segura um filtro de linha e na outra uma lâmpada, que tenta sem sucesso acender. A nova ação introduz um elemento de tensão, que se soma às demais ações que compõem a cena. O artista que segura o gravador digital fica em frente ao laptop, baixa o som gravado e cria um *loop* que é reproduzido pelos alto-falantes. Em seguida, ele substitui o artista que segura o pano vermelho e se esconde atrás dele. O último artista caminha para a outra extremidade do palco e segura uma lâmpada apagada, apontando para o centro do palco. Na parede do fundo, projeta-se a seguinte frase: “A quantidade de horas humanas que as coisas carregam de forma oculta, produzem infinitas presenças invisíveis”.

A obra de dança de Gandini pode ser descrita em termos de uma *estética da precariedade*, ligada não apenas a uma singularidade artística, mas também a uma crítica às práticas de dança locais. Ao utilizar a percepção do

tempo e a quietude do movimento como recursos dramáticos, Gandini tende a subverter a forte tendência expressionista da dança argentina. Seu trabalho coreográfico incorpora uma declaração política ao expor uma forma específica de fragilidade performativa, que se encontra na fronteira da ficção teatral. Poucos dias antes da estreia, o jornalista Maximiliano Diomedi entrevistou Gandini e os performers do trabalho. Durante essa entrevista, Gandini afirmou:

Não é que a gente pegue um referencial teórico, o conceitual, dessa moda ou o que seja [...] tem algo social pra mim ... quer dizer, estou produzindo uma peça e felizmente recebi uma bolsa [...] mas na verdade não tenho algum dinheiro ainda. O dinheiro que usamos foi o dinheiro que eu dei ou os artistas deram. E essa situação é sugerida no palco, mas sem transformar a obra em uma afirmação demagógica. Então toda essa estrutura da lâmpada, da cadeira e do performer, até as ações feitas em palco, têm a força desse núcleo político. É a precariedade que forja a poética. (DIOMEDI, 2015)

A ideia de conceber a precariedade como potência criativa é defendida por muitos discursos artísticos atuais. Algumas pessoas elogiam cinicamente a vitalidade e o frescor dos artistas de países pobres que trabalham arduamente pelo amor à arte, e outras entendem a precariedade como um limite que gera um verdadeiro poder criativo. Em consonância com este último sentido, a performer Paula Almirón afirmou durante a entrevista a Diomedi que a precariedade da coreografia enuncia uma postura ética, pois levanta as questões: “O que define uma obra de arte? O que um artista no palco ou uma pessoa na sociedade valoriza em uma obra de arte?” (DIOMEDI, 2015) *En la boca de la tormenta* postula uma estética e uma ética do essencial, na forma de uma crítica à sociedade de consumo. Segundo Almirón, o enquadramento que se estabeleceu na cena, procurou questionar a ideologia do espectador; não foi casual. Por seu turno, Gandini afirmou que havia sim uma vontade de tornar visível o ‘artifício do dispositivo’ e a sua precariedade, para mostrar as condições específicas de produção.

Os artistas latino-americanos geralmente se sentem compelidos a criar obras de arte com recursos técnicos semelhantes aos de artistas de países centrais. Esta é uma meta muito difícil de atingir, considerando o baixo orçamento que possuem na maioria dos casos. Seu desejo de serem aceitos pelas principais instituições europeias ou americanas, muitas vezes os leva a emular modelos estéticos que não representam a realidade econômica em que

realmente vivem. Um dos principais problemas da produção de dança contemporânea na Argentina, consiste em que a maior parte do orçamento é usada para pagar figurinos, técnicos de iluminação, cenários, salas de ensaio ou dispositivos eletrônicos em vez do horário de trabalho dos artistas. Nesse sentido, Gandini afirmou na entrevista que se conseguisse um orçamento maior, tentaria pagar mais aos intérpretes porque “não é possível que a obra ganhe mais dinheiro do que os intérpretes; é ilógico”(DIOMEDI, 2015).

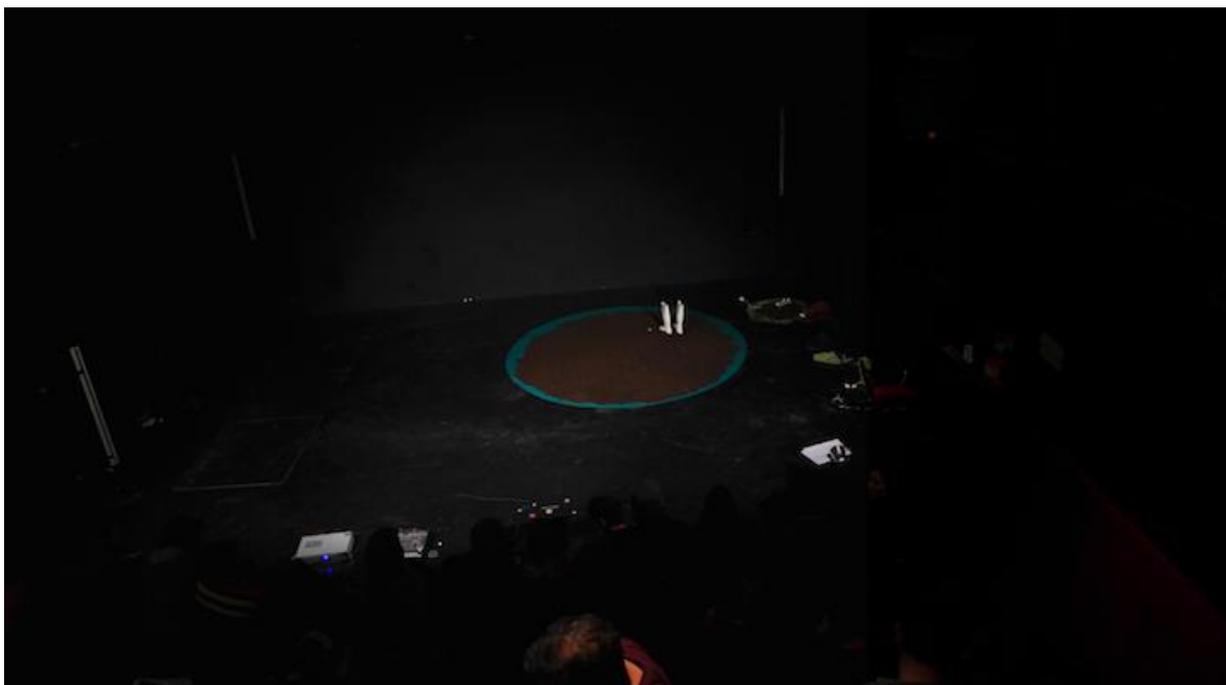


Foto 5. *En la boca de la tormenta* (2015) de Fabián Gandini. Fotografia de Jorge Leiva. (Cortesia do fotógrafo)

Ao analisar o comportamento da burguesia argentina, os sociólogos afirmam que a Argentina é um país de ricos empresários e pobres fábricas (Graciarena 1987). No campo das artes cênicas, essa relação se inverte e a Argentina costuma ser um país de obras de arte caras e artistas pobres. A obra de arte muitas vezes se torna um fetiche, uma obra de arte cara que tenta imitar a estética americana e europeia. A base desse fenômeno no nível individual é a disseminação de um *ethos* empresarial de negócios, uma cultura que falhou ao se estabelecer entre a burguesia argentina, mas não no campo artístico. Os artistas investem todo o dinheiro em suas obras, na esperança de que um dia, seu sucesso no mercado retorne mais do que o valor investido.

Assim, a obra de arte torna-se um fetiche que coloniza e empobrece a vida do criador.

No entanto, ao discutir essa questão, Gandini voltou sua atenção para outro assunto: a busca pelo sucesso artístico (ou seja, ser convidado para grandes festivais, viajar o mundo, ganhar dinheiro) e como essa busca condiciona o corpo do intérprete e seu / sua sensibilidade artística.

Não sei se ... talvez eu quisesse [ter sucesso]. Porque se pensa que “o lugar para estar” é o Festival Internacional, mas o que eu sei? Eu não sei. Talvez você possa mudar de ideia e dizer que não me importo. Aceitar essa premissa permite que você diga: “É isso [eu não tenho nada] e vou construir meu trabalho a partir disso.” E é aí que seu corpo se torna uma entidade, pelo menos foi isso que aconteceu comigo. É como quando você se solta e diz: ‘Não sei se quero ser amado’ e então você se torna uma coisa. Sempre se deseja sucesso, mas é algo que você também pode desapegar um pouco. (DIOMEDI, 2015)

Para Gandini, esse "desapego" representa uma pré-condição para desenvolver uma presença de cena. Produzir uma obra de dança é expor o corpo do intérprete no palco, e é a partir dessa exposição que o intérprete ‘faz a coreografia’. Por isso, segundo Gandini, o espectador consegue ver em suas obras de dança, o intérprete como pessoa; podem ver corpos com nomes, com histórias, com uma sensibilidade particular. As condições de vida dos performers fazem parte do cenário.

Em um artigo recente, Gerald Siegmund apresentou um problema que costuma encontrar em seu trabalho como professor, o “impulso do aluno de não se mover mais, já que, segundo eles, qualquer tipo de movimento pode ser explorado pelo capitalismo criativo” (SIEGMUND, 2016 p. 27). A imobilidade ou lentidão das ações como forma de resistência ou desobediência, ganhou considerável aceitação nos últimos anos. Em particular, Bojana Kunst (2015, p. 131) afirma que o trabalho coreográfico que é focado na duração do movimento pode ter uma marca culturalmente subversiva, pois mostra como nossa percepção acelerada do tempo é socialmente construída e economicamente condicionada. O livro de Kunst termina propondo como lema de desobediência em defesa da arte: “fazer menos, justamente quando confrontado com a exigência de fazer mais” (2015, p. 192). André Lepecki também problematiza a

definição da dança como movimento e sua conotação implicitamente positiva (2006, p. 12). Ele toma o conceito de "ato imóvel (*still act*)" da antropóloga Nadia Seremetakis e afirma que "o imóvel atua porque interroga as economias do tempo, porque revela a possibilidade da agência de alguém dentro de regimes controladores de capital, subjetividade, trabalho e mobilidade" (LEPECKI 2006, p. 15).



Foto 6. *En la boca de la tormenta* (2015) de Fabián Gandini. Fotografia de Jorge Leiva. (Cortesia do fotógrafo)

Gandini não é necessariamente influenciado por esses autores, embora seu trabalho coreográfico seja fortemente marcado pela lentidão e até mesmo pela imobilidade do corpo em cena. Ele relaciona isso com uma habilidade do artista: a capacidade de estar presente na cena, de ser exposto na frente do público. A presença está, portanto, relacionada à lentidão, ao tempo de ação e ao abandono do desejo - no caso, o desejo de ter sucesso no mercado internacional da arte. Para Gandini, a lentidão não é um ato de resistência; não há nenhum raciocínio estratégico por trás disso. A lentidão é o veículo para atingir a fragilidade afetiva do performer e do espectador. Com isso, a obra de

Gandini poderia ser considerada como um “teatro do precário” na definição de Katharina Pewny, pois realiza “instabilidade em dois sentidos: no sentido da vulnerabilidade do humano em nível ontológico, e na sensação de instabilidade econômica” (PEWNY, 2014, p. 288).

A estética da precariedade na obra de Fabian Gandini é uma forma artística que expõe as condições periféricas de trabalho. Ela se distingue do ato de “estetizar a pobreza” e também da visão filantrópica ou romântica da arte periférica. Estetizar a pobreza significa representar um mundo sem lutas políticas, uma sociedade onde os pobres convivem em harmonia com os ricos, onde a desigualdade é aceita como um fato naturalizado. A estética da precariedade faz o contrário ao colocar em primeiro plano a desigualdade e as lutas da sociedade. Não esconde o conflito, mas os expõe. O olhar romântico celebra a devoção e a entrega de artistas periféricos que sofrem com a precariedade. Eles deveriam ser os verdadeiros artistas porque a verdadeira arte está enraizada no sofrimento e no compromisso. No meu ponto de vista, esta é uma compreensão condescendente e cínica da arte que confirma a exclusão do artista periférico, ou seja, sua participação impossível na contemporaneidade (BARBA, 2017), uma vez que a valorização moral procura compensar, mas ao mesmo tempo perpetuar, a sua suposta incapacidade estética⁸¹. A estética da precariedade, ao contrário, não abrange o sofrimento, ele encarna o sofrimento como uma forma de protesto.

Em última instância, a fragilidade na estética da precariedade remete a uma demanda ética, que envolve o ato de ser confrontado com o *rosto* do outro (PEWNY, 2014). Por meio de sua interpretação do conceito de 'rosto' de Levinas, Judith Butler afirma: “responder ao rosto [...] significa estar desperto para o que é precário em outra vida, ou melhor, a precariedade da própria vida” (2004, p. 134). Não é um ato de empatia com o outro, mas “tem que ser uma compreensão da precariedade do Outro” (BUTLER, 2004, p. 134). Isto posto, penso que a estética da precariedade (re)apresenta a dança periférica como 'um Outro' que precisa ser entendida em seus próprios termos, em sua

⁸¹ Essa ideia deve-se à discussão que Fabian Barba promoveu sobre dança e colonialismo estético. A contemporaneidade é negada à cultura da dança periférica, porque esta é percebida como intrinsecamente desatualizada, uma dança que deveria ser relegada ao passado (BARBA, 2017, p.400).

precariedade profundamente enraizada. Judith Butler afirma: “para que a representação transmita o humano, então, a representação não deve apenas falhar, mas deve mostrar seu fracasso” (2004, p. 144). Eu diria que a estética da precariedade de Gandini se baseia no mesmo paradoxo. É através da exposição de seu próprio fracasso em ser contemporâneo, que ela finalmente atinge a sua contemporaneidade. E quando digo que ela atinge à contemporaneidade, não estou a dizer que ela consegue ter sucesso no mercado da arte contemporânea, mas sim que resolve dentro da sua própria proposta estética, o problema que lhe é colocado pela precariedade, a sua precariedade. A atenção está na forma como o artista percebe e subverte essa situação. A estética da precariedade não procura construir um objeto exótico original que seja atrativo para o mercado artístico europeu, mas sim resolver a um nível subjetivo uma situação de endividamento ontológico que condiciona a expressividade artística.

A dança contemporânea na periferia é um *precarium*, um terreno que pode ser retirado a qualquer momento. Subverter a precariedade envolve ações artísticas politizadas que contribuem para “a criação de um mundo humano - isto é, de um mundo de reconhecimentos recíprocos” (FANON, 2008, p. 170).

Referências

ASOCIACIÓN Argentina de Trabajadores de la Danza. **Facebook page**, 2016. Disponível em: < <https://www.facebook.com/Asociaci%C3%B3n-Argentina-de-Trabajadores-de-la-danza-1201150089946398/> >. Acesso em 10 ago. 2018.

BARBA, Fabián. Quito-Brussels. A Dancer’s Cultural Geography. In: FRANKO, Mark (Ed.) **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

BHABHA, Homi K. **The Location of Culture**. London/New York: Routledge, 1994.

BOUDINHON, A. Precaria. In: **The Catholic Encyclopedia**. New York: Robert Appleton Company, 1911.

BOUSMPOURA, Konstantina; HEIMANN, Julia Martinez. Working Dancers. Contemporary Dance Activism in Argentina. In: COSSU, Alberto; HOLTAWAY, Jessica; SERAFINI, Paula (Eds.). **artWORK: Art, Labour and Activism** 127-145. London: Rowman & Littlefield, 2018.

BUTLER, Judith. **Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence**. London: Verso, 2004.

CADÚS, Maria Eugenia. Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX. **Telón de fondo** 27, 2018, pp. 232-244.

CVEJIĆ, Bojana. Notes for a society of performance: on dance, sports, museums, and their users. In: RIBEIRO, Felipe (Ed.). **AdF.14 - Atos de Fala**, Rio de Janeiro: Telemar Editora, 2015, pp. 70-81.

DIOMEDI, Maximiliano. Trabajo con la fisura. Entrevista con Fabián Gandini, director de En la boca de la tormenta." 2015. Disponível em: < <http://patologiacultural.blogspot.com/2015/10/trabajo-con-%20la-fisura-entrevista-con.html> >. Acesso em 01 set. 2017.

FABIÃO, Eleonora. On Precariousness and Performance: 7 Actions for Rio de Janeiro. **Women & Performance: a Journal of Feminist Theory**. Vol. 20, n.1, 2010, pp. 101-111.

FALCOFF, Laura. La danza moderna y contemporánea. In: DURANTE, Beatriz (Ed.) **Historia general de la danza en la Argentina**. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008, pp. 231-321.

FANON, Frantz. **Black Skin, White Masks**. London: Pluto Press, 2008.

FORO Danza en Acción. 2017. Página Principal. Disponível em: < <http://danzaenaccion.blogspot.com.ar/> >. Acesso em 29 out 2017

FORTUNA, Victoria. Dancing Argentine Modernity: Imagined Indigenous Bodies on the Buenos Aires Concert Stage (1915-1966). **Dance Research Journal**, 48 (2), 2016, pp. 44-60.

FORTUNA, Victoria. Between the Cultural Center and the Villa: Dance, Neoliberalism, and Silent Borders in Buenos Aires. In: KOWAL, Rebekah J.; SIEGMUND, Gerald; MARTIN, Randy (eds.). **The Oxford Handbook of Dance and Politics**. Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 423-451.

FOUCAULT, Michel. **The Archeology of Knowledge**. London: Routledge, 2002.

FRANKO, Mark. Introduction. In: FRANKO, Mark (Ed.) **The Oxford Handbook of Dance and Reenactment**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

GRACIARENA, Jorge. Sobre la calidad de la participación y la democratización argentina. **Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)**, 2 (11), 1987, pp. 33-41.

ISSE MOYANO, Marcelo. **La Danza Moderna Argentina cuenta su Historia: Historias de vida**. Buenos Aires: Artes del Sur, 2006.

KUNST, Bojana. **Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism**. Winchester (Washington): John Hunt Publishing, 2015.

LAZZARATO, Maurizio. **The Making of the Indebted Man. An Essay on the Neoliberal Condition**. Los Angeles: Semiotext(e), 2012.

LEPECKI, André. **Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement**. New York, London: Routledge, 2006.

LEPECKI, André. The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances. **Dance Research Journal**, 42 (2), 2012, pp. 28-48.

LEPECKI, André. Choreopolice and Choreopolitics: or, the Task of the Dancer. **TDR/The Drama Review**, 57 (4), 2013, pp. 13-27.

LOREY, Isabell. **State of Insecurity: Government of the Precarious**. London: Verso, 2015.

MARTIN, Randy. A precarious dance, a derivative sociality. **TDR/The Drama Review**, 56 (4):2012, pp. 62-77.

NIETZSCHE, Friedrich. **On the Genealogy of Morals**. New York: Vintage, 1967.

PEWNY, Katharina. Performing the Precarious. Economic Crisis in European and Japanese Theatre (René Pollesch, Toshiki Okada). **Forum Modernes Theater** 26 (1), 2011, pp. 43-52.

PEWNY, Katharina. Tracing the Other in the Theatre of the Precarious (Lola Arias, Elfriede Jelinek, Meg Stuart, Wajdi Mouawad, Christoph Marthaler). **Arcadia**, 49 (2): 2014, pp. 285-300.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality and Modernity/Rationality, **Cultural Studies**, 21 (2-3): 2007, pp. 168-178.

SARMIENTO, Marina. Aproximación al proceso de creación de EIR (2012/2013) de Marina Sarmiento, **2das Jornadas de reflexión: sobre creación coreográfica**, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 15 y 16 de mayo de 2015. Unpublished.

SEOANE, Lorena; LUCIOLE, Silvana. Bailando trabajo: pasos firmes en la organización de trabajadores de la danza. **La izquierda diario**, 5 jul. 2015.

Disponível em: < <https://www.laizquierdadiario.com/BAILANDO-TRABAJO> >. 10 ago. 2018.

SIEGMUND, Gerald. Mobilization, Force, and the Politics of Transformation. **Dance Research Journal**, 48 (3), 2016, pp. 27-32.

SVAMPA, Maristella; PEREYRA, Sebastián. **Entre la ruta y el barrio: la experiencia de las organizaciones piqueteras**. Buenos Aires: Biblos, 2003.

SZEINBLUM, Diana. Interviewed by the author at interviewee's home, Buenos Aires. 15 mar. 2018.

TAMBUTTI, Susana. Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina Globalización. La misma danza bajo todos los climas. In: DIZ, María Luisa et al. (Ed.), **Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral**. Buenos Aires: Aincrit Ediciones, 2013, pp. 626–637.

THÉNON, Susana. **Acerca de Iris Scaccheri**. Buenos Aires: Ed. Anzilotti, 1988.

VUJANOVIĆ, Ana. Notes on the Politicality of Contemporary Dance. In: SIEGMUND, Gerald; HÖLSCHER, Stefan (Eds.). **Dance, Politics & Co-Immunity**. Zurich/Berlin: Diaphanes, 2013, pp. 181-191.

**QUASAR CIA. DE DANÇA COMO ARAUTO DA MODERNIDADE
“NESSE CERRADÃO BRAVO”:
NUANCES ENTRE DANÇA, CIDADE E ASPIRAÇÕES URBANAS ENTRE OS
ANOS DE 1988 E 1996**

Rafael Guarato (UFG)
Hugo Oliveira Dias (UFG)

1996... neste ano, os principais veículos de comunicação impressa de caráter massivo localizados no Brasil – todos concentrados nas cidades de São Paulo ou Rio de Janeiro – noticiaram com entusiasmo o aparecimento de uma *nova* companhia de dança, que foi anunciada e comentada como uma promissora e inesperada *descoberta* do campo artístico da dança no país. Tratava-se da Quasar Cia. de Dança, da cidade de Goiânia, capital do Estado de Goiás, por ocasião de sua participação no *Carlton Dance Festival*.⁸² Apesar das matérias não possuírem caráter analítico específico sobre o trabalho cênico da companhia goiana, é perceptível a demonstração de grata surpresa por parte de pessoas que naquele período, realizava comentários ou críticas sobre dança e os publicava nos grandes veículos de comunicação impressa do país.

Tal aspecto pode ser notado em São Paulo, quando a crítica de dança Ana Francisca Ponzio em textos publicados no jornal *Folha de São Paulo*, comentou que se tratava de um grupo de dança “ainda pouco conhecido”⁸³ e que seu coreógrafo Henrique Rodvalho era “... um dos novos talentos da dança brasileira que está ganhando projeção este ano.”⁸⁴ A então crítica de dança do periódico *O Estado de São Paulo*, Helena Katz, descreveu a Quasar como uma “excelente companhia brasileira de Goiânia, pouquíssimo conhecida

⁸² O ano de 1996 foi a última das dez edições do evento. O Carlton Dance Festival foi realizado entre os anos de 1987 e 1996 pela Dueto Produções, como evento responsável para dar publicidade à um dos cigarros produzidos pela indústria de tabaco Souza Cruz. Motivado por grande aporte de recursos, o festival inseria em sua programação internacional, sempre um grupo nacional convidado por ano. Ao longo de seus dez anos, sua realização programou personalidades como Pina Bausch, Merce Cunningham, Martha Graham, Mark Morris, Bill T. Jones, Win Vanderkeybus, Batsheva, Rosas, Nederlands Dans Theatre, Sankai Juku, Pilobolus, Les Ballets C de la B, Momix, La La La Human Steps, dentre outros.

⁸³ PONZIO, Ana Francisca. Carlton Dance persegue a efervescência. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 09 mai. 1996. (Ilustrada).

⁸⁴ PONZIO, Ana Francisca. Grupo Quasar surge como boa novidade. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 8 mai, 1996. (Ilustrada)

entre nós.”⁸⁵ E a jornalista Beatriz Velloso explicou em matéria para *O Estado de São Paulo*, que esse pouco conhecimento sobre a existência da Quasar Cia de Dança por parte do público paulista, dava-se pelo fato de que, apesar de naquele momento já ter se apresentado no exterior, ela “nunca esteve em São Paulo ou no Rio.”⁸⁶ Esse mesmo argumento nos é apresentado pela então crítica de dança Nayse Lopes, que escrevendo da cidade do Rio de Janeiro em matéria ao periódico *Jornal do Brasil*, salientou que se tratava de um grupo “desconhecido dos cariocas”⁸⁷.

Entretanto, enquanto jornalistas e críticos paulistas e cariocas relacionados à dança anunciavam a Quasar como algo desconhecido e inusitado, o mesmo não ocorria nas matérias jornalísticas publicadas em Goiânia sobre a companhia e sua projeção nacional, mesmo antes de 1996. Em âmbito local, a Quasar Cia. de Dança era representada na mídia impressa como um sucesso, não apenas dentro de Goiás, mas como conhecida e disseminada também fora do Estado, inclusive na *centralidade* Rio-São Paulo⁸⁸. Desde a primeira matéria jornalística que noticiou a companhia ao público goiano, no ano de sua criação em 1988, é mencionado que antes de se apresentar em Goiânia, a Quasar havia estreado seu trabalho intitulado “Asas” na cidade de Petrópolis, localizada no Estado do Rio de Janeiro e que iria se apresentar nas cidades de Anápolis-GO, Belo Horizonte-BH e Florianópolis-SC.⁸⁹

Essa mesma representação pode ser encontrada em diversas outras matérias publicadas em periódicos impressos no Estado de Goiás e anteriores ao ano de 1996. A jornalista Margareth Barros, por exemplo, em texto publicado no jornal *O Popular* em 1992, fez questão de informar ao público

⁸⁵ KATZ, Helena. Carlton Dance apresenta modelo antiquado. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 11 mai. 1996. (Caderno 2)

⁸⁶ VELLOSO, Beatriz. Quasar apresenta ‘Versus’ com humor. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 07 jun. 1996. Caderno 2.

⁸⁷ LOPES, Nayse. Quasar levanta Municipal. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15 jun. 1996.

⁸⁸ Aplico o adjetivo “centralidade” à expressão “Rio-São Paulo” por haver um senso comum no uso do adjetivo “eixo” para se referir à práticas que se caracterizam pelo exercício de hegemonias e pela centralização de poder econômico, político e cultural. Por isso, compreendo que não se trata de um “eixo”, mas antes, de um exercício declarado e reforçado cotidianamente por práticas e condutas que primam pela centralização.

⁸⁹ Quasar e imagem. **O Popular**, 10 dez. 1988. p. 16. (Caderno 2)

leitor que a Quasar estava cumprindo temporada no “eixo Rio-São Paulo”⁹⁰. A comentarista de arte Valbene Bezerra ao escrever uma matéria comemorativa sobre os primeiros cinco anos da companhia em 1993, relatou que nesse período a Quasar já “conquistou o merecido reconhecimento dentro e fora de Goiás.”⁹¹ Assim como, as apresentações de Quasar em outros países foi apresentada pelo jornalista Ranulfo Borges em 1995 no periódico *Diário da Manhã*, como uma consequência da conquista de plateia e crítica especializada de “todo Brasil”.⁹²

Isto exposto, diagnosticamos um contraponto curioso entre como jornalistas e comentaristas da Quasar a anunciavam em termos locais e como jornalistas e críticas de dança da centralidade Rio-São Paulo percebiam a Quasar na ocasião de sua aparição no *Carlton Dance Festival* em 1996. Deste contraste de percepções, podemos realizar diferentes perguntas e reconhecemos a complexidade do assunto, que pode ser abordado por diferentes perspectivas. Mas a questão que motiva esse texto é: por que na cidade de Goiânia a Quasar era noticiada como sucesso nacional antes mesmo de seu reconhecimento nacional? Para iniciar nossos esforços para tentar responder a essa questão, nos foi importante a constatação do historiador Samuel Mazza (2017), que ao analisar a obra coreográfica “No Singular” (2012) da Quasar Cia. de Dança, percebeu existir um vigor contínuo e praticado tanto por parte da Quasar como dos jornais locais, que consistia em representar a dança da companhia como algo “inovador”, através da terminologia “dança contemporânea”. Analisado esse movimento constante de reforçar e informar sobre a Quasar, Mazza se questionou se esse movimento não fazia parte de um processo histórico de propagar uma imagem modernizadora do Estado de Goiás, fazendo uso da dança.

Nessa ocasião, Mazza (2017) não conseguiu realizar análise específica sobre esse assunto. E ao fazermos pesquisas bibliográficas que nos forneçam

⁹⁰ BARROS, Margareth. Coreógrafo da modernidade. **O Popular**. Goiânia, 02 set. 1992. (Caderno 2).

⁹¹ BEZERRA, Valbene. Independência e criatividade na dança. **O Popular**. Goiânia, 11 jul. 1993. (Caderno 2)

⁹² BORGES, Ranulfo. Os movimentos pulsantes do Quasar. **Diário da Manhã**. Goiânia, 28 nov. 1995. (Revista). O mesmo teor pode ser encontrado também nas matérias: Quasar no Teatro Goiânia. **Diário da Manhã**. Goiânia, 18 dez. 1994. (Revista) e Grupo Quasar, a dança de Goiás. **Diário da Manhã**. Goiânia, 13 jul. 1995. (Revista)

informações historiografadas sobre a Quasar Cia. de Dança, ainda não existe nenhum outro trabalho disponível dedicado à essa investigação. Entretanto, se por um lado encontramos uma lacuna de averiguação historiográfica sobre a companhia goiana, nos deparamos com trabalhos acadêmicos que apresentam outros enfoques que tangencialmente, contribuem para a aferição de sentidos para uma possível história da Quasar (ROCHELE, 2012 e 2013; SILVA, 2017; VENTUNA, 2012). Esses significados fabricados nos relatam uma Quasar como fenômeno e rodeada por uma *aura*⁹³ e centrada na figura de seu coreógrafo Henrique Rodovalho, descrito como gênio – e por vezes, aparece a menção de Vera Bicalho como co-fundadora e gestora, mas em menor grau de importância quando comparada a Rodovalho.

Isto posto, pensamos ser importante explicar que esse estudo se encontra em estágio inicial e pretende se debruçar sobre aspectos estéticos, políticos e culturais envolvendo os primeiros dez anos da companhia, com intuito de desmistificar a Quasar como fenômeno histórico e situando seu fazer segundo premissas de seu tempo e espaço específicos. Deste modo, a pesquisa faz uso de fontes históricas como jornais, fotografias, vídeos e entrevistas orais que nos permitam obter informações sobre o lugar e condições peculiares de feitura. Por isso, nossa premissa historiográfica não se define como uma história social da dança ou uma sociologia da dança, mas como empenho em reconhecer a presença de elementos culturalmente compartilhados pelas pessoas e instituições que constituíram a história da companhia, nos resultados daquilo que denominamos como “dança”.

Para tanto, seguimos o conselho do historiador Marc Bloch (2001) de ler os documentos históricos contra suas intenções, aparentemente difusas, que nos leva a prestar atenção também ao caráter involuntário dos documentos e nos permite reconhecer aquilo que Carlo Ginzburg (1989) chamou de “zonas opacas”.⁹⁴ Junto a esse procedimento, coadunamos com a perspectiva da

⁹³ O conceito de aura é aqui empregado segundo as premissas pensadas pelo filósofo Walter Benjamin (1994), para designar a obra de arte como algo que demarca uma distância do cotidiano, distância alcançada através do aspecto de unicidade como garantia da existência de uma autenticidade, estando esta também atrelada à noção de original.

⁹⁴ Em um famoso texto intitulado “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”, Ginzburg seguiu as prerrogativas de Marc Bloch ao propor que todo document nos oferece mais do que aquilo que previu oferecer. E para reconhecer aquilo que os documentos nos contam “sem querer”,

historiadora da dança argentina Maria Eugenia Cadús (2019), de que ao analisarmos obras de dança em países que passaram pelo processo de colonização, o percurso histórico de artistas convive com “um posicionamento eurocêntrico e universalista” (p. 145), nos provocando para “termos em conta que a prática artística local nunca é completamente independente.” (p. 155).

Este texto se apresenta como um primeiro exercício escrito de compreensão das relações entre a Quasar, a cidade de Goiânia e o campo artístico da dança. O objetivo deste tipo de pesquisa histórica em dança deve ser, pensamos nós, a reconstrução das relações que tão pouco temos informações, estabelecidas entre vidas individuais, dança e os lugares em que se desdobram. E para iniciar nossa empreitada, começaremos tentando explicar como a Quasar e a imprensa goiana pôde projetar uma imagem local gloriosa da companhia como exemplo de modernismo, antes mesmo da materialização de seu reconhecimento pelo campo artístico.

O espectro da modernidade em Goiânia e as artes

Um espectro ronda Goiânia. O espectro da modernidade. Sentir-se parte desse processo histórico nomeado como modernidade, nem sempre fez parte das ambições do Estado de Goiás. Foi durante a década de 1930 durante a implementação da política nacionalista, iniciada pelo então presidente Getúlio Vargas, que a região de Goiás foi compreendida como afastada da centralidade Rio-São Paulo, fazendo emergir políticas nacionais para “integração nacional”. Esse projeto integralizador se materializara através da construção de uma nova capital para o Estado, a cidade de Goiânia; e foi pautada na premissa ideológica da “Marcha para o Oeste” e tendo a figura do paulista/bandeirante como um “Gigante de Botas”⁹⁵, considerado pelas elites

Ginzburg sugeriu a terminologia “rastros” para se referir ao procedimento metodológico de coletar informações à partir de sintomas (ou “sinais”) existentes nos documentos. Cf: GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p.143-179.

⁹⁵ Essa é a alegoria utilizada pelo intelectual Cassiano Ricardo para descrever o papel dos bandeirantes na história de nosso país em sua obra “Martin Cererê” (1928). Também apresentado em sua obra “Marcha para o Oeste” (1940). Em ambas, Cassiano Ricardo atribui ao paulista (adjetivado como bandeirante), o papel histórico de levar os valores da civilização moderna/capitalista para o interior do país.

políticas como agente histórico privilegiado para promover as mudanças entendidas como necessárias naquele momento, rumo ao “progresso”.

A historiadora Eliane Manso Pereira (1995), analisou como a construção da nova capital do Estado fez parte do projeto modernizador do interior, observando que sua integração se deu “a partir de uma perspectiva civilizadora, partindo do modelo europeu ou norte-americano” (p. 71). A edificação de uma nova cidade no Estado, foi planejada para ser o centro irradiador de práticas, comportamentos e sociabilidades que fossem “transformar o sertão goiano em uma terra onde houvesse progresso” (PEREIRA, 1995, p. 71).

Seguindo o roteiro de implementação da plataforma *modernidade/colonialidade* (QUIJANO, 1992), Goiânia simbolizaria o antagonismo ao mundo rural – considerado “atrasado” pelo projeto nacionalista –, e serviria para prospectar o Estado rumo à civilização e ao progresso; portanto, uma cidade que exerceria a função histórica de demarcador da separação entre o Goiás antiquado e o moderno. Deste modo, Goiânia foi uma cidade pensada e edificada para ser a imagem do futuro do “coração do Brasil”, uma cidade erguida no meio de fazendas, por um interventor, com intuito de “unificar a nação”. Nesse processo, as historiadoras Adriana Oliveira e Márcia Mello (2017) destacaram que havia entre as elites do período, um clima de “euforia desenvolvimentista”, e que fazer parte da construção da cidade fora comumente descrito como um “desafio”, uma “aventura” (p. 619).

O historiador Nasr Chaul (1995) ao investigar a mudança da capital do Estado de Goiás para Goiânia, percebeu que essa região geográfica que delimita Goiás e as pessoas que ali habitam, se relacionou historicamente com um estigma de “terra do atraso”. A construção deste olhar sobre a região proveio de uma percepção das pessoas, vestimentas, costumes e cultura local segundo a ideia de *decadência*, registrada textualmente de acordo com a perspectiva de viajantes europeus durante os séculos XVIII e XIX, que representavam Goiás a partir das premissas do que entendiam como “desenvolvido”. Portanto, com a construção de Goiânia, o “povo atrasado” passava a ter a “oportunidade” de modernização. E perseguir esse espectro de modernidade passou a significar ao goiano, a adesão aos costumes,

comportamentos e práticas orientadas em outros lugares que irradiam essa modernidade, representadas no Brasil, pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.⁹⁶

Dentre as atividades que promoveram e fizeram proliferar a “aventura” de civilizar Goiás, as artes fizeram-se presents e atuantes. O fazer humano especializado denominado arte é uma invenção da chamada “civilização” ocidental e o contato com seus saberes segue o fluxo geográfico-migratório colonial: possui uma suposta origem no continente europeu, dissemina-se via as capitais nacionais e deságua nos interiores dos países. Seguindo esse fluxo, o fazer artístico em Goiás se desenvolveu sob a égide da colonialidade, sempre dependente em relação aos centros urbanos onde esse fazer se encontra já institucionalizado e orientado numa corrida sem fim para alcançar a modernidade estética e se desvincular do “atraso” que persegue o goiano.⁹⁷

Tendo em vista que a filiação à modernidade, à partir do interior do país, se dava segundo a adoção e vinculação local à legados e heranças estéticas já consagradas em outros grandes centros urbanos, a arquiteta e urbanista Anamaria Dinis (2006) ressaltou que a aspiração pela modernidade foi algo presente desde a projeção da nova capital, com a contratação de arquitetos considerados modernistas no período, como Attílio Correia Lima. No campo das artes, mereceu destaque o desenvolvimento das artes plásticas nesse processo. A historiadora e jornalista Marcela Borela (2015) situa o surgimento de uma “experiência moderna nas artes plásticas em Goiás” (p. 279) entre os

⁹⁶ Apesar do distanciamento de aproximadamente 50 anos entre a construção da cidade de Goiânia e da fundação da Quasar Cia. De Dança, é importante reconhecermos a potencia desse espectro da modernidade e sua força atuante ainda no presente em Goiás, tendo em vista que ele não se esvaiu com o tempo. Em estudo analítico sobre a publicidade realizada em torno da identidade goiana, Marcelo Henrique Costa (2007) destacou que a representação elaborada pelos viajantes de atraso e decadência “agiu sobre a historiografia goiana, bem como sobre a forma de se ver da própria sociedade, gerando ‘sentimento de exclusão’ no goiano.” (p. 26), fazendo necessário o aparecimento de frequentes propagandas governamentais nas últimas décadas, dedicadas a revalorizar a importância de valores rurais para a construção de uma identidade goiana que fosse afirmativa.

⁹⁷ O sociólogo Pedro Borges (1998) alertou que a urbanização verificada no Estado de Goiás com a construção de Goiânia, não significou um predomínio de padrões urbanos em Goiás, visto que “a mentalidade, os valores e as formas de expressão da cultura, em que pese a integração ao mercado e a urbanização, permanecem atadas ao mundo rural” (p.73). Essa constatação nos evidencia que o movimento social que buscou nas artes uma das facetas de sentir-se moderno, não diz respeito à maioria da população, mas antes, às elites e classes médias que aspiravam aos costumes urbanos e se lançavam na “aventura”.

anos de 1942 e 1962. Tal informação é reforçada pela historiadora Maria Elízia Borges (2006), que destacou a existência do periódico *Oeste-Revista Mensal* (1942-1944), como instrumento para propagar o nacionalismo e disponibilizava espaço para escritores goianos expressarem o seu “culto a modernidade do Estado de Goiás mediante a instalação da nova capital do Estado.” (p. 129).

O movimento estético modernizador realizado nas artes plásticas, por exemplo, se manifestou através da opção pelo regionalismo a partir da década de 1950, como estratégia de “romper o isolamento artístico da região” (MORAES, 2009, s/p). Nesse recente processo de pretensão de Goiânia em fazer parte do modernismo estético, desembocou num movimento *artístico desenvolvimentista*, simbolizado num esforço geracional que associou simultaneamente nas décadas seguintes: a) a busca pelo aperfeiçoamento do fazer, através do estabelecimento de redes de sociabilidades com artistas, críticos e marchands da centralidade Rio-São Paulo; b) e o desafio de singularizar o fazer arte a partir de Goiás. Esse movimento produziu a sensação descrita pelo artista plástico e pesquisador José Antônio Gomes de Souza (2010, p. 8), de que “o Estado viveu um século de modernidade em trinta anos.”⁹⁸

A dança como fazer modernizante no interior do país

Tal como ocorrido nas artes em geral, o panorama da dança entendida como arte na cidade de Goiânia durante os anos de 1950 a 1980 não foi diferente. Existiram e coexistiram diferentes percepções de como a dança conseguia agregar valor de modernidade às pessoas e à cidade que elas habitavam, nos permitindo afirmar que não encontramos um modelo único de

⁹⁸ Em linhas gerais, os modernismos estéticos ocorridos em Goiânia nas diferentes artes entre os anos de 1940 e 1990 apresentam diferentes configurações, muitas delas acontecendo de modo simultâneo e concorrendo entre si. Essa característica pluralizada dos entendimentos do que era a modernidade em termos de arte, ou seja: o como me vincular enquanto artista que produz a partir do interior do país à uma grande tradição que aparenta ser universalista, se fez difuso e de modo não linear. Mas o que une essas experiências artísticas dentro de uma categoria abrangente e ambígua como o modernismo, encontra-se no esforço de sentir-se vinculado a uma outra tradição histórica que não somente a local. Deste modo, ora a história da nação funcionou como esse elo entre o local e a tradição nacional, como no teatro do exercício de Hugo Zorzetti, (DALLAGO, 2007); ora por meio da comparação das mudanças ocorridas em Goiânia com a história europeia, como nas poesias críticas de Brasigóis Felício e José Godoy Garcia (OLIVEIRA, 2018).

ser moderno em dança no interior do país. Esses contrastes e suas minúcias se apresentam de duas práticas distintas da dança – apesar de interligadas – que correspondem ao ensino e aprendizado de técnicas específicas, predominantemente o balé em sua tradição clássica; e o aparecimento de fazeres dedicados à elaboração cênica com preocupações estéticas em consonância com outras cidades.

A historiadora Rejane Bonomi Schifino (2012) ao analisar o processo histórico do ensino da dança como arte em Goiânia e o processo de constituição de escolas específicas de dança na cidade, diagnosticou que o mesmo veio acompanhado de uma ideia de cultura como “refinamento cultural”. Investigando especificamente as elites e classes médias urbanas, Schifino percebeu que no interior desses grupos sociais existia uma cultura híbrida e não provinciana, que misturava valores rurais com outros urbanos, fazendo com que no contexto destes grupos, o balé aparecesse acompanhado do sentido social de “polimento”.

Entre as elites da cidade, o ensino de dança como arte estava associado à estética do balé como sinônimo de “alta cultura”, “civilização” e era traduzido como pertencimento do “progresso”. Portanto, o ensino de dança como arte atuou como um dos suportes de formulação de sociabilidade entre grupos sociais que aspiravam a modernidade. De todo modo, foi somente a partir da década de 1970 que surgiram outros espaços de formação e produção artística que colocou a cidade em contato com o cenário nacional (SCHIFINO, 2012; RIBEIRO, 2008). Estes espaços – sempre localizados na região central da cidade – apresentam uma bifurcação resumida por duas frentes: a primeira representada pelo aparecimento de escolas privadas de dança, as quais se atinham predominantemente ao ensino de balé, jazz em sua formatação cênica e sapateado; e a segunda foi representada pela instituição da disciplina de Rítmica no curso de graduação em Educação Física da Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás (ESEFEGO), na figura de Lenir Miguel de Lima, que pautava seu ensino no método de Helenita de Sá Earp e apresentava vinculação com pressupostos de dança encontrados em personalidades da dança moderna ocidental como: Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf Von Laban e Isadora Duncan.

Sobre esses espaços, a historiadora Luciana Gomes Ribeiro (2010) afirmou:

Tanto os professores convidados quanto a formação externa eram predominantemente do e no eixo Rio-São Paulo, sendo que esta primeira formação se deu eminentemente no Rio de Janeiro. Tudo o que estava em evidência chamava a atenção dos proprietários destes espaços, ávidos por reconhecimento e novidades para Goiânia. (RIBEIRO, 2010, p. 153)

De modo paradoxal e simultâneo, o primeiro e grande movimento de modernização em dança na cidade, se fez através do recurso à genealogia da dança entendida como arte. Esse processo torna mais valioso, o fazer de dança que demonstra filiação a legados e heranças que possuem uma referência lastreável e que segue o mesmo fluxo georeferenciado da colonialidade. Mas o importante desse momento para compreendermos o aparecimento da Quasar, é entender que na década de 1970 passou a existir duas vias para acessar a modernidade por meio da dança em Goiânia: 1) as escolas privadas de dança que pautavam sua modernidade pela vinculação a comportamentos entendidos pela elite como baluartes da civilidade, sendo importante aprender e gostar de arte, fazer arte e consumir arte. E para tanto, a estética de dança representativa desse processo se concentrou no balé em sua tradição clássica⁹⁹; 2) nas experiências de fazeres de dança moderna com Lenir Miguel de Lima na ESEFEGO, onde a modernidade da dança não se encontra mais em sua função social de proporcionar sociabilidade ou parâmetros de civilidade para grupos específicos. A disciplina de *rítmica* proporcionou acessar a modernidade através de entendimentos próprios da dança como arte e seus modos modernos de si fazer arte, ou seja, a modernidade se localiza no modo de fazer dança e não naquilo que ela

⁹⁹ Somente de olharmos pelo prisma específico das elites culturais de Goiânia e do conservadorismo cultural que marcou as primeiras décadas da cidade, é que podemos concordar com a conclusão de Rejane Schifino de que a inserção e propagação do ensino da dança como arte na cidade – principalmente através da estética do balé em sua tradição clássica – não se deu por imposição ou substituição dos valores locais, mas antes, por um processo de hibridação que permitiu acolher a dança balé. Para maiores detalhes, conferir os textos de Rejane Bonomi Schifino (2012 e 2016). Mas de modo geral, estamos inclinados a entender que o início da dança como arte em Goiânia, representado pelo prisma da civilidade, possui mais afinidade com a crítica apresentada pela teórica da dança argentina Susana Tambutti (2015), ao analisar os esforços das elites locais em si apropriar de uma “modernidade” europeia supostamente universal. Cf: TAMBUTTI, Susana. **Ficha de cátedra**. Historia de la danza en Argentina. Universidad Nacional de las Artes. 2015, p. 1-14.

simboliza no meio social. Esse entendimento atualizou o conceito de dança como arte na cidade, segundo o qual, não basta fazer dança como arte para ser moderno, tendo em vista que a modernidade estética em dança como arte possui parâmetros específicos.

Outro fator relevante que temos de compreender nesse processo, é que “estes dois lugares, a princípio, não tinham a finalidade primeira de criação e experimentação artística autônoma. (RIBEIRO, 2008, p.11) Ambos espaços eram dedicados ao trato pedagógico do ensino de dança, concentrando sua expertise no domínio de técnicas e procedimentos metodológicos para ensinar a dançar. Portanto, as primeiras referências de dança na cidade eram reconhecidas como professoras de arte e não como artistas. Essa informação é importante para que possamos compreender a geração que sacudiu a década de 1980 em Goiânia, com o anseio de serem artistas.

Os primeiros anos da década de 1980 na cidade, tornaram-se importantes demarcadores de uma nova postura de fazedores de dança diante a então realidade desse fazer como arte. Entre 1981 e 1984, houve um processo de aceleração do processo de modernização, desta vez, pautado no fazer artístico da dança voltado para cena e não para o ensino de dança. A “aventura” naquele momento, encontrava-se no desafio de produzir estéticas modernas numa região periférica, onde tanto o recente passado artístico – direcionado para o ensino – e a cultura local, passam a ser compreendidos como sendo parte de um processo de modernização não realizado. Para realização deste desafio, foi necessário compreender que a tradição recém iniciada não permitiria alcançar a modernidade estética, tornando necessário um abandono das vinculações genealógicas então existentes.

Para tanto, houve um movimento iniciado por grupos como o Via Láctea, Grupo Dançarte de Lenir Miguel de Lima e Grupo de Dança Energia, que consistiu em exportar seus fazeres do local para âmbito nacional.¹⁰⁰ Além de

¹⁰⁰ A título de exemplo, o Grupo Via Láctea participou em 1982 da *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, em Salvador-BA e no *II Festival Nacional de Dança* em São Paulo; em 1983 o Grupo Dançarte se apresentou na *Oficina Nacional de Dança Contemporânea*, Salvador-BA; O Grupo Energia também se apresentou na *Oficina Nacional de Dança Contemporânea* em 1983 e nesse mesmo ano, no *III Encontro Nacional de Jazz Dance*, em Brasília. Em 1984 participou e foi premiado na *Mostra para novos coreógrafos* no Rio de Janeiro-RJ. A historiografia local também destaca nesse processo, a vinda do coreógrafo espanhol Victor

ofertar uma produção local de dança como arte voltada para cena e com finalidades artísticas, esse conjunto de iniciativas deram início a um processo que é crucial para entendermos o surgimento da Quasar Cia. de Dança: a procura pelo reconhecimento estético do fazer artístico de obras cênicas de dança em outros grandes centros, tornando necessário a prática da circulação territorial.

Simultaneamente, esse movimento de migração a outros grandes centros urbanos instaurou no âmbito local, uma ideia de modernidade como consciência do transitório, voltado para o futuro como fazedor do presente em termos de dança. Foi a partir da década de 1980, que a dança como arte no Estado de Goiás se aproximou do conceito de modernismo estético, num movimento descrito pelo crítico de arte Harold Rosenberg (1974, p. 16) como desejo de “escolher o futuro e anular suas notas promissórias para com o passado.” As pessoas que vivenciaram essas experiências estéticas modernistas em dança durante a década de 1980 em Goiânia, e que promoveram a circulação de seus fazeres, adquiriram empirias em que o passado local em termos de dança, não servia mais como referencia de padrão para o presente.

Esse movimento alterou gradativamente o sentido do passado local para aquelas pessoas que circulavam nacionalmente, pois ele (o passado) deixou de ser a base dos acontecimentos (rompendo a ideia de genealogia), tendo em vista que a realidade do presente não mais reproduz o que já se passou. O passado se torna algo diferente do presente. De todo modo, esse movimento não excluiu o vínculo dos sujeitos com seu passado. Ou dito de outro modo, os ambientes que ofereciam o ensino de dança como arte continuaram (e ainda continuam) funcionando e exercendo seu papel de acordo com suas premissas específicas. O que mudou nesse processo foi que: o meio de acessar o modernismo por meio do trato cênico da dança, promoveu exigências de conhecimentos que o passado local não subsidiava. O historiador Eric Hobsbawm (1998) destacou que essa mudança no sentido do passado, ocorre

Navarro a Goiânia, via convite do Grupo Energia. Para essas e melhores informações sobre esses grupos, conferir as obras de Luciana Ribeiro (2008 e 2010) e Rejane Schifino (2012).

quando uma inovação é tida como inevitável ou quando é socialmente desejável, sendo que ambas se dão mediadas pelo prisma do “progresso”. No caso específico da Quasar Cia. de Dança, nos auxilia a compreender a sua história, a segunda opção destacada por Hobsbawm, que se traduz na consonância com o lugar geográfico onde a companhia surgiu e com as relações vivenciadas por seus propositores, comungando do desejo social de ser moderno.

Para materialização desse desejo, dentre as experiências ocorridas na primeira metade da década de 1980, destacamos o Grupo de Dança Energia, criado em 1983 e vinculado à escola Energia Ginástica e Dança, então coordenada por Fernando Madueño e Tarcísio Clímaco. Mais especificamente, sua existência entre os anos de 1984 e 1986, quando Julson Henrique esteve na condição de coreógrafo deste grupo e período em que Henrique Rodovalho e Vera Bicalho (propositores da Quasar Cia. de Dança em 1988), compuseram o elenco.¹⁰¹ De acordo com Luciana Ribeiro (2010, p. 282):

Este grupo, justamente pelo seu trato amadurecido com a dança e desvinculado dos resultados da própria escola, estabelece um diálogo autônomo com as outras linguagens artísticas e com os artistas da cidade. (...) Além do mais, estavam em busca de (re)conhecimento e inserção no universo nacional da dança. Para isso, o Grupo de Dança Energia passa a viajar participando de festivais e entrando em contato com o que estava sendo produzido em dança no país.

Em entrevista ao jornal *O Popular*, o então coreógrafo do Grupo de Dança Energia, Julson Henrique, declarou em 1986 que o grupo tinha como objetivo:

(...)promover o amadurecimento da dança como arte e como proposta profissional no contexto da cultura goiana, ou seja, a promoção de espetáculo, ajudando a formação de platéia para a dança e na participação dos acontecimentos sócio-culturais do Estado. (HENRIQUE, Apud AQUINO, 1986)¹⁰²

¹⁰¹ Além de Henrique Rodovalho e Vera Bicalho, havia no elenco da primeira formação da Quasar Cia. De Dança em 1988, na estreia do espetáculo “Asas”, outras quatro pessoas que eram provenientes da formação do Grupo Energia entre os anos de 1984 e 1986, sendo elas: Durval Ibler, Sionara Okada, Hugo Montalvão e Cida Lino. Cf: **Programação da 2ª Edição do Festival “Dançar por Dançar”**. Petrópolis, Teatro da Cidade. 17 jun à 17 jul. 1988.

¹⁰² AQUINO, Tacilda. Grupo goiano em festivais nacionais. **O Popular**. Goiânia, 10 jul. 1986. (Caderno 2)

Não estando necessariamente atrelado aos resultados das aulas de dança da escola, havia no interior do Grupo de Dança Energia uma pretensão pelo “amadurecimento da dança como arte”, sendo encontrada a palavra “profissionalização” no discurso de seu coreógrafo, bem como, uma evidência consciência de que seu fazer artístico ajuda e interfere no Estado de Goiás. Dito deste modo, o Grupo Energia foi uma das experiências em dança como arte que reivindicou ao próprio sujeito goiano, a autoridade de estabelecer e modernizar a dança na cidade, compreendendo que o acesso ao modernismo não se faria por meio da importação e acesso a conteúdos da modernidade, mas sim, por agirem e serem modernos em suas existências cotidianas e na feitura de suas danças. Para tanto, recorreram a eventos e localidades que pudessem auxiliar ou respaldar essa reivindicação de autoridade.¹⁰³

Essa reivindicação de autoridade produziu nas pessoas envolvidas com dança como arte em Goiânia, uma cisão. Por um lado, as escolas de dança que permaneceram estabelecendo o modelo de importação como meio para modernidade, que a essa altura já havia constituído uma pequena tradição na cidade (SCHIFINO, 2012) e que reforça cotidianamente a cidade no lugar de periferia do fazer artístico em dança. De outro lado, grupos de poucas pessoas “aventureiras”, entre as quais estavam Henrique Rodovalho e Vera Bicalho, que passaram a compreender que o goiano poderia ser não somente consumidor de modernidade, mas produtor e disseminador da mesma, mesmo estando na periferia.

Visto deste modo, a Quasar não é inaugural do pensamento moderno em dança em Goiás, ela surgiu como parte de um processo que promoveu drásticos deslocamentos na tradição do modernismo em dança no Estado. A Quasar Cia. de Dança se anunciou como moderna por estar inserida num “momento em que as continuidades de uma lógica social e cultural anterior

¹⁰³ Nesse sentido, é parcialmente válida a afirmação da historiadora Luciana Ribeiro (2010, p. 48-49) de que houve em Goiânia “...o surgimento e/ou permanência de alguns estados artísticos que não se relacionam com o contexto cultural da época.” Em sua análise, Ribeiro se ateuve somente às relações locais e lidas pela ótica da “permanência” ou do “surgimento”, não conseguindo perceber as relações de deslocamentos da tradição, aspiração pela modernidade e a associação a contextos culturais específicos da dança como arte no Brasil.

chegam a um incompreensível fim (...)” (JAMESON, 2005, p. 40).¹⁰⁴ E para apresentar sua proposta de modernidade, a companhia necessitou afirmar a sua novidade como ruptura e ao mesmo tempo qualificar qual a sua interação a um contexto com o qual está rompendo.

Quasar: a dança que reluz no cerrado brasileiro e oferta outra modernidade possível

A Quasar Cia. de Dança iniciou suas atividades em 1988. Mas não de qualquer modo e sem planejamento. Partindo do pressuposto de que a companhia alcançou o reconhecimento estético do campo artístico, tentaremos explicar como ela pode em 1996 “exibir uma modernidade impensada fora do eixo Rio-São Paulo”, como afirmado pela crítica de dança Adriana Pavlova.¹⁰⁵ A ousadia da companhia foi acompanhada desde seu início, por expectativas e aspirações ao estrelato no campo da dança como arte. Principiando pela escolha do nome: *Quasar*. Trata-se da abreviação da expressão “quasi-stellar”, cunhada pelo astrofísico Hong-Yee Chiu (1964)¹⁰⁶ para descrever objetos brilhosos e então desconhecidos, considerados como fonte de energia luminosa. Deste modo, a Quasar surge na cidade de Goiânia informando através de seu próprio nome, que ela brilha, ou no mínimo, surgiu para brilhar.

Após a realização da primeira apresentação da companhia – que foi fora da cidade de Goiânia –, o jornal *O Popular* noticiou que “a intenção da Companhia é realmente vôo”¹⁰⁷. Em outras matérias publicitárias na imprensa escrita do mesmo ano, faz-se constante a observação de que a Quasar se

¹⁰⁴ Isso não implica afirmar que as aulas de dança e suas concepções de modernidade deixaram de existir, distante disso, elas existem ainda hoje. Trata-se de um processo em que grupos sociais entendem que as configurações culturais em dança que existiam naquele momento, não conseguiam mais atender às suas expectativas e anseios que seguiam outros padrões de modernidade, sendo tratada como “morta”, mesmo permanecendo “viva” no meio social e sendo praticadas e valorizadas por outros grupos e pessoas. Sobre essa relação entre “vida” e “morte” em dança como arte, conferir a obra “Ballet Stagium e a fabricação de um mito...” de Rafael Guarato (2019).

¹⁰⁵ PAVLOVA, Adriana. Cia. Quasar surpreende na abertura do Carlton Dance. **O Globo**. Rio de Janeiro, 15 jun. 1996.

¹⁰⁶ Não podemos deixar de mencionar a proximidade da escolha pela metáfora astrofísica com o nome do grupo Via Láctea, cuja existência também foi marcada por alegorias similares. Especificamente sobre o conceito de “quasi-stellar”.: conferir: CHIU, Hong-Yee. Gravitational collapse. **Physics Today**. 17, 5, 21 (1964).

¹⁰⁷ O vôo dos movimentos. **O Popular**. Goiânia, 21 nov. 1988. (Caderno 2)

definida como “independente” e que buscava a “profissionalização”.¹⁰⁸ Como demonstrado pelo historiador da arte Carl Schorske (1988), o moderno no século XX passou a designar aquilo que diferencia nossas vidas e nossos tempos de tudo o que o precedeu, mas não se definindo como oposição ou contra a tradição existente, mas numa relação de “independência” do passado. Ao se declarar um grupo de dança “independente”, a Quasar anunciava à tradição local da dança como arte, que se sentia indiferente em relação ao passado local, e que este não exercia o papel de passado orientador dos fazeres artísticos que ousariam experimentar.

Deste modo, os esforços da companhia em seus primeiros anos se concentraram em exercitar, informar e publicizar seus feitos que evidenciasse sua independência. O primeiro passo foi física, no sentido de não se vincularem a nenhuma das escolas de dança existentes na cidade. Mas o destoamento da tradição artística local deveria ser demarcado pelos resultados cênicos propostos, pela sua dança. E os anos entre 1989 e 1994¹⁰⁹ foram de intenso trabalho para companhia e responsáveis por delinear essa distância. Além dos trabalhos “Estudos” (1989), “Sob o mesmo Azul”, “Não Perturbe” (1992), “Senhores de Poucas Visões” (1993), “Quatros” e “Versus” (1994) assumidos como parte do histórico da Quasar¹¹⁰, nesse mesmo período a companhia realizava diversas apresentações em casas noturnas da cidade e performances como “Três é melhor” (1991), “O Ovo da Galinha” (1992), “Quasar Erudito” (1994) e o videodança “Meu Pé de Abacate” (s/d).

¹⁰⁸ Fascínio alado. **O Popular**. Goiânia, 15 dez. 1988. (Caderno 2); “Asas” em boa forma. **O Popular**. Goiânia, 21 dez. 1988. (Caderno 2)

¹⁰⁹ Exluímos desta cronologia, o ano de 1988, por compreender que a coreografia “Asas” apresenta configuração neoclássica e sua estrutura de organização não conseguia atender à perspectiva de independência à tradição da dança como arte existente na cidade.

¹¹⁰ Ver: < <http://www.quasarciadedanca.com.br/quem-somos/historico/> >.



“Estudos” (1989) - Acervo da Quasar Cia. De Dança



“Sob o Mesmo Azul” (1990) - Acervo da Quasar Cia. De Dança



“Não Perturbe” (1992) - Acervo da Quasar Cia. De Dança



“Versus” (1994) - Acervo da Quasar Cia. De Dança

Nessa diversificação de obras é notável e já constatado por algumas análises, um constante diálogo com premissas e procedimentos de criação de outras áreas artísticas como: teatro, cinema, circo e mímica.¹¹¹ Recorrendo não à tradição de dança local, mas a outras referências, a Quasar emplacava um combate cuja “meta era romper definitivamente a visão pasteurizada da arte, da cultura, sobretudo goiana.”¹¹² Essa mesma concepção nos é oferecida pelo coreógrafo Henrique Rodovalho (1990)¹¹³, que classificava como “pasteurização generalizada” a dança em Goiânia, oferecendo resultados cênicos que eram tratados pela imprensa local como “inovador”, como o fez a jornalista Patrícia Cardoso (1990) do jornal *O Popular*: “Contrariando a regra, a Companhia de Dança Quasar representa a exceção pela sua tentativa de, a partir de uma iniciativa independente, trazer algo de inovador para o público goianiense e do interior do estado.”¹¹⁴

Esse mesmo tom de enunciar a Quasar, pode ser encontrado também em falas do coreógrafo Henrique Rodovalho à imprensa. Na oportunidade da primeira viagem internacional, realizada em 1992 ao Festival de Teatro Universitário de Manizales na Colômbia, Rodovalho afirmou que:

Somos un grupo que está por fuera de las estructuras convencionales. Nuestra investigación nos ha hecho mirar hacia la danza, el teatro y la mímica en un todo. Rompemos con lo clásico de la danza, por que creemos que ésta no tiene nada que ver con lo cotidiano que es en el fondo lo que queremos significar. (RODOVALHO. Apud GUZMÁN, 1992)¹¹⁵

Tentando vincular a dança ao presente, ao cotidiano urbano e suas sociabilidades tipicamente modernas, a Quasar se propôs como representante

¹¹¹ Tanto entrevistas de Henrique Rodovalho em jornais do período quanto nos trabalhos de Henrique Rochele (2012), Samuel Mazza (2016), Michael Silva (2016) e Rafael Ventuna (2012), são destaques esse hibridismo como responsável pela aparição de uma estética de cenas curtas e de aspecto cômico. No entanto, ainda não há estudo que consiga nos explicar como essa estética que marcou os primeiros dez anos da Quasar, foi construída e modificada ao longo desse tempo. E essa é a análise que pretendemos realizar em estudo subsequente.

¹¹² BEZERRA, Valbene. Independência e criatividade na dança. **O Popular**. Goiânia, 11 jul. 1993. (Caderno 2)

¹¹³ RODOVALHO, Henrique. Apud. GOMES, Margareth. Corpos em premiada sintonia. **O Popular**. Goiânia, 15 abr. 1990. (Caderno 2).

¹¹⁴ CARDOSO, Patrícia. Passos inovadores. **O Popular**. Goiânia, 13 jan. 1990. (Caderno 2)

¹¹⁵ CF: GUZMÁN, Mauricio. Que dure el perturbe. **Vivir**. Manizales, 22 ago. 1992.

legítimo do trato cênico da modernidade em Goiás em linguagem de dança. E conjuntamente à afirmação deste lugar do presente, o passado é sempre requisitado como o lugar de não referencia. Em sua primeira matéria publicitária em nível nacional, veiculada pela *Revista Veja* em 1992, ao mesmo tempo em que Goiânia foi definida como uma cidade de “pouca tradição cultural”, Rodovalho reiterou que “as danças tradicionais não têm nada a ver com a nossa época. Por isso, decidimos começar tudo do zero.”¹¹⁶

Esse empenho da Quasar em se distanciar do local gerou resultados, que podem ser percebidos nos relatos de pessoas que integraram a companhia nesse período. Na concepção de Duda Paiva, que fez parte do primeiro elenco da companhia e atuou em diversas montagens durante a década de 1990, as produções cênicas que eram realizadas pelas escolas de dança na cidade,

Nunca chegava uma coisa assim extremamente relevante em termos artísticos. (...) É porque era uma coisa que não tinha visão, era uma coisa para entreter a elitezinha Goiana, não é uma coisa assim de pesquisa e aventura. Era uma coisa de *pleasing*, tinha que ser *pretty*, bonito. E eu acho que a arte quando ela tem que ser discutida, quando ela tem que ser colocada de uma forma mais democrática a gente não tem que focar na beleza. (PAIVA, 2020)

João Bragança (2020) que ingressou na Quasar em 1994, mas antes disso cursava aulas de dança em escolas da cidade, nos contou que mesmo antes de sua entrada na companhia “... já conhecia a Quasar, já tinha ido ver e ouvido falar, já tinha ido em alguns espetáculos deles e as escolas de dança nem consideravam a Quasar como companhia de dança.” Deste modo, a Quasar em Goiânia promoveu um destoamento com o cenário local da dança como arte, instaurando uma concorrência pelo modernismo em forma de dança e o acirramento de concepções que buscavam si anular mutuamente. Ana Carolina Bueno (2019) passou a integrar a Quasar em 1992, mas como também havia estudado dança em escolas específicas da cidade, salienta que tinha “uma parte de Goiânia que amava a Quasar e um outro lado que tinha um pouco de preconceito. Tanto é que eles falavam que não era dança, era o ‘teatrinho da Quasar’.”

¹¹⁶ RODOVALHO, Henrique. Apud. BITTENCOURT, Silvana. Passos modernos: a companhia Quasar inova a dança. **Revista Veja**. Ano 25, nº 35, 26 ago. 1992. p. 8.

E nesse processo de aventura por um modo de fazer dança em cena que fosse deslocado da tradição local, a Quasar passou a reivindicar para si o papel de arauto no modernismo estético em forma de dança na cidade. E para explicar e informar para comunidade de dança e sociedade goiana em geral, o brilho reluzente de seu modernismo estético, o uso das palavras “vanguarda”, “inovação”, e “original” tornaram-se fundamentais no vocabulário dedicado a adjetivar a companhia no contexto local. Como exemplificação desta nossa afirmação, observamos que é difícil encontrarmos matéria publicada na mídia impressa local entre os anos de 1989 e 1996, em que não figure uma das três palavras supra elencadas. Como demonstração deste aspecto, apresentamos alguns destes textos, com destaques nossos.

A jornalista Adevania Silveira em matéria publicada no *Diário da Manhã* em 1989, sobre o trabalho “Estudos” da Quasar, enfatizou que a proposta da companhia era “Fazer as pessoas questionarem a irreverência explícita da proposta **vanguardista**”, apresentando a seguinte reflexão:

A **inovação** é sempre bem vinda quando o assunto é cultura. Não que devamos atropelar a evolução natural das coisas, mas as tendências **novas**, na maioria das vezes, reativam as diferentes vertentes da arte, exorcizando o espírito enfadonho que de tempos em tempos se apossa das manifestações artísticas que acontecem em Goiânia.¹¹⁷

Na matéria dedicada ao Centro-Oeste brasileiro, publicada na *Revista Veja* em 1992, a jornalista Silvana Bittencourt descreveu da seguinte forma a dança da Quasar:

A dança de **última geração**, o balé **moderno**, tem legítimos representantes em Goiânia. Com apenas seis bailarinos e coreografias irreverentes, performáticas e **vanguardistas**, a Quasar Companhia de Dança começa a conquistar o Brasil e a **inaugurar** a dança profissional em Goiás.¹¹⁸

A jornalista Valbene Bezerra no ano de 1993 em matéria publicada no jornal *O popular*, intitulada “Independência e **criatividade** na dança”¹¹⁹,

¹¹⁷ SILVEIRA, Adevania. A dança de um novo tempo. **Diário da Manhã**. Goiânia, 17 dez. 1989.

¹¹⁸ BITTENCOURT, Silvana. Passos modernos: a companhia Quasar inova a dança. **Revista Veja**. Ano 25, nº 35, 26 ago. 1992. p. 8.

¹¹⁹ BEZERRA, Valbene. Independência e criatividade na dança. **O Popular**. Goiânia, 11 jul. 1993. (Caderno 2)

escreveu que “a Quasar marcou seu estilo na dança contemporânea, até mesmo de **vanguarda**.” Outra matéria publicada no *Diário da Manhã* de 1994 e sem autor específico, informava a obra “Versus” como um “resultado de sete anos de trabalho e pesquisa deste grupo **criativo e original**.”¹²⁰ Também em 1994, Valbene Bezerra reforçou em matéria publicada no *O Popular*, definiu o coreógrafo Henrique Rodovalho como “sempre em busca da **originalidade**”¹²¹ Nessa mesma toada, em matéria publicada pelo *O Popular* em 1995¹²², o jornalista Sebastião Abreu justificou a ida da companhia para se apresentar na Alemanha como resultado de suas “**ideias originais**”.

No campo das artes em geral, o termo “vanguarda” entrou em desuso a partir da segunda metade do século XX, dada a multiplicação das formas de se fazer arte promovidas com o advento do modernismo estético. No entanto, diante a realidade local da dança como arte, o conceito fazia sentido em ser empregado, tendo em vista que a cidade não dispunha de uma pluralidade estética. O historiador da arte Hans Belting (2006) ao historicizar o conceito de vanguarda, observou que se trata de um termo cuja aplicação foi elaborada para uso militar, com intuito de significar “pequena frente de combate”. A responsabilidade da vanguarda consiste em representar o progresso segundo as premissas da Grande Modernidade Ocidental, tendo em vista que “uma vanguarda testa os caminhos por onde as batalhas devem ser travadas e a história conquistada”. (BELTING, 2006, p. 195)

Historicamente no campo da dança como arte, as conquistas das batalhas travadas pela vanguarda são justificadas segundo premissas formais e reivindicadas através da “inovação” que caracteriza o ato criativo, oferecendo sempre um “original”. O pleito de uma arte “original” foi explicado pelo filósofo Walter Benjamin (1994) como não apenas intrínseco aos seus elementos formais, mas também pelo onde e como a obra se apresenta. Exposto em lugar e hora específicos, o original reivindica para si o estatuto de “autêntico”, e essa “autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido

¹²⁰ Quasar no Teatro Goiânia. *Diário da Manhã*. Goiânia, 18 dez. 1994. (Revista)

¹²¹ BEZERRA, Valbene. Dança versus conservadorismo. *O Popular*. Goiânia, 16 dez. 1994. (Caderno 2)

¹²² ABREU, Sebastião Vilela. “Quasar” vai dançar na Alemanha. *O Popular*. Goiânia, 07 dez. 1995.

pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico.” (BENJAMIN, 1994, p. 168). Levando em consideração que a Quasar Cia. de Dança apareceu no panorama da dança em Goiânia, com a proposta de não dialogar com a tradição local de dança, e mesmo assim foi anunciada como algo “autêntico” e “inovador”, fez-nos perguntarmos: qual é a tradição que a Quasar transmite e ao mesmo tempo testemunha?

O vínculo de valores artísticos entendidos como modernos que as pessoas que iniciaram a Quasar compartilhavam, não eram os valores da “civildade”, da sociabilidade entre elites ou da obediência a uma genealogia europeia ou estadunidense que resguarda a condição de periferia ao artista goiano. A Quasar promove uma ideia de *modernidade expandida*, através do acesso e intercâmbio com estudos, teorias e produções artísticas que compunham a “grande modernidade” sugerida pela historiadora da dança Laurence Louppe (2012). Entretanto, a postura da Quasar frente a essa grande modernidade não se deu no sentido de possuir uma dívida cultural com a modernidade européia (VALLEJOS, 2018)¹²³. A dança para as pessoas da Quasar não era um meio de alcançar a modernidade. Eram jovens que já se sentiam modernos, que viviam no ambiente urbano, conviviam e socializavam valores urbanos e em uma cidade urbana. A dança passou a ser entendida como meio de debater e refletir sobre essa vida citadina, a mesma vida de cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Paris ou Nova York.

Em 1990 ao falar ao jornal *Diário da Manhã* sobre o trabalho multimídia “Sob o Mesmo Azul”, Henrique Rodovalho salientou que: “Vamos mostrar uma coisa urbana, bem cidade, mas ao mesmo tempo universal. Queremos abordar a correria, a pressa, o tempo que não para e essa sensação de vazio que a nossa geração tem”.¹²⁴ Expondo a obra da Quasar nestes termos, Rodovalho demonstra que entendia a questão de que a arte moderna não tem haver com

¹²³ O historiador da dança argentino Juan Ignacio Vallejos (2018) faz uma interessante análise da situação de artistas argentinos dedicados à dança contemporânea a partir do conceito de precário. No entanto, a Quasar mesmo apresentando condições materiais de precariedade para fazer arte, em nenhum momento se permitiu ver ou user vista como um estágio “ainda não” realizado da modernidade estética em dança, em seu diálogo com a tradição européia ou estadunidense de dança.

¹²⁴ RODOVALHO, Henrique. Apud. Uma estrela quer brilhar. **Diário da Manhã**. Goiânia, 18 abr. 1990. (Revista)

o período ou com a intenção de seu criador, antes disso, "constitui algo que alguém teve o poder social de apontar como psicológica, estética ou ideologicamente pertinente à nossa época." (ROSEMBERG, 1974, p. 21)

Ofertando um novo modo de entender o modernismo em forma de dança em Goiânia, a Quasar se anuncia como concorrente não somente à tradição local, mas como pleiteante ao reconhecimento artístico no campo da dança como arte. A vanguarda expressa e comentada na obra da Quasar pela imprensa local, buscava demonstrar que havia refinamento do trabalho da companhia em relação ao contexto da cidade de Goiânia, levando em consideração que "...uma obra de arte vem a se manter num contexto em que é valorizada tanto pelo que rejeita e nega quanto pelo que é." (GOMBRICH, 1999, p. 29). A Quasar e seu modo de ver a si mesma, contém contêm traços que recriam as concepções de atraso/modernidade. Todavia, não basta si pretender moderno para ser moderno, sendo necessário haver um reconhecimento social dessa modernidade para sua legitimação dentro de uma tradição. E nesse processo foi crucial os usos que a Quasar fez da imprensa escrita.

Avisa lá que tem coisa nova: a Quasar na imprensa escrita em Goiânia

Num período em que a internet ainda não havia se popularizado, a imprensa escrita exercia o papel de uma das principais ferramentas de comunicação em grande escala, responsável pela veiculação de informações. Estamos nos referindo a uma tecnologia da informação que acompanhou e interferiu no processo histórico de constituição das sociedades modernas/urbanas, cujo poder de participação na publicidade de valores e comportamentos modernos, não pode ser negligenciado. Na imprensa escrita em Goiânia, essa relação não foi diferente. Os periódicos impressos *O Popular* e *Diário da Manhã* figuravam nos anos de 1988 e 1996, entre os principais instrumentos de comunicação massivos e assumiam a responsabilidade de informar a sociedade goiana, não somente sobre os acontecimentos locais, como também disponibilizava atualizações sobre situações e eventos nacionais no âmbito da política, economia e também da cultura/arte.

Um fato que nos chamou a atenção durante a coleta de fontes para este estudo, foi a presença de matérias na mídia impressa goianiense sobre a Quasar desde o seu primeiro ano de existência (DIAS; GUARATO, 2019). Essa constatação nos sinalizou que a companhia desde seu início, organizou-se para indicar pauta e repassar informações sobre seus feitos à redação dos jornais locais. E esse poder de organização, numa cidade que não contava com pessoas especializadas em dança nas equipes editoriais destes jornais, sugere-nos que as informações específicas sobre termos e definições artísticas eram oferecidas pelos próprios membros da Quasar às redações dos jornais.¹²⁵ Por isso, cremos que, quando uma matéria anunciava que a dança da Quasar era “moderna” ou “contemporânea”¹²⁶, essa definição era proveniente do modo como a própria companhia – geralmente na figura de Vera Bicalho ou Henrique Rodovalho – percebia seu fazer artístico naquele momento.

De todo modo, mais importante do que reconhecer a habilidade gestora da companhia, interessa-nos perceber como a Quasar era representada à sociedade goiana por meio destes veículos de comunicação massiva, direcionando as informações sobre a dança realizada pela Quasar. Através dos jornais, quem nunca viu ou não pode ver, pode ler e saber que aquilo existia na cidade. Predominantemente, essas publicações eram dedicadas e elogiar desmedidamente o caráter moderno da companhia e sua afinidade às questões e agonias dos “tempos modernos”. Qualquer aparição da companhia em

¹²⁵ Reforça esse nosso argumento, o fato de que: enquanto os feitos que permitiam noticiar a Quasar em sentido positivo na imprensa local, seja a realização de apresentações em cidades vizinhas como Anápolis ou apresentações em ambientes elitistas como Shopping Center; o mesmo não ocorreu quando notícias negativas faziam menção à Quasar. Exemplo desta afirmação foi a crítica realizada pelo crítico teatral colombiano Mauricio Guzmán em 1992, na ocasião da apresentação da obra “Não Perturbe” no Festival de Teatro de Manizales, na qual o trabalho da companhia é descrito como “una obra que quiere divertir y que se esfuerza por conquistar la sonrisa del espectador, pero que falla a la hora de la reflexion.” E concluiu afirmando que, mesmo sendo um trabalho formal e bem organizado, “la pretención final – por la cual los grupos se hacen importantes a un fondo concebido como la memoria temática – se resquebraja ao volver la vista atrás y as analizar su contenido.” Cf: GUZMÁN, Mauricio. *Divierta y no joda. La Prensa*. Santa Fé de Bogotá, 25 ago. 1992.

¹²⁶ Nesses primeiros dez anos da companhia é impossível distinguir a aplicabilidade dos termos “modernos” e “contemporâneo” nas matérias que tentavam definir a dança da Quasar. Ambos termos eram aplicados como sinônimos um do outro e sempre vinculado à ideia do “nosso tempo” como metáfora para tratar de atualidade e de questões ou problemas do tempo presente. Deste modo, ser contemporâneo para Quasar durante os anos de 1988 e 1996, significava ser urbano e constantemente em diálogo com produções artísticas de dança realizadas em outros grandes centros urbanos.

Goiânia, era motivo para uma matéria jornalística,¹²⁷ que associavam palavras de enaltecimento a convites para que o leitor comparecesse nas apresentações.

Como exemplo desse procedimento, elegemos um texto do músico e gestor público Carlos Brandão, publicado em 1996 no jornal *O Popular*, no qual após anunciar a Quasar como “considerada pelos críticos como uma das melhores companhias de dança contemporânea do Brasil”, Brandão se dirige com as seguintes palavras ao público goiano:

Pois hoje, prezado leitor que me atura, você tem uma chance a mais de sair da cultura country que tanto lhe cerca, para assistir o bota-fora do Quasar. É isso mesmo, bicho. Os caras vão novamente para Europa, mostrar que aqui, nesse cerradão bravo, tem muito mais coisa do que as abobrinhas diárias que nós colhemos.¹²⁸

Em consonância com a exposição de Brandão e com intuito de ofertar modernismo estético nesse “cerradão bravo”, destaca-se o volume de matérias na mídia impressa que noticiam os feitos da Quasar fora de Goiânia. Toda e qualquer viagem da companhia foi motivo de informação publicitária por parte da imprensa local, seja noticiando a “bem-sucedida turnê pelos estados de São Paulo e Rio de Janeiro”¹²⁹; explicando que se tratava da “companhia de dança de Goiás mais conhecida fora do Estado”¹³⁰; ou destacando outras cidades e festivais por onde a companhia se apresentou ou apresentaria.¹³¹

¹²⁷ Como os casos da inauguração do Espaço Cultural Zabriskie em 1993 e de um festival realizado no Shopping Bouganville em 1995. Cf: AZEREDO, Rachel. Performance. **O Popular**. Goiânia, 23 mar. 1993; BEZERRA, Valbene. De volta às origens. **O Popular**. Goiânia, 26 mar. 1993. (Caderno 2); Modernidade. **O Popular**. Goiânia, 04 de ago. 1995. (Caderno 2) e NERCESSIAN, Lara. Dança, humor e grande público. **O Popular**. Goiânia, 12 ago. 1995. (Caderno 2).

¹²⁸ BRANDÃO, Carlos. A linguagem contemporânea da Quasar. **O Popular**. Goiânia, 30 jun. 1996.

¹²⁹ Evoluções de uma companhia brilhante. **O Popular**. Goiânia, 27 jun. 1992.

¹³⁰ Quasar no Teatro Goiânia. **Diário da Manhã**. Goiânia, 18 dez. 1994. (Revista)

¹³¹ O volume de textos com esse conteúdo é muito extenso. Por isso, elencamos aqui alguns deles. Cf: Quasar e imagem. **O Popular**. Goiânia, 10 dez. 1998. p. 16. (Caderno 2); SILVEIRA, Adevania. A dança de um novo tempo. **Diário da Manhã**. Goiânia, 17 dez. 1989; GOMES, Margareth. Corpos em premiada sintonia. **O Popular**. Goiânia, 15 abr. 1990. (Caderno 2); BITTENCOURT, Silvana. Passos modernos: a companhia Quasar inova a dança. **Revista Veja**. Ano 25, nº 35, 26 ago. 1992. p. 8; BEZERRA, Valbene. Independência e criatividade na dança. **O Popular**. Goiânia, 11 jul. 1993. (Caderno 2); Grupo Quasar, a dança de Goiás. **Diário da Manhã**. Goiânia, 13 jul. 1995. (Revista); ABREU, Sebastião Vilela. “Quasar” vai dançar na Alemanha. **O Popular**. Goiânia, 07 dez. 1995; BORGES, Ranulfo. Os movimentos pulsantes

O historiador Samuel Mazza (2017) percebeu como característica dos periódicos goianos, a propagandização da cidade como um lugar que acumula estofo cultural e coadunante com o projeto modernizador da cidade, iniciado na década de 1930. Nesse processo, foi comum a prática de enaltecer ações que projetam o nome do Estado de Goiás para outras regiões do país, funcionando como recurso de informar à população local, que Goiás também exporta arte, reforçando assim, os discursos modernizadores que marcaram a construção da capital.

A constatação dessa hipótese de Mazza (2017) pode ser realizada ao analisarmos as obras das historiadoras Rejane Schifino (2012) e Luciana Ribeiro (2010). Mesmo atendo-se a questões distintas, Schifino (2012) exemplifica essa relação entre imprensa escrita e dança na década de 1960 e 1970 através de Norma Lília, que foi uma bailarina que iniciou seus estudos em dança em Goiânia e se mudou para a cidade do Rio de Janeiro. Lá, estudou na Escola de Dança do Teatro Municipal Municipal e depois ingressou no corpo de baile da mesma instituição. Mesmo Norma Lília estando longe, Schifino (2012, p. 48) observou que “os jornais noticiavam seus sucessos profissionais”. Por seu turno, mesmo não analisando essa relação entre imprensa e dança, Luciana Ribeiro (2010) ao realizar análises sobre o Grupo Via Láctea e Julson Henrique na década de 1980 em Goiânia, demonstrou amplas fontes textuais utilizadas que são provenientes da imprensa escrita local.

Deste modo, a projeção e visibilidade que a Quasar dispôs durante seus primeiros 10 anos na imprensa escrita em Goiânia, não depende exclusivamente de suas investidas cênicas ou da organização gestora com uma assessoria de imprensa. Ela usufruiu do histórico processo que marcava – e ainda marca – as sociabilidades urbanas no interior do país. Por isso, estamos em acordo com a constatação de Samuel Mazza (2017, p. 87) de que “a companhia apresenta-se como um produto de exportação, que garante a imagem do estado como modernizador e produtor de boa arte para as outras unidades federativas do país.” Ao mesmo tempo em que a Quasar fazia uso da

do Quasar. **Diário da Manhã**. Goiânia, 28 nov. 1995. (Revista) e Oficina de dança. **O Popular**. Goiânia, 01 nov. 1995. (Caderno 2).

imprensa e da aspiração goiana pela modernidade, a imprensa fazia uso da Quasar e da mesma aspiração goiana pela modernidade. Foi essa relação local que permitiu a discrepância existente entre as percepções nacionais e locais sobre a existência e reconhecimento da Quasar em 1996, após sua apresentação no *Carlton Dance Festival*, com a qual iniciamos esse texto.

Noticiando o amanhã e burlando a lógica da diferença colonial

Acreditamos que a análise apresentada consegue nos fornecer a seguinte formulação: aquilo que significa dança como arte em determinado período e seu reconhecimento social, altera-se também segundo o local de onde a vemos e com os grupos e instituições com os quais ela compartilha sentidos. Mas essa formulação não consegue nos explicar, porque a Quasar e a imprensa goiana fazia uma propaganda não do que era a Quasar, mas de como ela gostaria de (ou poderia) ser. Algo reluzente, que ilumina e faz clarear o cerrado brasileiro. Sobre esse tema e com intuito de encaminhar para a nossa conclusão, propomos a hipótese de que: além do compartilhamento pela aspiração à modernidade em âmbito local, a Quasar teve de lidar com outro aspecto importante e atuante na realidade de quem pretende fazer dança como arte e conseguir galgar espaço e legitimidade nesse campo: a *herança colonial georeferenciada*.

O teórico argentino Walter Mignolo (2002) cunhou o termo “diferença colonial” como instrumento epistemológico de compreender as possibilidades políticas dos locais de enunciação, de lugares onde a modernidade veio acompanhada do processo de colonização – como é o caso do Brasil. Seguindo o pensamento sobre colonialidade do poder de Aníbal Quijano (1992), Mignolo destacou que diferença colonial não equivale à visões de mundo ou cosmologias distintas. Mas uma diferença articulada pela colonialidade do poder, sendo que esse poder possui uma geopolítica específica. Essa colonialidade se evidencia em ferramentas que permitem a inferiorização epistêmica de alguns grupos perante outros, aparecendo na alegoria de termos como “atrasado”, “decadência”, “primitivo”, “rural”. Nesse processo, apareceu na sociabilidade goiana durante o século XX, um

entendimento georeferenciado de quais seriam os lugares que estariam autorizados a emanar a modernidade. E Goiás não era um deles.

Existe em Goiânia uma *herança colonial georeferenciada*, descrita pelo artista plástico José Gomes de Souza (2010, p. 61) como: “...o goiano acredita mais no eco do que no grito, ou seja, na ressonância de alguma atuação realizada fora, de preferência do eixo Rio/São Paulo.” Orientados e vivenciando uma realidade em que a centralidade Rio-São Paulo era entendida como os locais privilegiados para aquisição, aperfeiçoamento e legitimação da dança como arte, a Quasar sempre esteve atenta e dedicada em seu fazer cênico e nas informações que repassavam à imprensa, de destacar sua proximidade com tais cidades.

Quando Henrique Rodovalho saiu do Grupo Energia em 1986, ele migrou para a cidade do Rio de Janeiro, onde permaneceu por dois anos e realizou cursos e participou de montagens cênicas que foram repetidamente citados em entrevistas como recurso para autorizá-lo enquanto artista. Assim como, para dançarinos locais que ficaram sabendo que Rodovalho havia retornado do Rio de Janeiro para coreografar, era recebido em Goiânia como algo diferenciado. Nas palavras da artista Luciana Caetano (2015), “Apesar de ser daqui, ele veio do Rio e chegou aqui todo chique. Imagina... mandou trazer ele lá do Rio para coreografar. Ele voltou só para coreografar. Então era chique demais!”

Essa georeferencialidade do saber sobre dança, insere Goiânia na marginalidade e no abandono (GUARATO, 2019). Entre finais da década de 1980 e a primeira metade da década seguinte, anunciar a nível nacional que fazia dança como arte em Goiás ou no Centro-Oeste, não significava apenas situar geograficamente seu lugar de fazer, mas assumir uma classificação de inferioridade dentro do processo de consolidação do campo da dança como arte no ocidente, ou uma condição do “impensável”, como dito por Adriana Pavlova.¹³² Foi portanto nessa condição e ciente dela, que a Quasar prospectava sua imagem frente a comunidade artística e a sociedade goiana em geral.

¹³² PAVLOVA, Adriana. Op. Cit., 1996.

Para garantir sua modernidade no interior do país, a Quasar se esforçava em demonstrar que possuía vínculos com a centralidade Rio-São Paulo. Desde a sua estreia em 1988, que foi realizada na cidade de Petrópolis-RJ e não em Goiânia, a companhia se empenhava em estreitar os laços com os centros urbanos aos quais são atribuídos o poder e a autoridade do conhecimento sobre arte no Brasil. Ciente de que “em Goiás, os pequenos grupos somente recebem alguma atenção por parte de produtores e de instituições ligadas à cultura, se receberem anteriormente o reconhecimento lá fora, em outros circuitos”¹³³, a Quasar sempre manteve em seus planos, levar sua dança “para Rio de Janeiro e São Paulo e, quem sabe, se transformar num marco para um novo tempo da dança em Goiás.”¹³⁴ Assim como, noticiavam localmente que investiam “...em acompanhar qualquer manifestação da dança em desenvolvimento em nosso país.”¹³⁵ Grosso modo, para conseguir sobreviver com a proposta à qual se lançou, a Quasar Cia. de Dança precisou projetar seu futuro.

Para tanto, ela manipulou a herança colonial georeferenciada através da fabricação de uma imagem de si, que pudesse garantir a permanência de seu projeto modernista. E com auxílio da imprensa local, mesmo não tendo o reconhecimento nacional que desejavam, eram vistos localmente como reconhecidos nacionalmente... E isso, na labuta do dia a dia de fazer dança como arte e aspirações de vanguarda modernista, permitiu a seus membros continuar desejando... aspirando, sonhando com o futuro brilhante. Tal sensação era compartilhada pelos artistas goianos que integraram a Quasar em seus primeiros anos. Cleo da Cunha Mendonça (2020), que integrou a Quasar entre os anos de 1989 e 1991, nos relatou que fazer parte da companhia frente a cidade de Goiânia “...acho que trazia um certo prestígio sim. Porque a Quasar desde o dia que ela nasceu, ela nasceu para brilhar.”

¹³³ SILVEIRA, Adevania. A dança de um novo tempo. **Diário da Manhã**. Goiânia, 17 dez. 1989.

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ GOMES, Margareth. Corpos em premiada sintonia. **O Popular**. Goiânia, 15 abr. 1990. (Caderno 2). Antes da participação no Carlton Dance Festival em 1996, o jornal *O Estado de São Paulo* ao noticiar a presença da Quasar na Europa registrou a seguinte fala de Vera Bicalho: “Vera explica que os grupos que estão fora do eixo Rio-São Paulo são encarados como amadores e demoram para obter credibilidade no meio artístico.” Cf: SQUEFF, Larissa. Quasar exibirá ‘Versus’ na Europa. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 25 de abr. 1996.

Ana Carolina Bueno (2019), que dançou entre os anos de 1992 a 1998, relatou que:

...eu acho que esse preconceito acho que era mais, é em volta das academias que tinham um pouco de preconceito com a Quasar, da dança da Quasar. Eles se questionavam quanto a isso. Mas... acho que no geral era prestígio, era. Era... bastante gente que queria estar perto. E você falava que era da Quasar e muita gente: 'Nossa, uau, você é da Quasar!'

Eduardo de Paiva Souza (Duda Paiva), fez parte entre os anos de 1988 e 1994 (com algumas interrupções), e se lembra que:

...a gente tinha uma ambição, eu acho que a energia do trabalho em si, ela dava uma conotação de... que a gente podia alcançar um público, alcançar uma crítica mais especializada. Foi depois do TBC em São Paulo que o Maurício Kubrusly assistiu o espetáculo, ele fez uma crítica muito boa, nós saímos na Veja! Então isso foi: 'My God!' Naquela época... a gente saiu na Veja, uau! Parecia um *Rock Band*, a gente tinha essa coisa de *Rock Band*, vamos conquistar o mundo.

O artista Ederson Xavier, que dançou entre os anos de 1988 e 1993, nos testemunhou que:

Olha a companhia foi feita de sonhos eu acho, a gente sempre teve esses desejos de ser uma companhia estabelecida, entendeu? (...)Isso a gente sempre soube que o potencial estava, não sabia era como iríamos divulgar isso ou fazer crescer. (...) Não via como prestígio na época, mas se eu olhar agora para trás, acho que sim.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BELTING, Hans. Ciência da arte e vanguarda. In: **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. pp. 195-200.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou Ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

BORELA, Marcela Aguiar. Goiânia e modernismo de fronteira: surgimento de um mundo artístico em Goiás. In: OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de,; SILVA, Ademir Luiz da. (Orgs.). **Goiânia em mosaico - visões sobre a capital do cerrado**. Goiânia: Ed. da PUC Goiás, 2015, pp. 279-313.

BORGES, Maria Elízia. Legitimação de um ideário artístico: as publicações culturais e os percursos do ensino de história da arte na Faculdade de Artes Visuais/UFG. **Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, São Paulo, 2006, p. 129-138.

BORGES, Pedro C. A. **Ruralismo, síndrome de periferia e estado: mitos políticos e identidade regional em Goiás**. Dissertação – Mestrado em Sociologia. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

CADÚS, Eugenia. Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. **Intersticios De La política Y La Cultura. Intervenciones Latinoamericanas**, 8(16), pp. 143-166, 2019.

CHAUL, Nasr Fayad. **A construção de Goiânia e a transferência da Capital**. Goiânia: Editora da UFG, 1995.

COSTA, Marcelo Henrique da. **Goiânia: mito ou modernidade? Um olhar publicitário sobre a identidade da cidade**. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2007.

DIAS, Hugo; GUARATO, Rafael. Dança e sonhos em rede: os primeiros 10 anos da Quasar Cia. de Dança (1988-1998). **Anais do VI Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Salvador: ANDA, 2019. v. 7. p. 1557-1562.

DINIZ, Anamaria. Goiânia: modernismo sertanejo. **Paranoá: Cadernos De Arquitetura e Urbanismo**, vol. 2, n. 2, p. 231-259, 2006.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: **Mitos, Emblemas, Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p.143-179.

GOMBRICH, Ernst Hans. Metáforas visuais de valor na arte. In: _____ **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: EDUSP, 1999. pp. 12-29.

GUARATO, Rafael. **Ballet Stagium e a fabricação de um mito: imbricações entre dança, história, memória e crítica de dança**. Curitiba: CRV, 2019.

GUARATO, Rafael. Del abandono como práctica historiográfica para una historiografía del abandono. **Investigaciones en Danza y Movimiento**. v. 1, p. 3-21, 2019.

HOBBSAWM, Eric. **Sobre a História**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAZZA, Samuel Nogueira. **NO SINGULAR (2012): dança contemporânea ou ferramenta de um projeto modernizador?** Monografia de Graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2017.

MIGNOLO, Walter. The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference. **The South Atlantic Quarterly**, 101, n.1, 2002, p. 57-96.

MORAES, Bárbara Lopes. Escritos sobre as artes plásticas moderna e contemporânea em Goiás (1980-2007). **Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual**. Goiânia, 2009.

OLIVEIRA, Adriana Mara Vaz de; MELLO, Márcia Metran de. Cidade e memória: entre o desejo e o afeto. **Cadernos de História**, v. 18, n. 29, 2017, pp. 616-628.

OLIVEIRA, Eliézer. Modernismo em Goiás: panorama crítico. In: CAPEL, Heloisa Selma; SILVA, Ademir da. **Projeções Críticas da Modernidade: Modernismos e modernidades a partir da experiência goiana**. São Paulo: Edições Verona, 2018.

PEREIRA, Eliane Manso. A Construção de Nação e Região em Goiás, 1830-1945. **Ciências Humanas em Revista**, 6(2): pp. 65-77, 1995.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, vol. 13, n.9, 1992, pp. 11-20.

RIBEIRO, Luciana. Desejo de criação, corpo presente, dança inventada: experiências artísticas e a dança em Goiânia entre 1973 e 1988. **I Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG**. Goiânia, 2008.

RIBEIRO. Luciana Gomes. **Breves danças à margem: a constituição de uma história artística da dança em Goiânia - (1982-1986)**. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás – Tese de Doutorado. Goiânia, 2010.

ROCHELLE, Henrique. **Dois momentos e uma perspectiva da Quasar Cia de Dança**. Anais do VII Congresso ABRACE. Porto Alegre, 2012.

ROCHELLE, Henrique. Estilo e Comunicação nas Coreografias da Quasar Cia de Dança. **Anais do I Seminário de Pesquisas do PPG Artes da Cena**. Campinas: Unicamp, 2013. pp. 52-58.

ROSENBERG, Harold. **A Tradição do Novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SILVA, Michael. “**Por Instantes de Felicidade**”: **Corpos em performances na Quasar Cia. de Dança de Goiânia**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2017.

SCHIFINO, Rejane Bonomi. **Uma perspectiva histórica sobre a constituição da Dança em Goiânia (1940-1990)**. Dissertação – Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012.

SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle: política e cultura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOUZA, José Antônio Gomes de. **Trançar com as mãos e tramar com os olhos: um testemunho da Arte goiana**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais. Goiânia, 2010.

TAMBUTTI, Susana. Reflexiones sobre la danza escénica en Argentina Globalización. La misma danza bajo todos los climas. In: DIZ, María Luisa et al. (Ed.), **Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral**. Buenos Aires: Aincrit Ediciones, 2013, pp. 626–637.

VALLEJOS, Juan Ignacio. Subverting Precariousness: Work, History, and Aesthetics in Contemporary Dance in Buenos Aires. **Dance Research Journal**. Vol. 51, n. 1, 2019, pp. 32-46.

VENTUNA, Rafael. **Quasar Cia. de Dança – Quando arte e negócio movem-se juntos**. Trabalho de conclusão do curso MBA em Bens Culturais – Cultura, Economia e Gestão. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2012.

Referências em áudio

(Entrevistas realizadas pelos autores)

Ana Carolina Bueno. Campinas/Goiânia, (via whatsapp), 20 nov. 2019. Entrevista.

Cleo da Cunha Mendonça. Goiânia, 26 mai. 2020. Entrevista.

Ederson Xavier. Alemanha/Goiânia, (via whatsapp), 17 abr. 2020. Entrevista.

Eduardo de Paiva Souza (Duda Paiva). Amsterdã/Goiânia (via whatsapp), 26 mar. 2020. Entrevista.

João Bragança. São Paulo/Goiânia (via whatsapp). 24 jun. 2020. Entrevista.

Luciana Caetano. Entrevista. Goiânia, 2015. Entrevista.

**CARTOGRAFIAS ESTÉTICAS DA DANÇA NO CINEMA NOS
SÉCULOS XIX, XX e XXI:
POÉTICAS, TRÂNSITOS, DESLOCAMENTOS E PORVIRES PARA A
DANÇA NO CINEMA NESTE SÉCULO**

Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN)

O presente trabalho discute a presença da dança no cinema não narrativo e narrativo, cujo objetivo é identificar as características estéticas dos registros em dança no cinema nos períodos denominados: early cinema. De acordo com Costa (2005), early cinema corresponde às duas primeiras décadas do cinema, subdivididos em dois períodos distintos. O primeiro denominado de cinema não narrativo (1894-1908) e o segundo intitulado de crescente narratividade (1908 a 1915). O problema que se apresenta neste artigo é identificar nos estudos históricos, propostos os acontecimentos estéticos e a estética fílmica nas produções em dança no cinema não narrativo e narrativo. Deste modo, identificar as estéticas cinematográficas utilizadas nos períodos citados, suas consequências na utilização dos diferentes recursos tecnológicos e de produção da sétima arte que foram e ainda são importantes para os estudos acerca da construção e aprimoramento da estética fílmica do movimento e sua relação com a dança.

Observa-se que, desde a era do cinema mudo, os corpos em movimento e o movimento da câmera constroem a estética fílmica até o advento da sonorização nos musicais. Posteriormente, na fase das produções em dança no cinema experimental, assim como, nas produções de videodança na atualidade, com o uso de softwares desenvolvidos por artistas da dança e das artes visuais.

O trabalho proposto apresenta possibilidades de cartografar a presença da dança no cinema no período não narrativo e narrativo por meio da análise fílmica, seus procedimentos e recursos, tornam possível descrever as características de captura das imagens pela câmera, referente ao espaço ampliado e redimensionado por ela, assim como, a edição das imagens que dispõe as sequências coreográficas de forma singular. De posse dessas

análises e reflexões, o artigo descreve como a dança cênica, originalmente do palco, se transporta para outro suporte, a tela, e qual a relação e as possíveis relações e ressignificações estéticas que ainda estão por vir desse encontro entre a dança e o cinema no século XXI. Os estudos dos professores franceses Jullier e Marie (2009) na obra traduzida e intitulada “Lendo as imagens no Cinema” orientam os procedimentos metodológicos empregados nas análises de conteúdo dos filmes ora analisados. A obra citada é considerada pela crítica especializada como uma das mais importantes obras contemporâneas, pois extrapola o campo da análise fílmica “em nível do plano” e os jogos que lhes são inerentes, ou seja, os autores citados situam a produção cinematográfica no tempo e no espaço geográfico, nas condições materiais e históricas em que a película foi produzida.

Cinema não narrativo: breves considerações

De acordo com Costa (2005), geralmente o cinema "Não Narrativo" apresenta um plano único de filmagem que ela denomina de "autossuficiência do plano". "Muitos filmes de plano único revelam este tipo de autossuficiência exibindo ações que parecem começar e terminar diante de nossos olhos" (COSTA, 2005, p.126).

Ainda de acordo com Costa (2005) O cinema não narrativo, grosso modo, é o cinema da representação, do estranhamento, sem regras rígidas e maior liberdade para os seus criadores, também chamado de cinema de atuação. "A forma de atuação é baseada no teatro do século XIX em que os atores fazem gestos estilizados e afetados, sempre de frente para o público e sempre se dirigindo a este público, ou a câmera" (COSTA, 2005, p.53).

O cinema não narrativo é uma espécie de filho pródigo das origens do cinema, isto significa dizer que é o cinema que se forjou nas periferias no meio do povo e com as expressões de vida singular desse povo, isto é, o cinema ambientado nas diferentes dramaturgias da vida do povo pobre e periférico, do riso, do deboche, das festas e dos rituais — o cinema do teatro de variedades.

Nessa perspectiva, esse locus temporal, social e simbólico se constituem como aportes estruturantes das características estéticas do primeiro cinema.

Até 1996, o cinema está, portanto, ligado ao espetáculo de variedades que era a principal forma de exibição de filmes. Para Charles Musser as formas de representação do primeiro cinema são apresentativas no estilo de atuação, no desenho do cenário e na composição visual, assim como na sua forma de representar o tempo, o espaço e a narrativa. (COSTA, 2005, p. 53).

Cinema narrativo: breves considerações

De acordo com Aumont (2012) não se deve pensar que tudo no cinema narrativo é predominantemente representativo e narrativo. "Nem tudo no cinema é forçosamente narrativo-representativo. O cinema narrativo dispõe, de fato, de todo um material visual que não é representativo: os escurecimentos e aberturas [...]" (AUMONT, 2012, p. 92).

Ainda de acordo com Aumont (2012) é difícil estabelecer uma fronteira entre o cinema não narrativo e narrativo, pois é tênue a linha que separa as características de ambos, embora se reconheça a predominância do cinema narrativo no âmbito da produção industrial do cinema, cujo objetivo é o consumo. Embora esse aspecto possua relevância e seja um diferencial a ser analisado, ao mesmo tempo não pode ser visto como catalisador para colocar em oposição o cinema narrativo e o não narrativo.

Para Aumont (2012) o cinema narrativo abarca a linguagem teatral, o romance, assim como a vida ordinária com todas as suas idiossincrasias. Deste modo, o que esse autor demonstra com suas observações é que o cinema narrativo é composto de um conjunto de narrativas distintas elaboradas fora do cinema.

Por definição, o narrativo é extracinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes do seu surgimento. isto explica o fato de que as funções dos personagens dos filmes possam ser analisadas com os instrumentos forjados para a literatura por Vladimir Propp (proibição, transgressão, partida, retorno, vitória) ou por Algirdas-Julien Greimas (adjuvante, oponente). Esses sistemas de narração operam com outros nos filmes, mas não constituem o cinematográfico propriamente dito: são

o objeto de estudo da narratologia, cujo campo é bem mais vasto do que apenas o da narrativa cinematográfica. (AUMOUNT, 2012, p.96).

Nessa direção, a opção para se estabelecer as categorias de análise da presença da dança no cinema no período não narrativo e narrativo tem a finalidade de localizar e identificar a forma como a dança foi tratada esteticamente no cinema, ou seja, observar as diferenças, semelhanças e os parâmetros preponderantes na cinematografia da dança no cinema em ambos os períodos em estudo. Portanto, acredita-se que ambos os períodos possuem características estéticas de narratividade ou anti-narratividade e para além dessas questões, presentes em maior ou menor grau nos filmes analisados.

A Análise Fílmica proposta no presente trabalho se debruça sobre o cinema não narrativo na trilogia das danças *Annabelle's Butterfly Dance* (1894), *Serpentine Dance* (1895) e *Annabelle in Flag Dance* (1896). A trilogia analisada é dançada por Annabelle Moore sob a direção de William L. Dickson e Thomas Edison.

Nessa perspectiva, a análise fílmica no cinema não narrativo “em nível do plano” se deteve no posicionamento da câmera, nos trajés, nas cores do ambiente e na seleção dos objetos que compõem a cena de dança para tela.

Considera-se necessário tecer breves considerações acerca das iniciativas e do protagonismo da bailarina Loïe Fuller (1862-1928) ao criar danças para tela. Acredita-se que foi a partir dos trabalhos realizados por Fuller que outras bailarinas deram prosseguimento às criações e recriações de dança para o cinema. Igualmente convém citar o exemplo da dançarina Annabelle Moore (1878-1961) que dançou as coreografias de sua predecessora.

Loïe Fuller não era considerada pela crítica especializada da época como uma grande bailarina, contudo, é inegável a sua importância destacada para a dança no cinema não narrativo. De acordo com Spanghero (2003), Loïe Fuller talvez tenha sido uma das primeiras dançarinas filmadas para o cinema. No fim do século XIX, por volta de 1890, a bailarina Loïe Fuller (1862-1928) ganhou um comprido corte de seda branca. Desdobrou o tecido e movimentando-se sinuosamente com ele na frente do espelho, observou que o contato com a luz do sol criou um efeito interessante. Foi assim que ela

descobriu que ao dançar usando trajes longos e esvoaçantes poderia literalmente esculpir a luz.

"A partir dessa experiência, Loïe Fuller teve a idéia de expandi-la para o palco, usando luzes artificiais e coloridas. Embrulhada pela seda e usando varinhas escondidas como prolongamentos dos braços, surgiam pássaros, nuvens, mariposas, flores, chamas e borboletas". (SPANGHERO,2003, p.30). Ainda de acordo com Spanghero (2003) a dança de Loïe Fuller é uma espécie de cinema de corpo. A abstração que se faz dessa ideia é a de se pensar as relações da dança com o cinema a partir do olhar para o corpo que cria e se reinventa numa perspectiva espaço-temporal diferenciada do palco, sendo este o ambiente convencional de apresentações e performances em dança, tanto no passado quanto no presente.

Nessa direção, cabe refletir sobre a indissociabilidade do termo corpo-dança-cinema numa perspectiva interdisciplinar capaz de dar ao termo triádico o sentido de compartilhamento e complementaridade, isto é, sem fragmentar, dissociar ou hierarquizar.

Acredita-se que o elo indissociável entre a dança e o cinema se deve ao elemento comum que une essas duas artes, o movimento, este ao ser levado para tela adquire novas configurações estéticas, espaciais e temporais. A relação do corpo com a câmera filmadora é mediada pelo olhar de quem filma, assim, a produção das imagens de dança não se dá apenas pelo movimento do corpo do dançarino, mas, sobretudo, pelo movimento da câmera que se posiciona, escolhe e enquadra as imagens dançadas.

O cinema leva para a tela, o movimento, de uma forma diferente da que se vê comumente, modificando o movimento dançado real em movimento capturado, transformando-o em imagens, o que contribui para a construção dessa relação entre a dança e as imagens em movimento do cinema (BASTOS, 2013, p. 31).

É inegável que a dança no cinema apresenta novas configurações espaço-temporais e imagéticas advindas da relação corpo-gesto-câmera. Nessa perspectiva, acredita-se que as análises fílmicas devem ser feitas de modo a abarcar a totalidade do sentido da obra. Em se tratando especificamente dos filmes de dança analisados no presente trabalho, o corpo

na tela produz gestualidades que se constituem em dispositivos para troca de informações e manuseio das linhas, contornos, proporções, isto é, da plasticidade visual ou sonora que compõe o movimento dançado. A partir desse modus operandi o corpo cria diferentes condições para cartografar tanto o espaço real quanto o cinematográfico. Estes olhares sobre a relação entre o espaço físico e digital não são polos separados, na medida em que podem ser vistos em sequência. " [...] o gesto transporta características emocionais e físicas do sujeito, e a transformação dessas características singulares faz com que os conteúdos gerados sejam únicos funcionando como assinaturas audiovisuais do sujeito". (TÉRCIO, 2009, p.110).

Análise Fílmica da Dança no Cinema Não Narrativo

Annabelle's Butterfly Dance (1894)

É um filme mudo, em preto e branco com duração de um minuto. A dançarina e atriz estadunidense Annabelle Moore é também a protagonista e somente ela integra o elenco do filme. Considerada uma obra de domínio público se encontra disponível na Internet e em cópias fílmicas no Museu de Arte Moderna (MoMA) na cidade de New York. Observa-se que a câmera se encontra estática e se relaciona com o corpo da dançarina, capturando sua imagem e os seus movimentos no plano frontal. O figurino da dançarina é composto de volumosas e longas saias de tecido leve que ela segura e manipula ao dançar. Na parte frontal do vestido, na parte das costas e na sua cabeça se visualizam adereços em forma de borboleta.

Serpentine Dance (1895)

De acordo com Bastos (2013), *Serpentine Dance* dançada por Annabelle Moore no ano de 1895 foi criada originalmente por Loïe Fuller (1862-1928) dançarina americana, considerada pioneira no uso da tecnologia de iluminação para a dança. Bastos (2013) destaca que, a partir de 1889, Fuller inicia seu processo de investigação com tecidos e luzes, assim, descobre o potencial inovador e criativo das luzes e das cores sobre suas vestes e os efeitos

mágicos propiciados por sua invenção tecnológica. Nessa perspectiva, William L. Dickson e Thomas Edison no intuito de inserir as luzes e as cores da dança de Fuller e os efeitos advindos dessa tecnologia em seus filmes optam por colorir os quadros em preto e branco para a versão de *Serpentine Dance* protagonizada por Annabelle Moore. O figurino dessa dança é composto de vestido de seda esvoaçante com duas varas de madeira costuradas em suas mangas. Esse adereço proporciona o movimento ondulatório dos braços da dançarina criando formas e desenhos diferentes, evidenciados pelo colorido dos quadros que se sobrepõe na coreografia. A câmera captura as imagens dançadas de forma estática e no plano frontal.

Annabelle in Flag Dance (1896)

Este filme apresenta características visuais e estéticas semelhantes às coreografias analisadas anteriormente, ou seja, o figurino é constituído de saia longa e nas mãos a bailarina empunha a bandeira americana enquanto seu corpo e seus gestos esculpem formas e desenhos no espaço conjuntamente com a manipulação da saia. Desse modo, também verifica-se que a execução da dança, a câmera estática e o posicionamento desta no plano frontal são procedimentos adotados de modo similar às coreografias dos anos de 1894 e 1895 descritas anteriormente. É visível nos três filmes analisados, que o corpo da dançarina e os seus gestos dançados são enquadrados no limite da tela e na relação estabelecida entre o espaço do corpo dela e o da imagem capturada e enquadrada pela câmera. Nota-se que o posicionamento da câmera induz o espectador a olhar as imagens sob essa perspectiva e, assim, atribuir sentido ao que assiste, melhor dizendo, a imagem da dançarina na tela e a recepção estética dessa se assemelha às peças de teatro e balés vistos na óptica do palco italiano que obriga o espectador a olhar frontalmente para as imagens dançadas como se estivesse sentado na plateia. “Todas as posições de câmera conduzem sua série de conotações” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 22).

Destaca-se que os três filmes analisados e dançados por Annabelle Moore são *short films*, mudos e em preto e branco, com exceção de *Serpentine Dance* colorido à mão, com o objetivo de obter os efeitos luminosos análogos à versão criada pela dançarina Loïe Fuller. Annabelle Moore em todas as suas

danças e assim como Loïe Fuller, ressignifica as ações cênicas e dramatúrgicas de dança a partir do manuseio dos tecidos que tornam-se, de forma compositiva e complementar, extensões de sua gestualidade e expressividade de movimento. Desse modo, a estética dessas danças integrada à estética cinematográfica da época possui a rubrica de suas intérpretes, seus desejos, suas inquietações e provocações de seu tempo e lugar.

O Cinema Narrativo Experimental de Maya Deren

Maya Deren(1917-1941) era de origem Russa e imigrou com seus pais para os EUA, indo residir no famoso bairro da geração beat denominado Greenwich Village na cidade de New York. Ela estabeleceu relações frutíferas com André Breton, Marcel Duchamp, John Cage, dentre outros artistas pertencentes à vanguarda da História da Arte Experimental. Os filmes de Deren apresentam características estéticas híbridas, advindas de sua convivência com artistas de diferentes campos artísticos, o que lhe confere originalidade e pioneirismo no diálogo da dança com o cinema. De acordo com Bastos (2010), dada as características dos filmes de Deren que mesclam a linguagem da dança com a cinematográfica de forma indissolúvel, o crítico de dança norte-americano John Martin denominou os trabalhos dessa cineasta de *choreocinema*. Os filmes de Maya Deren apresentam variados efeitos de filmagem, vale citá-los: sobreposições, congelamento das imagens, *slow motion*¹³⁶, sequências negativas de filmes. Seus filmes também apresentam relação com a linguagem da dança, vale citar que Deren foi assistente da coreógrafa, dançarina e antropóloga afro-americana Katherine Dunham (1909-2006) e com esta empreendeu pesquisas acerca da dança ritual dos voduns haitianos. Acredita-se que a cinematografia de Deren no campo da dança é consequência dessas parcerias com Katherine Dunham.

Nessa perspectiva, é possível observar que essa cineasta captura as imagens dos corpos em movimento performático, em suas minúcias e detalhes revelando a expressão do gesto dançado por meio de uma técnica própria de

¹³⁶ *Slow motion*, câmera lenta, é um efeito visual que possibilita prolongar uma ação com o intuito de ampliar sua força visual ou emocional.

intercalar o uso da câmera fixa com movimentos sutis de sua direção e produção cinematográfica. De acordo com as ideias de Brennigan (2011) os filmes *Meshes of Afternoon* (1943) e *A Study in Choreography for Camera* (1945) apresentam a habilidade de Maya Deren na utilização de técnicas como o *slow motion*, *freeze-frame*¹³⁷ e *matches-on-action*¹³⁸.

***A Study in Choreography for Camera* (1945)**

Na análise de *A Study in Choreography for Camera* de Maya Deren (1945), pode-se identificar características próprias da videodança, ou seja, observa-se um diálogo mais efetivo entre a dança e a câmera. Portanto, destaca-se na obra: o plano sequência na primeira cena que dá a impressão de continuidade ao filme, entretanto os cortes de uma cena para outra são visíveis, porém não comprometem a proposta compositiva e complementar de percepção do deslocamento espacial feito por meio da edição das cenas. Deste modo Deren, no citado filme, utiliza os recursos de edição numa perspectiva de desvio de sua lógica utilitária a serviço do que MACHADO (2010) intitula "Desviando a tecnologia do seu projeto industrial". Dito de outro modo observa-se que Deren possui conhecimento técnico e dos recursos de edição. Embora utilize com propriedade os procedimentos inerentes à edição das cenas, ou seja, seleção e escolha das cenas gravadas por uma ou diferentes câmeras com o objetivo final de composição na finalização do seu filme, o que se vê nas cenas editadas é a sensibilidade da cineasta na edição das imagens. Sensibilidade para apresentar o aspecto descontínuo da composição das cenas, ou seja, se a edição dos filmes atuais dá ao espectador a impressão de continuidade espaço-temporal, na obra de Deren o oposto ocorre, pois a cineasta subverte a função e a lógica dos princípios da edição das cenas.

¹³⁷ *Freeze-frame* é uma técnica que congela a imagem causando o efeito de uma fotografia.

¹³⁸ *Matches-on-action* ou *cutting on action* é uma técnica de edição em que se corta uma ação de uma primeira cena e abre uma outra que equivale e finaliza a ação da primeira cena.

***Meshes of Afternoon* (1943)**

A sombra é o efeito cinematográfico utilizado para duplicação das imagens do corpo, neste filme, que apresenta a cineasta Maya Deren como diretora e intérprete. O filme é uma mistura de sonho e realidade de um personagem feminino mergulhado no denso drama psicológico envolvido em suspense e mistério. A edição das imagens no referido filme obedece a mesma lógica da cineasta em subverter o princípio de continuidade espaço-temporal das cenas. Utiliza imagens cíclicas, diferentes ângulos de filmagens numa mesma cena e o contraste de sombras.

Os Musicais da Broadway: breves considerações

A Broadway não é um estilo de teatro musical e muito menos um conceito estético; menos ainda uma classificação como estrelas em hotéis e restaurantes. Um musical não é um genérico que brota de outro, e de mais outro, e de mais outro. O Musical Americano, como, aliás, o teatro mundial em si, vertente e sub-vertentes, idiomas distintos e identidades diversas. (MOELLER, 2010, p.1).

Para Moeller (2020) não se deve olhar para os musicais de uma forma reducionista como se o mesmo já não tivesse mais de um século. Dito de outro modo, os musicais não nasceram hoje, são espetáculos que nasceram no século passado. Os musicais são, no passado e no presente, multifacetados, agregam o teatro, a música a dança e o texto em diferentes níveis e graus de complexidade de sua produção estética. Deste modo, pode-se afirmar que os musicais da Broadway são um misto de tradição e contemporaneidade no canto, na dança, na música e no teatro que ainda se reinventa e se aprimora neste século. "Os musicais da Broadway estão cheios de polaridades, identidades, auto-referências e auto-negações. É a maior diversidade de criação teatral que tive e tenho tido a oportunidade de conhecer" (MOLLER, 2010, p.1).

A utilização sonora na indústria cinematográfica se deu no gênero musical com obra *The Jazz Singer* de Alan Crosland, assim a sonorização transforma e inova as produções cinematográficas hollywoodianas em especial no gênero musical. De acordo com Gomide (2017) é a partir de 1927 que o

gênero musical se populariza e a partir desse período há um crescimento significativo dessas produções em Hollywood.

Análise Fílmica: *Funny Face* (1957)

Na análise de *Funny Face* (Cinderela em Paris), de Stanley Donen (1957). O diálogo entre as linguagens da dança, do teatro e da música evidenciam a característica interdisciplinar e multifacetada do gênero. As cenas de dança realizadas com os passos do jazz e do sapateado se realizam de forma compositiva e interligada ao canto e à música. Trata-se de uma comédia romântica musical cujos protagonistas são respectivamente o ator e coreógrafo americano Fred Astaire (1899-1987) e a atriz britânica Audrey Hepburn (1929-1993). A imagem que se destaca no filme é o close up (plano curto) do rosto da atriz Audrey Hepburn destacando seus olhos, nariz e boca. A câmera acompanha a coreografia através de *travellings*¹³⁹ durante o seu deslocamento espacial e observa-se que não é realizado *zoom in*¹⁴⁰ em partes específicas do corpo, mas sim transições entre os planos geral e americano, segundo Gardies (2008, p.17), “[...] o plano constitui uma unidade técnica de tomada de vista e de montagem”. Há ainda, o destaque para os tecidos em movimento na cena que constituem cineticamente parte da dramaturgia cinematográfica. Enfatiza-se também, um diálogo entre os personagens, a protagonista, Jo Stockton (Audrey Hepburn) e o fotógrafo, Dick Avery (Fred Astaire). Stockton, em uma fala, enfatiza: “a dança não é só virtuosismo”, portanto, identifica-se uma das primeiras referências à dramaturgia em dança apontada por Jean Georges Noverre¹⁴¹ em seu *ballet d’action*.

Análise Fílmica: *Footlight Parade* (1933)

O musical *Footlight Parade* do ano de 1933, dirigido por Busby Berkeley e Lloyd Bacon, trata-se de uma comédia romântica produzida em preto e branco. Narra a história de Kent, um produtor desempregado da Broadway e

¹³⁹ *Travellings*: a câmera vai sendo movimentada sobre um carrinho, trilho etc., ou sobre o ombro do cinegrafista, enquanto este vai realizando rastreamentos dianteiros, traseiros ou laterais.

¹⁴⁰ *Zoom in*: É o efeito de aproximar a imagem mediante o sistema de lentes da câmera para que a pessoa ou coisa pareça maior ou mais próxima.

¹⁴¹ Jean Georges Noverre Noverre (1727-1810) foi um bailarino francês e mestre de ballet considerado o precursor do intitulado balé de ação (nota da autora).

suas tentativas para se reerguer profissionalmente. Busby Berkeley instaura novas formas de estabelecer relação entre o corpo do ator e a câmera.

Em análise do nível da sequência dos planos, Berkeley utiliza variadas formas de montagem que transitam no uso dos planos de filmagem curtos e longos. Berkeley enquadra os corpos dos dançarinos nas cenas de diferentes formas colocando-os em primeiro plano e em close-up, em *plongée* e *contra-plongée*. O close up visa realçar os detalhes dos rostos e corpos das dançarinas. O *plongée* que significa câmera alta, enquadramento de cima para baixo, possibilita ao espectador um olhar acima da cena, ou seja, o espectador olha para as coreografias como se estivesse posicionados acima das imagens coreográficas. O *contra-plongée* que significa câmera baixa, enquadramento de baixo para cima, consiste em colocar o olhar do espectador como se estivesse localizado abaixo da cena observada. Ao utilizar estes recursos no citado musical *Footlight Parade* Berkeley possibilita uma visualização dos desenhos e formas geométricas da coreografia em sua totalidade em diferentes perspectivas. A captura das imagens dos corpos também se dá no plano geral e médio. Relativo aos movimentos de câmera, Berkeley adota o plano aberto e a panorâmica.

Análise Fílmica: *Black Swan* (2011)

A obra cinematográfica *Black Swan* (Cisne Negro), de Darren Aronofsky (2011) apresenta configurações estéticas de dança e de filme de caráter inovador. A película não se caracteriza como gênero musical ou de dança. Embora seja um filme considerado do gênero drama, mistério e suspense, a dança é a protagonista. A câmera acompanha o corpo da bailarina na cena de dança pesadelo, no início do filme, executando *zoom in* e *zoom out*, para uma visão mais ampla da cena, realiza close-ups nos pés da bailarina, desloca-se ao redor da coreografia, alternando as tomadas entre o plano médio e o primeiro plano. A película abrange questões de natureza psicológica característica inerente ao seu gênero. Transita realidades entre realidade e o imaginário psicológico e existencial da personagem Nina. A partir dos movimentos da câmera, nos enquadramentos apontados, sugere ao espectador uma confusão entre a realidade do filme e a realidade psicológica

da protagonista até o momento em que não se consegue fazer a distinção entre as duas realidades.

A relação estabelecida entre corpo-câmera na obra em análise, *Black Swan*, evidencia que a câmera executa *zoom in* e *zoom out*, realizando close-ups nos pés da bailarina, deslocando-se ao redor da coreografia, alternando as filmagens das cenas entre o plano médio e o primeiro plano.

Um círculo de máquinas fotográficas cerca o sujeito e o capta sob todos os ângulos em um plano horizontal. Em seguida, [...] as imagens são encadeadas de modo a produzir um efeito de animação (cabe aos computadores tapar os buracos deixados pelas máquinas fotográficas, graças ao que chamamos de “cálculo de interpolação”). Então, fica-se livre para “girar em torno” da ação. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 37).

Nessa perspectiva, observa-se em todo o filme que os movimentos da câmera acompanham em 360° as coreografias, ora dando close-ups nos rostos dos personagens, ora executando *zoom in e out* nos corpos dos demais personagens do filme.

Considerações Finais

As análises fílmicas realizadas tanto no período narrativo e não narrativo do cinema demonstram que as técnicas cinematográficas para captura das imagens-dança instauram cinematografia específica para a dança. Movimentos de câmera diferenciados suscitam no espectador reações de quietude ou de movimento ao apreciar uma película. Nessa perspectiva, a continuidade de aprofundamento das análises fílmicas, por meio de ferramentas apropriadas, visa detectar os ganhos que a dança adquire enquanto forma de arte autônoma com especificidades inerentes à sua própria linguagem ao ser inserida na linguagem cinematográfica no período do cinema não narrativo e narrativo. A relevância desses estudos se deve à inserção da dança nestes dois períodos. No primeiro, a sétima arte estava em processo de desenvolvimento de suas potencialidades instrumentais e tecnológicas. E a despeito dos desafios e limitações encontrados para produzir filmes, naquela época, o cinema encontra na dança e nas dançarinas modernas americanas a inspiração necessária para

transformar movimentos de dança no palco em movimentos de dança na tela. Acredita-se que o legado das danças de Annabelle Moore e Loie Fuller contribuíram sobremaneira para a cinematografia de dança no período narrativo, seja no cinema experimental ou nos filmes musicais. A consequência dessas produções reverbera de forma significativa nas produções dos filmes do gênero drama, mistério e suspense no século XXI em que a dança é a protagonista.

A dança e o cinema são linguagens artísticas distintas, dialogam e compartilham o que cada uma tem de melhor a oferecer à outra, proporcionando o surgimento de hibridismos, contaminações e combinações de técnicas que possibilitam novas perspectivas para a criação coreográfica em dança. Assim, as relações políticas tecidas entre a dança e o cinema apresentam poéticas, trânsitos e deslocamentos anunciando novos porvires para a dança e o cinema neste século.

Referências

AUMONT, Jacques. et al. **A Estética do Filme**. Tradução Marina Appenzeler, 9ª Edição, Campinas: Papirus, 2012.

BASTOS, Dorotea Souza. **Mediadance**: campo expandido entre a dança e as tecnologias digitais. 2013. 166f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BRANNIGAN, Erin. **Dancefilm** : Choreography and the Moving Image. 1ª Edição, New York: Oxford University Press, 2011.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema**. 1ª Edição, Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

GOMIDE, José Augusto. O Advento do Som e os Primeiros Musicais. **Punctum Revista de Cinema**. Santa Catarina, p.1-11, Agosto. 2017. Disponível em:< <https://tinyurl.com/y4hnbnga> >. Acesso em 22/02/2020.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Tradução de Pedro Elói Duarte 1ª Edição, Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

JULLIER, Laurent. MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes, 1ª Edição, São Paulo: Senac, 2009.

MOLLER, Charles. Charles Möeller: Mais um Musical da Broadway. **Aplauso Brasil**, 2010. Disponível em: < <https://tinyurl.com/y67zgedu> >. Acesso em: 17/09/2020.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 3ª Edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. 1ª Edição, São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

TÉRCIO, Daniel. **Tedance**: perspectivas sobre dança em expansão tecnológica. Tradução Susana de Souza, 1ª Edição, Lisboa : Faculdade de Motricidade Humana, 2009.

Filmes

ANNABELLE Butterfly Dance. Direção: William Kennedy Dickson. Produção: Edison Manufacturing Company. Intérprete: Annabelle Moore. Distribuído pela Continental Commerce Company, 1894. (40 sec.), mudo. Disponível em: < <https://tinyurl.com/y5zb24n9> > Acesso em: 17/09/2020.

ANNABELLE Serpentine Dance. Direção: William Kennedy Dickson e William Heise Produção: Edison Manufacturing Company. Intérprete: Annabelle Moore. Distribuído pela Continental Commerce Company, 1895. (01 min.), mudo. Disponível em: < <https://tinyurl.com/gd6wpgu> >. Acesso em: 17/09/2020.

ANNABELLE Flag Dance. Direção: William Kennedy Dickson e William Heise Produção: Edison Manufacturing Company. Intérprete: Annabelle Moore. Distribuído pela Continental Commerce Company, 1896. (01 min.), mudo. Disponível em:< https://rateyourmusic.com/film/annabelle_in_flag_dance/ >. Acesso em: 17/09/2020.

A STUDY in Choreography For Camera. Direção: Maya Deren. Produção: Maya Deren Alexander Hackenschmied, Hella Heyman. Intérprete: Talley Beatty. Edição: Maya Deren, Alexander Hackenschmied, 1945. (2, 23 sec), mudo. Disponível em: < <https://tinyurl.com/yyzz4fmq> >. Acesso em: Acesso em: 17/09/2020.

CISNE Negro. (Black Swan) Direção: Darren Aronofsky. Produção: Scott Franklin, Arnold Messer e outros. Interpretes: Natalie Portman, Mila Kunis, Winona Ryder e outros. Distribuído por Fox Searchlight Pictures. 2011. (108min). Disponível < <https://tinyurl.com/y3p2kgyr> >. Acesso em: 17/09/2020.

CINDERELA em Paris (Funny Face). Direção: Stanley Donen. Produzido por Roger Edens. Intérpretes: Audrey Hepburn, Fred Astaire e outros. Distribuído por Paramount Pictures. 1957. (103 min). Disponível em: < <https://tinyurl.com/y65qhekg> >. Acesso em: 17/09/2020.

FOOTLIGHT Parade. Direção: Busby Berkeley e Lloyd Bacon. Produzido por Robert Lord. 1933. Intérpretes: James Cagney, Joan Blondell e outros. (102 min). Disponível em: < <https://tinyurl.com/yyo4fp8c> >. Acesso em: 17/09/2020.

Meshes of the Afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. Produção: Maya Deren . Intérprete: Maya deren Edição: Maya Deren, Alexander Hammid, 1943. (14 min), mudo. Disponível em: < <https://tinyurl.com/vxza2st> >. Acesso em: 17/09/2020.

REFLEXÕES SOBRE A DANÇA PÓS-MODERNA ESTADUNIDENSE

Giovana Beatriz Manrique Ursini (UFSC)

A dança estadunidense passou por um período de grandes transformações durante as décadas de 1960 e 70. Tal momento de modificações ficou conhecido como dança pós-moderna, um impulso que conseguiu alterar os padrões dessa manifestação artística. Diferentes experimentos e instrumentos foram agregados como coreografias criadas através da improvisação, união entre linguagens artísticas, uso de gestuais cotidianos como fontes para criação, entre outras propostas foram pesquisados neste inovador período. Os experimentos idealizados naquele período foram tão importantes para o cenário dançante que certas ferramentas são utilizadas em coreografias até a atualidade.

Tendo como foco a importância deste impulso artístico, esse trabalho tem por objetivo analisar e refletir sobre as primeiras investigações daquela época e como a dança foi impactada por tais modificações. Para auxiliar nas reflexões, as obras de Trisha Brown, Yvonne Rainer e Simone Forti serão estudadas para se contextualizar tal época. Tais artista foram escolhidas como objetos de pesquisa por causa da pouca bibliografia em português sobre as suas obras e por causa da importante influência de tais talentos no cenário da dança mundial.

As reflexões presentes neste estudo são parte da minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET-UFSC). Devido a isso, certas discussões que estão na tese também serão apresentadas. Mais precisamente, esse trabalho foi idealizado através de um recorte de certos resultados presentes na minha pesquisa.

Em primeiro lugar, analisaremos as criações de Trisha Brown, uma coreógrafa norte-americana nascida em Aberdeen, Washington em 25 de novembro de 1936. A artista iniciou os seus estudos na dança aos treze anos de idade quando começou a ter aulas de balé clássico e sapateado e foi

apresentada as técnicas da dança moderna na sua graduação na *Milles College*.

Logo, percebe-se que a artista teve contato com diversas técnicas dançantes que lhe ajudaram na construção de seu caráter crítico perante o cenário da dança de sua época. Ao mesmo tempo que tais metodologias lhe ajudaram a desenvolver o seu estilo próprio de dançar.

Em 1962, Trisha Brown se une a outros importantes nomes da dança como Simone Forti, Yvonne Rainer e Steve Paxton para fundar o *Judson Dance Theatre*, um círculo artístico responsável pela criação de várias peças de dança em apenas quatro anos (1962-1966). Mais adiante neste estudo, iremos contextualizar a importância de tal grupo para a dança.

Em 1970, Brown inaugura a sua própria companhia de dança, a *Trisha Brown Dance Company*. O grupo continua se apresentando em diversos palcos do mundo, mas Trisha Brown faleceu no dia 18 de março de 2017.

Para comprovar a importância das criações de Brown para o cenário dançante, citaremos alguns dos elementos presentes na obra e seu estilo dançante. A primeira ferramenta que podemos discutir é a sua ousadia em desafiar a gravidade.

O primeiro grupo de projetos não relacionados com *Judson*, realizados por Brown, mais tarde foi conhecido como “ciclo de equipamentos”, no qual Trisha usava vários adereços e simples mecanismos como polias, escudos e cordas para celebrar e confrontar gravidade. Esse ciclo colocava corpos em situações extremas, jogando com duração, envolvendo leis da engenharia e da física, e representando movimentos puros – nenhuma narrativa ou metáfora era intencional, além da destilação minimalista das formas de movimento do corpo humano por si só, em uma rigorosa questão sobre qual conceito Brown estava explorando em um trabalho específico.¹⁴² (BITHER *apud* URSINI, 2016, p. 40 e 41).

Para Brown, desafiar a gravidade significava colocar os corpos de seus bailarinos em situações extremas, confrontando tal força da natureza.

¹⁴² No original: “Brown’s first grouping of non-Judson-related projects, later termed her “equipment cycle,” used various props or simple mechanisms such as pulleys, harnesses, and ropes to both celebrate and confront gravity. The cycle put bodies in extreme situations, played with duration, involved engineering and the laws of physics, and represented pure movement – no narrative or metaphor was intended beyond a minimalist of human body movement forms themselves in rigorous inquiry into whatever concept Brown was exploring in a specific work.”

Enfatizando que mesmo sem equilíbrio e sem uma forma concreta, o movimento ainda pode ser considerado como dança. Tais propostas causavam certo estranhamento porque fugiam das formas altamente técnicas de certas modalidades como, por exemplo, o balé clássico. Ajudando a enfatizar que a artista buscava gestuais nas mais diversas fontes.

Para exemplificar como essa ideia foi trabalhada pela coreógrafa, podemos citar *Planes (1968)*. Na peça, bailarinos ficam se locomovendo em uma parede de escalada, enquanto um vídeo de Jud Yakult é projetado nessa parede. A ideia coreográfica é criar a ilusão dos dançarinos estarem voando em cena. Em tal criação, a coreógrafa coloca os seus bailarinos em uma parede de escalada, desafiando não apenas a gravidade, mas confrontando o que pode ser visto e pensado como dança.

Podemos pensar em outra ferramenta, investigada por Brown em suas obras: o acaso como ferramenta de composição. Esse elemento é pesquisado na obra da coreógrafa através da improvisação, explorada por meio de regras e jogos que acabam criando movimentações. Logo, tal instrumento se apresenta através das incertezas que são geradas durante esses instrumentos dançantes sem um objeto coreográfico pré-definido.

Essas propostas de criação não são feitas através de uma técnica de dança específica, mas surgem por meio de uma liberdade para explorar diferentes fontes de movimentos. Ideia que acaba aumentando a proporção da ferramenta do acaso. Pois, além de não ser definidos, os gestuais podem surgir das mais diversas fontes. Para ilustrarmos como tal proposta é trabalhada podemos usar a peça *Leaning Duets*:

Leaning Duets, 1970, pede que os pares de dançarinos entrem em enghocas feitas de corda e tábuas de madeira e apoiem-se para equilibrar o peso um do outro em uma espécie de queda de confiança em conjunto. O peso corporal também desempenha um papel importante em *Leaning Duets II*, 1971, em que os dançarinos que estão diretamente, lado a lado, formam triângulos andando segurando os braços estendidos de seus parceiros. Essas composições incorporam erros e incentivam o riso, enquanto os próprios dançarinos lutam para manter o rosto reto ao longo de suas viagens vacilantes pela galeria, às vezes terminando no chão ¹⁴³(TATUM, 2017) ¹⁴⁴.

¹⁴³ Todas as traduções presentes neste estudo foram feitas por sua autora.

Essa peça utiliza o acaso e, conseqüentemente, a improvisação porque não é possível saber como o corpo dos bailarinos vão se locomover quando estão presos entre si em uma estrutura. As formas mais variadas de movimentação são exploradas e aparecem através desse “contato” entre o corpo dos dançarinos. Mesmo assim, não é possível delimitar os gestos que serão criados, pois, cada dupla irá se deslocar e se organizar de uma maneira particular durante a apresentação e cada performance vai ser apresentada uma maneira distinta.

Através dessa breve contextualização da obra de Trisha Brown, percebemos a sua ousadia em desafiar as convenções dançantes. A coreógrafa conseguiu questionar o que pode ser considerado como dança ou não e foi capaz de explorar outras fontes para criação de gestuais dançantes.

Além de Trisha Brown, também podemos analisar a obra de Yvonne Rainer, uma coreógrafa e bailarina norte-americana nascida em São Francisco em 1934. Em primeiro lugar, podemos apontar que a artista estudou as técnicas da dança moderna em Nova York:

Ela começou a dançar, treinando com Martha Graham, Merce Cunningham e a bailarina Mia Slavenska. Uma importante virada em sua vida foi a escola experimental de verão de Anna Halprin, na Califórnia, em 1960, onde conheceu Trisha Brown. De volta a Nova York, Rainer e Brown tornaram-se membros fundadores do altamente influente *Judson Dance Theatre* em 1962, um livre coletivo de artistas interessados em performances experimentais. Entre esses artistas, estava Robert Morris, com quem Rainer desenvolveu um relacionamento intenso e complexo (ROY, 2010) ¹⁴⁵.

¹⁴⁴ No original: “Leaning Duets, 1970, asks pairs of dancers to step inside contraptions made of rope and wooden boards and to lean back to balance each other’s weight in a sort of tandem trust fall. Bodyweight also plays an important role in Leaning Duets II, 1971, in which dancers standing directly side by side form walking triangles by holding their partners’ extended arms. These compositions incorporate mistakes and encourage laughter, as the dancers themselves struggle to keep straight faces throughout their wobbly journeys across the gallery, sometimes ending up on the ground.”

¹⁴⁵ No original: “She turned to dance, training with Martha Graham, Merce Cunningham and ballerina Mia Slavenska. A turning point was Anna Halprin’s experimental summer school in California in 1960, where she first met Trisha Brown. Back in New York, Rainer and Brown became founding members of the enormously influential Judson Dance Theatre in 1962, a loose collective of artists interested in experimental performance. Among them was Robert Morris, with whom Rainer formed an intense and complex relationship.”

Rainer estudou dança com importantes e renomados artistas de tal manifestação. O seu primeiro contato com a dança surgiu por meio de algumas técnicas da dança moderna, como por exemplo, a técnica de Martha Graham. É importante apresentar tal dado, pois, foi através do seu estudo que tal bailarina conseguiu criticar a dança de sua época. E, conseqüentemente, construindo a sua ousada visão que ajudou a transformar os ideais sobre o cenário dançante de seu tempo.

Mas, o seu desejo em explorar diferentes e ousadas alternativas para dança surgiu através do seu contato com Anna Halprin e Robert Dunn, mestre de um curso que originou o *Judson Dance Theatre*. Essa coreógrafa não apenas teve contato com novas formas de vivenciar a dança, mas a artista conheceu diversos talentos que lhe ajudaram na construção de suas ideias sobre tal arte e que também foram importantes parceiros durante as suas criações.

Além disso, podemos apontar certos instrumentos que ajudaram na edificação de seu estilo dançante. Em primeiro lugar, podemos pensar na sua proposta em trabalhar com gestuais cotidianos:

Assistir é uma palavra-chave: Rainer está sempre muito consciente do espectador. Nos seus primeiros trabalhos, ela reagiu contra o modo de apresentação do balé, bem como o modo expressivo / dramático da dança moderna, buscando, ao invés de tais modalidades, um estilo objetivo e não demonstrativo. Ela era favorável a uma entrega prática (Ao invés de "apresentar" um movimento, o dançarino "apenas o executaria"), ações como *tasks*, dinâmicas monótonas, repetições, às vezes, intensas. (ROY, 2010).¹⁴⁶

Ao utilizar movimentações cotidianas em sua dança, Rainer está construindo uma nova maneira de enxergar o corpo dançante, construindo, portanto, a sua própria maneira de enxergar o corpo na dança. Dessa forma, a artista pretendia trabalhar com uma dança que explorasse os movimentos simples do corpo e, com isso, desenvolver uma metodologia que não se

¹⁴⁶ No original: "Watching is a key word: Rainer is always very conscious of the spectator. In her early works, she reacted against the presentational manner of ballet as well as the expressive/dramatic mode of modern dance, seeking instead an objective, undemonstrative style. She favoured a matter-of-fact delivery (rather than "performing" a movement, the dancer would "just do it"), task-like actions, monotone dynamics, sometimes excruciating repetitions."

limitasse a certos regimentos e regras para realização de gestuais dançantes. Logo, a sua dança não queria se limitar a padrões presentes em certas metodologias dançantes, mas a artista queria explorar mais liberdade de composição.

Para exemplificar outro instrumento que Yvonne Rainer, podemos pensar na ideia da dança como manifesto político que, para a coreógrafa, se desdobrava em duas ideias: a dança utilizada para protestar sobre problemas sociais e a dança se que se manifesta contra as suas convenções.

Portanto, para nos aprofundarmos sobre as questões políticas trabalhadas por Rainer em sua obra podemos citar a sua apresentação protesto da peça *Trio A* contra a guerra do Vietnã. A diferença de tal encenação deste trabalho para as outras apresentações, foi o fato de todos os bailarinos estarem nus e estarem cobertos pela bandeira dos Estados Unidos.

Uma ideia que acaba trazendo uma simbologia de protesto contra as decisões que estavam sendo tomadas em relação ao período de guerra. Portanto, através da decisão da artista em utilizar a sua obra com uma nova simbologia, nos mostra a preocupação da bailarina em trabalhar questões sociais e políticas com os seus trabalhos.

Em outro momento de sua carreira, por volta da década de 70 e 80, Yvonne Rainer abandonou a dança para se dedicar ao cinema. Durante esse período de experiência cinematográfica, a artista produziu alguns filmes-artes como: *A Film about a Woman Who ... (1974)* e *The Man Who Envied Women (1985)*, essas obras cinematográficas exploravam questões como o papel social da mulher e problemas em relacionamentos. Mas, as discussões sobre o cenário da dança também estavam presentes. Sobre a transição da coreógrafa da dança para o cinema podemos acrescentar as ideias de Ruby Rich:

O começo de uma nova década é um momento propício para pesquisar os trabalhos de Yvonne Rainer no cinema ao longo dos últimos oito anos. Rainer iniciou os anos 70 como uma estável e celebrada *performer*, uma dançarina/coreógrafa creditada com a indiscriminada reinvenção da dança dentro de um léxico modernista. Agora, ela iniciou os anos 80 como uma reconhecida cineasta, uma força-chave na reinvenção da narrativa, assim, contribuindo para o

curso do cinema de vanguarda nessa última década¹⁴⁷. (RICH *apud* RAINER, 1989, p. 1).

Yvonne Rainer conseguiu, além da dança, explorar no cinema, diferentes métodos criativos, ao mesmo tempo que introduziu novas temáticas e narrativas em seus filmes. As questões políticas estavam presentes nessas duas linguagens artísticas exploradas pela artista.

Rainer foi criativa e inteligente para desenvolver o seu estilo próprio na dança pós-moderna. A artista também foi capaz de questionar a dança e a sociedade tanto na dança quanto nos seus filmes. Além de Rainer e Brown, podemos apontar algumas ideias sobre os trabalhos de Simone Forti.

Simone começou a dançar aos 21 anos de idade e o seu treinamento “tardio” acabou influenciando sua obra, pois, muitas de suas coreografias não utilizavam uma técnica específica e recusavam a ideia de virtuosidade. Ao propor uma forma de fazer dança através de corpos relaxados e livres de técnicas impostas, Forti conseguia se desprender de metodologias codificadas para construções de movimentos e desconstruir padrões por meio de sua dança. O corpo explorado pela coreógrafa, então, era mais espontâneo e livre para criar ousadas movimentações.

Para dar ênfase a sua visão sobre o corpo dançante, em algumas de suas obras, a artista chega a criar regras e jogos para a construção de sequência gestuais. Para ilustrar, temos *Slant Board*. Na tradução literal, o nome dessa criação aparece em português como tábua inclinada, pois, toda a movimentação dessa coreografia acaba sendo envolvida nesse pedaço de madeira.

Para pensarmos em tal criação, podemos usar a descrição realizada por Forti, no seu livro *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and Its Manifestations in Dance*:

¹⁴⁷ No original: “The Start of a new decade is an auspicious moment at which to survey Yvonne Rainer’s work in cinema over the past eight years. Rainer had begun the Seventies as an established and celebrated performer, a dancer\choreographer credited with the wholesale re-invention of dance within a modernist lexicon. Now she has begun the Eighties as an established filmmaker, a key force in the re-invention of narrative, thereby contributing to the course of avant-garde cinema through this past decade.”

Essa peça requer uma rampa de madeira de oito pés quadrada inclinada contra uma parede de uma forma que isso forme uma superfície inclinada por um ângulo de 45 graus em relação ao solo. Ao longo do topo do plano inclinado, cinco ou seis buracos são perfurados e uma corda foi presa a cada buraco¹⁴⁸. (FORTI, 1997, p. 56)

Neste trabalho, a coreógrafa europeia faz uso de um aparato para se relacionar com as movimentações e esses objetos cênicos se tornam parte dos gestuais elaborados pelos dançarinos que podem se beneficiar ou se prejudicar por causa do uso dessa ferramenta. No caso, não há preocupação com uma técnica de dança, mas com a relação do corpo com esse aparato de madeira.

Ao utilizar uma tábua inclinada como o espaço de sua coreografia e ao acrescentar regras no experimento, Forti aproxima sua dança da ideia de jogo. Pois, todas as movimentações precisam respeitar as regras e são obrigadas a acontecer no espaço delimitado para a criação artística. Logo, a criação acaba usando a improvisação através de jogos criados pelos bailarinos quando em contato com esse objeto cênico. Dessa forma, a artista cria uma maneira particular de vivenciar o processo de improvisação na sua dança.

Um dos marcos da carreira de Simone Forti foi a sua participação no *Judson Dance Theatre*, juntamente com Trisha Brown e Yvonne Rainer, um círculo artístico que produziu mais de 300 peças de dança em quatro anos de existência.

Ao expor os trabalhos de Simone Forti, é importante mostrar os talentos que lhe influenciaram e lhe ajudaram na construção do seu estilo próprio. Anna Halprin, por exemplo, foi coreógrafa e parceira de Forti por diversos anos. Banes (1979) pontua que Simone Forti trabalhou durante quatro anos com Halprin e alguns elementos do seu trabalho foram agregados nas criações da artista italiana.

Por exemplo, o instrumento da dança proposto por Halprin que Forti agregou em algumas de suas peças foi uso da improvisação, isto é,

¹⁴⁸ No original: "It requires a wooden ramp eight feet leaned against a wall so that it forms a surface inclined at about 45-degree angle to the floor. Along the top of the inclined plane five or six holes are drilled and a rope fastened into each."

coreografias desenvolvidas no momento da apresentação. Segundo Ramsay Burt:

Foi enquanto estava improvisando com Halprin que Forti descobriu a sensibilidade que ela queria que os dançarinos e o público encontrassem nas suas formas de qualidade de movimento que ela criava através dessas estruturas conceituais nas suas *dance constructions*¹⁴⁹. (BURT, 2006, p.59).

A improvisação estava presente em diversas obras de Forti que utilizavam estruturas e se relacionavam com os corpos dos bailarinos, podendo gerar situações inusitadas. Essa ferramenta é explorada em sua obra juntamente com o instrumento anterior porque muitas de suas criações envolviam jogos de improvisação.

Em *Roller Boxes*, por exemplo, as movimentações ocorrem através de uma regra que é empurrar pessoas em uma caixa de madeira. Mesmo com essa regra principal, cada dupla de participantes irá realizar essa atividade de uma forma distinta. Resultando, em maior liberdade de improvisação e de construção de gestos abstratos;

Roller Boxes, que consiste em duas ou três caixas no solo, dependendo do tamanho do espaço. Cada uma das caixas tem duas cordas presas. Há uma pessoa sentada em cada caixa e duas pessoas nas cordas [que] movem as caixas pelo espaço. Os artistas nas caixas estão cantando um tom - um tom - e fica bem selvagem. É preciso encontrar o artista certo que pode lidar com isso e não se assustar (FORTI *apud* LIM, 2016)¹⁵⁰.

Essa coreografia se desenvolve através de jogos para criação, onde os bailarinos são incentivados a criarem gestuais através da interação com objetos externos. Os movimentos são totalmente improvisados e podem ser abstratos e cotidianos, aumento a liberdade de fonte de idealização da dança.

¹⁴⁹ No original: "It was while improvising with Halprin that Forti discovered the sensitivity that she wanted dancers and audiences to discover in the kinds of movement qualities she created through these conceptual structures in her dance constructions."

¹⁵⁰ No original: "*Roller Boxes*, which consists of two or three boxes on rollers, depending on the size of the space. The boxes each have two ropes attached. There's one person sitting in each box and two people on the ropes [who] send the boxes careening around the space. The performers in the boxes are singing out a tone—a pitch—and it gets quite wild. [It] takes the right performer who can handle it and not get scared."

No trabalho, a artista também coloca o elemento da voz para agregar sentido a produção e produzir um estranhamento tanto para o público quanto para os participantes do experimento. Por meio da análise de tal obra, podemos enxergar a combinação das duas ferramentas apontadas nesta pesquisa sobre a obra de Forti.

Portanto, enxergamos que Simone Forti também foi uma coreógrafa muito importante para o cenário da dança pós-moderna. As suas obras pretendiam dar ênfase em gestuais menos técnicos e na construção de ousadas sequências gestuais. Por meio da análise da obra dessas três artistas, percebemos que alguns pontos investigados por tais coreógrafas, são comuns nas criações das três artistas. Mostrando que havia certos pensamentos em comuns entre os talentos da dança pós-moderna e que havia pesquisas em comum entre os artistas participantes do *Judson Dance Theatre*.

Essas artistas foram escolhidas como objetos de pesquisa deste estudo por causa da originalidade de seus trabalhos e porque tais artistas foram integrantes do Judson Dance Theatre, grupo responsável pela gênese da dança pós-moderna nos Estados Unidos. Então, além de nos aprofundarmos nos trabalhos dessas coreógrafas, algumas reflexões envolvendo esse círculo artístico que também surgiram durante o estudo.

Ao descrevermos o *Judson Dance Theatre*, entenderemos a origem e as influências das propostas de desconstrução presentes nas obras das três coreógrafas. Podemos refletir, em primeiro lugar, sobre qual o significado da companhia.

A definição mais rigorosa do *Judson Dance Theatre* é que esse grupo era um livremente organizado coletivo de coreógrafos, que se conheceu em um curso semanal, e que estava situado na igreja *Judson Memorial* na avenida *Square* durante os anos de 1962 até 1964, produzindo mais de duzentas danças em vinte concertos, muitos de apenas uma noite. O primeiro concerto, em 6 de julho de 1962, era uma maratona que durou mais de três horas, atraindo centenas de espectadores (Na sua maioria, escritores da revista *Village* e artistas), e pontuou um caminho para o futuro da dança vanguardista do centro da cidade. (BANES, 1987, p. 207)¹⁵¹.

¹⁵¹ No original: "The strictest definition of Judson Dance Theater is that it was the loosely organized collective of choreographers who met in a weekly workshop at the Judson Memorial Church on Washington Square from 1962 to 1964, producing over two hundred dances in twenty concerts, mostly one night stands. The first concert, on July 6, 1962, was a marathon that

O *Judson Dance Theatre* foi um grupo que revolucionou as ideias sobre dança na década de 1960 e suas visões sobre dança eram inovadoras porque propunham direções diferentes das abordagens dançantes das danças clássicas e modernas, modalidades que eram popularmente pesquisadas no meio ocidental da dança até aquele período.

Para exemplificar alguns dos novos direcionamentos pesquisados por esse grupo, podemos pontar que os seus talentos começaram a trabalhar com improvisação, coreografias foram desenvolvidas com bailarinos amadores e espaços alternativos foram usados como locais de apresentação.

Ideias que desconstruíam as convenções de como vivenciar e apresentar uma obra de dança. Também podemos acrescentar que não havia um sistema autoritário na sua formação, todos podiam ser dançarinos, diretores e coreógrafos. O *Judson Dance Theatre*, portanto, foi um grupo que apesar de ter poucos anos de atividade foi responsável por promover uma revolução no cenário da dança ocidental.

Para concluir, podemos apontar que através da pesquisa, descobrimos que tanto Simone Forti, quanto Yvonne Rainer e Trisha Brown foram artistas extremamente importantes para o início da pesquisa da dança pós-moderna e as suas obras alteraram o cenário da dança de sua época. Além disso, as suas criações influenciaram o trabalho de diversos coreógrafos ao redor do mundo. A ousadia de tais artistas foi essencial para que novos direcionais e diversas propostas conseguiram alterar o que poderia ser visto como dança.

A ousadia de tais artistas em seus trabalhos foi essencial para que a dança se abrisse para novas possibilidades, o que fez com essa manifestação artística sofresse mudanças e alterasse a suas convicções. Além disso, é consenso na bibliografia sobre dança na condição de arte, as contribuições da dança pós-moderna estadunidense para o advento da dança contemporânea. Os artistas participantes do Judson foram importantes para questionar a arte de

lasted over three hours, attracted hundreds of spectators (mostly Village writers and artists), and pointed a way for the future of avant-garde, downtown dance.”

seu tempo e propor novos direcionamentos que acabaram alterações as convenções da dança ocidental.

Referências

BANES, Sally. **Writing Dance in the Age of Postmodernism**. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

. _____. **Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance**. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.

BURT, Ramsay. **Judson Dance Theater: Performative traces**. Nova Iorque: Routledge, 2006.

FORTI, Simone. **Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and Its Manifestations in Dance**. 3 ed. Nova Iorque: The Nova Scotia Series-Source Materials of the Contemporary Arts, 1997.

LIM, NANCY. **MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions**, 2016. Disponível em: <https://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions/>. Acesso em: 27/09/2020.

RAINER, Yvonne. **The Films of Yvonne Rainer**. Indiana: Indiana University Press, 1989.

ROY, SANJOY. **Step-by-step guide to dance: Yvonne Rainer**, 2010. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2010/dec/24/step-by-step-yvonne-rainer>>. Acesso em: 27/09/2020.

BANANA, Adriana. **Trishapensamento: espaço como previsão meteorológica**. Belo Horizonte: Clube Ur=H0r, 2012

TATUM, Charlie. **Trisha Brown Dance Company at the Contemporary Arts Center**, 2017. Disponível em: <<http://pelicanbomb.com/art-review/2017/body-talk-trisha-brown-dance-company-at-the-contemporary-arts-center>>. Acesso em 25/09/2020.

URSINI, Giovana Beatriz Manrique. **Desvendando Trisha Brown: Breve análise da obra dessa coreógrafa e dançarina**. Dissertação de mestrado. Pós-graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.



**MEMÓRIA,
PROCESSOS DE DOCUMENTAÇÃO
E CRIAÇÃO EM DANÇA**

A DANÇA EM ENCRUZILHADAS TECNOLÓGICAS E HISTÓRICAS: OU A CRIAÇÃO DE UM CORPO-MÁQUINA POÉTICO

Fabiana Amaral (UFRJ)

Acerca das questões iniciais

Nunca foi fácil viver momentos históricos. Talvez desde a Segunda Grande Guerra o mundo não se via envolto em um mesmo problema, que atinge todos os continentes ao mesmo tempo, e que resulta em milhares de mortos. O medo, a ansiedade, a insegurança e a incerteza quanto ao futuro batem à porta de todos neste momento.

Em 11 de março de 2020 a Organização Mundial de Saúde declarou que o surto da Covid-19, doença respiratória altamente contagiosa e que teve seus primeiros casos identificados na cidade de Wuhan, na China, era uma pandemia. Isso acendeu um alerta no mundo inteiro pois, até aquele momento, a China já havia sofrido com mais de 3.000 mortes, mesmo com as rígidas medidas de controle acionadas nos 50 primeiros dias da epidemia. O que vimos desde então é assustador: milhares de mortos em países que subestimaram a gravidade da situação, milhões de pessoas presas em casa no mundo todo e uma corrida incessante em busca de uma vacina.

Em situações assim, quem trabalha com História é convidado muitas vezes a olhar para trás e a refletir não só no caminho percorrido até aqui, mas também a aprender com erros passados. Assim, muitas são as comparações com pandemias anteriores como a chamada Gripe Espanhola, que assolou o mundo durante a Primeira Grande Guerra.

Mas aqui propomos um olhar diferente, voltado à tecnologia e ao corpo artista em íntima interação com ela. Cremos poder identificar certas “encruzilhadas” (SIMAS; RUFINO, 2018) que resultam em corpos-máquina poéticos¹⁵², muito distintos daqueles corpos-máquina produtos da Primeira e

¹⁵² Através da expressão "corpo-máquina" estamos identificando a relação do corpo artista com a máquina, em seu fazer poético.

Segunda Revoluções Industriais criticados por Charles Chaplin no filme *Tempos Modernos*. A Terceira Revolução Industrial, a que nos arrebanhou a partir de meados do século XX, nos traz proposições outras, de criação e interação. Com ela, um *smartphone* pode se configurar como extensão do braço do artista e compor uma obra de arte. E, no atual momento em que nos encontramos, isolados, esse tem sido para muitos o único meio de contato com o mundo exterior.

Mas falemos mais sobre essas “encruzilhadas”. Esse é um conceito cunhado por Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018), em um esforço decolonizador educativo, onde buscam na sabedoria das ruas, dos negros, das religiões de matriz afro conteúdo para construir uma episteme menos dependente do eurocentrismo que nos cerca ainda hoje. Para os autores, a encruzilhada é uma crua de caminhos, de saberes, é uma potência de mundo diretamente ligada a culturas de síncope. Síncope, por sua vez, é aqui compreendida como uma “alteração inesperada do ritmo. [...] Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 18).

Optamos por trabalhar aqui com esse conceito por entender que os dois momentos de que vamos falar podem ser analisados sob a ótica de momentos-síncope, onde a mudança tecnológica quebrou a constância até então sobre a qual a dança trabalhava, e trouxe novas e inesperadas maneiras de agir. Foi através da evolução tecnológica das câmeras que artistas puderam começar a filmar seus ensaios e apresentações e a se questionar como aquelas filmagens interferiam em sua própria criatividade.

A exacerbação da dependência da nossa sociedade hodierna dos meios digitais, em especial dos *smartphones*, nos traz a uma nova encruzilhada do fazer artístico, a partir da qual inúmeros caminhos poderão ser percorridos. Como a proposta aqui não é a de fazer um exercício de futurologia, vamos nos atentar aos indícios que se desvelavam na década de 1970, quando a utilização dos meios eletrônicos para registro da dança ganhou popularidade, resultando – ainda no mesmo período – no surgimento de uma nova

linguagem: a videodança. Consideramos este ponto uma importante encruzilhada entre arte e tecnologia, e optamos por ela na intenção de traçar talvez alguns paralelos que nos levem a pensar sobre um corpo-máquina poético e criador. Pretendemos, com isso, não prever o que surgirá a partir da nossa atual relação com as máquinas na arte, mas observar com um olhar um pouco mais analítico o momento que estamos vivendo.

Primeiros passos

A princípio, precisamos tirar do caminho questões metodológicas. A um olhar menos atento, o labor historiográfico pode parecer restrito a pensar em coisas findas e, no máximo, aos efeitos atuais destas. Ou, ainda, uma revisitação muitas vezes romantizada do passado. Como não se fascinar com a revolução causada pela genialidade de uma Isadora Duncan ou um Vaslav Nijinsky? Por muito tempo conhecemos a História da Dança por meio da linearidade narrativa de grandes manuais de História que nos chegam traduzidos, como *História da Dança no Ocidente*, de Paul Bourcier (1987)¹⁵³, o mais famoso dentre eles e até hoje bastante referenciado. Ou, ainda, os brasileiros *História da Dança*, de Maribel Portinari (1989) e *História da Dança: Evolução Cultural*, de Eliana Caminada (1999). Embora tais livros nos tragam informações importantes e não devam ser desconsiderados enquanto possíveis fontes secundárias para consulta, eles refletem formas de pensar a partir de modelos universalizantes, que já se encontram defasados se pensarmos em todos os desdobramentos que surgiram na prática da historiografia desde a Escola dos Annales¹⁵⁴. Afinal, se vamos pensar a dança sob um olhar interdisciplinar, em diálogo com outras áreas do saber como a História, a Antropologia e a Sociologia, havemos de definir criticamente quais relações teóricas e metodológicas vamos estabelecer, e não nos apegarmos apenas a práticas confortáveis, mas hoje já bastante questionáveis.

¹⁵³ A primeira edição brasileira de *História da Dança no Ocidente* data de 1987, mas o título original, *Histoire de la Danse en Occident*, é de 1978.

¹⁵⁴ Para mais informações acerca da História da historiografia, seus desdobramentos e metodologias, recomendamos, entre outros, Bentivoglio e Merlo (2014) e dois artigos de Barros, ambos de 2010. Barros, aliás, é um profícuo autor da área, com inúmeros livros e artigos publicados sobre o tema.

Assim, entendemos que historiografar Dança vai muito além de exaltar seus grandes nomes, como já vêm apontando pesquisadores como Rafael Guarato (2010), Fabiana Dultra Brito (2008), Carmi Ferreira da Silva (2012) e Andréia Nhur (2015). Debruçar-se sobre a Dança utilizando-se de mecanismos da História é, entre outras coisas, desafiar-se a encontrar novos caminhos, novos objetos e novas fontes. Não é, afinal, o corpo *per se* um documento histórico? Nele inscrevem-se marcas sociais, ou, nas palavras de Rodrigues (1980, p. 62), “cicatrices-signos”: tatuagens, piercings, roupas, sapatos, hábitos ou tabus, a sociedade imprime nos corpos de todos os indivíduos seus sinais, sejam eles de acordo com premissas determinadas pelo status quo, sejam de resistência à dominação que este lhes impõem.

Diversos historiadores já ressaltaram em suas pesquisas a importância de se estudar o corpo e seus fazeres para entender uma determinada sociedade, em determinado recorte temporal. Marc Bloch (1982, p. 93) declarava, em 1939, que “uma história mais digna de tal nome do que os tímidos ensaios a que as nossas possibilidades nos limitam hoje teria em consideração as aventuras do corpo”. Mas se Bloch apontava a dificuldade de delimitar pesquisas historiográficas atentas ao corpo em sua época, hoje contamos com ferramentas melhor delineadas para trabalhar com esse objeto.

Tomando como premissa os paradigmas indiciários de Carlo Ginzburg (1990), acreditamos poder investigar, através de um método heurístico focado em detalhes e dados muitas vezes marginalizados, como os artistas da dança têm se comportado enquanto criadores/professores/propositores/fazedores de arte diante da limitação a todos imposta pela pandemia de Covid-19. É também através de indícios que podemos mapear a conjuntura que cercava os criadores das primeiras obras de videodança, e especular sobre os impactos desse contexto sobre elas. Partindo de um entendimento de História sob um olhar comparativista, no espectro defendido por Marcel Detienne (2004), para quem a interdisciplinaridade permitiria uma observação prismática do objeto de pesquisa, conduzindo a comparação entre sociedades de tempos diferentes e colocando em perspectiva as singularidades, as repetições, o tempo e o espaço, entendemos que essa metodologia de trabalho indiciária pode nos levar a análises até então desconsideradas.

Todavia, antes de nos debruçarmos sobre esses paradigmas indiciários, precisamos pensar no papel do corpo como veículo de criação. Abordando-o como manifestação do *habitus*, podemos assumir que a tomada de consciência do corpo, cunhado pela impressão social, é o momento da tomada de consciência de sua condição na sociedade (BOURDIEU, 2006). O que percebemos, então, neste momento que vivemos? Uma busca maior pela intermediação de redes sociais como Facebook, Twitter, Instagram, aplicativos de mensagem como Whatsapp e Telegram, entre outros, como forma de existir no mundo e de alcançar outras pessoas, outros corpos. As relações entre os corpos estão mediadas por telas.

Há uma série de questões sociais e de classe passíveis de serem abordadas aqui; afinal, a conjuntura político-cultural-social de acesso a tecnologias e mesmo de proteção durante uma crise sanitária é absolutamente diferente entre habitantes de locais privilegiados se comparada a de moradores de comunidades carentes. Como uma sociedade se in-corpora, se reflete nos corpos, essas são questões comumente essenciais na criação artística, denotando medo, preocupação, pesar. Bourdieu chama atenção para isso quando pensamos o corpo como um ativo-passivo social.

Quase não há necessidade de lembrar que o corpo, naquilo que ele tem de mais natural na aparência, isto é, nas dimensões de sua conformação visível (volume, tamanho, peso, etc.), é um produto social. A distribuição desigual, entre as classes, das propriedades corporais se realiza por meio de diferentes mediações: as condições de trabalho (com as deformações, as doenças, ou mesmo as mutilações que lhe correspondem) e os hábitos em termos de consumo que, como dimensões do gosto e, portanto, do *habitus*, podem se perpetuar para além de suas condições sociais de produção. (BOURDIEU, 2014, p. 248).

Entretanto, uma limitação de espaço, tempo e até mesmo de metodologia nos impede de esmiuçar essas questões. Elas merecem, *per se*, todo um estudo aprofundado de observação das diversas realidades impostas sobre o indivíduo e o resultado destas em seu corpo e sua arte. Por isso, nos limitaremos aqui a pensar apenas a partir de artistas com acesso aos mecanismos listados acima (em especial redes sociais) e as formas que eles têm encontrado para criar e interagir. Para um recorte ainda mais preciso – dada a necessidade de aprofundamento e as limitações já citadas –,

avaliaremos a *live performance CompartilhanDança* (2020), uma parceria entre o Coletivo de Dança Redemoinho (UFPB) e o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, como indício para a construção de nosso paradigma – ou encruzilhada tecnológica atual, em uma possível aproximação dialógica com a que resultou, entre outras coisas, no surgimento da linguagem da videodança. Para análise indiciária desta, nos centraremos especialmente no videodança *Westbeth* (1975), de Merce Cunningham e Charles Atlas. Tal escolha se dá pela relevância de Cunningham como artista que buscava acompanhar incessantemente as inovações não só do mundo artístico, mas também do mundo ao redor. Com isso, após o surgimento das novas tecnologias que vieram a modificar as redes de comunicação e de mídias, continuou a se destacar como um artista de vanguarda ao usufruir dessas tecnologias e invenções para a criação de suas danças (DAVIDOVITSCH; RAMOS, 2020).

Dos trabalhos a serem analisados

Podemos considerar que essa onipresença tecnológica e interação por meio de telas deu seus primeiros passos com a criação do cinema, na transição do século XIX para o XX. A partir das décadas de 1930 e 1940, com a criação e popularização das televisões, isso se acelerou e a tecnologia só avançou em um movimento exponencial desde então.

Em 1975 Merce Cunningham deu uma grande colaboração para o meio artístico começar a atuar enquanto corpo-máquina poético: *Westbeth*.

Originalmente uma obra para vídeo, dirigida por Charles Atlas e Merce Cunningham, *Westbeth* foi a primeira colaboração em vídeo com Charles Atlas. Uma colagem de seis seções, baseia-se no reconhecimento de que a televisão muda nossa maneira de olhar e distorce nosso senso de tempo. Os dançarinos se apresentam na primeira seção olhando diretamente para a câmera. Na seção II, a câmera obscurece a relação dos dançarinos com o espaço através do uso de close-ups. Na terceira seção, a atenção dos telespectadores é continuamente direcionada a um novo dançarino que entra no grupo. A Seção IV investiga as possibilidades de foco profundo e sua relação com o movimento. A seção V emprega um uso elaborado de várias câmeras e, na seção final, segmentos de movimento separados foram unidos no processo de edição. A intenção de Cunningham era fazer uma pergunta, ou várias, sobre vídeo e dança para cada seção. A peça foi apresentada pela primeira vez ao vivo no

palco em Westbeth, seguida de uma exibição do filme. (WESTBETH, 2020).

Westbeth foi criado no estúdio de mesmo nome da Merce Cunningham Dance Company, em Nova York, entre 1974 e 1975. Ressaltamos aqui a intenção de Cunningham de questionar as relações das pessoas com as telas da época - a televisão – e como essa relação altera o modo de existir no mundo. Este é um primeiro indício que pode ser destacado em comum entre as duas obras aqui abordadas. Falaremos dos demais em breve.

A segunda obra que compõe este exercício de pesquisa é a *live performance CompartilhanDança*, que se constitui, na verdade, de uma série de *live performances* apresentadas em rede pelo Projeto de Extensão Coletivo de Dança Redemoinho. Duas delas foram transmitidas pelo perfil do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro no Instagram¹⁵⁵, no começo de junho de 2020, e separamos a primeira como objeto de análise.

A proposta do trabalho é dialogar com o público online, em um jogo de perguntas e respostas que resultava em escolhas por parte de quem acertasse, compondo, assim, a improvisação. Um dos artistas que conduziam a *live* fazia uma pergunta referente à Covid-19, em um esforço de divulgação de informações sanitárias importantes, retiradas do site do Ministério da Saúde, neste momento de combate às *fake news* sobre o tema. O primeiro espectador que acertasse a resposta (que era complementada pelos artistas com mais informações a respeito) poderia escolher qual artista improvisaria, uma entre quatro opções de figurino e música, e se o improvisador usaria objetos ou não durante a *performance*.

O que mais nos chamou a atenção neste trabalho, para além do esforço de educação do grande público através da arte sobre questões de extrema importância no momento, foi o uso de um jogo coreográfico que, particularmente, já havíamos presenciado algumas vezes na relação palco x plateia, mas que não pensamos em termos de relação em rede. E ele traz alguns indícios que ajudam a pensar sob um aspecto comparativo com a obra de Cunningham.

¹⁵⁵ @ccoreograficorj.

Um desses vestígios é a utilização de jogos de aleatoriedade entre artistas e público. Cunningham foi um dos (se não o principal) precursores na utilização de jogos cênicos; como exemplo, podemos citar *Suite by chance* (1952), primeira obra do coreógrafo em que tudo foi determinado pelo acaso (LESSCHAEVE, 2014). Outra relação que podemos traçar entre *CompartilhanDança* e as criações de Cunningham é a participação do público, um dos traços característicos de uma nova forma de criação em dança trazida por ele. Nos trabalhos de Cunningham, a obra não é mais “um produto pronto e acabado pelo autor – que tem o poder absoluto sobre ela. O objeto artístico passa a ter sua completude também com o público” (DAVIDOVITSCH; RAMOS, 2020, p. 7567). Embora não seja o caso específico de *Westbeth*, que foi criada como uma videodança sem participação direta dos espectadores, são questões importantes a serem ressaltadas por nos permitirem identificar sinais indiciários na construção das obras aqui analisadas.

Mas talvez o traço mais interessante a ser apontado reside em uma análise de conjuntura entre o fazer artístico hodierno em um mundo globalizado e as criações de Cunningham, que transpõem fronteiras em um espírito afinado a um mundo que então buscava romper com a modernidade em vários aspectos. Nesse sentido, Canclini (2011) fala em um contexto pós-moderno marcado por um sistema de poderes oblíquos, onde o ambiente em que vivemos é uma complexidade de poderes presentes em relações diversas, como as dos burgueses sobre os proletários, da mídia sobre os receptores, etc. Essas relações são eficazes apenas por estarem entrelaçadas entre si, não em uma superposição de poderes como se mostrava durante a modernidade, mas em um sistema de obliquidade. As fronteiras entre os poderes se misturam, se atravessam, interferindo umas nas outras, de forma a não deixar mais tão evidente onde uma acaba e outra começa. Segundo o autor (CANCLINI, 2011), todas as culturas a partir da pós-modernidade são de fronteira, e em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. Desta forma, o oblíquo e o fronteiro acabam sendo evidenciados através dos bens simbólicos culturais e das práticas artísticas.

Essa descentralização de poderes, através de fronteiras porosas que se atravessam, é facilmente notável em toda a vida de Cunningham, assim como

também pode ser notada através dos meios a que os artistas hoje lançam mão para se manterem enquanto criadores e disseminadores de arte. Podemos perceber uma agência relativamente marcante das evoluções tecnológicas nesse aspecto: se com a televisão (ponto de questionamento de Cunningham em *Westbeth*) obras coreográficas poderiam ultrapassar fronteiras, com a internet essas obras não só ultrapassam como podem ser alteradas pelo público à distância.

Estabelecendo sincronias e diacronias

Como dito no início deste texto, a pesquisa ainda é embrionária, e é um exercício de reflexão diante das formas que os seres dançantes encontram de se manifestar e dialogar com seu público através da tecnologia. Nesse sentido, podemos já identificar algumas sincronias e diacronias (no sentido de tempo histórico) interessantes quando os dois trabalhos são colocados em perspectiva.

A primeira diacronia perceptível é o estudo de ângulos comum a ambos, que pode indicar uma constante nos trabalhos de dança e tecnologia ao longo do tempo. Cunningham, nas seções de seu videodança, trabalha com a relação entre bailarinos e câmera de forma a explorar e melhor transmitir suas questões com mudanças de ângulo, perceptível em particular na seção II de sua obra. Em *CompartilhanDança*, os artistas buscam explorar também ângulos diversos para se comunicar não só entre si como com o público que os assiste online, gerando uma perspectiva não-óbvia do olhar.

A segunda diacronia – embora esbarre na sincronia – são as limitações que os dançantes encontram em seu trabalho com equipamentos eletrônicos. Pensando em termos de desenvolvimento tecnológico da década de 1970 até 2020, a câmera utilizada por Cunningham para seu trabalho era extremamente limitada se comparada aos nossos *smartphones* atuais. Assim, muitas cenas aparecem estouradas, não muito nítidas para os nossos olhos. Em compensação, apesar da tecnologia atual, outros problemas se apresentam: *smartphones* que travam em transmissões ao vivo, conexões frágeis que caem,

deixam a imagem pixelada, entre outros entraves que atrapalham a construção de um trabalho online.

Por fim, uma curiosa sincronia que podemos notar, nesta primeira fase de análise, é o resultado entre a ideia de montagem e ao vivo. É claro que ainda hoje videodanças são criadas a partir do diálogo com a composição e montagem de suas cenas, tal qual Cunningham idealizou em *Westbeth*. Entretanto, para além da questão tecnológica supracitada, há uma relação diferente *de* e *com* o público. Nos dois trabalhos selecionados, o resultado mais notório foi a forma como cada um expôs suas perguntas ao público. Cunningham trouxe questionamentos subjetivos à forma como a televisão modificava a forma de ver das pessoas e sua noção de tempo, mas em nenhum momento usa a fala para isso. O Coletivo de Dança Redemoinho, por outro lado, optou pela relação direta – proporcionada, claro, pela conexão *online* – para interagir, em um jogo de perguntas e respostas a partir do qual se selecionava um espectador que interferia diretamente na composição coreográfica do artista. Prática bastante comum a inúmeras outras construções coreográficas de Cunningham, como mencionamos anteriormente.

À guisa de conclusões

Como artistas da cena, a relação artista-artista e artista-público é de suma importância, e essa interação, no momento que estamos vivendo, foi quebrada a partir da disseminação de uma doença respiratória altamente contagiosa, que demanda distanciamento social. Se assumirmos a reinvenção das metodologias de pesquisa, de ensino e criação em isolamento e à distância como pistas, sintomas e/ou indícios, podemos captar uma realidade mais profunda (GINZBURG, 1990). O paradigma indiciário propõe o rastreamento de sinais, indícios, signos que remetem a um evento, embora não o capte em sua integridade. Como exemplo, o autor cita o trabalho do crítico de arte, em especial aquele encarregado de atestar a autenticidade de uma obra, operando através de indícios muito sutis, que caracterizam cada pintor, tão singulares

que não podem ser repetidos. Singulares, tais quais os momentos-síncopes de Simas e Rufino (2018).

Ginzburg (1990) defendia que, se já em sua época, o paradigma indiciário era usado para controle social, também ele poderia ser convertido em instrumento para dissolver as névoas resultantes desse controle. Afinal, se a realidade é opaca, existem caminhos, indícios, sinais, que tornam possíveis decifrá-la. Tendo Cunningham manifestado intencionalmente ou não em suas criações o contexto sócio-político em que vivia (descentralizações das relações de poder, borramentos e atravessamentos de fronteiras e outras características da pós-modernidade), enquanto indivíduo ele vivenciava e corporificava essas informações e as transformava em arte, mantendo-se na vanguarda da criação. “Essa verdadeira simbiose deu origem a um novo organismo, a um novo sistema, que não é apenas corpo, tampouco se restringe a uma tecnologia. Representa a emergência de uma nova possibilidade da dança existir” (SANTANA, 2002, p. 25). Um exemplo claro dessa contínua afinidade com a tecnologia é a utilização do *software Life Forms*, criado pelo Departamento de Dança e Ciência da Simon Fraser University (British Columbia) especialmente para ele, tendo em vista o coreógrafo já estar impossibilitado de realizar os movimentos no próprio corpo (DAVIDOVITSCH; RAMOS, 2020).

Com o advento dos *smartphones*, em poucos anos passamos a carregar no bolso uma poderosa máquina capaz de fazer coisas como transações bancárias, compras *online*, traduções e uma infinidade de outras ações que, até então, demandavam a interação com outras pessoas. Estamos cada vez mais intermediando nossas relações através do uso de máquinas, mesmo em tempos considerados “normais”. Essa situação se agravou a partir da entrada da Covid-19 no país, e as medidas sanitárias necessárias para seu controle.

O que podemos constatar neste primeiro momento, de tudo que foi exposto até agora, é que a encruzilhada tecnológica que a dança viveu na década de 70 nos permitiu obras coreográficas a partir de uma nova linguagem, onde artistas poderiam dialogar com seu público de formas diversas graças ao desenvolvimento de câmeras e a inserção destas no dia a dia de ensaios e criações. Hoje, sob o ponto de vista inicial desta reflexão, vivemos

outra encruzilhada tecnológica, a partir da qual não se pretende prever o que virá, mas apontar, através dos indícios que se apresentam, novas formas de interação e diálogo entre artistas e público, criadas a partir de conexões cada vez mais diversas e que proporcionam material inesgotável para suas criações artísticas.

Referências

BARROS, José D'Assunção. Objetividade e subjetividade no conhecimento histórico: a oposição entre os paradigmas positivista e historicista. **Revista Tempo, Espaço e Linguagem (TEL)**. Ponta Grossa: UEPG, v.1, n.2, maio/ago 2010, p.73-102.

BARROS, José D'Assunção. A Escola dos Annales e a crítica ao Historicismo e ao Positivismo. **Revista Territórios e Fronteiras**. Cuiabá: PPGHIS/UFMT, v.3 n.1, jan/jun 2010, p. 75-102.

BENTIVOGLIO, Julio César; MERLO, Patricia. **Teoria e Metodologia da História**: Fundamentos do conhecimento histórico e da historiografia. Vitória: UFES, Secretaria de Ensino à Distância, 2014.

BLOCH, Marc. **A Sociedade Feudal**. Coimbra: Edições 70, 1982.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOURDIEU, Pierre. Notas provisórias sobre a percepção social do corpo. Trad. de Ana Maria F. Almeida. **Pro-Posições**. Campinas: Unicamp, v. 25, n. 1, jan./abr, 2014, p. 247-256.

BOURDIEU, Pierre. O camponês e seu corpo. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba: junho, n. 26, 2006, p. 83-92.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em Dança**: Parâmetros para uma História Contemporânea. Belo Horizonte: FID – Fórum Internacional de Dança, 2008.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança**: Evolução Cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da USP, 2011.

DAVIDOVITSCH, Fernando; RAMOS, Marcelo Moacyr. Borrachentos de fronteiras da pós-modernidade metaforizados nos fazeres coreográficos de Merce Cunningham. **Brazilian Journal of Development**. Curitiba: Brazilian

Journals Publicações de Periódicos e Editora, v. 6, n. 2, feb. 2020, p. 7560-7579.

DETIENNE, Marcel. **Comparar o Incomparável**. São Paulo: Ed. Ideias & Letras, 2004.

GUARATO, Rafael. O culto da história na dança: olhando para o próprio umbigo. **Anais da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. São Paulo: ABRACE, 2010, p. 01-08.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1990.

LESSCHAEVE, Jacqueline. **O dançarino e a dança: Merce Cunningham: conversas com Jacqueline Lesschaeve**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

NHUR, Andréia. Escrever História da Dança: Das Evidências às Descontinuidades Históricas. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 4, 2015, Santa Maria. **Anais**. Rio Grande do Sul: ANDA, 2015, p. 01-11.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

SILVA, Carmi Ferreira da. **Por uma História da Dança: Reflexões sobre as Práticas Historiográficas para a Dança, no Brasil Contemporâneo**. Dissertação de mestrado em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2012.

SIMAS, Luiz; RUFINO, Luiz. **A Ciência Encantada das Macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias**. São Paulo: Educ. 2002.

WESTBETH. **Merce Cunningham Trust**, 2020. Disponível em: <<https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/westbeth/>>. Acesso em: 06 jun 2020

Referências videográficas

CompartilhanDança Live Performance. Coletivo de Dança Redemoinho e CCORJ. 03 jun 2020. 57min. Online: <<https://instagram.com/ccoreograficorj>>. Acesso: 06 jun 2020.

Westbeth. Atlas, Charles; Cunningham, Merce, 1974/75. 32min. VHS. Digitalizado para web.

POR UM MILAGRE DE DANÇA: CORPO-CASA EM OBRA DENTRO (E FORA) DA PANDEMIA.

Marlúcia Cristina Ferreira Gomes (UFRJ)

Igor Teixeira Silva Fagundes (UFRJ)

De acordo com Martin Heidegger (2006), pelo menos a partir de Platão e Aristóteles, o ocidente se tornou um acordo tácito sobre a interpretação do *ser* como o ente fundamental, suprassensível e, assim, metafísico. A denominada tradição metafísica ocidental *isolou* ou *confinou* “ser” e “corpo”, “essência” e “existência” e, na Idade Média, o divino e o mundano. Conforme Igor Fagundes (2016),

O pensamento que articula “corpo” e “sagrado” não foge à compreensão de um ocidente marcado pelo desprestígio e rebaixamento da carne face à dimensão tida como elevada do espírito. Ao corpo, entendido como lastro das paixões, afetos, instintos, ficou associado o lado obscuro, confuso, descontrolado da vida, enquanto ao espírito concede-se a contrapartida da luz, da verdade, da razão. Se tal paradigma (...) consiste no triunfo e perpetuação – ao longo de cada época e mediante novas roupagens – do platonismo e aristotelismo greco-romano, são seus herdeiros os discursos religiosos que instauram Deus no lugar magno e suprassensível do fundamento: da medida das coisas todas, e não como a desmesura delas: o não-limite que – nelas – as revela transbordantes. (FAGUNDES, 2016, p. 149).

Tanto a idealização quanto a proposição lógica do Ser como Deus fez com que o corpo deixasse de ser divino, ou seja, *real*, *verdadeiro*, uma vez que “realidade” e/ou “verdade” não seriam corporais. Este *distanciamento* entre Deus e corpo parece e aparece também social, porque ocidentalmente ambos se encontram impedidos de *conviver*, de mundanamente estar *reunidos*. Tal *isolamento* religioso do divino, o qual gera uma *separação* e *confinamento* do corpo e do sagrado em dois mundos, advém de uma filosofia que se distanciou, na mesma proporção, do poético, justamente por considerar que a poesia não nada tem de essência, real, verdadeiro, e – no âmbito das corporeidades – deve ser também *isolada* e *confinada*. O ocidente é a história deste distanciamento entre pensamento e corpo, pensamento e poesia e, por extensão, teoria e prática de dança.

Escapando ao racionalismo, a poesia, o corpo e, por extensão, o que veio a se denominar “arte” foram considerados *irreais*, mas, por conta da possibilidade mesma de escapar de todo confinamento – *ideia* – de real, passaram, às avessas, a ser *essenciais* para uma vida sequiosa de abertura e liberdade. Para o povo grego originário, “divino” era, por excelência, o poético: este vigor *sem fundo* de todos e em todos os corpos viventes. A palavra *poiesis* designa a ação criativa e abissal de vida enquanto vida, anterior e ulterior a qualquer sujeito, agente, fundamento e criador e, portanto, anterior e ulterior a qualquer objeto, paciente, fundamentado e criado, porque *criação* é toda a imediação do *acontecimento*: o poder-ser onde e quando todo acontecer-vida se consuma sem se consumir. Neste sentido, “deus” (agora, com inicial minúscula, porque tudo o que é minúsculo *acontece* de modo maiúsculo, ou seja, o maiúsculo de tudo reside no minúsculo), coincide com a poesia-corpo: a incorporação da vida, do ser e não ser, como poética. Adverte Heidegger (2001):

Pois o “poético” parece pertencer (...) ao reino da fantasia. O habitar poético sobrevoa fantásticamente o real. O poeta (...) diz, com propriedade, que o habitar poético é o habitar “esta terra”. (...) acrescentando as palavras “esta terra”, remete para o vigor essencial da poesia. (HEIDEGGER, 2001, p. 169).

Se, na palavra “metafísica”, o *além* (*meta-*) do físico (*-physis*) for entendido apenas como um *fora e/ou acima* deste, perde-se o sentido não locativo de “além”. O prefixo grego “*meta-*” pode compreender o “além-do-físico” como um “entre”. Por entre a *physis*, dentro dela, o sagrado se dá como vazio de uma rede e em uma rede, ou seja, nela intersticial e interior. É tal vazio que, inclusive, possibilita, intensifica, expande e perpetua o próprio enredar, compreendendo o seu próprio ser, consoante explica Manuel Antônio de Castro (2020):

Distraídos pelos movimentos nos fios da rede como teia da vida, nem notamos que sempre estamos pendurados no abismo dos vazios. (...) O sistema parece configurar tudo, inclusive, os vazios em que ele não só se estende e perdura como também se expande. (...) E de repente somos assaltados pela gratuidade (...) da possibilidade de a rede ser rede e, ainda, ser rede em funcionamento e expansão, porque a rede é uma doação do vazio, do silêncio, do nada. (CASTRO, 2020).

Por isso, Antônio Máximo Ferraz, é citado por Igor Fagundes (2016) para dizer que

Deus, aqui, está sendo citado como a questão do vazio criador, um não ente: o originário dos entes que, em si, não é um ente, mas a abertura que se dirige ao humano. (...) Deus não pode ter sua existência judiciada como um ente, embora nele ocorra, uma vez que excede o homem. Deus, como questão, extrapola qualquer institucionalização ou doutrina. Ele é uma questão que se refere ao sagrado da doação da vida. (FERRAZ, 2014, p. 108 apud FAGUNDES, 2016, p 152).

A tradição ocidental deslocou o *além* de nosso *agora-aqui*, em *corpo* e como *corpo*. O divino – o poético – reside nesta (im)possibilidade de (in)definir o que, sendo sempre *além*, persevera *ausente*, *distante*, ao mesmo tempo que, *agora-aqui*, em *corpo* e como *corpo*, se exclama intensamente *próximo*, *presente*, *em-rede*. A admissão do físico (*physis*) como simultânea força de manifestação (vida, presença) e nadificação (morte, ausência) torna o sagrado e/ou o poético não mais uma ideia, juízo, proposição, objeto, sujeito, substância, fundamento, mas o fundo sem fundo em toda superfície-corpo vigorante. Sobre o que *não é* e *escapa*, não há captura, representação. Todavia, capturando-nos e permitindo-nos sempre *estar sendo*, diz o *ser* (o vazio-além) como a possibilidade *agora-aqui*, *presente*, *próxima* e, em *corpo*, *própria*. Ao mesmo tempo, essa possibilidade de estar sendo *agora-aqui*, propriamente em *corpo*, diz o *ser* como um *próximo* sempre *distante*, *ausente*, *além*. Em outras palavras, o *corpo* enreda presença-ausência, proximidade-distância, sagrado-humano enquanto o *ser* (que é *não ser*) e o *não ser* (que é *ser*). Neste *entre-ser*, o *corpo* diviniza enquanto humano e humaniza enquanto divino. O princípio (*arché*) e o fim (*telos*) coincidem: “fim” não quer dizer, aí, “término”, mas o limite onde e quando o *corpo* propriamente pode, no não-limite, principiar. Logo, o fim (*telos*) é a plenitude do princípio: consumação do princípio como o seu sem-fundo fundante. Disso resulta que o sagrado é proximidade tão próxima que dele sempre estamos distantes, embora o que pareça distante seja sempre o mais próximo.

Martin Heidegger retomará este concreto (corporal) *entre-ser* como a *verdade* (*aletheia*) originariamente experienciada como acontecer poético, doação do sagrado: desvelamento (sentido) que já e sempre se vela (silencia)

e, assim, se *re-velando*, não se esgota em juízo, ideia, por tão-somente se dar como *re-velação*. Segundo Heidegger (2010), toda arte põe em obra, em atividade, em ação, o desvelar-corpo enquanto *mundo* e o velar-corpo enquanto *terra*. A arte põe em obra a revelação deste corpo como terra e mundo. Desse modo, “obra” passa a não ser epistemologicamente objeto de um sujeito (seja divino, seja humano). A relação sujeito-objeto institui e difunde o esquecimento do *ser* como o *não-ser* que, aqui-agora, está *entre-sendo*. O *ser* humano, confinado em sua racionalidade instrumental, se isola como *sujeito* humano, que *objetiva*, *confina*, *explora* e *esgota* terra e mundo. E, como parte destes, também se objetiva, se isola, se confina, se explora e se esgota como ser humano. Isso quer dizer também que Deus, quando não é teologicamente representado como a razão ou sujeito *acima* de todos, se representa antropologicamente como o objeto de alguma subjetividade, pondo-se *diante* dela como ente ora esgotado como o Ser.

A obra de arte deixa de constituir, neste pensamento poético originário, um objeto (produto) de qualquer sujeito (produtor), porque ambos – criador e criatura – são desdobramentos da dobra da criação como *acontecimento* prévio a quaisquer duplos. A criação é, antes de toda mediação possível, a *imediação* como o processo que tudo possibilita no *entre*. Desse modo, “ser” e “ser humano” não se relacionam funcionalmente, não se medeiam lógico-racionalmente, porquanto se referem poético-ontologicamente como “vazio” e “figuração” (“vazio” *na* “figuração”). Ou, em termos originários (HEIDEGGER, 2010), como “terra” (a *physis* como fonte da *poiesis*) e “mundo” (o *logos* como consumação [*telos*] da *physis* enquanto princípio [*arché*]: o *sentido* que consoma o poético e que, sempre voltando ao aberto da terra, é imediata e poeticamente *silêncio*). Perdido deste sem fundo poético, o *logos* resulta em fundamento lógico: o Ser que não suporta o silêncio e, então, se torna um suporte para justamente eliminá-lo. No lugar da Poética, o corpo e o sagrado se submetem à Lógica como sistema onde o silêncio finda, fina, confina. Dessa forma, “mundo” apenas por Lógica é objeto, coisa dada, diante e/ou em torno do humano, até porque este é o próprio mundo se dando e por-dar em seu corpo próprio. Do *sentido* do ser, isto é, do mundo, ao nos aproximar, só podemos nos afastar: mundo é mundo na terra e para a terra. Aproximar-se do

sentido/mundo é tornar a terra/silêncio a autêntica proximidade. Terra é, pois, o sagrado do (*no*) mundo, o húmus do (*no*) humano, o silêncio do (*no*) sentido, o sem fundo do (*no*) corpo que se funda. Em suma, o repouso do (*no*) movimento. Repouso não como inação, mas potência e plenitude do mover.

Isso posto, “ser” (terra) e “ser humano” (mundo) querem dizer, sem dicotomia e antonímia, “essência” e “existência”. Na palavra *ek-sistência*, “ek-”, no latim, diz “fora”, “para fora”, “no aberto”, isto é, “além do limite”, enquanto o “*sistere*” compreende “estar”. *Ek-sistência* consiste em estar no aberto do ser, no vazio do ser sempre para além do que se é e/ou está sendo. Daí, “ser” (o não- limite) e “ser humano” (o limite) instauram uma referência mútua, da qual “corpo” é a dimensão em que a imensidão se dá sempre dentro, entre. Fora de um âmbito epistemológico de distanciamento, o ontológico “ser-no-mundo” não prevê o humano sujeito do mundo nem este seu objeto ou *meio* ambiente. “Ser-no-mundo” é o imediato acontecimento de imensidão-dimensão, distância-proximidade, sem que tanto proximidade quanto distância procedam geometricamente, mas como condição essencial enquanto existencial. Aí, “presença” supõe *ser-com*. Somos essencialmente diálogo. Por esse motivo, solidão é conquista. Em meio ao diálogo como condição, a solidão se cava e se crava como desvelo de proximidade (presença) *na* distância (ausência) e de distância (ausência) *na* proximidade (proximidade): nunca haverá anulação da distância, como também nunca haverá proximidade plena. A solidão traz consigo a força que não nos isola, mas funda a existência na proximidade/presença de todas as coisas. *Ser só é só ser. ser-com e ser-entre*. No latim, o “pré-” (*prae*) da palavra “presença” não indica uma antecipação cronológica, porque, ontologicamente, nomeia já e sempre a ultrapassagem do “sendo”. O latim “-sença” evoca “*sentia*”, do verbo “*esse*”: “ser”).

N’A *origem da obra de arte* (HEIDEGGER, 2010), “ser-no-mundo” pode se referir ao diálogo experienciado ou conquistado na solidão: terra-no-mundo, sagrado-no-humano e, reciprocamente, mundo-na-terra, humano-no-sagrado: “mundo-no-ser”. A obra de arte é a dimensão em que o húmus é mais humano (em que a terra, a poesia, o sagrado, o silêncio é mais mundo, mais linguagem, mais sentido) na medida mesma em que o humano vem a ser mais húmus (em que o mundo, a linguagem, o sentido vem a ser mais terra, mais poesia, mais

sagrado, mais silêncio). Daí, ser-no-mundo se estende a “silêncio-no-sentido”, “poesia-na-linguagem”. Existência/presença é sentido-silêncio, linguagem-poesia.

Originariamente, a linguagem é este acontecimento de irrupção do ser como ser, da terra como terra, da poesia como poesia, do sagrado como sagrado, da realidade como realidade, isto é, a realidade nela mesma e como ela mesma, desde e a partir de corpo. Fora da linguagem, nem mesmo “ser” pode “não ser”; nem mesmo o “ser” pode ser “o vazio” que é e não é; nem mesmo o “silêncio” pode fazer “sentido”. Fazer sentido quer dizer: ser-no-mundo. Se “terra” (silêncio, ser, sagrado) faz sentido como “terra” (como silêncio, ser, sagrado) é porque terra já é mundo. Pensar, escapando ao raciocinar, é justamente participar da poesia do real na linguagem, desvelando e velando o sentido. Por isso, o poético só é entendido e vivido na linguagem, no corpo. No princípio é o *logos*, a linguagem. No princípio, o ser (que é não ser) já faz – precisa já fazer – sentido, até para fazer silêncio. No princípio, o divino já é – precisa ser – mundo. Daí resulta que o sagrado se consuma no *logos*: é sempre no corpo, como corpo, que o sagrado se dá a ver, humanamente, como “deus”.

Ser *humanamente* é poder na falar na medida em que escuta e em que já se escutou a linguagem. A linguagem fala, manifesta e nomeia aquilo que é enquanto tal. Ela não descobre o ser como algo atrás, acima, por baixo, daquilo que já é corpo, pois atrás, acima, por baixo daquilo que é há *nada* ou só mais e mais corpo. Na medida em que deixa a linguagem falar, o ser humano é intérprete, não como agente do sentido, mas seu zelador ou cuidador (*pastor*). Cuidado para que o sentido que já e sempre se deu anterior à consciência, à razão, propriamente apareça, seja *presença*.

A linguagem, em seu vigor poético-originário, não representa, não aponta para o que, no corpo e como corpo, não é corpo. O simbólico, neste horizonte, é o vazio de sentido porque o vazio de corpo, o vazio de fundo *na* superfície. Desaprender o símbolo (como a *ideia* que um corpo representa ou expressa para além, para fora, por trás, por cima ou por baixo de si mesmo) consiste em deixar a linguagem vigorar como irrupção plena do estar sendo.

Para realizar tal experiência, isto é, para escutar o que a linguagem fala, é preciso silêncio. A experiência da linguagem, portanto, é escuta, silenciamento e isso – escuta – compreende *diálogo* na e como *solidão*. A solidão vê ser e humano em *diálogo*.

Como experiência extrema da linguagem (do *logos*) no poético (na *poiesis*), a arte (*techne*) é desvelamento – humanização – radical do divino. E, como experiência extrema do poético (da *poiesis*) na linguagem (no *logos*), a arte (*techne*) é velamento – divinização – radical do humano. Entenda-se “extremo” como o que habita o “limite” e, experiencia o “não limite” do ser: o vazio como excesso, reserva, e não como falta, carência. Entenda-se, também, “radical” como o que habita a “raiz”. O não-limite *de* e *em* tudo o que é – corpo – já chamamos *divino*. Este, assim, não é qualquer céu diante e acima do mundo, a convocar o corpo a uma *elevação*. O não-limite (o *além*), que se diz agora-aqui, condiz com isto que *extrema* o mundo quando mais traz o céu (o *além*) para a raiz, para a *gravidade* da terra, da rede da vida. *TerraCéu*, no extremo do mundo, é a imensidão do e no corpo. Chama-se, por excelência, “corpo”, dimensão (mundo) na imensidão (*TerraCéu*). Nesse abismo, que é o infinito-aqui, cai-se para o alto e eleva-se para baixo, para o chão. A dança deixa, então, o corpo mais grave, mais gravitante, mais corpo, porque lhe permite habitar plenamente *TerraCéu* para ser-no-mundo. O fragmento 84 de Heráclito, traduzido por Leão e Wrublewski (HERÁCLITO in LEÃO e WRUBLEWSKI, 1991), assinala: “Transformando-se, repousa”. Marlúcia Gomes descobre, em sua casa em obra, o corpo em dança: transformando-se, o corpo-casa de Marlúcia repousa, habita a terra poeticamente. O sentido de “obra” reside no “transformar-se” de Heráclito, enquanto “casa” aponta para o “repousar”. Na solidão provocada pela pandemia da COVID-19, Marlúcia aprende também que, *repousando, transforma-se*.

Casa em obra como corpo em obra

Se, conforme Heidegger (2003), a linguagem é a *casa* do ser, o *corpo* do ser (o onde e quando o *ser* propriamente *está*; o onde e quando a terra se cultua, se cultiva, se colhe e, como colheita, se torna cultura), entendemos que

uma “casa em obra”, um “corpo em obra” dobra cultura e natureza, terra e mundo, sagrado e humano, enquanto dança. O mundo, no limite da casa construída e habitada, se abre ao não-limite da terra inabitada e ainda sem construção, por construir-se. Obrar, então, não é *construir*, para poder *habitar*, mas *habitar* para poder *construir* (HEIDEGGER, 2001). No habitar poético do corpo, dança é deixar-habitar e deixar-construir. O humano vem a ser *casa*, um *próprio*, como construção e reconstrução (*obra*) ininterrupta.

Casa é o *próprio* do corpo: não como individualidade, individualismo, isolamento, encapsulamento parálítico, porque “*próprio*” é, “no-mundo”, experiência contínua de transformação e repouso, expansão e recolhimento. Por isso, a dança, enquanto obra de arte, deixa ver o corpo nele mesmo. Poetizado na linguagem, o corpo libera diálogo em seu próprio e para ser corpo-próprio, isto é, *casa*, como estado e estada de escuta: solidão. Em obra, a casa se mantém *aberta para ser*. Em obra, a casa se preserva *livre* e, desse modo, lugar nenhum onde um corpo se confina, se aprisiona, se prende, mas aprende sua liberdade tão própria quanto necessária.

Se, em casa, um corpo se sente *preso*, *longe* dos outros e, ainda, *ausente* de si próprio, do seu *próprio*, é porque se encontra ainda impedido de ser (*ser-com* e *ser-entre*) e, certamente, em casa ainda não está. E, porque o corpo precisa sempre se apropriar do que lhe é próprio, persevera sempre a caminho de casa. O equivalente a dizer: mesmo em casa, estamos sempre a caminho de. Casa, aí, não é mais uma representação espacial, mas *a presença* com a qual rua, palco, teatro, igreja seguem próximos, próprios, em corpo, como parte do corpo e arte do corpo: dança.

O imperativo do isolamento social, no período da pandemia da COVID-19 em 2020, aprofunda uma pesquisa em torno do sagrado como espaço poético de dança, de corpo-casa em obra. Encontram-se suspensos os cultos nas igrejas, as aulas presenciais nas universidades e as apresentações públicas de arte. Nesse contexto, o corpo de Marlúcia Gomes depara-se, em seu confinamento, com a experiência de habitar o limitante, o limitado e, ao mesmo tempo, o ilimitado de um corpo-casa obrando-se. Este sentido de “obra” é percebido por seu parceiro de pesquisa – seu *coabitante* – Igor Fagundes

como a corporeidade do sagrado poeticamente dançado por Marlúcia antes mesmo da pandemia e a despeito desta. Cada um dos lugares tidos como estanques, distantes, ausentes – igreja, universidade, teatro, rua e demais gentes *incorporadas* – passam a coincidir, com maior evidência, no lugar próprio e originário, solitário e solidário desta casa. A deflagração de uma proximidade *existencial* entre Igor Fagundes e Marlúcia Gomes (por redes *virtuais* como redes *reais* enquanto cheias de *virtus*: virtude) atesta que a proximidade de “corpo” e “sagrado” *existe* e, como *presença*, resiste à *representação* geográfica. A virtualidade metafísica do divino se desdiz e, então, se rediz como a vitalidade física do ser humano em seu acontecer poético. Tal convergência entre o “físico”, o “poético”, o “real” e o “sagrado” dispara ontologicamente as questões do corpo, da arte e da dança: em obra, a casa-corpo atravessa o confinamento na retroalimentação e liberação de mundo na terra e de terra no mundo. Na doença iminente, o movimento dançado se torna a *pró-cura* de Marlúcia Gomes e Igor Fagundes como o cuidado de ser: o *milagre* da criação.

Neste sentido, “igreja”, “teatro”, “palco”, “rua” deixam de ser espaço-temporalidades geográficas, geométricas, cronométricas, cronológicas, porque o sagrado está concretamente liberado para estar sendo (corpo), para dançar-no-mundo e mundificar na dança. Isso quer dizer que o sagrado, como espaço poético, *dança* em qualquer lugar que deixe de ser um lugar qualquer, pronto, acabado, porque sempre na procura por casa, sempre em obra. Negando-se como um *a priori* transcendental e, também, como extensão, o espaço aparece como abertura de todo e para todo lugar. O ser não está no tempo e espaço: ser instaura tempo-espaço.

O humano *doente* do humano e a dança como *cura* (ou *milagre*)

Uma pandemia chama o corpo a habitar-construir (reabitar-reconstruir) casa e, nessa proximidade conquistada na distância (diálogo apropriado como solidão), tornar-se mais próximo da terra de todos os mundos possíveis. Uma pandemia escancara o quanto cada corpo, há muito, já se isolava em suas convivências, ou seja, o quanto os corpos há mundo não coabitavam. Uma

pandemia mostra como, de passagem pelas ruas, pelos corpos, pelos palcos, pelos teatros, pelas aulas, pelos cultos, pelas igrejas, mais *representávamos* do que *éramos*, ou seja, mais nos valíamos de *máscaras*, para não *contagiarmos* o “próprio” por um “outro”, nem um “outro” pelo “próprio”, perdendo o corpo-a-corpo da *presença*. “Máscara” advém do latim “*persona*”: personagem. Uma pandemia nos chama a desmascarar as personagens que vestimos sem trégua. Uma pandemia chama o corpo a desvestir-se, isto é, estar em casa – lugar em que pode retirar as máscaras, as roupas, as personagens, as representações e, plenamente, ser: vestir-se tão-só com o corpo, o qual desveste o mais próprio e presente em cada um.

Mesmo pela chamada “casa” estávamos só de passagem (ainda, só de passagem pela casa, insistimos?), sem espaço-tempo para abraçar a casa que nos abraçar, como sem espaço-tempo para abraçar a terra-mundo que ignoramos seja *dentro* de casa, seja *fora* dela, porque apenas só de passagem pela terra e pelo mundo, na pressa, seguíamos, seguimos, sem concreta habitação. Uma pandemia evidencia o quanto não havia e, talvez, ainda não haja espaço-tempo para, em casa, olharmo-nos no espelho. E para, no espelho, ver terra-mundo *sendo* o nosso corpo.

Um vírus, de repente, nos obriga a permanecer não só em casa, mas a mirá-lo no espelho e, assim, vermo-nos como vírus. Por um lado, porque já éramos doença infecciosa: a pandemia antiga e contemporânea dos distanciamentos, dos isolamentos, em suma, do individualismo e de um confinamento *dentro da rua* (quer dizer: confinamento em todo lugar). O sujeito humano ocidental, enquanto *isolado* e *isolador*, projetado *acima, maior*, pode se descobrir mais poderoso quando no tamanho de vírus, na altura e à altura do miúdo, do ínfimo. Mais poderoso e, de um outro modo afirmativo, mais contagioso, mais próximo e parte de tudo e todos; da terra, do divino. Assim, faz-se mais milagroso quando mais poético; mais dançante onde e quando parece impossível, nessa conjuntura limitante e pouco porosa, dançar.

Heidegger (2006) afirma o “ser-no-mundo” como “ser-para-a-morte”. A pandemia é uma circunstância, dentre outras, para nos defrontarmos com a finitude enquanto nossa condição. O sujeito humano racional, que tudo

objetiva, explora, expulsa, ignora, destrói, mata, se viu e se vê como o limite – o Deus – de tudo. Mas o *deus* do humano era e sempre será a *terra*, a qual não o expulsa sob a forma diminuta de um *vírus*, mas o chama a não o ignorar, a não ignorar o poder de contágio do mais microscópico e invisível. Aprendemos mais terra quando nos aprendemos menores, já não mais acima de coisa nenhuma nem ninguém. O limite da razão humana é a morte (nenhuma razão humana, científica e/ou religiosa, pôde e pode eliminá-la) e, por isso, sendo-para-a-morte, a existência de novo pode ser-para-a-vida.

Diz-se “finado” o “morto”: estar “confinado” é estar “morto com”. Com ou sem pandemia, todo dia é *dia de finados: dia de estar confinando, concentrando*, tornando memória (presente, presença) uma ausência ou distância. A experiência de confinar, de “morrer-com” acena para a experiência de “nascer-com”, “co-nascer”. O limite da casa, se racionalidade nenhuma suprime, pode ser com *arte* atravessado.

A dor da existência não é a dor de uma COVID-19. Antes, é a dor que o humano é, à medida que ele é necessidade de ação, superação; a necessidade de fazer-se e, assim, vir a ser. A um só tempo, o humano cumpre a necessidade de desfazer-se e, assim, deixar de ser. Dor, então, é o nome de sua existência infinita (enquanto vem a ser) e finita (enquanto deixa de ser). Se há, porventura, circunstância de pandemia, ela advém para lembrar ao homem de sua finitude. Rebelar-se contra esta condição de limite, finitude, tornar-se doença. Logo, a dor maior passa não a ser mais a finitude, mas a revolta contra ela. À medida que tal revolta se torna doutrina (individualismo, antropocentrismo), este humano se faz doente de si mesmo, uma vez que ele não pode controlar, dominar a vida e a morte; não pode racionalmente se representar como o fundamento-Deus e, na ilusão de ser-Deus, prolifera pandemicamente.

A vida ascendente, criadora e concretamente divina acontece quando a dor constitutiva do humano, assumida ou aquiescida, se transforma em ação, superação da finitude *na* finitude, cujo maior exemplo é a obra de arte. Tem-se a transfiguração da dor na alegria da obra, da dança. O homem doente do homem e a transfiguração da dor procuram percorrer o caminho de volta para a

casa: solidão como *método*, *entre-caminho*. Para existir, assim, infinitamente enquanto finito, é preciso parar de insistir num confinamento *fora* de casa, *dentro* da rua: desistir do projeto “indivíduo”, “individual” – isto que pode ser resumido no pronome pessoal “eu”.

Este trabalho não é, por isso, individual: não conjuga “eu”, mas “nós”, “laços”, “fios”, “vãos”, “redes”: Marlúcia Gomes e Igor Fagundes são *ela* e *ele* enredados. À distância, em suas casas, põem-se em obra, em composição. Daí, a necessidade de uma câmara no telefone móvel como parte do método, do *entre-caminho*, pois a tela separa os corpos tanto quanto os reúne e abre uma janela. Nesta, o enquadramento emoldura o mostrado, à dança, como corpo-casa obrando-se, extrapolando sua moldura. Com o telefone móvel num tripé, Marlúcia Gomes o posiciona dentro de um armário próximo ao chão da cozinha. Deitada sobre o chão, seu corpo se recolhe à terra e espera, espalha, respira, solta, pesa, expande. Decupando-se, o corpo-casa, vai em partes se apropriando inteiro. Na janela-câmera do telefone, pernas estendidas e que, no corpo recolhido, estendem e recolhem a casa-corpo. A câmara é presença no espaço: ela é espaço, lugar, corpo, limite que se instaura no não-limite que permitindo, *ilimitado*, o espaço poético da casa.

Marlúcia Gomes aprende a deslocar-se em uma casa estreita: a pequenez geográfica ganha a surpresa de uma grandeza ontológica. Marlúcia Gomes abre passagem onde a casa parece sem passagem. Trata-se de aprender a amiudar-se para dançar e deslocar-se no simples, deslocar-se para o simples. Cavar abertura onde, sim, ainda há; produzir movimento onde o espaço parece prender, apertar, espremer, paralisar. Em suma, trata-se de descobrir fartura onde parece faltar.

O milagre da dança na cozinha

Abrindo-se à solidão como escuta, diálogo, as possibilidades de habitação liberam espaço. Marlúcia procura no quarto, no banheiro, espaço de dança, até descobrir, num corredor, no *entre* dos móveis da cozinha, um lugar. Ao demorar-se junto à cozinha, o corpo se nutre de alimento. Na cozinha,

cultiva terra. Cozinha é este lugar em que se cuida do crescimento das coisas e se colhe o que ali cresce (CALFA, 2014). Mais do que lugar de cultivo e colheita (*colere*, em latim, origina “cultura”), a cozinha se torna lugar de culto. E, sobre isso, diz Castro (2011):

Não é a cultura que faz o homem nem ela se opõe à *physis*. Se o homem, parece, está referenciado à cultura, na verdade, pela cultura o homem se referencia à *physis*. (...) Diante do enigma da *physis*, o ser humano não só cultiva, mas, sobretudo e em primeiro lugar, ele cultua. O culto na e pela cultura já evidencia que tudo provém dela porque nela se funda: o ser humano, o cultivado, a cultura e o culto. Nesta evidência, não é a identidade cultural que faz o ser humano, mas o ser humano, manifestando, na cultura, a *physis*, manifesta-se como humano e, manifestando-se como humano, eleva a *physis* ao seu grau máximo de realização. (CASTRO, 2011, p. 264).

Na cozinha, lugar em que se conservam, se preservam e se liberam alimentos para a vida, o milagre é dançar no limite. Uma porta é aberta – em duplo sentido: arquitetônico e poético – na parede. Uma porta abre o pequeno-grande mundo da cozinha para a terra. Ali, Marlúcia se cozinha junto aos alimentos e se alimenta de si própria, alimentando a casa: o corpo alimenta seu mundo de terra e alimenta a terra de mundo. Ambos saem da geladeira, se descongelam, se lavam, se fervem, se comem, se bebem, e movem. E tudo, ali, dança. A cozinha dança. A dança se cozinha. Mesmo o chão – principalmente o chão – é casa, alimento, cozinha, dança.

O repousar no chão permite escutar as necessidades do corpo. Deslizando pela terra, os pés cavam, enraízam, *azeitando* as articulações. Flexionando os pés, os dedos dos pés e dos dedos das mãos, bem como seus vãos, tudo que se deita vai ao teto e flexiona o teto. A água que adentra as paredes e se mistura com a tinta fresca da obra, a tinta gasta da casa, também adentram a pele e tangem a tinta do corpo. Em “Poética da gravidade”, Maria Alice Poppe (2018), opondo-se à tradição do balé clássico, que torna a leveza da elevação o sentido da dança, estabelece o dançar como relação tensiva do peso no chão. Neste, o movimento cria raízes, como planta que só cresce em contato com o solo e, empurrando-o, abre espaço (POPPE, 2018).

Ao invés de elevar-se incessantemente ao céu metafísico das religiões cristã, o corpo poético cai, pesa e dirige-se ao chão, que é céu também. O culto se dá menos com as mãos e braços para o alto e mais com a cabeça e tronco reclinados para baixo, com as mãos lavrando o solo (ainda que este, como *TerraCéu*, suspenda os pés também). O sagrado, assentado, irrompe físico: presença (e não representação). A gravidade, puxando o céu para a terra, torna-o uma abertura palpável, dançável.

Toda igreja (*ekclesia*, *egregia*) é congregação de *TerraCéu* no corpo e por entre os corpos. Reunião de vida e morte, ser e não ser, no *sendo*. O templo é templo enquanto coletivização do sentido do ser, isto é, da escuta do ser na linguagem, da terra no mundo, do sagrado no corpo. Dança é *milagre* quando vida se *pró-cura* em meio à morte. A palavra “igreja” reúne princípio e fim no acontecer poético do sagrado, no qual “cozinha” é dança enquanto cultivo, colheita e culto. Este, talvez, seja o sentido primeiro de Igreja como “assembleia”: o onde e quando os humanos, em sua referência ao ser, discutem a *Lei*. Esta “lei” (*ananke*), antes de religiosa ou científica, laica, é lei como *necessidade*: não, uma razão divino ou humano, mas a *necessidade* que o *ser* tem de *ser*, isto é, a necessidade de o humano ser, para que, ao cuidar *de ser*, cuide *do ser*. “Necessidade” já supõe *isto que precisa ser*. E o que, sobretudo, se necessita – até para poder haver o cuidado *humano* – é o próprio *ser*. É o *ser* mesmo a necessidade. Como *responsabilidade* pela Lei (*ananke*), ou seja, responsabilidade de consumir a possibilidade de ser como a *necessidade*, “igreja” é *lugar* de dança. Se a dança for justamente a possibilidade mais originária. Se dança for necessidade porque, nela e por ela, o corpo mais se revela (mais é mundo e mais é terra). Dança é necessidade se, ao dançar, o humano mais vem a ser na mesma medida em que o ser mais vem a se tornar humano: este seu corpo responsável, cuidador, pastor. Dançando, Marlúcia manifesta mais vida na vida. E, portanto, em Marlúcia, dançar é a decisão – a lei – da assembleia (igreja). “Cura” quer dizer “cuidado”. O esquecimento do ser, do sagrado como terra rouba a procura do humano pelo humano e este adocece. Nesta poética de conservação, preparo e liberação de alimento, que toda cozinha é, a dança cozinha o corpo e a cozinha dança a dança.

Considerações finais

Ao habitar-construir casa-corpo, Marlúcia Gomes vive outro desafio: habitar-construir a casa-página, o corpo-palavra. Em meio à pandemia, Marlúcia – artista *pesquisadora* – se confina na página e põe-se à distância do dançar para dele se aproximar. A solidão, no entanto, é diálogo, em vez de isolamento. Perto e, ao mesmo tempo, longe dos nomes, porque os nomes parecem perto e, ao mesmo tempo, longe dos movimentos, cava-se no estreito do texto uma janela: cozinha-se um texto. Até que escrever possa também ser um milagre de dança.

Marlúcia Gomes, então, dialoga, em sua solidão, com quem tem a palavra e a página como casa: Igor Fagundes. Para este, página e palavra são lugares onde o confinamento se desdizem e se redizem como recolhimento para expansão: liberdade. Escrever, em Igor, é pôr em obra seu corpo e, portanto, escrever consiste em mover, dançar *na cozinha e a cozinha* de Marlúcia. Ao escrever com Marlúcia, Igor cozinha. Marlúcia filma (dança) o que Igor escreve, do mesmo modo como Igor filma (escreve) o que Marlúcia dança. Igor *inscreve*, na terra inabitada da página, a dança em obra na casa-corpo-Marlúcia. E Marlúcia *inscreve*, na terra inacabada da cena, a escrita em obra na casa-corpo-Igor. Ambos se leem, ambos nos lemos. Escrevemos-dançamos *juntos*. E nem há como dizer onde termina e onde começa o texto-dança de cada um no outro; onde termina e começa a dança-texto de cada outro como um.

O individualismo que adocece o humano faz com que duas casas, artes, obras, lado a lado, continuem distantes. Igor Fagundes e Marlúcia Gomes, habitantes de cidades diferentes, separados por inúmeras ruas, se unem há muito (não se distanciam) enquanto movidos e comovidos pelo poético. Assim, procuram-se e nas telas-janelas dos computadores, dos telefones móveis, forjando as redes sociais como redes existenciais.

A fé no corpo (a fé de que “corpo é palavra”: *corpo tem poder!*) coincide com a fé na palavra (a fé de que “palavra é corpo”: *palavra tem poder!*). “Ter poder” quer, sobretudo, dizer: palavra-corpo e corpo-palavra desfazem

distanciamento. Evocam, convocam, provocam *presença*. Ter fé é mais do que crer, mas ser o que se crê. Ter fé é *ser presença para ter presença* e nela haver crença. E é por isso que o sagrado retorna, não como objeto de ciência, nem de religião, mas obra da arte.

A portuguesa “palavra” provém do grego e se forma do verbo “*para-ballein*”, do qual também se originou “pará-bola”. Enquanto “*para-*” diz “junto de”, “entre”, o étimo “*-ballein*” implica, passando pelo “*bolus*” latino, jogar, lançar, bailar (e, por extensão, dançar). Não à toa, falamos em “bola”, em “*ball*”, em “*ballet*”. Palavra é o vigorar do ser humano como o lançado, o jogado, o bolado, o bailado e/ou dançado *entre*.

Produzir memória deste *entre*, ao compor audiovisual, consiste em filmar, gravar, guardar para ver e se ver, ou melhor, para ver que se vê e que um corpo vê, viu, virá; para ver que um corpo pôde e pode estar vendo e para este corpo ver que pode estar se vendo como corpo que pôde e pode ver ao ser visto por outro. Ver, aí, repercute escutar, perceber: sentir-pensar. Corpo percebe, sendo percebido. Corpo escreve, sendo escrito. Corpo dança, sendo dançado. Corpo move, sendo movido. A câmera delimita e deslimita. Deixa, em suas bordas, a dança-texto transbordar.

Quando Marlúcia Gomes e Igor Fagundes furam alguma parede que os separa e abrem uma janela, *eles viram nós*. O pronome “nós” não prevê orientanda e orientador: estamos ambos orientados nos pelo sentido que, *por entre*, nos compõe. Este *entre* – o autêntico *orientado, orientador* – dá sentido e silêncio: a “verdade” que toda arte procura. Em nome desta *verdade* (ou *fé*), cumprimos o *milagre* de estar juntos, vivos, escrevendo, dançando, dentro e fora da pandemia.

Referências

CALFA, Maria Ignez. Dança. Em: CASTRO, Manuel A. de (org.). **Convite ao pensar**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, pp. 47-48.

CASTRO, Manuel Antônio de. Rede. In: CASTRO, Manuel Antônio de (org.). **Dicionário de Poética e Pensamento**. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Rede>, 2020. Acesso em 03 set 2020.

_____. **Arte: o humano e o destino.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

FAGUNDES, Igor. Céu no chão: da sacração do corpo à sacração no corpo. In: MONTEIRO, Maria Conceição; GIUCCI, Guillermo (org.). **Desdobramentos do corpo no século XXI.** Rio de Janeiro: Caetés, 2016.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. **Ser e tempo.** Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis (RJ): Vozes, 2006.

_____. **A caminho da linguagem.** Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis (RJ): Vozes, 2003.

_____. Construir, habitar, pensar. Poeticamente o homem habita.... **Ensaios e conferências.** Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis (RJ): Vozes, 2001.

HERÁCLITO. In: *Pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito.* Tradução: Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis/RJ: Vozes, 1991.

POPPE, Maria Alice. “Poética da Gravidade”. Em: FAGUNDES, Igor (org). **Entre Pares – Partilhas em Dança & Outros Movimentos.** Penalux: Guaratinguetá (SP), 2019, pp. 47-68.

OUVIR A DANÇA: ENTRE DANÇAR, DOCUMENTAR E CRIAR RELATOS

Laura Vainer de Albuquerque (UFRJ)
Felipe Kremer Ribeiro (UFRJ)

#continuarcomeçar #dançarescrever #escrevoparaaprender

Segurar nas mãos a pergunta que acomete uma investigação de corpo e dança é o objetivo deste texto. Espero conseguir sustentá-la no tempo da escrita. A pergunta que me surpreende aproxima certa dança e o campo dos estudos da memória. No entanto – e é preciso dizer de uma vez – não sabemos o que *memória* é. Quer dizer, esperamos abordá-la enquanto um exercício que, se tratando desta pesquisa, teve início no momento em que fui admitida para o Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ no início de 2020. Fazendo do próprio artigo objeto de materialização da memória¹⁵⁶, vou me demorar em uma pista dupla: memória é o exercício da memória e é algo a se fazer junto. Ou seja, na companhia de outras pessoas, outras materialidades, outros seres, outras histórias que não somente as “suas”.

Aquilo que será trazido aqui como objeto da pesquisa – não se tratando de um mapa ao qual pudesse me referir sem dar algumas voltas – é parte do processo de investigação artística de uma dança chamada **l e m b r a n ç a**¹⁵⁷. Na primeira parte do texto, escrevo sobre esta dança para em seguida lidar com uma perspectiva dançada da prática de documentação. Depois, escrevo sobre o que tem sido *memória* para este trabalho e apresento a Mediabiografia, metodologia que nos inspirou a proximidade com os estudos da memória. A parte final do artigo é um relato que põe em diálogo notícias de dois episódios do *podcast Café da Manhã* do Jornal Folha de São Paulo; duas postagens realizadas na página de Instagram @lembraumadanca¹⁵⁸ e pequenos textos escritos por pessoas que acompanharam o *antes do início* da pesquisa.

¹⁵⁶ A primeira vez que entrei em contato com a expressão “materializar memórias” foi em uma oficina oferecida por Virgínia Villaplana na programação da Mostra *Alô Alô Mundo! Cinemas de invenção na geração 68*, que aconteceu na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2017. A curadoria da mostra foi feita por Paola Marugán e Marc Martínez.

¹⁵⁷ Em outros momentos vamos nos referir a este trabalho da seguinte forma: a **l e m b r a n ç a**; *esta dança*.

¹⁵⁸ Plataforma documental do processo de investigação artística que funda este projeto de pesquisa. A página é aberta e pode ser interessante que a pessoa que lê este texto se aproxime dela em algum momento.

A pergunta que motiva a criação deste relato é: que diálogos aconteciam entre corpo em dança e mundo noticiável enquanto o corpo que dançava, dançava... Enquanto os acontecimentos que transcorriam para ser notícia, transcorriam?

Nossas referências nos estudos da memória são Virgínia Villaplana (criadora da Mediabiografia) e Diana Taylor, pesquisadoras que propõem cada uma a seu modo a memória como prática que se exerce em agenciamentos coletivos, e que toma partido nas escritas que fundamentam o que chamamos de história. Somam-se a essas referências os trabalhos do ator e pesquisador Renato Cohen; do *cem - centro em movimento* e das bailarinas e investigadoras Sofia Neuparth e Mariana Viana. Os procedimentos metodológicos desta pesquisa são procedimentos artísticos inventados no contato com os trabalhos de referência. Exercícios de escrita, dança e documentação que, entrelaçando-se, dão forma à pesquisa. Algumas ações e escolhas que tomamos durante a escrita do artigo foram: observação das postagens realizadas na página @lembraumadanca; organização de uma lista de *hashtags*¹⁵⁹; escolha das fotografias que seriam trazidas para escrita do artigo e do relato; e o estabelecimento de um critério baseado em datas de apresentação e postagem que guiou a busca pelos *podcasts* do programa *Café da Manhã*.

Este artigo é um gesto experimental de criação artístico-acadêmica baseado na dança. Uma dança que se pratica cotidianamente e em relação de proximidade com movimentos de escrita e documentação. Ou ainda: uma dança que ama palavras, que está interessada em conversar sobre práticas de documentação e sobre a memória enquanto prática.

#dançar #lembança

l e m b r a n ç a é o nome que recebeu a investigação artística em processo na qual estou pessoalmente envolvida desde 2018. Compreendo

¹⁵⁹ *Hashtag* é a união de uma palavra com o símbolo da cerquilha (#), ou "jogo da velha". É usada nas redes sociais com o objetivo de direcionar o usuário para uma página com publicações sobre o mesmo tópico. Para nós a *hashtag* é um ponto de atenção que comunica algo sobre os caminhos que a investigação artística tem tomado. Ela sugere, de forma contraída, motivos de pensamento e os insere na rede.

investigação artística em processo como um tempo ao longo do qual a investigadora convive com nuances, perguntas, sensações de perdição e transformação que se tecem durante uma busca impulsionada por curiosidade, desejo e necessidade de materialização. Para este trabalho, trata-se de um modo de viver com a dança e de pensá-la em experiências cotidianas de *dançar com*, insistindo no convite ao movimento. Não se trata, portanto, de uma investigação cênica; mas estudos deste campo artístico nos informam saberes que se alinham àquilo que fazemos, mesmo quando optamos por pensar a dança em espaços do cotidiano, como a cozinha da própria casa, a fila do supermercado, as ruas por onde se transita ao longo de um dia e a área de lazer do prédio onde se mora, por exemplo.

Para o artista brasileiro Renato Cohen¹⁶⁰, *work in progress* é um modo de compreender o curso da construção de uma obra cênica. Admitir uma obra como *work in progress* passa pelo interesse de conviver com o próprio ato de construir, questionar, experimentar e arriscar a estrutura cênica a ser partilhada enquanto produto (COHEN, 1998, pp. 18-19). Falando sobre a expressão *work in progress*, Renato detalha sua leitura ao observar separadamente as noções de trabalho e de processo que o termo propõe:

Conceitualmente a expressão *work in progress* carrega a noção de trabalho e de processo: como trabalho, tanto no termo original quanto na tradução acumulam-se dois momentos: um, de obra acabada, como resultado, produto; e, outro, do percurso, processo, obra em feitura. Como processo implica iteratividade, permeação; risco, este próprio de o processo não se fechar enquanto produto final. (COHEN, 1998, p. 20-21, grifo meu).

Obras artísticas trazem um pensamento próprio e modos de convidar a percepção de quem as observa/experimenta. Uma obra *work in progress* traz consigo um gosto ou quem sabe uma aposta na vivacidade da experimentação, valorizando o caráter *transformacional* do trabalho (da obra cênica, no caso). O momento de apresentação de uma obra *work in progress* pode ser pensado como um exercício de comunicação: tempo para o contato com pessoas e elementos que acompanham a obra (o público e tudo o que se passa entre

¹⁶⁰ Renato Cohen foi um ator, diretor, performer, teórico e pesquisador brasileiro. Realizou um trabalho que é referência para os estudos do teatro e da performance teatral enquanto prática.

obra em operação e público). É também um momento fundamental para a continuidade da pesquisa cênica, pois propulsiona o processo e o amadurecimento do trabalho.

A pesquisa que estou iniciando atravessa este espaço entre o conceito de obra *work in progress* e a ideia que trago de investigação artística em processo. Penso que uma investigação artística em processo pode assumir seu destino de “obra em obras” mesmo estando afastada de propósitos cênicos. Nesse caso, não há um objeto artístico/cênico que concentraria em si os esforços da artista-investigadora, mas uma atenção à formação de um pensamento artístico enquanto operador. **L e m b r a n ç a** é uma dança-pensamento. Um processo operador de reflexões a partir e sobre certa dança para a qual:

1º) escrever e dançar são atividades parceiras; 2º) documentar torna-se uma prática a ser considerada; e 3º) escrever, dançar e documentar são experiências diárias, assim como escovar os dentes, lavar a louça e abrir a geladeira. Nossa expectativa com a escrita desse artigo é tangenciar os detalhes que tornam esta pesquisa o que ela é.

#documentaçãoemmovimento #estarperto #companhiapara

A **L e m b r a n ç a** ganhou esse nome quando mergulhei em uma performance de dança que foi experimentada em Lisboa/PT (2018), em Botucatu/SP (2019) e nos bairros de Campo Grande (2019) e Botafogo (2019) – respectivamente Zona Oeste e Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro¹⁶¹. A performance começou como uma profunda necessidade de aproximar *chão e corpo*; aproximar o corpo em dança de outros corpos. Curiosa por investigar distâncias e possibilidades de aproximação, o estudo do corpo em movimento que iniciei com essa performance foi se voltando para o toque e para as

¹⁶¹ Além do cem - centro em movimento, acompanham/acompanharam este trabalho a performer Margarida Agostinho, as bailarinas Mariana Lemos (Lisboa), Camila Soares (Botucatu) e Laís Castro (Campo Grande/RJ). Em Botafogo/RJ a investigação é suportada pela Casa Territórios, espaço de trabalho para profissionais de áreas terapêuticas como a psicologia, a fisioterapia e a dança.

nuances da tatilidade. O que é aproximar-distanciar? O que é estar perto-longe? O quanto é suportável manter contato? Tocar é o que afinal? Que posturas aparecem na escuta dos movimentos que resultam em um toque?

Fotografia 1 – Em performance. Casa Territórios (Botafogo/RJ), 27/10/2019¹⁶².



Dancei essa performance pela primeira vez no Espaço Experimental do cem - centro em movimento. O Espaço Experimental acontece uma vez por mês desde 1992 e dedica-se a manter encontros de experimentação no qual a pessoa que traz uma pergunta à comunicação, e as demais pessoas presentes “se propõem a afinar presenças e qualidades de estar e a reconfigurar fazeres artísticos, pensamentos e discursos”¹⁶³. São práticas no Espaço Experimental a documentação e o exercício de *feedbacks*. Nesse dia em que dancei, propus que o *feedback* fosse em toque no meu próprio corpo e em escrita. Trago aqui algumas palavras que foram oferecidas à dança naquele dia, dando continuidade à aproximação com os materiais documentais que esta performance de dança gerou. Tomamos estes trechos como documentos da experiência vivida com a dança e a documentação naquele dia:

1. ser tocada na brutalidade. tocar sem impor. tocar a brincar. tocar sem estar à espera de... vou a tocar-te para. quero saber de ti... quero, quero sem o quero sem querer. sem ódio". (Bernardo RB);
2. "cá abaixo não há luz. escutar. chegar. estar cá. sem impor. sem querer demonstrar. sem querer controlar. sem querer brilhar para cegar". (Patrícia Quirós);
3. "Rodin. Esculturas modernas. Presença

¹⁶² A fotografia apresentada é parte dos documentos visitados no relato que encerra este artigo. Eu a recebi nos dias que se seguiram à performance, mas não sei quem a tirou.

¹⁶³ O trecho citado está na descrição sobre o Espaço Experimental e pode ser encontrado aqui: <https://imunidadepoetica.wordpress.com/espaco-experimental/>.

maciça. Poder/Peso do corpo. Gravidade. Dor. Para onde vai a dor. Blocos de corpo. Encontros. Choques. Tentar encontrar um caminho entre corpos. Brasil". (Conceição Nunes); 4. "Bicho vísceras, intestino. Amor, um bicho amoroso. Senti-me muito perto muito perto. (Suzana Salazar)¹⁶⁴.

Proponho que pensemos um documento como uma matéria que traz uma marca – gráfica, de cor, de luz. O documento, neste caso, importa por dois motivos: primeiro porque marca a correspondência entre a pessoa que assistia à performance e a performance em si, sendo uma matéria que surge do encontro. Segundo, porque inicia outra volta na espiral do processo de investigação artística, se tornando "(...) uma pista, um indício sempre inacabado e móvel que aponta para algo que não se vê" (VIANA, 2018, p.31). O documento é o que persiste na prática da documentação.

O que estamos entendendo como *documentação* são *momentos de ir ter com* papéis, canetas, câmeras fotográficas ou de filmagem. A documentação é um *fazer corpo com* disposto à marca e à infinitude do acontecimento. Ela compreende no mesmo gesto a visualidade de uma grafia e o que a excede, porque a documentação é, principalmente, presença e companhia. Ato e motivo para estabelecer correspondência. A bailarina brasileira Mariana Viana¹⁶⁵, que investiga no seu trabalho artístico o *corpo-documentação*, diz na companhia dos estudos realizados no cem - centro em movimento o seguinte:

A documentação é (...) uma construção móvel que articula um tempo não cronológico e reconhece não apenas a realidade visível de uma experiência, um primeiro corte, mas a infinidade de realidades imperceptíveis que se desdobram dela. Considera-se que na ação de documentar se trata sempre da criação de uma nova experiência, e não da construção de uma narrativa que apresenta um recorte ou versão baseada numa situação originária. Isso porque não é possível estabilizar a memória em nenhuma instância. A experiência se atualiza o tempo inteiro numa articulação entre passado, presente e futuro, e sofre mediações em várias direções. Uma documentação que busca lidar com a experiência para além da interpretação. Como uma intercessão, que mais ativa a experiência abrindo caminhos para o que ela pode fazer, do que a representa, a denota ou a significa. Uma documentação que é sempre mais do que ela mesma. (VIANA, 2018, p. 30).

¹⁶⁴ Os trechos apresentados são parte dos documentos visitados no relato que encerra este artigo.

¹⁶⁵ Mariana Viana é bailarina e pesquisa a dança de uma perspectiva transdisciplinar com foco na relação entre corpo, escrita e documentação. Atualmente realiza suas investigações junto ao programa de pós-graduação do Institut Coréographique International - CNN Montpellier.

Vejo que aquilo que Viana traz como documentação complexifica o entendimento que trouxemos mais acima. Enquanto ela valoriza a nuance excessiva da documentação e a instabilidade da memória, percebo a documentação a partir do trânsito entre marca e infinitude, considerando-a em movimento, mas buscando situá-la. Todavia partilhamos do entendimento de que a mobilidade de processos de documentação não é uma “etapa” que viria a instaurar documentos “definitivos”, mas fonte para relações com o fazer de documentos que são parciais, provisórios e localizados. Pensar o movimento, a materialização, a parcialidade e o caráter provisório-localizado de processos são coisas que a dança faz.

Adiciono a este entendimento sobre a documentação a sugestão de que documentar é uma forma de acompanhar processos. De amadurecê-los enquanto se esquece, e de lembrar enquanto se transforma. Sem querer prender, mas se responsabilizando pela permanência de proposições acerca de certa dança, tornou-se importante no caminho desse trabalho a criação de uma página no Instagram que pudesse oferecer espaço para as fotografias e para o exercício rotineiro com a palavra, que no Instagram aparece sob a forma de legendas e *hashtags*.

Lidando com as postagens realizadas nessa página, fui descobrindo que essa *dança* é também sobre situar o corpo no tempo presente, praticando aquela disposição à marca e à infinitude que trouxemos como ânima da prática de documentação. Por enquanto consigo sugerir que, neste caso, as marcas são aquilo que ganha relevância e destaque em um acontecimento. E então começamos a nos aproximar dos motivos que nos levaram a propor o relato que finaliza este artigo como um exercício de encontro entre documentação jornalística e documentação artística.

#continuando #memóriaéoque #mundosefazendo

Não proponho um estudo das diferenças entre documentação artística e documentação jornalística. A motivação para a escolha de *podcasts* do

programa *Café da Manhã* como documentos a serem considerados se justifica no desejo de aproximar a **l e m b r a n ç a** de narrativas cotidianas e de alcance coletivo. Seguindo a pista da Mediabiografia que põe lado a lado documentação de arquivo pessoal e notícias de jornal, o interesse é por materializar a memória deste processo de investigação artística, revelando pontos de contato com acontecimentos político-institucionais, mas considerando a relevância da dança nos modos de perceber e elaborar a memória de um período.

Para a criadora da Mediabiografia, a pesquisadora espanhola de cinema e estudos culturais Virgínia Villaplana, a memória é uma práxis indissociável da experimentação. Virgínia investiga processos coletivos de elaboração de narrativas a partir de oficinas nômades de Mediabiografia, uma metodologia que ela criou em práticas artísticas. A Mediabiografia é uma metodologia interdisciplinar que “[...] tiene una conexión directa con la literatura potencial del Oulipo¹⁶⁶, las formas del cine y la literatura experimental” (VILLAPLANA, 2008, p.172). Isso é o que a torna não só familiar a rupturas espaço-temporais, como propositora de experiências de relatos e elaboração de narrativas que assumam a descontinuidade nos movimentos que gestam a memória.

Desvinculando-se do pacto com a linearidade do tempo, a Mediabiografia permite que relatos e narrativas sejam atravessados pelos movimentos de lembrança e rememoração dos corpos, estabelecendo um vínculo entre a criação e a memória. A Mediabiografia se mostrou uma metodologia inspiradora para lidarmos com os materiais que selecionamos para essa escrita artístico-acadêmica, pois une o desejo de materialização, a experimentação e o amor às palavras. Mas de uma maneira diferente da que empreendemos aqui, essa metodologia leva em consideração, de forma contundente, o estudo de imagens, trabalhando a materialização da memória a partir da consideração de que um *relato* se dá no encontro de palavras e imagens (2010, p. 90).

¹⁶⁶ Oulipo – Ouvroir de Littérature Potentielle (Oficina de Literatura Potencial) surge no encontro de Raymond Queneau e François Le Lionnais, respectivamente escritor e matemático.

Na experimentação com a Mediabiografia a partir da dança, busco situar o corpo no tempo presente, confiando que uma presença situada nos lembra que a história de um tempo, assim como a possibilidade de sonhar mudanças, perdura na intimidade e na lucidez do corpo que o experiencia. Meu contato com a documentação escolhida não se deu por um pensamento voltado para as imagens. Foi através dos *olhos-boca-ouvidos* da **L e m b r a n ç a**, tendo o movimento como anima e a escuta como prática, que me envolvi na materialização da memória deste pequeno período (em termos cronológicos) compreendido entre outubro de 2019 e maio de 2020.

Fotografia 2 – Em performance. Casa Territórios (Botafogo/RJ), 18/12/2019¹⁶⁷.



#corpo #gesto #memória

Escutei meu coração batendo a tarde toda. Terminei minhas tarefas cedo, então sentei aqui, quieta, olhando para fora com olhos embaçados, escutando meu coração bater de leve de encontro a meus seios, como um amante cauteloso batendo antes de entrar, ou um pintinho bicando as paredes do ovo, tentando sair ao encontro da luz. Comecei a imaginar meu coração (...). Eu podia senti-lo de encontro a minha pele. Podia sentir suas correntes roçando em mim como pétalas da anêmona - ar que bate e circula. E então comecei a pensar em todas as coisas que conheço (...). Conheço textos, páginas, ilusões, sei ir a lugares. Conheço estradas! Mas o conhecimento é como o coração, escondido e batendo, brilhando

¹⁶⁷ A fotografia apresentada é parte dos documentos visitados no relato que encerra este artigo. A recebi nos dias que se seguiram a performance. Foi tirada pela performer Jaqueline Tasma.

imperceptivelmente, regulando canais que correm para trás e para frente e para outros canais (...). Todo tipo de notícia chega a mim todos os dias: acontecimentos... Todos eles tomam forma. (TAYLOR, 2015, pp. 125-126).

A citação acima é um trecho da fala da Intermediária, personagem da peça *Yo también hablo de la rosa*, do dramaturgo argentino Emilio Carballido. Diana Taylor¹⁶⁸ abre um dos capítulos do seu livro *O arquivo e o repertório - performance e memória cultural nas Américas* com a fala dessa personagem. Na escrita de Taylor vemos espiralar-se um argumento sobre memória cultural que compreende a relevância do corpo e de histórias feitas e contadas por pessoas como a Intermediária, que têm sua “consciência ligada à pulsação psíquica da cidade”. A Intermediária descrita por Taylor é uma mulher que aparece enquanto faz aparecer com sua voz os movimentos da cidade que descreve. Suas palavras não cindem o “eu” do “outro”, mas vêm carregadas da relação entre seu corpo e a cidade, transparecendo que sua existência é ela mesma parte fundamental daquela cidade. Aparece a seguinte pergunta: “Como se pode vir a habitar e pressentir seu corpo como sendo de extensão igual ao seu ambiente e a seu passado, enfatizando a natureza porosa da pele e não seus limites?” (TAYLOR, 2013, p.128). A memória que nasce como um gesto.

A pesquisadora nos estudos do corpo, do movimento e do comum Sofia Neuparth¹⁶⁹, que desenvolve seu trabalho na companhia de estudos da embriologia desde a perspectiva do movimento, escreveu em 2010 um livro chamado *Práticas para ver o invisível e guardar segredo*. No livro, escrito em estado de dança, podemos ler:

Alguns movimentos fazem-se sozinhos. Início o embalo para a frente e para trás, mantenho o passeio das mãos. os acidentes do corpo conversam agora com um ir-e-vir de fundo. **Atento aos gestos que produzo. Atento a como esses gestos se confundem com o eléctrico**¹⁷⁰ que passa lá fora. Como me aparece tão claramente a cidade no corpo, a Mouraria, o Beco da Amendoeira, a Glória na

¹⁶⁸ Diana Taylor é professora de Estudos da Performance e Espanhol na Universidade de Nova York e diretora do Instituto Hemisférico de Performance e Política.

¹⁶⁹ Sofia Neuparth é investigadora nos estudos do corpo, do movimento e do comum. No início dos anos 90 fundou na companhia de outras investigadoras, o cem - centro em movimento, estrutura de investigação artística situada na cidade de Lisboa/PT.

¹⁷⁰ O “eléctrico” é o veículo de transporte coletivo que no Brasil conhecemos como “bonde”.

Praça da Figueira, o Cais das Colunas. pessoas e lugares. Pessoas *lugarando*. *lugarespessoando*. Como é tão evidente que se a função precede a forma, o movimento precede a função. e que esse preceder não se encontra no passado, é um preceder actual. Preceder no presente, assim eu possa afinar com ver o invisível. Ver o invisível e guardar segredo. (NEUPARTH, 2010, p.17) [grifo meu].

Acompanhando os estudos da Sofia, encontro com o fazer da memória enquanto corpo, com o fazer do corpo e da memória enquanto jornada de movimento e gesto. Ir pela escuta do movimento ao gesto, cabendo na escuridão que torna possíveis os nascimentos. Enquanto estivermos atentas ao nascer do gesto, o passado terá chances de se presentificar e de ser relido, e a experiência do presente será suportada por sentidos que mesmo quando não são definíveis, são *sentíveis*.

Minha leitura reúne Intermediária, Diana Taylor e Sofia Neuparth como pessoas que conhecem os caminhos de formação do gesto (vocal, de escrita, de pensamento, de dança) e que, neste sentido, lidam com memória - mesmo quando não fazem menção direta ao termo, como é o caso do trecho da fala da personagem Intermediária e de Neuparth. A relação de corpo e memória nos três casos é vívida, e considera o tempo presente como o tempo onde se materializam relações, encontros e pensamentos que situam o corpo e os acontecimentos, enquanto os transformam. E que põe em uma conversa infinita o que se passa em âmbito “pessoal” e aquilo que se passa enquanto acontecimento público, ou “externo”, porque o tipo de presença que se experimenta é uma presença *intermediária*, capaz de *ouvir* os acontecimentos na sua complexidade. *Reverb*: Enquanto estivermos atentas ao nascer do gesto, o passado terá chances de se presentificar e de ser relido... E a experiência do presente será suportada por sentidos que mesmo quando não são definíveis, são *sentíveis*...

#dançarlembrar #movdoc #históriasquecontar

O texto a seguir é um relato baseado nos documentos apresentados ao longo do artigo: trechos dos *feedbacks* que recebi de pessoas que assistiram a performance na primeira vez que a apresentei e as fotografias das

apresentações que aconteceram na Casa Territórios. Juntam-se a esses documentos três episódios do *podcast Café da Manhã*, do Jornal Folha de São Paulo escolhidos com base na data das apresentações e das postagens das fotos na página @lembraumadanca. O período focalizado nesse experimento de materialização da memória compreende os meses de outubro de 2019 a maio de 2020. Pontuamos quatro datas neste período que serviram como critério para a seleção dos *podcasts*: 27/10/2019 – era um domingo, e nesse dia o programa *Café da Manhã* não acontece; 18/12/2019 – “Como uma cidade fica sem dinheiro?”; 22/01/2020 – “A denúncia contra Glenn Greenwald e o que ele tem a dizer” e 20/05/2020 – “Flávio Dino, pandemia e a situação da esquerda”. As passagens em itálico marcam trechos retirados dos *podcasts* e uma música que será nomeada no corpo do relato.

I. Vou em direção ao som que o celular dispara. É o alarme que programei antes da performance começar. Ele sinaliza que se passaram 15 minutos e que está na hora de soltar a música. Encontro com a garotinha que acompanhou a dança com muita alegria hoje. Hoje. Hoje? Hoje. Hmmm. Ontem, há quase 11 meses, estávamos em uma sala com 20 pessoas dentro e mais 15 próximas à porta, próximas umas das outras, de pé entre o lado de fora da sala e o lado de dentro. O despertador tinha tocado, eu engatinhava. Pensava e sentia que andava para dentro enquanto aproximava o corpo em dança do som do alarme. Aproximava a mão da tela do celular para desligar o alarme, aproximava o corpo em dança das pessoas que vinham ao encontro da dança. Uma garota bem menor que eu, uma criança, se junta a mim na direção do aparelho celular. Não parece procurar o que ver, mas se move em direção à dança. É emocionante. Lenta, lenta, lenta minha mão se afasta do chão e se aproxima do celular e desliga o alarme. Nesse momento vivemos um silêncio. Enquanto a mesma lenta, lenta, lenta mão desliza o dedo indicador pela tela para dar *play* na música que vai começar já já. Toca. “Adentro”. Da dupla porto-riquenha Calle 13. Palavras ditas, palavras arremessadas. *Sé que mis rimas a veces causan disgustos. Cuando mis neuronas corren hasta yo mismo me asusto. Mis respuestas pueden ser tan agresivas que hasta las letras me huyen porque tienen miedo de que las escriba. No tengo rifles pa' matarte. Solo basta con la pista. Convierto letras en ideas como un ilusionista. En una línea te mato, te fracturo te lesiono y en la siguiente te resucito cuando te menciono.* Tenho vontade de chorar. Continuo. O mundo da **l e m b r a n ç a** é tátil.

Dois meses depois, já em dezembro de 2019, quase as vésperas de passarmos ao ano seguinte, volto a dançar a **l e m b r a n ç a**. A sala é a mesma. Dessa vez não há pessoas entre o lado de dentro e o lado de fora, somos umas 20 pessoas dentro da sala. Dentro. Dentro. Dentro. Já é de noite. Estamos na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro. Aquela mesma cidade onde a prefeitura nega, perversamente, uma crise tenebrosa no sistema de saúde intensificada por uma greve de servidores que estão sem receber seus salários. Temos ódio. A **l e m b r a n ç a** dança. O corpo em dança por cima das pernas de uma das pessoas que veio assistir a

performance hoje. Hoje. Hoje? Ontem, há 263 dias. Como uma cidade fica sem dinheiro? É a pergunta que ouvi no programa de notícias. Eu conheço a pessoa de quem me aproximo em dança. Ela ri. No programa de notícia o prefeito acusa o maior canal de mídia do país de inventar a crise pela qual ele está sendo criticado por má gestão. Mas as pessoas nas portas dos hospitais estão sofrendo, dá para ouvir. Ouvir. Ouvir. As minhas mãos vão de encontro às solas dos pés daquela pessoa que está assistindo a dança. Não a vejo com os olhos, estou de olhos fechados e os meus cabelos cobrem o meu rosto por inteiro. Não vejo com os olhos, mas minhas mãos encontram os pés dessa outra pessoa. São pés dispostos. É um encontro gostoso. *A ala bolsonarista da bancada do PSL pediu ao tribunal superior eleitoral a desfiliação sem perda de mandato. Os 26 deputados alegam que há justa causa para a saída da sigla, argumentando que foram perseguidos pela ala ligada ao presidente do partido. Eles pretendem deixar o PSL para entrar na Aliança do Brasil, partido que Bolsonaro pretende fundar. Nessa lista de deputados estão: o filho do presidente Eduardo Bolsonaro – atual líder do partido na câmara – e o líder do governo na câmara Major Vitor Hugo.* Ser tocada na brutalidade. Tocar sem impor, tocar a brincar, tocar sem estar à espera de... Vou a tocar-te para. Quero saber de ti... Quero, quero sem o quero, sem querer. Sem ódio. Pra onde vai a dor? Cá abaixo não há luz.

II. 22/01/2020. O ano virou. Vasculho os álbuns digitais do celular em busca de uma fotografia da **L e m b r a n ç a** para postar na página do Instagram. Escolho a que estou engatinhando na direção da parede onde encontro com uma, duas, três outras pessoas. Só é possível ver o perfil de uma delas, que está sorrindo. Estamos próximas umas das outras. Na foto da pra ver ainda uma quarta pessoa, um pouco mais distante e mais à esquerda que também sorri. Escrevo na legenda: “Caminho para dentro e amo. Dançar se parece com isso hoje”. A **L e m b r a n ç a** descansa do encerramento que vivemos com as duas sessões de dezembro. Faço silêncio durante as semanas que se passaram entre a apresentação do dia 18/12/2019 e o dia de hoje. Ontem. Ontem: 22/01/2020. Faço silêncio e espero. O jornalista estadunidense Glenn Greenwald, fundador do site The Intercept Brasil, está sendo indiciado pelo Ministério Público por supostamente ter protegido os hackers que lhe serviram de fonte. Esses hackers conseguiram mensagens que provavam o envolvimento comprometedor do então juiz Sérgio Moro com procuradores da operação Lava Jato – que ele próprio comandava. Essas conversas revelavam a proximidade entre o julgador e os acusadores, e deram origem ao caso Vaza Jato. Escuto enquanto engatinho. O Sérgio Moro, ainda Ministro da Justiça do governo Bolsonaro, diz que pode ter dito, mas que também pode não ter dito o que dizem que ele disse. A Polícia Federal vai atrás dos hackers por que eles hackearam o celular do Ministro, e hackear informações é crime. Oito meses depois de a investigação ter começado, Glenn foi acusado pelo procurador Wellington Oliveira de hackear a Lava Jato. 2020 começou. Vem de um passado recente, um pedido de habeas corpus para o ex-presidente Lula julgado e condenado pela operação Lava Jato. A defesa do Lula entende que não ouve imparcialidade no julgamento de Moro, então juiz da operação. Continuo enquanto espero. Temos raiva. O atual presidente da república Jair Bolsonaro diz que o jornalista Glenn Greenwald é malandro por ser casado com um homem e ter adotado uma criança. Estou tonta. Peso do corpo. Gravidade. Encontros. Choques. Tentar encontrar um caminho entre corpos. Brasil...

III. Aproximar, aproximar, aproximar. Chegar. Estar aqui. Sem impor. Sem querer controlar. Tocar é o que? 20/05/2020. Faz 61 dias que aquelas pessoas que podem estão em casa. *Quando o país começou a enfrentar pra valer o novo coronavírus, mais ou menos quando a COVID-19 ganhou status de pandemia, teve início também uma nova edição do cabo de guerra de governadores e presidente da república no país. Isso porque os governadores tomaram a frente nas medidas de distanciamento social com o fechamento de comércios e de serviços. O governador maranhense Flávio Dino tem se destacado entre as vozes críticas a Jair Bolsonaro. O presidente usa as redes sociais para desqualificar as atitudes do governador do Maranhão.* Começando a pensar na dimensão tátil do estar vivo. Começando de novo... A paixão da pele, a paixão do tocar, calor, aflição, conforto. É o que vejo. O distanciamento (numa esfera pessoal) não me assusta – mesmo porque em projeção sabemos que vamos nos re-aproximar, se quisermos. Talvez não das mesmas pessoas ou dos mesmos lugares, mas isso afinal se parece com qualquer dança. Talvez o alinhamento agora esteja no *dentro*, um dentro que me faz rir de alguma vez ter achado que tinha descoberto o que era isso: *dentro*. O Supremo Tribunal Federal precisa agir para garantir a autonomia dos governadores nos estados. O presidente da república se esforça muito para desestabilizar o trabalho desses governadores. As formas de atuar no combate à pandemia de COVID-19 é o que irrita as relações entre estados e poder federal. De um lado o presidente, se esquivando de um diálogo sério a respeito da pandemia define seu ponto de vista autoritário inspirado nas posições do presidente dos EUA e tenta impô-las. De outro, os governadores buscam perseverar apoiados na constituição e nas orientações científicas. Escuto perguntas antigas despindo-se e aparecendo como novas. Continuo pensando na dimensão tátil da vida. Se esfregar, encostar narizes, aproximar orelhas, trombar, rolar junto, fazer rodinha punk, empurrar o outro com as mãos, acarinhar, tocar e desafogar, sentar lado a lado, passar o dedo indicador na coluna suada de alguém durante a aula de dança, beijar na boca... Ouço. É como se esse tipo de contato, pra não ser uma falta, precisasse fazer a volta para dentro. É mesmo perceber distâncias, me parece. Essas coisas que até mês passado fazíamos sem dar por nós, essas coisas estão se transformando em saudade. Mas de onde estou ainda tenho as bochechas vermelhas. Sinto-me perto e tenho vontade de chorar. O Congresso Nacional, em articulação da Frente Ampla consegue aprovar uma Renda Básica provisória que garante um valor de R\$600 mensais à população. Flávio Dino fala em “tese histórica da esquerda”. Um menino chamado João Pedro, morador de São Gonçalo, foi baleado pela polícia dentro da própria casa. Colocaram o corpo dele em um helicóptero para levar ao hospital, mas a família ficou sem notícias dele até saberem da sua morte.

Referências

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea** - criação, encenação e recepção. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

NEUPARTH, Sofia. **práticas para ver o invisível e guardar segredo**. Lisboa: Edições cem - centro em movimento, 2010.

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

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

VIANA, Mariana. **Corpo-documentação** (Título em movimento). Monografia. Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

CALLE 13. **Adentro**. San Diego: El Abismo, 2014. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/5NOtC9vnnvCuEy6laNffX?si=hnflAyFKQ8WSDm8XNkKk-w>. Acessado em 07/09/2020.

Café da Manhã: **Flávio Dino, pandemia e a situação da esquerda**. Entrevistadoras: Magê Flores e Rodrigo Vizeu. Entrevistado: Flávio Dino. 20/05/2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/1ZsonsgzdKkElcrb3oMG1j?si=kNrcQmsXQ0CbfCUJTQZcsg>. Acessado em 07/09/2020.

Café da Manhã: **Como uma cidade fica sem dinheiro?** Entrevistadoras: Magê Flores e Rodrigo Vizeu. Entrevistadas: Ana Luiza Albuquerque e Guilherme Seto. 18/12/2019. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6tK2rzpffbQiFH9lybRjpc?si=tVZw53deRZepASKAN4ccog>. Acessado em: 07/09/2020.

Café da Manhã: **A denúncia contra Glenn Greenwald e o que ele tem a dizer**. Entrevistadoras: Magê Flores e Rodrigo Vizeu. Entrevistados: Reinaldo Trolo Jr. e Glenn Greenwald. 22/01/2020. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0hwaY8S8Xu5g0PVmlZRoKz?si=UuHQzpdSRTy-WVMxBLVjGQ>. Acessado em 07/09/2020.

ENTRE A HISTÓRIA E A MEMÓRIA: O ENSINO DA DANÇA NO NÚCLEO DE ARTE NISE DA SILVEIRA

Denise Maria Quelha de Sá (UFRJ)

Introdução

Neste artigo provooco uma reflexão sobre a documentação da criação das unidades dos Núcleos de Arte (NA) (SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO, 2007) da Rede de Ensino Público do Município do Rio de Janeiro, com o intuito de evidenciar a importância dos registros da memória para fatos que não são contemplados oficialmente. Essa afirmação decorre dos apagamentos na atualidade, do desenvolvimento e importância desse projeto e de suas unidades para o ensino da Arte. Este projeto foi o responsável pela implementação pedagógica inicial da Dança na rede municipal de ensino do Rio de Janeiro, em 1992. Para isso, foco o olhar em um Núcleo de Arte específico, Núcleo de Arte Nise da Silveira (NANS), implantado no antigo Hospital Psiquiátrico Pedro II, atual Instituto Nise da Silveira, contexto responsável por uma influência significativa no seu desenvolvimento histórico e político-pedagógico e da oficina de dança por mim ministrada nesse espaço.

Os NAs surgem na década de 90, sob o ideário do processo de redemocratização que vivíamos no Brasil. Unidades de Extensão¹⁷¹ com objetivo de aprofundar o ensino das artes nas escolas do ensino fundamental da rede municipal do Rio de Janeiro e implementar uma política educacional em prol da manutenção dos alunos em horário integral na escola. Foram instalados em escolas e em espaços cedidos por parcerias, como escolas de artes onde diferentes linguagens artísticas eram oferecidas - artes visuais, teatro, arte literária, dança e música - em salas equipadas, com instrumentos, materiais específicos e com professores especializados.

É importante salientar que a rede municipal de ensino do Rio de Janeiro é a maior rede pública de ensino fundamental da América Latina, de forma que um quantitativo grande e significativo de crianças inicia e/ou aprofunda seu

¹⁷¹ Ver WILMER, 2020.

conhecimento em dança através desse projeto, pois a dança ainda não se apresenta como componente curricular nessa rede. A adoção da proposta Triangular de Ana Mae Barbosa pelo projeto para o ensino da dança decorre da concordância com a autora sobre a importância do ensino da arte no processo de democratização ao acesso à arte e cultura e da instrumentalização através da leitura crítica de imagens em um mundo contemporâneo, altamente virtualizado, midiático para alunos do ensino público através da dança.

O documento oficial – *Documentos pedagógicos dos Núcleos de Arte* (SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO, 2007) - apresenta a história da constituição dos NAs, suas características administrativas e pedagógicas constituindo um panorama do seu funcionamento. As suas unidades são apresentadas e nomeadas. As unidades do NA foram projetadas sob a perspectiva oficial para exercerem suas atividades de modo similar, mas os diferentes contextos socioculturais que as abrigavam influenciaram suas ações administrativas e pedagógicas, configurando especificidades e potencialidades que infelizmente não são apresentados em nenhum registro oficial. É importante frisar que esse documento foi constituído coletivamente e que indica no seu corpo teórico uma atualização periódica, que não foi elaborada nos moldes como foi o previsto, e que essa não atualização também necessita ser analisada.

O projeto na atualidade passa por momentos críticos decorrentes de um não reconhecimento da importância do ensino da arte na rede de ensino, o que pode ser constatado através de aspectos bem identificáveis: redução da disponibilização de recursos financeiros, das ações para capacitação com pesquisadores em arte, do número de unidades em funcionamento, do corpo docente e discente.

Acredito que a mudança da política educacional e a ausência de documentação oficial sobre uma história com resultados palpáveis reforcem o descaso decorrente de um posicionamento político da gestão central em relação ao projeto. Essa documentação é composta pela produção docente e discente; os resultados alcançados em mostras e festivais de dança e arte; encaminhamentos de egressos para aprofundamento de estudo de dança fora

do país; concessão de bolsas de estudos em academias de dança no Rio de Janeiro; criação de espetáculos; escrita de artigos, elaboração de dissertações e teses, desenvolvidos por professores das diferentes unidades. Essa ausência de registro retrata e desnuda a inação do quadro de professores e gestores na busca de ações que provocassem um retrocesso dessa situação.

Mediante esse quadro e o recorte escolhido, o NANS, trago algumas questões para uma maior reflexão: Registros significativos sobre a implementação da dança na grade escolar poderiam ter evitado a sua súbita extinção? Registros potentes sobre as nossas ações e resultados poderiam ter evitado a transferência do NANS do hospital para uma unidade escolar e sua quase extinção?

Para investigação e construção dessa narrativa trago o documento oficial de criação dos NA e de sua proposta metodológica. Baseio-me na reflexão de Walter Benjamin (1994, p. 224), ao afirmar que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo, ‘como ele de fato foi’”. E minhas memórias por crer, assim como o autor, que “Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (BENJAMIN, 1994, p. 204). Minha intenção nessa narrativa é devolver para esse espaço o reconhecimento da sua importância para o ensino da Arte e da Dança no município do Rio de Janeiro.

Núcleo de arte: a história

Em 1998, é promulgada a Lei Municipal nº 2.619, que consolida a criação dos Núcleos de Artes da Secretaria Municipal de Educação do município do Rio de Janeiro. A história dessa implantação consta nos *Documentos pedagógicos dos Núcleos de Arte* (SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO, 2007, p. 22). A documentação é muito sintética, superficial e carece de atualização e referências bibliográficas. Exibe uma relação de fatos históricos e indica os procedimentos pedagógicos iniciais constituídos a partir da implantação do projeto. A metodologia indicada é potencializada pelos pressupostos teóricos indicados pela reforma curricular da Rede Municipal

através da Multieducação: Núcleo Curricular Básico (1996) e suas atualizações, Parâmetros Curriculares Nacionais Arte (PCNs 1997, 1998), Proposta Triangular de Ana Mae Barbosa e, especificamente para Dança, os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp, introduzidos no curso de especialização em Dança-Educação oferecida no ano de 2000, através de uma parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O documento foi constituído a partir de centros de estudos semanais, realizados por professores e gestores do programa, no período de 1998 a 2001, atualizado no período de 2004 a 2005, por um grupo de professores indicado pela coordenação geral, e publicado em Diário Oficial em 2007. Através dele podemos perceber a implementação inicial da dança na Rede Municipal. O material apresentado não apresenta referências bibliográficas específicas para dança e é fruto da troca de experiências e diálogos iniciais de uma experimentação que se constituía pioneiramente entre os professores.

Entre 1998 e 2002, sob a coordenação geral de Jurema Holperin¹⁷², surgem exigências administrativas e são implantadas estatísticas, mapas de frequência, relatórios semestrais e anuais, as avaliações de professores e alunos atendidos em cada NA para o controle da movimentação de alunos e professores. Adota-se uma sistematização do processo pedagógico, onde direção central, chefias e professores conjuntamente definem os conceitos-chaves e a metodologia que norteariam os conteúdos e objetivos de cada linguagem, descaracterizando sua composição inicial de um ateliê livre.

O NA é um programa institucional artístico pedagógico com o caráter de permanência eletiva nas oficinas. Apresenta um quantitativo mínimo de alunos por oficinas que deve ser atingido. O Centro de Estudos é obrigatório e garante para os professores 1/3 do horário para o planejamento. Alunos e professores vivem nesse espaço a possibilidade de experimentação das diferentes linguagens da Arte interligadas por um Projeto Político Pedagógico (PPP). O PPP prevê o desenvolvimento das técnicas específicas de cada linguagem da Arte e os aspectos formativos que devem ser atingidos pelos alunos.

¹⁷² Servidora da Secretaria Municipal de Educação.

Cabe a cada professor elaborar suas estratégias pedagógicas que correlacionem as experiências vividas dos alunos e comunidade do contexto local à temática oficial indicada pela gestão central do programa, garantindo a abordagem, a aproximação, a análise crítica e o envolvimento de todos. O objetivo final do processo é a elaboração autônoma da prática artística pelo aluno, compreendido como sujeito de si e cidadão na sociedade contemporânea.

As oficinas do projeto são oferecidas duas vezes por semana, com duração atual de uma hora e vinte minutos, e são divididas em módulos básicos, módulos de continuidade e Prática de Montagem. No módulo Básico o aluno é integrado ao programa e entra em contato com os conceitos básicos definidos por cada linguagem. No Módulo de Continuidade pressupõe para o aluno uma experiência prévia para o aprofundamento nos conhecimentos específicos de cada linguagem e o Módulo de Produção visa a integração com duas ou mais linguagens para a construção de um produto artístico interdisciplinar, e normalmente os alunos que compõem esse módulo já experienciaram alguma oficina no Módulo básico.

É definido como estratégia para a ação pedagógica a elaboração de um fio condutor anual único, uma temática definida pelo grupo gestor do programa, para todos os NAs e todas as linguagens, com o intuito de dar forma, coerência e estruturação geral nas ações. Para cada linguagem, foram elaborados conceitos-chave e diretrizes metodológicas que devem orientar seus planejamentos anuais e a construção coletiva do Projeto Político Pedagógico (PPP).

O corpo discente é composto por alunos oriundos de Unidades Escolares distintas, além dos alunos oriundos da Unidade Escolar que abriga o NA. Isso acarreta em uma movimentação de um grupo de alunos estranhos à escola que comumente pode levar a algumas inquietações administrativas para a escola hospedeira, fato que já ocasionou alguns embates entre Unidades Escolares e NAs e algumas mudanças de endereços de NAs.

A partir do segundo mandato do prefeito César Maia (2004-2008), pudemos perceber mudanças nas políticas educacionais que refletiram negativamente no funcionamento dos NAs. Essas mudanças se acentuaram com o mandato de Eduardo Paes (2009-2016) e que provocaram a redução gradativa do reconhecimento e da importância das artes no ensino fundamental. Podemos exemplificar algumas como a redução de horas/aulas das linguagens artísticas, a descentralização da gestão dos NAs e a consequente redução do apoio ao desenvolvimento de capacitações, eventos, orçamentos, etc.

Em novembro de 2012, durante as grandes manifestações grevistas dos professores da rede municipal, alguns núcleos são fechados pelas CREs¹⁷³, e o NANS foi um deles. Porém, após manifestações de pais de alunos do Complexo do Alemão¹⁷⁴, a Sr.^a Secretária Municipal de Educação Cláudia Costin reverteu a extinção do NANS e de lá para cá vivemos nos NAs um período de incertezas, de resistência e de luta em prol de um desenvolvimento e manutenção de um nível ideal do ensino da Arte no município.

Analisando o desenvolvimento histórico da implementação da dança na rede de ensino através dos Nas, podemos observar seus avanços e retrocessos. Ela foi implantada como oficina no ensino do Rio de Janeiro em 1992, nos Núcleos de Arte e Clubes Escolares. No ano de 2000, foi implantada como linguagem na grade curricular, e em 2005 foi retirada sem maiores explicações. Um fato a se destacar é que não existem registros oficiais sobre esses caminhos e descaminhos. Não houve resistência política dessa retirada. As escolas se apresentavam naquele momento não aparelhadas com salas para o ensino da dança e os professores perante essa dificuldade, apenas aceitaram o fato.

É importante evidenciar que os professores de dança dos NAs passaram por uma capacitação através de uma parceria da Secretaria Municipal de Educação com a Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a criação de um

¹⁷³ Coordenadorias Regionais de Ensino – estrutura administrativa da Secretaria de Educação do Município do Rio de Janeiro.

¹⁷⁴ Conjunto de comunidades da Zona Norte do Rio de Janeiro entre os bairros de Bonsucesso e Ramos.

curso de especialização *lato sensu* em Dança Educação. A metodologia implementada e desenvolvida nos NAs para a dança decorrem dessa capacitação e resultou em processos artísticos premiados e aluno/as que, mais tarde, se tornaram profissionais do campo da Dança. Certamente não foi por incompetência que a linguagem foi extinta da grade.

Outros dados que chamam a atenção na atualidade é a falta de atualização sobre os dados cadastrais na página da Prefeitura do Rio de Janeiro sobre as unidades em funcionamento dos Nas. Encontramos endereços de unidades extintas configurando na página e não são apresentados dados estatísticos sobre o atendimento realizado em cada uma, embora essas estatísticas sejam enviadas mensalmente para a unidade central. Um grande número de professores está sendo aposentado sem reposição efetiva de substitutos e um temor aterroriza aos que ficam mediante o desconhecimento sobre o futuro do projeto com a implantação do ensino integral na rede.

Núcleo de Arte Nise da Silveira: a memória

O NANS foi criado em 1994 e carrega consigo algumas singularidades. Ele é fruto de um convênio entre os governos federal e municipal, foi estruturado no Pavilhão Bráulio Pinto cedido do complexo do Hospital Psiquiátrico Pedro II, atual Instituto Nise da Silveira, no bairro Engenho de Dentro, subúrbio do Rio de Janeiro durante o período da reforma antimanicomial. A revitalização desse espaço, implementada pelo Centro Comunitário, se deu através de ações políticas, culturais e artísticas com participação ativa da comunidade no Centro Psiquiátrico, provocando a superação de estigmas e preconceitos existentes sobre a doença mental. Para a implantação, a equipe de professores dos NANS atuou na reforma e adaptação do pavilhão, originalmente destinado ao isolamento de pacientes em crise. Transformamos quartos de eletrochoque, refeitórios, enfermarias e cozinhas em salas específicas para cada linguagem, foi um trabalho intenso devido ao dramático perfil do espaço, mas fundamental para o engajamento

deste grupo fundante e que infelizmente não possui registro histórico do processo.

O NANS atendia nos dois turnos e recebia alunos no contraturno escolar. Com a divulgação nas escolas, as turmas foram lotadas e os alunos experimentavam e reconheciam a importância da Arte, não só para a vida deles, mas também para os pacientes que com tratamento humanizado eram integrados aos projetos que ocorriam. Conheciam o Museu do Inconsciente, a história da Dr.^a Nise da Silveira e sua contribuição para a revolução do tratamento mental. Tinham contato com vários pacientes que eram artistas e que transitavam pelas dependências do hospital desmistificando o preconceito sobre a loucura. Brincavam com o bloco carnavalesco Loucura Suburbana, saraus e festas juninas com os pacientes.

As aulas de dança nunca foram apenas aulas de técnicas, pois sempre foram atravessadas por esse ideário político e cultural do contexto antimanicomial que enriquecia essa troca. Esta ação pedagógica resultou em conhecimento vivido, sentido, inclusivo e transformador.

Porém, a redução de iniciativas e recursos necessários para a preservação no hospital dos projetos que ali se instalaram com a reforma antimanicomial, ocasionou o deslocamento de setores de atendimento no complexo hospital para os prédios de fácil acesso para o público externo e a redução da segurança implicou no fechamento de algumas entradas. Esses fatores associados à falta de interesse da 3^a Coordenadoria Regional de Ensino em articular com a direção do hospital questões sobre a mobilidade e a segurança dos alunos no complexo hospitalar e a manutenção da parceria garantindo o espaço físico para os dois projetos, resultou em um primeiro momento na transferência do NANS para um prédio em um local afastado do acesso ao público e ao lado da residência dos pacientes que não conseguiram ser realocados em seus lares.

Apesar de todos os esforços da equipe em transformar novamente o espaço hospitalar em uma escola de arte, o resultado imediato dessa primeira mudança foi o surgimento de vários constrangimentos com pacientes, que

nesse momento sem o acompanhamento devido, permaneciam no espaço trazendo alguns problemas para alunos e responsáveis. De imediato sentimos a redução do quantitativo de alunos, mas implementamos a divulgação nas escolas, tranquilizamos os responsáveis e prosseguimos. Mas, a falta de interesse em manter o NANS no Hospital estava dada, tanto pela gestão do hospital que reestruturava suas ações e queria a retomada de espaços, quanto pela CRE que priorizava a manutenção no espaço do Clube Escolar do Engenho de Dentro.

Nesse jogo político, a parceria foi atualizada com o hospital sem a manutenção do NANS e, conseqüentemente, iniciou-se uma vigilância acirrada e constrangedora por parte da CRE para comprovar o quantitativo de alunos em cada oficina, a frequência e a qualidade do trabalho dos professores. Esse assédio resultou na transferência em 2010, para a Escola Municipal Orosimbo Nonato, espaço que era de um Projeto de Educação para o Trabalho que naquele momento também estava sendo extinto.

Novamente o NANS estava se reinventado, e dessa vez iniciando praticamente do zero. Nova sede, novas comunidades, anseios e desejos a serem atendidos. Mais do que adaptação, o que nos impulsionou naquele momento era a consciência da importância desse projeto para os alunos e a resistência contra um sistema que impulsionou uma greve histórica decorrente do descontentamento da classe docente com as políticas educacionais adotadas, em 2012.

Com a adesão de todos os professores do NANS à greve, a intenção de fechar o NANS pela CRE novamente estava dada. Mas, o que a CRE não contava é que a aceitação e o reconhecimento da importância do projeto pela comunidade era tão significativa que a intervenção dos responsáveis dos alunos moradores do Complexo do Alemão, enviando e-mails para a então secretária de Educação Cláudia Costin, foi o suficiente para a reversão da extinção do NANS mesmo após a sua publicação no diário oficial. Contrariada pela interferência direta da secretária de educação, sofremos com a ameaça de fechamento definitivo caso mantivéssemos a paralização em 2013. A não

adesão ao movimento grevista foi a moeda de troca para o não extermínio definitivo do projeto.

Atualmente o NANS segue resistindo, apesar da ausência de registros oficiais sobre o mesmo, mas espero que essa narrativa contribua para a compreensão sobre a potência do trabalho desenvolvido, possibilite indicativos a partir das referências teóricas utilizadas para a visibilização da luta travada pelo projeto e seu corpo docente pelo ensino da dança no ensino fundamental público e de qualidade.

Entre a história e a memória

Quanto às referências históricas escolhidas para a escrita desse artigo, recorro a Jacques Le Goff (2011). Historiador francês, que aponta novos caminhos para o desenvolvimento da historiografia, questionando a supremacia da História quantitativa constituída a partir de dados científicos e práticas seriais. Sua teoria, em decorrência dos desafios dos novos tempos, possibilita as análises qualitativas, a apreensão e o reconhecimento de muitos tipos de fontes históricas e possui uma forte influência interdisciplinar que provoca a ampliação de questões históricas e a liberdade de escolha e abordagens de temáticas diversas. Propõe uma metodologia mais consciente para a análise de fontes históricas que viabiliza a constituição da história comparada a partir da exploração de novas formas, e criativas, de lidar historiograficamente com o tempo.

Le Goff (2011) indica uma nova concepção crítica do documento e prevê a sua desestruturação para entrever as suas condições de produção e compreensão sobre: a razão da sua escolha pelo historiador, como foi elaborada a produção dos testemunhos, como ele é afetado pelas determinações da época e do meio, localizando e explicando a existência de lacunas, silêncios e para ponderar sobre os vazios na relação direta com o que sobreviveu no registro.

Trago a teoria de Le Goff para estimular as minhas reflexões sobre o documento oficial do NA e, ao mesmo tempo, legitimar a constituição da minha narrativa como possibilidade de preenchimento de lacunas, vazios, na constituição de uma possível fonte historiográfica onde a memória possa romper com a linearidade utilizada e constituída através do documento.

A memória a que me refiro e utilizo como referência é a memória social. Segundo Gondar (DOBEDEI et al., 2016), a memória é transdisciplinar, é uma forma ética e responsável de se pensar o passado em função do futuro, implica a relação de lembrança e esquecimento em um vínculo dinâmico de coexistência paradoxal, não se reduz à identidade e à representação. “A memória é, simultaneamente, acúmulo e perda, arquivo e restos, lembranças e esquecimento. [...] a aliança entre a abertura e rigor parece ser o grande desafio conceitual, ético e político do campo da memória”. (DOBEDEI et al., 2016, p. 16).

Outro referencial importante a ser evidenciado para dar conta das hipóteses levantadas é a relação entre a memória social e histórica e a constituição da memória política e a esfera pública (HABERMAS, 1997). Segundo Lifschitz (2016, p. 68), “A memória social se articula com a oralidade, a pluralidade e a sociedade civil; e a memória histórica, com a textualidade, a unicidade e o Estado. Esta última é necessariamente fixa e generalizante [...]”. Enquanto a memória social está associada a vínculos espontâneos decorrentes da constante rearticulação dos grupos de memória, a memória política se constitui a partir de vínculos intencionais, por ações estratégicas de indivíduos que se articulam para confrontar o poder e a realidade, pois “A memória política busca intervir no mundo social, confrontando a realidade jurídica, cultural e política, porque se trata de narrativas e práticas que somente adquirem potência quando ingressam na esfera pública”. (LIFSCHITZ, 2016, p. 72).

O campo da memória política é constituído na luta, apesar das políticas de Estado que podem tanto inibir ou motivar determinadas memórias, por uma multiplicidade de agentes que disputam um capital simbólico específico e aqui as testemunhas cumprem um papel crucial nessa formação. Os monumentos/registros, intervenções artísticas, etc. são suportes simbólicos

que impulsionam a reinscrições de memórias nesse embate. A memória política produz uma anacronia radical que impede a marcha da política para o futuro “[...] o que já passou, o inatural, torna-se contemporâneo.” (LIFSCHITZ, 2016, p. 82) e indica a memória como ação enunciativa e denunciativa.

Para pensar na Memória como possibilidade para a construção de uma perspectiva crítica sobre o tempo e projeção de ações para um futuro, recorro às referências de Walter Benjamin (1994) em *Magia e técnica, Arte e política* – principalmente em *Sobre o conceito da história*. Este fala de um tempo das experiências, vivido, e não metrificado presente na perspectiva tradicional da História. Nos impele a lutar contra o tempo contemporâneo, denominado pelo autor como “tempo vazio e homogêneo”, linear, decorrente da crença do progresso infinito e automático e oriundo de uma perfeição fictícia da humanidade. Nele o trabalho compartimentado, mecânico e repetitivo nos impulsiona para um ritmo acelerado, distanciando gerações, implantando o individualismo, provocando o isolamento exacerbado, a ruptura do tecido social tramado pelas tradições, o desconhecimento do mundo e da nossa capacidade de transformação. Nele vivemos a “pobreza de experiência” contemporânea, pois só nos resta experiências fragmentadas e desagregadas da experiência social.

Porém, Walter Benjamin nos deixa pistas para modificar essa situação quando afirma que “O passado traz consigo um índice misterioso, que impele a redenção” (BENJAMIN, 1994, p. 223), e que “é preciso arrancar a tradição ao conformismo [...] despertar no passado as centelhas da esperança” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Para o filósofo, a questão do tempo é política, e ele afirma que o tempo repressivo, morto, pode ser combatido se voltarmos às origens, ao tempo de *agora*, interrompendo o tempo em progresso.

Fala de um tempo potente, tempo sem um antes e um depois causal, um “relampejar” na atualidade que se conecta e resgata o passado possibilitando transformações, constelações que se constituem formando o que o filósofo define como imagem dialética, “[...] a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e

contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não uma progressão, e sim uma imagem, que salta.” (BENJAMIN, 2006, p. 504).

A imagem dialética que possibilita a apresentação da história descontínua, aos saltos, como “irregularidade”, suspensa no tempo e espacializada nas coisas e não nas conexões temporais, é uma superação da “progressão” histórica. Para acessá-la devemos “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225) para resgatar as nossas experiências e o sofrimento passado dos “vencidos”, dos esquecidos, dos excluídos pelo historicismo. Com suspensão, a desaceleração do tempo, poderemos observar tanto os rastros deixados do passado que podem ser revelados por uma historiografia materialista no espaço, nos objetos, nas imagens que cada tempo fornece de si mesmo, como constituir experiências que podem viabilizar transformações nos indivíduos em si e na sociedade.

A partir dessas referências parto para a conclusão na busca de caminhos que me indiquem possibilidades para a recuperação do espaço político perdido dos NA no cenário atual das políticas educacionais.

Conclusão

Sendo assim, sigo os passos indicados pelo historiador Le Goff para uma análise sobre o documento do NA. A minha escolha pelo documento decorre da percepção de que o projeto foi desvirtuado da sua concepção histórica e pedagógica original em decorrência de mudanças nas políticas educacionais implantadas a partir de 2004, no segundo mandato do prefeito César Maia. O documento foi concebido sob a influência da abertura política e de mudanças democráticas no ensino no país, e a sua escrita coletiva já rompia a concepção de um registro oficial.

As referências históricas seguem a construção histórica tradicional, e se limitam a datas, nomes e locais. Na construção da proposta metodológica e pedagógica para cada linguagem, podemos perceber que os campos mais consolidados, como as artes visuais, apresentam uma constituição mais

complexa, enquanto a dança em decorrência da incipiência do campo apresenta uma fragilidade teórica. O documento indicava a continuidade dos trabalhos, mas não foi efetivado. Duas situações me chamam a atenção: o descuido de todos os envolvidos em não garantir esse espaço democrático na escrita da documentação e o processo de esquecimento desenvolvido pela gestão sobre esse documento. Atualmente a gestão passou a apresentar um manual que praticamente era uma duplicação do que estava escrito no documento, mas agora sob a sua autoria. Passo agora a investigar em como agir sobre o vazio, as lacunas desse documento e para isso me aproximo dos estudiosos da memória social de acordo com a concepção de Gondar para rememorar o passado do NA e potencializar um possível futuro para o projeto. O estudo sobre o objeto só pode ser concluído na perspectiva transdisciplinar, a partir do atravessamento entre a história e a memória, levando-se em consideração o contexto sociocultural e político vivido no momento. Foco agora o meu olhar sobre o NANS para evidenciar como a ausência de registros históricos ocasiona uma invisibilização da existência desse projeto durante o seu funcionamento no atual Instituto Nise da Silveira. Os registros oficiais se limitam a um arquivo morto com a movimentação administrativa de professores, algumas imagens das crianças e professores em eventos e documentos fiscais da circulação de bens. Além desses registros temos registros acadêmicos, como minha dissertação (SÁ, 2013) e tese de doutorado (SÁ, 2017) que tratam da metodologia desenvolvida para dança nesse espaço.

Com a transferência para a Escola Orosimbo Nonato, entramos na era digital e temos um registro constituído através do Facebook com alguma visibilidade, mas ainda nenhum registro constituído efetivamente com a intenção de evidenciar a abrangência, a potência das ações e das memórias que faça frente aos ataques que o projeto sofre durante esses momentos críticos que vivemos com o ensino da arte no país. Nenhuma memória, além desta que estou constituindo agora. Um registro sequer que arranque do esquecimento toda uma experiência coletiva constituída em 26 anos de projeto. Certamente esse registro não irá surgir por iniciativa da gestão central do projeto.

Com isso chegamos à memória política e esfera pública. A relação constituída pelo pesquisador sobre a composição entre a memória social e a política indicam que o corpo docente constituiu um campo da memória social e não um campo de memória política, pois apesar de todos os ataques sofridos não articulamos, como testemunhas, suporte simbólico para esse embate. Não provocamos uma anacronia radical e muito menos uma ação denunciativa potente. Não constituímos um vínculo específico, nem articulamos estratégias de enfrentamento contra as políticas que se estabeleciam. Compreendo a estratégia utilizada pela gestão central ao desarticular as reuniões gerais com os professores e gestores de todos os NAs, aceita sem nenhuma resistência, como o início do processo político e de articulação de ações que possibilitam na atualidade a possibilidade de extinção do projeto NA.

E chego ao final dessa reflexão me aproximando de Walter Benjamin na busca da esperança de que ao resgatar as nossas experiências e retirá-las do esquecimento, poderemos reconstituir a história dos excluídos e provocar uma resistência contra o projeto de extinção que progressivamente vem se instaurando nos NAs. Acredito que as hipóteses iniciais levantadas nesse artigo tenham sido aqui respondidas e desejo que esse registro seja enunciativo e denunciativo o suficiente para garantir *a dança por vir* nesse espaço.

Referências

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BARROS, J. C. D'Assunção. Jacques Le Goff- Considerações sobre contribuição para a teoria da história. **Cadernos de História**. v. 14, n. 21, 2º sem. 2013.

BENJAMIN, Walter. **Magia, Técnica, Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Arte / Secretaria de Educação Fundamental.** Brasília: MEC/SEF, 1997.

DOBEDEI, V et al. (Org). **Por que memória Social?** 1ªEd. Rio de Janeiro: Híbrida, 2016.

HABERMAS, Jürgen. **Direito e Democracia.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

LE GOFF, Jacques. A História Nova. In: NOVAIS, F.; SILVA, R. F. da (Org.), **Nova História em Perspectiva.** São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

SÁ, Denise Maria Quelha de. **A dança-educação/ nos passos da memória.** Dissertação de Mestrado em Memória Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

SÁ, Denise Maria Quelha de. **Núcleo de Arte Nise da Silveira: entre o tempo e o contratempo, a composição de uma memória do/no corpo.** Tese de Doutorado em Memória Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. **Documentos pedagógicos dos Núcleos de Arte.** Programa de Extensão Educacional. Rio de Janeiro: 2007.

WILMER, Renata. **Programa de extensão educacional núcleo de arte da Secretaria municipal do Rio de Janeiro: Entre a educação formal e não formal.** <https://www.academia.edu/3358937>, visitado em 16/09/2020.

O CORPO DESEJANTE NA DANÇA

Mariana Vianna Kuntz Fonseca (FMU)

Até hoje não se desvendaram todos os mistérios da alma e tampouco as infinitas possibilidades do corpo. E o que é o corpo, afinal, para além de um conjunto de carne, ossos e articulações? Todo corpo resulta de uma multiplicidade de relações que tem direções e interesses diferentes que podem potencializar, ou não, o indivíduo. Tais relações provocam diversos afetos: alegria e tristeza, por exemplo, que podem construir ou derrubar nosso teto. São as experiências afetivas vivenciadas por um corpo, como amor, ódio, tristeza, nostalgia, que determinam quais corpos podemos ser.

Mas, se por um lado há uma infinidade possível de corpos para ser, por outro, se estivermos presos a uma *couraça muscular* não conseguiremos atingir nem um décimo de nossa potência.¹⁷⁵ Assim, se a couraça é uma história congelada, o que pode amolecer, ou suspender esse enrijecimento, ou esse recalque?

A dança, nesse sentido, pode ser um importante instrumento de desenrijecimento e de expressão para o conhecimento do corpo. O indivíduo disposto a conhecer seu corpo, permitindo gestos e movimentos encadeados, é conhecedor de inúmeras benfeitorias para seu próprio *eu* e, conseqüentemente, para sociedade onde está inserido. Nesse sentido, Nietzsche ensina que a *vontade de potência*, ao propiciar uma mudança de valores, abre novas perspectivas de vida na dança.

¹⁷⁵ “**A Couraça Muscular. Reich** descobriu que cada atitude de caráter tem uma atitude física correspondente e que o caráter do indivíduo é expresso corporalmente sob a forma de rigidez muscular ou couraça muscular. **Reich** começou a trabalhar, então, no relaxamento da couraça muscular. Ele descobriu que a perda da couraça muscular libertava energia libidinal e auxiliava o processo de psicanálise. O trabalho psiquiátrico de **Reich** lidava cada vez mais com a libertação de emoções (prazer, raiva, ansiedade) através do trabalho com o corpo. Ele descobriu que isto conduzia a uma vivência muito mais intensa do que o material infantil trabalhado pela psicanálise.”
<http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=191> Acesso em 20/09/2020

Por isso, postulo a importância da integração e personalização para o desenvolvimento corporal e psíquico do indivíduo. Isso porque a apropriação de seu próprio corpo serve não só para o indivíduo adquirir uma identidade própria, mas também para viver dentro de seu corpo, para conhecer-se corpo, para se perceber como indivíduo.

Acredito que, no momento que tomamos consciência da importância de conhecer nosso *corpo morada*, poderemos tomar as rédeas de nossas vidas. Assim, afirmo que a dança soma na continuidade da linha da existência. A experiência corpórea é a experiência do sentido.

No momento em que *encarnamos*, ou seja, estamos conscientes do corpo-carne, podemos entrar em verdadeira relação com o outro, conseguimos *tocar o outro*. De fato, somos seres do mundo, o homem se constitui através da relação e do encontro com o outro, e é dessa maneira que poderá ser construída uma sociedade mais fraterna e feliz.

Neste trabalho pretendemos, então, mostrar que a dança e o movimento são uma ferramenta de expressão imprescindível para formação do ser humano bem como da participação do indivíduo na sociedade.

Por uma ideia de dança e potência

Na Grécia antiga, existia o pensamento e a vivência de que o indivíduo era um corpo uno, integral e inteiro, o físico e o intelecto faziam parte de uma busca para perfeição, sendo que o corpo belo era tão importante quanto uma mente brilhante. Os gregos apreciavam a beleza de um corpo saudável e proporcional. O corpo era valorizado pela sua capacidade atlética, saúde e fertilidade.

Conforme os ensinamentos de Sócrates e Platão, a supervalorização da razão, teve como consequência uma cisão do corpo, fazendo com que ele fosse menos valorizado e deixado de lado, enquanto a mente e a alma seriam mais estudadas e enaltecidas. Lembra-nos Santiago & Oliva que:

O que Nietzsche mais critica em Platão é a divisão dos mundos: este mundo, como devir, como corpo, como perecimento, vai ser distinto de um outro mundo, como lugar das ideias, da alma, do pensamento. Esta divisão submeteu a vida ao pensamento. (2011, p. 231).

Por isso mesmo, na História da humanidade há períodos em que se verificou uma desvinculação entre “atividade prática” que foi totalmente “divorciada de ocupações supostamente mais elevadas”. Assim, a “habilidade técnica” desligava-se “da imaginação, a realidade tangível, posta em dúvida pela religião, o orgulho pelo próprio trabalho, tratado como um luxo”. (SENNET, apud KATZ, 2009, p. 26).

A concepção de cisão de corpo e mente ocorrida no Sec. V a.c. estendeu-se até há pouco tempo. Entretanto, como vemos nesse trabalho, é preciso dar importância também ao corpo. E se deixarmos de lado esse olhar antigo e obtuso e passarmos a olhar para ele?

No sec. XVII, o filósofo holandês Espinoza (1632-1677) afirmou que “mente e corpo são um só”. Para ele os estímulos que nos mobilizam e que nos tocam, geram as ações no corpo, e quando afetado, ele se move; se a afecção é boa, a mente entende que esse estímulo foi positivo e essa afecção aumenta a potência do corpo. Aumento de potência é alegria; e diminuição é tristeza. E, dessa forma, nos acostumamos a elaborar a substância por meio de duas qualidades: corpo e mente. A corporeidade, atributo físico e a mentalidade, atributo da mente.

Os estudiosos da dança e do movimento se empenharam em abordar o corpo. Por exemplo, Neide Neves, quando trabalha a técnica Klauss Vianna pensa na relação do corpo com a gravidade, conseguindo dessa forma uma organização corporal, recuperando espaços articulares, envolvendo vetorização, uso de alavancas, distribuição de peso, apoios e esforços, harmonizando nosso corpo e “gerando oposição de forças que nos equilibram e sustentam” (2019, p. 4). A partir dessa lógica corporal nasce uma dança para

cada corpo que o indivíduo pode desenvolver. Nessa mesma seara, nos ensina Miller, quando aborda a Técnica Klauss Vianna (TKV):

O movimento é trabalhado com base no conceito de soma, que reconhece a unidade corpo -mente e se apoia nas relações em rede que estão presentes no funcionamento do corpo, entre seus diversos sistemas e do corpo com o ambiente. (MILLER, 2013, p. 1)

Klauss e Angel Vianna foram um dos primeiros coreógrafos que começaram a pensar no corpo quando trabalhavam a técnica hoje chamada de TKV - “Técnica Klauss Vianna”. O casal estava interessado nos princípios gerais do movimento, priorizando o indivíduo e assim revolucionaram a dança no Brasil. Consoante a abordagem de Luis Pellegrini, “a dança, a mais antiga de todas as formas de arte, é uma opção total de vida. (...) antes de exprimir na matéria a duas experiência existencial, o homem a traduz com a ajuda do próprio corpo. (KLAUSS, 2005, p. 19)

Nessa seara, importa dizer que o indivíduo que dança deixa o seu *eu* e perde-se em si mesmo, ele não tem uma identidade, mente e corpo se fundem para virar um ser desejante na dança, apontando os ritmos da alma, criando, sem dúvida boa afecção. O ser que dança desperta para o fato de que a cabeça está ligada ao quadril, que está ligado às mãos, que, por sua vez, estão ligadas ao coração e, assim, aos pés, até que sente que está por todo lugar e em lugar algum e particular. Quando dançamos falamos de um relacionamento dinâmico com o mistério que acontece dentro do seu corpo, dentro do seu sangue. Conforme afirma Roth (1997, p. 32) “Ao deixar que o corpo dance, você, imediatamente, se despoja de mentiras e dos dogmas, até que todos sejam entregues ao próprio espírito da vida”.

Atualmente, pode-se dizer que, de modo geral, a humanidade está caminhando para uma maior consciência e conhecimento do corpo. Este foi feito para obter novas oportunidades e novos reflexos, a fim de se manifestar no mundo e nele atuar, com total liberdade e conhecimento de si. Através do conhecimento do corpo e de todas as suas manifestações, o homem consegue fortalecer, entender e perceber a sua existência e, dessa maneira, atuar no mundo de forma mais eficiente e apropriada, com seu corpo integral e íntegro.

O corpo humano é aquele que nos ensina e a anatomia nos ajuda a olhar para ele de alto a baixo, por dentro e por fora.

A dança se beneficiou muito das descobertas feitas pela anatomia. O conhecimento anatômico permitiu que o indivíduo entendesse como somos por dentro. Assim, só recentemente, obtivemos uma educação visual da anatomia, mais papável e consistente. Com esse precioso estudo, conseguimos entender a mecânica do movimento, a biomecânica, a cinesiologia.

Vejamos que o ballet clássico foi criado antes dos conhecimentos anatômicos e, por isso, se exigia uma rotação externa a partir da coxofemoral, causando desalinhamentos profundos no bailarino. Já o ballet moderno surgiu no século XX, após um maior conhecimento da constituição do corpo humano, fazendo com que ele seja mais orgânico e anatômico.

No entanto, o corpo não é apenas um instrumento receptor ou armazenador de informação, mas é algo dinâmico:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois, toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. As informações se transmitem em processo de contaminação. (KATZ & GREINER, apud KATZ, 2009, p. 27).

Como se vê a dança, na atualidade, é uma ferramenta importantíssima. Sabemos que as pessoas estão cada vez mais individualistas e vivendo no mundo virtual, onde a cabeça está a pensar e o corpo inerte. Esses dois fatores acarretam constantes problemas de depressão primeiro porque “o homem não é uma ilha” e não foi feito para viver na frente de um computador. Dessa maneira percebemos uma sociedade com indivíduos sonâmbulos, usando remédios ansiolíticos e antidepressivos para dar conta do mundo 4D.

Nesse sentido, a dança e o movimento vêm como antídoto. Não só pelo movimento, mas pela possibilidade de contato com o outro, com as interrelações corpóreas. Necessário para que nos sintamos vivos, caso contrário viraremos robôs ou seres de “cabeças com patas”: “quando o seu corpo se rende ao movimento, sua alma se lembra de sua dança” (ROTH, 1997, p. 33). Nesse sentido, vemos que durante mais de 2.000 anos, o homem

desconhece a poderosa máquina chamada corpo, vivendo sua vida com uma grande cabeça pensante num corpo adormecido, muitas vezes morto e as vezes até desprezando-o. Conforme aduz Bertherat:

Neste instante, esteja você onde estiver, há uma casa com o seu nome. Você é o único proprietário, mas faz tempo que perdeu as chaves. Por isso, fica de fora, só vendo a fachada. Não chega a morar nela. Essa casa, teto que abriga suas mais recôndidas e reprimidas lembranças, é o seu corpo. (BERTHERAT, 1977, p. 11)

A psicologia da força da vontade de potência, apontada por Nietzsche (1844-1900), em seu aforisma 303, aduz que “o que o homem quer...é um plus de potência”, e que o que lhe confere essa potência é a “complexidade de sistemas que lutam pelo crescimento dos sentimentos de potência”. A falta de conhecimento de si causa diminuição de potência.

Dessa forma, através do movimento e da consciência plena do corpo, podemos atingir o entendimento da unificação do *corpo e mente* que existia entre os gregos antes de Platão e Aristóteles, transformando o indivíduo em um ser que se apropria de sua potência. Esse sujeito dançante, desejante e vívido, que sabe expressar-se através do gesto dançado e que alarga os movimentos internos, é capaz de abrir novos espaços, possibilidades e camadas infinitas. Dessa forma, possui uma grande potência de agir, pois será construtor de um desejo livre da representação e do negativismo.

Esse indivíduo é uma máquina de potência, ele é minimamente conhecedor da constituição e sensações do corpo humano e assim se expressa de modo a entender a si e o melhor funcionamento de seu corpo. Essa comunicação, expressão é necessária e útil, pois resulta no conhecimento da singularidade de cada corpo que emerge da dinâmica da sua relação com o mundo. Ademais, o corpo é aquele que nos dá a possibilidade de silenciar.

De fato, outra grande mágica que a dança nos proporciona é o encontro com nós mesmos quando o corpo para, silencia, escuta, percebe, sente. Sabemos que não existe nada como a quietude na dança: você pode não estar com a cabeça em lugar nenhum, mas a energia ainda flui no seu corpo.

A experiência sentida e vivida de um corpo em repouso após ter dançado (ponto imóvel) contribui para o bem-estar e crescimento pessoal, essa sensação, quando trazida para consciência pode trazer experiências transformadoras e muito positivas. Além da quietude após a dança, podemos pensar também no silêncio, ou *atenção interna*, que o dançarino faz quando se prepara para dançar, ou para apresentar o âmago da imobilidade, ou seja, a calma dentro do giro, dentro da coreografia. Nesse momento, o dançarino está pronto para se render ao fluxo, está se liberando, quase que se rendendo a uma perda total de si.

Nessa permissão do *sim*, aquele que dança se permite reconhecer a essência da própria vida, o tempo congelado oferece o significado. O que sou eu? Por que sou eu? E, desse modo, a jornada da dança-quietude pode ser entendida como uma expressão do diálogo entre o sagrado e todos os que estão empenhados em curar, criar, repousar, crescer.

Hoje, existem estudos avançados sobre as relações entre mente e corpo. Eles evidenciam em que medida o movimento foi essencial para a evolução da espécie, propiciando o surgimento ou a formação da mente. De acordo com Miller & Neves:

Os estudos do cérebro e da mente mostram como o movimento está presente nos processos que, na evolução da espécie, dão nascimento à mente assim como no desenvolvimento das capacidades mentais, ao longo da vida de uma pessoa. Percepção, cognição, memória, imaginação, consciência acionam e são acionada pelo movimento. (MILLER & NEVES, 2013, p. 3)

Faz-se necessário, nesse sentido, estar apropriado de seu corpo para que haja uma integração do indivíduo no universo. Quando dançamos, estamos conectados com nosso ser/corpo/carne/espírito, sabemos que somos uno com nosso próprio Eu e com o mundo exterior, descobrindo o sentido da totalidade da vida.

Ademais a expressão *encarnar*, usada na introdução, introduz uma reflexão que presume parte do princípio de que estamos nesse mundo através de um corpo e por isso se faz necessário conhecê-lo. Ter consciência e compreensão desse instrumento possibilita-nos fazer movimentos, acionados

ou não por sentimentos. Pode-se pensar, aqui, na prontidão para ação, bem como no acionamento de atenção e presença. E mais, “a consciência é uma capacidade humana de refletir sobre si mesmo, de se perceber sendo”, pois “o movimento é o produto das ações cerebrais e também componente de outras conexões de modo que “seria um erro, então ignorar o resto do corpo, porque há uma íntima relação entre as funções animais (principalmente o movimento) e o desenvolvimento do cérebro”. (EDELMAM apud MILLER, 2013, p.3)

O corpo foi feito para obter novas oportunidades e novos reflexos, a fim de se manifestar no mundo e nele atuar com total liberdade e conhecimento de si. Através do conhecimento do corpo e de todas as suas manifestações, o homem consegue fortalecer-se, entender e perceber a sua existência e, dessa maneira, atuar no mundo de forma mais eficiente e apropriada com seu corpo integral e íntegro.

Nesse sentido podemos afirmar que o nosso corpo é o modo fundamental de ser no mundo, é a nossa casa. E assim ensina Bertherat:

Nosso corpo somos nós. É a única realidade perceptível. Não se opõe à nossa inteligência, sentimento, alma. Ele os inclui e lhes dá abrigo. Desta forma isso tomar consciência do próprio corpo é ter acesso ao corpo inteiro... pois o corpo e espírito, psíquico e físico, e até força e fraqueza, representam não a dualidade do ser, mas sua unidade. (BERTHERAT, 1977, p. 14).

Esta “unidade” aparece claramente no instante que os movimentos do mundo interior do homem se manifestam, aos poucos estas movimentações se tornam mais orgânicas, a dança flui. O indivíduo, através da dança, se torna mais consciente de si, de seus movimentos, tanto para ele, quanto para o seu expectador (o outro), reagindo assim ao mundo exterior e tentando apreender os fenômenos do cosmos. Na introdução do livro “A dança” de Klauss Vianna, Luis Pellegrini nos ensina:

Dançando, o homem transcende a fragmentação, esse espelho partido cujos pedaços representam as partes dispersas do todo. Enquanto dança, ele percebe novamente que é uno com seu próprio Eu e com o mundo exterior. Quando atinge tal nível de experiência profunda, o homem descobre o sentido da totalidade da vida. (KLAUSS, 2005, p. 20)

Por isso, valorizar o corpo é dar importância à porção da vida que cada um traz em si! Apropriando-se do corpo, o ser que dança pode se encontrar com outros corpos e, assim, atingir e perceber as camadas que envolvem o corpo, a saber; pele, gordura, musculatura, nervos, ligamentos e ossos.

Em resumo, a dança desperta e alonga a inteligência intuitiva e as sensibilidades artísticas, despertando a natureza mais essencial, apresentando uma forma sem forma. Quanto mais profundamente dançamos, mais energia tempo, porque liberamos todo material que estava bloqueando nosso fluxo interno, nosso organismo. Por isso mesmo Klauss afirma que a dança é “um caminho do autoconhecimento, de comunhão com o mundo e de expressão do mundo” (KLAUSS, 2005, p. 18).

Considerações finais

É o corpo que nos silencia, a mente gosta dela mesma e o corpo gosta do outro. O nosso corpo possui todas as informações, portanto no corpo de cada um habita o cosmos, e cada corpo sabe o que é ser uma árvore com raízes fortes. Cada corpo sabe o que é germinar e sabe o que é crescer em direção ao sol.

De forma semelhante, a dança é um veículo de experimentação, ela permite conhecer aquilo que ainda não existe, mas que habita dentro do indivíduo. Quando ele se move, o universo dialoga com ele, e a partir daí, aparece o caminho da manifestação das expressões vividas.

Como ensina Bertherat (1977, p. 107): “o corpo lúcido toma iniciativas, não se contenta mais com receber, aguentar, ‘engolir’. Ao tomar consciência do corpo, damos-lhe a ocasião de comandar a vida”. Por isso, sustentamos que, para o desenvolvimento total do indivíduo, é necessário um forte investimento na dança e na educação somática, tanto quanto no aspecto intelectual, de forma que o ser humano possa caminhar para sua plena potência.

Por esse motivo me transformei em uma professora, dançando pela própria sobrevivência com o intuito de deixar sementes da dança nas crianças

para as quais dou aulas. Desde então, introduzi em minhas aulas de ensino de dança para crianças a "contação de histórias" e, desde o início, percebi que o interesse das alunas aumentou, pois, esse momento passou a contribuir para a maior concentração e a conseqüente entrega ao mundo mágico da dança.

No decorrer dos anos letivos, verifiquei um progresso geral e o aumento da expectativa a cada aula, aguardando sempre uma novidade e uma "viagem" diferente. Conforme Pereira (2013, p. 58), através das histórias, conseguimos desenvolver e atingir a imaginação, o corpo, a tradição (mitos de origem, contos autorais, tradicionais e populares, cultura popular e cultura da criança, lendas, cordéis), a capacidade de criar, transformar e de sonhar. A imaginação inicia-se na criação de imagens internas e configura-se como grande companheira da infância, uma ponte insubstituível para a construção do pensamento abstrato, permitindo ao homem entrar em contato com as indagações que transcendem a mera racionalidade.

Portanto, acreditamos que a retomada da tradição pode conduzir-nos à recuperação de valores que estejam esquecidos ou menosprezados. Considerando que a criança é pura espontaneidade, precisamos trabalhar os movimentos de maneira harmoniosa, sem cerceá-los, as "IN-CORPO-R-AÇÕES ampliam e flexibilizam a relação da criança com o espaço físico, repercutindo diretamente no desenvolvimento da psiquê infantil." (PEREIRA, 2013, p.66).

Assim, com esse método, pretendemos preservar a espontaneidade, alegria e liberdade da criança, conduzindo-a por um mundo imaginativo, rumo a seu crescimento individual e social. Meu objetivo é, pois, promover a prática da dança através das "contações de histórias" com o intuito de: adquirir e estabelecer vínculo com as alunas; desenvolver o pensamento imaginativo e contextualização artística específicos da dança (improvisação e composição coreográfica); desenvolver a corporeidade e promover o movimento criativo através da dança; estimular a escuta de diversos ritmos; desenvolver os princípios do movimento: espaço, coordenação, fluência, corporal e postural (Rítmica de Dalcroze); promover a auto confiança e socialização.

Por isso, baseando-me nessas reflexões, em sala de aula, conto história para ativar o pensamento imaginativo. A história é a ponte imaginativa. Reinos distantes, aldeias remotas, mares longínquos, florestas desconhecidas no território mais profundo de cada um de nós. Câmara Cascudo (2004), grande pesquisador do folclore brasileiro explica a importância do conto popular uma vez que "revela informação histórica, etnográfica, social, jurídica e social. As histórias, os modos da "contação" constituem

Documentos (s) vivo(s), denunciando costumes e ideias, decisões e julgamentos. É o primeiro leite intelectual. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com as histórias fabulosas ouvidas na infância. (CASCUDO, 2004, p. 12).

Dessa forma, concluímos que o movimento e a dança ensinados para a criança, abordado através de contações de história, escolhidas dentro de um repertório condizente com os valores éticos, contribuem para um maior e mais eficaz aproveitamento discente, sendo uma poderosa ferramenta de expressão para formação do ser humano e sua participação na sociedade.

No ponto morto do mundo girando. Nem carne nem sem carne;
Nem de nem para; no ponto imóvel, aí está a dança,
Mas nem parada nem movimento. E não chame isso de estabilidade,
Onde passado e futuro estão reunidos. Nem movimento de nem para,
Nem subida nem declínio. Exceto pelo ponto imóvel,
Não haveria dança e não há apenas dança...
A liberdade interior do desejo prático,
A libertação da ação e do sofrimento, libertação do interior
E da compulsão da externa, ainda rodeada
Por uma graça dos sentidos, uma luz branca se ergueu e se moveu"
(ELIOT, 1936, p.177, tradução deste autor)

Referências

BERTHERAT, Thérèse. **O Corpo tem suas Razões**: antiginástica e consciências de si; com colaboração de Carol Bernstein. Tradução do francês por Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BALLONE, GJ, Wilhelm Reich. In **PsiquWeb**. Disponível em: <<http://www.psiqweb.med.br/site/?area=NO/LerNoticia&idNoticia=191>> Acesso em 15 ago. 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. 13ª edição, São Paulo: Global, 2004, p.12.

ELIOT, T.S. **Poemas coletados**. Nova York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1936.

FONSECA, Mariana Vianna Kuntz. **História dançada**: um portal para a imaginação. Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA. Salvador: ANDA, 2019. p. 1484-1493.

HOMERO, André Martins & OLIVA, Luís César. **As ilusões do eu**. Spinosa e Nietzsche. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

KATZ, Helena. **Angel Vianna**: Sistema, método ou técnica?/ Ana Bevilaqua; organização Suzana Saldanha – Rio de Janeiro: Funarte, 2019, p. 26 – 32.

MILLER, Jussara e NEVES, Neide. Técnica Klauss Vianna – Consciência em Movimento. **In Revista do Lume** – Nucleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, n. 3, 2013, p. 1 – 7.

NEVES, Neide. Apoio Ativo. **In Revista TKV**, Volume 1, Número 4, 2019, p. 4.
PEREIRA, Maria Amélia Pinho. **Casa Redonda**: uma experiência em educação. 1ª edição, São Paulo: Editora Livre, 2013.

ROTH, Gabrielle. **Os Ritmos da Alma**. Tradução do Inglês por Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 1997.

VIANNA, Klauss: em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. **A Dança**. 3ª edição, São Paulo: Summus, 2005.



**INSCRIÇÕES ESCRITAS,
IMAGÉTICAS E ORAIS DE DANÇA**

RESISTIR AO ABRAÇO, COM ABRAÇO: A ESCRITA COMO ESCAPE DE DANÇA

Dinis Zanotto (UFRJ)
Igor Teixeira Silva Fagundes (UFRJ)

Por entre o escrever e o dançar, o corpo que se chama Igor Fagundes e o corpo que se chama Dinis Zanotto se abraçam no pensar poético: alguma hora em que o pensamento-corpo ganha braços – literatura, dança. Literatura-dança: o abraço de agora. Escrever é de tal modo corpo, que Igor sempre pensa em *dançar palavra*. Dançar é de tal modo escrita, que Dinis pensa como *palavra o corpo*. No embaraço dos verbos, Dinis e Igor se revezam nos gestos (dançar escreve, escrever dança), até que virem *nós*: a primeira pessoa do plural que tece o texto e, ainda, o plural de “nó” onde cada qual se embaraça *entre*, permitindo ao texto se entretecer sem pessoa. Atado neste nó, o pensamento se fia em Martin Heidegger (2010) e Jacques Derrida (1973) acerca de presença, arte, linguagem, rasura, rastro e poesia, dialogando com as poéticas de Clarice Lispector (1973, 1998), Carlos Drummond de Andrade (2008) e Guimarães Rosa (1985).

No abraço dança-literatura, ampliam-se as possibilidades tanto de dançar quanto de escrever. Cada poder-ser *gesto* constitui um modo de agir e/ou modo de ser dança, escrevendo, e escrita, dançando. Como tais, dança e escrita precisam ser verbos: dançar, escrever. Dentre tantas possibilidades de ser, há sempre aquela que, sempre vindo ao encontro, aparece como necessária. A possibilidade de dançar no escrever se faz, aqui, uma necessidade. No abraço Igor-Dinis (evitaremos os sobrenomes Fagundes-Zanotto até que o “nó” nos faça anônimos na linguagem), as necessidades (escrever, dançar) se confundem e rasuram os limites do próprio dançar nos limites da literatura, do mesmo modo como os limites desta se rasuram com dança.

A rasura dos limites é ultrapassagem: já não cabem o cerco das obrigações, utilidades, funções, tanto para o corpo quanto para a palavra. Por exemplo: representar, expressar, significar e, assim, *insignificante*, transbordar

a própria funcionalidade ou sistema da significação. O escrever pode não *comunicar* a dança, enquanto o dançar também não *comunica*. Por comunicar, aí, se entende a emissão e recepção – a troca e a partilha – de alguma mensagem, significado, conceito, ideia e, nessa dimensão *ideal, inteligível, suprassensível da ideia*, o sentido persiste metafísico: por trás do corpo, subjacente a ele ou acima dele, fazendo do próprio corpo (e da palavra) apenas meio, instrumento, representante e, não, princípio e fim – o lugar do sentido, da questão. Se a comunicação se vale de canais para perguntar e responder, isto é, para resolver *problemas* (e, em meio ao ruído inevitável das conexões, o comunicar também se faz problemático), o diálogo se funda e afunda na *questão*. Se questão não é conceito, ideia, mensagem, também não equivale a “problema”. A questão é justamente a presença que não cessa de estar ausente e, sendo ausência, não cessa de estar presente; o sentido que não cessa de estar silente e, sendo silêncio, não cessa de proliferar sentido. Uma vez que não se comunica *ausência*; uma vez que não se comunica *silêncio*, o *diálogo* constitui, ao revés, o enredamento dos corpos nesse vão, nesse vazio, isto é, a *mediação* (a experiência *imediate*) de um vazio intrínseco ao sentido; vazio que não pode ser eliminado por nenhuma mediação, até porque funda todas as mediações possíveis, na medida em que é o proliferador dos próprios laços, nós e redes.

Abraço, aí, então, não é comunicação. Antes de comunicacionais, palavra e corpo são *diálogo*. O escrever dialoga com o dançar, na medida em que corpo e palavra (corpo-palavra e palavra-corpo, neste *entre* do sentido e da presença) dialogam com o silêncio – seja do mover (que é dizer *não dizendo*), seja do dizer (que é mover *não movendo*). Desse modo, escrever e dançar se enredam no vão que os fia e dá linha, poro, pele, movimento. Daí, advém – como rede neste aberto e para o aberto – o encontro como o abraço e o abraço como o co-mover e o *pró-mover* do sentido no silêncio e do silêncio no sentido. O abraço como enredamento.

O *entre* dobra e desdobra corpos e, a partir destes, dobra e desdobra mais a si próprio, mais *entre*, mais entre-corpos, vazio. Anterior a quaisquer sujeitos e objetos, este diálogo ou referência é *imediate* e *imediatamente* gerador das mediações e relações. Logo, anterior e ulterior à *relação* lógico-

racional, funcional, está a *referência* poética e ontológica. O corpo, no *entre* e como *entre*, dialoga quando dança, mais do que comunica ao dançar. O corpo comunica enquanto dança, mas poética e ontologicamente, tão-só dialoga: gera, mais do sentido, silêncio. A dança abraça o silêncio, dando ao abraço, o sentido de abraçar: enlaçar, enovelar, entretecer, textualizar, enredar, tramar silêncio. Por isso, toda presença, sendo *imediatamente* ausência, está para além de qualquer representação, pois o que não se fez e o que não se faz mais presente como corpo enquanto se dança não pode ter *re-presença*. O vão da rede (o que a funda, a estende e a excede) não se comunica: o silêncio, aí, não remonta a uma falta de sentido, mas a um excesso que, como tal, não cabe no limite do corpo, na borda da palavra, restando-lhe transbordar em diálogo, em abraço. Desse modo, escrever, se não dá borda para a dança, pode, em seu excesso de silêncio, transbordá-la.

O não-movimento do e no movimento não é, em suma, presença alguma e, portanto, o movimento é representável na mesma medida em que não é: dá-se, fora e dentro da página, como vestígio de um *já não* e de um *ainda não*. O que quer dizer: palavra representa e não representa este movimento – não – representável. No lugar da representação, inscrevemos um *rastro*, já que toda aparição de movimento – o sentido está em movimento e o movimento perfaz todo o sentido – é desapareição. Para existir o diálogo, a necessidade de diálogo e, sobretudo, existir o diálogo como *necessidade*, mais do que *possibilidade* (e sempre já existe diálogo, ou seja, existimos sendo diálogo), um sentido (uma presença, corpo) imediatamente sempre já se interpôs. Afinal, faz sentido dialogar. Não fizesse, o diálogo não se procuraria. Mas, ao mesmo tempo, o diálogo *existe* justamente porque paradoxalmente o sentido interposto *excedeu*, e, assim, o diálogo se procura porque o sentido (a presença, o corpo) imediatamente não se deu. A procura ininterrupta pelo diálogo, pelo sentido, pelo abraço, é a aprendizagem de saber não saber. O que nos reúne é o não saber e, porque sabemos que não sabemos, nos abraçamos para compartilhar, escrever, inscrever – e perpetuar – este silêncio. A palavra é poética (a dança é poética) quando e enquanto inscreve e perpetua tal silenciamento, sem que isto culmine em esgotamento de sentido. Pelo contrário, na sua possibilidade de renovação, de atualização, de proliferação.

O que se escreve tem que fazer sentido para justamente inscrever silêncio no texto, ou seja, realizá-lo como texto, tecido, rede, trama *no vazio*. Textos são tecidos e tessituras corporais porque encontros, redes: “um monte de buracos amarrados com barbantes”, conforme escreveu Guimarães Rosa (1985, p. 14). A linha vai sendo guia e caminho que amarra-arruma frouxamente, ou seja, que não ata completamente, não culmina em nó cego – ao perscrutar o que se inscreve como *entre-linha*. É o buraco, o vão, que possibilita o abraço, o encontro e, ao mesmo tempo, é buraco-vão o que o encontro, o abraço, o texto quer vazar. Dançar, então, com ou sem pés no chão é saber-se sem chão: suspender-se no vão e abrir vão – passagem – no e para o movimento.

Que nos parece? Dançar e escrever dançam e escrevem em *nós*: abraço Igor-Dinis – amarrações de buracos, tessituras de corpos-palavras como isto que vaza e, extravasando, deixa rastros pelo caminho da página. Assim como, enquanto dançando, a dança está sempre se mesclando ao vão do efêmero, o escrito tem que desaparecer como tal – projetar na palavra a efemeridade do verbo – para ser a inscrição de um vestígio. O aparecer propriamente da dança sempre desaparece. Mas o que aparece, o que deve aparecer, é justamente este desaparecer – isto que a palavra em seu vigor de palavra, em seu vigor poético, evoca, convoca e provoca.

Assim como o repouso faz o gesto aparecer e, repousando, o gesto (des)aparece, o vazio faz a rede aparecer e, esvaziando-a, deixa-a *falar silêncio*. O abraço evidencia este *entre* de gesto-repouso, fala-silêncio, rede-vazio. Em suma: escuta. Porque, essencialmente, diálogo é escuta. A rasura é o próprio gesto, no escrever-inscrever, de ver-escutar rastro: (des)aparecimento. Só aí escrita não será – só – representação da coisa, mas o deixar-se ir da entrelinha para a entrelinha: ali, aí, aqui, onde a coisa é coisa, onde a coisa (corpo) é e não é. O vigor da dança se entende desde o acontecer de um (des)aparecer. O aparecer como tal não pode ser presente como algo. Entretanto, por outro lado, mostra-se quando algum corpo, algum sentido, já se deu. Isso quer dizer que o acontecer se mostra ao desaparecer numa presença. Nessa (i)mediação de ausência e presença, a dança expõe a

poeticidade-corpo do que escreve, enquanto a literatura expõe a poeticidade-palavra do que dança.

Na via do escrever como um conhecer, um sujeito torna a dança seu objeto e a representa, proscurendo aquilo que – não podendo ser representado – é a condição de possibilidade de todo representar. O que no pensamento-corpo torna possível a representação não se pode representar, sem se declarar, ao mesmo tempo, um esgotamento do pensar e daquilo que está representado. Todo ato de representar pressupõe o não representável que o faculta. Representar deveria implicar a reserva do escrever-conhecer ao não saber, mas ignora este presente-ausente: a dança que *só é não sendo*. Sobre o não ser não pode haver representação. O dançar, como entidade do saber – e não do conhecer –, é consumido no juízo, na determinação de um fundamento. Não fundamentar seria, pois, a fraqueza, o fracasso do conhecer, que não tolera abismo. Todavia, tal fracasso pode ser o êxito de uma escrita quando ela funda o sem fundo e, nele, dança.

Escrita, como *suporte* de dança, para a dança, é representação ideal de algo ou a conversão da dança em uma ideia (signo) que fale por ela, na vez dela, enfim, que a expresse ou a represente. E mais: que represente o que também já é tratado como signo: o corpo. Por definição, signo é tudo o que fala na vez ou no lugar de alguma coisa ausente e, portanto, só aponta para a coisa, sem ser a coisa. No entanto, “coisa” aqui não é nenhuma objetividade, nenhum dado, mas o acontecimento de um dar-se que, dando-se, ainda e sempre não se dá. A “coisa” é, nesse acontecer, insuportavelmente palavra. Quer dizer: a palavra vira um não-suporte, o *in-suportável* da coisa.

Talvez, para fugirmos da escrita como suporte, valha destacar a escrita, o *graphein*, como o grafar, o grifar, enfim, valha destacar a escrita como um *destacar* da insuportabilidade, seja de si, seja da dança. A escrita, assim, assina, firma, marca, demarca, faz-se vestígio de dança e, assim, pronuncia a dança porque ela, a dança, sempre já é *vestígio*. Presença de passagem: passou por ali, por aí, por aqui, e não está mais. Como o poema não é a poesia, mas o vestígio da poesia que passou por ele e, quem sabe, no diálogo, em um abraço, pode novamente passar, transpassar todo seu silêncio. O

poema, o texto, a escrita dão notícias da poesia, mas não são a poesia. A escrita dá notícias da dança, mas não é a dança. É como se a dança, de passagem, deixasse seu passar já passando, ainda passante, presente, ou seja, em memória, memorável: marcado, marcante. Em corpo, tudo que o marca e se marca é ruga e/ou cicatriz do tempo, do efêmero. A escrita pode ser a cicatriz ou a ruga – a memória – de uma dança. Assim, enrugada, cheia de marcas, escrita terá a vitalidade (e a mortalidade) de um *corpo*. A escrita como cicatriz da dança escreve menos do que inscreve. Antes da linguagem como meio de comunicação, representação, expressão, os povos originários faziam inscrições para produzir memória. Produção de memória é produção de presença na ausência e, reciprocamente, de ausência na presença, já que existir é este aparecer-desaparecer na ruga, na cicatriz.

De certo modo, a escrita alfabética inaugura, no ocidente, o império da representação: substitui história por historiografia. Referimo-nos, por isso, a um modo de escrever *inscrevendo* dança: procura por proximidade, abraço. A escrita como um outro no qual e com o qual a dança se especula, se interpreta, se pensa, se concentra, em vez de um outro no qual e com o qual a dança se dispersa, se perde, sem perpetuar em modos outros de dizê-la, redizê-la; alongá-la, prolongá-la. No abraço, um corpo se alonga e se prolonga na mesma medida em que se recolhe, se contrai, se concentra e, a seguir, se descentra, se distende, se solta, se despede. Escrever pode ser um *quando* o corpo se perde para a página, ou seja, quando a página ganha corpo e isso supõe ganhar tanto sua chegada quanto sua partida.

Pandêmica escrita em distanciamento

A pandemia de 2020 impôs distanciamento social em nossas casas. Entramos em quarentena e, a partir dela, podemos pensar o quanto da existência já estava confinada antes da doença. Ou melhor: o individualismo (o isolamento) já era uma doença, quando os corpos, tão próximos e juntos, seguiam distantes, estanques, ensimesmados. Logo, essas tensões de proximidade e distância nos acompanhavam antes da pandemia. Ela, contudo,

deflagra o *modus operandi* das relações funcionais, comunicacionais, dos seres humanos. Distantes, conectam-se pela via do isolamento, antes e, talvez, ainda agora.

Essa conjuntura possibilita forjar o instante-escrita tanto como distanciamento em relação à dança (na prerrogativa de que o escrever nos isola do dançar) quanto como solidão que conquista diálogo com a dança. Sem poder abraçar a pele dos humanos em meio à pandemia que pretende evitar contágios, abraçamos a pele do papel, a pele do telefone, a pele da tela do computador, a pele das imagens em câmera, a pele das vozes, isto é, as vozes – e tudo isso – como corpos com os quais tínhamos contato (comunicação), mas não contágio (diálogo). Resistimos ao abraço infeccioso, usando máscaras. Mas a máscara da palavra pode ser um desvestir da representação no vestir de uma presença na qual proximidade é afeto: só sentimos saudade do que nos é próprio, do que faz parte de nós e, como presença, exclama uma extrema proximidade na distância. Se desejamos ou necessitamos tanto do outro quando distanciados, é porque este mesmo outro nos é demasiadamente próprio. Se desejamos ou necessitamos escrever dança, inscrever dança, é porque esta dança nos é demasiadamente própria: inscrita em nós, pede, clama, exige palavra como procura e encontro, contato e escape. Jamais captura. Porque abraço não captura: abraço aproxima, acolhe, recolhe, soltando, liberando. Um abraço *apertado* não é o que prenderá e impedirá qualquer liberdade, libertação, soltura. O *abraço demorado* justamente *demora* porque sabe da iminente partida e, *demorando*, fará do movimento de soltar, de despedir-se, de escapar também uma demora, um morar, um habitar, um lugar de morada e moradia.

Para o dançar seguir dançando em nós e o abraço *escrever-dançar* nos distanciar e nos livrar de qualquer isolamento, desistimos de qualquer escrever como um objetivar (capturar, confinar, finar, findar, esgotar). Assim, as oposições “palavra” e “corpo”, “literatura” e “dança” se desfazem, forjando no entre uma composição, uma unidade: em vez de perder a dança ao escrever, ganha-se a possibilidade de um dançar *diferente*. Afinal, isso que se quer guardar-liberar é uma presença que sempre imediatamente escapou e, escapando, acena seu porvir. O escrever *escapando* da página não captura: é,

pelo escape do dançar, capturado. Pelo escuro do dançar, iluminado. Pela síncope do dançar, acordado.

O poético é isso: nada que se pode pegar, como a dança não se pega. No entanto, somos pegos pelo poético, pela dança. Por isso, tocados, sabemos que a arte é *tocante*. Podemos escrever-representar a dança, isto é, produzir coreografia, mas esta não é concretamente a dança. A dança é questão de ser, enquanto a *coreo-grafia* é o conceito a se conhecer/objetivar: representação. Ao *escrever sobre dança*, o corpo está distante do dançar, mas precisa estar nele (falar *nele*, em vez de falar *dele*) para que ele passe pela página e para que, assim, esta possa *dançar sobre o escrever*. Escapando na e da casa-página, o dançar se faz dentro e fora, próximo e distante, presente e ausente na escrita-cicatriz: na marca, na inscrição, na memória e, portanto, na presença de um passado/distante ainda de passagem/próximo/próprio, capaz de futuro, de porvir, de atualização e atualidade.

Porém, como *escapar* de uma escrita de dança que apenas a representa e não inscreve seu rastro quando nem podemos dançar da mesma forma como dançávamos antes da pandemia? Enquanto nossa relação com os espaços de dança muda drasticamente e dançar passa a ter que caber em espaços outros, presenciemos a transformação da nossa casa em sala de aula, de ensaio, em palco, em ambiente cênico. Uma não representatividade de dança tem que se instaurar, ou seja, dançar faz sentido e presença como tal: como agir que – simultaneamente – corrobora e possibilita a transformação da casa em espaço de dança.

Nessa circunscrição, nós (e nós se deve ler naquele nó do sentido): escrevendo *sobre* dança, passamos *por cima* dela ou estamos *fora* dela. Precisamos escrever, sim, mas para aproximar-se da dança, até que ela passe por cima da escrita: escrever *sob* dança. O artista de dança vê, com frequência, a escrita *sobre* dança como um terror, um isolamento, um confinamento, uma prisão na página, na medida em que esta rouba o ensejo de dançar, de dizer *dançando* e, não, *escrevendo*. Ao invés de tomarmos o escrever como afastamento do artista em relação ao que o move, pensamos o escrever como o aproximar-se disso mesmo que o move. Ser ou estar movido

por dança, movido na dança, move modos sempre outros, novos, próprios, de dizê-la, redizê-la, pronunciá-la e pronunciar seu silêncio. Neste sentido, a solidão do escritor na página não é encapsulamento paralítico, mas conquista de uma possibilidade-necessidade de movimento, de deslocamento, de experienciação do diálogo como nossa condição.

Para dançar escrever e escrever dançar

Proximidade diz menos de posicionamentos geográficos, geométricos, cronológicos, cronométricos do que de aproximação (apropriação) ontológica, originária. Aproximando-se da dança que se escreve em Igor e da escrita que se dança em Dinis, o próprio de cada um se mostra em abraço, com abraço, como abraço: dançar e/ou escrever é *agir*, em cada um, apropriado, autêntico, essencial. A abertura de um ao outro nomeia, possibilita e revela o que somos e não somos e, neste entre-ser, a potência do ser-próprio. O outro, então, não é um dado, objetivado, diante de nós. Se está *diante* de nós, *já passou por nós*, já foi em nós lançado, enovelado, como nós fomos lançados no outro, já fomos ao outro atados, tornados um nó, de modo que o nomeado *outro* já seja *próprio*. Somente a partir daí, mediamos o apropriado outro como fora, diante, distante, perto, rente. Somente a partir daí, sentimos falta ou saudade deste *outro* que *somos*. Proximidade diz desta imediação: o ser-próprio ou ser-no-mundo, sem o qual um *outro* não será um dado, um sujeito, um objeto já liberado pelo mundo para assumir esta ou aquela posição. Por isso, muitas vezes sem ter alguém por perto, não deixamos de estar próximos deste que nos é próprio, casa: não estamos necessariamente isolados, mas em diálogo. Distanciar será então o que nos devolve ao outro como potência do próprio e o que nos devolve ao próprio como um ser-para-o-outro. E será também pelo e no distanciar que escrever se faz possibilidade de ser-para-a-dança, enquanto a dança se anuncia como potência da própria escrita: em cena, no palco ou em qualquer espaço onde e quando se dança, dançamos *a solidão do diálogo* com tudo que – dentro, fora, entre – participa do corpo, do gesto, da palavra.

Dança-literatura se abraçam, se aproximam e, aproximando-se, guardam-se, liberando-se, desligando-se enquanto permanecem, à distância, ligadas, próximas. A máxima proximidade seria a anulação de uma e de outra e, portanto, impossibilidade de diálogo, trama, abraço, amor. A máxima distância seria também a anulação do diálogo, do amar, do abraçar, no esquecimento do próprio como entre-ser e ser-com. Há que se ter distância na proximidade e proximidade na distância. Assim é que se resguarda o *entre* doador de toda dobra de desdobramento. Dançar e escrever se fazem abraço: dobra em desdobramento e desdobrar que se dobra. Aí, o corpo poderá ser e fazer-se mais palavra à medida que mais próximo do que lhe é próprio: dançar. No dançar, consumado, e nunca consumido, que poderá seguir dançando em e como palavra. Num só tempo, vale o mesmo para o corpo que escreve: dançar se fará possibilidade e necessidade à medida que, no e pelo escrever, palavra for mais próxima deste escrever-dançar, mesmo que a dança pareça (e apareça) já distante, desaparecida, escapada. Contudo, ao escrevermos podemos (des)aparecer para a dança cumprir o seu escape, o seu intrínseco (des)aparecimento. Corpo não precisa estar longe da página para dançar, mesmo porque o corpo, perto de si, está distante de si: o mais próximo, o mais próprio é o mais distante, de modo que nem podemos ver, isto é, sair de nós para ver todo nós que somos. Resta-nos a rasura como *risco* de dança sobre palavra e de palavra sobre dança ou – porque sabemos que escrever dança e dançar escreve – *risco* de outra palavra sobre uma palavra e *risco* de outra dança sobre uma dança.

A necessidade que a dança tem de (se) escrever por dentro e para fora de si abraça a necessidade que o escrever tem de (se) dançar para fora e por dentro, próximo-distante. Na travessia de uma sobrevivência pandêmica, essas necessidades encontram um confinamento, ou melhor, um recolhimento, uma solidão que dá novos sentidos ao *dentro* e ao *fora*, à proximidade e à distância. Pensamos no abraço que o escrever pode fazer com o dançar num momento em que não se pode dançar com o outro, mas se pode abraçar a dança *escrevendo*. Nesse ponto, o texto, sendo tecido, tessitura corporal (presença-ausência), não é partitura corporal (representação).

Por tal procedimento da *rasura* – este deixar sobre o que se escreve *um risco de dança* e, sobre o dançar, *um risco de escrita* (bem como, foi dito, *um risco de um novo dançar sobre o dançar e um risco de um novo escrever sobre o escrever*) –, o texto *arrisca-se ao abraço*, a resistir *abraçando*, quando uma doença, em pandemia, exige indefinidamente extremo isolamento, ou seja, nenhum abraço, nenhum contato, contágio. Em suas casas, aqueles que vivem de dançar, os que vivem por dançar, provam do confinamento quando chamada a dança a se mover na palavra, nos limites de uma casa. Desconfiam que a palavra não abraça o que a dança diz enquanto move. Supõem, às vezes, que escrever *sobre* dança seja passar *por cima* dela, subjugando-a, subordinando-a a um discurso que a tranca, a anula, sem que a libere. Mas a palavra move e comove.

O confinamento – desdito como tal e redito como solidão – no papel, na página onde se quer abraçar a dança, mas onde não há como dançar como antes, traz a possibilidade de deixar a dança ocupar a página *escapando*. Assim, numa tensão de proximidade-distância, não escrevemos sobre dança, mas inscrevemos dança: não capturamos, mas deixamos a dança aparecer *fugindo* da página, deixando seu rastro – sua *rasura* – no texto. Proximidade e distância também se dão no espaço da página, onde é preciso dançar e onde é possível estar próximo da dança e ao mesmo tempo longe, porque, senão, dançar e escrever não diriam – em suas diferenças – o *mesmo*, porque só seriam – *sem diferença* – a *mesma coisa*.

Em meio à doença que nos desabraça, os que sobrevivem de dança cavam no estreito de seus lares aberturas. Dançam onde não há espaço – e de repente há. Do mesmo modo, os sobreviventes da escrita cavam no limite dos nomes a janela aberta, a porta, a rua na qual finalmente se alongam, se reaquecem, respiram e de novo se contraem. Entrar em palavra, entrar na linguagem que já nos é entranhada diz: entrar em si. E entrar em si é sair para ser-corpo, para ser mais corpo, escutar corpo, deixar corpo ser mais corpo. Entrar em si, na casa, não é encapsulamento e paralisia, nem conquista de intimidade em oposição ao público, à superfície. Entrar em si, entrar na casa será, então, sair *para* a casa, habitar toda a casa, os seus volumes, peles, superfícies. Estar em casa é um pouco voltar para a barriga da terra, para o

ventre do corpo, para sermos de novo paridos para o mundo, para ser-no-mundo. Há muito, ser-no-mundo virou um simulacro porque mundo virou um entorno, um ambiente ou um fora com o qual nos relacionamos. Mundo é o que somos, o que já somos antes de julgarmos que o mundo é um dado à parte de nós e diante de nós, feito para nós e por nós, uma vez *nós* é que somos o abraço *ser-no-mundo*.

Só assim poderemos entrar na rua: quando *sairmos* para a rua, quando a rua for um lugar para se habitar e ser-com, entre, e não a rua como meio para chegar a outros isolamentos. Não a rua por onde passaremos isolados nela e dela. Assim, precisamos entrar na rua e isso quer dizer: abraçar a rua, ser abraçado por rua, por mundo e terra (HEIDEGGER, 2010). E rua quer dizer: os outros corpos, o outro dos outros. Rua quer dizer: abraçar os corpos, atravessando-nos pelo que atravessamos. Forja-se na página a rua e o palco por onde é possível fugir, sair de casa, ou melhor, entrar de novo nela: acontecimento da presença (mundo) em meio ao silêncio criativo da terra ou, em uma palavra, o originário da obra de arte (HEIDEGGER, 2010).

Lançados, então, no confinamento do escrever, tivemos a página como prisão de onde não poderíamos sair para a dança, obrigados a escrever, impedidos de dançar. Aí, ao revés, em vez de parecer a página um cárcere, ela acena como casa: lugar de recolhimento, concentração, ninho, casulo para a metamorfose da escrita em dança, da palavra em corpo, da página em palco, cena. No ninho, na gravidade do repouso, prepara-se o movimento, o salto, o voo, o casulo iminente da liberdade, da captura do escape, pelo escape. Escrever não para fixar (A) dança, mas para liberar (*uma*) dança. Escapamos não *da* dança, mas *para* a dança enquanto escrevemos, enquanto estamos dentro da casa da página, da casa do ser: a linguagem. Assim, numa tensão de proximidade-distância, não escrevemos sobre dança, mas inscrevemos dança: não capturamos, mas deixamos a dança aparecer *fugindo* da página, deixando seu rastro, sua rasura (DERRIDA, 1973).

Habitar essa casa é conhecer os cantos e os quebrantos da morada-página-palavra, os acalantos e prantos do corpo-casa, demorando-nos no lugar, delongando espaços e tempos de dança, de escrita e de recolhimento.

Habitar a página que se mora – e dança – diz, em dobra, *entre* escrever e ler. A palavra recolhimento evoca o verbo *recolher*, *colher*, de mesma proveniência que o verbo *ler*. Quando lemos, precisamos estabelecer proximidade com o que se lê, para sermos o lido, a leitura. Ler vem do latim *legere*, que traz o sentido de colher, de trazer para junto de, de trazer para o corpo, enfim, de juntar, tornar próximo, próprio. Estamos colhendo os outros corpos, estamos nos colhendo, colhendo nossa casa, nosso corpo, colhendo as palavras, colhendo a dança, isto é, lendo a dança, enquanto lemos-escrevemos. Escrever a dança é ler a dança. Ler a dança é escutar a dança, é pertencer a ela. Estar em quarentena é acentuadamente isso: reservar-se para ser, recolher-se, colher-se, até o ensejo de *escolher* em meio ao que parece se *encolher*.

Como na dança, é preciso recolher-se para haver expansão; concentrar-se para haver distensão, contrair para poder relaxar. Não à toa, também falamos de contrair uma doença. A um só tempo, o contrair a dança, não no sentido de apequená-la, mas de colhê-la, dar-lhe uma casa, um lugar para estar, para que ela prolifere, ganhe epidemia, ganhe pandemia, difusão, *existência*. A escrita, então, tenta contrair, concentrar a dança, mas só *tem a dança* quando deixa a dança distender-se na página. Na contração que a escrita faz, a dança só dança quando o escrever relaxa, quando esgarça a escrita no silêncio. Ler nunca é uma atitude de passividade ou atividade, mas de proximidade-distância, na qual ler é ser lido, tocar é ser tocado, colher é ser colhido, abraçar é ser abraçado. A dança, então, na escrita, nos abraça.

No pensar poético, o escrever não *propõe* – não determina – o que é dançar: presença que se põe em sua retirada. O poético, então, *compõe*: escrita-dança como a *composição* que, partindo do silêncio, parte ao silêncio que o sentido-movimento deixou. A literatura de Clarice Lispector (1973, p. 14) *compõe*: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela”.

Quando abraça a dança, o escrever – abraçado por ela – abraça justamente *isso* que abraça, toca, é tocado, sente. Como gesto de amor, abraçar sempre foi verbo de cura: remédio. Mas um vírus torna o abraço risco

de doença, verbo de medo e morte. A rasura de *escrever sobre dança* reside na superação da escrita como aprisionamento do próprio dançar *dentro* da palavra, forjando um *dançar sobre o escrever*: peso no chão da página, salto rumo ao seu céu.

Distantes um do outro, artista e plateia não puderam nunca estar, a rigor, separados, isolados: pelo dançar, aproximam-se, reúnem-se, afetam-se. A literatura de Clarice Lispector segue compondo rasuras:

Eu tenho à medida que desigmo e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais na medida em que eu não consigo designar. A ~~realidade~~ [O corpo] é a matéria-prima. A ~~linguagem~~ [A palavra] é o modo como vou buscá-la e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia e que instantaneamente reconheço [...]. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não consegui. (LISPECTOR, 1998, p. 176. Grifo nosso)

Apreendemos a dança como uma experiência distinta e não redutível ao discurso verbal, na fé de que a palavra não consegue saturar seus matizes e matrizes (CALDAS, 2010). De acordo com o crítico e dançarino Paulo Caldas (2010), afirmar uma dimensão não objetivável, seja pela escrita, seja pela oralidade, requer um modo de compreensão delicado e generoso de escrever sem anular ou dominar o dançar. Compreender seria, de alguma maneira, não compreender: recusar o gesto autoritário do conceito que capta, domina, congela. Eis o destino da não-palavra: ser palavra. Eis, na escrita, o destino da dança: ser literatura. Continua Lispector (1973, p. 25):

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio, jogar a palavra fora. Mas aí [...] a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a.

Rasurar, escrever, aparecer e dançar – Considerações finais

No poema **O Lutador**, Carlos Drummond de Andrade refere-se à luta com as palavras como “a luta mais vã”, fadada ao fracasso, mas que em meio a ele resiste e reexiste: “Lutar com palavras / parece sem fruto. / Não têm carne

e sangue... / Entretanto, luto". (ANDRADE, 2008, p. 243). Assim, falar de dança (falar na dança e com dança) é *praticar* dança. E, para tal, lutar com as palavras pode ser dançar com as palavras: lutar pela e com a dança.

Estamos presos, portanto, a uma certa liberdade. De nossas amarras, do nosso confinamento, vislumbramos a imensidão que nos atravessa e dança; de nossa pequenez – da pequenez de nossa casa, corpo, corpo-casa-página –, sabemos que só se pode passar o impassável, dizer o indizível. E é isto que a literatura-dança passa e diz. Fazendo gestos enquanto falamos, movimentos com a cabeça, os braços, as mãos, as pernas, os pés, queremos alcançar distâncias no instante do dizer, para levá-lo aonde, sem o corpo, jamais poderíamos ir. Os braços em busca das distâncias e o suor que exalamos são frutos da dança a que a escrita nos obriga. A literatura abriga a dança e vislumbramos o seu (sem) tamanho percorrendo-a como abrigo-exílio, pouso-voo no extravio. Tanto a literatura se extravia para a dança (a literatura é *extra-envio* de dança) quanto a dança se extravia para a literatura (a dança é uma *extra-via* da literatura). O texto, agora, sem gênero pré-definido, pode ser tanto ensaio literário quanto ensaio de dança.

Questionar nos conduz a uma busca, inconclusiva, pelo que nunca se mostrará plenamente, que aparece (des)aparecendo, pois do sentido do dançar não podemos nos aproximar, só nos afastar. Ao arriscarmos a aproximação, experienciamos o afastamento de quem tenta arrostar o incontornável. Esse afastamento é, porém, um presente dado a nós. Nele, ganhamos um abraço às avessas. Somos presenteados com a presença de uma ausência, essa ausência desdobrada em presença, pela qual recebemos tudo, já que recebemos nada. Pensamos quando inscrevemos na palavra o que silencia e se ausenta em tudo que move e se move: o que se coloca como negativo a qualquer posição de um sujeito-sobre-objeto. A aprendizagem da ausência é (des)aprendizagem do sentido.

Nesse *entre* ser e não ser sentido, a escrita busca o ilimitado no limite do dizer, no limite da página: o não dito é uma produção e re-produção do dito e do dizível e não sua negação, pois mesmo o indizível é um nome que podemos dizer. Do contrário, sem (se) dizer, sem (se) escrever, a própria ausência não

se faria presente para ser percebida como tal. Pela palavra nos é possível a leitura do que silencia o sentido: a presença de uma ausência que não se pode dar cabalmente; pois isso seria também ausentar-se de todo. Esta é a experiência na qual nos lança como corpo *palavra* e a palavra como *corpo*: uma presença que nunca é de todo presente e uma ausência que nunca é de todo ausente. Pois sem fazer sentido (presença) já e imediatamente, o dançar não irrompe como questão, não instaurando dançado e dançador. O dançador é um já dançado pelo e no dançar: é o próprio perfazimento da *dança*, de maneira que todo corpo que se interpreta já é, como *dança*, um corpo já pré-compreendido. Sem essa pré-compreensão, não podemos cuidar de procurar por isto que escapa na dança e ao mesmo tempo *nos captura*. O dançar, como sentido imediatamente dado e *não dado* é o que já precisamos saber para não o saber e perguntar: o que é isto – dançar? Nisso, somos obra do dançar antes que sujeitos dele. *Pró-curar* é estar em nome ou na direção da cura, isto é, do ser que advém ou sobrevém propriamente em corpo e como vigor de corpo. Para aquém e para além de nossa consciência, já somos o que precisamos ser para poder precisar vir a ser *isso* que nos procura enquanto o procuramos.

Se temos necessidade de dançar é porque, antecipadamente, o dançar teve necessidade de nós. Desse modo, o dançar nos orienta e só seguimos – Dinis e Igor – na procura pela dança porque isso que nos orienta e nos une é, em última instância, o que nunca sabemos e nos desorienta. Logo, anterior e ulterior a toda posição de orientador e orientado, professor e aluno, há o sentido que antecipadamente promove toda orientação e desorientação. Dançar é, então, na e da pandemia, cura e procura: acontecimento que consoma (sem consumir) o movimento de ser e não ser, de poder ser sempre um *poder-ser*. Do mesmo modo, só escrevemos quando e enquanto o escrever é uma possibilidade de ser que, *por necessidade*, já somos para podermos *precisar vir a escrever*. A cada vez que o acontecimento poético de toda procura se põe em obra, quer dizer, em *ação, atividade, atualidade*, dá-se a arte. Dança ou literatura é arte quando o acontecimento-corpo, o acontecimento-palavra, se aciona e nos aciona entre sentido/presença e silêncio/ausência.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CALDAS, Paulo. Derivas críticas. In: NORA, Sigrid (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições Sesc, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

ROSA, João Guimarães. Aletria e Hermenêutica. In:_____. **Tutaméia: terceiras estórias**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GRAFIAS NA PEDRA: ÍNDICES EVOLUTIVOS DA DANÇA

Luzia Amélia Silva Marques (UFBA)
Adriana Bittencourt Machado (UFBA)

Parque Nacional Serra da Capivara

No estado do Piauí, sertão do Brasil, existe um lugar onde a natureza exuberante se confunde com rastros de um passado longínquo, construtor de ações e gestos que ainda permanecem em nós. Não apenas como indícios de movimentos anteriores, mas, como parte de um vasto conhecimento que a nossa espécie, *homo sapiens sapiens*, construiu ao longo de milhares e milhares de anos e que certamente contribuiu para a sua sobrevivência. Esse lugar é o Parque Nacional Serra da Capivara.



Figura 1 – Vista Panorâmica do Parque Nacional da Capivara. <http://fumdham.org.br>

É uma região semiárida que está entre dois grandes conjuntos geológicos antiquíssimos, estruturados por diferentes tipos de rochas e minerais: a planície pré-cambriana da depressão periférica do médio São Francisco e a bacia sedimentar Piauí-Maranhão do devoniano-permiano. Essa bacia sedimentar Piauí-Maranhão era, há muito tempo, parte do relevo coberta pelo mar. Passados milhares de anos, o mar recuou e formaram-se as rochas sedimentares pelo próprio peso das camadas de sedimentos. Esta área foi soerguida, tornando-se mais alta que as áreas do seu entorno.

Era uma região absolutamente fantástica até dez mil anos atrás. Ao norte era a floresta amazônica e aqui mata atlântica. Havia vegetação de planície de montanha. Uma riqueza imensa, não apenas suficiente para alimentar, mas também para incitar culturalmente os homens.

Essa diversidade, essa segurança, deve ter provocado uma evolução cultural muito marcada (GUIDON, 2010, p. 66).¹⁷⁶

Se em um passado distante era um lugar “fantástico”, hoje é um ambiente singular, porque há vestígios representados desse passado por acordos entre natureza e cultura em um determinado tempo. Dos povos que foram se transformando culturalmente, trocando informação com o ambiente, restaram pinturas rupestres, os restos de fogueiras, os aterramentos, os crânios milenares, os artefatos anteriores, todos esses indícios de antigos tempos são testemunhos que se apresentam como vestígios de trocas circunstanciais de processos coevolutivos. Nesse lugar único, reverberam-se informações para o mundo, porque equivalem a uma parte das experiências vividas por esses povos anteriores.

No Parque Nacional Serra da Capivara, existem “obras da evolução incrustadas nas rochas de eras passadas” (DAWKINS, 2009, p. 27). Essas obras estão repletas de informação de dança e testemunham processos evolutivos de nossa espécie. Esses testemunhos não dizem respeito apenas às informações biológicas, como tamanho dos órgãos, design do cérebro, das mãos, coluna, mas, também, como evidências culturais porque descrevem os modos como ocorriam os rituais, festas, brincadeiras, colheitas, guerras, modos organizativos de movimentos e, portanto, ações corporais que sinalizam a existência da dança como uma condição evolutiva da espécie humana e da intrínseca relação entre natureza e cultura. Esses registros de imagens de corpos em movimento, configuram formas, dinâmicas corporais de onde emergem diferentes tipos de composições de movimentos em um espaço tempo muito anterior ao presente. Informações de dança que se presentificam como modos diferentes de ações, de organizações estruturadas pelas relações entre corpos e entre ambientes.

Os modos de organização são representados por pinturas rupestres que resvalam na possibilidade de se atentar para a arte e, principalmente, para a

¹⁷⁶ Niède Guidon: Arqueóloga paulista que, juntamente com sua equipe de pesquisadores, tem, desde 1971, descoberto vestígios humanos que atestam a ocupação da América do Sul em período muito anterior ao que afirmava a comunidade científica. Doutora em arqueologia pela Universidade de Sorbonne (Paris). Criadora e diretora do Parque Nacional Serra da Capivara e da Fundação Museu do Homem Americano, em São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil.

dança como necessidade evolutiva de comunicação do corpo com outros corpos e com o ambiente, portanto, como condição de sua própria sobrevivência. “A arte é uma estratégia evolutiva e adaptativa da espécie humana” (VIEIRA, 2009, p.12) e, nesse sentido, a dança, sendo uma das formas mais complexas de arte, assume uma importância cabal para a permanência de nossa espécie, promovendo conexões entre o biológico e o cultural.

Nos sopés dos paredões da frente da *cuesta*¹⁷⁷ e nas paredes dos *canyons*¹⁷⁸, são os locais principais onde se encontram os abrigos sob rocha com pinturas rupestres. Nestes abrigos, viveram os povos primitivos, há aproximadamente 60.000 mil anos, e deixaram vestígios de antigos “tempos”, revelando modos de viver, comunicar e representar. Nessas pedras metamórficas, estão registrados corpos contorcidos, dobrados, saltitantes, corredores, denunciando o cotidiano das etnias que habitaram esta região.

Eles pintavam enquanto estavam pescando, comendo, se divertindo prossegue Niède na reconstituição do que ocorria há dez mil anos. Tinha a cachoeira e o fogo. Lascavam pedra, aqui tem utensílios de pedra lascada, carvão aí, eu deixei para que o povo que visitasse pudesse ver...Deviam sentar nessa rocha e fazer fogo aí. E o rio correndo aqui [...] (BASTOS, 2010, p. 93)¹⁷⁹.

Foi por conter tantas riquezas, um valor incalculável, que, em 1991, o Parque foi inscrito pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) como patrimônio mundial da humanidade. De acordo com Fróz (1999, p. 33), “na região do Parque Nacional Serra da Capivara existe a maior concentração de sítios pré-históricos do Brasil e talvez da América Latina”. Esses sítios pré-históricos comunicam os modos como o homem, o corpo, se relacionavam com o ambiente, desde suas necessidades mais essenciais de sobrevivência como o alimento, por exemplo, até os modos como se organizavam através de rituais, através de suas danças.

¹⁷⁷ *Cuestas* são formas assimétricas de relevos.

¹⁷⁸ *Canyons* são profundos vales com encostas praticamente verticais, que podem se estender por centenas de quilômetros.

¹⁷⁹ No livro *O Paraíso é o Piauí*, da Jornalista Solange Bastos, que entrevista Niède Guidon. Solange foi repórter da TV Globo e Manchete, fazendo programas especiais, tais como na Antártida, Ilha de Páscoa, dentre outros.

Assim o Parque apresenta-se como um lugar para se buscar esses vestígios, como um ambiente singular para se entender a relação entre natureza e cultura e a emergência de modos de organização particulares resultantes dessas relações. Esses modos particulares apresentam-se como vestígios, representações desenhadas no ambiente como escrita nas pedras, como forma de comunicar e indiciar organizações, fazeres/pensamentos, estabelecidos numa dada temporalidade e espacialidade.

Grafias rupestres: enunciações culturais

A capacidade para criar imagens visuais em um tempo em que ainda não se usava a escrita formal faz das pinturas a primeira grafia da humanidade. São delas que obtemos informações sobre o passado, pois elas presentificam o passado e geram possibilidades de relações com o tempo presente, borram as fronteiras que diferenciam os modos como percebemos e nos relacionamos com o tempo. Atualizam o passado.

O entendimento de que as grafias são as primeiras demonstrações artísticas da humanidade é promulgada na área das artes visuais. No entanto, aqui, é preciso atentar para as mesmas grafias com o olhar de que representam, também, parte das experiências de dança dos nossos ancestrais. É, portanto, um desafio para o campo de conhecimento da dança, já que olhar para estas referidas imagens e ver registros de dança necessita de percepções especializadas nesse campo de conhecimento, uma vez que o exercício parte do olhar sobre tais representações identificando-as como dança, para perceber que os corpos se movimentam em forma de dança.

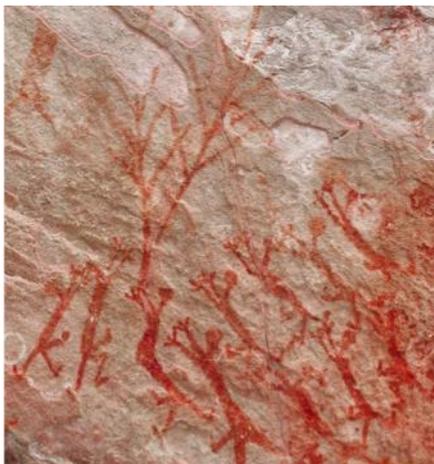


Figura 1 – Pintura Rupestre Serra da Capivara - <http://fumdham.org.br>

As grafias que estão registradas no Parque Nacional Serra da Capivara, expõem experiências corporais, movimentos que indiciam lógicas organizacionais da dança. Como não era possível outro tipo de registro, mesmo porque a materialidade em que a dança ganha “forma” é outra, suas representações sinalizam que ela já estava presente como necessidade de comunicação e sobrevivência dos corpos. Esse entendimento reforça a nossa proposição de que a forma encontrada para registrá-la por nossos ancestrais foi acertada. Por meio desses registros, atestamos o que a nossa espécie sinalizou de feitura de dança.

Considerar a dimensão biológica dos autores das pinturas e gravuras é identificar as características que se vão configurando no processo de hominização, necessárias para o aparecimento do fenômeno gráfico. A possibilidade de representar graficamente o mundo sensível é resultado, em parte, da capacidade da espécie humana de tomar distância em relação a ela mesma, posicionar-se em relação aos outros e ter, como consequência do processo de evolução, uma consciência reflexiva, estes componentes formam a capacidade da espécie, e suas potencialidades desenvolver-se-ão no processo de construção da cultura (PESSIS, 2003, p. 56).

Nossos ancestrais encontraram uma estratégia de permanência¹⁸⁰ como índice evolutivo ao informar e comunicar os modos como se organizavam e

¹⁸⁰ A permanência é um dos parâmetros fundamentais do sistema. Para Jorge Albuquerque Vieira, é o mais fundamental de todos os parâmetros, pois todas as coisas tendem a permanecer. Como contribui também Adriana Bittencourt: “Para que o sistema permaneça no tempo ele terá que evoluir e se construir hierarquicamente a partir do momento em que se configura como algo existente” (M. BITTECOURT, 2001, p. 39).

dançavam ao incrustarem nas paredes das grandes pedras ruiformes¹⁸¹ do PARNA Serra da Capivara: dinâmicas, nuances, ritmos, formas, enfim, modos de pensar. Na pedra, estão registrados os acontecimentos mais importantes da vida ancestral, as grafias são escritas e há escritas de dança, “*pensamento do corpo*”¹⁸², pensamento de dança.

As grafias enunciam cultura, uma vez que se apresentam como veículo informacional de experiências do passado; como fruto de relações dinâmicas entre corpo e ambiente. Aos nos depararmos com essas grafias tão antigas, aproximadamente doze mil anos antes do presente, e quando além disso, vemos que são grafias que indiciam a presença de informações de dança em um tempo tão recuado, compreendemos que as grafias são verdadeiramente enunciadores culturais e anunciam a dança como engendradora de cultura porque por meio da dança a nossa espécie criou rituais que foram se repetindo, e nessa medida, iria se constituindo como parte da memória das comunidade autóctones.

A cultura, enunciada pelas grafias, e, sendo condicionada e condicionando o corpo, aparecendo como produto da nossa história, como resultante das soluções encontradas em processos extensos da evolução cultural humana. O corpo nessas relações, produz significados culturais por meio da dança. A dança é, então, construída como resultado também dessas conquistas evolutivas, produzindo inúmeros significados dentre dessas relações culturais enunciadas pelas grafias.

Como produtor de significados factualmente contextualizados pelos múltiplos instantes que são valorizados indistintamente num processo de trocas evolutivas, o corpo produz signos que são sempre culturais, se organizam em sistemas complexos, e sobrevivem exatamente da possibilidade de acordos e negociações que mantêm viva a multiplicidade, sobretudo no ambiente evolutivo da comunicação (SETENTA, 2008, p. 39).

¹⁸¹ As grandes pedras do PARNA Serra da Capivara têm aspectos de ruínas, por esta razão são chamadas de ruiformes.

¹⁸² Usamos este termo “pensamento do corpo” com base na tese de Helena Katz, que nos traz essa noção: “Há que se entender que quando a dança acontece num corpo, o tipo de ação que a faz acontecer é da mesma natureza do tipo de ação que faz o pensamento acontecer. O pensamento que se pensa e o pensamento que se organiza motoramente como dança se ressoam” (KATZ, 2005, p. 40).

Ao observarmos estas grafias de dança, percebemos organizações corporais constituída de signos, como um calidoscópio de informações que se completam, contaminam-se e configuram-se nesses registros rupestres, os quais são propositores de uma composição singular que nos propicia vislumbrar uma dança primeva que, de algum modo, ainda permanece em nós, como rastro, vestígio, informação.

As grafias rupestres são “pinturas” feitas a partir do ocre, de sangue, da argila, de ossos calcinados e têm permanecido por milhares e milhares de anos gravados nas pedras do Parque Nacional Serra da Capivara. A dança está lá também nos registros¹⁸³ se reafirmando nos corpos e anunciando cultura.

Pelas grafias, percebe-se que a dança já se fazia presente há muitíssimo tempo na trajetória humana, sendo uma das atividades que possibilitou a evolução cultural de nossa espécie; uma necessidade de sobrevivência correlacionada com a necessidade de registrar, nas paredes das cavernas, os acontecimentos que surgiam das relações entre corpo e ambiente. Ao que nos parece, o surgimento da prática gráfica no seio das comunidades primitivas só foi possível porque os povos precisavam registrar suas experiências. A dança, como integrante da complexa teia de relações vividas por eles, foi também registrada.

Entre o passado e o presente: vestígios informacionais de dança

Percebermos vestígios informacionais da dança nas grafias de corpos que indicam movimentos, podemos considerar esses indícios como vestígios que informam sobre os corpos anteriores e também em corpos na atualidade. Já que, quando nos deparamos com as imagens do Parque Nacional, vemos corpos que se parecem com corpos contemporâneos. Nos corpos, estão informações do passado, do presente e pistas para o futuro. Porém não são depósitos, recipientes; mas sendo mídia dos processos que o construíram,

¹⁸³ Nem todas as grafias que estão no Parque Nacional Serra da Capivara são grafias de dança. Como dito anteriormente, existem mais de trinta mil figuras coloridas. No entanto, as grafias que iremos analisar são as que percebemos a presença de informações de dança.

mediatizam a evolução e seus índices. A dança, sendo um índice que se apresenta pelos corpos, é mediatizada quando está acontecendo.



Figura 3 – Pintura Rupestre Serra da Capivara
<http://fumdam.org.br>



Figura 4 – “Sagração Primavera”, do Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch.
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2409200902.htm>

Os vestígios de corpos da Serra da Capivara nos dão uma ideia de que estão em movimento, estão em constante relação com o espaço, ou seja, a forma como estão distribuídos nas paredes das pedras parece que cada um ocupa uma posição que faz com que pareça uma “coreografia”, um acordo prévio. Uma relação que é dinâmica e que se configura em dança, em ações do corpo como dança. Os vestígios, então, são índices de imagens da natureza da dança:

Imagens são representações do corpo em suas relações com o ambiente, são signos na destreza de mediações com outros signos. Como aspecto do corpo, suas representações são informações que permitem ações de comunicação com o ambiente (BITTENCOURT, 2012, p. 33).

O corpo que vemos registrado nas pedras é índice da evolução. O corpo, como meio e mensagem em sua natureza de ser, ao mesmo tempo meio e mensagem e, portanto, mídia¹⁸⁴ de seu tempo, descreve suas possibilidades e suas lógicas cognitivas em suas relações espaço temporais.

O corpo é, portanto, movimento em permanente comunicação de seus estados. Relação dinâmica no espaço-tempo apresenta-se como processo e produto histórico resultante de conquistas evolutivas e

¹⁸⁴Helena Katz e Christine Greiner propõem o corpo como um objeto da comunicação, como resultado sempre transitório dos processos coevolutivos. (Humus, 1/ 2006).

conexões efetuadas através de gerações (BITTENCOURT & SETENTA, 2006, p. 4).

Como uma mídia dos processos de evolução, o corpo é construído nas relações, provisoriamente, sendo o movimento, suas ações, que o configura. Quando olhamos aqueles vestígios de corpos gravados nas pedras do Parque Nacional Serra da Capivara, percebemos corpos distorcidos, isolados, corpos agrupados, esboçados, ornamentados, com vestimentas, cocares, máscaras, corpos diferenciados... Sinais de um tempo, sinais culturais.

Os corpos adaptam-se para sobreviver e, assim, nas trocas entre o corpo e o ambiente, emergiram transformações que não ocorreram em um período curto de tempo, nem foram na morfologia dos corpos; afinal, o corpo de doze mil anos atrás não é tão diferente dos de hoje, uma vez que a evolução biológica opera numa escala de tempo mais dilatada do que a cultural, no que tange as suas características. Apesar disso, as transformações ocorreram na forma de como cada corpo individual/social passou a agir em relação ao ambiente e ocorreram como ganho de complexidade em ações corporais.

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (KATZ & GREINER, 2001, p. 90).

Os vestígios desestabilizam separações entre natureza/cultura, corpo/ambiente, dentro/fora, passado/presente. Pelas informações do meio, os corpos configuram-se, engendrando modos de se relacionar. O corpo do passado se expõe em atividades de dança na contemporaneidade, ao expor movimentos e lógicas de organização ainda atuais, semelhantes, mesmo que diferentes por meio das grafias rupestres, são expressos de várias maneiras, são indicativos do longo percurso da evolução cultural e biológica da espécie humana.

O passado, que se expõe nessas grafias rupestres, alarga nosso olhar para os corpos na contemporaneidade, justamente porque o corpo foi e é o lugar desses acontecimentos. A dança, por sua vez, que ganha existência nos corpos, é mediadora dessa transitoriedade. Contribuiu significativamente para a configuração atual dos corpos. O movimento é uma característica recorrente nas grafias do Parque Nacional Serra da Capivara. Estas nos fornecem muitas

informações sobre o cotidiano, desde os aspectos religiosos a manifestações ritualísticas da vida de nossos ancestrais.

Quatro temas principais aparecem durante os seis mil anos atestados de existência desta tradição: dança, práticas sexuais, caça e manifestações rituais em torno de uma árvore. São também frequentes as composições gráficas representando ações identificáveis, mas cujo tema não podemos reconhecer; um exemplo deste caso é uma composição na qual uma série de figuras humanas parecem dispostas umas sobre os ombros das outras formando uma pirâmide, que faz evocar uma representação acrobática (FUMDHAM, 2012).

Ao analisar as pinturas rupestres, observam-se modos de organizações corporais que resvalam em configurações de dança. Esses modos apresentam-se como índices no processo evolutivo da dança tanto no aspecto da sua feitura quanto na sua duração ao longo do tempo. Constituem modos, organizações e configurações que permanecem como resultado evolutivo nos dias atuais. Dessa forma, o que propicia essa constatação é o modo como os corpos, através dos signos/movimentos, estão expostos, como os movimentos estão intencionados e relacionados.

Os registros de corpos, em seus mais de 12 mil anos de transformações culturais, mudaram muito¹⁸⁵, todavia estão presentes como signos, mediando as diferentes culturas que por lá deixavam suas marcas na pedra e na dança. Isso Porque o corpo registrado repetidas vezes na pedra, selecionado pela evolução cultural e biológica, apresenta um certo padrão, mesmo apresentando mudanças ao longo do tempo.

As informações sobre como lidar com o presente de modo a sobreviver no futuro são necessariamente coligadas do passado. A sobrevivência não aleatória do DNA em corpos ancestrais é o modo óbvio como as informações do passado são registradas para uso futuro, e essa é a rota pela qual o banco de dados primário do DNA é formado. Mas há três outras maneiras pelas quais as informações sobre o passado são arquivadas de modo a poder ser usadas para melhorar as chances futuras de sobrevivência. O sistema imune, o sistema nervoso e a cultura (DAWKINS, 2009, p. 378).

¹⁸⁵ Aqui nos referimos à mudança nas técnicas de pintura, assim como na forma como os corpos foram representados no decorrer do tempo. Existem pinturas de corpos pequenos, outros alongados, outros vestidos com atributos culturais, enfim, há verdadeiramente uma transformação tanto na técnica empregada pelos pintores como na forma como o corpo foi representado.

O corpo, registrado em atividades de dança no passado, nos permite observar correspondências com os modos como os corpos produzem movimentos de dança nos dias atuais, pois são semelhanças que indicam pareências na forma como são organizados especialmente nos seus *designs*.

Um corpo define seu design relacionando-se com outros, no exercício de sua atuação funcional que, em última instância, consistem em garantir sua continuidade no tempo. Definir um design é constituir uma estrutura organizada para fazer com que todas as funções vantajosas de um organismo estejam a serviço de sua produção (BRITTO, 2008, p. 66).

As informações de dança que estão evidenciadas nas paredes das pedras do Parque Nacional, integraram e ao mesmo tempo geraram de transformações nos corpos ao longo do tempo. Parte dos registros de corpos que estão em forma de grafias é possivelmente uma representação dos corpos que eram vistos em atividades de dança. Para esse entendimento, é preciso considerar a capacidade do corpo para produzir imagens como representação de suas relações com o ambiente. Acreditamos que as grafias de dança que estão no Parque Nacional são percepções das experiências do corpo e índices para nós de processos evolutivos.

É importante ressaltar que as grafias possuem determinadas relações sígnicas que compõem uma gramaticalidade que não se define e nem se esgota em um modo ou tipo de dança, ou seja, não há uma gramaticalidade que represente a dança como um todo, não há uma dança apenas, como não há um modo de se fazer dança, mas há modos de organizar informações, signos, que são do “universo” da dança, o que promove, evolutivamente, organizações que se apresentam como padrões, com taxas de regularidades e correspondências sígnicas, gerando semelhanças:

[...] uma gramática implica signos que se relacionem de certas maneiras, mas não de outras. Mas quando isso ocorre, sistemas e subsistemas de signos surgem, compondo um conjunto M de mensagens [...]. Ou seja, uma gramática e as mensagens que origina formam uma linguagem (VIEIRA, 2008, p. 49).

O corpo que está registrado nas pedras apresenta, em sua organização, relações de signos. São representações de dança inseridas numa determinada

perspectiva na relação que o corpo, no tempo primevo, tinha com o seu ambiente¹⁸⁶. “Como um sítio arqueológico, esse complexo sistema biosemiótico, que é o corpo, guarda tudo da história do homem, sendo ele próprio uma marca indelével do *continuum*¹⁸⁷ caos e ordem primordial” (CAMPELO, 1999, p. 12).

Dançar, então, é produzir signos e a dança media as relações entre sujeito e mundo. As grafias noticiam configurações, formatos, movimentos, ações, formações. É por isso que conseguimos perceber a dança entre os demais registros de caça, sexo, guerra, dentre outros. Quando lançamos o olhar sobre aqueles corpos, percebemos essas singularidades. Uma espécie de notação, uma escrita de dança que destaca singularidades que nos faz perceber que não são apenas registros de caça, nem de pesca, nem de sexo, nem de guerra, mas de registros de dança.

Os vestígios de corpos da Serra da Capivara estão em movimento, nos dão a ideia de movimento, estão em constante relação com o espaço. Uma relação que é dinâmica e que se configura em dança, em ações do corpo como dança. Os vestígios, então, são índices de imagens da natureza da dança:

Imagens são representações do corpo em suas relações com o ambiente, são signos na destreza de mediações com outros signos. Como aspecto do corpo, suas representações são informações que permitem ações de comunicação com o ambiente (BITTENCOURT, 2012, p. 33).

E ainda:

O corpo é, portanto, movimento em permanente comunicação de seus estados. Relação dinâmica no espaço-tempo apresenta-se como processo e produto histórico resultante de conquistas evolutivas e conexões efetuadas através de gerações (BITTENCOURT & SETENTA, 2006, p. 4).

As pinturas rupestres, distribuídas em várias partes do mundo, nos mostram que a ação de pintar nas paredes das cavernas está no cerne do

¹⁸⁶ Quando trazemos a ideia de ambiente, não devemos pensá-lo apenas como meio ambiente, mas como “um conjugado de categorias interativas necessárias para que as coisas instaurem seus processos” (BRITTO, 2008).

¹⁸⁷ Adriana Bittencourt explica que a ideia do *continuum* “não se esgota em particulares e se lança em ambientes diversificados, construindo a existência de coisas sejam elas biológicas, culturais, artísticas, físicas, químicas, etc”. (BITTENCOURT, 2001, p. 22).

engendramento cultural da espécie humana e que esta atividade teria surgido, no mundo todo, na mesma época. As pinturas emergiram em um tempo em que o homem lutava rusticamente pela sua sobrevivência. Em meio a essas lutas, registrava o que lhes era importante.

Pintar as paredes dos abrigos sob rocha e das grutas foi, durante essas épocas, prática realizada em todos os continentes, e os indícios descobertos sugerem que o início dessa atividade gráfica ocorre, aproximadamente, na mesma época, em todo o mundo. Essa coincidência leva a pensar na possibilidade de que alguma circunstância ou necessidade do homem tenha determinado o desenvolvimento dessa prática (PESSIS, 2003, p. 53).

Acionar o olhar para as informações presentes nas pinturas rupestres nos fará encontrar elementos de dança: o *homo sapiens sapiens* registrava, nas pedras, suas danças. O ato de pintar nas paredes das cavernas teria acontecido em consonância com as atividades de dança. Portanto, existem correspondências nas artes em suas temporalidades: entre a dança e a grafia.

A dança registrada no passado (as grafias aqui estudadas) nos permite correlacionar informações dos modos como os corpos produzem movimentos de dança na contemporaneidade e, assim, procurar analogias que indicam parecenças, similitudes, em alguns jeitos como são organizados os corpos que dançam.

Nas correlações de corpos/movimentos, a dança apresenta-se como parte de um extenso processo de transformações biológica e cultural de nossa espécie. O corpo que dança é um expositor de seus índices e divulga semelhanças e diferenças em seus movimentos e nos modos como são organizados em um jogo imbricado entre passado e presente, um jogo entre danças.

Referências

ALBUQUERQUE, Jorge. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

_____. **O Universo Complexo**. Rio de Janeiro, v 7, n., 1, p. 25-40. Perspicillum. 1993.

BASTOS, Solange. **O Paraíso é no Piauí: a descoberta da arqueóloga Niède Guidon**. Família Bastos Editora, 2010.

BECKETT, Wendy. **História da Pintura**. São Paulo: Ática. 1997.

BARROS, Manoel de. **Poemas Rupestres**. 3ª edição. São Paulo: Record, 2007.

BRAGATO, Marcos. **Das Origens da Dança Humana: Evolução, Sedentarismo e Agricultura**. ANAIS DO II CONGRESSO DE PESQUISADORES EM DANÇA- ANDA. Comitê Memória e Devires em Linguagens de Dança- Julho/2012.

BORJES, Jóina Freitas. **A história negada: em busca de novos caminhos**. Teresina: FUNDAPI, 2004;

BRITTO, Fabiana. **Temporalidade em Dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2008.

DARWIN, Charles. **A Origem das Espécies: por meio da seleção Natural ou A preservação das raças favorecidas na luta pela vida**. Tomo I. São Paulo Editora: Escala. 1859.

DAWKINS, Richards. **As Evidências da Evolução: o maior espetáculo da terra**. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

_____. **A Grande História da Evolução: Na trilha dos nossos ancestrais**. Companhia das Letras. 2009.

_____. **O Gene Egoísta**. Lisboa: Gradiva, 1976.

DAMÁSIO, Antônio. **O erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DEWEY, John. **A Arte como Experiência**. Martins Editora Livraria LTDA, 2010.

EXUPÉRY, Antoine de Saint. **Cidadela**. Tradução Ruy Belo. Lisboa: Presença, 1996.

FRÓZ, Zozilena. **Uma Inscrição de Mundo a Flor da Pedra:** Os processos de comunicação dos povos pré-históricos através da pintura do Parque Nacional Serra da Capivara (PARNA), Piauí – Brasil. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUC. 2003.

GREINER, Christine. **O Corpo:** pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena e GREINER, Chistine. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área da comunicação. **Revista Húmus**, n., 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2003.

KATZ, Helena & GREINER, Chistine. **A Natureza Cultural do Corpo.** Rio de Janeiro: Universidade, 2001. (Col. Lições de Dança nº 3).

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três:** a dança é o pensamento do corpo. FID, 2005.

BITTENCOURT, Machado Adriana. **A Natureza da Permanência:** processos comunicativos complexos e a dança. PUC, 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

_____. **Imagens como Acontecimentos:** dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos:** Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira THOMSON, 2000.

_____. **O que é Semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 1983. (Col. Primeiros passos; 103).

SETENTA, Jussara. **O Fazer-dizer do Corpo:** Dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

STANFORD, Craig. **Como nos Tornamos Humanos:** um estudo da evolução da espécie humana. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

TOMASELLO, Michael. **Origens Culturais da Aquisição do Conhecimento Humano.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

UEXKÜLL, Jacob Von. **Dos animais e dos homens, digressões pelos seus próprios mundos, doutrina do significado**. Lisboa: Livros do Brasil, 1933.

MACHADO, Paulo. Niede Guidon em entrevista. **Pulsar**: uma revista de cultura. Teresina: HALLEY, 1998.

PESSIS, Anie Marie. **Imagens da Pré-História**. FUMDHAM, 2003.

ESCUTAR, ESCREVER E ENCENAR: INTERSECÇÕES ENTRE HISTÓRIAS ORAIS E DANÇA PERFORMÁTICA

João Vítor Ferreira Nunes (UDESC)

A arte de dançar, com toda sua potência e infinitas possibilidades de expressões, abre caminhos para as/os artistas dançantes desvelarem suas essências, seus devaneios e histórias de vida por meio dos movimentos. Esse processo acentua não apenas as técnicas utilizadas, mas também as rupturas com essas amarras que tanto nos acompanham, além de evidenciar a singularidade da/o intérprete-criadora. Dessa maneira, enxergo que dançar é abrir e/ou fechar sendas artísticas, onde se ampliam horizontes acerca do que por ora é expresso. Ou seja, dançar é algo transcendental. Ao longo desses estudos, reconheci que os corpos em estado de dança, ou não, podem ser vistos como lugares de ritos (expressões) e mitos (narrativas), que ultrapassam todas as noções hegemônicas que circundam o ato de dançar, fazendo com que repensemos novas criações e suas danças, os quais fazem eclodir perguntas como: *são possíveis outras danças; e quais estão por vir?* Partindo desse questionamento, desde 2013, venho me dedicando aos entendimentos do corpo através da linguagem da dança, tendo-a como plataforma para a criação cênica e o autoconhecimento. Serpenteando nos escritos fomentados pelo renomado autor e educador corporal Klauss Vianna, venho dizer que compartilho de seus pensamentos, sobretudo quando ele nos afirma que

A dança é um modo de existir, cada um de nós possui uma dança e seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana. (VIANNA, 2005, p. 105).

Prezar pela individualidade da/o artista da dança é o mesmo que valorizar suas peculiaridades e particularidades, e foi justamente nessa movência pelo desejo de me conhecer via artes da cena que me dediquei aos estudos da dança, do corpo e de si em contexto de graduação na UFRN, estendendo-se a pesquisas de mestrado no PPGArC da UFRN e doutorado no

PPGT da UDESC. Esse encontro comigo mesma¹⁸⁸ e com a alteridade que as disciplinas de Dança e Corpo me propiciaram, permitiu que eu viesse a compreender em quais zonas eu precisava continuar caminhando para me inteirar desse universo em expansão que sou. Dançar e entender meu corpo, dessa maneira, me ampliou os horizontes, apontando as melhores veredas a ser ocupadas para, enfim, chegar aos entendimentos sobre ele e os demais que estão a minha volta. Constatei, ao longo dos estudos, que a cada disciplina cursada, eu havia de chegar a novos *eus*, fosse aquela que já fui, aquela que um dia eu viria a ser, bem como as figuras arquetípicas que pertenciam a minha interioridade e me auxiliavam nessas descobertas, tendo em vista que também sou eu mesma por outra perspectiva. Tudo, dessa maneira, é uma questão de entendimento do próprio sujeito.

Nessa busca por minha inteireza, por minha singularidade, por novos fazeres em dança, é que me vi diante de inúmeras possibilidades de dançar, passando a trabalhar com minha dimensão interior. Tudo aquilo que admirava ou repudiava me serviram de repertórios, levando a comunicações performativas que estavam livres das técnicas outrora visitadas. Ou seja, estava a realizar uma dança singular, diferente de outras que me dispunha a fazer em companhias de dança a partir das reproduções. Acampar em minha interioridade não me colocou diante apenas de mim mesma, mas também daquelas pessoas que estavam a minha volta. Com isso, pode-se dizer, também, que a linguagem da dança permite encontros e que conheçamos as histórias de outros indivíduos, sem deixar de avistar no horizonte a sua completude, bem como ver suas emoções e tudo aquilo que de mágico carrega consigo e consegue transformar em dança/arte. Não se trata apenas de uma linguagem ou de técnicas, mas de autoconhecimento e de uma busca por aquilo que por ora é desconhecido, pessoal e subjetivo, ou que está embaçado. Vejamos que a dança é um encontro com um todo e com suas partes, e que

Quando se está dentro de uma sala de aula ou até mesmo em cena, não se pode e nem se consegue excluir as emoções, as vivências, as percepções e os conhecimentos existem como integridade do corpo. O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos, que

¹⁸⁸ Esta é uma pesquisa que verso toda no feminino referindo-se a mim, a fim de valorizar minha dimensão anímica interior, tendo como base os entendimentos de Carl Gustav Jung (2000) sobre *ânima*.

brotam de impulsos e exteriorizam-se pelo gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos, das intenções. (VIANNA, 2005, p. 105).

Já no título deste artigo, trouxe a ideia de Dança Performática. Essa nomenclatura é extraída daquilo que a pesquisadora e filósofa americana Judith Butler (2019) nos fala sobre o ato de performer, o qual apresenta que o falar está para além da oralidade, ou seja, compreende-o como ato corpóreo. Partindo dessa perspectiva, de um corpo que fala, que horizontaliza, amplio esse conceito de performatividade e o trago para a linguagem da dança, pela qual tenho a intenção de avistar e ser um corpo que comunica uma história oral por meio dos movimentos, para que a fala não fique apenas no ato da falar, mas que também seja vista no dançar, no lócus da ação cênica. Percebo que o fazer dança e o fruir de uma comunicação é uma maneira de performar, ou seja, de falar. E por esse motivo é que não penso em uma dança distante das emoções, das vivências, das histórias dos sujeitos, em resumo, de mim mesma e das outras pessoas.

A interseção entre a linguagem da dança e as histórias orais vieram até a mim de forma natural, desvelando-se enquanto mote fundante de ações práticas e pensamentos teóricos (NUNES, 2020b), ao qual a minha subjetividade estruturava e evidenciava as potências existentes em mim. Nesse traçado em estado de dança, me abri ao novo, que foi a realização de investigações cênicas partindo da contação das próprias histórias, da infância ao atual momento, numa intimidade única. Contar as próprias histórias é o mesmo que ter que revisitar os porões da memória, tendo acesso aos locais e suas informações prazerosas e dolorosas, onde vamos ao encontro não apenas do que desejamos, mas também daquilo com o que evitamos dialogar, relacionar-se. Esse ato de coragem, a meu ver, é suficiente para afugentar a maioria das pessoas. Não podemos negar que é um encontro infundável, necessário e singular. Contudo, ao passo que estava realizando os estudos teóricos e práticos, me vi diante da necessidade de contar não apenas minhas histórias, mas também as das mulheres de minha família Mulato. Mulheres cujas forças partiram das entranhas, e que conseguiram resistir diante das inúmeras tentativas de invisibilização e silenciamento. Com isso, este é um

estudo que versa sobre memórias, histórias e resistências, e foi selecionado para ser apresentado no CT Dança, Memória e História do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA 2020. No próximo tópico, serpentarei entre algumas dessas narrativas, e explicitarei o porquê de desenvolver estudos mirando os holofotes para essas mulheres, o feminino e a feminilidade.

É mister ainda explicitar que, para a concretização deste estudo, realizei uma pesquisa de campo, e que eu, enquanto artista-pesquisadora, ocupava um lugar de escuta entre as mulheres de minha família Mulato. Com isso, em fase de confabulação, intitulei esta jornada de Pesquisa de Escuta e, por meio desse procedimento teórico-prático-metodológico, visei coletar histórias e narrativas, fatos do passado, para que mais tarde fossem estudados e *carnificados*, dançados performativamente. A Pesquisa de Escuta, por sua vez, permite que artistas-pesquisadoras atentem às histórias de outras pessoas, ou mesmo suas, para que, numa troca subjetiva, venham a adquirir informações. Ainda sobre a metodologia utilizada,

[...] dedico-me a realização da busca por narrativas via Pesquisa de Escuta, cujo objetivo final é estabelecer trocas de saberes, histórias e conhecimentos em contexto de alteridade. A Pesquisa de Escuta, por sua vez, possibilita que artistas-pesquisadoras passem a destampar ritos que outrora estavam ocultos no universo da saudade das pessoas, como também pode ser estabelecida numa relação íntima consigo mesma, via processo de individuação, e que será reconhecida como uma pesquisa sobre si, onde o sujeito conhecerá seus limites, suas particularidades e totalidade, segundo Jung. (NUNES, 2020b, p. 190).

Essa jornada que ocorreu em campo afinou ainda mais os laços entre meu's *eu's* e as mulheres de minha família, e fez com que eu viesse a ter acesso a informações que estavam ocupando espaços na zona do esquecimento. Todos os materiais colhidos foram documentados e estão em fase de montagem para ser dançados e, adiante, apresentarei alguns dos resultados dessas buscas via Pesquisa de Escuta.

Movimentos heroicos dos corpos rebeldes

O que me levou a realizar estudos entre histórias orais, dança performativa e atos políticos foi o fato de que venho de uma família que sempre utilizou o feminino, a feminilidade e as mulheres como modelo negativo diante da sociedade, empregando várias técnicas de poder para controlar e aprisionar os corpos e as mentes por meio da violência física, psicológica e patrimonial, e esse processo nefasto iniciou-se durante o século XX, em pleno sertão Potiguar. A violência dirigida ao corpo feminino é uma violência de longo alcance, que atinge tanto aquelas que vieram antes das agredidas como aquelas que virão depois (ESTES, 1994), e pude sentir isso na pele enquanto ouvia as histórias das mulheres de minha família Mulato, de tudo aquilo que elas haviam experienciado num passado não tão distante. Podemos perceber que as mulheres, nesse traçado, sempre foram subalternizadas (SPIVAK, 2014), lidas como inferiores. A partir disso, busco, mediante empreitadas acadêmicas, subverter essa realidade por meio de uma Dança de Denúncia, política e conscientizadora.

Aqui, o feminino expande-se de forma concreta, revelando-se enquanto mote fundante de pensamentos teóricos e práticos, de caráter contemporâneo, onde, em meu intenso traçado pelas vias das artes da cena apresento enquanto artista e pesquisadora, talvez poeta da cena, resultados das buscas incessantes por figuras femininas que habitam minhas entranhas d'alma. (NUNES, 2020b, p. 188).

Sobre a violência ao corpo alheio, trago para este artigo os pensamentos fomentados pelo teórico Michel Foucault, presentes em seu livro *Vigiar e Punir* (1987), no qual o autor apresenta como ocorriam e foram se firmando as cidades punitivas:

Em *Vigiar e Punir* (2014), o teórico Michel Foucault nos apresenta a gênese do nascimento das prisões e agressões ao ar livre, como modus de reenquadramento dos sujeitos nas sociedades. Os agressores pensavam que a punição física seria a melhor maneira de 'educar' os maus educados, os criminosos, as audaciosas, as bruxas e as curandeiras, após os delitos. As inúmeras violências praticadas contra os corpos das/as condenadas/os aconteciam em praças públicas, para que os espectadores vissem, se amedrontassem e não ousassem cometer crimes. Por décadas, os corpos alheios foram utilizados como modelo negativo às sociedades. Não posso deixar de dizer que aqueles que se redimiam ou que chegavam a confessar os

crimes, mesmo que não tivessem sido elas/es as/os praticantes, eram perdoadas/os após sofrer atos de violência, tornando-se assim corpos dóceis nas sociedades, tendo em vista que, para o teórico, corpos dóceis são aqueles capazes de serem moldados. E, aquelas/es que insistiam em se inocentar, afirmando que não tinham sido elas/es as/os criminosas/os, podiam chegar a fase do suplício pois, segundo os acusadores, como não houve arrependimento, não poderia existir o perdão e a inocência. (NUNES, 2020a, p. 198).

E,

[...] a punição ao ar livre chegou a ser conhecida como Teatro dos Castigos após ter conquistado, desde os séculos XVIII, um alto grau de entretenimento dentro das sociedades. Desta forma, tornou-se cultural os indivíduos irem às praças e espaços públicos presenciar os suplícios alheios. (NUNES, 2020a, p. 198).

Em meu lar, não somente as mulheres foram utilizadas como modelo negativo diante da sociedade, mas eu também. Conforme ia crescendo, era submetida aos padrões heteronormativos culturais e, rapidamente, fui lida como um sujeito feminino pelos homens de minha família, e ser feminino era inaceitável, digno de punição. Assim, chegou minha vez de estreitar nesses “espetáculos” de violência, tendo meu corpo também agredido. Tornamo-nos corpos ideais para a aplicação das técnicas de poder apreendidas ao longo dos tempos. Contudo, não éramos apenas corpos submetidos à inferioridade, mas corpos que resistiam ao caos, com biografias, histórias e sobrenomes, mas que não podiam ser contemplados. Como estávamos ocupando os mesmos espaços em nossas casas, naturalmente trocávamos inúmeras informações e, ao longo de todo esse processo, firmamos uma parceria retroalimentativa. Foi então que me deparei com as narrativas e as tentativas de silenciamento que essas mulheres haviam vivido. Pensando nessa violência social, resolvi me dedicar aos entendimentos sobre essa pungente questão, e nesse estudo vi que a compulsão pela heteronormatividade hegemônica e compulsória (BUTLER, 2019) cega os indivíduos, bem como é lida como uma questão de poder em nossa sociedade.

Resolvemos, umas em comunhão com as outras, lutar não apenas pela nossa liberdade, mas também pela visibilidade social que não tínhamos por ter sido deteriorada. Já em fase de graduação na UFRN, liberta parcialmente desses padrões hegemônicos familiares, dei início à contação dessas histórias

via artes da cena, tendo a dança como plataforma para realizar as comunicações, avistando no horizonte uma Dança Performática de Denúncia, que buscava conscientizar o público acerca dessas violências de gênero. Com isso, desemboquei trabalhos práticos que, nos movimentos corpóreos, falavam sobre atos de violência física e psicológica, tentativas de silenciamento e invisibilização mas que, ao fim, tratavam de buscas e conquistas pela tão sonhada liberdade.

A partir disso, posso salientar que, ao longo dos processos criativos, fui explorando os movimentos expressivos que pelos corpos e suas movimentações são possíveis de ser pensados, estruturados e firmados. Cabe dizer que essa é uma das premissas que gira em torno da linguagem da dança, uma vez que é baseada nos movimentos.

Fotografia 1 - O Manto da Saudade



Fonte: Bezerra (2018).

Explicito que nunca foi fácil lançar mão dessas memórias movediças, desses movimentos e aprisionamento de corpos, contudo fez-se necessário, tendo em vista que o Brasil é um dos países que mais agride, alija e assassina os corpos femininos, todos os tipos de corpos femininos possíveis e

imagináveis. A imagem acima é da Dança Performática intitulada *Infinito Delírio Chamado Desejo* (2018), e essa coreografia foi confabulada por mim junto à pesquisadora e pedagoga em dança Dudude Herrmann (MG), e encontra-se presente no trabalho *BIA-BOA* (2019), tendo em vista que é o resultado final de uma pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARc UFRN).

Eu sempre tive na cabeça que as mulheres de minha família Mulato tinham muito o que contar, e que suas histórias poderiam ser uma maneira de fazer com que outras mulheres viessem a se identificar, ao lerem materiais ou assistirem às coreografias, livrando-se também dos padrões hegemônicos impostos para os gêneros. Por cerca de dois anos, estive ainda mais próxima de minha avó Bia Mulato, documentando parte de seus ritos de passagem (GENNEP, 2011) e, a partir da jornada realizada, afirmo que Bia teve sua vida talhada pela violência, por ter feito esforços solitários para livrar-se de todas as amarras sociais e de gênero. As lutas travadas contra o sistema patriarcal tiveram início ainda em seu lar, e seu desejo era viver com liberdade, como acreditava que deveria ser. O fato é que as mulheres sempre foram subestimadas, postas em um traçado de inferioridade, obrigadas a ser dependentes e a servir, enquanto os homens eram tratados de modo reverso, sendo ensinados a ser livres, independentes e viris (NUNES, 2020a). Em pleno sertão Potiguar, mais precisamente no pequeno povoado de Sítio do Angico, Bia Mulato, ainda na infância, disse que as mulheres deveriam ser livres e que não eram obrigadas a servir os homens, fossem eles seus tios, irmãos ou pai. Pelo seu dito, teve seu corpo utilizado como modelo negativo, sendo agredida fisicamente na frente de todas as pessoas. Decerto, os homens temiam mulheres livres, independentes e corajosas. Vejamos que Bia teve seu corpo agredido e exposto, tal como nos falou Foucault (1987).

O fato de as mulheres serem relegadas à submissão vem ocorrendo há séculos em todo o mundo, e quem nos aponta isso no horizonte é a pesquisadora Silvia Federici em seu livro *Calibã e a Bruxa* (2004). A autora realizou um estudo sobre a violência contra corpos femininos, que reporta desde o período do feudalismo, atravessando toda a inquisição e, na obra, nos evidencia que a violência contra corpos femininos era constante, pois parecia

que eram os corpos ideais para servir e evidenciar as técnicas de poder.

De vida boêmia, Bia Mulato teve quatro filhas com homens diferentes e não conseguiu criá-las por falta de poder aquisitivo, tendo em vista que não éramos um grupo familiar privilegiado, e cabe salientar que nunca fomos. Vivíamos com o pouco que tínhamos, com tudo aquilo que Bia conseguia arrecadar realizando seus programas e atuando como artista noturna na cidade de Natal, em plena Segunda Guerra Mundial. Parte desses ritos de passagem me levou à conscientização sobre meu privilégio de ser homem, mesmo que feminino. Ainda versando sobre o feminino, todas as minhas empreitadas acadêmicas de pesquisa, teóricas e práticas, partiram e continuam partindo do lugar da *ânima*, ou seja, do lado feminino oculto que há no interior dos homens, e que também é marginalizado, negado e agredido, ocupando um espaço nos porões da obscuridade inconsciente, pelo fato de os homens dizerem que em seu interior não há uma dimensão feminina em contínua retroalimentação. Quando negamos a nossa dimensão feminina, estamos negando também parte de nós mesmas, nossas histórias, nossa natureza instintiva. Com isso, parto da perspectiva de Carl Gustav Jung (2000) para versar sobre a energia *ânima*. Dessa maneira, todas as narrativas colhidas ao longo da Pesquisa de Escuta são friccionadas com minha *ânima* e desembocam por meio da Dança Performática e,

[...] para atingir esse ponto, um indivíduo precisa passar por longa jornada e peregrinação – muita busca, quase sempre dolorosa, para construir as bases do seu ser e vir a preenchê-lo. Este mistério da totalidade, que tanto é dádiva [...] quanto fruto de grande esforço da parte do homem, é o que constitui o grande tema no mito [...]. (JOHNSON, 1987, p. 18).

Capitaneada pelo meu eu feminino,

[...] posso afirmar que eu, enquanto artista e pesquisadora, sigo me alinhando a minha *ânima*, ou seja, ao lado feminino oculto que há em minha interioridade, e a fim de aprofundar na temática, parto da perspectiva de Carl Gustav Jung (2000) para falar sobre este arquétipo que influencia em nossa personalidade. Segundo o autor, a *ânima* manifesta-se por meio de identificações e projeções, e é comum ela viver desta maneira, embuçada. É uma palavra originária do latim e que significa alma, mas nada tem a ver com o cunho religioso, segundo Jung. No interior das mulheres também há uma dimensão similar a *ânima*, mas que carrega o nome de animus, e que

também influencia a personalidade, contudo, animus significa espírito. Ambas as energias são retroalimentativas e estão alocadas em nosso inconsciente coletivo, e por este motivo são reconhecidas como algo universal, presente em todos os sujeitos. (NUNES, 2020b, p. 190).

Por meio dos movimentos da Dança Performática, dos entendimentos de um corpo que fala, afirmo que meu eu feminino tornou-se um álibi ao longo das investigações, e me auxiliou nas contações dessas histórias. Olhar para meu lado feminino é o mesmo que ir contra os padrões hegemônicos impostos há séculos e, ao mesmo tempo, é uma das infinitas possibilidades que tenho para me conhecer, de dançar algo que fale sobre mim mesma. Toda essa investigação sobre a *ânima* iniciou-se em 2013, em contexto de graduação na UFRN e, com isso, há uma troca entre mulheres, feminino e a minha *ânima*, dançando sob nossas dores, num circuito poético. Sobre a *ânima*, o pesquisador Jung nos afirma que

Na Idade Média, muito antes de os filósofos terem demonstrado que trazemos em nós, devido a nossa estrutura glandular, ambos os elementos – o masculino e o feminino –, dizia-se que ‘todo homem traz dentro de si uma mulher’. É a este elemento feminino, que há em todo homem, que chamei ‘anima’. Este aspecto ‘feminino’ é, essencialmente, uma certa maneira, inferior, que tem o homem de se relacionar com o seu ambiente e, sobretudo com as mulheres, e que ele esconde tanto das outras pessoas quanto dele mesmo. Em outras palavras, apesar de a personalidade visível do indivíduo parecer normal, ele poderá estar escondendo dos outros – e mesmo dele próprio – a deplorável condição da sua ‘mulher interior’. (JUNG, 2000, p. 31).

Quando, então, me vi diante dessas forças que atuavam sobre mim e que me levavam a dançar, percebi que era nessa seara que precisava continuar caminhando, e me dediquei aos estudos sobre a feminilidade, tendo a mim como pesquisadora e objeto de estudo, em primeira mão. Com isso, ao me afinar com minha *ânima*, sigo de encontro às noções de gênero segundo as quais me foi dito, ainda na infância, que eu não podia me relacionar com minha feminilidade. Por anos, vi que meu corpo estava preso a um padrão hegemônico social, e isso fechou minha mente de tal forma que impediu que viesse a me conhecer de forma natural. Ao passo que me dediquei à escuta interior, vi que minha vida não precisava ser assim, talhada por uma violência social, impedida de desbravar aquela que sou. Penso que meus trabalhos cênicos são uma dança/arte de denúncia, que busca compreender-se

decolonial, que busca livrar-se das amarras sociais voltadas às noções de gênero, e que conscientiza e visa *descristalizar* os corpos e as mentes.

Veamos que é um estudo que versa sobre si, partindo da perspectiva da *ânim*a, mas que vai ao encontro do processo de escutar, escrever e encenar, tendo como mote para as criações teóricas e práticas narrativas femininas, mais precisamente das mulheres de minha família Mulato. Sendo assim, é uma pesquisa que ocorre em meu seio familiar, e visa destampar e fruir os ritos de passagem dessas mulheres que foram tão golpeadas pelo machismo, pela misoginia e pela sociedade patriarcal. Cabe frisar que se trata de um estudo de doutoramento em andamento no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT UDESC), sob orientação da professora doutora Maria Brígida de Miranda e coorientação da professora doutora Sandra Meyer Nunes, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Considerações Finais – Dançando sob os fios das memórias

A realização de meus estudos levou-me a escutar não somente a minha interioridade, mas também a ter acesso a informações que outrora desconhecia, bem como a novas possibilidades de dançar, e de vir a conhecer a mim e a outras pessoas. É uma troca constante, retroalimentativa e necessária, uma vez que busca *descristalizar* a norma padrão colonial, fazendo eclodir novas possibilidade de ser e estar no mundo. Com isso, prossigo engendrando pesquisas na linguagem da dança, remontando aos ritos de passagem de outras mulheres de minha família Mulato, tendo a cena como lugar oportuno para a realização das comunicações. A Pesquisa de Escuta tem me levado até elas e tem feito nossos laços ficarem ainda mais estreitos.

A partir do momento que me deixei ser capitaneada pela minha feminilidade via dança performática, senti uma energia renovadora, forte e potente, e senti também que ela poderia ser lapidada e aprofundada junto a essas narrativas. Com isso, meu eu feminino assumiu o lugar de contadora de histórias, acessando energias arquetípicas outrora embuçadas. Por fim, faz-se

necessário descolonizar as mentes, os corpos, e avistar no horizonte novas possibilidades de fruir a dança.

Com este artigo, tive a precisa intenção de apresentar como vem ocorrendo meus estudos na seara das artes da cena, desde 2013, tendo a dança como linguagem de autoconhecimento, comunicações cênicas e encontros, relacionando às noções de gênero, suas violências e interseccionalidades. No CT Dança, Memória e História, fiz uma comunicação oral que possibilitou que outras pessoas se identificassem com um trabalho que versa sobre histórias orais e escrita de si, tal como o processo de descolonização da *ânim*a. É sempre necessário encontrar, trocar e fruir novos conhecimentos em tempos difíceis, sobretudo dançar.

Fotografia 2 - BIA-BOA



Fonte: Rosa (2019).

Referências

BEZERRA, Leila. **O Manto da Saudade**. 2018. 1 fotografia.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade** / 17. Ed. Judith Butler. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

ESTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Clarissa Pinkola Estes. Tradução de Waldéa Barcellos. Consultoria da coleção: Alzira M. Cohen. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Silvia Federici. São Paulo: ed. 01, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto de africano**. Mitos da África. São Paulo: Selo Negro (Summus), 1999.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

JOHNSON, Robert Alex. **He**: A chave do entendimento da psicologia masculina: uma interpretação baseada no mito de Parsifal e a procura do Santo Graal, usando conceitos psicológicos jungianos. Robert Alex Johnson. São Paulo: Mercury, 1987.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Carl Gustav Jung. Petrópolis: Vozes, 2000.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Grada Kilomba. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NUNES, João Vítor Ferreira. Sem escolha, foi guerreira: um estudo sobre o protagonismo de Bia Mulato no Teatro dos Castigos. **Concinnitas**, v. 21, n. 37, p. 197-214. Rio de Janeiro, janeiro 2020a. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2020.46845>. Acesso em: 19 set. 2020.

NUNES, João Vítor Ferreira. ÂNIMA E(M) PERFORMANCE: Cartografia poética da feminilidade. **Arte Da Cena (Art on Stage)**, v. 6, n. 1. p. 186 – 207, 2020b. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/ac.v6i1.63327>. Acesso em: 19 set. 2020.

NUNES, João Vítor Ferreira. *A força e a chuva feminina em um sertão bem masculino*: imersão performática nos ritos de passagem de Bia Mulato pela metodologia em arte / João Vítor Ferreira Nunes. – 245 f.: il. (Dissertação de Mestrado no PPGArC da UFRN), 2019c.

PATAI, Daphne. **História oral, feminismo e política**. Daphne Patai. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

ROSA, André. **BIA-BOA**. 2019. 1 fotografia.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

STEIN, Murray. **Jung, o mapa da alma**: uma introdução. 5. ed. Murray Stein. São Paulo: Cultrix, 2006.

TURNER, Victor. **Floresta de Símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. 2. ed. Victor Turner, Niterói, RJ, 2005.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.



ÍNDICE REMISSIVO

A

Acervo, 258, 259, 434
 Afro, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 433, 435
 afrodescendência, 9, 13, 148
 Argentina, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 29, 32, 73, 84, 88, 90, 100, 216, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 230, 234, 238, 239, 240, 241, 251, 275, 432
 Arqueocoreologia, 8, 37, 38, 40, 42, 44, 45, 46, 47
 arquivo, 13, 30, 31, 32, 43, 44, 45, 46, 49, 55, 88, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 198, 199, 200, 201, 202, 211, 214, 216, 228, 229, 342, 344, 349, 360, 363
 Artes, 16, 20, 41, 47, 52, 54, 63, 79, 100, 114, 136, 145, 196, 213, 239, 240, 251, 273, 274, 275, 317, 349, 352, 419, 431, 432, 433, 434, 435
 artista, 25, 26, 83, 115, 122, 123, 126, 127, 129, 130, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 169, 217, 219, 220, 230, 231, 232, 233, 236, 237, 238, 249, 264, 270, 272, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 305, 310, 311, 314, 332, 337, 338, 386, 392, 412, 415, 416, 420, 431
 artistas, 8, 12, 17, 47, 87, 103, 104, 105, 109, 112, 124, 126, 127, 130, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 146, 166, 176, 205, 223, 231, 233, 234, 237, 246, 249, 252, 254, 264, 271, 276, 283, 295, 296, 300, 301, 302, 306, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 357, 412, 415
 aspiração, 248, 255, 269

B

Brasil, 8, 9, 38, 47, 48, 57, 61, 72, 73, 76, 79, 82, 84, 88, 90, 91, 97, 100, 115, 132, 133, 134, 138, 142, 149, 156, 160, 164, 165, 166, 167, 170, 177, 180, 182, 184, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 196, 198, 212, 213, 242, 243, 244, 247, 248, 255, 262, 267, 269, 271, 290, 317, 340, 344, 347, 350, 369, 377, 396, 397, 398, 410, 411, 418, 422, 432

C

Cena, 274, 424, 433, 434, 435
 cênico, 198, 227, 242, 253, 261, 270, 299, 338, 386
 citação, 21, 25, 94, 127, 128, 130, 198, 344
 colonial, 18, 28, 33, 53, 150, 154, 159, 161, 187, 225, 248, 269, 270, 271, 422
 colonização, 24, 75, 150, 153, 159, 160, 246, 269
 conceito, 8, 23, 24, 26, 33, 50, 58, 66, 75, 76, 82, 87, 91, 94, 115, 116, 117, 120, 121, 123, 124, 129, 138, 147, 152, 153, 163, 171, 188, 199, 202, 217, 218, 221, 230, 236, 237, 245, 252, 253, 256, 263,

264, 285, 293, 306, 338, 361, 369, 380, 386, 392, 414

constelações, 113, 361
 contemporâneo, 192, 238, 266, 351, 361, 416
 coreografia, 95, 96, 125, 129, 207, 227, 231, 233, 235, 257, 282, 286, 287, 288, 298, 299, 300, 372, 386, 403, 419, 435
corpo, 8, 9, 10, 12, 13, 17, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 67, 68, 76, 84, 86, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 112, 125, 128, 129, 131, 133, 135, 136, 137, 139, 141, 145, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 173, 175, 180, 181, 185, 186, 193, 194, 195, 196, 200, 205, 216, 218, 221, 227, 228, 229, 230, 235, 236, 268, 274, 280, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 293, 295, 296, 298, 299, 305, 307, 308, 309, 310, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 351, 354, 359, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 398, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 412, 413, 414, 416, 417, 419, 421, 424, 431, 432, 433
criação, 10, 13, 16, 19, 25, 38, 59, 84, 90, 107, 113, 121, 122, 125, 127, 134, 139, 141, 152, 165, 169, 179, 190, 191, 223, 228, 238, 243, 252, 260, 274, 285, 289, 292, 293, 294, 295, 298, 299, 300, 304, 305, 306, 309, 310, 312, 314, 315, 319, 321, 326, 336, 340, 341, 342, 348, 350, 352, 355, 375, 412
 cultura, 16, 21, 27, 31, 32, 33, 39, 40, 44, 45, 46, 53, 59, 66, 119, 120, 131, 133, 138, 141, 143, 164, 166, 167, 170, 176, 178, 182, 183, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 209, 210, 213, 220, 224, 225, 229, 234, 237, 247, 248, 250, 252, 254, 260, 262, 265, 267, 271, 275, 324, 330, 351, 364, 375, 397, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 411
 cultura popular, 164, 176, 183, 190, 375

D

dança, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 72, 76, 77, 79, 81, 87, 92, 93, 96, 100, 102, 105, 109, 110, 114, 115, 116, 117, 124, 125, 127, 128, 129, 135, 139, 143, 145, 148, 149, 156, 157, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 203, 205, 207, 208, 209, 213, 216, 217, 219, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257,

260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 312, 313, 315, 317, 318, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 350, 351, 352, 353, 355, 357, 359, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 412, 413, 414, 416, 418, 419, 421, 422, 423, 431, 432, 433, 434, 435

decolonial, 105, 150, 153, 422

deslocar, 145, 221, 295, 329

documento, 55, 56, 58, 74, 108, 139, 140, 198, 199, 201, 202, 203, 211, 308, 340, 351, 352, 353, 359, 360, 362, 363

E

encarnado, 95, 108

ensino, 10, 13, 29, 64, 66, 68, 69, 73, 76, 78, 79, 100, 110, 114, 132, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 167, 168, 172, 250, 251, 252, 253, 273, 314, 350, 351, 352, 355, 356, 359, 362, 363, 375, 431

Entrevista, 100, 178, 179, 204, 239, 275

episteme, 51, 63, 66, 89, 306

epistemologia, 8, 13, 15, 28, 50, 59, 63, 70, 73, 75, 76, 78, 89, 105, 160

escola, 9, 24, 66, 72, 76, 104, 149, 150, 151, 156, 158, 159, 160, 161, 166, 168, 169, 254, 255, 295, 350, 354, 357

escrita, 10, 20, 31, 45, 98, 101, 102, 103, 106, 107, 112, 128, 151, 152, 160, 162, 171, 201, 230, 256, 265, 268, 332, 335, 336, 338, 339, 340, 342, 344, 345, 352, 359, 362, 363, 379, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 399, 407, 423, 432

estética, 9, 21, 44, 69, 111, 130, 164, 167, 168, 169, 176, 198, 209, 216, 217, 230, 232, 233, 234, 237, 248, 250, 251, 252, 260, 263, 264, 265, 276, 282, 283, 285

F

feminino, 91, 92, 102, 113, 137, 139, 285, 413, 415, 416, 417, 420, 421, 422

fonte, 38, 40, 41, 45, 50, 55, 56, 57, 58, 105, 106, 117, 124, 200, 202, 256, 300, 321, 341, 347, 360

foto, 347

fotografia, 120, 123, 213, 284, 339, 343, 347, 423, 424

futuro, 8, 33, 45, 77, 86, 98, 99, 102, 104, 106, 107, 112, 113, 200, 201, 247, 253, 271, 301, 305, 340, 356, 360, 361, 363, 376, 386, 402, 405

G

gênero, 13, 26, 29, 45, 65, 68, 75, 83, 86, 87, 91, 97, 100, 102, 103, 135, 144, 181, 191, 198, 230, 285, 286, 287, 289, 393, 418, 419, 421, 423

gesto, 117, 125, 126, 127, 129, 135, 192, 208, 280, 283, 336, 340, 343, 344, 345, 371, 379, 382, 387, 391, 392, 414

H

hegemonia, 18, 27, 28, 153, 213

história, 8, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 39, 45, 50, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 70, 71, 73, 75, 76, 77, 82, 83, 85, 86, 87, 93, 97, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 110, 112, 113, 115, 119, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 138, 146, 147, 156, 164, 165, 166, 167, 170, 171, 177, 179, 180, 181, 183, 185, 186, 189, 191, 194, 196, 197, 198, 201, 205, 208, 213, 215, 216, 218, 224, 225, 228, 229, 230, 245, 246, 249, 254, 263, 272, 273, 274, 286, 308, 317, 318, 336, 343, 351, 352, 357, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 376, 384, 401, 407, 409, 414, 433

historiografia, 8, 18, 23, 25, 32, 57, 61, 65, 74, 77, 100, 101, 102, 114, 230, 248, 252, 307, 316, 359, 362, 384

M

memória, 8, 10, 12, 30, 31, 32, 37, 38, 41, 43, 46, 47, 49, 62, 65, 76, 78, 82, 86, 87, 99, 101, 106, 113, 116, 126, 127, 128, 131, 150, 156, 164, 170, 171, 199, 200, 201, 209, 213, 214, 273, 274, 328, 333, 335, 336, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 349, 350, 356, 359, 360, 363, 364, 365, 372, 384, 386, 401, 414

metodologia, 40, 67, 103, 165, 167, 168, 169, 170, 296, 308, 309, 335, 342, 352, 353, 356, 359, 363, 415

Modernidade, 63, 131, 263, 267, 274

moral, 118, 119, 130, 132, 133, 134, 135, 138, 140, 218, 219, 220, 237, 432

mulher, 28, 82, 90, 91, 99, 139, 141, 145, 146, 150, 166, 182, 207, 226, 297, 344, 421, 424

N

negro, 9, 74, 83, 149, 150, 151, 154, 156, 158, 159, 160, 167, 168, 177, 179, 197, 209

O

obra, 9, 10, 13, 20, 37, 44, 45, 46, 47, 69, 70, 74, 85, 94, 108, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 129, 136, 137, 141, 145, 166, 181, 188, 189,

216, 222, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 244, 245, 246, 256, 263, 264, 265, 266, 277, 280, 281, 284, 285, 287, 288, 293, 294, 295, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 306, 310, 311, 312, 313, 314, 321, 322, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 332, 333, 334, 337, 338, 390, 394, 395, 419
 oral, 64, 102, 147, 151, 163, 165, 170, 171, 178, 179, 199, 202, 208, 228, 414, 423, 424
 oralidade, 43, 128, 360, 392, 414

P

passado, 12, 30, 31, 37, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 55, 57, 59, 77, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 94, 98, 101, 106, 107, 111, 112, 116, 125, 126, 127, 130, 138, 146, 159, 165, 187, 188, 193, 195, 197, 200, 202, 203, 211, 224, 228, 229, 237, 252, 253, 257, 261, 280, 285, 307, 340, 344, 345, 347, 348, 352, 360, 361, 362, 363, 376, 386, 396, 397, 399, 401, 402, 404, 405, 406, 408, 415, 416
 performance, 8, 49, 68, 82, 83, 84, 87, 90, 95, 96, 102, 108, 109, 113, 123, 124, 134, 135, 136, 139, 140, 143, 144, 145, 214, 217, 219, 226, 230, 232, 239, 295, 310, 311, 337, 338, 339, 340, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 433
 periferia, 217, 224, 238, 255, 264, 273
 poder, 19, 27, 28, 31, 44, 45, 53, 57, 94, 103, 105, 118, 124, 130, 132, 133, 134, 143, 149, 153, 184, 190, 200, 201, 218, 219, 224, 225, 228, 233, 243, 265, 266, 269, 271, 305, 308, 312, 315, 319, 323, 325, 328, 331, 332, 348, 360, 379, 385, 391, 392, 394, 405, 416, 417, 420
 poética, 233, 319, 331, 381, 395, 424, 432
 política, 8, 13, 53, 64, 74, 81, 82, 83, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 113, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 141, 142, 143, 145, 147, 157, 184, 217, 220, 221, 222, 230, 233, 246, 265, 272, 273, 275, 350, 351, 355, 360, 361, 362, 364, 416, 424
 presente, 12, 13, 30, 37, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 50, 54, 55, 56, 57, 70, 74, 82, 83, 84, 86, 87, 90, 98, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 111, 112, 114, 125, 127, 136, 140, 146, 147, 149, 153, 157, 158, 192, 195, 200, 211, 218, 220, 228, 236, 248, 253, 260, 266, 274, 276, 279, 280, 285, 300, 320, 327, 328, 340, 341, 343, 345, 361, 372, 380, 381, 382, 383, 384, 386, 393, 394, 397, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 408, 419, 421
 processo, 16, 22, 23, 24, 27, 28, 40, 41, 66, 69, 101, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 121, 125, 126, 127, 145, 149, 150, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 169, 191, 209, 216, 219, 227, 229, 231, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 262, 265, 268, 269, 270, 281, 288, 299, 310, 321, 335, 336, 337, 338, 340, 342, 350, 351, 353, 354, 357, 363, 364, 366, 370, 400, 401, 403, 405, 407, 408, 412, 415, 416, 417, 422, 423

produção, 19, 24, 38, 43, 45, 51, 54, 57, 65, 69, 71, 73, 75, 77, 78, 83, 135, 140, 144, 157, 159, 160, 164, 177, 178, 198, 199, 203, 207, 208, 216, 219, 220, 222, 223, 227, 231, 233, 234, 250, 253, 276, 277, 278, 280, 284, 285, 301, 309, 351, 359, 384, 393, 406, 434
 produtores, 8, 136, 138, 141, 184, 271

R

re-enact, 48, 117, 123, 126, 127
re-enactment, 8, 13, 81, 100
 relativo, 50, 51, 53, 60
 relato, 19, 112, 135, 145, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 345
 repertório, 30, 31, 33, 43, 44, 46, 47, 49, 101, 105, 115, 120, 124, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 214, 230, 344, 349, 376
 resistência, 12, 27, 28, 31, 64, 74, 93, 138, 163, 174, 181, 190, 219, 220, 221, 235, 236, 308, 355, 358, 364

Resistir, 10

S

século, 8, 9, 16, 19, 22, 63, 66, 68, 72, 75, 79, 122, 123, 149, 162, 164, 165, 180, 182, 183, 185, 187, 188, 191, 193, 196, 197, 205, 211, 220, 224, 230, 249, 257, 263, 269, 277, 279, 285, 289, 306, 310, 334, 370, 416
 submissão, 419

T

tecnologia, 53, 157, 164, 168, 170, 172, 265, 281, 284, 305, 307, 310, 313, 315
 tempo, 12, 13, 22, 24, 25, 26, 29, 30, 39, 40, 44, 46, 57, 60, 64, 67, 69, 70, 76, 77, 78, 84, 89, 98, 102, 103, 104, 107, 109, 114, 116, 120, 121, 129, 138, 139, 144, 146, 152, 153, 154, 156, 158, 160, 163, 164, 169, 172, 186, 187, 188, 199, 200, 203, 206, 207, 208, 218, 220, 228, 230, 233, 235, 236, 237, 245, 248, 256, 260, 261, 262, 264, 266, 267, 268, 271, 277, 278, 283, 293, 296, 298, 303, 305, 307, 308, 309, 310, 313, 314, 320, 325, 326, 327, 328, 332, 334, 335, 337, 340, 341, 342, 343, 345, 352, 359, 360, 361, 362, 365, 368, 371, 372, 374, 381, 382, 383, 384, 388, 389, 391, 394, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 421
 teoria, 21, 25, 38, 40, 41, 47, 54, 56, 59, 72, 78, 79, 89, 99, 126, 202, 273, 318, 359, 360, 364
 testemunho, 13, 121, 171, 201, 203, 264, 275
 tradição, 22, 23, 24, 59, 70, 75, 116, 121, 122, 123, 128, 130, 133, 138, 163, 165, 166, 167, 191, 197, 204, 208, 213, 220, 249, 250, 251, 252, 255, 257, 260, 261, 262, 264, 265, 285, 318, 320, 330, 361, 375, 405



AUTORES & AUTORAS

Adriana Bittencourt Machado

Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica pela (PUC/SP). Licenciatura em Dança e Especialização em Coreógrafa (UFBA/BA). Pesquisadora e vice-coordenadora do PPGDANCA e do DMMDC.

E-mail: adrianab@ufba.br

ORCID: 0000-0002-9119-444X

Aline dos Santos Paixão

Mestranda do PPG - História, Política e Bens Culturais do CPDOC-FGV (RJ). Graduada em Educação Física pela Universidade Federal do Ceará (2007), atuou por mais de quinze anos como professora de danças de salão, atualmente desenvolve pesquisa sobre samba de gafieira na cidade do Rio de Janeiro.

E-mail: paixaosantos.aline@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3730-5388

Denise Maria Quelha de Sá

Licenciatura Plena em Educação Física e Desportos UFRJ; Especializada em Psicomotricidade UCAM, e em Dança Educação UFRJ; Mestre e Doutora em Memória Social UNIRIO. Coreógrafa da UFRJ; Coordenadora do projeto de Extensão COMUNIDANÇA e do Projeto de iniciação artística Arte/Educação: do ensino infantil ao superior; Diretor artístico da Cia COMUNIDANÇA/UFRJ.

E-mail: deniquelha@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-1708-0583

Dinis Zanotto

Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Bacharel em Dança pela Faculdade Angel Vianna. Diretor, coreógrafo, bailarino, professor e artista/pesquisador do corpo com atuação em companhias de dança, escolas, shows e eventos.

E-mail: dinotto@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6693-4805

Elaine Cristina Marques de Oliveira Nascimento

Licenciada em Dança e Educação Física. Mestranda no Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ (PPGDan). Professora de dança da Rede Municipal de Ensino de Queimados/RJ.

E-mail: marques_elaine@outlook.com.

ORCID: 0000-0002-5751-2141

Eugenia Cadús

Doutora em Historia e Teoria das Artes pela Universidade de Buenos Aires. Bolsista de pós-doutoramento do CONICET. Docente do curso de graduação em Artes (FFyL, UBA). Líder do Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas —GEDAL— (IHAAL, FFyL, UBA).

E-mail: eugeniacadus@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0918-9095

Fabiana Amaral

Bacharel em Dança, Mestra e Doutora em História Comparada pela UFRJ. Foi professora dos cursos de graduação em Dança da UFRJ no biênio 2014/2015 e novamente no corrente 2019/2020. Atua ainda como Coordenadora de Residências Artísticas e Oficinas do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro desde 2018.

E-mail: fapeamaral@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8535-9634

Felipe Kremer Ribeiro

Curador independente, artista multidisciplinar, professor do DAC/UFRJ – núcleo de dança e cinema, e professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. É doutor pelo

PPGARTES/UERJ e mestre em Cinema Studies pela NYU. Atualmente é professor visitante na Roehampton onde desenvolve sua série de vídeoperformances Ações de Revirada.

E-mail: felipe.ribeiro@eefd.ufrj.br

ORCID: 0000-0002-0199-0953

Giovana Beatriz Manrique Ursini

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bacharela em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista Capes. Bailarina. Pesquisa os instrumentos da dança pós-moderna e da dança contemporânea. Também pesquisa a relação da dança com outras linguagens.

Email: giovana_ursini@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-5373-9269

Hugo Oliveira Dias

Graduando do curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Goiás, pesquisador bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UFG).

E-mail: hugo.dias222@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0142-4708

Igor Teixeira Silva Fagundes

Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ e Coordenador do Bacharelado em Teoria da Dança na UFRJ. Lidera o Grupo de pesquisa “Corpo, Educação e Poéticas interdisciplinares” e o Núcleo Interdisciplinar de Filosofia, Poética e Corporeidade. Doutor em Poética (UFRJ), poeta, ensaísta e autor, dentre outros, de *Poética na incorporação* (2016) e *Pensamento dança* (2018).

E-mail: igortsfagundes@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0988-7675

Isaura Tupiniquim

Artista do corpo que flerta com a música e a escrita poética. É licenciada e mestre em dança pela Universidade Federal da Bahia onde também atuou como professora substituta. Atualmente é doutoranda em Sociologia na Universidade Federal da Paraíba onde desenvolve sua pesquisa sobre “Os ataques contra as artes no Brasil entre o golpe de 2016 e o governo Bolsonaro”.

E-mail: isauratupiniquim@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5527-3717

João Vítor Mulato

Artista-docente em formação. Doutoranda em Teatro no PPGT da UDESC, sob orientação da Dra. Maria Brígida de Miranda, e coorientação da Dra. Sandra Meyer Nunes. Mestra pelo PPGArC da UFRN, e graduada em Teatro pela mesma instituição. Formada em Pedagogia pela UNINASSAU. Possui experiências teórico-práticas nas linguagens da Dança, Teatro e Performance, chegando a comunicações pelas vias da fala/cena.

E-mail: joavitormulatto@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3066-6623

Juan Ignacio Vallejos (CONICET, IAE-UBA)

Pesquisador do Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Técnica da Argentina (CONICET). Publicou vários artigos em periódicos como *Eadem Utraque Europa, Repères — Cahier de danse, Musicorum, Cuadernos Dieciochistas* e *Dance Research Journal*. Ele co-editou com Marie Glon a edição especial “Danse et moral, une approche généalogique” para *European Drama and Performance Studies* (Garnier, 2017). Ele também é autor do capítulo “Dance and Politics” de *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*, editado por Sherril Dodds (Bloomsbury, 2019).

E-mail: juanigvallejos@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1396-6974

Larissa Andreia Maciel de Carvalho

Décimo período em Bacharelado em Teoria da Dança. Intérprete criadora da Cia contemporânea da UFRJ NUDAFRO (2017-2018); Bolsista no Laboratório Grafias do Gesto - UFRJ. Estagiária no Projeto Corpo em Cena UFRJ. Pesquisa acadêmica voltada para estudos da arte da performance e história do corpo no Ocidente.

E-mail: larissaciell@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-1418-9794

Laura Vainer de Albuquerque

Bailarina, terapeuta, professora de dança e mestranda no PPGDAN/UFRJ. Licenciada em Dança pela mesma universidade é pesquisadora associada do TRAÇO – Núcleo de Performatividades da Imagem. Trabalha em parceria com o cem – centro em movimento e com o Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança.

E-mail: laauravainer@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0243-8116

Lenise Cardoso Lima Nogueira (UFG)

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (UFG). Membro do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq). Licenciada em Dança e Pedagogia. Especialista em Docência do Ensino Superior; Educação Infantil, Alfabetização e Letramento; Neuropedagogia. Técnica em nível médio em Dança Contemporânea, coreógrafa, dançarina, professora de balé e pesquisadora de jazz.

E-mail: leniseabnara@gmail.com

ORCID: 0000-0002-1183-8883

Luzia Amélia Silva Marques

Bailarina. Coreógrafa. Performer. Ativista. Doutoranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

E-mail: luziadanca.2016@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9846-3577

Maíra Carias Pereira

Discente de Bacharelado em Dança (UFRJ). Bolsista do Laboratório Grafias do Gesto e do projeto de pesquisa Gilberto de Assis: Memórias da Dança Afro-brasileira.

E-mail: mairacarias@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3268-2184

Marcos Bragato

Professor associado II e vice-coordenador do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atua como coordenador dos biênios 2016-2017/ 2018-2019. Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica PUC/SP. Como bailarino, passagem pelo Balé da Cidade de São Paulo e Cia. Nacional de Bailados (Lisboa). Jornalista de formação, com contribuições para a Folha da Tarde (SP) e Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo.

E-mail: mabragato@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-9410-4297

Marcus Vinicius Machado de Almeida

Professor associado da UFRJ, DAC/EEFD. Mestrado em Artes Visuais (UFRJ), doutorado em Educação Física (Unicamp) e estágio pós-doutoral em Psicologia pela UFF. Certification Program in Laban Movement Studies (LIMS) e em Labanotation (DNB).

E-mail: marcusvmachado@globo.com

ORCID: 0000-0001-8939-5093

Maria de Lurdes Barros da Paixão

Pesquisadora e Líder do Grupo de Pesquisa: LINC/CNPq/UFRN. Professora Associada II do Departamento de Artes da UFRN. Docente Colaboradora do PPG Dança da UFBA. Filiada a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança- ANDA e a Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual-SOCINE.

E-mail: luluacaso@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7196-4590

Maria Ignez de Souza Calfa

Professora Doutora em Poética. Coordenadora do Laboratório de Arte-Educação/ DAC-UFRJ, Professora do Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ (PPGDAN).

E-mail: mignezcalfa@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0910-1484

Mariana Vianna Kuntz Fonseca

Pós graduanda em Psicopedagogia na FMU (Faculdades Metropolitanas Unidas). Professora registrada na Royal Academy of Dance - London (189.032) desde 2016. Coreógrafa e Professora Titular de Dança Clássica na EDA/SP. Bailarina formada em Ballet Clássico pelo Studio Alícia Kromberg, na Scuola del Balletto di Toscana. Formada em Reeducação do Movimento pela Escola de Ivaldo Bertazzo.

E-mail: mvkuntz@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-1678-2070

Marlúcia Cristina Ferreira Gomes

Mestranda em Dança (UFRJ), Bacharela em Dança (UFRJ) e Licencianda em Dança (UFRJ). Artista do Movimento. Membro do Grupo de Pesquisa “Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares” e do “Núcleo Interdisciplinar de Filosofia, Poética e Corporeidade”. Foi pesquisadora no “Mapeamento Nacional da Dança nas capitais brasileiras e no Distrito Federal”.

E-mail: marludanca@gmail.com

ORCID: 0000-0001.8554-8494

Nirlyn Seijas

Artista da dança, feminista, mãe adotiva, venezuelana, doutoranda. Atua nas interfaces entre curadoria, gestão cultural, produção artística, docência e pesquisa. Integrante do Coletivo Deslimites e da gestão do Espaço Cultural Feminista Casa Rosada. Coordena e media as entrevistas “Construções Feministas”. Foi docente no B.I de Artes e do B.I de Humanidades da UFBA e da Escola de Dança da FUNCEB.

Email: nirlynseijas@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4768-8327

Rafael Augusto Arruda Merlo

Graduando em Teoria da Dança (UFRJ). Integrante do Laboratório de Grafias do Gesto desde 2016, foi monitor em cursos de Labanotation e Motif Notation e ministrou workshops em eventos acadêmicos. Ex integrante da Rio Preto Cia. de Dança (antigo Balé de Rio Preto, dirigido por Creuza Arruda) e da CDC-UFRJ em seu espetáculo InFluxos.

E-mail: rafaelmerlo@poli.ufrj.br

ORCID: 0000-0002-3131-6476

Rafael Guarato

Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena e Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em Historia e Líder do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq). Além de artigos publicados em diferentes periódicos nacionais e internacionais, é autor dos livros "Dança de rua: corpos para além do movimento" (2008) e "Ballet Stagium e a fabricação de um mito" (2019).

E-mail: rafaelguarato@ufg.br

ORCID: 0000-0001-9710-4364

Roberta Ramos Marques

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

E-mail: marquesroberta@yahoo.com.br / roberta.rmarques@ufpe.br

ORCID: 000-0001-8922-9175

Tainara Carareto

Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual de Goiás (2010), especialista em Pilates pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2015) e mestranda em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás, sob orientação do Dr. Rafael Guarato. Atua como professora de Dança na Secretaria Municipal de Educação de Goiânia, e Ed. Física na Secretaria de Estado de Educação de Goiás.

E-mail: tainaracarareto@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3350-7882

Tatiana Wonsik Recomenza Joseph

Docente na UFSM. Doutora e Mestre em Artes (UNICAMP). Bacharel e Licenciada em Dança e Bacharel e Licenciada em Letras (ambos pela UNICAMP). Pós-Doutorado em Estudos de Cultura Contemporânea pela UFMT (2012). Líder do Grupo de Pesquisa LAMED/Arte e Cultura Surda. Coordenadora da UFSM CIA de DANÇA. Atuação: coreografia, palhaçaria, dramaturgia (dramaturgias negras), arte surda e pedagogias da dança.

E-mail: twonsik@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0697-4485

Thaisa Martins Coelho dos Santos (UFRJ)

Graduada em bacharelado em Teoria da Dança (UFRJ) e mestranda bolsista CAPES Arqueologia (PPGARQ/UFRJ - MN).

E-mail: thaisamcs@yahoo.com.br

ORCID: 0000-0002-8128-7466

Waleska Lopes de Almeida Britto

Bailarina profissional pela EEDMO, Bacharel em Dança (UFRJ), mestre em Ciências da Arte (UFF). Professora Adjunta DAC/EEFD/UFRJ, chefe do Departamento de Arte Corporal. Coordenadora do Laboratório Grafias do Gesto e do projeto de pesquisa Gilberto de Assis: memórias da dança Afro-brasileira.

E-mail: waleskabritto@globo.com

ORCID: 0000-0002-6559-4685

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança



EDITORA

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança