

# Convocações em dança: conexões indisciplinadas na práxis profissional

Orgs. | Iara Cerqueira | Rousejanny Ferreira



EDITORA  
**BORDÔ  
GRENA**



**CONVOCAÇÕES EM DANÇA: CONEXÕES  
INDISCIPLINARES NA PRÁTICA PROFISSIONAL**

*Comissão Editorial*

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

*Conselho Editorial*

Dr. André Rezende Benatti (UEMS\*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB\*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE\*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

Me. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA\*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA\*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB\*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR\*)

\*Vínculo Institucional (docentes)

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

Rousejanny Ferreira

**ORGANIZADORAS**

**CONVOCAÇÕES EM DANÇA: CONEXÕES  
INDISCIPLINARES NA PRÁXIS PROFISSIONAL**



Catu, BA

2022

© 2022 by Editora Bordô-Grená  
Copyright do Texto © 2022 Os autores  
Copyright da Edição © 2022 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

*Editora Bordô-Grená*  
<https://www.editorabordogrena.com>  
[bordogrena@editorabordogrena.com](mailto:bordogrena@editorabordogrena.com)

*Projeto gráfico:* Editora Bordô-Grená  
*Capa:* Keila Lima de Assis  
*Edição:* Editora Bordô-Grená  
*Revisão textual:* Anderson de Almeida Santos

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

---

C766

**Convocações em dança :[Recurso eletrônico]** conexões indisciplinares na práxis profissional / Organizadoras Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque; Rousejanny Ferreira. – Catu: Bordô-Grená, 2022.

2516 kb 161fs. il: color

Livro eletrônico  
Modo de acesso: Word Wide Web <[www.editorabordogrena.com](http://www.editorabordogrena.com)>  
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-83-3

1. Dança. 2. Corpo. 3. Práticas educativas. I. Título.

CDD 372.868  
CDU 37

---

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

## S U M Á R I O

APRESENTAÇÃO	9
<i>Organizadoras</i>	
A DANÇA [CONTEMPORÂNEA] NOSSA DE CADA DIA E O SENTIDO DO SENSÍVEL PELA FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY	11
<i>Marcilio de Souza Vieira</i>	
PRECÁRIA: DANÇA DA INSTABILIDADE EM ESPAÇOS PÚBLICOS URBANOS	26
<i>Elke Siedler</i>	
SOBRE A COPA DA ÁRVORE FLUTUAVAM DOIS BALÕES: CORPO E TEMPO-ESPAÇO EM GUERNICA, DE FERNANDO ARRABAL	35
<i>Aroldo Santos Fernandes Junior</i>	
CORPOREOGRAFANDO AÇÕES EM DANÇA NOS TEMPOS DE COVID-19	48
<i>Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque</i>	
QUE CORPO É ESSE QUE DANÇA? TRAVESSIAS ENTRE A CLÍNICA E A ARTE COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA.	64
<i>Renato de Sena Vieira</i>	
DANÇA E OS QUATRO ELEMENTOS DA NATUREZA: EXPERIÊNCIAS CORPORAIS ATRAVÉS DAS ENERGIAS DA TERRA, ÁGUA, FOGO E AR	77
<i>Isabelle Rocha</i>	
A CORPE-DOCENTE E A REINVENÇÃO DE TERRITÓRIOS - PRÁTICAS PARA A INSTAURAÇÃO DE PAISAGENS INTRANSITIVAS	93
<i>Eliza Pratavieira</i>	

EXTENSÃO E FORMAÇÃO: INTERCOMUNICAÇÕES E PROCESSOS POLI-PLURAIS	110
<i>Alexandre Donizete Ferreira, Valéria Maria Chaves de Figueiredo e Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira</i>	
CORTINA COMO ESPAÇO-ENTRE A VISUALIDADE E A DANÇA	129
<i>Ingrid Lemos</i>	
INFIXIDEZ: REFLEXÕES A PARTIR DO PENSAMENTO DE ZYGMENT BAUMAN NA PERSPECTIVA DE ARTISTAS/PESQUISADORES BRASILEIROS	138
<i>Luanna dos Santos Azevedo</i>	
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	154
SOBRE AS ORGANIZADORAS	159

## APRESENTAÇÃO

Perambulações....

Este livro se organiza na medida que se faz escrita, leitura, interpretação e, nesse caminho temos o corpo na criação dos pensamentos aqui organizados. Para esse percurso perguntamos: quais os modos que o corpo constrói pensamentos? Tem uma frase na música de Gilberto Gil (que talvez não possa dar conta do que estamos apresentando nessa coletânea tão singular) que traz uma passagem " ... o tempo todo eu fico feito tonto sempre procurando..." Propositadamente os textos aqui apresentados são reverberações dos múltiplos modos de vida e suas singularidades, assim, essas escritas se tornam operadoras de um estado corporal de quem procura, escreve, opera e pensa sem automatismos, afinal estamos propondo dialogar, não categorizar.

Nesse caminho se formos pensar o fio condutor dessa coletânea, podemos traçar alguns aspectos que nos dão pistas da importância das conduções que levem aos riscos, ao desconhecido e à reflexão dos modos de agir da dança em espaços diversos. Nas páginas a seguir, compartilhamos um breve, porém significativo panorama de reflexões que partem de experiências diversas em seus lugares e fazeres, como provocações de acionamentos a ações políticas e/ou agenciamentos pedagógicos (DELEUZE & GUATARRI, 2004). Destacamos também a importância do arranjo de autores que participam desta obra, justamente pelo caráter geográfico aqui construído, que contempla diferentes pontos do nosso país, abrangendo capitais, cidades do interior e cidades de região metropolitana, fazendo um percurso que atravessa o Brasil em seus distintos modos de existir e persistir. Essa nossa procura estonteante nos levou ao encontro de pesquisadores, artistas, professores, coordenadores de grupos de pesquisa, performers que têm confabulado trabalhos que colocam o campo em tensão constante, como se o efeito da tontura nos tirasse do lugar e nos levasse à outras perspectivas do que imaginávamos já saber. A exemplo: os desafios da dança na graduação diante do contexto da pandemia; os encontros inter e transdisciplinares tanto no espaço da formação quanto no espaço da cena; a potência das práticas de extensão universitária como estreitamento dos hiatos que separam a universidade das realidades locais; experiências no ensino de artes a partir de um mover impermanente dos meios, territórios de ações artísticas e na

dinâmica de circulação dessas práticas nesses ambientes; a construção de pedagogias que valorizem as diferenças dos corpos e apontem a potência da dança em espaços clínicos; diferentes contextos viabilizando processos e percepções múltiplas a partir do corpo que cria e que dança; a dança como ponto de enfrentamento das violências cotidianas, urbanas, políticas e de gênero; a possibilidade de imaginar corpos e suas dramaturgias no encontro com o teatro e, no diálogo entre dança e fenomenologia, como um convite à experiência perceptiva.

Escolha por onde deslizar!

Sugerimos que os leitores perambulhem, mergulhem, atravessem as escritas de cada autor e percebam como isso também nos instiga e nos coloca em posições indisciplinares, desobedientes e projetores de outros presentes e futuros.

Na mesma esteira, aceitamos o convite proposto por Greiner (2005) que sugere a dissolução dos limites das disciplinas e/ou técnicas de poder, entendidas aqui como normas ou categorias de estudos fechadas em si mesmas, incapazes de pensar fora do que hoje vivemos nesse atual estado de clamor a urgências, com gritos, separatismos e pouca variação dos discursos.

Prossigam e, se distanciem das reflexões óbvias, percebam as nuances, como se o andarilhar pelas páginas fosse um modo de experimentação artística e, nesse espaço, mesmo topológico fosse perceptível os jeitos variados de pensar e estar aqui e agora!

Salve Souza Santos (2003), que nos convoca a essa produção em dança que transborda em múltiplas formas de corpo, que vem como proposição para reflexões/críticas/elaborações do conhecimento em suas inúmeras referencialidades! Mais um salve às pesquisas e pesquisadores do Brasil!

Profa. Dra. Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque (UESB/BA)

Profa. Me. Rousejanny Ferreira (IFG/GO)

## CAPÍTULO 1

---

# A DANÇA [CONTEMPORÂNEA] NOSSA DE CADA DIA E O SENTIDO DO SENSÍVEL PELA FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY

Marcilio de Souza Vieira

### O SENSÍVEL PARTILHADO NA DANÇA

A fenomenologia merleau-pontyana oferece um método para abordar as peças de uma dança que, anunciando-se contemporânea, reivindica uma forma de indeterminação primordial e fornece um suporte para conceber um aparecer polarizado por corpos móveis e perceptivos, habitantes e exploradores da fenomenalidade. Gioffredi (2014) vai dizer que a oportunidade deste encontro pode ser avaliada na medida de sua fecundidade: é procedendo a esta confrontação que suas contribuições para a pesquisa em dança como para a compreensão da filosofia de Merleau-Ponty manifestam-se. Acontece que a filosofia merleau-pontyana não trata especificamente da dança, mas da Arte, especificamente da pintura em especial nos seus escritos *O visível e o invisível* e *a Prosa do mundo*, por exemplo; mas podemos nos “aconselhar” sobre o sensível descrito pelo filósofo para pensarmos a dança [contemporânea] nossa de cada dia e quiçá, tirar desse sensível partilhado experiências estéticas dessa dança que, a meu ver, encontra-se sempre em inacabamento e sugere reflexões acerca de sua tessitura coreográfica.

A filosofia desse filósofo francês desfaz barreiras entre ciências e Artes e não busca sínteses apaziguantes, mas move-se na tensão das dicotomias e pode ser apreendida como uma alternativa aos dualismos que envolvem a noção clássica de razão, uma vez que separa sujeito e objeto, mente e corpo, inteligibilidade e sensibilidade, consciência e mundo. Sua filosofia pretendia articular como argumenta Nóbrega (2000, 2008), o imaginário, o visível, o oculto, mas o inacabamento de seus trabalhos expressos nas notas do *Visível e invisível* deixou campos abertos para a interpretação desse inacabado. Essa sensibilidade, inacabamento e imaginário podem ser encontradas em peças de

dança contemporânea que nos faz refletir sobre esse possível sensível partilhado na dança.

Citamos as peças de Pina Bausch que questionam e repetem a repetição, ou ainda *Extensions* (1999-2001) de Xavier Roy em que o artista-coreógrafo desviava a organização habitual da relação entre o artista e a instituição, mas também a hierarquia habitual que organiza o trabalho de uma companhia. Outros exemplos desse visível e desse sensível podem-se ser vistos nas peças do Grupo Corpo (*Benguelê* – 1998, *Lecuona* – 2004, *Breu* – 2007, *Gira* – 2017, *Gil* – 2019) ou na Lia Rodrigues Cia de Dança, em particular nas peças coreográficas *Pororoca* (2009), *Piracema* (2011) e *Pindorama* (2014).

Insistindo nos exemplos que provocam esse sensível tem-se a dança de Anne Teresa de Keersmaecker como *Rosas danst Rosas* (1983) e *Drumming* (1998) que estabelecem esses laços como um sistema de evidências sensíveis que forja um comum e define os lugares e partes perceptivas do corpo dançante, leva a pensar o real em termos de espaços, de tempos e de participação. Em Keersmaecker, a matemática tornando-se sensível pela dança. O corpo que dança, nos exemplos citados, interrogam o olhar, as vezes confunde nossa compreensão dessa dança, questiona, assim como questionou Merleau-Ponty (2007), o postulado do sensível e do visível. Esse corpo da dança contemporânea nossa de cada dia é movimento [e por que não, não movimento!] e ao movimentar-se em cena desloca nosso olhar, faz-nos interrogar as coisas [a dança executada] a partir da experiência do corpo.

Nos últimos textos de Merleau-Ponty (2004; 2007) o corpo e a linguagem sensível assumem aspectos de complexidade sendo este corpo movimento, expressão criadora e sensibilidade. Pelo “corpo próprio”, há a experiência sensível do “ser-no-mundo”, na ordem do que é vivido e não do que é pensado, pois o sentir é pré-objetivo. Isso se dá pela relação “eu, o outro e as coisas” em estado nascente, admitindo uma expressão vital primordial, que desencadeia numa relação ontológica do corpo enquanto abertura a um sentido sensível do mundo que admite uma expressão vital primordial, pois estabelece relação com aquilo que pertence à ordem do que é vivido e não meramente do que é pensado. A evidência que se tem do outro parte da sensibilidade e não do pensamento, pois há uma universalidade do sentir, uma vez que se vive o mesmo mundo um corpo que entra em contato com outro.

As assertivas merleau-pontyana podem estabelecer relações com a dança nesse sensível particular a cada um [espectador], na experiência do olhar, no momento em que olho o corpo dançante e por ele sou olhado, ou seja, o meu corpo espectador é ao mesmo tempo vidente e visível.

O pensamento de Merleau-Ponty (1999) evidencia aspectos fundamentais para o entendimento do que é o corpo. Para o autor, o corpo é uma simultaneidade de sujeito e objeto existindo num espaço-tempo e servindo de referência central ao processo perceptivo. Essa simultaneidade destaca o aspecto fenomenológico do corpo que é sensível e inteligível, datado e localizado espacialmente, que traduz a sensibilidade do ser e toda a memória do vivido.

O corpo não é só uma soma de órgãos justapostos, e sim um sistema sinérgico nos quais todas as funções são retomadas. O corpo é a textura comum de todos os objetos e, em relação ao mundo percebido, o mundo geral da compreensão é o lugar e a própria atualidade do fenômeno da expressão; nele, as experiências sensoriais são impregnantes umas das outras (MERLEAU-PONTY, 1999). É a realidade do corpo que nos permite sentir e, portanto, perceber o mundo, os objetos, as pessoas. É a realidade do corpo que nos permite imaginar, sonhar, desejar, pensar, narrar, conhecer, escolher.

É no corpo que o sensível é objeto de conhecimento que constitui a síntese da percepção e do movimento, que tem a capacidade de compartilhar as emoções alheias ou de simpatizar e que segundo Nóbrega (2000, p. 104) “[...] relaciona o corpo a unidade do humano, uma unidade que se revela na diversidade, aproximando a linguagem do corpo da expressão artística, do viés sensível. A linguagem sensível privilegia a beleza, a poesia e a diversidade da linguagem corporal”.

## SABER SENSÍVEL NA DANÇA CONTEMPORÂNEA EM DIÁLOGO COM A FENOMENOLOGIA [DE MERLEAU-PONTY]

Aqui reside esse saber do corpo sensível na dança contemporânea: a meu ver o lugar do sensível nos escritos de Merleau-Ponty exerceu uma forma de sedução evidente junto aos dançarinos/bailarinos/intérpretes-criadores e pesquisadores em dança. Uns sabem que a invenção do gesto não repousa tanto em um domínio da técnica, mas na sua capacidade de diversificar as

experiências sensíveis e de alterar suas modalidades de perceber. Outros concentram-se em reinscrever a história da dança numa história mais ampla da sensibilidade e das emoções, condições mesmo da existência de um gesto e de sua apreensão por um espectador.

Para Merleau-Ponty (1999) o sensível é o ato de sentir; é o campo estesiológico, o quiasma, o entre. Espaço do Ser que sente e do que vai ser sentido; é o que não foi e o que não chegou, logo a sensibilidade. É o espaço em que o corpo nos coloca em situação de Ser que sente e sempre há um espaço do que vai ser sentido. O sensível de que fala Merleau-Ponty (1999, 2004) é o ato da radicalidade, das emoções, do próprio conhecimento. Para a dança contemporânea esse sensível que fala o filósofo francês é o tecido das experiências sensíveis, os modos de recepção e as condições em que a dança se materializa, ressignifica o tecido sensível de interferir nas outras esferas da experiência, logo, na experiência perceptiva de ver dança da qual o espectador é imbuído de sensíveis outros.

Para o filósofo a espessura do sensível é sempre parcial. “Nossa experiência é a experiência de um mundo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 299). O sensível em sua obra não é apenas para ser entendido, mas ser vivido. Esse sentido na compreensão merleau-pontyana não é algo sólido, um objeto, uma cor; é antes de tudo uma ideia mais ampla, é a atitude do corpo que nos mobiliza, que nos paralisa para algo. Logo, o sensível é uma atitude corporal. Ouso parafrasear o autor e dizer que a dança contemporânea é vivida por quem dança e experienciada por quem assiste.

Ao afirmar que o corpo é sensível, o filósofo o compara a uma obra de arte e cita a pintura para falar dessa sensibilidade. A experiência da pintura é descrita para demonstrar que há troca entre o corpo do artista e o objeto a ser criado. Se for verdade que há na pintura uma primazia do visível, importa perceber que, ao pintar, o pintor empresta todo o corpo ao mundo para transformá-lo em pintura. É também com todo o corpo que apreendemos não exatamente esse ou aquele quadro, mas certo aspecto do mundo tal como revelado por aquele quadro (MERLEAU-PONTY, 2004). Pensamos que, se o filósofo tivesse vivido mais tempo diria que a dança é essa troca entre o corpo do artista e o objeto criado, qual seja sua dança ou que o dançarino/bailarino/intérprete-criador transforma o seu mundo vivido em dança.

O pensamento de Merleau-Ponty (2004) sobre o corpo como obra de arte nos remete as imagens do corpo dançante de dança contemporânea, um corpo que cria e recria a criação, tornando-se simultaneamente singular e plural havendo um imbricamento nessa singularidade e nessa pluralidade, expressando a unidade na diversidade, entrelaçando o mundo biológico e o mundo cultural, assumindo papéis na subjetividade nas mais variadas instâncias pessoais, interpessoais ou coletivas, instâncias configuradas num corpo que é simultaneamente matéria e espírito, carne e imagem. Esse corpo dançante jamais está completamente fora do tempo, porque está sempre no carnal.

O pintor, assim como o dançante de dança contemporânea vê, sente, opera e transforma o mundo a partir de uma perspectiva particular, singular, própria, sucessiva, que nunca é igual, nem para ele mesmo. O corpo neste sentido não pode ser entendido fragmentado, estático, e sim como fundamental para o viver, para o olhar as coisas. O corpo, de certa forma, é o alicerce de toda arte, o lugar de todo “saber fazer”, é ele que percebe, lembra e imagina. Cumpre frisar que para Merleau-Ponty (2004) o corpo é obra de arte e sua linguagem é poética.

Na dança contemporânea o corpo cria sentidos e ao criá-los compartilha a experiência vivida por seus dançarinos/bailarinos/intérpretes-criadores ao executar os movimentos/passos dessa dança. Tomamos as gestualidades para se pensar o corpo dançante e o sensível na obra de Merleau-Ponty. A dança contemporânea como obra de arte está posta como campo de possibilidades para a experiência do sensível, não como pensamento de ver e de sentir, mas como reflexão corporal. O corpo na dança contemporânea nos remete a sua condição humana e constante presença que é corpórea, expressiva e lúdica. Nessa dança os corpos dos dançarinos/bailarinos/intérpretes-criadores se configuram na experiência mesma do corpo, do movimento, da sensibilidade, da gestualidade.

O corpo da dança contemporânea pode ser considerado também um corpo plural, que assume padrões estéticos de ritmo (repetição) – a exemplo de *Aqua*, *Café Müller*, *Nelquen* de Pina Bausch; qualidades animais através do jogo de assimilação e troca de informações que se compraz no tempo e espaço – a exemplo das peças coreográficas *Deca Dance*, *Mabul*, *Perpetuum* de Ohad Naharin. Esse corpo que na dança contemporânea carrega traços de uma

gestualidade que a um olhar desatento poderia dizer serem gestos desconexos ou performáticos ganham novas visibilidades no corpo dançante.

Em dança contemporânea os dançarinos/bailarinos/intérpretes-criadores quando dançam, comunicam-se, usam o gesto como linguagem. Esses dançantes demonstram comportamentos constituídos a partir de seqüências de movimentos e gestos. Assim, cativam, tomam, capturam as pessoas e se comunicam através do gesto que não ocorre linearmente somente a partir do interlocutor, porque o sentido do gesto não é dado, é compreendido e retomado por um ato do espectador, como concebe Merleau-Ponty (1999).

Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções e os gestos do outro, entre meus gestos e intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 251).

O gesto nessa dança é o comentarista da palavra, é a revelação do pensamento da dança desses dançantes; ele é poético, pois o dançarino/bailarino/intérprete-criador de dança contemporânea dança consigo, dança com o outro, faz sua dança, incorpora gestualidades do cotidiano, de seu mundo vivido, gestualidades que são encorpadas em suas vivências quando dançam.

Essa gestualidade na dança também educa nosso deseducado olhar. É por meio da visão que nós espectadores de dança contemporânea e de outros gêneros de dança enxergamos tais movimentos/gestualidades. É através da visão que os dançarinos/bailarinos/intérpretes-criadores em primeiro momento apreendem os movimentos dançados, mas além da visão eles empregam todos os seus sentidos para fazer reverberar sua dança. Merleau-Ponty (2004) afirma que não há visão sem pensamento; a visão é um pensamento condicionado que nasce a partir da experiência do corpo. Ela, a visão, tem função perceptiva e cognitiva, pois possibilita saber das coisas no espaço e tomar ciência do próprio corpo tendo como escopo o sensível.

É a partir do olhar que nossa visão anuncia, suscita sentidos em nosso corpo e, ambiguamente, ele, com seus sentidos, habita a visão. Assim, o corpo operante, descrito por Merleau-Ponty (1999, 2007), compreende-se como um emaranhar entre movimento, corpo, visão e mundo. Não nos é alheio concluir que a visão suscite o movimento, pois mesmo sem saber como opera nosso

corpo, logo que vemos alguma coisa, já sabemos nos juntar a ela. Talvez seja por esse motivo, que apreender dança contemporânea no corpo seja essa aprendizagem atribuída ao olhar. É através do olhar que primeiro interrogamos as coisas, e devemos compreender o corpo, de forma geral, como um sistema voltado para a inspeção do mundo (MERLEAU-PONTY, 2004).

Cabe frisar que Merleau-Ponty (2007) apresenta uma peculiar leitura do entrelaçamento entre o corpo e o que ele pode ver. “[...] meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo. Mas meu corpo vidente subtende esse corpo visível e todos os visíveis com ele” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 135). Ele entende, assim, que há uma recíproca inserção e entrelaçamento entre corpo visível e todos “visíveis com ele”. Nesse contexto, descreve que a reversibilidade que define a carne permite o estabelecimento de relações entre os corpos e ultrapassa o campo do visível. É através do olhar, quando se é vidente, que primeiro interrogamos as coisas e devemos compreender o corpo, de forma geral, como um sistema voltado para a inspeção do mundo. A visão, certa maneira, recebe ecos e os acolhe, mas é a partir do corpo que percebemos, expressamos, existimos, criamos de maneira inédita e particular. É a partir do corpo que se deflagra todo o processo de ser no mundo, do corpo nosso ‘ancoradouro do mundo’ e não há possibilidade de usurpação da significação do outro.

Através da constatação de que o corpo, além de olhar todas as coisas, pode se olhar, bem como sentir as coisas e ser capaz de se sentir, Merleau-Ponty (1999; 2007) explicita como corpo e mundo imbricam-se, revelando através desse envolvimento de reversibilidade os entremeios da visão e da relação entre o eu e o outro.

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofamento mesmo do corpo. Essas inversões, essas antinomias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como água-mãe no cristal, a indivisão do senciante e do sentido (MERLEAU-PONTY, 2004). “Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo” (IDEM, p. 17). É uma relação recíproca entre movimento e visão que nos mostra como a visão

se antecipa no movimento, ao mesmo tempo em que sem ele nossa visão nem mesmo se constituiria ou mostraria algo. “O mundo visível e de meus projetos motores são partes totais do mesmo Ser” (IBIDEM, p. 16).

Ao analisar como, segundo Merleau-Ponty, o pintor emprega seu corpo e acrescentamos a dança contemporânea, compreendemos, portanto, que a visão abre nosso corpo ao mundo, é de dentro dele que o corpo aprende a projetar-se, e, no entanto, é ele também que projeta nossa visão. Essa visada do filósofo francês para a pintura, em especial a de Cézanne, pode ser compreendida na dança contemporânea como a presença do corpo e do sensível massiva para falar da arte.

Parece claro afirmar que Merleau-Ponty (2004) diz ser a visão um pensamento condicionado pelo corpo, pelos “acontecimentos do corpo”, que nos faz ver uma coisa ou outra. Esse pensamento se dá num “mistério de passividade”, sem seu próprio arbítrio sobre as leis que o regem. Continua argumentando que quando, por exemplo, se quer compreender como a situação dos objetos é vista, não há outro recurso senão supor a alma, que sabe onde estão as partes do seu corpo, e que é capaz de, a partir daí, dirigir sua atenção ao espaço que está no prolongamento dessas partes.

Olhar imprime-se sobre o corpo dos dançarinos/bailarinos/intérpretes-criadores de dança contemporânea. Esse olhar é tão importante por que é a partir dele que se dá o sensível partilhado; o olhar desses dançantes sobre o fazer da obra coreográfica é vivido por eles mesmos, ele é “[...] soberano incontestável na sua ruminação do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 48) independente se sua dança acrescenta algo ou não.

A visão nos abre ao mundo, ao intelecto, ao pensamento, ao sensível, como também fundamenta, sustenta o conhecimento ao nos envolver no sentido bruto, o sensível significante que a visão revela. A visão nos revela a Carne do mundo, nela os sentidos não estão separados, nela passado, presente e futuro não são coisas distintas, fechadas e separadas. A visão é, portanto, essa reversibilidade da carne (IDEM, 2004). A carne é esta espessura entre o que é visto e quem vê. A visão para o filósofo citado depende do movimento, ele afirma que o visível instiga o movimento. Para ele o envolvimento entre o visível e o movimento não se resumiria a uma relação de unilateralidade.

Basta que eu veja alguma coisa para saber juntar-me a ela e atingi-la, mesmo se não sei como isso se produz na máquina nervosa. Meu corpo móvel

conta com o mundo visível, faz parte dele, e por isso posso dirigi-lo no visível. Por outro lado, também é verdade que a visão depende do movimento. Só se vê o que se olha (IBIDEM). A intervenção do olhar não consiste, portanto, em simples captação. Ainda que não seja um conhecimento intelectual, o trabalho do olhar, a visão, envolve conhecimento, uma abertura ao ser, envolve a sensibilidade de quem vê e de quem é visto. É pelo olhar que nos identificamos com os gestos dançados, rimos ou choramos, nos sensibilizamos ou nada entendemos de determinada obra coreográfica de dança contemporânea.

Nessa dança o gesto é singular a cada dançante, é como já dito, o comentarista da palavra que não é dita, mas dançada, tornada movimento dançante; esses gestos criam sentidos de significações, logo ao criarem sentidos eles admitem verdades ou uma verdade. “Uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo, verdade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 59). É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo coisas. Assim compreendido, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto (IDEM).

Os gestos fazem parte dos meios usados para o ser humano se comunicar; contribuem para dar forma e codificar as relações sociais entre os indivíduos e entre os grupos (SCHMITT, 2006). O autor citado afirma serem os gestos constituintes de uma realidade social e que dependem da história social. O gesto é o meio pelo qual o corpo estabelece relações simbólicas enquanto apreensão individual, interpessoal e de movimento. “[...] eles contribuem para construir o quadro onde os códigos sociais são propostos ou contestados” (IDEM, p. 22); os gestos na dança ou na vida cotidiana ordinária são ainda objetos dos juízos de valor, ou como se refere Schmitt (2006, p. 22) eles são distinções sociais e de todas as prescrições e condenações “[...] que os acompanham e confrontam, que se trate de gestos de pudor [...], gestos de amor [...] gestos que correspondam ao papel social que se espera de cada um”.

A historicidade do corpo faz com que haja modificações e nossos gestos adquiram significados novos mediante as experiências que vão ocorrendo. É através desses gestos que somos capazes de expressar muitos desses símbolos e esconder outros, formando, portanto, a linguagem do corpo que está sempre se reorganizando. E por possuir espacialidade e temporalidade próprias, cada

corpo vai adquirindo percepções de acordo com o mundo que lhe é específico. “Estes gestos são “movimentos” do corpo [...]; são ações (*actus*) na medida em que visam um fim prático ou simbólico” (SCHMITT, 2006, p. 24).

Na dança contemporânea a amplitude, o ritmo, a velocidade desses movimentos e dessas ações gestuais têm a maior importância: um gesto pode ser apressado, mas também pode ser dependendo das circunstâncias, lento, comedido, exacerbado ou mesmo condensar-se a realidade em que se adequa ao dançante. Voltemos aos exemplos: corpo e gestualidades na dança-teatro de Pina Bausch testam seus limites quando se fragmentam, se reconstróem, humanizam/desumanizam. Na dança-teatro da artista alemã não há corpos e estéticas pré-definidas, mas geradas a partir da vivência desses elementos que fazem parte do processo criativo. Corpo, estética e técnica se modificam de elenco para elenco e expressam o que são capazes de expressar, suas histórias, seus sentimentos, questionando-os e desconstruindo-os.

Essa ruptura com velhas máscaras pode ser observada na peça *Kontakthof* (1978) quando seus bailarinos exageram um caminhar com defeito locomotor, como se mancassem, como se fossem incapazes de caminhar, num estranho deslocamento da pélvis, anda como se tivesse um deslocamento coxofemoral. “Na cena de *Kontakthof*, os dançarinos abalam não somente o modelo da perfeição física, mas também a ilusão de unidade grupal e completude” (FERNANDES, 2000, p. 65). Nessa perspectiva, o trabalho corporal coreográfico em Bausch está muito ligado à repetição que evoca o controle disciplinário, estético e social. Importante nesse trabalho corporal é o fazer e o ver fazer, insistir na repetição do movimento ou gesto para que o corpo aprenda a lidar espontaneamente mais tarde, sempre que a situação exigir.

Outro exemplo significativo para se pensar essa gística e esse corpo sensível é a dança de Myriam Gourfink. No trabalho coreográfico da artista é possível refletir esse corpo sensível em uma gística de controle mútuo do corpo, em sugestões e restrições que os dançarinos tentam e se manifesta, por exemplo, pelo estado de intensa concentração e pela lentidão contínua de seus movimentos. Em suas peças, a ideia é buscar o impulso interno que leva ao movimento. Guiada pela respiração, a organização das bases de apoio é extremamente exata, enquanto a consciência do espaço é instável. A dança se torna lenta em tempo contínuo. Myriam Gourfink, de acordo com Gioffredi (2014) tem repetidamente explicado que essas qualidades de presença e

movimento constituem menos o objetivo de suas danças do que um meio, que são induzidas pelo trabalho sensorial que suas coreografias despertam para que dimensões desconhecidas surjam e se ofereçam à exploração. *Contraindre* uma peça de 2004 explora essa lentidão e esse corpo e gesticas sensíveis. Seus métodos de composição e interpretação, dirá Gioffredi (2014), parecem induzir uma qualidade de movimento e presença que certamente não é a mesma de um espetáculo para outro, de um artista para outro; representação de uma peça para outra, mas que mantém características constantes (lentidão, concentração e continuidade).

Ratificamos os exemplos com a peça coreográfica *Pindorama* de Lia Rodrigues. A peça não tem qualquer banda sonora e acontece na penumbra começando com a bailarina Amália Lima que depois de despejar uma garrafa de água por cima de si se deita em cima de um imenso retângulo de plástico que ocupa o centro do espaço. As suas extremidades são manipuladas por alguns colegas que o vão agitando e obrigam alguns preservativos cheios de água a romperem-se e a jovem molhada a movimentar-se freneticamente, como se tivesse sido apanhada por um remoinho de águas bravas.

O resultado é bastante expressivo, num crescendo em que o som do material plástico é ampliado por gritos dos que, parados, furiosamente ondulam a falsa “água” em que Amália parece lutar desesperadamente para se salvar de um afogamento. Na segunda parte, já são cinco os inusitados “náufragos” – dois homens e três mulheres – que se confundem com as ondas plásticas que ficam maiores. Elas são criadas por oito mãos de cada lado que abrem e fecham o plástico sobre os corpos deslocando-se os que o seguram até ao centro e recuando ciclicamente. A expressividade daqueles corpos que lutam contra a corrente e as (aparentes) forças adversas da natureza é enorme e, apesar de nada de muito novo acontecer, o público fica algum tempo em suspenso. Depois da tempestade vem a bonança e um grupo de onze artistas entra transportando baldes de plástico transparente com centenas de bolas de água (preservativos atados) que vão espalhando pelo palco.

Os domínios de todos os intervenientes vão, a pouco e pouco, se confundindo e ninguém permanece sentado pois a fragilidade dos limites da água torna-se ameaçadora. O que acontece até ao final da peça é, por demais, previsível com os performers espalhados pelo solo esmagando com os seus corpos contorcidos a maioria das bolhas de água. E assim transformando os

espectadores em ilhas móveis numa espécie de charco onde se instala uma certa confusão. Ao perder o seu território e a segura do palco, o público curioso e confuso segue os performers que se deslocam lentamente numa amálgama de corpos rastejantes sem regras nem destino.

É pelos gestos e pelo corpo em movimento dançado que o sensível nas danças de Bausch, Gourfink e Rodrigues se manifestam. O sensível é a experiência do pensamento, é uma espécie do Ser, é um apelo à palavra quer seja pelo corpo, quer seja pela memória. O sensível se encarna no corpo e o sensível é, também, uma prolongação de sua carne. As coisas, então, não existem mais em si, sendo aqui e agora, em seu lugar e em seu tempo, elas, “[...] só existem no término destes raios de espacialidade e temporalidade, emitidos no segredo da minha carne, e sua solidez não é a de um objeto puro que o espírito sobrevoa, mas é experimentada por mim do interior enquanto estou entre elas, e elas se comunicam por meu intermédio como coisa que sente” (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 113). Esse sensível para Merleau-Ponty (1991, 1999, 2004) em especial no ensaio “O filósofo e sua sombra” é constituinte no nível do ser e do conhecimento, da síntese da percepção e do movimento.

A carne do sensível, esse grão concentrado que detém a exploração, esse corpo que a termina reflete a minha própria encarnação e são a contrapartida dela. Há aí um gênero do ser, um universo com seu “sujeito” e com seu “objeto” sem iguais, a articulação de um no outro e a definição de uma vez por todas de um “irrelativo” de todas as “relatividades” da experiência do sensível, que é fundamento de direito para todas as construções do conhecimento (MERLEAU-PONTY, 1991). Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vive desse fato inaugural que senti, que tive com essa ‘dança’ ou qualquer que seja o sensível em causa, uma existência singular que tolhia repentinamente o meu olhar, e, contudo, prometia-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa só vez.

## PARTINDO PARA AS [IN]CONCLUSÕES

Tais considerações sobre o sensível em Merleau-Ponty (1991, 1999, 2004) e as gestualidades engendradas nos exemplos de dança contemporânea tornam as experiências do corpo únicas, singulares, abertas a diferentes

interpretações e vivências, a partir de suas constantes relações com o mundo criando como diria Nóbrega (1999) possibilidades de novas formas de elaboração do conhecimento. Corpo que se faz poética através das gestualidades inerentes a cada criação coreográfica, que desperta e reconvoça seus dançarinos/bailarinos/intérpretes-criadores para dançar e perceber para além das coisas já ditas, já vistas, já percebidas. Corpos que considera a linguagem dos gestos, que convida a ouvir, a ver, que se deixa falar, que aciona sua capacidade expressiva, encarnada, corpos que inauguram sentidos, que se move para significar, para comunicar, que quer ser lembrado, quer se deixar falar, criar, que se direciona a um dançar aberto à transformação, à inovação, ao sensível.

O sensível, dessa forma, é a experiência do pensamento, é uma espécie do Ser, é um apelo à palavra, quer seja pelo corpo, quer seja pela memória. O sensível se encarna no corpo e é, também, uma prolongação de sua carne. As coisas, então, não existem mais em si, sendo aqui e agora, em seu lugar e em seu tempo. Enfim, o sensível é uma atitude corporal. Um sensível que é constituído de significações nas relações do ser com o mundo, sensível que se constitui sobremaneira como ponto de partida para a apreensão de parcelas do mundo pelo corpo e que o transforma em um conteúdo dotado de significações e sentidos.

Embora Merleau-Ponty nunca tenha escrito sobre dança, sua filosofia fornece um suporte metodológico e nocional relevante para a abordagem e reflexão sobre as obras coreográficas contemporâneas citadas nessa escrita. Assim, o sensível merleau-pontyano compreendido no texto e correlacionado com as obras citadas permite iluminar e esclarecer algumas das questões éticas e estéticas da segunda, mas também renovar a leitura da primeira.

Assim, a experiência perceptiva construída a partir de meu olhar para as obras de dança contemporânea citadas, “[...] é uma certa maneira de ter acesso ao objeto [através do ‘olhar’], que é tão indubitável quanto meu próprio pensamento” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 81). O meu corpo confere um sentido primordial ao mundo sensível, sendo responsável pela abertura de perspectivas às coisas e possibilitando, assim, a experiência perceptiva. Isso quer dizer que tanto o objeto [a dança contemporânea] encontra-se no mundo e pode ser percebido, como é “destacado” pela visão do sujeito [eu, espectador de dança].

Enfim, o sensível na obra de dança contemporânea, essa dança nossa de cada dia, é, parafraseando Merleau-Ponty (1999) a inexistência da verdade em que o corpo dançante pode ser comparado a obra de arte, em outras palavras “Não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte” (IDEM, p. 208).

## REFERÊNCIAS

- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- GIOFFREDI, Paule. *Phénoménologie de la danse contemporaine. Recherches en danse* [On line], 1|2014, p. 1-17. Disponível em: <http://danse.revues.org/596>. Acessado em 17/07/2021.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Tradução Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e o conhecimento complexo*. 1999. 220f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba, 1999.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte. *Revista Princípios*, v. 7, n. 8, p. 95-108, Natal, jan/dez, 2000.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Merleau-Ponty: o corpo como obra de arte e a inexatidão da verdade. *Revista Cronos*, Natal-RN, v. 9, n. 2, p. 393-403, jul./dez. 2008.

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, Ana Isabel; SOUSA, João Silva de; MIRANDA, Maria Adelaide de, (org). *O corpo e o gesto na civilização medieval*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

## CAPÍTULO 2

---

# PRECÁRIA: DANÇA DA INSTABILIDADE EM ESPAÇOS PÚBLICOS URBANOS

Elke Siedler

### PRECÁRIA

A escrita é uma breve reflexão da configuração artística Precária, criada pela presente autora, elaborada enquanto uma dança que problematiza experiências de violência misógina expressas pela interrupção de fluxos de movimento em situações vividas na rua diurna. É, sobretudo, a elaboração de um raciocínio cuja pauta engloba um modo de vida que se volta para o exercício contínuo da convivência e promoção de diferenças e pluralidades, mas que, compreende a urgência em desestabilizar espaços-debates públicos ao dar à luz a situações artísticas que promovam performatividades do fracasso do projeto de poder patriarcal e machista.

Importante salientar que as questões artísticas, aqui evocadas, incidem por um marcador social, isto é, são delineadas por uma mulher cis branca heterossexual e, portanto, não pretende uma universalidade, mas, sim, uma singularidade que sabe que faz parte de uma esfera privilegiada da sociedade. Neste sentido a presente reflexão tem como ponto de partida uma condição social que dá contorno a alguns posicionamentos a partir de vivências da autora em questionamento com suas dimensões sociais situadas e circunstancialmente possíveis.

Precária é uma proposição de uma dança entendida enquanto comunicação performativa, feita por um corpo produtor de questões do que perpassa seu entorno, de maneira a inventar o modo de dizer-se (SETENTA, 2008). Algumas inquietações pessoais colaboraram para uma reflexão política sobre o cerceamento do fluxo de movimento de mulheres, em espaços públicos, de maneira que se criou uma dança para ser dançada em centros urbanos, especificamente em ruas extensas que comportam uma parte do comércio, gerando uma circulação de transeuntes.

Relata-se, brevemente, duas situações de enfrentamento de ações de violação opressiva e intolerância em relação a artista, experienciadas na Segunda Edição do Desmistifique sua Dança, em Curitiba (Paraná), de 03 a 07 de outubro de 2018, e na Mostra Camaleoa - Mulheres Fazendo Arte, em Balneário Camboriú (Santa Catarina), de 11 a 14 de outubro de 2018. Pondera-se que a ação de “combater *in loco*” os rechaços é um posicionamento de risco à integridade física, mas, por vezes, mostra-se uma possibilidade de embate necessário, enquanto estratégia de proteção e, também, enquanto posicionamento político de não corroborar com o silenciamento acerca de opressões vivenciadas pela mulher artista, no aqui e agora.

A dança é estruturada por um roteiro semiaberto. Uma mulher, com um longo vestido e salto alto vermelho, tem como objetivo realizar um percurso pré-definido, em um deslocamento fluido e lento de maneira que fogem dos comportamentos cotidianos habituais e normativos nos espaços urbanos e, sobretudo, diferem do feminino socialmente convencionado e normatizado.

A noção de restrição em dança (VALIM, 2014) é trazida como provocação que gera outras possibilidades de ação no espaço, neste caso, atreladas aos modos relacionais com os transeuntes que, porventura, se aproximam da artista em situações de afetação (empatia, curiosidade, passionalidade, ódio, raiva).

A restrição pode ser entendida como algo que abaliza e configura as informações que podem se conectar em um determinado momento. Nesse sentido, a restrição aponta e distingue procedimentos viáveis e relações circunstancialmente incoerentes, já que está implicada no modo como cada corpo lida com os ajustes necessários para se adaptar às condições particulares de “novos” acontecimentos e possibilitar a continuidade dos processos. (VALIM, 2014, p. 17)

Algumas restrições do e no corpo da artista, entendidas enquanto ignição que provoca novas estratégias de ação, outros modos de enunciação particular, durante o acontecimento da dança que se faz no aqui-e-agora, são associadas às instruções pré-estabelecidas da dança Precária e que incorrem em alguns verbos: Acalmar. Levantar. Enfrentar. Combater. Atacar. Incomodar. Sob esse viés, atentar-se para as incertezas inerentes aos processos relacionais entre corpo e ambiente, é compreender a simultaneidade de replicação de

regularidades nos modos comportamentais da artista em associação à possibilidade de construção de outros arranjos e variações, provocando mudanças nas relações e nos contextos, a exemplo de ações imprevisíveis de dissonâncias a imposições cerceadoras do exercício da cidadania.

A transgressão de modos relacionais entre corpo e ambiente, no que concerne a denúncia e combate, tende a gerar uma instabilidade circunstancial, de maneira que compreendo enquanto uma possibilidade de gerar relações potentes com alguns ajuntamentos provisórios dos transeuntes. A partir da ideia de corpo vibrátil (ROLNIK, 1993), pretensamente intenta-se perturbar imageticamente e momentaneamente o anestesiamento que o sistema engendra nos processos de subjetivação, para, talvez, encontrar/gerar deslocamento de perspectivas, outras possibilidades de afeto e sensibilidade *in loco* em alguém (alguns).



Crédito da imagem: arquivo pessoal

Descrição da imagem: Fotografia em cores e em formato retangular horizontal. A imagem destaca uma mulher de pele branca com um vestido longo na cor vermelha. Ela está em pé no meio de uma roda de mulheres. Levanta com a mão esquerda a lateral de sua veste. No primeiro plano da fotografia, ao lado direito, está a imagem desfocada de um homem branco, vestido com jaqueta preta, com braços cruzados e olhando seriamente para a câmera fotográfica.

Importante dizer, também, que a lógica organizativa dessa composição é delineada pelo entendimento de que têm uma predisposição que se encontra na possibilidade da incerteza como ação de composição (SIEDLER, 2012). Dito de outro modo, compreende-se que “o corpo, quando dança compondo informações que se organizam durante sua apresentação, também está sujeito

a algum tipo de imprevisibilidade que pode resultar em risco à coerência da configuração” (SIEDLER, 2012, p. 12).

Entretanto, defende-se a hipótese de que a incerteza pode ser produtora de auto-organização, promovendo soluções criativas que geram complexidade e alto nível de coerência na dança (SIEDLER, 2012). Na performance Precária, considera-se que o fluxo de informações entre corpo e ambiente, no espaço público da realização da performance, geram, por vezes, imprevisibilidades agressivas, que são entendidas enquanto produção sígnica (semiose) importante para a construção de sentidos e significados em relação a dança, de maneira que não podem ser desconsideradas pela artista.

Em configurações que não excluem a incerteza como elemento constitutivo da dança, há uma probabilidade maior de ocorrência de imprevisibilidades ao longo da sua execução, já que se alargam as possibilidades de relações durante a execução da configuração. Neste sentido a coerência (a lógica organizacional da dança) é auto-estabelecida no decorrer da improvisação em cena tanto naquelas danças cujas regras são planejadas anteriormente a apresentação, quanto naquelas cujas regras são compostas no momento da execução da dança, ou, ainda, naquelas compostas pelo imbricamento entre regras planejadas e criadas durante a apresentação. As imprevisibilidades são entendidas como informações novas que ultrapassam o repertório conhecido do bailarino no que concerne a modos familiares de se relacionar com o ambiente. (SIEDLER, 2012, p. 27)

Na apresentação realizada no calçadão da Rua XV de Novembro<sup>1</sup>, em Curitiba (PR), destaca-se uma situação de vulnerabilidade corporal pela e na violação da mulher artista protagonizada por um homem cis hetero branco. Pastor evangélico proferia um discurso de valores morais religiosos em conexão com a propaganda político-partidária de um candidato à presidência da República. Permeado pela estratégia-discursiva da campanha eleitoral de seu

---

<sup>1</sup> A Rua XV de Novembro fica no centro da capital paranaense. Em parte de sua grande extensão comporta uma grande via pública exclusiva para pedestres, dando caráter turístico para essa região que têm, enquanto característica arquitetônica, edifícios centenários com várias lojas, restaurantes, bares e canteiros de flores.

candidato<sup>2</sup>, o discurso político e propagandista debruçava-se em desenvolver um pensamento cultural dualista ao apontar condutas entre os aceitáveis e os repudiáveis.

Ao se deparar comigo, em um deslocamento lento, no nível médio, colocou sua mão direita sobre minha cabeça, empurrando-me em direção ao chão, na fracassada ação de contenção do meu movimento. Durante o processo, berrava frases de conteúdo julgativo e de rotulação ao me considerar uma desajustada, abjeta, lixo, escória do mundo. Sob aplausos de alguns pares, ele sentia-se empoderado em tentar dominar uma mulher em espaço público, considerada inimiga e ameaça dos “cidadãos de bem”, portanto merecedora de uma medida retaliatória, disfarçada sob o pretexto de proteção de um bem maior.

Levantar. Enfrentar. Combater. Atacar. Incomodar. Coloquei-me face a face. Olho no olho. Nariz com nariz. Punhos cerrados. Pernas dispostas em uma base firme, pronta para o ataque físico, caso necessário. A cada passo de esquiva dele eu avançava para não perder a aproximação de sua respiração que evocava, a cada fração de segundo, uma ansiedade latente. Os olhos de ódio do agressor se transformaram, pouco a pouco, em pavor. Em um determinado momento, os seus pares se aproximaram e concordaram que o colega estava equivocado mediante a situação, de modo que ele se retirou, mediante as orientações sussurradas ao pé do ouvido, por um outro alguém qualquer.

Após o referido episódio, voltei a prosseguir a ideia de deslocamento e de um modo diferenciado, talvez mais atenta a possíveis ataques emergentes. Mas, estava diferente, uma vez que fui acompanhada pelo conjunto de transeuntes afetados pela situação, e que revidaram verbalmente contra o cidadão, pautados por narrativas coerentes e pelo viés legalista.

---

<sup>2</sup> Em 2018 o Brasil passou pelo processo das eleições presidenciais, evidenciando ideologias de extrema-direita e de manifestações de rejeição ao Partido dos Trabalhadores (PT).



Crédito da imagem: arquivo pessoal

Descrição da imagem: Print Screen de uma imagem de vídeo em cores preto e branco e em formato retangular vertical. A imagem destaca uma mulher de pele branca olhando de perto um homem de pele branca. Ambos aparecem apenas do peito para cima.

Precária é uma performance de provocações e perturbações perceptivas justamente por friccionar as dinâmicas do cotidiano, das coreografias sociais de coesão sobre as mulheres. Em sua dimensão interrogativa, configura-se enquanto estratégia artística de tencionar os processos de assujeitamento ao desestabilizar performatividades machistas que estruturam as dinâmicas de organização espacial, física e de movimento, pela e na evocação de situações que visam convocar posicionamentos da coletividade sobre a misoginia expressa no aqui e agora.

Entretanto, a performance também evidencia um lugar de acordos sociais velados, suscitando discussões acerca da indiferença no enfrentamento da violência que ocorre de homens contra uma mulher artista sozinha. Pode-se estabelecer diálogo com reflexões sobre o viver junto, em comunidade, a partir de pressupostos de Judith Butler (2009) que discursa sobre a possibilidade da formação de uma comunidade sobre certas bases compartilhadas, distantes de um fundamento comum. Ela pensa na formação de comunidade e alianças a partir de duas noções. A primeira é a vulnerabilidade corporal vinculada à perda ligada à morte, ao luto, e à sua

negação (a melancolia), enquanto possibilidade de união entre as subjetividades.

A segunda noção é a da condição precária da vida enquanto possibilidade de formar comunidade. A noção de vida precária caracteriza não somente os corpos, mas a própria vida. A condição precária engloba todas as desigualdades dos sujeitos como formas de vida em sociedade. Butler argumenta que há uma radical interdependência entre uns e outros que surge em função da perda e da precariedade inerente à vida. A vida, instituída por normatividades sobre o corpo, torna-se precária pelo contato com o mundo. O corpo que está exposto aos outros, é vulnerável por definição. (BUTLER, 2009). A vulnerabilidade e resistência estão imbricadas, uma vez que é justamente ao resistir que se dá visibilidade à vulnerabilidade.

Sob este viés, podemos inferir que, na fragilidade de minorias políticas de gênero, algumas vidas se apresentam enquanto “mais precárias” que outras devido às relações hierárquicas estabelecidas pelas culturas misóginas, patriarcais e racistas. Transitar por diferentes espaços físicos (ruas, praças, instituições) significa adentrar em um conjunto de informações socioculturais e que compõem uma lógica organizativa complexa de modos relacionais entre subjetividades e que também evidenciam discursos dominantes e que constituem sistemas fechados e hegemônicos de pensamento.

Em Balneário Camboriú (SC), no Calçadão da Central<sup>3</sup>, as ações performativas produziram pequenas irrupções e estranhamentos ao longo de todo o trajeto, evidenciando que as reações agressivas em sua totalidade, vieram por parte de homens cis brancos. Em uma situação específica, um homem colocou a mão em uma arma de fogo, guardada no bolso de sua calça jeans azul escuro, enquanto proferia ameaças a minha vida. Poucas reações de solidariedade foram manifestas pelos transeuntes, suscitando discussões acerca da misoginia e que, em muitos casos, finda em feminicídio, pela e na convivência daqueles que se calam. Precária nos mostra, também, um campo de insensibilidade de pessoas que se colocam enquanto observador distante, um “espectador passivo”, diante de uma situação que desestabiliza a lógica operativa comportamental daquele espaço, legitimando violências e opressões.

---

<sup>3</sup> Calçadão da Central é uma rua turística para circulação de pedestres e que se encontra uma variedade de serviços como lojas, restaurantes, bares, agências de viagens e cafeterias.



Crédito da imagem: arquivo pessoal

Descrição da imagem: Fotografia em cores e em formato retangular horizontal. A imagem apresenta do lado esquerdo, uma mulher de pele branca com um vestido longo e um sapato de salto alto, ambos na cor vermelha. Ela está de pé e de costas, caminhando em cima de uma faixa de pedestres e ao lado de um homem que veste tênis branco e preto, calças pretas e camiseta branca. As duas pessoas aparecem de cintura para baixo.

Ao problematizar a violência contra a mulher por intermédio da performance Precária, é importante dizer que há um exercício constante de leitura de uma prática artística, de maneira a incitar autoquestionamentos ao invés de reiterar vigências operantes do próprio fazer. Pondera-se que há uma autorreflexão e autocrítica constante para não incorrer na produção de configurações artísticas que replicam determinadas violências sistêmicas. Toma-se cuidado para não reiterar lógicas dicotômicas e hierarquizadas, pelo viés da devolução da violência pela e na contrariedade de modos operantes em espaços de passagem.

O tema não se esgota na presente escrita. Importante ressaltar que, procura-se distanciar-se de proposições panfletárias e que utilizam de debates ético-estéticos, em suas dimensões políticas, para gerar uma *mise-en-scène* e escamotear pretensões de benefício próprio da carreira artística, no que concerne a visibilidade egóica da própria dança, por meios públicos de fomento à arte. A partir do entendimento da inseparabilidade entre arte, vida e ativismo, proposições como esta geram, pelas vias de interferência direta na realidade, uma transformação de si pelo e no embate as tentativas de silenciamento do fluxo de movimentos de vitalidade no espaço social. É necessário radicalizar.

## REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. *Vida Precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- ROLNIK, Suely. *Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. Cadernos de Subjetividade PUC-SP. São Paulo, vol.1, nº 2, 1993.
- SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SIEDLER, Elke. *Configurações de Dança: A incerteza como condição de existência*. 2012. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- VALLIM, Aline. *Uma proposição para a Dança: A restrição como possibilidade*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

## CAPÍTULO 3

---

### SOBRE A COPA DA ÁRVORE FLUTUAVAM DOIS BALÕES: CORPO E TEMPO-ESPAÇO EM GUERNICA, DE FERNANDO ARRABAL

Aroldo Santos Fernandes Junior

*Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço.*

*Ítalo Calvino, Seis Propostas para o próximo milênio.*

Na versão publicada, em *pdf*, da peça *Guernica* há uma introdução de Martin Esslin em que o autor estabelece que o Teatro do Absurdo não constitui uma escola ou movimento literário, pois sua essência estaria na livre exploração de seus autores e na repulsa por um teatro psicológico e narrativo, ou ainda, na recusa por “velhas receitas de peça bem-feita” que são comuns na busca de estabelecer uma nova convenção dramática. Esslin ainda nos informa que Fernando Arrabal nasceu em Melilla (antigo Marrocos espanhol) em 1932, teve sua formação em Direito em Madri e vive na França desde 1954. Sua diferença dos outros autores do Teatro do Absurdo é que ele não tira seu absurdo do desespero existencial, mas de uma percepção quase infantil que suas personagens têm da situação humana.

Arrabal escreveu *Guernica*, na França, em 1959, mesmo ano em que a Espanha inaugurou um monumento funerário dedicado aos mortos da guerra civil e quinze anos após uma guerra mundial atroz. O contexto histórico da época em todos os âmbitos, inclusive no campo das artes, como indica RoseLee Goldberg, “estava impregnado de consciência política e estimulou a prática de manifestações que lembravam eventos dadaístas porque constituíam um meio de atacar valores da arte estabelecida” (2006, p. 134). Não se podia, em vista a tantos problemas políticos reais, aceitar o conteúdo essencialmente apolítico do expressionismo abstrato extremamente difundido naquele momento. Diego

Santos Sanchez<sup>1</sup> (2007) pressupõe que o tema da guerra sempre afetou muito Arrabal e que o fato da inauguração do monumento à guerra civil oportunizou a Arrabal se voltar ao tema que tanto lhe afligia. Sanchez ainda nos explica que para Arrabal:

Sua falta de compreensão de um motivo como a guerra se situa em dois planos: de um lado a esfera privada, a guerra espanhola supõe a destruição de sua família e a separação de seu pai. De outro a esfera pública, a nova ordem imposta traz consigo a desaparecimento de seu grupo social e a inviabilidade de seu futuro. (2007, p. 139 tradução minha)

Essa percepção da falta de compreensão dos motivos da guerra para Arrabal que Sanchez identifica, pode-se constatar nos diálogos entre as personagens Fanchou e Lira, quando lembram ou quando fantasiam padrões de uma vida social já tão distante daquela realidade em que estavam inseridos. De acordo com as rubricas do texto dramático Fanchou e Lira são um casal de idosos bascos que estão no interior de uma casa destruída, entre paredes em ruínas, destroços e pedras. Arrabal constrói sua peça a partir de pressupostos ligados ao gênero lírico que revela sua “tendência estruturante das várias instâncias da composição dramaturgica, no desenho das situações, no singular modo de ação das personagens imersas num processo de subjetivação” (MENDES, 2015, p. 05).

## A GUERRA CIVIL ESPANHOLA E O MASSACRE DE GUERNICA

A Guerra Civil Espanhola teve seu início em julho de 1936, a partir de uma insurreição de direita instaurada pelo general Francisco Franco contra o governo esquerdista da República espanhola e só foi encerrada em abril de 1939. Durante a guerra, a República concedeu autonomia às regiões em troca de apoio militar contra as tropas de Franco. De acordo com o jornalista da BBC britânica Nicholas Rankin (2017), na introdução de matéria sobre a destruição de Guernica, para a Revista Piauí da Folha de São Paulo, o País Basco e a Catalunha aceitaram a oferta. Em contrapartida os rebeldes

---

<sup>1</sup> Doutor pela Universidade de Alcalá, Espanha, onde atualmente trabalha como pesquisador. Sua pesquisa está focada no teatro espanhol do século XX: Autor Fernando Arrabal, censura teatral sob Franco e o exílio de 1939.

franquista que “abominavam qualquer cessão de poderes por parte do governo central convocaram a ajuda militar de potências estrangeiras, como a Alemanha nazista e a Itália facista, [pois] estavam decididos a destruir os separatistas vermelhos”. (STEER, 2017, p.03) Gerda Gericke, colunista do Jornal *Deutsche Welle*, da Alemanha, informa que “A política do nazista Hermann Göring era utilizar a Guerra Civil Espanhola como campo de testes para os pilotos e as máquinas de sua nova *Luftwaffe* (Força Aérea)” (2019). Para além do descontentamento dos rebeldes franquistas, a destruição de Guernica significava o corte das linhas de comunicação com Bilbao e a “destruição da cidade isolaria as tropas em retirada do Estado-Maior e sua base. Em 26 de abril de 1937 durante duas horas e meia Guernica é bombardeada e totalmente destruída “sem piedade e de maneira sistemática” (STEER, 2017, p.09). Ao ter notícias de tamanha atrocidade ocorrida no vilarejo de Guernica, Pablo Picasso que havia sido convidado pelo governo espanhol, para criar um obra para o pavilhão da Espanha na Exposição Internacional de Paris, cria a enorme tela em preto e branco intitulada Guernica.

Figura 1: Painel "Guernica" (1937).



Autor Pablo Picasso, Madri, Espanha. Fotografia: Museu Reina Sofia.

É pautado nas memórias de experiências de sua infância nesse cenário de destruição, que Arrabal escreve a peça. O professor da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais e presidente do Centro Internacional de Pesquisa da Grande Guerra, Stéphane Audoin-Rouzeau entende que “toda experiência de guerra é, antes de tudo, experiência de corpo. Na guerra, são os corpos que infligem a violência, mas também são os corpos que sofrem a violência” (2008,

p. 365) dessa forma, numa restrição ao ocidente e tomando como observação a primeira metade do século XX poucas sociedades puderam eximir seus corpos da experiência de guerra. A experiência de guerra do corpo de Arrabal se estabelece no âmbito da Guerra Civil Espanhola, que ocorreu entre 1936 e 1939, abarcando parte da infância do autor e ocasionando a desestruturação de sua família.

## SOBRE A PEÇA

*Guernica* se passa nos escombros de algo que um dia foi uma casa e que por conta dos bombardeios durante a guerra civil espanhola se apresenta disforme, sem fronteiras entre o dentro e o fora, entre o público e o privado. O tempo-espaço parece contíguo porque várias ações acontecem simultaneamente, mas também pode acenar para uma perda da noção de lugar pela guerra. *Guernica* possui características do gênero lírico, portanto é importante entender como funciona o tempo-espaço na lírica. A professora de Dramaturgia, da Universidade Federal da Bahia Cleise Mendes (1981, p. 49) afirma que:

O tempo lírico se expande a partir de um ponto, que é o instante da contemplação, do foco da consciência poética sobre o objeto, e daí flui e reflui em círculos concêntricos, que se dilatam e se contraem do ‘eu’ para o mundo, e novamente para o ‘eu’, repetidamente, num movimento que se assemelha ao das batidas do coração.

Essa Afirmação de Mendes (1981) coaduna com a movimentação das personagens em todo decorrer da peça, uma movimentação que é circular e repetitiva, como o fluxo sanguíneo e que a cada repetição demonstra mudanças significativas que além de marcar a passagem de tempo cria os tensionamentos da ação. Para pensar a interligação espaço-temporal em *Guernica* o conceito de cronotopo de Mikhail Bakhtin (1998) e a noção de contraespaços de Michel Foucault (2013) parecem fundamentais, uma vez que:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo,

do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo.

No que diz respeito aos “contraespaços”, de Michel Foucault (2013) estes seriam “um espaço que se opõe a todos os outros, destinado de certo modo a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCAULT, 2013, p.20). Os vejo numa só cena. É o palco onde ocorre a peça, a casa em pedaços, a área externa da casa, em que ainda sobrevive a árvore símbolo de Guernica e onde transitam os outros personagens da peça. A espacialidade é contestada quase todo o tempo no diálogo e nas ações de Fanchou, a casa destruída pelos frequentes bombardeios se torna, nos diálogos entre Fanchou e Lira, um lugar da memória de dias tranquilos e felizes do casal, do sonho e da esperança de que tudo vai acabar bem e tudo vai passar, mesmo que esse fim seja a morte. Entenda-se a morte numa perspectiva cronotópica de escape dos horrores da guerra e solução para aquela devastação. A morte seria a esperança.

É nesse cenário fragmentado, de espaços destruídos pela guerra, que os idosos tentam (re)conhecer as mudanças ocasionadas pelo bombardeio, em seus corpos e sua rotina. O diálogo é simples, mas no decorrer da peça este se torna engendrado em questões subjetivas, do próprio casal, da guerra, das esperanças, dos sonhos não realizados, da morte e da vida. De acordo com Mendes:

A observação dos temas e procedimentos líricos que emergem na escrita de peças teatrais desde o alvorecer do século XX revela características de composição recorrentes nas diversas possibilidades da forma dramática, várias delas ainda em curso na atual produção dramaturgica. (2015, p. 03)

Como a estrutura do gênero lírico é circular como propõe Mendes (1981) essa morte não se apresenta como ponto final, mas traz a ideia de continuidade num outro plano espacial. O que se vê ao final da peça, após as últimas falas de Fanchou e Lira e a queda dos últimos escombros da casa sobre seus corpos são dois balões que flutuam para longe, no céu. Ainda para Mendes “[...] no lírico essa apreensão global é uma perfeita sincronia, uma espécie de parada, de momento curtíssimo, suspenso, fora da cadeia de causalidade lógica” (1981, p. 54).

A ideia de contiguidade do espaço é fortalecida pela presença e passagens de personagens como o Escritor e o Jornalista, que veem todos os

horrores de uma aparente distância em que os males da guerra parecem não os atingir, pelo soldado que aterroriza Fanchou do alto de seu espaço de poder e opressão, da senhora com sua filha que sempre passa contrita empurrando seu carrinho de mão cheio de armas e da árvore que imponente resiste a todos os horrores do outro lado da janela, que ainda se mantém em um pedaço de parede. Essa contiguidade metonímica traz todos os espaços possíveis da guerra para a mesma cena que é organizada por Arrabal como a tela de um pintor cubista, em uma clara e explícita referência à *Guernica* de Pablo Picasso, citada nas rubricas do texto dramático que tratam dos bombardeios.

## SOBRE O CORPO QUE SE PODE OUVIR

Arrabal constrói nos modos de enunciação, sejam eles verbais ou não verbais, uma ironia que ri, como criança, da guerra que o atormenta. Esse riso irônico está no meio de algo sério como a guerra, dialoga com esse sério e o “[...] tira de seus esconderijos, que o rompe, que o dissolve, que o coloca em movimento, que o faz dançar.” (LARROSA, 2003, p. 169) A organização corporal de Fanchou é debochada no que diz respeito ao diálogo com Lira em relação à situação em que o casal se encontra. Contudo, nas intervenções com o Oficial, que aparece repetidas vezes, sem dizer uma palavra sequer, mas sempre num forte estado comunicativo, enquanto representação de um poder opressor, Fanchou se mostra oprimido e amedrontado. Entretanto, ao final da peça não perde seu espírito debochado e infantil. Como se pode ler na rubrica da última cena em que as três personagens estão presentes:

LIRA – Que é que você está fazendo? (Fanchou, impossibilitado de se mexer, não responde) É isso, agora você me deixa sozinha. (O OFICIAL, impassível morde o sanduiche sem se afastar de FANCHOU. Lira terna) Vem, meu coelhinho. (O OFICIAL para de comer e faz uma careta, como se fosse rir, mas sem ruído, mostra os dentes. FANCHOU, envergonhado abaixa ainda mais a cabeça. O OFICIAL para de rir e recomeça a comer) Você está zangado? (pausa) Está contente? (O OFICIAL para de comer e faz uma careta como se fosse rir sem ruído. Mostra todos os dentes, FANCHOU envergonhado abaixa ainda mais a cabeça. O OFICIAL para de rir e recomeça a comer.) Eu sei que você ainda faz sucesso com as mulheres... especialmente com a padeira.

(mesmo jogo do OFICIAL, que, finalmente, embrulha o que resta do sanduíche. Limpa cuidadosamente a boca com a manga do paletó de FANCHOU. Esfrega as botas com as pontas do casaco de FANCHOU, depois se vira e sai de cena pela direita, com ar marcial. FANCHOU ri, alegre. Bota a língua para ele. Imediatamente se controla, com ar assustado, e olha para todos os lados. Certifica-se que ninguém o vê, Bota a língua para fora e, com a mão diante do nariz, mexe os dedos. Ri, feliz, e sobe novamente na mesa.)

A cena descreve a presença e a potência comunicativa dos corpos, em atos performativos (principalmente entre Fanchou e o Oficial). A sequência de atos do Oficial, num sentido de oprimir qualquer reação de Fanchou comunica a forma como os poderes de opressão e tortura física e psicológica empregados pelas tropas golpistas de Franco atuaram no episódio do bombardeio de Guernica. Para além do modo comunicativo não verbal as enunciações verbais presentes nos diálogos entre Fanchou e Lira que seguem, reforçam a característica metonímica presente em toda a estrutura da peça.

LIRA — Estou sentindo muita dor.

FANCHOU — Vai passar, você vai ver. Vou imitar um palhaço para você rir.

FANCHOU dança desajeitadamente e faz todo tipo de caretas. Depois estoura de rir.

FANCHOU — Gostou?

LIRA — Eu não posso te ver.

Ruído de aviões. Bombardeio. Durante esse tempo uma mulher e sua filha pequena atravessam a cena da direita para a esquerda, com ar irritado e impotente. (Ver quadro de Picasso). Cessa o bombardeio.

FANCHOU — Não aconteceu nada com você, meu coelhinho? (Pausa longa)

LIRA — Querido, estou muito mal. Vou morrer.

FANCHOU — Você vai morrer? (Pausa) Vai morrer de verdade? Quer que eu previna a família?

LIRA, aborrecida — Que família?

FANCHOU — Não é assim que se diz?

LIRA — Você não tem memória mesmo. Já não se lembra que não tenho mais família?

O entendimento de que a metonímia é aditiva e associativa faz com que a horizontalidade enquanto eixo garanta a contiguidade e os deslocamentos: espaços que contém espaços outros, monólogos inseridos no que parecem ser diálogos, desejos e dores contidos em falas irônicas ou movimentações debochadas. Experimenta-se a sensação de que os personagens estão apenas falando de si para si mesmos, num fluxo de esgotamento da própria consciência e da própria linguagem.

Em seu texto “A ontologia da performance” a autora norte americana Peggy Phelan (1996) afirma que:

Para Lacan a inauguração da linguagem é simultânea à instauração do desejo, um desejo que é sempre doloroso porque não pode nunca vir a ser satisfeito. O mitigar potencial dessa dor também depende da linguagem; devemos procurar uma cura para a ferida das palavras em outras palavras. Mas esse mitigar da dor é sempre adiado pela promessa do alívio (o performativo de Austin), em oposição ao alívio em si, porque as palavras do outro substituem outras palavras num infundável *mise-en-abyme* de trocas metafóricas. (p. 164, tradução minha)

Outra marca importante em *Guernica* é a condição do corpo de Lira. Este não é visto, mas apenas ouvido, em todo decorrer da peça. Sua presença se dá pelo som de sua voz. Essa invisibilidade da figura feminina em cena causa o descolamento da sua imagem de corpo físico com sua voz que também é corpo. Esse descolamento exhibe uma ambiguidade que torna o feminino enquanto imagem visual, suprimido e enquanto imagem sonora, amplificado. A estrutura da personagem Lira me remete à invisibilidade de outra personagem feminina, em um diferente contexto histórico. Trisha, personagem feminina central do filme *The man who envied women* (1985), da coreógrafa e diretora americana Yvonne Rainer. Em seu texto *Spatial Envy*, Phelan (1996) informa que Yvonne Rainer ao criar um filme longa metragem, de duas horas de duração, no qual a protagonista não possui uma imagem, propõe a possibilidade de uma relação diferenciada entre o filme e o espectador. A invisibilidade de Trisha tende a fazer dela mesma uma espectadora de seu próprio filme. Dessa forma, cabe pensar que Yvonne Rainer subverte as tradicionais formas de identificação fílmica, padronizadas sempre pelo desejo masculino de exposição do corpo feminino e possibilita assim, a que os/as

espectadores/as se identifiquem com a personagem e não com o corpo da atriz. Para além dessa premissa, a invisibilidade da personagem cria outro espaço-tempo de ação. Na continuação, assumo a possibilidade de Arrabal ter proposto a mesma relação de Lira com a peça no âmbito de sua invisibilidade. Tanto Trisha, no filme de Ivonne Rainer, quanto Lira em *Guernica* desafiam as formas de identificação entre espectadores e personagens e instauram outros espaços-tempos.

Em toda a peça há fortes signos de passagens espaço-temporais, que se repetem de modo espiralar e que causam a sensação de passagem de tempo que não se esgota: Os bombardeios em relação à própria guerra, as passagens da mulher e sua filha que demonstram o desenvolver da guerra em relação aos cidadãos de *Guernica*, fora daquele mundo criado por Fanchou e Lira, a árvore símbolo de resistência da cidade. O tempo em *Guernica* tem uma qualidade fluida, contínua e ácida que queima e torna cinza aquilo que está sob seu manto. Como descrita nas rubricas do texto dramático abaixo:

[PRIMEIRA APARIÇÃO DA MULHER E FILHA] Ruído de aviões. Bombardeio. Durante esse tempo uma mulher e sua filha pequena atravessam a cena da direita para a esquerda, com ar irritado e impotente. (Ver quadro de Picasso). Cessa o bombardeio.

[SEGUNDA APARIÇÃO DA MULHER E FILHA] Barulho de aviões. Bombardeio. Zoada ensurdecadora. Durante esse tempo, passam da direita para a esquerda a mulher e a filha. Empurram um carrinho de mão onde está uma caixa na qual se pode ler “dinamite”. Ar irritado e impotente. Cessa bombardeio.

[TERCEIRA APARIÇÃO DA MULHER E A FILHA] Barulho de aviões. Bombardeio. Durante este tempo, a mãe e a filha passam da direita para a esquerda, carregando fuzis de caça. A bola de Lira arrebenta. Cessa bombardeio.

[QUARTA APARIÇÃO DA MULHER E A FILHA] Bombardeio, aviões, bombas. Durante esse tempo, passam da direita para a esquerda a mulher e a filha, empurrando um carrinho de criança cheio de cartuchos até em cima. Cessa bombardeio. Silêncio longo.

[QUINTA APARIÇÃO DA MULHER E A FILHA]  
Bombardeio, Ruído de bombas e aviões. Durante esse tempo a mãe e a filha passam empurrando um carrinho cheio de fuzis velhos. O bombardeio cessa.

Assim como a Mulher e a Filha, Lira, em si mesma, tem no seu corpo um medidor do tempo-espaço na peça. A ideia de seu corpo soterrado, como resultado dos bombardeios, é metáfora para a passagem de tempo, para a efemeridade do corpo e do espaço que é destruído constantemente. Um corpo invisível que sofre continuamente a desaparecimento a cada instante. Assim como os constantes ataques à cidade que jogam mais escombros sobre Lira, a casa que um dia foi o lar tranquilo se tornara ruína, e os sonhos de Lira e Fanchou em seu diálogo, se tornam vazios. O arranhão inicial no braço da personagem se agrava e a cada momento sua imobilidade aumenta com as pedras sobre os seus pés, depois sobre as suas pernas, depois sobre os seus ombros e por fim sobre sua cabeça. Seu corpo não visto e imobilizado produz a ideia de desaparecimento e evanescimento à medida que as situações dramáticas ocorrem. Isto marca a aproximação da morte, seja para os personagens (Fanchou ao final também é soterrado), seja para a própria peça. Uma morte que não é um ponto final, mas a proposição de uma transformação desses corpos. Phelan em seu texto *Thirteen Ways of looking at choreographing writing*, nos alerta que “Corpos históricos e corpos em movimento no palco nos fascinam porque eles desaparecem. Nossa própria duração é medida por nossa habilidade de testemunhar esse desaparecimento [...]” (1995, p.200, tradução minha). Mas, de fato, os corpos não desaparecem, eles se transformam em linguagem, sempre numa narrativa metonímica em abismo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Guernica enquanto peça representativa do Teatro do Absurdo difere das outras porque seu foco parte das memórias de infância do autor e não de medos existenciais generalizados, a exemplo das construções dramáticas de outros autores. Ter vivido os horrores de uma guerra civil tão atroz durante sua infância marcou a subjetividade de Arrabal, uma vez que o tema da guerra está presente desde sua primeira peça *Pique-Nique em Campanha*, escrita aos vinte anos de idade diretamente sob a influência das notícias da guerra na Coreia.

Em seu modo de criar, a guerra se torna um “dispositivo” em consonância ao que Giorgio Agamben (2009, p. 14) estabelece como sendo: “Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres viventes.”

As marcas dessa captura subjetiva pela guerra se apresentam em *Guernica* enquanto organização espaço-temporal e nos modos de enunciação metonímica. Arrabal não vê delimitação entre o dentro e o fora, uma vez que, com a guerra essas fronteiras são apagadas, todos os espaços são representados no mesmo espaço do palco, o tempo tem uma característica cíclica, própria do gênero lírico em que ações das personagens se repetem pontuando uma tentativa infundável de esgotamento. A organização corporal e movimentação das personagens em cena também segue a mesma premissa cíclica da organização espaço-temporal e juntamente com os diálogos dissolvem as fronteiras lógicas da racionalidade, levando o/a espectador/a à experiência da dúvida. Os diálogos performativamente parecem monólogos e causam a sensação de que as personagens falam apenas de si para si mesmos.

O cenário de guerra traz consigo também uma imagem forte de vozes que se ouvem, mas que não são relacionadas diretamente à sua fonte de emissão, pedaços de corpos, imagens entrecortadas, um verdadeiro e tenebroso caleidoscópio. Arrabal consegue construir poética e cinestésicamente essa “realidade” pelo corpo invisível de Lira. Invisível, mas audível o que o torna passível de ser visualizável a partir da criação de imagens mentais. Usando dessas estratégias dramatúrgicas Arrabal consegue ainda leveza em meio às imagens de desabamentos, soterramento de corpos, sons de bombardeio. Mesmo com a presença aterradora da morte que a guerra traz, *Guernica* é leve. A transcendência do corpo em *Guernica* é marcada pela imagem dos balões que sobem aos céus após o último desabamento que soterra Fanchou e Lira. Nesse momento seus corpos se tornam inalcançáveis, leves e indestrutíveis e voam para um espaço outro como nos fala a epígrafe de Ítalo Calvino no início desse texto, “Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço” (1990, p.19). Os corpos em *Guernica* transmutam-se metaforicamente nos balões que flutuam por sobre a copa da árvore de *Guernica*.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *What is an Apparatus?* and other essays. Meridian, Crossing aesthetics. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.
- ARRABAL, F. *Guernica*. Introdução de Martin Esslin. PDF. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/216065743/GUERNICA-Fernando-arrabal-pdf>, 2014. Acesso em 15 nov. 2019.
- AUDOIN-ROUZEAU, S. O corpo e a Guerra. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 365-416.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance*. São Paulo: UNESP. 1998.
- CALVINO, Í. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, As heterotopias*. Posfácio de Daniel Defert. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GERICKE, G. 1937: O bombardeio de Guernica. *Deutsche Welle Journal*. 2019. Disponível em: < <https://www.dw.com/pt-br/1937-bombardeio-de-guernica/a-800994>>. Acesso em: 09 set. 2021.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do Futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LARROSA, J. *Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- MENDES, C. F. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista Aspas*, vol. 5, n.2, 2015, p. 1 – 11.
- MENDES, C. F. O Drama Lírico. *ART Music Review*. Vol.2, Salvador: Jul/Set, 1981, p. 47 – 67.
- PHELAN, P. *Unmarked: The politics of performance*. New York and London: Routledge, 1996.

- PHELAN, P. Thirteen ways of looking at choreographing writing. In: FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing History*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 200 – 210.
- SANCHEZ, D. S. La Guerra como motive y la estrategia ceremonial en Guernica de Fernando Arrabal. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/ Journal of Cultural Studies*: N.21, 2007, p. 133 – 146.
- STEER, G. L. A destruição de Guernica: O bombardeio aéreo que arrasou o vilarejo durante a Guerra Civil Espanhola. Introdução de Nicholas Rankin. *Piauí 125*. Fev 2017. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/destruicao-de-guernica/>>. Acesso em: 04 set. 2021.

## CAPÍTULO 4

---

### CORPOREOGRAFANDO AÇÕES EM DANÇA NOS TEMPOS DE COVID-19

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

COMO ESTÁ NOSSO CORPO AGORA?

*Tais vazios não tem luz, mas chama.*

*(Helena Bastos, 2020, p. 17)*

Quando Katz e Greiner (2001) apontam que tudo que surge no mundo luta para permanecer, as autoras nos fazem compreender que a ideia de compartilhar informações, sentimentos e sensações busca reverberar na ligação entre percepção/ação/visualização, de modo a explorar a transformação de consumidores em colaboradores, participantes e realizadores de tarefas como ações para vida, ou como gerar outros modos de existir. Embora pareça muito evidente, pois nas redes sociais tudo pode se tornar visível, protagonizado e facilmente associável com transparência, “devemos nos dispor a perceber não somente as luzes, que são tão evidentes, mas o escuro que faz parte delas, e não identificamos de imediato” (KATZ, 2010, p.122). Ou seja, a hipótese é a de que embora façam parte do que Shirky nomeia de “cultura da participação” (2011), existem fissuras que indicam que as maneiras da colaboração ao atuar no mundo indexado digitalmente enfrentam as dificuldades/impossibilidades que Espósito (2010) aponta para o “fazer junto”, ou seja, em coletivo.

Para sobreviver, a comunidade, qualquer comunidade, vê-se obrigada a interiorizar a modalidade negativa do seu oposto; mesmo se tal oposto permanece um modo de ser, justamente privado e contrariante, da própria comunidade. (ESPOSITO, 2010, p. 82)

Permanecemos impedidos e distanciados fisicamente, mas não socialmente, impossível se manter firme diante do descompasso de ação com

esse vírus que nos atravessa diariamente, impossibilitando o que mais gostávamos de fazer, como estar juntos, encontrar pessoas e sair em grupos.

No meio disso tudo não podemos esquecer momentos importantes que foram as ocupações e os movimentos/agrupamentos que se organizaram em praças públicas, todos eles contribuindo para a reformulação dos espaços da cidade quando os transformam em campos de ação. Esses modos de atuar confluem no exercício e maneira de organizar a partir de uma motivação que se propaga nas redes a conclamar por pessoas nas ruas, motivando-as politicamente. Trata-se de um comportamento produzido por um modo de existir nas telas no qual o convívio tem um tempo demarcado para durar como forma de expressão e atualização informal, tendo seu ritmo acelerado e crescente promovendo trocas e reciprocidade.

Pensar processos de criação em ambiente digital nesse atual momento me fez retornar a 2013, ano de muitos atravessamentos e ajuntamento nas ruas, gritando em multidão, ressoando insatisfações e tornando capazes de provocar chamamentos, ao mobilizarem com as redes sociais na tentativa de se tornarem protagonistas nos seus discursos com suas manifestações nesses espaços públicos. Estava em pauta outros modos de existir, ou como posicionamentos, proferem ideias, pois, como se sabe, “discursos proliferam sem o controle de quem os emite” (KATZ, 2010, p. 123), nesse sentido precisamos também estar atentos para não nos tornar reféns de discursos moduladores de vida baseados na esfera de um mercado que nos torna iguais, sem exceção. Interessante que as formas de protesto não são novas, datam da década de 90, porém na perspectiva digital o uso da tecnologia favorece uma proliferação de vozes, conceitos e termos como “swarmings” sociais que designam manifestações ativistas de movimentos sociais.

Figura 1: Os “swarmings” sociais nas atuais manifestações.



Fonte: <http://www.anda.jor.br/23/07/2013/os-swarmings-sociais-nas-atuais-manifestacoes>  
Acesso em 15/11/2013.

Este capítulo não se dedicará especificamente a análise desses atores, mas como essas deflagrações reverberam nos discursos dos meios virtuais e constrói uma compreensão do que seja o contato social, consequentemente mobiliza corpos e ações em rede. Assim, o que se pratica como ativismo civil na internet também passa a regular o que se faz como ativismo fora dela. E, nos meios virtuais, o exercício mais praticado é o de conexão, o sujeito social faz da imagem midiática uma tecnologia eficaz de um espaço político de atuação. Pensar sobre isso enquanto docente de uma instituição pública de nível superior de um curso de Licenciatura em Dança se faz pontual e necessário para tecermos diálogos mais efetivos, principalmente quando os espaços que utilizamos se fazem limitados diante de um vírus.

Pensar proposições em dança nos tempos atuais se torna cada vez mais desafiadoras quando expectativas geram outros modos de existir nesse ambiente em rede em tempos atuais. Quando Shirky (2011) e Serres (2013), falam sobre a habitualidade e as características que se disseminam nas telas, fazendo desses atores “faladores” e empreendedores, esses modos de existir citados anteriormente, pareciam profetizar o que estava por vir. Nesse momento atual de confinamento, os sentimentos e as sensações parecem intensificar os olhares às manifestações de abuso, racismo, homofobia,

xenofobia, assim somos tomados pelo desejo de agir, um desejo reativo que parece potencializar e se intensifica nesse atual quadro negacionista que estamos sendo governados.

Não posso deixar de citar algumas lembranças que estão na memória, nessa ordenação espaço-tempo paradigmática das redes sociais que faz emergir imagens e narrativas diárias também de companheirismo e apoio. Um exemplo é o caso ocorrido com a jornalista Maria Julia Coutinho, no qual o formato de existência da rede mais uma vez permitiu a organização de um “corpo” de pessoas de várias culturas na defesa de uma ação racista em uma plataforma virtual. Somente para lembrar o episódio, no dia 3 de julho de 2015 (Dia Nacional de Combate à Discriminação Racial) Maria Júlia Coutinho, jornalista que na época comentava o tempo no Jornal Nacional da TV Globo, por outro lado, recebeu uma imensa demonstração de apoio. Milhares e milhares de pessoas manifestaram a sua indignação e repúdio aos 50 criminosos que publicaram comentários racistas contra ela, de maneira coordenada, na página do Jornal Nacional no *Facebook*.

Fica explicado, nesse exemplo, como o movimento de pessoas pode fazer não apenas a proliferação de vozes, mas também pode conectá-las livremente entre si, sendo nessas experiências que despontam insurgências nas redes que se configuram por promover discursos em consonância com a dinâmica dos processos coevolutivos, sujeitos de sua própria vida e de suas ações. Esse movimento insurrecional (ROLNIK, 2018) apresenta no exercício de compartilhar situações traumáticas, apoio, indignação e/ou protestos a essa ação que promove um movimento do si para todos.

Estamos inseridos em um universo que sofremos influências diárias de informações que nos transmite “novidades” e nesse momento atual estamos sendo tomados por uma urgência que nos convoca a agir. Aponto esse exemplo e outros que possam existir nesse ambiente no qual prolifere vozes que não nos faça sucumbir e que possamos gerir uma reflexão maior sobre a possibilidade de um diálogo mais amplo. Segundo Rolnik (2018) somos convocados a agir em situações traumáticas oscilando entre um polo reativo, no qual nos despotencializamos e outro ativo, no qual preservamos nossa potência vital.

Nesse sentido, no momento que estamos atravessando em confinamento, partimos dessa premissa e ativamos outros modos de viver e criar danças, promovendo o deslocamento da forma presencial para as telas.

Figura 2: Maria Júlia Coutinho é vítima de racismo nas redes sociais.



Fonte: <http://pensabrasil.com/maria-julia-coutinho-e-vitima-de-racismo-nas-redes-sociais/>  
Acesso em 10/07/2015.

No caso da jornalista, sua resposta a tal agressividade arremata:

Estava todo mundo preocupado. Muita gente imaginou que eu estaria chorando pelos corredores. Mas a verdade é o seguinte, gente. Eu já lido com essa questão do preconceito desde que eu me entendo por gente. Claro que eu fico muito indignada, triste com isso, mas eu não esmoreço, não perco o ânimo, que é o mais importante. Eu cresci em uma família muito consciente, de pais militantes, que sempre me orientaram. Eu sei dos meus direitos. Acho importante essas medidas legais serem tomadas, até para evitar novos ataques a mim e a outras pessoas. Isso é muito importante. E quero manifestar a felicidade que fiquei, porque é uma minoria que fez isso [sic]. Eu fiquei muito feliz com a manifestação de carinho, recebi milhares de e-mails, de mensagens. Isso é o mais importante. A militância que faço é com o meu trabalho, sempre bem-feito, com muito carinho, com muita dedicação, com muita competência, que é o mais importante. Os preconceituosos ladram, mas a caravana passa. (Entrevista de Maria Júlia Coutinho, 2015)

Essa resposta precisa diante das polarizações que nos assombam, nos faz compreender que esse espaço de comunicação pode ser problematizado a partir de outros eixos, ou numa partilha mais abrangente e dialógica. A subjetividade política na rede digital é um modo que, ao mesmo tempo, pode dividir e compartilhar a experiência sensível comum em relação à ação que conecta (aproximando ou afastando) aqueles que tomam decisões que não são fruto de uma liderança.

Observa-se segundo Jacques Rancière (2005) que na base da política ocorre uma estética primeira, ou seja, um modo de, ao mesmo tempo, dividir e compartilhar a experiência sensível comum. E essa estética primeira – a “partilha do sensível” – é uma espécie da subjetividade política, uma distribuição conturbada de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade. De partida, essa é a lógica das redes: descentralização, interações complexas e relações conectáveis, que se fazem impulsoras para seguimentos diversos de mobilização em tempos de confinamento, um ambiente sempre desmontável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.

Muitas vezes, essas relações que se estabelecem e os saberes que promovem são fruto de um tipo de prática de compartilhamento que se transformou no comportamento padrão na internet, pois cada ação que fazemos é observado e registrado ficando salvo. Consequentemente nos tornamos “outros” na rede, pois nossa vida é completamente reproduzida. Esse tipo de comportamento se estende na socialização das informações, que passou a ser sinônimo de autorização, com consequências importantes para além do ambiente da internet, uma vez que a delimitação nesse ambiente faz cada vez mais borrada.

A comunicação no ciberespaço articula afetos e espacialidades e segundo Lazaratto (2013) reforça os sentimentos de segurança, liberdade pessoal e influências. A prática de se fazer conectado os torna produtores de sentimentos para compartilhamentos, sejam de indignação, esperança ou luta. Nesse caminho as redes evoluem, influenciam, ratificam e influenciam grande parte de uma população que quer ver e ser vista, fazendo parte de uma comunidade ativista midiática.

As pessoas constituem redes para estar com outras, e para estar com as quais desejam estar, com base em critérios que incluem aquelas

que já conhecem ou as que gostariam de conhecer.  
(LAZARATTO, 2013, p. 169)

Esse entendimento citado pelo autor acima se organiza de forma permanente, e contínua. Somos/estamos em rede e em cada dimensão de nossa experiência que coevolui em processos de trocas constantes, multiplicando desse modo, o volume do que lá se pratica em termos afetivos. Uma conectividade que potencializa e perpetua também uma conexão entre redes da vida, nos tornando *mídia de si mesmo*, como cita KATZ&GREINER (2005). O entendimento do corpo nesse sentido se faz a partir de sua existência processual, sendo a ideia de mídia aqui proposta referente a um sistema vivo, em trânsito contínuo de trocas de informações com o ambiente, como um corpo que nunca é, porque está sempre sendo transformado, recortado e em fluxo.

## ENGAJAMENTOS NAS TELAS QUE SE FAZEM DANÇA

A grande questão para mim é que o que essas manifestações fizeram foi dar corpo físico ao que já existe no nosso modo de viver *online* [sic]. Os corpos foram para as ruas do mesmo modo como estão *online* [sic], com o mesmo tipo de rapidez de comunicação, superficialidade de comunicação, impossibilidade de discutir longamente qualquer um daqueles assuntos. Estamos nos treinando já há muitos anos a um ativismo *online* [sic], que é um ativismo que você faz uma assinatura numa petição e nunca mais toma conta se deu certo ou se não deu certo. (KATZ, 2013)

Sobre às reflexões de Katz acima numa entrevista para um *site* em 15 de julho de 2013, e ao acontecido com a jornalista Maria Julia Coutinho na página do Jornal Nacional no *Facebook*, cabe a pergunta: *o que eles têm em comum nesse processo pelo qual estamos passando de confinamento e como isso reverbera em processos de criação em Dança?* Como não lembrar o uso da palavra “amigo”, que junta pessoas e grupos em uma tentativa de permanência nesse espaço, mesmo promovendo relações ambíguas? Com outra reflexão proposta por Katz (2005) de “não continuar a falar com o mundo de agora com as lógicas que já existiam antes”, pode-se pensar que nossos passos, hábitos, costumes e andarilhagens nesse espaço exibem uma representação exata de nosso caráter de forma precisa e completa, mais do que imaginamos ser.

A fala da jornalista Maria Julia Coutinho, divulgada via meios digitais, é apenas um exemplo para que nos perguntemos sobre os valores que o seu comportamento propagou, pois todos sabem que uma figura midiática contamina com facilidade aqueles com quem entra em contato. Ela, atuando como jornalista de um programa de TV de ampla popularidade (Jornal Nacional), adotou uma fala que entendia que não lhe não cabia conduzir polêmicas sobre o tema do racismo. Ou seja, estamos literalmente entre o panóptico benthaminiano e na eficiência de um panóptico digital criando hábitos cada vez mais disciplinadores, sendo comercializados e monitorados como valor de mercado.

Buscamos um modo de vida ativo, preservando nossa potência vital e na continuação inventando maneiras de sobreviver. A proposta nesse artigo é apresentar diálogos efetivos nesse ambiente com estudantes do curso de Licenciatura em Dança e Teatro da UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, iniciantes no componente curricular “Práticas do Corpo na Cena” apresentando um trabalho de final de semestre e refletir sobre quais implicações e atravessamentos atualizam nossa prática corporal processual enquanto colaboradores, buscando tecer uma postura menos dicotômica do que a habitualmente praticada em relação ao corpo/ambiente digital. Para isso, tematizada a ideia, fomos corporeografando e criando a partir de leitura de textos, práticas corporais de movimento, videodocumentários, *lives*, textos fluxos, materializando ações cotidianas e reflexões responsáveis sobre arte, vida, natureza, gerando tudo isso um vídeoimagem e uma performance em tempo real com uma vídeoperformance.

A temática arte, vida e natureza veio me atravessando desde minha residência de sete semanas em 2021 no LabCorpopalavra com colaboradores de todo o Brasil e direção da pesquisadora Aline Bernardi, professora, diretora do Coletivo Celeiro Moebius, Lídia Tourinho, dramaturgista, pesquisadora e docente da UFRJ e Lia Petrelli, artista gráfica além de outros profissionais não menos importante. O objetivo do Labcorpopalavra dentre outros que se expandem pelo processo contínuo de suas proposições (atuar em diferentes contextos) é adentrar caminhos a uma escrita cartográfica na constituição de dramaturgias diversas referentes a modos de ser, fazer, existir, reconstruir vivências, contar e ouvir trechos de histórias pessoais e extrair os melhores sentimentos dos participantes. O projeto tem em sua proposta a construção das

dinâmicas de corpo-fala, corpo-escrita e corpo-ação, que se imbricam em tessituras móveis na presença e nos encontros, que mesmo nas telas não intercepta possibilidades de criarmos arte e movermos articulando experiências afetivas com os materiais propostos e consequentemente ações para vida.

Impregnada dessa experiência, a sugestão do tema foi escolhida junto aos discentes da UESB em consonância com as mudanças diárias de vida no confinamento nos atualizando e que geram impactos diariamente nos modos de existir. A partir disso, começamos a investigar quais transformações foram ocorrendo nos corpos e em movimentos/acontecimentos que perpassam as camadas da vida nesse atual momento de COVID -19. Nosso atual espaço de ação/arte confirma o seu papel de informar e reproduzir as visões de mundo que nele são postadas.

Precisamos estender e estar atentos à reflexão nas escolhas do que se protagoniza nas redes para pensar como sujeitos colaboradores, quando a proposta de compartilhamento é a de um processo de criação que tem o corpo e dança o seu eixo estruturante, lembrando que “é nessa re-partilha [sic] do sensível que consiste sua nocividade, mais ainda nos simulacros que amolecem as almas” (RANCIÈRE, 2005, p. 65).

Os impactos (perdas de entes queridos, doenças, entre outros) que ocorreram durante as trocas diárias com os estudantes, podem confirmar a questão central desse artigo como impulsos geradores para criar enredos em coletivo em alguns momentos irrompendo estados de alerta, para que não possamos protagonizar discursos reativos. A proposta aqui não é a descrição passo-a-passo de como foi esse processo, mas fomentar ressonâncias e possibilidades de ações nesse espaço a partir de deslocamentos que implicam corpo, textos e coreografias aqui especificado de forma separada de maneira didática, porém juntos na forma de atuação nas redes.

Sejamos conscientes que isso que estamos passando agora inspira um modo de viver que já existia e tornou-se um recurso que pode servir como ampliação às possibilidades criativas em dança a partir da grande quantidade de informações a que todos têm acesso diariamente. Hoje somos sujeitos que entendemos que compartilhar/gerar conteúdo/polemizar e ser protagonista é a condição para ser lembrado em alguma rede social, e assim,

Deslocar ou buscar maneiras de ser em uma prática artística “faz do trabalhador um ser duplo”, dando tempo ao artesão/artista de estar

também “no espaço das discussões públicas”. (RANCIÈRE, 2005, p. 65)

Cabe, todavia a sinalização: o acesso democrático às informações pode também levar esse atores a se deslumbrarem com a rapidez momentânea e as inúmeras possibilidades de acesso nesse espaço social. Os discursos segundo Michel Foucault (2008, p. 48) “é a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos, a propósito de tudo, (...)” que compartilhados se tornam dispositivos de poder, conseqüentemente reverberam, se proliferam e se faz em ação, corpo e dança. O que podemos fazer é estar sempre atentos sobre essas vozes que estimulam e podem vir a criar protagonistas detentores de um saber absoluto. Pensando nisso foi observado esse momento nesse pouco espaço das telas, como possibilidade de não nos tornarmos redundantes com temas e com isso ampliar nosso campo de ação também afetivo com trocas e uma escuta como estado corporal.

Proposta lançada, discutimos outros modos de existir, para isso nos aproximamos de autores e questões pontuais. Foram sendo apontadas a necessidade de colaborar coletivamente sobre o que estávamos refletindo, contribuindo com informações, deslocando leituras, rascunhando tessituras e escritas poéticas para que esse campo de ação ampliasse a produção estética favorecendo e tornando os corpos disponíveis para novas ações, interações e na produção final da mostra.

Simultaneamente, na medida em que vivemos, compreendemos como este estado de prontidão pode nos atravessar em outras instâncias do nosso viver ao nos propormos uma determinada escuta. Desta forma, examinando a experiência como um método de atenção/consciência, percebemos que existem muitas atividades d(n)o corpo que pressupõem este tipo de relação.

A concentração exigida na prática criativa – escuta - gera estados de atenção que pretendem trazer a pessoa para mais perto de sua experiência. Neste sentido, apontamos a importância desta ação na relação com o autoconhecimento. Gerar este estado de prontidão a partir da escuta é disponibilizar o corpo para que ele não se isole. (BASTOS, 2020, p. 10)

Durante o processo no semestre as ações eram sempre criadas em partilhas, pensando na escuta grupal e nas possibilidades de interação nesse

ambiente. Diante disso, para pensar esse tema como campos possíveis de afetação, interagimos com Ailton Krenak como grande estimulador de questões ligadas a preservação da natureza como mãe de todos nós. Vieram as perguntas do coletivo: *como dar voz(es) a esse coletivo? E como reencantar esse corpos atravessados por mortes diária nos meios de comunicação?* Nesse ler, escrever, mover e transformar sensações que se fazem corpo, corporeografamos e buscamos não apenas criar soluções, mas ações em pequenos vídeos do cotidiano nas nossas casas e assim estimulamos a citada escritas fluxos a partir de leituras de textos e livros e a criação de imagens (danças) diferenciadas.

Em relação a escuta coletiva, desenvolvemos uma leitura também coletiva em voz alta, logo após uma escrita das impressões individuais sobre o que cada texto/livro ressoava em sensações, pois “(...) gerar este estado de prontidão a partir da escuta é disponibilizar o corpo para que ele não se isole” (BASTOS, 2020, p. 10).

Assim como Bastos (2020) propõe a relação de disponibilidade do corpo como estado de ação, Muniz Sodré (2006), em seu livro *As Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política* amplia essa discussão e relaciona política a vida, uma das questões e questionamentos que circulam as vidas, os desejos, os medos e se constituem corpo nesse processo de ação que se faz em configurações afetivas e perceptivas, um exercício que extrapola o contato físico, proposta ativa nesse momento.

É preciso, entretanto, a nosso modo de ver, deixar bem claro que “contato” não se reduz à ideia de mera conexão, devendo ser entendido como uma configuração perceptiva e afetiva que recobre uma nova forma de conhecimento, em que as capacidades de codificar e decodificar predominam sobre os puros e simples conteúdos. (SODRÉ, 2006, p. 20)

As redes sociais com sua capacidade de crescer por todos os lados e direções dissemina um tipo de imagem que organiza um protagonismo a partir de um poder que não assume uma forma de coerção. Sem o “dentro” e o “fora”, e com o sentir implicado no corpo, essa realidade apontada por Sodré (2013) se caracteriza pelo ambiente biosmidiático, no qual somos sujeitos atravessados por subjetividades dependentes de informações e tecnologias. Esse autor fala que vivemos uma forma de vida radicada nos negócios, em uma cultura referenciada pelo consumo imediato. Em tempos de neoliberalismo essa

técnica de poder se faz a partir desse consumismo que assume de forma sutil, seu poder manipulador que tem no sujeito submisso sua forma de operar sem violência, agradando, satisfazendo, gerando subordinação e não oprimindo, mas criando parcerias, e deixando os sujeitos dependentes. De uma maneira sedutora, ele não vai contra seus parceiros, mas a favor, e se torna “curtidor” de todas as postagens gerando e estimulando uma fidelidade compulsiva.

Mesmo entendendo o quanto estamos inseridos nesse lugar no qual somos/estamos em uma rede interativa, multiplicadora de informações, é preciso lembrar também que a dinâmica da emergência e do desaparecimento faz parte desse mesmo ambiente, compondo com isso o processo de subjetividade (já citado) que se constitui a partir de uma ação de vínculos e de organização entre pessoas.

É particularmente visível a urgência de uma outra posição interpretativa para o campo da comunicação, capaz de liberar o agir comunicacional das concepções que o limitam ao nível de interação entre forças puramente mecânicas e de abarcar a diversidade da natureza das trocas, em que se fazem presentes os signos representativos ou intelectuais, mas principalmente os poderosos dispositivos dos afetos. (SODRÉ, 2006, p. 12)

Vemos a realidade de acordo com nossa cultura, corpo e contexto, porém surgiram mais questões: *Os corpos nesse espaço atual podem ser/estar afetados por que tipo de ações? É possível ainda promover encantamentos? O que se pensa quando nos movemos?* Como propõe Katz e Greiner (2005), o corpo se constitui na sua relação com o ambiente e cada tipo de aprendizado traz ao corpo uma rede particular de conexões, de lutas, relações não excludentes e na capacidade de se reorganizar via contexto específico, nesse momento em estado de total apreensão. Diante desse caos que estamos vivendo, cabe refletir sobre a importância de ser *mídia de si mesmo* no mundo digital, trata-se de agir com responsabilidade ao compartilhar pensamentos respeitando as diferenças e aliar conhecimento e prudência na sua constituição, e nisso se fazem fundamentos diante do que podemos colocar no mundo.

A essa abertura de participação, faz-se interessante produzir e inventar modos de criar/existir em dança nessa atualidade e rompe-se com as sacralizações legitimadas pela condição secular da produção artística de forma presencial. Cabe a nós tornar acessíveis jeitos de interação nas telas e repensar

esses espaços com outros modos de existir e de criar diálogos com os atuais modos de viver que hoje proliferam de forma híbrida. Como *Corposmídia*, produzimos ações em dança a partir das articulações que foram sendo sugeridas durante o processo didático do semestre. Um processo que se caracterizou pela expansão, impressões e produção de um pensamento que se fez corpo. Em alguns momentos voltávamos a pedir que eles abrissem suas telas, e tentassem colaborar com uma escuta coletiva, tentando reconhecer que tipo de pensamento estava sendo discutido e como poderíamos colaborar.

Além de Ailton Krenak líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro da etnia indígena crenaque, nos aproximamos de Michel Foucault, filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo, crítico literário e professor da cátedra História dos Sistemas do Pensamento, no célebre Collège de France, Helena Vieira, professora e escritora e ativista transfeminista, Helena Katz professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP. Pesquisadores de áreas diferentes para nos ajudar a pensar esse processo nas telas. Porém, diante da crise sanitária que passamos atuações descompassadas do atual governo, da precarização monetária que atravessamos e do medo da morte pelas perdas diárias os assuntos giravam também sobre esse tema, impossível desvincular vida e contexto.

Processos de criação se fazem de modos diferenciados principalmente em tempos de crise, cada orientador elabora do seu jeito enquanto produção de conhecimento, sendo que um processo artístico em que tudo se faz nas telas, o nível de complexidade possibilita gerar diferentes modos de organizações (ou de (r)existir), nesse caso apresentam-se inúmeras diferenças do modo presencial. Existe o desafio de permanecer nesse espaço descentrado. Cada clique que damos, pesquisamos, ou passos que tomamos fica registrado uma vida reproduzida com dados coletados e publicados, ao mesmo tempo em que nos tornamos sujeitos fiscalizadores que expõe, supervisiona e julga a si e aos outros.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho aqui descrito não nos possibilita apontar qual seguir diante desse impasse o qual estamos vivendo diariamente, mas garante uma perspectiva de ação coletiva nas práticas artísticas em dança durante esse

confinamento, nesse sentido chamei corporeografias essas trocas que ocorreram de forma dialógica nas telas, pois parecem transversalizar com o objetivo do componente curricular. Durante esse processo buscamos refletir questões também pessoais que foram surgindo e que refletem posicionamentos diversos de cada corpo e suas grafias na vida/telas.

Entende-se que todo processo artístico se articula e opera na lógica de pensar o corpo produzindo sentidos e desencadeando aspectos e estados corporais a partir de seus diferentes contextos, gerando conexões em que essa dança que se faz multirreferenciada e multifocada que precisa estar sendo feita. O processo e a proposta desses encontros nesse período aconteceram semanalmente e a partir disso foram criados além das outras ações, o vídeoimagem SEME(AM)ar e a vídeoperformance (CORPARTilhar).

SEME(AM)ar, e CORPARTilhar foram desenvolvidos a partir de um pensamento que pudesse emergir danças e sensações para ampliar aspectos sensíveis dos corpos. O olhar, a escuta e a busca a viver harmoniosamente faz-se necessário nesse momento de isolamento físico e nos modos de conviver, que a cada dia parecem estar mais desorganizados, poluídos e desmedidos em relação ao próximo. Além dos exemplos citados no decorrer da escrita desse artigo, podemos acompanhar o quanto protagonistas estão se tornando as atores nas redes.

Foram destacadas como urgências nesse processo, olhar ao outro com empatia, ampliação da escuta, exercício de alteridade e como isso nos aproxima das questões referentes à natureza, aos povos indígenas, às mortes pelo COVID-19, dos feminicídios, ao racismo e nos tantos casos de preconceitos ao nosso redor. Nessa teia de acontecimentos nossa mostra artística em tempo real foi chamada de “Tessiturias em Espirais”, lembrando o quanto somos espiralados, desestabilizados, insurgentes e experimentalistas. Essas materializações que se fizeram corpo em um processo semestral se tornaram fundamentais nesse tempo de agora, centrado em provocações, discursos inflamados e polarizações de sentimentos.

CORPARTilhar se situa nos atravessamentos que se tornam corpo, na possibilidade de ser outros, um “outrar” que convoca todos a ouvir os silêncios, os respiros, sentir os cheiros, os ruídos, o sabor, o toque e o habitável que existe em nossa sala. Em tempos de muitas perdas faz-se urgente estar ligado sensorial e afetivamente mesmo nas telas, assim, as imagens foram sendo

tecidas a partir das sensações de cada corpo. Um caminho no qual somos partes e responsáveis em mantermos vivas nossa terra e nele poderemos habitar. O constante uso das telas e que de algum modo é reproduzido nas formas dessa vida em dor e luta, corpa-se nas imagens e deslocamentos produzidos nas cenas.

O vídeoimagem SEME(AM)ar começa com as perguntas: O que podemos aprender diante do quadro que se instaura nesse atual momento de crise? O que é possível fazer para não ficarmos prisioneiros de um estado que insiste em nos capturar com tanta polarização? Buscando referência em Ailton Krenak, a nossa proposta se faz em consonância com a dele, de fato, não sabemos como adiar o fim do mundo, mas “vamos cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu”, narrando nosso dia a dia com fragmentos autobiográficos, filmando nossas casas, acolhendo os colegas e suas dúvidas e principalmente escutando, para movermos nos espaços que nos restam como potência em relação a sermos capaz de suspender o céu e nos mantermos com a terra, cheios de esperança e saúde.

Em resumo, o que esse trabalho sugere e aqui foi descrito é que precisamos tecer um diálogo mais amplo, responsável e efetivo nas redes sociais, reconhecendo a diversidade dos corpos e seu fluxo inestancável de negociações constantes, em buscas contínuas por caminhos indisciplinares que nos façam seguir sempre em frente!

## REFERÊNCIAS:

BASTOS, Helena. *Corpo sem vontade imerso em coisas vivas*. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55694> . Acesso em 02.12.2021.

ESPÓSITO, Robert. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa/Portugal: Edições 70, Lda., 2010.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2008.

KATZ, Helena Tania. *Helena Katz comenta o corpo nas manifestações*. 2013. Disponível em: <http://idanca.net/como-e-que-a-gente-pode-participar-de-um-pais-que-quer-transformacoes/>. Acesso em 23.11.2021.

- KATZ, Helena Tania. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: *O corpo em crise*, São Paulo: Annablume, 2010.
- KATZ, Helena Tania. *A dança e suas epistemologias*. I. Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, Ia. Ed. Salvador: UFBA, 2010.
- KATZ, Helena; Greiner, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena; Greiner, Christine. Corpo e processo de comunicação. In: *Revista Fronteiras estudos midiáticos*. São Leopoldo: Unisinos, v.3, n.2, dez 2001.
- LAZZARATTO, Maurício. *Trabalho imaterial: Formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.
- ROLNIK, Suely. *Esfemas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SERRES, Michel. *Polergazinha*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- SHIRKY, Clay. *A cultura da participação: criatividade e generosidade no mundo conectado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- SODRÉ, Muniz. *As Estratégias Sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental (org.), Ed.34, 2005.

## CAPÍTULO 5

---

# QUE CORPO É ESSE QUE DANÇA? TRAVESSIAS ENTRE A CLÍNICA E A ARTE COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA.

Renato de Sena Vieira

### INTRODUÇÃO

Desde as últimas décadas do século XX, o termo *inclusão* ganha maior destaque nos vários campos que permeiam a sociedade e nas políticas públicas brasileira. Ao lançarmos um olhar pelo cenário da dança no Brasil, vemos um desdobramento, nos últimos anos, de configurações estéticas, educacionais, clínicas e pesquisas sobre os processos de dançar que giram em torno de colaborações, transdisciplinaridade e de um novo olhar sobre o corpo em movimento que rompe barreiras físicas e tradições do belo e que pensa novas formas de dialogar com a pluralidade e a diversidade da vida.

Este capítulo se propõe a discutir os atravessamentos estéticos, poéticos, cotidianos, e sociais que trafegam a dança, tendo como pergunta indutora: qual o corpo que pode dançar? Pensando dessa maneira sobre as possibilidades de inclusão, arte e afeto pelo movimento.

Dessa forma, questionamos os alicerces ideológicos construídos sobre o corpo, herdados por uma ótica histórica colonizadora onde culturas como a grega e romana são vistas como o centro de formação dos saberes, deixando vestígios até hoje numa forma de se entender não apenas o físico, mas também à dança, ligando a uma beleza estética, a uma alta funcionalidade corporal e a busca da perfeição do movimento. “Mesmo no ‘país da miscigenação’, onde diversidade cultural e corporal é como nosso cartão para o mundo, nota-se uma padronização dos biotipos de corpos que dançam”. (SERPA, 2016, p. 4075).

O que Tamires Vasconcelos Serpa nos aponta é a existência da multiplicidade de corpos e de maneiras de se mover, entre essa diversidade

corporal, temos os corpos de pessoas com deficiência<sup>1</sup> e a forma com que eles questionam a sociedade. Onde o corpo dito deficiente é condicionado à clínica, na busca pela recuperação, reabilitação e normalização, sendo deixado para segundo plano a sua expressão livre e singular quanto sujeito.

Como pesquisador, artista e terapeuta em dança, trabalhando num Centro Municipal de Referência a Pessoa com Deficiência na cidade do Rio de Janeiro, ligado à Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência, procuro atuar em contramão a técnicas e procedimentos condicionalistas, que buscam a “adaptação”<sup>2</sup>, com o objetivo de se aproximar da referências de um corpo e um comportamento padrão, em vez incentivarem esses sujeitos a enxergarem seus corpos quanto potência de criação, que percebem seus impedimentos e utilizam eles como uma forma de conhecer, explorar e ressignificar o mundo pelo movimento.

Qual seria então o corpo para a dança? Como podemos criar a partir da singularidade de cada sujeito? Como romper conceitos terapêuticos e transformar em artísticos? Para responder essas perguntas, proponho investigar os campos da corporeidade, na tentativa de descentralizar narrativas e modelos que o petrificam o corpo. Buscando relatar nesse trabalho uma das muitas experiências que vislumbram encontrar a expressividade corporal na experiência do sensível, do afeto, no vivenciar o movimento na sua espontaneidade para se descobrir pelo corpo na relação com o meio.

## POR UM CORPO VIVO

Vivemos numa sociedade que se dividem e nos dividem em categorias. Em nossas formas de agir e de pensar, vivemos e

---

<sup>1</sup> A nomenclatura utilizada ela varia, pois temos de pensar que ela caminha de acordo com interesses sociais, governamentais e culturais. A verdadeira institucionalização do conceito de deficiência no Brasil se deu a partir da Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência, aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, em 2006. O Termo utilizado hoje é *Pessoa com Deficiência (PcD)*, onde o sujeito está a frente da *deficiência*, sendo esse a terminologia utilizada em nossa Constituição.

<sup>2</sup> A bailarina Ana Carolina Teixeira de Freitas, na sua pesquisa de metrado chama atenção para o uso da nomenclatura “adaptação”, recorrente na década de 1990 em vários campos sociais, inclusive nas artes para especificar os processos criação em dança, em torna de companhias com bailarinos com algum tipo de deficiência. “Esta nomenclatura atrelou-se neste período a um senso comum de que as capacidades motoras, visuais, intelectuais, quando desafiadas resultariam em uma adaptação no sentido de adequação”. (2010, p. 30)

construímos gavetas, compartimentos, prateleiras, onde seres humanos e maneiras de ser e estar no mundo são alinhados, ordenados e classificados. (VIANA, 2015, p. 2)

A fala da pesquisadora Ana Maria Fernandes Viana vem ressaltar o que Foucault (1987), destacou como um aprisionamento do corpo por uma ordem social, moral e por modelos de ensino e aprendizado, de diferentes instituições. Esses poderes, desde cedo, estão atuando sobre o nosso corpo nos dizendo como andar, sentar, correr, comer, dormir, vestir e dançar. Esses mesmos poderes ditam o que é normal, padronizam nosso corpo e exaltam o que é belo.

Na época atual, todas essas instituições — fábrica, escola, hospital psiquiátrico, hospital, prisão — têm por finalidade não excluir, mas, ao contrário, fixar os indivíduos. A fábrica não exclui os indivíduos; liga-os a um aparelho de produção. A escola não exclui os indivíduos; mesmo fechando-os, ela os fixa a um aparelho de transmissão do saber. O hospital psiquiátrico não exclui os indivíduos; liga-os a um aparelho de correção, a um aparelho de normalização dos indivíduos. Isso ocorre com a casa de correção ou com a prisão. (FRAGA, 2006, p. 65)

Dessa forma, qualquer coisa ou qualquer um que fuja aos padrões é questionado em relação seu lugar social. Prisões, escolas, hospitais ou centros de reabilitação buscam um enquadramento do sujeito dentro de normas para que esse possa ser incluído e aceito na sociedade. Temos então um adestramento desde cedo do olhar para o nosso corpo e para o corpo do outro, em que aquele que foge da normalização, que perpassa pela diferença classificamos como feio e incapaz.

A invenção da categoria de deficiente e a designação dela como um problema é produto de uma construção social em que a sociedade estabelece atributos considerados como comuns, característicos e pertencentes ao grupo e a cada membro. (CIDADE, 2006, p. 21)

No mundo feito para aqueles e por aqueles considerados ‘normais’, o corpo deficiente não é visto, não é aceito e muito menos considerado numa relação de igualdade. A ideia da ineficiência é sobreposta ao sujeito e é incorporada dentro de diversos ambientes sociais. Dessa forma, família, escola e clínica criam estigmas que acompanham essas pessoas pela vida.

Tanto na clínica como na dança ainda temos a repetição de modelos redutores seja na forma de tratamento, ou técnicas performáticas que não buscam explorar a realidade e a singularidade de cada corpo, mas botam a deficiência como primeiro plano. “O corpo que dança traz as características que são propriedades deste corpo. Ele inscreve em si mesmo todos os embates das práticas a que é submetido e que permitem a sua identificação como um corpo dançarino”. (CORREIA, 2007, p. 19).

Desde as últimas décadas do século XX, o termo *inclusão* ganha maior destaque nos vários campos que permeiam a sociedade e nas políticas públicas brasileira. A partir do Censo de 2010, cerca de 24% da população brasileira possui um grau de dificuldade, sendo o Rio de Janeiro a capital da região sudeste com maior número de pessoas com deficiência. Segundo pesquisa realizada pelo Instituto Pereira Passos (IPP), órgão ligado à Casa Civil da Prefeitura do Rio de Janeiro, uma em cada quatro pessoas do Rio de Janeiro têm algum tipo de deficiência ou mobilidade reduzida.

Apesar das pessoas com deficiência terem ganhado visibilidade, em parte pela implementação da Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência)<sup>3</sup>, ainda existe muita discriminação por parte da população que de modo consciente ou inconsciente estabelece padrões de expectativa e normalidade para seus atores sociais.

Quando falamos da pessoa com deficiência geralmente pensamos apenas sobre um olhar clínico, territorializado, endurecido, amordaçado em práticas, que muitas vezes aprisionam formas fixadas de ver e se pensar o corpo em movimento.

Mesmo em uma proposta clínica da atenção básica, que se pretende integral, ampliada e mais próxima dos usuários, somos tomados pela institucionalização do adoecimento, da medicalização, burocratizando processos de trabalho e de vida. Padronizam-se movimentos, perseguindo-se ideais distantes de vida que sufocam e restringem e aos quais nos sentimos impelidos a nos adaptar. (BARONE, 2017, p. 13)

---

<sup>3</sup> BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Brasília: Presidência da República, 2015.

Nesse ponto entre estereotípias, corpos aprisionados, movimentos automatizados, a dança surge nesse espaço como respiro em contramão a padronização e adestramento do corpo. Onde não se propõe encontrar metodologia de um recurso terapêutico de intervenção à clínica, mas numa aposta artística em corpos que são em sua essência desviantes, onde as experimentações dançadas vão despertar o conhecimento e a expressão corporal desse sujeito.

Dessa forma, a dança na clínica antes de ser terapia, é uma forma de trazer como protagonista o corpo das pessoas com deficiência, questionando regras, modelos e padrões, contrapondo o imagético de um corpo ideal para dança que foi construído durante séculos e que está inserindo na nossa cultura.

Pensa-se, neste trabalho, formas de valorizar a corporeidade de cada sujeito, destacando suas habilidades e a possibilidade de uma construção colaborativa entre os pares, na formação de um olhar diferenciado, acolhedor e respeitoso para com essa pessoa. Onde no encontro clínica/dança será realizado um convite ao movimento, descobrindo o nosso corpo, rompendo barreiras, realizando desejos, ultrapassando limites, explorando possibilidades.

Nesse espaço de criação, lanço um olhar para a dança contemporânea investigando dentro do espaço novas configurações de se organizar o corpo na clínica, motivar o movimento e gerar a dança. “Pontuo que a dança mencionada aqui é imantada por outra pedagogia do movimento, cuja premissa é abordar primeiramente o humano, o sujeito que dança” (MILLER, 2012, p. 44).

Pensando a dança como um espaço de troca, onde buscamos a construção de um corpo e a formação de um sujeito. Nesse caminho o corpo dançante vai se construindo numa perspectiva autônoma do corpo movente, que pelas experiências somáticas e na troca com seus pares dentro do ambiente terapêutico, conquista a potencialidade artística autônoma de criação, chegando à expressão do movimento.

Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam a existência individual e coletiva; ele é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo nos quais a existência toma forma através da fisionomia singular de um ator. Através do corpo, o homem apropria-se da substância de sua vida traduzindo-a para os outros. (LE BRETON, 2012, p. 7)

Dessa forma realizamos um convite ao movimento, e aos poucos se torna corpo autônomo, potente na sua singularidade, capaz de questionar as formas endurecidas do diagnóstico, abrindo novos caminhos para o encontro a vida.

## QUE DANÇA É ESSA?

Transportando para o campo das artes e em especial da dança, entre os vários estilos, técnicas, terminologias e maneiras de expressar o movimento, à dança contemporânea demonstra na sua essência a pluralidade.

Estamos falando de uma dança maleável, pertencente a um campo aberto e transitório, que busca percorrer diversos caminhos e atravessamentos pelo corpo. Podemos então dizer que a dança contemporânea se mistura, se desconstrói, se afeta e se transforma a cada contato que estabelece com o mundo e com o outro, buscando dessa forma novas maneiras de se pensar o corpo.

Ao considerar a diversidade inerente à dança contemporânea, podemos abordá-la com variadas lentes: com enfoque esportivo, no qual os bailarinos se apresentam com físico treinado e rigor esportivo, tendo muitas vezes o coreógrafo formado em Educação Física e desenvolvendo a criação cênica no território da superação dos limites; com enfoque popular, em que as raízes das danças populares brasileiras motivam a criação da coreografia; com enfoque na improvisação, que privilegia a improvisação na cena, com enfoque teatral, etc. (MILLER, 2012, p. 28)

Percebemos então múltiplas escolhas na forma de concepção da dança contemporânea. Já que temos como nos aponta Miller (2012) uma dança que almeja se abrir para o outro, que procura movimento e continuidade entre encontros e trocas.

O desafio da dança contemporânea na clínica é ajudar a escrever um discurso poético no corpo, construído a partir dele próprio, pelos atravessamentos vivenciados no seu cotidiano, desejos e motivações. Rompendo com barreiras que são formadas nas duas áreas.

“The capacity of dance improvisation to accommodate different bodies and its freedom from preordained steps makes it highly accessible, yet despite

this, there is still a marked resistance in many schools to incorporate it as part of formal dance training.” (BENJAMIN,2001, p. 7). A fala do coreógrafo e fundador da companhia inglesa de dança *CandoCo Dance Company*, Adam Benjamin, deixa claro como a dança ainda trava uma luta com padronizações técnicas e corporais dentro do ensino-aprendizagem para o corpo com deficiência.

Essas amarras técnicas e estéticas contaminam até hoje o corpo na dança, formado construções simbólicas que estão na base de como entendemos uma imagem ideal do corpo que pode dançar. Onde o corpo magro, flexível, forte, reto, alvo e longilíneo domina os holofotes, disseminando uma forma de se ver, pensar e ensinar a dança.

Não cabe dentro desse percurso no qual estamos pensando a dança contemporânea junto com pessoas com deficiência, corpos presos em uma lógica opressiva e tradicional de arte, onde percebemos a dança por uma única linha de ensino, aprendizagem e jeito dançar, obrigando uma prática exaustiva que parte da observação e repetição de movimentos virtuosos. Impondo limites não apenas para o corpo, mas também para a criação.

Para poder realizar esse trabalho de dança que aqui proponho, é necessária uma ampliação da escuta e uma abertura para o outro. “A procura do outro passa também por nossa própria procura. Temos de desenvolver a capacidade de nos ouvir, nossa disponibilidade para o momento presente, nossa porosidade ao que nos envolve.” (VIANA, 2015, p. 56). O que Ana Maria Fernandes Viana aponta na sua pesquisa de dança com pessoas com deficiência é a necessidade de uma sinceridade na relação que se constrói entre corpos, onde o afetar e ser afetado ocorre pelos múltiplos atravessamentos do jogo.

Dessa forma pensar numa dança contemporânea com a pessoas com deficiência, é buscar valorizar o sujeito, onde várias formas de ser e de estar pelo movimento possam coexistir. O corpo aqui investigado é expandido, transitório, relacional e vivo.

## NÃO POSSO MAIS DANÇAR!

No final de 2018 tive um encontro com Luana<sup>4</sup>, uma jovem 30 anos que no ano de 2016 sofreu um acidente vascular cerebral (AVC) com apenas 27 anos. Como sequelas desenvolveu uma hemiparesia do lado direito.

Quando Luana chegou as oficinas artísticas de dança, estava a mais de um ano como usuária<sup>5</sup> da unidade, realizando terapias como a psicologia, terapia ocupacional e fisioterapia. Demonstrava-se bastante desanimada, além de apresentar prejuízos a respeito do seu esquema corporal e sua percepção em relação a sua imagem corporal.

Schilder (1994) faz referência à imagem corporal como uma representação mental do corpo, que vai se construindo num processo de interação entre a relação do sujeito com seu corpo e com os outros, num processo de identificação, incorporação e projeção constantes.

Nosso primeiro encontro foi tímido. Ela chegou na minha sala sorridente e desconfiada. Na sua fala aparecia um discurso embrutecido pela dificuldade da aceitação da deficiência física adquirida, somado pelo medo de enfrentar o encontro com seu novo corpo. Sua insatisfação corporal era tamanha que comprometia desde percepção dos seus progressos nas outras terapias, como uma necessidade de comparação entre o corpo atual e o considerado ideal, deixando a mesma mais retraída e com dificuldades de socialização.

As oficinas com Luana ocorreram de forma individual. Isso aconteceu principalmente porque precisava estabelecer uma aproximação e reconciliação da usuária com seu corpo. Nesse processo o trabalho de Angel Vianna em começar por estimular a consciência corporal, a partir do toque, se apresentou como possibilidades em direcionar os caminhos do reconhecimento e das experimentações do corpo.

O toque, minha gente, o toque é uma das coisas mais importantes do corpo humano. Você não precisa ficar falando, falando... basta tocar naquela parte do corpo que está com dificuldade e ela vai entender que quero ajudá-la a encontrar um caminho... Mas é

---

<sup>4</sup> O nome da paciente foi substituído para preservar a identidade do sujeito da pesquisa.

<sup>5</sup> O código paciente se vê substituído dentro da Secretária da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro por usuário, como sujeito que utiliza o serviço de reabilitação.

preciso que o toque seja delicado, acolhedor, que passe uma mensagem positiva, e aí o corpo vai perceber do que precisa. (VIANNA, 2018 apud FREIRE, 2018, p. 217-218)

Aos poucos pelo tracionar, direcionar, pressionar, torcer, massagear, percutir, empurrar (BERTAZZO, 2012, 2014), fui trazendo pelo toque o reconhecimento do seu corpo nas esferas físicas, psicomotoras e sensíveis. Iniciou-se um processo pedagógico que buscava a percepção sensorial, para reconectar Luana aos movimentos corporais.

A escolha dessa abordagem, foi porque ela não se apoia apenas na percepção visual de formas externas pré-concebidas. Percebia-se como necessário que Luana entrasse em contato com os seus demais sentidos, para reconhecer seus músculos, articulações, ossos, pele e vísceras. Ela precisava antes se sentir para então poder agir em movimento.

Aos poucos passamos a investigar e a explorar seu corpo nas ações comuns do cotidiano (VIANNA, 2005), nas quais a mesma não se sentia capaz mais de realizar como: sentar, levantar, ajoelhar, engatinhar, desenhar, caminhar, correr, deitar, saltar e cantar. Passamos com isso a criar uma reorganização do seu centro corporal e do entendimento do seu corpo no espaço, interferindo diretamente sobre a consciência de si.

Foram utilizados vários estímulos ao longo da prática para sensibilizar, relaxar, despertar e informar. Utilizando objetos relacionais como: bolinhas, bastões, bambolês, macarrões de piscina, grãos, saquinhos de areia, bola suíça, bola de gude, prancha de propriocepção, elásticos, tecidos, argilas, tintas, papel, fomos construindo juntos seu corpo e descobrindo as funcionalidades de cada parte que o compõe.

Luana ao longo do tempo foi compreendo a sua espontaneidade corporal, pelo experimentar e sentir o tônus no movimento, ao perceber a respiração, ao brincar com o equilíbrio e o desequilíbrio, ao ampliar sua escuta, ao sensibilizar sua pele, ao manifestar seus impulsos criativos. Quando chegamos a uma organização corporal mais integrada o movimento dançado chegou naturalmente.

Dessa maneira foi capaz de se permitir explorar o movimento livre, sem construções estabelecidas. “Sugere-se aqui a prática corporal para construir o corpo em estado cênico como linguagem somática livre de dicotomias. É o corpo tratado na primeira pessoa, o soma sujeito, o eu corporal”. (MILLER,

2012, p. 51-52). Ao entender seu próprio corpo, a perceber suas dimensões, movimentações, orientações, limites e expansões, Luana conscientizou-se do seu corpo e suas singularidades, alterando sua relação consigo mesma. “Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado” (VIANNA, 2005, p. 88).

Aos poucos Luana realizou uma reconciliação com seu corpo, permitiu-se voltar a sair, frequentar a academia, a sair para dançar com os amigos, passou a viajar e inclusive trouxe o desejo de aprender coreografias e estilos variados de dança. Percebia-se então não apenas no seu corpo, mas na sua fala o desejo de estar no mundo pela sua singularidade.

Está disponível para o trabalho e receptivo a troca é uma construção que se faz entre pares. Como aponta (VIANA, 2015), o fator que deve delimitar os avanços e retrocessos do trabalho está na partilha do desejo de ambos, na aceitação e na recusa de cada proposta oferecida, no prazer e no desconforto do movimento experimentado. Na observação das respostas corpóreas a cada sessão vivida.

Construir esse corpo com Luana envolveu antes de tudo uma relação de respeito, onde devemos começar a reaprender o verdadeiro sentido de ver, ouvir e tocar, para conseguir se reencontrar com o corpo. Significa uma ampliação da percepção de si, na esfera do sensível e do afeto para permitir-se mergulhar internamente na consciência corporal, permitindo dançar a vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se questionar sobre corpo que dança estamos indo além de um debate sobre a deficiência, mas estamos nos interrogando sobre a dança e suas ideias encarnadas. Esses sujeitos nos convidam a repensar nossa prática, nossa técnica, nossos corpos. Perceber-se a necessidade de reafirmar modos de existir e resistir pelo movimento como algo essencial a vida.

Nesse aspecto trabalhar com dança dentro de uma clínica do município com pessoas com deficiência se torna um desafio, pois não busco no meu trabalho um corpo recuperado ou reabilitado, mas trabalhar com as dificuldades e a diferença, na busca de dar a essas pessoas autonomia corporal para experienciar a vida no seu modo de existir e resistir, “aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (LARRASA, 2015, p. 25).

Descobrimos formas de acessar o corpo pelas suas particularidades, onde buscamos uma epistemologia própria a corpo com deficiência que não é a mesma do corpo sem deficiência. “A dança deve ser abordada com base na sensibilidade, na verdade de cada um” (VIANNA, 2005, p.76 apud MILLER, 2012, p. 56).

A proposta visa conceber um corpo inteiro e unificado, consciente de si e da sua existência, onde com a dança e pela dança ele pode vivenciar e estabelecer suas relações com o mundo. “Ser uma consciência, ou, antes, ser uma experiência, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 142).

Nesses aspectos falar sobre o corpo com deficiência na dança é trazer uma visão mais aberta e generosa sobre o humano, é perceber essas pessoas quanto sujeitos de direito, é romper as barreiras construídas ao longo da história é acreditar na potencialidade de um corpo singular.

Precisamos pensar que não existe um único modo de vivenciar a dança. Desejamos pensar uma outra pedagogia do movimento que está além de uma técnica padronizada. Que permita qualquer corpo antes de tudo estarem movimento, transitando por vários contextos, trocando sentidos, informações e sensações. Que se pense a dança como lugar fluido, uma dança que antes valorize o humano.

## REFERÊNCIAS

- BARONE, Luciana Rodriguez. *Convidando a clínica a dançar: um ensaio cartográfico da saúde mental na atenção básica*. Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Porto Alegre, 2017.
- BERTAZZO, Ivaldo. *Gesto Orientado: Reeducação do Movimento*. 1 ed. São Paulo: Edições SESC SP, 2014.
- BERTAZZO, Ivaldo. *Cérebro Ativo: Reeducação do Movimento*. 1 ed. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

- CIDADE, Ruth. A Construção Social da Deficiência e do Deficiente. In: *Atividade Motora Adaptada*. Org. Rodrigues, David. São Paulo: Ed. Artes Medicas. 2006.
- CORREIA, Fátima Daltro de Castro. *Corpo Sitiado..., a comunicação invisível: dança, rodas e poéticas*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007.
- FRAGA, Alex Branco. *Anatomias emergentes e o bug muscular: pedagogias do corpo no limiar do século XXI*. In: SOARES, Carmen Lúcia (Org.). *Corpo e história*. 3ª ed. Campinas: Autores Associados, 2006.
- FREIRE, Ana Vitória. *Angel Vianna – da expressão corporal aos jogos corporais e a conscientização do movimento na dança contemporânea*. Repertório, Salvador/BA, ano 21, n. 31, p. 214-235. 2018.2.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Coleção Experiência e Sentido. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Ed. Vozes. Petrópolis, RJ: 2012.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MILLER, Jussara. *Qual o corpo que dança? dança e educação somática para adultos e crianças*. Summus. São Paulo, 2012.
- RIBEIRO, Mônica Medeiros. *Experiência de improvisação em dança*. Pós: Revista do programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG. V 5, Belo Horizonte N 10, pp 162-172, nov.2015. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15684/pdf>. Acesso em: 01 de outubro de 2020.
- SERPA, Tamires Vasconcelos. *Todo Corpo Pode Dançar? Padrões Corporais do Balé Clássico que se estendem à Dança Contemporânea*. X Congresso da ABRACE. Anais Eletrônico. v. 17, n. 1, 2016.

Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/87>>

- SCHILDER, P. *A Imagem do Corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- TEXEIRA, Leticia Pereira. *Inscrito em meu corpo: Uma abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna*. Mestrado em Teatro – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- TEXEIRA, Ana Carolina Bezerra. *Deficiência em Cena: Desafios e resistências da experiência corporal para além das eficiências dançantes*. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador/BA, 2010.
- VIANA, Anamaria Fernandes. *Dança e autismo, espaços de encontro*. 2015. 436 p. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- VIANNA, Klaus. *A dança*. Marco Antonio de Carvalho (colaboração) – 3. Ed. – São Paulo: Summus, 2005.

## CAPÍTULO 6

---

### DANÇA E OS QUATRO ELEMENTOS DA NATUREZA: EXPERIÊNCIAS CORPORAIS ATRAVÉS DAS ENERGIAS DA TERRA, ÁGUA, FOGO E AR

Isabelle Rocha

Dança e os Quatro Elementos da Natureza é o título de uma disciplina eletiva criada por mim, em 2009 e ofertada para os/as estudantes do Curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Alagoas – UFAL. Por não poder incluí-la entre as disciplinas obrigatórias do curso, naquele momento, senti-me mais a vontade de sistematizar essa proposta onde eu pude reunir conhecimentos relacionados ao movimento corporal, sua expressividade, o despertar do corpo através do toque e um modo diferente de pensar, estudar, vivenciar e aprender dança a partir dos significados e simbolismos dos quatro elementos da natureza – terra, água, fogo e ar.

A motivação principal para a criação de uma aula de dança baseada nos quatro elementos da natureza foi poder relacionar meus conhecimentos de dança com a formação em Massoterapia – terapia corporal sistêmica, concluída no ano de 2002. Nessa formação, a perspectiva terapêutica do trabalho com os quatro elementos da natureza era de nos levar a compreender o ser humano interligado com o meio ambiente, com o objetivo de desenvolver o autoconhecimento a partir de uma ecologia profunda. Através da interação entre atividades teóricas, práticas e vivenciais os conteúdos eram ministrados e os conhecimentos eram construídos a partir das experiências individuais de autopercepção e expressão.

Pessoalmente, esse módulo do trabalho terapêutico com os quatro elementos me proporcionou valiosas revelações de que vivemos interligados pela teia da vida. O físico, escritor e ambientalista austríaco, Fritjof Capra, um dos autores utilizados como aporte teórico no curso de formação, afirma que “a ecologia profunda reconhece o valor intrínseco de todos os seres vivos e concebe os seres humanos apenas como um fio particular na teia da vida” (CAPRA, 1996 p. 17). Ou seja, vivemos de forma interligada e tudo que fizermos à teia, estaremos fazendo a nós mesmos.

Outro ponto relevante que justificou a sistematização desta disciplina foi pensar na importância do ensino da dança de forma transversal, onde as relações entre os seres humanos e a natureza pudessem se entrelaçar. Encontro na obra *Outras Naturezas, Outras Culturas* (2016), do antropólogo francês Philippe Descola, exemplos de como alguns povos originários da Amazônia, do Canadá, do Vietnã e da Austrália estabelecem modos diferentes de ver, compreender e se relacionar com a natureza. Seus modos de relacionamento se baseiam na interdependência e cumplicidade com os seres não humanos que habitam nosso planeta (DESCOLA, 2016). Conhecer essas culturas que “[...] não veem seu meio ambiente como algo exterior a eles próprios [...]” (DESCOLA, 2016, p. 13), nos desperta para a noção da vida em teia, proposta por Capra (1996) e a buscamos estabelecer relações menos predatórias com o nosso meio ambiente.

Mas, como a dança pode contribuir para uma educação ambiental, prevista nas Diretrizes Curriculares Nacionais (2012)? Para desenvolver meus argumentos, me apoiarei na proposta metodológica da Dança no Contexto, sistematizada pela dançarina e pedagoga Isabel Marques. Apresentando a ideia da dança como linguagem, Marques (2010) propõe estratégias para um ensino-aprendizagem através de múltiplas leituras das relações dança/mundo. Esta metodologia apoia-se no tripé Arte (fazer – apreciar – contextualizar), Ensino (conhecimento de si, do outro e do meio) e Sociedade (mundo vivido – mundo percebido – mundo imaginado) e tem como objetivo proporcionar que os/as estudantes possam ler o mundo de forma clara, sensível, aprofundada, crítica e criativa através da arte da dança. Para compreender, desconstruir e transformar as relações entre os elementos do tripé, acima apresentados, Marques propõe quatro princípios articuladores: problematizar, articular, criticar e transformar<sup>1</sup>. Para sintetizar a função dos quatro princípios acima citados, utilizo-me das palavras de Marques (2010, p. 226) que afirma: “[...] as faces da quadra articuladora da proposta metodológica da Dança no Contexto são campos de relações que se encontram e se desdobram em processos de transformação que incentivam e possibilitam a educação de “multidões” de leitores da dança/mundo”.

---

<sup>1</sup> Para aprofundar os conceitos de cada princípio articulador recomendo a leitura da obra de Isabel Marques, *Linguagem da Dança – arte e ensino* (2010).

Como docente de uma licenciatura em dança considero fundamental proporcionar experiências de ensino/aprendizagem que envolvam as dimensões cognitiva, sensorial, perceptiva, emocional e motora, em interrelações. Essa perspectiva de trabalho reforça a ideia de que a aprendizagem ocorre por diversas vias e o corpo em movimento é um meio importantíssimo para a construção de qualquer conhecimento. Além disso, o tema exige uma articulação transdisciplinar entre as áreas da filosofia, pedagogia, ciências médicas orientais, psicologia e dança, num encadeamento teórico-prático-vivencial intenso. Vivenciar outros modelos de pensar/fazer dança em diálogo com os contextos em que estamos inseridos, possibilitará que esses/as futuros/as professores/as atuem de forma diferenciada dos modelos tradicionais de educação, ainda tão presentes nas escolas públicas e privadas.

Vejam, então, como venho sistematizando e desenvolvendo a disciplina eletiva Dança e os Quatro Elementos da Natureza. De acordo com a ementa da disciplina, os pontos que norteiam o seu desenvolvimento são: *Os Elementos da Natureza na cultura mundial. Características simbólicas, psicológicas e expressivas dos Elementos da Natureza para criação em dança. A teoria sistêmica e sua contribuição para a construção de uma ecologia profunda. O ser humano e sua relação com o meio ambiente.*

Os conteúdos programáticos são distribuídos em uma carga horária de 36h, em um semestre letivo de 18 semanas, a partir do quinto período. São conteúdos trabalhados na disciplina: 1 – Os elementos da natureza nas diversas culturas; 2 – Elemento Terra: características simbólicas, psicológicas e expressivas do elemento terra; massagem da terra; e a dança da terra; 3 – Elemento Água: características simbólicas, psicológicas e expressivas do elemento água; massagem da água; e a dança da água; 4 - Elemento Ar: características simbólicas, psicológicas e expressivas do elemento ar; massagem do ar; e a dança do ar; 5 - Elemento Fogo: características simbólicas, psicológicas e expressivas do elemento fogo; massagem do fogo; e a dança do fogo. Após passarem pelas vivências corporais de cada elemento, os/as estudantes são provocados a realizarem um exercício coreográfico a partir dos conteúdos trabalhados na disciplina.

Detalho, agora, os procedimentos metodológicos na apresentação dos conteúdos acima citados. Início os encontros com um bate papo com os/as estudantes sobre o que eles sabem sobre o tema, mesmo que seja de forma

superficial. Para não deixar o tema no campo do esoterismo, faço uma fundamentação histórica de como algumas culturas estabelecem relações muito próximas com os elementos da natureza e como eles fazem parte do cotidiano de alguns povos. Além do livro *Outras Naturezas, Outras Culturas* (DESCOLA, 2016), que incluí na disciplina recentemente, também utilizo os autores Stephen Arroyo (2010) e Tenzin Wangyal Rinpoche (2005) para trazer informações sobre as diversas culturas do mundo que reconhecem a importância dos quatro elementos e os incluem em suas tradições filosóficas, religiosas ou mitológicas.

Iniciamos as discussões apresentando as representações dos elementos da natureza nas culturas milenares chinesa e indiana. Tanto na medicina chinesa como na medicina *Ayurvédica*, os elementos da natureza são referências que conduzem os diagnósticos e os tratamentos de saúde. Eles atuam, também, indicando o tipo de alimentação, as práticas corporais e meditativas, assim como, as terapias manuais – massagens – indicadas para o equilíbrio energético do corpo. É importante salientar que estas práticas terapêuticas têm como princípio fundamental a prevenção das doenças, ou seja, não se espera o ser adoecer para cuidar da doença. Através da harmonia e do equilíbrio das energias dos elementos, que tem relação com os órgãos e vísceras, conseguimos evitar que os desequilíbrios energéticos se manifestem como doenças, no corpo.

Os chineses se guiam por cinco elementos da natureza: madeira, fogo, terra, metal e água. Estes cinco elementos formam as bases conceituais e práticas da filosofia e medicina chinesa. Nesta cultura, “todos os fenômenos dos tecidos e órgãos, da fisiologia e da patologia do corpo humano, estão classificados e são interpretados pelas interrelações desses elementos” (WEN, 1985, p. 20). São exemplos de tratamentos ligados a medicina chinesa: acupuntura e tui-na<sup>2</sup>.

Os indianos também se guiam por cinco elementos da natureza: terra, água, fogo, ar e éter. A medicina *Ayurvédica* tem como principal foco estabelecer uma harmonia e uma relação saudável com as leis da natureza, pois sua filosofia acredita que tudo que existe é composto pelos cinco elementos da natureza. Nos seres humanos, eles são expressos através dos *Doshas*<sup>3</sup>: *Vata* (Éter

---

<sup>2</sup> É uma forma de massagem chinesa utilizada nas terapêuticas da medicina chinesa (nota da autora).

<sup>3</sup> São os três humores biológicos que fundamentam a vida física. (FRAWLEY, 2018)

e Ar), *Pitta* (Fogo e Água) e *Kapha* (Água e Terra) (SIQUEIRA, 2020). Assim como a medicina chinesa, a medicina *ayurvédica* também possui diversos tratamentos que tem como principal objetivo a harmonização e o equilíbrio entre as quatro dimensões humanas: física, mental, emocional e espiritual. Para o alcance deste equilíbrio o Yoga é considerado uma das práticas mais importantes, o que pode ser confirmado na seguinte afirmação: O Ayurveda é o ramo curativo da ciência yogue. O Yoga por sua vez, é o aspecto espiritual do Ayurveda. O Ayurveda é o ramo terapêutico do Yoga (FEUSRSTEIN, 2006, p. 122).

No ocidente, a filosofia grega antiga também se baseava nos elementos da natureza e os utilizava relacionando-os as quatro faculdades do ser humano: moral era relacionada ao fogo, estética e alma estavam relacionadas a água, intelectual estava relacionada ao ar e a física relacionada a terra (ARROYO, 2010). Hipócrates, o pai da medicina ocidental, utilizava-se da teoria dos elementos da natureza para tratar seus pacientes. Em épocas em que não havia antipiréticos, ele baixava febres (fogo) com compressas de água fria. Ele é o autor da teoria dos quatro humores essenciais: sangue, fleuma, bile branca e bile negra. Os desdobramentos desta teoria pelos discípulos de Hipócrates, trouxe um entendimento que quando um dos humores tem prevalência, gera um temperamento característico na pessoa. Assim, o temperamento melancólico relaciona-se com o elemento terra, o temperamento colérico relaciona-se com o elemento fogo, o temperamento sanguíneo relaciona-se com o elemento ar e o temperamento fleumático relaciona-se com o elemento água. Para Hipócrates, a saúde residia no equilíbrio desses humores (PEREIRA; GUZZO, 2002).

Continuamos nossa contextualização histórica/cultural observando a presença dos elementos da natureza nas cerimônias e rituais indígenas, assim como, nas religiões de matrizes africanas. Na mitologia dos orixás, podemos verificar algumas divindades e suas respectivas relações com os elementos da natureza: Ibualama, Logum Edé e Otim são considerados os representantes da vegetação e da fauna; Nanã é a dona da lama que modelou o ser humano; Oxumaré que controla as chuvas; Xangô que é o dono do trovão; Iansã que controla os ventos e as tempestades; Oxum deusa das águas doces; Iemanjá, a grande mãe, senhora das águas do mar e dos peixes; entre outros (PRANDI, 2020). As relações entre a mitologia dos orixás e os elementos da natureza

gerou um interessante experimento coreográfico desenvolvido por Edu Passos, para o encerramento da disciplina, em 2009.

Considero esse primeiro momento de estudo sobre as relações das diversas culturas com os elementos da natureza muito importante para refletirmos do quanto nossa sociedade contemporânea não compreende e não se sente fazendo parte de um sistema interligado com tudo que compõe o nosso planeta. Infelizmente, o modelo mecanicista instituído entre os séculos XVI - XVII e o método do pensamento analítico criado por Descartes, reverberam até hoje nos impedindo de compreender que fazemos parte de um todo. Desta forma, nossos pensamentos, valores e ações se estabelecem sem nenhuma consciência da responsabilidade coletiva no cuidado e respeito ao nosso ecossistema.

A pretensão dessa disciplina é uma tentativa de transformação de valores e de reconexão entre seres humanos e natureza – ecologia profunda. A ação educativa futura, como professores de dança, precisa ser efetivada primeiramente nos/nas estudantes da licenciatura. Assim, ao conhecerem as culturas acima apresentadas, poderão enxergar a sabedoria e a coerência que regem as relações entre os povos e a natureza. Será essa compreensão que fará com que os conhecimentos construídos na disciplina não fiquem na superficialidade de uma ecologia rasa, limitada a atitudes óbvias de jogar lixo no lixo!

Após essa primeira contextualização geral dos elementos da natureza nas diversas culturas, chega o momento de uma aproximação mais íntima com cada elemento. Por motivos de adequação dos conteúdos à carga horária da disciplina, escolhi abordar os quatro elementos que foram considerados pela filosofia grega, no ocidente. Damos início aos estudos pelo elemento terra, seguidos pelos elementos água, ar e fogo.

## A TERRA: BERÇO DA SEMENTE FECUNDA

O elemento terra está relacionado a gravidade, a consistência e a estabilidade. Intuitivamente, somos capazes de compreender as qualidades deste elemento: pesada, sólida, segura. Quando em equilíbrio com os demais elementos, a terra se torna bastante fértil (RINPOCHE, 2005).

Algumas características psicológicas do elemento terra são: forte contato com a realidade, praticidade, racionalidade, objetividade, perseverança,

persistência, organização, autodisciplina, produtividade, cautela, instinto (ARROYO, 2010). Simbolicamente, o elemento terra está relacionado a caverna (proteção), ao útero (berço da semente fecunda) e suas características estão associadas as seguintes partes do corpo: pés, ossos e fezes.

A primeira vivência da energia da terra acontece logo após o contato teórico com as qualidades, o simbolismo e as características psicológicas do elemento. Após uma caminhada pelo espaço com os pés descalços e a atenção nas sensações do contato do pé no chão, realizamos uma massagem nos pés com toques de amassamento, que pode ser individual ou em dupla. Após a massagem, repetimos a caminhada pelo espaço dando a oportunidade para novas observações das sensações e da qualidade do contato do pé, no chão. Dando prosseguimento a vivência, iniciamos os exercícios de aterramento ou *grounding*, termo usado nas terapias corporais. Em pé, as pernas ficam separadas um pouco mais que a largura do quadril e os pés ficam paralelos. Os joelhos flexionam, pés com total apoio no chão, coluna alinhada, ísquios alinhados aos calcanhares, mantém-se a posição. A respiração flui e a intenção é deixar a energia descer pelas pernas até os pés. Os braços podem ficar ao longo do tronco ou sobem na altura do peito como se abraçasse uma árvore<sup>4</sup>. A ideia é sustentar a postura o maior tempo possível. Ao final da experiência, peço que cada pessoa fique com suas percepções, sensações e sentimentos gerados na vivência e que se observem durante todo o dia. Ao final do dia, é que devem registrar todas as suas impressões e observações em um diário de bordo, para ser compartilhado no próximo encontro.

A segunda vivência corporal acontece com a massagem da terra. O trabalho se inicia com o manuseio de blocos de argila. A terra é o elemento passivo à espera da modelagem e cada estudante é convidado a manuseá-la para sentir em suas mãos suas qualidades de peso, firmeza, consistência, volume, exercitando o toque de amassamento que será aplicado no corpo do/da colega. Ao finalizar a vivência com a argila, formamos duplas que irão trocar a massagem da terra. A massagem é iniciada pela cabeça e segue um caminho descendente até chegar aos pés. O corpo do colega transforma-se na argila e os toques de amassamento devem ser realizados com firmeza. A intensão dessa massagem é proporcionar uma sensação de inteireza, consistência, gravidade,

---

<sup>4</sup> Na prática do Tai Chi Pai Lin, essa postura é chamada de abraço do universo e é realizada ao final da ginástica como forma de sedimentar a energia através do treinamento interior.

volume, tridimensionalidade e presença corporal. Outro tipo de toque que usamos na massagem da terra são os toques de percussão, principalmente sobre os ossos e áreas de maior massa muscular<sup>5</sup>.

Unindo os conhecimentos teóricos sobre a terra - qualidades, simbolismo e as características psicológicas do elemento – e as sensações que as vivências corporais proporcionaram, partimos para a pesquisa corporal onde cada estudante criará a sua dança da terra. Neste momento, apoio-me nos estudos da categoria Expressividade de Rudolf Laban (FERNANDES, 2006 e LABAN, 1990) para ajudar no desenvolvimento da dinâmica e das qualidades expressivas da dança da terra. A partir dos parâmetros citados, os/as estudantes iniciam suas investigações corporais na elaboração de uma dança que utiliza a gravidade, com uma movimentação mais direta, com um tempo que varia entre acelerado e desacelerado, explorando as ações básicas de bater e empurrar com várias partes do corpo. Quando no nível alto, o corpo se desloca no espaço, em progressões diretas, com os pés pisando firme no chão e com o centro de gravidade baixo.

Na vivência da dança do elemento é quando conseguimos observar claramente a sua presença na expressividade corporal de cada pessoa. Esse momento é muito revelador tanto para quem assiste como para quem vivencia a dança, pois ela revela a presença ou a ausência da energia do elemento nos gestos e na movimentação expressiva de quem está dançando.

Durante todo o módulo da terra, provoco os/as estudantes para que façam uma autoanálise de como eles/as se relacionam com o elemento. Solicito que eles identifiquem quanto das qualidades e características da terra eles tem mais presente ou ausente. No caso de identificarem pouca relação com o elemento, questiono o que eles/as gostariam de ter do elemento e de como essas qualidades poderiam ajudá-los/as em suas vidas. Desta forma, concluímos o encontro com o elemento terra saudando-a e reconhecendo as contribuições que as qualidades do elemento terra podem proporcionar a todos/as que a vivenciaram.

---

<sup>5</sup> O toque de percussão não deve ser feito na região do abdômen.

## A ÁGUA: INTELIGÊNCIA ADAPTATIVA

Nosso mergulho na água se inicia com a apreciação do documentário *A Mensagem da Água*<sup>6</sup> que relata a pesquisa do cientista japonês Dr. Masaru Emoto sobre a capacidade da água reagir a estímulos como músicas, palavras, orações e pensamentos. Essa pesquisa nos chama a atenção para o cuidado que precisamos ter com os pensamentos, pois somos seres com uma composição corporal formada por 70% de água<sup>7</sup>. Nessa perspectiva, a qualidade sonora do que ouvimos e a qualidade dos nossos pensamentos podem interferir nas nossas águas internas de forma positiva ou negativa.

Cientes de que temos um oceano interno, relacionamos o elemento água com o nosso sangue, a linfa, as lágrimas, o suor, a urina, os rins e bexiga. Este elemento está relacionado com as emoções e os sentimentos. Suas características psicológicas são: calma, serenidade, capacidade de mudanças e adaptação inteligente, profundidade nas relações, maleabilidade, fluidez, diluição, capacidade de entregar-se, capacidade intuitiva, capacidade de diluição de problemas, sensualidade (FORTUNATO, 2002).

Como vivência corporal, proponho que a aula seja na praia. Aproveito a maré baixa para facilitar os trabalhos que são realizados na água. Infelizmente, não consigo fazer essa aula na praia todas as vezes, mas, quando conseguimos, a experiência corporal vivenciada pelos/as estudantes tem uma outra qualidade.

A vivência corporal no mar é sentir a flutuação do corpo e a soltura das articulações. Na ação de boiar na água, entregamo-nos à experiência da não gravidade e trazemos nossa atenção aos movimentos maleáveis do corpo em flutuação. Para os/as estudantes com dificuldades em boiar, a vivência é acompanhada por um/a colega que ajuda na experiência da flutuação.

Após este momento, continuamos a experimentar diversos movimentos dentro da água atentos as transformações que existem nas qualidades de peso, espaço, fluxo e tempo, quando estamos submersos. Dentro da água os/as estudantes experimentam os primeiros esboços de suas danças a partir do contato e das sensações que o elemento proporciona ao corpo.

---

<sup>6</sup> Esta pesquisa está registrada em livro e, também, pode ser encontrada na plataforma do YouTube (nota da autora).

<sup>7</sup> Porcentagem de água na composição corporal humana: 80% crianças, 70% adultos e 50% idosos (BANTIN, 2017).

Na areia, próximos da água, formamos duplas para experimentarmos a massagem da água. Esta massagem se caracteriza por toques de deslizamentos suaves, na pele e musculatura superficial. Peço que os/as estudantes utilizem a água do mar e façam os toques de deslizamentos simulando o escorrer da água pelo corpo. São toques suaves e sinuosos que se iniciam no rosto, desce pelo pescoço, peito, braços e mãos. Depois, os deslizamentos descem pelo abdômen, pernas e pés. A massagem é feita na parte anterior e posterior do corpo e seu intensão é produzir sensação de maleabilidade, diluição, relaxamento e transcendência.

Em um outro encontro, em sala de aula, retomamos a pesquisa para a construção da dança da água. Todas as informações, percepções e sensações experimentadas são materiais para a pesquisa de movimento e para a dança da água. Esta dança se caracteriza por movimentos suaves, sinuosos e maleáveis, tendo como referência as ações básicas de flutuar e espanar. Apesar dessas qualidades surgirem primeiro, provooco os/as estudantes a considerarem a fúria da água, sua força e potência encontradas nas marés altas, nas enchentes, tsunamis, cachoeiras e cataratas. Adoro assistir como cada estudante vai transformando as qualidades da sua dança da água com as novas imagens apresentadas.

Finalizamos esta unidade com uma autoanálise sobre quais qualidades da água são mais presentes ou ausentes em cada pessoa. Nos despedimos do elemento reverenciando-o e energizando a água de uma jarra com a emissão de pensamentos e palavras de gratidão. Ao final deste ritual de encerramento, bebemos a água energizada.

## O AR: ATIVIDADE CRIADORA

Os domínios do ar é o mundo das ideias e da criação. Ele é energia vital e está relacionado a respiração. É o elemento que promove mudanças pois ele é livre e ágil. Rinpoche (2005) recomenda a vivência com o elemento ar em um local onde haja vento para sentirmos na pele seu movimento e sua liberdade.

As pessoas que são regidas pelo ar são acusadas de sonhadoras. Possuem grande afinidade com as artes, com as palavras e pensamentos abstratos. Costumam ser imparciais e apreciam as ideias de todos. Valorizam as competências intelectuais, mas não se prendem ao fato de que uma ideia precisa ser testada ou comprovada.

As características psicológicas do elemento ar são: atividade criadora, forte conexão com a espiritualidade, inspiração, capacidade de imaginação, leveza e agilidade nos seus fazeres, solidariedade, liberdade, desprendimento e desapego. Podemos relacionar o elemento ar com os pulmões (respiração) e o cérebro (FORTUNADO, 2002).

A primeira vivência prática relacionada ao elemento é a experiência da meditação e o trabalho de ativação dos sete *chakras*<sup>8</sup> maiores, através do movimento e da respiração. A massagem do ar é muito sutil e se caracteriza pelo toque áurico e pelo toque das asas da borboleta. No primeiro momento da massagem, fazemos o deslizamento das mãos no campo energético, sem tocar na pele. Este deslizamento deve ser feito em todo o corpo. Após esse primeiro momento, fazemos o toque das asas da borboleta que devem ser feitos num trajeto ascendente, dos pés para a cabeça. Este toque deve ser aplicado com muita suavidade na pele, com as duas mãos imitando o bater das asas da borboleta. Apesar da massagem ser muito sutil, os efeitos são de profunda sensação de relaxamento e leveza.

A experimentação corporal para a elaboração da dança do ar se baseia nas qualidades relacionadas a leveza, agilidade, fluxo livre, espirais e saltos. Assim como faço no elemento água, proponho que o corpo experimente o movimento que surge de uma brisa aos mais fortes furacões. Dançar o ar nos deixa com uma sensação de alegria, liberdade e vitalidade.

Finalizamos a unidade de estudos do elemento ar saudando-o e meditando com algumas afirmações sobre a importância e as qualidades do ar em nossas vidas.

## O FOGO: ATIVIDADE TRANSFORMADORA

Encerro os estudos dos quatro elementos com o fogo transformador. A descoberta deste elemento causou grandes transformações na vida dos seres humanos, pois ele iluminou a escuridão, aqueceu do frio, derreteu metais que se transformaram em armas, cozinhou os alimentos e mudou hábitos

---

<sup>8</sup> Os chakras são centros de energia distribuídos pelo corpo. Os sete chakras maiores são: chakra da raiz, umbilical, plexo solar, cardíaco, laríngeo, terceiro olho (ponto entre as sobrancelhas) e o da coroa (BRENNAN, 1999).

alimentares. A sua ausência (calor), assim como a ausência dos demais elementos, inviabilizaria a sobrevivência dos seres vivos no planeta.

O fogo representa a atividade transformadora e está relacionado com a energia vital, a intensidade e a iluminação. As características psicológicas do elemento são: capacidade de transformação, energia vital, brilho, autoestima forte, entusiasmo, dinamismo, sedução, enfrenta desafios, possui vontades firmes, intensidade de emoções, paixão, erotismo e capacidade de acender vínculos afetivos (FORTUNATO, 2002).

As características associadas ao corpo estão relacionadas a vitalidade, ao sistema nervoso, a circulação, o coração e a digestão. Um bom exemplo que podemos citar são os exercícios ou danças vigorosas que aceleram o coração, aumenta a circulação e a temperatura corporal nos fazendo suar para refrescar o corpo. Outros exemplos da relação do fogo com o corpo são as sinapses nervosas e a desconfortável sensação de queimor no estômago, causado pela azia.

A primeira vivência corporal proposta é sentirmos o calor do sol. Experimentamos ficar por cinco minutos tomando banho de sol, atentos as sensações de conforto ou desconforto que ele pode causar. Vitalizados pela energia do sol, nos preparamos para a massagem do fogo. Os toques usados na massagem do fogo são a fricção e a varredura. Lembremos de quando sentimos muito frio e esfregamos nossa pele para nos aquecermos. É uma ação bem instintiva. Os movimentos são rápidos, contínuos e com uma leve pressão. Usamos os dedos no movimento de varredura do corpo. A massagem atua na pele e na musculatura superficial e produz sensações de aquecimento, despertamento e sensibilidade corporal.

Para o experimento da dança do fogo utilizamos a simbologia e as características do elemento para a pesquisa corporal. Apreciar uma fogueira e o bailar das chamas também podem ajudar no experimento corporal. Na minha formação em massoterapia, fizemos a dança do fogo em volta de uma fogueira e não tenho ideia de quanto tempo passei dançando ou de ter sentido qualquer tipo de cansaço. Dançar com o fogo é hipnotizante e é a vivência que mais me preenche de energia. Infelizmente, ainda não tive a oportunidade de proporcionar essa experiência aos/as estudantes que passaram por esse estudo.

A dança do fogo é vigorosa, ágil, chicoteada e sensual. Nela, podemos explorar os relacionamentos entre os dançarinos, pelo olhar. Também podemos usar saias e lenços para ajudar nos movimentos chicoteados.

No encerramento da unidade de estudo do fogo, fazemos um ritual direcionado aos nossos desejos de transformação. Entrego uma folha em branco e peço que dobrem o papel ao meio. Do lado esquerdo do papel cada estudante faz uma lista de tudo que ele quer transformar na vida dele e do lado direito do papel, deve ser escrito tudo que ele/ela precisa fazer para alcançar as transformações desejadas. Em seguida, peço que separem as duas partes da folha de papel e queimamos a lista do que eles/elas não querem mais na vida deles/delas. Após este ritual saudamos o elemento e reconhecemos a importância das qualidades dele em nossas vidas.

Ao concluirmos o estudo dos quatro elementos, proponho um exercício coreográfico onde os/as estudantes escolhem dançar os elementos que são mais evidentes neles ou evocam aqueles elementos que não estão tão presentes, através da dança. As reverberações desse estudo chegam a outras disciplinas do curso, precisamente em Projeto de Montagem Cênica. Nesta disciplina os/as estudantes precisam criar um espetáculo de dança – com a temática que eles quiserem – que é apresentado no final do semestre. Em 2010, Soledad Anabel Sepulveda, aluna egressa do curso, produziu uma dança-solo onde ela transitava pelos quatro elementos da natureza apoiando-se nas técnicas da Dança do Ventre e da Dança Flamenca. Mais recentemente, houve outra produção coreográfica em trio com os estudantes Eves Sivestre, Sara Oliveira e Rayane Pereira, que apresentaram um trabalho baseado nas suas experiências com os quatro elementos da natureza.

Utilizei o trabalho expressivo dos quatro elementos da natureza na preparação corporal dos/das integrantes do projeto de extensão Corpo, Arte, Cultura – a poética das danças tradicionais dos povos. Sem a pretensão de apenas reproduzir as danças já conhecidas pelo grupo, utilizei as energias dos quatro elementos para evocarmos as batidas do pé no chão, nas diversas danças tradicionais nordestinas, os giros do ar nas danças dos Orixás e dos Devirshes, os movimentos sinuosos da água na Dança do Ventre e a energia e calor do fogo, no Frevo. O resultado deste projeto – concluído no dia 4 de junho de 2021 - foi a produção de um vídeodança, intitulado Cereus Jamacaru, e está

disponível no canal da PROGRAD UFAL e no canal do Universidança UFAL, no YouTube.

Caminho para a finalização deste texto apoiando-me nesta afirmação de Greiner (2012, p. 11) que, a partir da ideia do Corpomídia, sintetiza a ideia do trabalho proposto na disciplina eletiva Dança e os Quatro elementos da Natureza: “Vivendo sempre em processo, o corpomídia nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos”. Assim, através do estudo dos elementos da natureza e suas aplicações na medicina, filosofia, religião e mitologia de diversas culturas do mundo podemos aproximá-los da nossa natureza humana.

Nosso arcabouço de pensamento, ainda influenciado pela visão dicotômica da ciência, prejudica nossa capacidade de percepção quando nos deparamos com novas ideias e novas visões de mundo. Quando a informação que recebemos não se “enquadra”, fechamo-nos em julgamentos e não expandimos a percepção para pensarmos e descobriremos novas maneiras de ser e estar no mundo.

Nessa perspectiva, minha intensão no estudo dos elementos da natureza é tentar despertar os/as futuros/as arte-educadores/as da dança à consciência de que vivemos uma realidade sistêmica e complexa. Que vivemos fortemente conectados com tudo e todos em uma imensa teia da vida. Assim, quando relacionamos a terra aos nossos ossos, quando descobrimos que temos um oceano formando nossa estrutura corporal, quando o ar garante a sobrevivência de cada ser humano e o fogo é a nossa própria energia vital, iniciamos os primeiros passos em direção a um processo de transição, onde aprendemos, depois desaprendemos e reaprendemos continuamente.

A dimensão do trabalho dos quatro elementos da natureza não se resume a este relato. Existem vários outros aspectos que são trabalhados, mas seria impossível falar de tudo em um único texto. Espero que este breve relato de experiência da criação e desenvolvimentos da disciplina Dança e os Quatro Elementos da Natureza possa proporcionar a compreensão da mensagem que tento compartilhar com os/as estudantes do Curso de Dança, da UFAL. A cada semestre afirmo que uma verdadeira educação ambiental se inicia com a conscientização de que nós, seres humanos, não estamos nem acima, nem abaixo, nem perto ou longe da natureza. Nós somos a própria natureza.

## REFERÊNCIAS

- ARROYO, Stephen. *Astrologia, Psicologia e os Quatro Elementos*. 16ª edição. São Paulo: Pensamento. 2008.
- BANTIN, Karina. *A importância de beber água no envelhecimento*. 2017. Disponível em: <https://www.portaldoenvelhecimento.com.br/2221-2/> Acesso em: 01/10/2021.
- BRASIL, Ministério da Educação. Resolução CNE/CP nº 2, de 15 de junho de 2012 - *Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Ambiental*. Brasília. 2012. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/publicacao13.pdf>.
- CAPRA, Fritjof. *A Teia da Vida – uma nova compreensão científica dos sistemas vivos*. São Paulo: Cultrix. 1996.
- DESCOLA, Philippe. *Outras Natureza, Outras Culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- FEUERSTEIN, GEORG. *A tradição do yoga: História, Literatura, Filosofia e Prática*. São Paulo: Pensamento, 2006.
- FRAWLEY, David. *Uma Visão Ayurvédica da Mente: A cura da consciência*. São Paulo: Pensamento, 2018.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume. 2006.
- FORTUNATO, Maria do Socorro. *Os quatro elementos da natureza*. Curso de formação em Massoterapia sistêmica. Maceió – AL. 2002. 30 slides, color.
- GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo e Coimbra: Editora Annablume e Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

- MARQUES, Isabel A. *Linguagem da Dança: Arte e Ensino*. São Paulo: Digitexto, 2010.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- PEREIRA, Patrícia do Carmo; GUZZO, Raquel S. Lobo. *Diferenças individuais: temperamento e personalidade; importância da teoria*. Rev. Estudos de Psicologia, PUC-Campinas, v. 19, n. 1, p. 91-100, janeiro/abril 2002.
- RINPOCHE, Tenzin W. *A Cura através da Forma, da Energia e da Luz*. Ed. Pensamento-Cultrix. São Paulo. 2005.
- SIQUEIRA, Maria Natividade Gomes de. *Ayurveda: um estudo das relações entre os Doshas e os pressupostos alimentares e espirituais*. João Pessoa - PB: UFPB, 2020.
- WEN, Tom Sintan. *Acupuntura Clássica Chinesa*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1985.

## CAPÍTULO 7

---

# A CORPE-DOCENTE E A REINVENÇÃO DE TERRITÓRIOS - PRÁTICAS PARA A INSTAURAÇÃO DE PAISAGENS IN-TRANSITIVAS<sup>1</sup>

Eliza Pratavieira

### ESCRITAS PARA UM COMEÇO

Enquanto tramo este movimento de começar, a corpe<sup>2</sup> ascende a memória de uma das escritas de Rolnik sobre o binômio força-forma, algo que acessei por um texto lido no ano de 2017. Procuo esse texto impresso pelo labirinto da casa, trata-se da escrita *Geopolítica da Cafetinagem*. Ao encontrar em uma das muitas caixas-arquivo que co-habitam as moradias provisórias há

---

<sup>1</sup> *Paisagens in-Transitivas*: Conceito em formulação no processo de pesquisa *CORPE-AMBIENTE E PROCESSOS DE CRIAÇÃO-PLANOS PARA A INSTAURAÇÃO DE PAISAGENS IN-TRANSITIVAS* desenvolvida entre 2019-2021 sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosemeri Rocha na Universidade Estadual do Paraná. As *Paisagens in-Transitivas* tem sido um sistema de ativação da performance atravessadas pela experiência intensiva nas práticas de escrita e de corpo. A associação entre o trabalho imersivo e as lógicas do trabalho de escrita e de corpo proporcionam a visualização dos campos de força acionados em cada experimento e possibilitam a percepção das relações internas entre os materiais abrindo o campo para a emergência de outras lógicas de coerência no processo de criação.

<sup>2</sup> Corpe: *CORP* radical ou constituinte morfológico inanalísavel e irredutível + *E* marca linguística de para palavras de gênero neutro. *CORPE* como um conceito que abarca a existência física no espaço de um ser com existência material em um devir que se faz na combinação entre o contato com os ambientes e trabalho de modulação com as palavras. *CORPE* como um neologismo do português brasileiro que aponta o vir a ser de uma determinada existência num determinado espaço-tempo. Neste exercício de pesquisa a palavra *CORPE* marca um processo de construção ficcional incorporado, atravessado pelas possibilidades da escrita. *CORPE* como um conceito em construção, um processo de criação coletivo produzido por grupos dissidentes em concomitância, nos trabalho cotidiano das formulações desviantes. Este percurso investigativo é também a minha contribuição como pesquisadora e artista para as infinitas possibilidades de ser das *CORPES* e uma forma de resistência à construção e a imposição de modelos pré-determinados de ser-estar-viver as dissidências. A *CORPE* deste processo de pesquisa não fecha e rechaça qualquer força contraprodutiva que se impõe como modelo ético, estético, étnico, comportamental, de gênero, de classe social, de conduta que tenta se afirmar como mais humano do que outros. A *CORPE* como o direito que muitos de nós aprendemos a nos dar de não precisar ser-estar-viver de acordo com modelos pré-estabelecidos pelas muitas camadas de forças normóticas que atravessam as vidas.

pelo menos uma década, alcanço com os olhos uma passagem bem do início em que Rolnik caminha pela neurociência estabelecendo relações entre duas capacidades presentes nos órgãos de sentido dos seres humanos. A capacidade cortical diz respeito a apreensão das formas e das projeções das nossas representações sobre as formas, processo relacionado a produção dos sentidos, a linguagem e a manutenção um sistema de estabilidades que precisamos para sobreviver, enquanto a capacidade sub-cortical se instaura em territórios mais profundos e menos conhecidos por nós, em territórios pré-discursivos, pré-culturais de apreensão do mundo.

#### PARA ROLNIK (2006):

O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. Desde os anos 1980, num livro que acaba de ser reeditado, chamei de “corpo vibrátil” esta segunda capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto. É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo. (ROLNIK, 2006, p. 2-3)

É no *corpo vibrátil*<sup>3</sup> que a corpe emerge. Ela que impulsiona este percurso e permeia/ é permeada pelas especificidades deste experimentar. Habitando territórios atravessados pela ambiguidade, coexistindo em lógicas distintas e emaranhadas, desenvolvendo interna-externamente tecnologias de sobrevivência, tecnologias corporais, e tecnologias relacionais com as ambiências para abrir caminhos, estar em movimento e preservar integridades nos processos intensivos, nas torções e concomitâncias que envolvem a permanência no trabalho artístico e da própria vida nesses tempos.

---

<sup>3</sup> Segundo (ROLNIK, 2000) O corpo vibrátil é o plano de mobilização de afetos múltiplos e variáveis que possibilitam os processos de alteridade. Em seu texto sobre o trabalho arteterapêutico de Lygia Clark, Rolnik apresenta o corpo vibrátil como uma constelação de afetos invisíveis que estabelece mapas tão concretos quanto os da realidade visível. Este trabalho é todo construído a partir da perspectiva desta corpe que emerge desta constelação de afetos que se estabelece no corpo vibrátil. Todas as páginas deste processo de pesquisa são cartografias das experiências de intensidade que essa corpe atravessa neste tempo-espaco.

A emergência da corpe surge quando a linguagem simplesmente não dá conta da experiência, não há sistemas comunicacionais formulados para alcançar certos lugares e a necessidade de criar modos de estar em contato com esses estados, saberes intuitivos que emergem das corporalidades experienciais, modos específicos de apreensão do mundo que se abrem no trabalho intensivo e afetam o campo sensível para a instauração dos estados corporais onde as coisas<sup>4</sup> ganham a potência de transformação.

Paisagem no contexto deste trabalho é aquilo que a corpe apreende destes territórios em práticas de movimento. É no refinamento das apreensões que a corpe existe e são as paisagens que emergem dos estados corporais em transitagens que delineiam o processo de investigação. Fazer da corpe, da presença, das ações que proponho nas experiências artísticas, nas escritas ou nas aulas um território pluri-epistemológico, com todos os embates e contradições que envolvem as práticas integrativas. Não me fixo a um saber ou a um fazer específico nem mesmo a um suporte, começo a formular um conceito como quem cria um fio para poder criar uma tessitura. Vou experimentando a multiplicidade de perspectivas e vivo a decantação dessas experiências. Quando aciono um conceito que dialoga com a geografia (a paisagem), estou em busca da formulação de uma relação específica que venho estabelecendo com os espaços em que vivo e atuo, olhar para os espaços que a corpe alcança, para os espaços onde ela tem conseguido se manifestar. Talvez seja a necessidade de formular a relação com os espaços onde venho procurando desenvolver o trabalho de criação. Na geografia a noção de Paisagem ligada a escolas fenomenológicas configuram o estudo de um conjunto de relações que os seres humanos estabelecem com um determinado espaço:

Durante muito tempo os geógrafos aceitaram que a paisagem era a porção do espaço geográfico que se abrangia com o olhar, estudando como paisagem as características desse espaço. Se pensarmos nas definições de paisagem que aparecem na literatura geográfica dos últimos anos verifica-se uma transição de enfoque do objectificável (físico/ecológico) para o fenomenal (modo de ver,

---

<sup>4</sup> Coisas. Termo de duplo sentido. 1- Coisa como ato de pensamento, imaginação ou vontade referente a algo concreto ou abstrato, material ou imaterial. Possui relações com a noção grega de *pragma*, conceito que se refere a uma determinada realidade. (ABBAGNANO, 1970). 2- Contemporaneamente a noção de coisa abarca objetos naturais chamados de corpos ou de substâncias corpóreas (BUNGE, 2002).

a relação sujeito/objecto), [...] embora ambas as posições tenham representação. A bibliografia permite individualizar um grupo de autores que ainda identifica a paisagem com uma porção da superfície da terra, realidade material, com características próprias, analisáveis objectivamente. É claramente a posição dos geógrafos que vêem a paisagem numa perspectiva ecológica, na convergência da geografia e da ecologia que prolongam a tradição naturalista do início do século. Por outro lado, encontramos os geógrafos humanistas e os que têm ligações com escolas ditas de comportamento e do espaço vivido a interessarem-se pela paisagem numa perspectiva essencialmente subjectiva. Para eles a paisagem é uma construção mental a partir da percepção e da vivência do território. (SALGUEIRO, 2001, p. 43-44)

A paisagem a partir da perspectiva fenomenológica é tudo aquilo que um corpo pode apreender do território a partir de seus sentidos, e em algumas escolas geográficas se torna um estudo centrado na percepção humana. Sinto essa aproximação com o conceito chega como uma necessidade de formular as relações que venho estabelecendo com os espaços. Convivo desde com uma sensação constante de falta de espaço e tenho sentido que a intuição que me leva a investigação das relações do corpo-espaço surge de uma necessidade vital de criar territórios para criar outras possibilidades de vida. A apreensão de uma paisagem é sempre atravessada pela experiência relacional com o território. Sondar este conceito é um pretexto para compreender aderências, ampliar superfícies de contato com o mundo.

Neste processo-percurso mapeamentos, cartografias, instrumentos perceptivos e outras possibilidades de investigação expressivas e pré-expressivas surgem numa profusão fértil de palavras, imagens, gestos, espacialidades, relações e ações. São esses os materiais que dão corpo a pesquisa. Descubro na escrita deste relato que a síntese do processo passa pelo relato da experiência e pelo mapeamento das estratégias intuitivas construí para me manter em contato com os territórios de difusão da pesquisa em artes e isso envolve as negociações internas e externas sobre a permanência no PPGARTES da Universidade Estadual do Paraná<sup>5</sup> instituição que abre espaço para o que tenho

---

<sup>5</sup> O Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná/*Campus* de Curitiba II - PPGARTES, foi aprovado pela CAPES em 2018 com início da primeira turma em 2019.

chamado de plano-mestrado e também as negociações que envolvem o acesso a outros lugares e iniciativas de várias regiões e países, coletivos artísticos, pesquisas vinculadas aos campos da dança, das artes visuais, da filosofia, das investigações sobre as subjetividades contemporâneas, das ciências sociais e dos estudos da performance, redes de trabalho e de afeto construídas a partir das experiências coletivas, casas editoriais que alimentam o percurso, eventos acadêmicos e artísticos onde pude me colocar em escuta sobre o processo de artistas e experimentar práticas relacionadas aos seus fazeres como também pude propor o compartilhamento dos meus próprios fazeres, processos arte-terapêuticos, territórios fundamentais para as recuperações e manutenções da saúde num momento onde precisamos coletivamente cultivar saúdes, residências artísticas onde tenho aprofundado interlocuções com outros pesquisadores e redes de compartilhamento de sistemas de referência.

Esses são espaços amplos e diversos e o desenvolvimento da pesquisa passa pela construção e fortalecimento desse campo de trocas informacionais, poéticas, terapêuticas, teóricas e afetivas. Invisto no acesso e na permanência neste multiverso difusor para me recuperar e criar o tônus que preciso para a manutenção de engajamentos no processo de pesquisa artística e de também de vida. Por uma série de circunstâncias envolvem a travessia de situações como vínculos empregatícios instáveis, mudanças consecutivas e compulsórias de moradia e o constante risco de desalojamento, atrasos salariais, acúmulo de jornadas laborais, e o agravamento da crise política, econômica e sanitária que

se intensifica no início de 2020<sup>6</sup>, muitas das coisas que pareciam próximas e palpáveis no momento em que o processo do mestrado é iniciado, simplesmente escapam do alcance. Passo algum tempo deste percurso sem sentir as possíveis continuidades, e na experiência de perder algo que parecia estruturante e ainda assim insistir na permanência nos espaços de difusão das artes, encontro formas possíveis de conviver com a sensação vertiginosa da dissolução de sentido sobre determinados engajamentos, gerada principalmente pela mudança no conjunto de circunstâncias que garantiu o acesso, por alguns anos, há determinados espaços de arte na minha experiência de vida. Como continuar nesta conjuntura que atravessamos coletivamente é uma questão que me coloco todos os dias.

Percebo este exercício como a travessia de um processo sistêmico de desterritorialização<sup>7</sup> e daí um conjunto de inteligências específicas emergem. É justamente neste fio de navalha que a pesquisa acontece, numa negociação complexa entre as expectativas e as possibilidades, as estruturas e os acidentes, o não existir e o existir. Pesquisar neste lugar do triz, da linha, da borda, do

---

<sup>6</sup> A pandemia de COVID-19 causada pelo vírus SARS-Cov-2 chega oficialmente ao Brasil em fevereiro de 2020, agravando um processo de crise que já se tomava o país. A pandemia afeta diretamente as dinâmicas de trabalho e renda em todo território nacional e coloca em risco vital as populações socialmente vulneráveis que não possuem condições dignas de moradia, saneamento, e/ou acesso pleno a renda. A negligência no reconhecimento da gravidade da situação pandêmica pelo estado, bem como a desmobilização sistêmica sobre a necessidade de implementação das práticas de controle da proliferação do vírus como o lockdown, o uso de máscaras e o isolamento social tem levado diversos setores para situações de colapso. Os sistemas de saúde, educação, cultura, economia tem se aproximado de situações limítrofes, afetando diretamente a vida de parte da população brasileira. Até 25/05/2021 foram registrados oficialmente 16 milhões de casos e 448 mil mortes, colocando o Brasil nas estatísticas dos piores desempenhos do mundo no combate ao vírus, instaurando uma estratégia estatal genocida pautada na negligência e que afeta diretamente as populações indígenas e quilombolas, grupos sociais em situações rua, encarceramento e/ou favelamento (onde não há estruturas arquitetônicas para o isolamento), idosos, pobres, pessoas que se inserem no grupo de risco, trabalhadores informais, mulheres, crianças. A situação pandêmica escancarou um sistema de privilégios que se estrutura como política pública no Brasil, agrava as desigualdades e ataca diretamente o direito à vida para uma grande parcela da população.

<sup>7</sup> As noções de desterritorialização-reterritorialização são desenvolvidas por Deleuze e Guattari no volume 5 de *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* e no *Anti-Édipo*. A noção de desterritorialização (abandono sistemático do território a partir de uma linha de fuga) é assimilada como uma força estruturante das dinâmicas capitalismo e da formulação dos estados. O processo de desterritorialização constrói uma relação do território enquanto mediação enquanto os processos de territorialização tendem a estar em relação com o território enquanto um fim em si mesmo.

entre, da fronteira, da encruzilhada. Talvez este seja o meu lugar de fala no universo das artes.

Busco, cada vez mais, identificar os processos de criação como práticas cotidianas vitais que podem em algum momento estar configuradas em uma publicação cênica, imagética, filmica, expositiva, pedagógica, terapêutica ou editorial, mas neste momento a circulação de um produto artístico não é um objetivo primordial. O investimento das energias estão, sobretudo, no cultivo das práticas de criação como parte fundamental das modulações da vida, o objetivo tem sido inventar o chão, regenerar e sobreviver ao que estamos atravessamos coletivamente neste sistema de perda de direitos e ameaças constantes à vida. Nos momentos de aumento da tensão, esse engajamento nos processos de criação são fundamentais para o reequilíbrio e a manutenção de alguma saúde, o que tem possibilitado a gestão de uma série de situações de crise. O principal desafio do período tem sido o exercício de driblar as impossibilidades, lidar com acidentes, permanecer nos engajamentos e registrar os níveis de negociação interna e externa envolvidos nestes processos pendulares entre o que permanece e o que transforma. Busco negociações justas entre estabilidade e movimento, como quem reaprende a caminhar após um trauma.

Cada gesto que envolve o desenvolvimento deste trabalho é atravessado por estados como a urgência e o risco. Vivo um processo de criação que tem nas palavras uma de suas estruturas e me aproximo da corpe para lidar com a exaustão e o limite da palavra ao mesmo tempo em que reconheço na palavra uma das ferramentas estruturantes de uma relação que estabeleço com o mundo. Há algum tempo procuro os pontos de contato entre esses territórios, a palavra e a corpe. Quando acesso a corpe via práticas intensivas, descubro as feridas que um determinado engajamento com o mundo das palavras que marcam formações desenvolvidas em departamentos de Literatura e em atividades laborais em ambientes como Bibliotecas, Livrarias e Escolas deixam na corpe. São marcas de rigidez relacionadas ao processo passagem por estruturas e instituições tradicionais, cartesianas, descorporificantes, coloniais onde essa presença sempre está envolvida em uma série de negociações tensas. Escapo para a corpe para deformar esses traços de rigidez que modulam a experiência de contato com os saberes, num processo de monstificação daquilo que me foi colocado, durante toda a vida, como formação.

Essas experiências deixam a sensação de um não caber constante, situações sucessivas e contínuas de driblar o que vem das ambiências e construir inteligências corporais sutis e complexas nas tentativas de alcançar e manter acessos e criar possibilidades de permanência nos espaços. Busco a partir deste processo de investigação, criar condições mais dignas de vida, busco sobretudo alargar passagens entre mundos e busco investigar o que em mim tem sido lido como a corpe, atravessada pela estranheza, por aquilo que quase sempre não tem passagem.

Esse trabalho é vital e tem gerado várias questões. Vou descobrindo esses pontos no decorrer das práticas, na relação com os espaços e também nos processos de escrita e algumas dessas descobertas consigo re-elaborar nos laboratórios, outras são mais delicadas e precisam de acompanhamento. Muitas vezes acesso esses pontos por acaso, como quem caminha despretensiosamente para viver as experiências e estar em relação com os fenômenos encontrados. Quando mergulho na pesquisa corporal-espacial sei que posso ir para lugares que “não dão pé” e por isso aprendo a reconhecer os territórios seguros onde posso fazer meu trabalho mantendo integridades. Neste percurso vou, aos poucos, elaborando procedimentos para uma relação mais fluida e orgânica com a escrita, com a corpe, com os espaços de trabalho e também com as práticas de criação. Derivo nesse território de revisão das estruturas com cuidado, acolhendo o que acontece numa negociação constante entre o que permanece e o que transforma.

Vivo uma corpe que se formula na relação com os espaços e descobre nos percursos a possibilidade de mover, e ao mover, descobre que já andava em movimento por meio das palavras antes de descobrir a dança como uma possibilidade expressiva. Nas nuances das práticas corporais vivo muitos dar-se conta sobre os processos de concomitância que envolvem a gestualidade, o fluxo e a plasticidade, lidas cotidianas que me atravessam intensamente e que envolvem concomitantemente às práticas da corpe e também as práticas de escrita. Para o desenvolvimento da proposta de pesquisa aproximo-me de três dispositivos<sup>8</sup> que escolho como instrumentos-tecnologias-conjunto de

---

<sup>8</sup> Neste processo me aproximo da noção de dispositivo formulada por (AGAMBEN, 2005) a partir de suas leituras da filosofia de Foucault em seu ensaio *O que é um dispositivo?*. Nesta trabalho de Agamben dispositivo é uma rede de relações entre um conjunto heterogêneo de estruturas que se organizam como uma estratégia de manutenção de poderes e do controle social; Disponível em:

estruturas para o fazer. O primeiro é a cartografia e neste campo da investigação busco construir uma série de mapeamentos<sup>9</sup> a partir das experiências que os processos convocam. As matérias de produção desses mapas giram em torno de ações, registros de imagem, relatos, referências. Penso o exercício da cartografia como uma dos instrumentos que possibilitam a organização de repertórios que procuro acionar na pesquisa. O trabalho da cartografia se organiza a partir da observação dos acontecimentos e das possíveis relações que podem ser estabelecidas entre os sistemas referenciais e os fenômenos.

Além dos territórios de troca com os pares da arte e da educação que fertilizam esse percurso, encontro nas aulas de artes que proponho como docente nas escolas públicas, uma das experiências mais intensas de um possível território de criação artística. Nestas páginas enfatizo duas experiências que venho compartilhando com os estudantes que me acompanham neste processo de pesquisa a partir relatos dos experimentos *Ateliê para a investigação das estruturas de contenção*<sup>10</sup> e o *Laboratório para a criação de Monstras*<sup>11</sup>.

## A AULA DE ARTES COMO TERRITÓRIO DE REGENERAÇÃO: RELATOS DE EXPERIÊNCIA

### **Primeiro movimento: Mostra-Migrante.**

**Ilha de Anhatomirim, Santa Catarina, setembro de 2021.**

---

so<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/12576/11743/38793>, acesso em abril de 2020.

<sup>9</sup> Segundo NEVES, 2008 mapas podem ser definidos como esquemas de representação bidimensional de territórios tridimensionais; Representações planificadas de espaços.

<sup>10</sup> O ateliê para a investigação de estrutura de contenção é um experimento performativo que desenvolvo na Escola Estadual José Brasilício no município de Biguaçu, região metropolitana de Florianópolis, Santa Catarina, com estudantes do primeiro e do terceiro ano do ensino fundamental I.

<sup>11</sup> O Laboratório para a criação de Monstras é um processo que me acompanha em diversos contextos de criação: estruturam as aulas na escola, se transforma em processo de escrita coletivo, em solo-performance e em projeto de doutorado. Os experimentos que compartilho neste processo como Laboratório para a criação de Monstras foram experimentados na Escola Alaíde da Silva Mafra, em Governador Celso Ramos, região metropolitana de Florianópolis, Santa Catarina, no período em que vivi e atuei na reserva ambiental de Anhatomirim. Este trabalho foi desenvolvido com estudantes da Educação de Jovens e Adultos.

Nada aqui é um convite. Se a leitura for marcada por uma sensação de distância, experimente manter. Sustente o incômodo dessa distância. Se não for possível, sinta-se à vontade para pular as linhas. Mas posso constatar por experiência que nenhuma distância é insustentável, tampouco intransponível. Ouse degustar cada alargamento. Respire fundo e procure estar em exposição ao incômodo de sustentar esse movimento de criar lonjura. Estamos diante de um risco iminente. E por este motivo o aviso é importante.

Em Anhatomirim descanso e, também, trabalho. Em Anhatomirim planto, colho. Em Anhatomirim converso com as minhas e elas me ensinam sobre o desterro e sobre a escavação. Anhatomirim ensina a revidar. Anhatomirim é a minha vingança. Anhatomirim: um canto do Oceano Atlântico. Aqui fuzilamentos. Aqui caça às baleias. Aqui botas sobre as cabeças. Aqui cavalarias no sete de setembro. Aqui apropriações descaradas da exuberância. E aqui também a terra de feitiços ancestrais. O ponto zero do fim de um mundo. Aqui a queda de um céu que tem que cair. Eles pensam que roubaram Anhatomirim, mas não sabem o que está por vir. Essa noite sonhei que Anhatomirim será pega de volta.

Quando converso com as senhoras açorianas sobre essa terra elas me perguntam se gosto de morar no paraíso. Elas não sabem que na língua tupi o que elas chamam de “paraíso” é a pequena ilha do diabo. Respondo que vivo para observar o movimento das marés enquanto crio as tessituras que preciso para sobreviver e conto que aprendi com elas a ter mãos de ganchos. No Brasil é de conhecimento geral que nado se aprende com tombo de navio e balanço de mar.

J. um dos estudantes que me acompanha neste processo, conta com as segundas pessoas verbais conjugadas sobre a estadia de Beyoncé em Anhatomirim. É o canto escondido onde as coisas extraordinárias acontecem e são contadas em tempos verbais que não sei usar. J. diz "essa história é para ti, nêga". Um “ti” que me provoca comoção com a semelhança com ditos nos interiores de onde sai: sempre “ti” e nunca o “tchi” que se escuta nas capitais. J. me fala com a voz de quem está perto, simbiótico, respirando o mesmo ar sem apreensão. Anhatomirim é uma tradução possível do extraordinário. Amo filhos-peixes da terra e suas pistas são relíquias.

Essa terra é um desdobramento de um processo migratório que acontece há várias gerações. Para o sul as minhas vem há várias gerações, pois

migrar para o sul tem sido a nossa tecnologia de sobrevivência. E aqui nessa dobra do fluxo migratório que se materializa no quintal provisório de Anhatomirim aprendo o desterro e brinco refazer a terra com as crianças até que venha a próxima viagem. Em Anhatomirim refloresto, refazendo e regenero.

### **Segundo movimento. Ateliê de investigação das estruturas de contenção.**

O material didático impresso num papel A4 sugere uma ação sobre o reconhecimento das formas e dos volumes que compõem o espaço da sala de aula. Iniciamos a nossa prática procurando com os olhos estruturas que sugerissem triângulos, quadrados, retângulos, losangos, trapézios, círculos, pirâmides, prismas, cones, cilindros, cubos, esferas. Buscamos essas referências na arquitetura, no mobiliário, nas imagens reproduzidas, nos materiais utilitários e no vestuário.

parede - teto - chão - quadro - giz - apagador - lâmpadas - interruptores - tomadas - piso - janelas - vidros - porta - maçaneta - piso - ventilador - cartazes - alfabeto - carteiras- cadeiras- canetas - lápis - borrachas - apontador - tesoura - tubo de cola - cadernos - livros - caixas - armários - prateleiras - relógio - lixeira - papel amassado - rolo de barbante - papel higiênico - estojo - mochila - chaveiros - lancheiras - garrafas - potes - blusas - camisetas - sandálias - tênis - calças - shorts - laço de cabelo - tiaras - brinco - pulseira - colar- anel- óculos - botão

Após uma observação coletiva reconhecemos que nosso espaço de trabalho era composto majoritariamente por formas lineares, retangulares, quadradas e cúbicas. Para escapar deste padrão que se repetia imperativamente, fechamos os olhos e começamos um trajeto perceptivo pelas materialidades do corpo. Neste processo produzimos uma dobra na investigação das paisagens do lugar onde estávamos por uma deriva que passava pelo interior redondo das nossas cabeças, pelo sinuoso de nossas colunas, pelas cavidades de nossos órgãos, pelos volumes de nossos membros, pela aventura topográfica de nossas peles. Tocamos nossos globos oculares com a ponta dos dedos da mão e, também, os ossos de nosso crânio e as cartilagens das orelhas. Passeamos pelos dentes com nossas línguas para descobrir as formas e os volumes, que moravam

dentro das nossas bocas. Acompanhamos a gota de saliva até o estômago e depois escutamos os sons das vísceras para descobrir as formas como se dobram nos nossos adentros. Acompanhamos o ar desde antes de chegar no nariz até o mais fundo das nossas células e ouvimos o ritmo do coração batendo do peito, na cabeça, na palma da mão direita, no joelho esquerdo, na unha do dedão do pé direito.

Criamos então, com os nossos corpos, as formas e os volumes que faziam falta no nosso espaço de trabalho, num processo de inscrição de uma natureza escamoteada no concreto, plástico, tecido sintético, madeira e aço modular, paisagem que se inscreve sobre nós como um projeto efetivo de controle. Neste momento abrimos mão temporariamente dos nossos estatutos: não havia mais papéis a serem desenvolvidos por estudantes e professora, nem separação entre meninos e meninas e nem distinção entre os corpos e as coisas. Não tínhamos mais nomes, nem idades, nem endereços, nem diagnósticos, nem documentos, nem língua, nem etnia, nem classe social. Esquecemos por um instante onde estávamos, esquecemos a escola e aquela coleção de formas e volumes que mapeamos no início da aula já não tinha o mesmo sentido de antes. Fomos corpes por um instante. Experimentamos juntos o processo vertiginoso de virar do avesso, movidos pela curiosidade de saber as formas e os volumes do que somos feitos por dentro. Foi assim que descobrimos que a coisa mais distante do linear-quadrado-retangular-cúbico na sala de aula éramos nós mesmos com a nossas pulsações de carnes-vivas.

### **Terceiro movimento; Mexe a cadeira.**

O que podemos fazer com as nossas cadeiras além de estar sentados nelas?<sup>12</sup>

O que é uma cadeira na sala de aula? E no pátio? E no jardim? E na quadra? E no poço de areia? E em frente ao portão de entrada? E na calçada? E na sala dos professores? E na secretaria? E na diretoria? E na escada? E na sala de vídeo? E na cozinha? E no estacionamento? E no depósito? E na despensa? E no banheiro? As cadeiras da escola variam conforme o espaço? Quais as diferenças entre as cadeiras dos estudantes e das professoras? Das

---

<sup>12</sup> <https://www.instagram.com/tv/CPk5Is8HYZ1/>

professoras e da secretaria? Da secretaria e da diretoria? Da diretoria e da cozinha? Da cozinha e da sala de vídeo? Da sala de vídeo e do depósito? Uma cadeira sozinha é a mesma coisa que um conjunto de cadeiras? O que podemos fazer com uma cadeira? E o que podemos fazer com dez cadeiras? E o que podemos fazer com cem cadeiras? E o que podemos fazer com mil cadeiras? O que acontece quando empilhamos as cadeiras? O que acontece quando encaixamos as cadeiras? O que acontece quando desenfileiramos cadeiras? O que acontece quando viramos a cadeira de cabeça para baixo? O que acontece quando vestimos cadeiras, quando calçamos cadeiras? O que nós podemos fazer com os espaços que surgem de cada um desses experimentos?

#### **Quarto Movimento: Linhas Abissais<sup>13</sup>**

Venho há alguns anos sondando pela dança as linhas abissais que me atravessam e desses mergulhos vertiginosos tenho parido as corpes que me compõe, as tecnologias de sobrevivência que crio para permanecer neste mundo e uma floresta de petulâncias. Na vibração das contingências escrevo todas as palavras que escorrem por aqui. Quente como o calor do momento e correndo o risco de me arrepender desse impulso. Alguns começos são como explosões.

Caminhar com segurança pelo mundo, viver sem medo, ter direito ao descanso, viver dignamente do próprio trabalho, ser ouvida, não precisar defender a legitimidade de qualquer ação, ter amparo e apoio das coletividades, receber cuidados com naturalidade, ser socializada para a vida pública, não precisar esconder o corpo, viver a sexualidade plenamente sem travas ou censuras, chegar e sair dos espaços sem levantar suspeitas, experimentar as infinitas possibilidades de ser e estar no mundo. Essas são algumas das condições que gostaríamos de poder viver no cotidiano, sem precisar gastar uma energia enorme para transpor abismos de uma socialização amputante. Essa condição que ainda nos tem sido imposta para as corpes socializadas como

---

<sup>13</sup> Conceito desenvolvido por Boaventura de Souza Santos (2011) que formula a distinção de linhas no pensamento moderno ocidental que separa o que historicamente foi considerado humanidade e o que foi considerado sub-humanidade. O processo de colonização das Américas é o evento que define este pensamento eurocêntrico e excludente. A cartográfica que demarca territórios no século 15 permanece no pensamento moderno ocidental e, portanto, nas relações de poder como “linhas abissais”.

mulheres determinam os chãos e, também, as pisadas de muitas de nossas caminharças.

Ando pensando que sem esses privilégios vamos longe e me arrepio com a possibilidade de imaginar aonde poderíamos chegar se não fosse necessário gastar energia construindo as gambiarras todas para sobreviver num mundo que insiste em não nos considerar. Nada disso é natural. Este projeto é também sobre as diversas configurações que as corpes estabelecem com o território-escola. Paciência para mediar velhas questões tão gastas e ao mesmo tempo não, já que o acontecimento é o sintoma do que precisa ser coletivamente elaborado por aqui. Imagino como era nossa vida ancestral aqui nesta exuberância, pratico a elaboração do que existia antes das propriedades, das fronteiras, da censura e das facas que rasgaram a terra, do gênero. O que existia antes do domínio, da igreja, do estado, da família e da propriedade. Elaboro, via imaginação, uma liberdade que ainda não conhecemos e que por isso mesmo soa vertiginosa. Incorporo esses estados por aqui, pela ficção. Esta escrita é a aula de artes. Esta escrita é um projeto de criação que construí junto com os estudantes durante as aulas. Esta escrita é uma aula aberta. Daqui a pouco a corpe chega na sala para dançar, e esta escrita que desenvolvo no fluxo será o mapa da nossa deriva neste dia de céu azul bonito.

### **Quinto movimento; Ser-mundo**

Mover o corpo do dia. Perceber o estado deste momento, identificar posição no espaço, identificar desejos, vontades, necessidades. Espreguiçar, torcer, bocejar, alongar, aquecer, entregar. Ir aos poucos ajustando o corpo, desfazendo tensões e esforços desnecessários. Perceber o tamanho do corpo. Identificar altura, largura, volume, peso. Ocupar com tranquilidade o tamanho do corpo. Aos poucos colocar-se em expansão: Ser do tamanho da sala; ser do tamanho da escola; ser do tamanho da rua; ser do tamanho da cidade; ser do tamanho do país; ser do tamanho do mundo; Projetar o corpo no espaço, imaginar, integrações, difusões, simbioses. Do que preciso abrir mão para ser mundo? Que materialidade preciso construir para abraçar o mundo? Sentir o medo da perda, conviver com esse medo e então abrir mão desse medo. Acolher o mundo com carinho e ser acolhido pelo mundo com carinho; Ousar ser mundo por alguns instantes. Ser - estar no espaço e mover cada acionamento;

Praticar no corpo esse processo de abstração. Voltar com calma para a forma humana e registrar imagens, percepções e sensações que surgem neste processo de expansão, integração e simbiose com o mundo. Registrar as vertigens, os estranhamentos, as travas. Registrar as fluências, as surpresas e os prazeres. E se esse corpo fosse um território, como seria? O que pode ser abrir espaço depois dessa prática? Como sinto essa volta para a forma humana? É possível ser humano depois de experimentar ser-mundo?

## SÍNTESE PROVISÓRIA

A gagueira é o lugar que tateio, esse caminho aberto com a corpe. A gagueira surge como o sintoma de um acontecimento. Continuidade precedida por uma pausa: é angustiante não conseguir falar sobre certas coisas, a voz quer sair e não encontra os comos, tropeça, falha. Hoje expresso a gagueira, o lugar em que me encontro e que sinto como provisório. Com a gagueira expresso que embora a voz não saia ainda sinto, que embora a voz não saia a onda bate, que embora a voz não saia alguma coisa estranhamente familiar acontece, que embora a voz não saia percebo os sentidos agindo na incorporação desta experiência. Embarco no fluxo que surge das palavras ditas no circular da roda. Escuto e fico perplexa com os lugares de outres que reconheço em mim. Me encontro no embalo das ondas, e quando a gagueira se instaura descubro onde estão os saberes que preciso. Quando a gagueira se instaura sei que estou no desconhecido inventando outro corpe, inventando um outro mundo. A confluência desses dizeres, desse conjunto de acionamentos, se transformam em tecnologias de sobrevivência, eu-corpe se revira e se espalha numa existência em formulação, concentrando energias para se espalhar por aí com mais inteireza. Aprendo que a voz se faz no tropeço gaguejante, e que o modo de fazer passa por um trabalho concomitante de fratura e amparo. No encontro vacilo, tropeço e no encontro com o fluxo que jorra das corpes elementares, abissais me amparam. Me embalo neste oceano e me sinto em casa. Às vezes dizer o que está perto, o que está dentro é um desafio aterrador. É como se algum dispositivo precisasse ser construído, formulado para possibilitar que a voz se instaure, dizer o que está perto e o que está dentro é um ato de responsabilidade, de respeito com esse ser em processo. Estou desde ontem ensaiando esta escrita, sem conseguir chegar num começo. Tem qualquer coisa desse nó na garganta, desse desespero do tentar e quase não conseguir. Hoje

acordo sem saber, e então escrevo o não saber, danço o não saber. É com o não saber que tomo o primeiro café do fim de semana, e com o não saber que sigo o dia, com o não saber começo a desatar esse nó na garganta. Esta escrita tem a presença de muitas vozes, algumas posso identificar, nomear, marcar como existência no mundo, outras estão fervilhando no caldeirão do tanto-o-tempo-todo, e outras estão ainda em algum ponto cego onde a corpe começa aos poucos alcançar. Encerro essa etapa com um mapa das estruturas que ele propõe: a corpe como um conceito de formulação coletiva que emerge no corpo vibrátil esse amálgama de afetos onde se vive as experiências de alteridade e que é o ponto a partir do qual o relato da experiência se desenvolve.

Encerro essa etapa da experiência enraizando para sobreviver e com a intuição de que o mundo porvir é sistêmico, complexo, sensorial, ancestral, rural, afro-indígena, matriarcal, orgânico, relacional, comunitário, potável, regenerativo, tecnológico, fenomenológico, combinatório, plural, autônomo e codependente. São essas forças que se abrem para a corpe a partir dos desdobramentos vividos neste espaço-tempo que envolvem essa pesquisa. Sigo com a intuição de que o papel da arte nos próximos anos será o de reconstituição de um mundo que desmorona em seus excessos, degradações e insustentabilidades. Sinto como criatura fronteira que habita concomitância e que sustenta o fim de um mundo para a fundação de outros. Ponte para a transdução das nuances desta presença numa série de experiências intuitivas e improvisacionais que desembocam na formulação de um conceito que começa a ser desenhado nesta sucessão de planos. Gestar fins para gerir outras possibilidades de mundo. Encerro esta etapa do processo apostando na ficção, na imaginação e na utopia como estratégias para driblar impossibilidades. Me desloco para longe das apartagens e enraizo com os dois pés fincados chão de terra, e cabeça para cima das nuvens. Apreendo as subsistências de agora para a permanência na vida e ouço os dizeres de um mar ao fundo. Me transformo em abóbora- alface- maracujá- mamão- laranja- jaboticaba- capim cidreira- salsa - batata doce, aipim, manjerição, cabos de enxada, dois gatos, um cento de crianças, numa outra leva de espaços de sucessão, escrevo com caneta, carvão, teclas, varas, bandeiras, peles, cabos e redes no livro-corpo-mundo.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

- AGAMBEN, Giorgio. 2005. *O que é um dispositivo?*. Disponível em: [sohttps://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/12576/11743/38793](https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/download/12576/11743/38793). Acessado em 10 de abril de 2020.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?lang=pt>. Acessado em setembro de 2021.
- BUNGE, Mario. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectivas, 2002.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia e Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Editora 34. 1998.
- NEVES, Heloisa. *Mapas do encontro*. 2008. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4941/1/Heloisa%20Neves.pdf>. Acesso em: 15 de março de 2021.
- ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*, 2006. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 25 de junho de 2020.
- ROLNIK, Suely. *O corpo vibrátil de Lygia Clark*, 2000 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm> Acesso em 30 de junho de 2020.
- ROLNIK, Suely. *“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma*, 2003 Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Acesso em 05 de agosto de 2020.
- SALGUEIRO, T. B. *Paisagem e geografia*. Finisterra – revista portuguesa de geografia, XXXVI, n. 72, pp. 37-53. 2001.

## CAPÍTULO 8

---

# EXTENSÃO E FORMAÇÃO: INTERCOMUNICAÇÕES E PROCESSOS POLI-PLURAIS

Alexandre Donizete Ferreira

Valéria Maria Chaves de Figueiredo

Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira

### EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA: UM TRIPÉ AINDA FRÁGIL

As Universidades Brasileiras são pautadas em três pilares de construção, compartilhamento e disseminação do conhecimento produzido que são: ensino, pesquisa e extensão. Isso não é novidade para aqueles que participam do seu processo de gestão, seja a Reitoria e suas Pró-Reitorias, suas unidades acadêmicas, docentes, discentes e técnicos. Cada estrutura dessa vem, de certa forma, contribuir para a formação dos futuros profissionais que seguirão suas carreiras no mundo do trabalho ou dentro do caminho acadêmico como discentes de pós-graduação e futuros docentes contratados tanto em instituições de ensino superior público ou privado, quanto em outras esferas do ensino e educação. Nesse artigo nossa intenção será discutir experiências vivenciadas na extensão por nosso grupo – LAPIAC – Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena e fazer levantamentos críticos e reflexivos sobre a importância da extensão universitária como parte realmente integradora do processo de formação educacional, indo além da conexão entre universidade e comunidade.

Ao olhar para a própria Instituição que fazemos parte e outras, percebe-se ainda que apesar da boa vontade e toda discussão levantada sobre esse contexto desde a década de 60 ainda há um descompasso sobre as questões de valorização, interpretação e lugar desse segmento universitário, que hora pode ser visto como algo não tão importante para formação acadêmica, hora como um lugar de prestação de serviços. Em ambos os casos pode se perceber uma desconexão do tripé levando a uma maior valorização hegemônica da pesquisa em detrimento do próprio ensino e da extensão.

Esse desequilíbrio, dentro de uma concepção de educação ampliada na qual se valoriza não somente o que a Universidade tem para oferecer como processo de produção de conhecimento e formação educacional, mas também os saberes que vêm agregados com os indivíduos que vão compor o quadro discente e docente denotam ainda que estamos em embates para que a extensão tenha o real reconhecimento tanto pela Instituição de Ensino Superior (IES) quanto pela comunidade interna e externa a mesma. Afinal somos seres que carregam histórias desde nosso processo de concepção intrauterina, vivências que se transformam em experiências vividas na pele e que contam muito sobre os aspectos individuais, familiares, sociais, políticos e culturais de nossa sociedade.

Nesse momento de pandemia que vivemos, onde somos obrigados a nos distanciar e se isolar em nossas casas, essas experimentações de vida que estão amalgamadas ao corpo e contribuem para a formação da personalidade individual e coletiva dos cidadãos brasileiros torna-se mais evidentes principalmente em alguns segmentos como, por exemplo, as Artes, pois os artistas foram atingidos com veemência em seu campo de existência como membro produtivo da sociedade e na relação de valores agregados a contribuições de uma vida crítica e reflexiva sobre o próprio processo da vida. Esse 'novo normal' fez com que tanto os artistas já inseridos no mercado quanto os estudantes dos cursos universitários tivessem que se posicionar e reinventar novas e outras maneiras de mostrar suas imanências artísticas, e um meio de pulverização dessas produções foi o mundo virtual e suas mídias.

Mas voltemos um pouco e retomemos o processo de discussão da extensão universitária que no Brasil teve como entrada com esse nome somente na década de 60 e como fator indissociável do ensino e da pesquisa, cujo compromisso se dava e ligava diretamente aos movimentos de luta de classes (Gadotti, 2017). A discussão sobre seu paradoxo mercantilista e assistencialista no qual tangenciava um caráter elitista presente no ensino superior começava a ser contraposto com uma visão mais popular integrada também as reflexões levantadas na época, principalmente por Paulo Freire sobre uma educação emancipadora em que pretendia integrar a realidade da Universidade com que até então propunha a uma difusão acadêmica do conhecimento com a vida social e política brasileiras (Freire, 1996).

Para se compreender a Universidade como um lugar popular no qual esta deve olhar para suas criações internas não desvinculadas da sociedade, presa em uma bolha que, por vezes, nega ou negligencia os saberes e artes populares, mas como campos onde todos que a compõem se articulam para dar corpo a uma grandeza institucional de ensino que pode e deve absorver o seu entorno como caminhos de troca de ciência e aprendizagem, de vivências e saberes, dando vazão tanto ao que é produzido e criado no seu interior em mescla com o exterior, organizando um complexo híbrido de troca e conexões de argumentos teóricos e práticos, acadêmicos e artísticos.

Esse universo nos parece, que não é capaz de por si só poder contribuir para mudanças significativas na sociedade e, conseqüentemente, nos indivíduos e coletivos, pois as relações se estabelecem num ínterim entre o micro e o macro. Portanto, faz-se necessário que políticas públicas de incentivo, valorização e relações entre o ensino, pesquisa, extensão e trabalho se estabeleçam e se concretizem em possibilidades de pensar e agir em cadeias que permitam quem se formar encontrar no mundo do trabalho oportunidades de se desenvolver enquanto profissionais, e não o contrário, retirar das universidades, em especial públicas, a capacidade formadora de humanos mais críticos e potenciais agentes transformadores, chegando ao ponto de desqualificar o que é feito por elas, principalmente, as públicas no intuito de valorizar um elo da corrente, chegando ao ponto de retroceder a um ensino universitário para poucos.

A autonomia universitária não é somente em vistas institucionais e políticas, mas principalmente em contribuição com uma vida mais autônoma. O Professor Ernani ao ler manuscritos do livro *Pedagogia do Oprimido* (2013) nos indica algumas questões-chaves sobre o que é autonomia

**autonomia:** 1) é tomando a palavra que o homem se faz homem; 2) ninguém se conscientiza sozinho; 3) o mundo se faz pelo trabalho; 4) a palavra verdadeira se faz ação transformadora do mundo; 5) aprender a ler é aprender a dizer a sua palavra.

O processo de autonomia é, então, uma questão de olhar a vida e se reconhecer como indivíduo e coletivo atuante nos diferentes nichos sociais, o que leva e eleva a educação a um patamar de contribuição indiscutível para a formação crítica do ser no mundo. E o ensino superior, ainda que seja uma fatia

do bolo degustada por uma parcela pequena da população, vem se transformando diretamente com as questões políticas dos governos.

Vale ressaltar que as Universidades Federais Brasileiras tiveram uma expansão significativa através do REUNI que foi um programa instituído pelo Decreto Presidencial nº 6.096, de 24 de abril de 2007 e seu objetivo era criar condições para a ampliação do acesso e permanência na educação superior, no nível de graduação, por meio do melhor aproveitamento da estrutura física e dos recursos humanos existentes nas universidades federais.

Para alcançar o objetivo, todas as universidades federais aderiram ao programa e apresentaram ao ministério planos de reestruturação, de acordo com a orientação do Reuni. As ações preveem, além do aumento de vagas, medidas como a ampliação ou abertura de cursos noturnos, o aumento do número de alunos por professor, a redução do custo por aluno, a flexibilização de currículos e o combate à evasão. (Ministério da Educação)

Em concomitância com o posto acima há também os programas do Governo Federal para ingresso nas Universidades: Sisu, ProUni e Fies (Abreu; Araújo, Lima, 2019; Ristolf, 2019), citando também o sistema de cotas (Santos, 2010). Todo esse cenário demonstra uma mudança de leitura de acesso as Instituições de Ensino Superior (IES) no Brasil que eram tratados como tabu e exclusivos de uma demanda autárquica de acesso ao ensino, o que o tornava altamente elitista. Com esses programas abriram caminhos de possibilidades de ingresso de uma parcela dada como carta fora do baralho. Não convém olhar atualmente para as IES com a mesma visão engessada e padronizada, mas como local atual de uma pluralidade de corpos-sujeitos que buscam seus sonhos profissionais e libertação de um estigma de classe, cor e gênero através de processos de reconhecimentos e valores críticos-reflexivos sobre suas condições integrantes de um universo social que ainda tem que lutar, no século XXI, para sair do status de minoria para agentes participantes e influenciadores de todo um contexto amplo e complexo de sociedade.

Mas o que isso tem a ver com a extensão universitária? Em nossa avaliação tudo, pois a partir do momento em que se reconhece esse diverso de seres humanos vem atrelado à forma de aceitação das diferenças, da valorização do indivíduo e suas histórias dentro do contexto educacional, e a nosso ver, isso se torna mais evidente nos cursos de Arte.

Nesses lugares não só se resume a um aprendizado ainda construído em forma de grade curricular, na qual as faculdades oferecem disciplinas que são vistas como prioridades para uma formação profissional superior, mas para além dos muros, com um projeto político pedagógico que incentiva não somente esse tipo de conhecimento, mas que permite aos seus trazer suas experiências de vida, seus desejos e anseios enquanto artistas-docentes que são incentivados tanto em descobertas processuais dentro das disciplinas, mas também como pesquisas de monografias, dissertações e teses, e principalmente como vislumbre de aplicabilidade de que pensam e age arte dentro dos projetos de extensão.

A extensão universitária, a nosso ver, constitui um *lôcus* de aplicabilidade das práticas apreendidas ao longo da graduação nos cursos de Artes, tornando-se parceira do ensino e pesquisa a partir do momento que constrói diálogos entre os docentes orientadores dos projetos de extensão e seus discentes com uma proposta de mente aberta as experiências e vontades daquele que vai levar adiante a realização das propostas, que é o próprio estudante. Tais projetos que são construídos não somente com um viés de prestação de serviços a uma comunidade interessada em determinadas aulas, estilos de dança, interpretação, músicas, etc, mas como uma ampliada forma de rede e reflexão crítica entre orientadores e orientandos que levam em consideração as demandas e, principalmente, as vontades de experimentações do que foi aprendido nos cursos e possibilidades de reinventar ou ressignificar suas próprias vivências em relação às práticas artísticas. Afinal as invenções criam necessidades e demandas, ou seja, investir na extensão como lugares de materialização de novas ideias é contribuir diretamente para o ensino, a pesquisa e o mundo de trabalho não somente nas Artes mais em outra áreas também.

A partir do momento em que há esse contato entre o aprendiz e a sociedade beneficiada por ele, acontece por parte dos dois lados benefícios. Aquele que está na condição do aprender acaba aprendendo muito mais quando há esse contato, pois torna-se muito mais gratificante praticar a teoria recebida dentro da sala de aula. (Rodrigues et al, 2013)

## A EXTENSÃO PRESENTE EM NOSSO PERCURSO ACADÊMICO E NA FORMAÇÃO

O presente trabalho trata de uma reflexão sobre os projetos de extensão que realizamos no curso de dança, ofertado para comunidade em geral entre 2015 e 2020. A análise aqui realizada se debruça sobre os projetos cadastrados no sistema, em nosso próprio currículo do curso de Dança e de objetivos e diretrizes sugeridas como referência no projeto para extensão da Universidade Federal de Goiás – UFG. Tal experiência e percurso nos revelaram algumas potencialidades e várias fragilidades. Fica evidente a dissociação teoria e prática e a falta de interação de fato entre pesquisa, extensão e ensino, estas questões nos moveu a colocar no papel nossa discussão e experiências ao longo destes anos.

Em breve pesquisa realizada no banco de dados da CAPES, vemos que os trabalhos propostos na última década não investigaram, de fato, a extensão universitária enquanto promotora da indissociabilidade teoria e prática. Podemos talvez pensar que interesse na extensão universitária enquanto práxis acadêmica se configura devido à investigação nos próprios projetos e de interesse restrito a grupos de estudos no campo da dança.

Sabemos da importância e da extensa divulgação sobre a necessidade de uma formação de professores baseada no tripé universitário: pesquisa, ensino e extensão. A pesquisa alicerça o conhecimento científico, que possibilita o ensino. Toda pesquisa precisa ser útil e socializada. Essa socialização se faz pela extensão universitária, seja por publicações científicas ou por ações transformadoras na sociedade. Para que ações universitárias ocorram e preciso que os acadêmicos, orientados por um docente, planeje e execute projetos que transforme a realidade do público-alvo. Para tal o conhecimento e os procedimentos didático-metodológicos precisam estar presentes. Assim, configura-se a práxis acadêmica.

Mas talvez a prática sobre essas questões não se apresente na realidade. A Universidade Federal de Goiás (UFG) possui um órgão ligado a Reitoria denominada PROEC (Pró-Reitoria de Extensão e Cultura) que vai legislar e organizar esses dois ambientes e fazê-los articular entre si através de propostas que podem virar resoluções determinando os trâmites e regularizando as atividades afins. Em seu site (<https://www.proec.ufg.br/p/29433-a-extensao->

na-ufg) traz o seguinte texto: A Extensão Universitária é concebida sob o princípio constitucional da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, como um processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico, tecnológico e político que promove a interação transformadora entre a Universidade e outros setores da sociedade (Resolução Consuni nº 39/2020).

A UFG tem como missão produzir, sistematizar e socializar conhecimentos e saberes, formando profissionais e cidadãos comprometidos com o desenvolvimento da sociedade (PDI-UFG, 2018-2021). Para tanto, a extensão universitária promove esse diálogo com a sociedade pela pesquisa e pelo ensino, uma vez que aproxima a Universidade com as necessidades de outros setores da comunidade e possibilita ao estudante uma melhor formação como cidadão e como sujeito ator de desenvolvimento. Incentivo à realização de ações de extensão e cultura faz parte da política de extensão da UFG para induzir atividades interdisciplinares que envolvam diversas unidades acadêmicas e parcerias entre instituições, em temáticas alinhadas a *diretrizes da Extensão Universitária*: Interação Dialógica, Interdisciplinaridade e Interprofissionalidade, Indissociabilidade entre Ensino-Pesquisa-Extensão, Impacto na Formação do Estudante, e Impacto e Transformação Social (FORPROEX, 2012). As ações formuladas devem estar associadas aos *eixos da Extensão Universitária*: comunicação, cultura, direitos humanos e justiça, educação, meio ambiente, saúde, tecnologia e produção e trabalho. De acordo com a política cultural da UFG, “a capacitação e o desenvolvimento de pessoal para o exercício de atividades na área cultural, considerando tanto as necessidades pedagógicas do ensino, quanto à criação artística, é condição para o crescimento e desenvolvimento cultural, como direito de cidadania” (WWW.PROEC.UFG.BR). Mais uma vez a UFG demonstra alinhamento com os documentos legais que norteiam essa parte do tripé universitário que vai além do ambiente conectivo entre ela e a sociedade, mas que inclui esse e os olhares expansivos e inclusivos da extensão.

Outra questão importante que levantamos nesse momento é a curricularização da extensão pelas IES prevista na Resolução CNES/CNE 07/2018 que

Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regimenta o disposto na Meta 12.7 da Lei nº

13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014-2024 e dá outras providências.

Esse documento é mais um ratificador da importância de ter-se equidade entre o ensino, pesquisa e extensão, estabelecendo interlocuções práticas para que haja processos poli-plurais que vão além das grades curriculares ou das pesquisas, mas que sejam rizomas que irão permear toda a formação superior e, conseqüentemente, do profissional formado nas 8 (oito) áreas de conhecimento apresentadas pelo CNPQ: Linguística, Letras e Artes; Ciências Exatas e da Terra; Ciências Biológicas; Engenharias; Ciências da Saúde; Ciências Agrárias; Ciências Sociais; Ciências Humanas. Esse documento versa sobre diretrizes da extensão e suas relações com os cursos de graduação e com a própria IES, tal como aponta o texto abaixo retirado da própria resolução:

Art. 1º Ficam instituídas, por meio da presente Resolução, as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira, que define os princípios, os fundamentos e os procedimentos que devem ser observados no planejamento, nas políticas, na gestão e na avaliação das instituições de educação superior de todos os sistemas de ensino do país.

Art. 2º As Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira regulamentam as atividades acadêmicas de extensão dos cursos de graduação, na forma de componentes curriculares para os cursos, considerando-os em seus aspectos que se vinculam à formação dos estudantes, conforme previstos nos Planos de Desenvolvimento Institucionais (PDIs), e nos Projetos Políticos Institucionais (PPIs) das entidades educacionais, de acordo com o perfil do egresso, estabelecido nos Projetos Pedagógicos dos Cursos (PPCs) e nos demais documentos normativos próprios.

Parágrafo único. As Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira também podem ser direcionadas aos cursos superiores de pós-graduação, conforme o Projeto Político Pedagógico (PPP) da instituição de educação superior.

Estabelece também no “Art. 4º As atividades de extensão devem compor, no mínimo, 10% (dez por cento) do total da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação, as quais deverão fazer parte da matriz curricular dos cursos”. Esse montante de horas não vem a ser algo que se deva

destinar e cumprir apenas, a nosso ver, mas que possibilite os encontros conceituais, pedagógicos, didáticos, artísticos, sociais, políticos, dentre outros que visam uma educação transformadora da realidade do indivíduo, do meio a qual está inserido e da comunidade.

As atividades extensionistas deverão estar alinhadas ao Projeto Político Pedagógico (PPP) de cada curso e, segundo o Art.8

se inserem nas seguintes modalidades:

I - programas;

II - projetos;

III - cursos e oficinas;

IV - eventos;

V - prestação de serviços

Parágrafo único. As modalidades, previstas no artigo acima, incluem, além dos programas institucionais, eventualmente também as de natureza governamental, que atendam a políticas municipais, estaduais, distrital e nacional.

O curso de Licenciatura em Dança da UFG recentemente teve seu novo PPP aprovado em conselho diretor e já versa sobre essas demandas trazendo caminhos de interlocuções com o citado acima e, também, em algumas disciplinas da matriz curricular. Esse projeto ainda não entrou em vigor, mas temos a intenção de o ser nos próximos dois anos.

## EXTENSÃO: UMA PREOCUPAÇÃO LATENTE

Ao ler esse texto nota-se que a Instituição preocupasse com o equilíbrio do tripé acadêmico, favorecendo um campo fértil para desenvolvimento de ações em diversos nichos que podem, inclusive, se comunicar na tentativa de ofertar projetos híbridos que valorizem as questões interdisciplinares, transdisciplinares, interinstitucionais e interunidades. No caso da Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD) há um centro de práticas corporais (CPC) que gerencia e organiza todo o fluxo de ofertas e procuras dos cursos ofertados para comunidade interna e externa.

É interessante esse ponto de comunidade interna e externa, pois nem sempre os objetivos procurados por essas comunidades são os mesmos ou semelhantes, por isso, os projetos de extensão abarcam desde atividades físicas

até atividades artísticas. O curso de Licenciatura em Dança contribui sobremaneira para uma pluralidade de ações.

O LAPIAC – Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena, sob a coordenação dos docentes doutores Alexandre Donizete Ferreira (FEFD), Valéria Maria Chaves de Figueiredo (FEFD), Natássia Garcia (EMAC) e Maria Ângela Ambrosio Machado (EMAC) tem em seu quadro cerca de 10 projetos das mais variadas vertentes. A construção desses se dá de forma interessante, pois os orientadores atuam em duas frentes: 1ª apresentam a proposta de atividade e o discente pode ou não se interessar. Na 2ª os orientadores junto com seus orientandos de laboratório discutem possibilidades de ideias com as quais eles querem trabalhar, organizam de uma maneira atrativa e apresenta para a comunidade algo diferenciado baseado tanto nas experiências vividas em salas de aulas, grupos de estudos e suas próprias trajetórias na dança e teatro.

Esse lugar se faz mais interessante e polissêmico, pois é construído através de múltiplos diálogos, o que vem de encontro com a Pedagogia da Autonomia de Freire (1996). Sua concepção de diálogo foi particularmente desenvolvida no capítulo terceiro do seu livro *Pedagogia do oprimido*. Aí ele estabelece cinco condições para o diálogo, ‘são eles: amor, fé, confiança, humildade, esperança e criticidade. E, ainda, os elementos que não são constitutivos do diálogo, mas aparecem na sua ocorrência e, dessa forma, estão relacionados à sua existência. São eles: a práxis e a pronúncia (Galli; Braga, 2017).

Sempre nos projetos de extensão do LAPIAC são discutidas questões relacionadas aos processos de ensino-aprendizagem, formas e maneiras de práticas docentes e intervenções pedagógicas nos praticantes. De diversos projetos também saem pesquisas vinculadas aos trabalhos de conclusão de curso, iniciações científicas e trabalhos para congressos e revistas. Por que destacamos isso? Porque acreditamos no potencial da extensão como um multilugar capaz de atingir o ensino e a pesquisa dentro de sua própria atuação extensionista, além de contribuir para o movimento de uma formação continuada dentro da própria graduação agregando experiências outras a toda equipe do laboratório e pelos relatos dos participantes dos projetos, a esses também.

## O LAPIAC – PARCERIA E COMPROMISSO COM A VIDA

O LAPIAC é um sonho que se materializa no ano de 2019 depois de um encontro em 2011 com professores da Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD) e Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC). Esse encontro não foi somente acadêmico, mas antes de tudo afetivo, foi um casamento artístico-humano-acadêmico. Ao longo desses quase 10 anos fizemos e construímos muitas coisas juntos que permeou e permeia o universo da Arte e Educação. Foram entrelaces entre diversas pessoas, discentes e outros docentes da UFG, discentes e docentes de instituições que se tornaram parceiras, tais como a UEG e IFG, artistas e comunidade em geral.

No ano de 2019 o LAPIAC torna-se real não só dentro da FEFD e da UFG, mas como um grupo de pesquisa reconhecido pelo CNPQ. Assim, LAPIAC – Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena veio com o propósito de estudar a construção de conhecimento no campo das artes da cena e da educação em diferentes situações, espaços, tempos e modos de produção e pesquisa, olhando tanto para a educação formal quanto não formal. A nossa pesquisa vai desde acervos imateriais até os materiais, que vão alimentar processos de criação transdisciplinares em dança, teatro e a contação de histórias. Tendo como meta produzir e publicizar obras cênicas que tangem as fronteiras da dança e do teatro, bem como textos, artigos, capítulos e livros que versam sobre os diversos assuntos pesquisados no dia a dia dos integrantes deste laboratório, criando e contribuindo para relações dialógicas, plurais e interartísticas com o campo do ensino seja ele formal ou não formal. Este espaço-afeto hoje conta com uma equipe de mais de 20 pessoas, que vão desde artistas-discentes da graduação, pós-graduação, artistas-docentes de outras instituições e artistas-docentes da comunidade goiana. Todos se entrelaçando nos ambientes do ensino, pesquisa e extensão.

Por que o LAPIAC se constitui com um espaço-afeto? Pelo simples e complexo fato de ser corpos humanos que o sustentam e dão forma a todos os âmbitos de pluriinterações no campo da Arte e Educação. Esse lugar não tem como objetivo ser um somente gerador de demandas de ensino, pesquisa e extensão como cumpridor institucional determinado por diretrizes dos órgãos educacionais e de pesquisa, mas como potencializador das relações humanas enquanto caminhos trilhados dentro do mundo acadêmico que podem

favorecer as expressões individuais e coletivas de um grupo que busca crescimento humano em relação aos ditames da vida em todas as suas áreas (pessoal, coletiva, afetiva, psicológica, emocional, política, artística etc.). É por isso que a equipe é mais importante que o institucional e sempre há alguém que sabe algo que o outro não sabe, assim, o olhar se direciona para um coletivo multidisciplinar e multi-experiências, que são absorvidas por todos à medida que percorremos os entrelaces acadêmicos.

As experiências extensionistas nesse ambiente tenta se pautar dentro de todas as questões levantadas nos tópicos anteriores, objetivando dar equidade ao tripé universitário construindo pactualizações de ações nas quais os sujeitos se reconhecem como agentes participantes das diligências e contribuidores daquilo que vai ser ofertado ao laboratório, unidade, universidade e principalmente comunidade. Há olhares sob o processo de hierarquização não como uma verticalização de conhecimentos, status e categorias, mas como uma horizontalização do ensino-aprendizagem-extensão-pesquisa no quais todos são responsáveis pelo que entra, é discutido-criado, e sai do sala para tomar corpo no mundo como rede de saberes que vão contribuir, ou pelo menos pretende, para formação de seres críticos sobre o que se manifesta em suas vidas e as possíveis formas de se olhar por lados mais positivos e amplificadores de afecções que perpassam pelo reconhecimento do amor injetado em nossas diversas práticas.

O que não vem desvalorizar, de espécie alguma, as intenções propostas pelos documentos que regem o ensino-extensão-pesquisa e, também, o senso de profissionalização com o viés para o mundo do trabalho (afinal, rompe-se a bolha quando se reconhece a Universidade e seus espaços no contexto social-político-cultural-artístico na cidade de Goiânia, em Goiás, no Brasil e no Mundo). Propomos a construir um breve entrelaçado de saberes e de múltiplos olhares para o a formação na Dança como forma de ampliar diálogo e reflexão sobre como a dança vem sendo contaminada por processos plurais e dialógicos.

A relação de respeito e afeto que acompanha todas as comunicações de forma alguma vem trazer a ideia que te temos que fazer tudo sem vislumbrar as questões econômicas, afinal, o mundo ainda possui como moeda de troca o dinheiro, mas com fertilizador das ideias criativas que vão contribuir para um mundo mais humanitário e pode propiciar conquistas financeiras com uma carga menos pesada, pois o ensino e atuação diante da vida, inclusive acadêmica

podem ser manifestados com afetos sinceros que podem sugerir para uma concretude cinza mais cor e, portanto, mais visão de coletivo e de menos individualismo.

Nesse processo de afetividade Henri Wallon (apud Mahoney; Almeida, 2005) nos exemplifica através de sua teoria que o desenvolvimento assume três funções paralelas e complementares: dá visibilidade à rotina, oferece subsídios para o questionamento e enriquecimento da prática e da própria teoria, possibilita alternativas de atuação com maior autonomia e segurança. Ou seja, é necessário também não só oferecer ambientes extensionistas de ofertas, mas de moldar um estado-ambiente flexível de onde cada indivíduo-artista-docente possa se expressar como agente constitutivo de outro paradigma mais humanista que não vem deixar de lado toda a excelência aplicada no meio acadêmico, mas sim, valorizar ainda mais esta estrutura com relações afetivas que impulsionam a criatividade, participação e conquista do reconhecimento de si nesse mesmo lugar.

Sob esse viés, tentamos deixar a Universidade, a unidade e o laboratório como uma própria extensão de vida dos que passam por ela, permitindo um livre trânsito dos egressos como participantes colaboradores para estados de reverberação daquilo que vão desenvolver em suas vidas para além da graduação e pós-graduação e, assim, continuarem com contribuidores e agentes de diálogos com um momento tão expressivo de suas existências humanas que é se tornar um profissional, pesquisador e continuador de uma auto- capacitação continuada dos estudos e contribuições para os conhecimentos e saberes produzidos no mundo.

Dessa forma, defendemos que nas experiências distendidas entre a dança, a educação somática e o próprio campo da medicina e ciência da dança, a práxis, a intersubjetividade e o corpo vivente devem ser considerados como lugares centrais. Como proporcionar uma aprendizagem criadora, íntima, absorvente, e dilatadora na Dança? Penso que o desafio com as práticas somáticas é justamente tentar tornar presente outra forma de se conceber a dança e com outra fonte de pedagogia, onde se mova esforços para um movimento aprendente e para um momento de ensinagem crítica, criativa e transformadora.

## ALGUMAS SUSPEITAS E SEMPRE EM BUSCA DE INDÍCIOS

Acreditamos em ações coletivas, sempre em partilha, sempre no esforço de compreender conceitos e reestruturar ideias com outras lógicas. Principalmente em 2020 enfrentamos uma severa pandemia, a uma complexa crise sanitária. Talvez jamais tivesse imaginado tal crise, mas que nos fez, de alguma forma, pensar, sobretudo no contexto da educação, da extensão, da pesquisa.

De fato, estamos enfrentando um novo desmonte para Arte no campo da Educação, nossos projetos de extensão se baseiam na prática educativa e artística e esses dois universos estão virando depósitos de areia movediça, principalmente pela classe governamental, no qual professores, artistas e artistas-docentes lutam para resistir e existir. Difícil se pensar em formação mais humana, afetiva, inclusiva e transformadora quando o desmonte da área se torna uma batalha de sobrevivência. É um longo percurso de lutas, conquistas, mas em especial de perdas nos últimos anos.

Devemos dar alguns destaques históricos para ações e movimentos com intuito entendermos os processos e caminhos percorridos em arte e educação. Alguns marcos:

- A arte foi incluída em documentos oficiais em 1971 – na 1ª LDB, aprovada como componente curricular e como atividade de educação artística, mas na perspectiva da polivalência. Lembrem é época de ditadura, de repressão, de censura.
- Claro que apenas inclusão em documentos não é suficiente, mas é um início.
- É fácil imaginar que estes marcos deixaram forte marca em nossa área. O lugar na escola - não tínhamos formação suficiente e muito menos professores suficientes, então professores de outras áreas assumiam as disciplinas. Lembrando também que neste período no ensino de arte era priorizado o desenho, apensar da proposta de polivalência. Este é um legado duro pra nós ainda hoje: polivalência, professores não especialistas, hegemonia nos saberes na própria arte.
- Na década de 80 vemos a força dos movimentos de redemocratização lançam novas possibilidades para arte. Artistas e professores se juntam por direitos e democracia. Cria-se em 1987 a

FAEB – federação de arte educadores do Brasil. Demos voz aos nossos direitos. A partir dela outras associações de classe também surgem.

- Na década de 90, aprovação da Nova LDB – 9394 -96 que bem conhecemos. Trazendo no seu texto a arte como componente curricular, mas sem a discriminação das linguagens.
- Em 98 são criados os PCNs – parâmetros curriculares nacionais. A arte é valorizada em suas áreas de conhecimento, nas suas especificidades e saberes.
- Em 2006 surge o projeto reuni. Plano de reconstrução e expansão da universidade pública. Amplia a criação de novos cursos, em especial licenciaturas para atender as disciplinas de arte na escola, para dança foi muito relevante. Abre-se frente para formação, para concurso, para disciplinas nas escolas, entre outros.
- Chegamos agora na BNCC em 2015/2016 – Base nacional comum curricular.

De fato, é muito grave a negação dos direitos. A pandemia tornou mais evidente estas questões. É fácil a gente pensar na potência da educação, da arte na educação, do aluno como protagonista, que se reconheça como sujeito de transformação e que tenha direito de explorar o seu corpo, a natureza, os ambientes, enfim seus lugares de experiência. Devemos ter centros produtores de teias de aprendizagem. É bonita essa imagem. Como pensar que estas teias e experiências podem-se construir vias de possibilidades da arte e trazer lugares emancipatórios?

Que escola queremos? Queremos arte na escola? Por quê? A experiência estética encontra-se na encruzilhada entre o sensível e o inteligível. A possibilidade de cruzamentos entre a lógica do concreto e a lógica do abstrato. Como a arte na escola ainda é vista apenas como diversão, como lugar de recreação, outras disciplinas são conhecimentos fundamentais e arte não.

Eduardo Galeano (2002) já refletia que temos o direito de lutar por outro mundo possível, quando se tornou impossível o mundo tal qual é hoje. Arte e filosofia de fato foram banidas da escola no discurso atual, mas é fácil imaginar por que foi banida: pensar, ter ideias próprias, ser agente transformador da própria vida, ter acesso à autonomia, respeitar as divergências

e as diferenças, lutar por igualdades de direitos, etc... São questões bem difíceis de serem engolidas por um governo que é autoritário.

A arte desperta o olhar da curiosidade, da inventividade, pergunta, interroga, interage, mas também possibilita à imersão, a crítica, a afetuosidade, a descoberta do corpo, do sujeito, da identidade, são muitos lugares, e muitas vezes é na escola que se inicia, muitas vezes apenas nela. É justamente e infelizmente na escola que se poderia pensar que a educação é algo apenas racional, a ponto de não se oferecer o conhecimento sensível e inegável. Nós vamos resistir, insistir, resistir de novo e transformar.

Como convocar uma sensibilização para uma guerrilha gentil, de resistência, devemos sempre nos colocar como um projeto de vida, refletindo e atuando sempre sobre questões de nossa presença na natureza, de sustentabilidade, de forma coletiva e eco temporal. Devemos nos perguntar como criar territórios alargados, um estado poético que possa flertar com infinitos e procurar encontros em uma contramão.

A ideia de produzir *religare*, interligar saberes estéticos e saberes arcaicos. Essa pulsão religadora é um pensar complexo, devemos desconfiar de ideias muito estruturadas e instrumentalizadas, com a arte podemos promover outras lógicas, outras retóricas, outras possibilidades de caminhar nessa estrada chamada VIDA. Certamente é muito necessário que esteja presente o pensamento coletivo, a forma de partilha de saberes e ideias, colocar a postos as experiências de cada um, diversas, pessoais.

A arte promove aventurar-se, inventividade, colocar o outro em relação, em relação com o conhecimento. Certamente é na contramão do processo neoliberal atual. Precisamos descobrir pontes, vínculos, argumento, reflexões, relações plurinárias e não binárias, ou seja, relação teoria e prática com experiências pessoais, experiências coletivas, críticas reflexivas, refletindo os fins da educação, quais sentidos, quais caminhos.

Consolidou-se há muito tempo a visão mercantilista, muito voltada ao mercado e perde-se o principal, o sentido humanista. Mede-se pelo produto e não pelo processo, pela trajetória.

A pergunta aos professores deveria ser “Como devemos ser para ensinar?” e não o que deveríamos ter. Nesta ideia para Gadotti (2012) não basta incluir e necessário emancipar. Emancipar no sentido de “tirar as mãos de cima

de mim e me deixe com a minha palavra”. Emancipação exige liberdade, autonomia e liberdade econômica. Sem justiça não há emancipação.

Como de fato ser em abertura para o outro, para o diferente, o divergente. Convidamos aqui para uma caminhada juntos. Buscar desafios como educadores, vamos valorizar pedagogias da esperança, da autonomia, mais inclusivas. Paulo Freire apontava para valorizar as pedagogias. A inclusão, ao nosso ver, não se dá no âmbito do “estar”, não aceita hoje estou e daqui a pouco não estou, não é à mercê do cenário. Ela é, nós somos ou não. A inclusão no “ser” vem do natural, da natureza onde há diversidade e universo de inclusão, já a inclusão do “estar” é excludente, não natural, pré-conceituosa, está à mercê do cenário. Somos frutos de nossa história, das circunstâncias, dos legados.

Quando se fala de dança, logo vem à nossa mente de que estamos tratando de um conteúdo objetivado eminentemente no fazer, em uma ação corporal de cunho majoritariamente prático. Esta perspectiva não deixa de ter a sua verdade, mas, certamente, quando interpretada como única dimensão, provocará no imaginário social e cultural o surgir de ideias que enquadram a dança como lugar da exclusão, como lugar das experiências desumanizadoras, das violências invisíveis, dos indivíduos reclassificados, etc.

As dicotomias entre prática e teoria, são comuns às técnicas instrumentalizadoras e funcionais, e tão presentes nas aulas de dança, elas intranquilizam e reduzem a possibilidade de superação e transformação. A dança, de fato ainda é concebida muitas vezes apenas como uma arte possibilitadora da criatividade e da expressão, e pior com muita ênfase nas suas possíveis qualidades didáticas e pedagógicas de provável regulação das condutas morais e dos valores humanos que por vezes podem ser distorcidos.

Pensar e refletir criticamente sobre as diferentes formas de dança na nossa realidade é fundamental, e aqui a educação somática pode fazer muita diferença para nós como pesquisadores, artistas e professores. É um lugar que deve nos permitir justamente as muitas interpretações e as possibilidades de diferentes sentidos para as subjetividades. Este é um dos papéis que vemos propondo: levar o aluno a construir significados e percepções junto às muitas realidades, dilatando a própria noção de cultura, de educação, de arte, de dança, de visão de mundo, sendo assim, para nós, uma maneira de o sujeito situar-se como indivíduo e ser e estar atuante em sua própria história, onde as diferenças nos constituem e as igualdades nos integram.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, W. F.; ARAÚJO, R. F.; LIMA, J. P. C. *Políticas de financiamento e expansão do ensino superior do Brasil: FIES e Prouni: os grandes pilares do setor privado-mercantil*. Quaestio. Sorocaba, SP. v.21, n.2, p. 583-609. 2019.
- FAEB. <https://faeb.com.br/sobre-a-faeb/>. Site acessado em 16 de novembro de 2021.
- BNCC. <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/historico>. Site acessado em 16 de novembro de 2021.
- FORPROEX. <http://www.proexc.ufu.br/legislacoes/2012-politica-nacional-de-extensao-universitaria-forproex-2012>. Site acessado em 10 de novembro de 2021.
- FREIRE, P. *Pedagogia da Autonomia*. Ed. Paz e Terra. 1996.
- FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. Ed. Paz e Terra. 2013.
- GADOTTI, M. Educação Popular, Educação Social, Educação Comunitária: conceitos e práticas diversas, cimentadas por uma causa comum. *Revista Diálogos: pesquisa em extensão universitária*. IV Congresso Internacional de Pedagogia Social: domínio epistemológico. Brasília, v.18, n.1, dez, p. 10-32, 2012.
- GADOTTI, M. *Extensão universitária: pra quê?* Disponível no site: [https://www.paulofreire.org/images/pdfs/Extens%C3%A3o\\_Universit%C3%A1ria\\_-\\_Moacir\\_Gadotti\\_fevereiro\\_2017.pdf](https://www.paulofreire.org/images/pdfs/Extens%C3%A3o_Universit%C3%A1ria_-_Moacir_Gadotti_fevereiro_2017.pdf). Site acessado em 05 de novembro de 2021.
- GALEANO, E. <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/2/1/nem-direitos-nem-humanos>. Publicado em 01 de janeiro de 2002. Site acessado em 15 de novembro de 2021.
- GALLI, E. F.; Braga, F. M. O diálogo transformador a partir da pedagogia da esperança de Paulo Freire. Ver. *Inter-Ação*. Goiânia. v.42, n.1., p. 51-68. 2017.

- LDB <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5692-11-agosto-1971-357752-publicacaooriginal-1-pl.html>. Site acessado em 15 de novembro de 2021.
- MAHONEY, A.A.; Almeida, L.R. *Aprendizagem e processo ensino-aprendizagem: contribuições de Henri Wallon*2005. São Paulo. Rer. Psicologia da Educação. 1º semestre de 2005. p. 11-30.
- PCNs. <http://portal.mec.gov.br/>. Site acessado em 16 de novembro de 2021.
- PDI-UFG. [http://secplan.ufg.br/news?page=1&per\\_page=10&search=](http://secplan.ufg.br/news?page=1&per_page=10&search=). Site acessado em 08 de novembro de 2021.
- PROEC. [www.proec.ufg.br](http://www.proec.ufg.br). Site acessado em 10 de novembro de 2021.
- RESOLUÇÃO CONSUNI 39/2020. [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/Resolucao\\_CONSUNI\\_2020\\_0039\\_%281%29.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/Resolucao_CONSUNI_2020_0039_%281%29.pdf). Site acessado em 5 de novembro de 2021.
- RODRIGUES, A. L. L. et al. Contribuições da extensão universitária na sociedade. *Cadernos de Graduação. Ciências Humanas e Sociais. Aracaju*. v.1, n.16, p.141-148. 2013.
- SANTOS, S. A. Universidades públicas, sistemas de cotas para os estudantes negros e disputas acadêmico-políticas no Brasil contemporâneo. *Revista de Ciências Sociais*. Outubro. P.49-73. 2010.
- REUNI <http://portal.mec.gov.br/reuni-sp-93318841>. Site acessado em 14 de novembro 2021.

## CAPÍTULO 9

---

# CORTINA COMO ESPAÇO-ENTRE A VISUALIDADE E A DANÇA

Ingrid Lemos

Anterior à janela, ou ao palco de um teatro, vem a cortina. Divisória entre espaços-entres, bloqueadora de correntes e luz, as cortinas são potências anunciadoras do que está por vir, o véu da paisagem que se prenuncia. Como ocupar o espaço da cortina quando elas se fecham? Como antever pela cortina? Tais questionamentos foram propulsores para o presente desenvolvimento, de repensar e ressignificar o espaço de criação corporal, atravessada pelo contexto pandêmico pelo Corona Vírus. Como maneira de ressignificação, junto das inquietações entre meu engajamento como artista visual e dançarina, o presente trabalho foi um potencial para permear as discussões que me atravessam como pensadora e investigadora das visualidades e do corpo nas trilhas de criação artística e poética.

*Cortina* é um experimento, que sobretudo, sublima a relação com o processo de ser uma artista visual que dança, ou uma dançarina que pensa e cria visualidades. Ser artista visual e dançarina é uma trajetória que conecto à estrutura e imagem do rizoma

"rizoma é algo que conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um dos seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza; ele põe em jogo um regime de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao uno nem ao múltiplo (...). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda". (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 32)

Ao navegar pela estrutura e imagem do rizoma, navego pelas margens, é percebido a qualidade de possibilidades de direcionamentos para o que hoje contempla as práticas e narrativas contemporâneas. Não obstante, o caráter de hibridizador do próprio sujeito artista, como forma de transgredir e reformular sua própria atuação no mundo. Para Basbaum (2013), quando o artista indaga

a natureza e sua função como artista, chama-se “artista-etc”. Tão próximo à questão que permeia o “artista-etc”, é a discussão de Cláudia Madruga Cunha (2002), em seu artigo *Professora-Rizoma*, que traz a imagem da mulher professora e a mulher que menstrua, que lida com sua TPM. Influenciada por Deleuze e Guattari, essa mulher que é um rizoma de mil e uma funções, “como uma encruzilhada de fluxos” (CUNHA, 2002, p. 158-159).

Sobretudo, nessa encruzilhada, assim prescrito, sobre “etc” e “rizoma”, ou “artista-professora” ou “artista-dançarina-professora”, compreendo a particularidade da atual temporalidade de ressignificação do fazer artístico, e fazer dança, entendendo-o como um caráter da contemporaneidade da arte. A vida é o palco, e o artista é a trama, e nessa dramaturgia da vida, sendo atravessada pela formação acadêmica em artes visuais, e pela formação mais intuitiva pela trilha das danças, o presente artigo contempla as interfaces que atravessam entre o campo das artes plásticas, e/ou visuais, e da dança, como um estudo de aproximação do objeto propulsor, que é o corpo, como sendo a principal ferramenta do fazer artístico.

Durante a trajetória de pandemia covid-19, as artes consideradas da cena, precisaram se ressignificar em sua forma de compartilhamento com o mundo. Desde então, tornou-se mais popular entre as danças, como forma de adaptação aos palcos, a divulgação do trabalho da vídeodança e da relação corpo-câmera, assim, se equiparando a readaptação de novas tecnologias e, sobretudo, se apropriando das possibilidades dessas novas plataformas. Nessa contextualização temporal, me interessa a questão da interseção entre corpo, movimento e visualidade como forma de entendimento desse velho-novo fazer artístico (compreendendo que as primeiras criações cinematográficas, sempre insurgiram trocas entre corpo e câmera). Como decodificar as interseções presentes no trabalho e execução do compartimento coreográfico e corporal, na dimensão visual?

Como exemplo de artistas que pensam a dança e a visualidade, é conhecido nomes como Maya Deren (*A study in choreography*, 1945), que foi precursora da experimentação entre o audiovisual e a dança. O que é uma expressão das artes da cena, se hibridiza, e se recria em um novo plano visual e cria novas relações de visualidades, materialidades, e então, um novo sistema de expressão artística, como maneira de emancipar a câmera das tradições usuais da composição cênica. Ou seja, a câmera potencializa a recriação cênica

e geográfica do próprio jogo em cena, recriando um novo imaginário de corpo e espaço para quem o assiste.

*Imagens 1: Frames de A study in choreography (Maya Deren, 1945).*



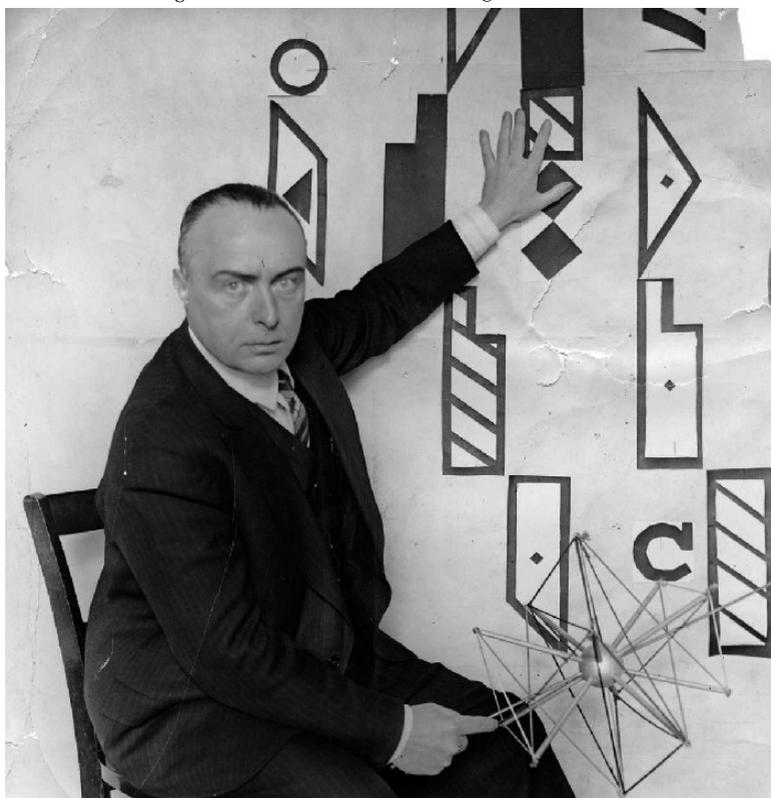


*Fonte:* Youtube. Disponível em: < <https://youtu.be/Dk4okMGiGic>> (Data de Acesso: Outubro de 2021).

Historicamente, como exemplo interseccional, a dança e a música se conciliam através do recurso da leitura musical para com os trabalhos coreográficos. O anteparo entre a dança e música pela forma-partitura é evidenciado pelo estudo da coreologia, que é a ciência de registrar composições coreográficas por escrito, que recria a dimensão visual dentro da dança. Laban se debruçou sobre sistema de coreologia para servir como partitura corporal dos estudos do movimento, entendendo que Coreologia não abrangia somente sobre os estudos da dança e composição coreográfica, e sim da mobilidade de movimentação do corpo humano.

Mota (2012, p. 61), diz que o propósito de Laban era “estabelecer uma cultura na qual a dança, através de um estudo sério (acadêmico), como uma prática teoricamente sólida, pudesse desenvolver-se paralela e combinadamente com a criação de trabalhos de dança teatro”. É interessante perceber a própria trajetória de vida de Laban (KATZ, 2006, p.51), que veio das artes gráficas para à dança, se lançando os seus estudos coreológicos em 1926, data em que fez o uso público do termo pela primeira vez (MOTA, 2012, p. 65).

Imagem 2: Laban e o seu estudo coreológico *Labanotation*.



Fonte: imagem retirada da internet. Disponível em: <<http://www.erikdahl.io/>> (Data de acesso: Outubro de 2021).

Não à toa é seu interesse pelos manuscritos do movimento. Katz (2006, p. 57) descreve a relação pictórica com a dimensão labaniana, sob a luz de Kandinsky. Kandinsky, artista plástico que se debruça nas relações sinestésicas do campo pictórico, que afirmava que a linha é uma impressão de energia, traço visível do invisível. Para Laban, se sustentaria da mesma forma, onde a linha aparece nos gestos, onde os dançarinos são “formas traçadas no reino do silêncio”.

*Imagem 3: Dance Curves: On the dances of Palucca.*



*Fonte:* Wassily Kandinsky, 1926. Imagem retirada da internet. Disponível em: <<https://www.behance.net/>> (Data de acesso: Outubro de 2021).

Com isso, percebemos o campo pictórico como anteparo para a criação de dança, ou o desenho como função coreográfica. E como exemplo de Maya Deren, visto acima, percebe-se a criação da dança como anteparo para o jogo visual. A partir disto, podemos salientar a dimensão visual nos estudos e debruçamentos do corpo em cena, entendendo que a cena produz impressões pictóricas, e que o artista pode se apropriar delas como possibilidade de criação de conceitos, também como, projetar as referências estéticas-visuais para correlacionar os estudos do corpo.

Como interlocução das presentes discussões, trago como campo prático-experimental, o trabalho autoral de *Cortina*<sup>1</sup> (2021), que se direciona para com a experiência visual para estabelecer um jogo de instabilidade dos movimentos corporais e da estética da composição audiovisual. O registro, tendo base sonora a canção ópera de Nicola Porpora (*Polifemo "Alto Giove"*, 1735), é realizado através da utilização do recurso de gravação da plataforma virtual *Zoom*, através do uso da ferramenta de mudança de background do aplicativo, fazendo-o em cima da roupa, que então ocorre o efeito visual e uma dinâmica de alterações na imagem, que estabelece um jogo de mudanças entre as cores do preto e branco.

*Cortina* é uma investigação de novas tecnologias, que reivindica inquietações em cima do recurso do figurino: o tecido, como espaço fechado a ser explorado, tal como o pensamento Deleuziano (1997): o espaço do tecido (como estriado) é um espaço delimitado aonde o ir e vir dos fios, compondo um limite fixo. Como liso, é infinito e aberto, não implica homogeneidade: "um conjunto de questões simultâneas" ou "oposições simples entre os dois espaços" (DELEUZE, 1997, p. 58). E o figurino, como recurso cênico, se torna imaginário e flutuante dentro do desenvolvimento e registro visual.

A cena, além de produzir também essa flutuação entre cores, luz e contraste, traz sensações de ânsia e mistério através de um gestual expressivo dessas qualidades intrínsecas ao material. Aqui, a música já não é mais o recurso da leitura musical para com o corpo, ela se torna um componente que se estreita com o sentido de trilha sonora. Ela estabelece uma temporalidade, mas o movimento não acontece a partir dela, e sim com ela, como uma camada, uma estampa.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/532743163> (Acessado em 09/10/2021).

Imagem 4: Frames de *Cortina* (Ingrid Lemos, 2021).



Fonte: Vimeo.

Como aspecto conclusivo, o presente ensaio textual propôs discutir e estabelecer diálogo sobre as visualidades e intersecções dentro da dança, que também é um lugar contemplativo dentro da contemporaneidade das artes visuais e seu caráter interdisciplinar. *Cortina* se costura com o tempo de pandemia do *Sars-Cov-2*, como mais um artefato temporal construído pelos novos dispositivos tecnológicos e necessidades de recriações poéticas, um marcador de um novo tempo de relações entre arte e possibilidades de redes. Nessas aprendizagens e novas modulações do fazer artístico, onde a experiência em dança, por excelência cênica, se torna uma experiência audiovisual, em que se destaca a articulação das qualidades sinestésicas como componente das mesmas intersecções e dos interesses pela qualidade pictórica nas feitura entre vídeo e dança.

## REFERÊNCIAS

- BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc* / Ricardo Roclaw Basbaum. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- CUNHA, Cláudia Madruga. *Professora Rizoma: TPM e Magia na Sala de Aula*. 2002.
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997b. v. 5, p. 157-189
- KATZ, Helena. O Corpo e o meme Laban: Trajetória Evolutiva. – *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento* / Maria Mommensohn e Paulo Pretella, org. – São Paulo: Summus, 2006.
- MOTA, Julio. *Rudolf Laban, A Coreologia e os Estudos Coreológicos*. Repertório, Salvador, nº 18, p.58-70, 2012.

## CAPÍTULO 10

---

# INFIXIDEZ: REFLEXÕES A PARTIR DO PENSAMENTO DE ZYGMUNT BAUMAN NA PERSPECTIVA DE ARTISTAS/PESQUISADORES BRASILEIROS

Luanna dos Santos Azevedo

### INTRODUÇÃO

Zygmunt Bauman, sociólogo polonês, propõe o conceito de líquido para abordar questões políticas, sociais e culturais do nosso tempo. Para o autor, a modernidade líquida eclodiu com o surgimento das instituições, empresas privadas e as grandes indústrias que se liquefizeram e/ou estão em processo de derretimento com reverberações no modo de viver atual. Inicialmente, esse conceito surge como projeto da pós-Revolução Industrial que, por sua vez, solidificou as instituições sociais em um sistema econômico baseado na manufatura de bens de consumo.

Segundo Bauman, essa liquefação pode ser percebida também em situações corriqueiras e voláteis, caracterizadas pelo consumismo, por relações sociais vazias, fugazes, baseadas no mero interesse, na rotina, bem como na conquista de espaço e necessidade de domínio e contato da sociedade com a tecnologia em diferentes contextos geográficos. Em outras palavras, o líquido que o autor se refere é caracterizado pela crise das instituições sociais e do sistema econômico que advém do desaparecimento da estabilidade em diversos âmbitos sociais por meio de um discurso centralizado na razão, proveniente da reorganização social, implicados nos valores e mudanças contínuas das relações de poder.

Em seu livro “Modernidade Líquida” (2001) o autor discorre cinco principais conceitos, a saber: Emancipação, Individualidade, Tempo/Espaço, Trabalho e Comunidade. A Emancipação diz respeito ao sentir-se livre a partir de todas as regras impostas, encontrando um equilíbrio para viver-se bem. A Individualidade relaciona-se a liberdade individual inibida e atinada por uma força maior, tendo como símbolo a imagem de um outro olhar que tudo observa. No que tange o Tempo/Espaço, de acordo com o autor o espaço se

amplia com máquinas mais rápidas e eficientes, com invenções e o crescimento da tecnologia, em que as coisas se agregam dentro do tempo, com acontecimentos simultâneos, acelerados e ajustados. Finalmente, em Trabalho e Comunidade o avanço que se sustenta na autoconfiança e no indivíduo no desenvolvimento do estágio da modernidade líquida está no progresso. Ele não é mais analisado por uma medida passageira ou transitória que guia a realização duradoura de viver, mas sim por um desafio e uma obrigação perpétua e interminável de continuar vivendo bem.

De fato, em muitas produções contemporâneas percebe-se uma recorrência desses conceitos em espetáculos de dança, tornando possível problematizar tais questões como políticas, sociais e culturais a partir de discursos e reflexões que emergem na relação do corpo com o ambiente, uma relação que coevolui em trânsito constante de informações (GREINER&KATZ, 2005).

A definição de Bauman (2001) nos ajuda a compreender como as relações humanas estão se constituindo no contexto das transformações sociais, políticas e culturais que o mundo vem passando em âmbito global. Transformações essas que têm impactado o modo como as informações e relações sociais têm se configurado nas mais diversas instâncias e contextos educacionais, artísticos e sociopolíticos. Um mundo que se enaltece em uma busca constante pelo imediatismo, felicidade centrada no progresso financeiro, desenvolvimento baseado em soluções rápidas, experiências e resultados positivos, caracterizados pelo excesso de rotina, informações e incertezas quanto à existência da própria vida (BAUMAN, 2001).

A metáfora do termo “líquido” proposta pelo autor está associada ao rompimento de barreiras e vai além de um conceito, definindo-se enquanto um pressuposto filosófico que caracteriza a sociedade dos tempos atuais. Deste modo, nos instiga a refletir sobre aspectos relacionados às condutas humanas nas diferentes relações e instâncias sociais, nos fazendo perceber quais implicações em nossa forma de agir, pensar e se relacionar com o outro, com o ambiente e com nossos desejos, comportamentos, angústias, sensações em cada momento que estamos vivendo.

A história do consumismo é a história da quebra e descarte de sucessivos obstáculos “sólidos” que limitavam o voo livre da fantasia e reduzem o “princípio da realidade”. A “necessidade”, considerada

pelos economistas do século XIX como a própria epítome da “solidez” – inflexível, permanentemente circunscrita e finita – foi descartada e substituída durante algum tempo pelo desejo, que era mais “fluido”. (BAUMAN, 2001, p. 97)

Nesse sentido, o modo de viver em sociedade se organiza a partir de estruturas e questões que impõe ordem de cunho social, político e cultural. Dessa forma, a lógica que nos ordena pressupõe uma submissão ao sistema político, social e econômico vigente. Nesse artigo, proponho pensar o corpo que dança, como propulsor e transgressor de uma concepção hegemônica, capitalista, neoliberal e eurocentrada. E nessa perspectiva de compreender o corpo na relação com o ambiente, em seus atravessamentos, como processo, nas mais variadas ocorrências, coaduna com a escolha dos profissionais aqui apresentados, assim como entendimento de que dança é uma área de conhecimento presente no mundo e que dialoga com todas as questões possíveis nesse universo.

“Dialogando com a noção de líquido (BAUMAN, 2001) no Processo Criativo em Dança” (2015) intitulado por mim como *Infixidez*, integrou a pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), em 2015, como graduanda do Curso de Licenciatura em Dança – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Naquele momento de finalização de curso, propus uma poética corporal em alguns trabalhos como intérprete-dançarina em que essa liquidez aparente, a partir de atravessamentos diários e inquietações, reverberassem estética e expressivamente na dança que estivesse fazendo como intérprete-dançarina e na minha atuação em sala de aula.

Minha trajetória no curso de dança esteve interseccionada entre vivências e ocorrências como pesquisadora, dançarina e coreógrafa, e antes mesmo da graduação, vinha de experiências regulares com dança em academias da cidade. Aproximei-me de diferentes pensadores em dança, porém o interesse pelas ideias de Bauman, mesmo sociólogo, se fez quando pude aproximar questões complexas da sociedade com aspectos pessoais, locais e de formação na educação.

Na UFBA, durante o curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, novamente impactada com as ideias tão atuais desse autor, avancei minha investigação no contexto de buscar aproximar essas discussões sociais, políticas e artísticas em produções de outros coreógrafos

brasileiros. Neste estudo, propus por meio de uma metodologia de pesquisa qualitativa de natureza exploratória, analisar as várias abordagens com base nas respostas dos artistas/pesquisadores/coreógrafos de diferentes regiões brasileiras, a saber: Brazlândia (DF), Curitiba (PR), Juazeiro do Norte (CE), São Paulo (SP), Teresina (PI), Timon (MA). Todos responderam via e-mail a seguinte questão para a escrita: *A partir da noção de líquido, quais questões políticas, sociais e culturais são relevantes ao se tratar/questionar no seu contexto artístico?*

Além de Bauman (2001), as reflexões desse artigo tecem aproximações com a literatura de autores como Barreto (2012) em seu livro, (Autoria em Rede), que nos apresenta as autorias em redes e seus desdobramentos de uma dança mercadológica e André Lepecki (2004) no seu livro (*Of the presence of the body*) quando nos questiona: “Como escrever com dança (ao invés de simplesmente sobre dança)?” (p. 133). Silva (2012) em seu artigo (Experimentar (-Se): Dança Contemporânea E Transformação), nos apresenta os modos de estar/pensar dança contemporânea, ampliando caminhos que parecem sempre estar alinhados ao ambiente em que cada artista vive. Complexifico trazendo Agamben em (O que é contemporâneo? E outros ensaios) (2009), que questiona a terminologia contemporânea, problematizando esse conceito para outras formas de pensá-lo para além do viés cronológico, com isso ele se faz atualizado diante de uma condição de vida que nos tornamos condicionados.

O entrelaçar das discussões propostas por esses autores fornece subsídio teórico e prático para tratar tais reflexões aqui apresentadas e ajuda a pensar sobre o que discuto e correlaciono Infixidez aos processos de criação em dança na atualidade produzida por grande parte de artistas brasileiros.

## PERSPECTIVAS INFLUENCIADORAS: INFIXIDEZ EM TRÂNSITO

Partindo da premissa de que o discurso de Bauman (2001) reflete a conjuntura de muitas produções de dança na contemporaneidade, nesse tópico dedicaremos a analisar as obras de seis (06) artistas e coreógrafos brasileiros de distintos estados, sendo três com formação em dança e três de educação física, cujos artistas com graduação em dança são dos estados brasileiros, a saber: São

Paulo (SP), Brazlândia (DF) e Curitiba (PR). Deste modo, as reflexões aqui propostas terão como referência os discursos sociopolíticos e culturais que permeiam a concepção de criação que estes pesquisadores/artistas utilizam com base no conceito de modernidade líquida, aqui citado em dança, como Infixidez.

Infixidez é uma terminologia que venho pesquisando desde a graduação em Licenciatura em Dança e reflete meu desejo como pesquisadora em continuar me aprofundando nessa temática.

No caso do desenvolvimento dessa pesquisa, cada artista/pesquisador precisou responder uma questão por e-mail relacionada à liquidez na dança, em texto e em movimento com filmagens de vídeo com duração de dois minutos para movimentação e um minuto para se apresentarem. Os artistas selecionados foram escolhidos por suas produções tecerem diálogos e aproximações com as ideias do autor citado. Assim sendo, foram convidados a responderem da seguinte questão problema já apresentada: *A partir dessa noção de líquido, quais questões políticas, sociais e culturais são relevantes a se tratar/questionar no seu contexto artístico?*

Os dados que subsidiam essa pesquisa partiram dessa questão acima feita aos artistas, além da análise de materiais de vídeo registrados por estes com respostas dadas em forma de movimento coreográfico. Nessa perspectiva, esse estudo, inclina-se na direção de levantar discussões/reflexões sobre produções de dança em âmbito nacional, permitindo estabelecer pontos de convergência entre o que se produz em diferentes contextos artísticos e geográficos do país a partir da acepção de Bauman.

Destarte, essa pesquisa constitui uma tentativa de atribuir visibilidade para o tema em questão, buscando estimular a produção de conhecimento em dança no que diz respeito ao recorte pretendido por pesquisa. Primeiro porque sua ocorrência permitiu conexões e tessituras com artistas de contextos espaciais e geográficos de diferentes corpos, referências e pensamentos de dança e, segundo, porque recorre de uma literatura de pensadores da área de dança e de outras áreas para fundamentar o discurso aqui proposto. Ademais, o cruzamento dessas informações certamente colabora para ampliar as reflexões acerca do tema proposto no cenário das produções e discussões de dança contemporânea.

## REFLEXÕES ARTÍSTICAS

Antes de fazer análise dos dados que compõe o objeto de investigação da presente pesquisa será necessária uma breve contextualização acerca dos caminhos que enveredei no percurso das experiências e vivências artísticas que suscitaram o interesse pelo recorte aqui delimitado. O primeiro contato que tive com os artistas – sujeitos da pesquisa – ocorreu no Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, observa-se assim o interesse numa continuada formação dos profissionais da área de dança na atualidade. Ingressei em 2019.1, cursando os módulos nos meses de março e agosto, assim pude estreitar aproximações com as produções dos artistas e colegas que tratam de discussões no universo acadêmico/artístico no contexto das questões que se relacionam com as ideias de Bauman (2001) e do que apresento como *Infixidez* e liquidez numa proposta de dança na contemporaneidade, tudo isso a partir de aproximações e contextualizações com autores que transversalizam esse tema.

É importante que reflitamos, nesse artigo, aspectos da pesquisa em dança acerca dos seus procedimentos artísticos e metodológicos, epistemológicos, filosóficos e antropológicos, visto que a produção de conhecimento em dança em seus aspectos históricos, políticos, poéticos-artísticos e comunicacionais converge na interface com outras epistemologias de outras áreas de conhecimento humano.

Foi nesse ambiente de pluralidade, de relação, de contaminação, ocorrências e atravessamentos que pude configurar outras perspectivas acerca do meu objeto de pesquisa. A partir daí, identificando os meus interesses como estudante e pesquisadora, ao longo do curso comecei estreitar diálogos com alguns colegas com a finalidade de compreender as reverberações do pensamento de Bauman no contexto sociopolítico, cultural e artístico das produções desses artistas. No tópico seguinte, faço uma análise reflexiva da questão que responderam por e-mail, além de vídeos encaminhados e dançados por estes acerca da própria questão levantada.

## ANÁLISE/REFLEXÕES E DISCUSSÃO DO PENSAMENTO DE BAUMAN EM PRODUÇÕES DE ARTISTAS/PESQUISADORES BRASILEIROS

Ao iniciar a pesquisa definindo a questão problema e a metodologia, entrei em contato via e-mail com os artistas do curso já previamente selecionados por mim de alguns estados distintos (São Paulo, Distrito Federal, Paraná, Maranhão, Piauí e Ceará), solicitando que respondessem uma única questão, tanto em forma escrita quanto de maneira coreográfica, por meio de um registro de vídeo com duração de até dois minutos.

Inicialmente, foram convidados nove artistas/pesquisadores para participarem da pesquisa. Desse total, apenas seis se dispuseram a responder à questão e enviaram o vídeo. Esse formato foi considerado por mim como instrumento metodológico mais viável, haja vista que os sujeitos da pesquisa são de estados diferentes e seria impossível realizar esse procedimento *in loco*.

A artista/pesquisadora Amanda Oliveira da Silva reside no Estado do Maranhão, em Timon. Tem formação em Educação Física pela UESPI e cursos na área de dança. Trabalha como professora, artista e com produção cultural em projetos artísticos na cidade de Teresina (PI). A artista nos apresenta a realidade na qual se faz inserida, em que o conceito de liquidez se configura nas relações e ações cotidianas, associado às dinâmicas do tempo e local em que está contextualizada. Além disso, apresenta-nos certos problemas em relação à dança nesse ambiente social, cultural e político; por um lado a política de circulação de espetáculos e projetos possibilitando aos artistas um espaço de fala e por outro, a falta de uma academia para formação dos mesmos.

*Fotografia 1: Amanda Oliveira da Silva.*



*Registro: Captura do vídeo.*

Ariadne Marian Bastos Lipinski artista/pesquisadora que reside no Estado do Paraná, em Curitiba, tem bacharelado e Licenciatura em Dança pela Unespar/FAP e nos apresenta uma perspectiva de dança mercadológica e questiona-se: “*como se pode encaixotar ou formatar a dança para um único fim?*”. Interessante pensar sobre isso, quando se fala em liquidez a partir de Bauman (2001), ou seja, compactua com seu pensamento, a dança subordinada à cultura midiática e aos padrões histórico-culturais, associando-a como produto mercadológico.

Enfatiza a contemporaneidade como um tempo que abarca uma diversidade de espaços, pensamentos, modos e discursos sobre dança, visto que as perspectivas e percepções diversas acerca da realidade são múltiplas e, por sua vez, evocam a coexistência e não linearidade do conhecimento. Deste modo, compreende que no âmbito da criação e produções em dança esse pensamento tem se revelado enquanto um cenário fértil, inclusive como meio dos artistas se manifestarem e expressarem sua arte de forma política no mundo.

*Fotografia 2: Ariadne Marian Bastos Lipinski.*



*Registro: Captura do vídeo.*

O artista/pesquisador Gabriel Sousa Domingues reside no Estado de São Paulo, na capital paulista. Com formação na área de dança e inserido no contexto artístico e cultural da cidade, atua através de grupos e companhias de dança. Com base na análise de sua escrita identificamos como o artista mobiliza uma produção cultural e artística através de leis de fomento como editais, uma outra realidade.

O artista sinaliza que os editais públicos ainda existentes voltados para a dança, colaboram para a difusão, valorização e democratização da arte na cidade. Mesmo assim, Gabriel argumenta que mesmo assim existe a precariedade e a escassez de editais, bem como os cortes de verbas, duração dos projetos e as alterações dos recursos dessas políticas públicas, evidenciam o descaso do poder público e dos órgãos do governo com a cultura.

Outro ponto crítico destacado por ele foi às relações entre produção cultural em dança e as políticas públicas de editais para o setor que, no caso desse último, como mecanismo de fomento legal, estipula critérios e condições que legitimam conceitos de arte, cultura e de políticas públicas que, segundo o mesmo, não promovem necessariamente a democratização das manifestações artísticas. Conforme ainda observa, essa lógica está atrelada a prática do consumo e mercadológica de um mercado industrial que exige produtos estéticos direcionados e limitados.

Gabriel cita, inclusive, que esses critérios apontam para uma desigualdade no universo das produções do campo da arte, visto que muitos grupos de coletivos e artistas para obterem financiamento precisam atender e abrirem mão da própria liberdade artístico-criativa para formatar suas obras segundo os critérios estipulados, ou seja, uma ressonância natural do “agora”, e a lógica da economia orientada pelo consumismo, como nos aproxima Bauman (1999). Nesse modelo, o artista menciona que “a estrutura de privilégios ainda é muito intensificada”.

Gabriel como artista, produtor e intérprete da dança apresenta uma identidade política e crítica bastante engajada como as questões que atravessam o seu ser artista e os desafios de se colocar como profissional da área. Com relação ao vídeo dançado, observamos alguns traços e singularidades em suas movimentações e as reverberações do seu pensamento crítico em suas composições.

Fotografia 3: Gabriel Sousa Domingues.



Registro: Captura do vídeo.

Jayane Ferreira Diniz artista/pesquisadora, com formação em Educação Física pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – IFCE reside no Estado do Ceará, em Juazeiro do Norte. Em sua escrita é possível perceber uma poética e estética que estabelece relações com o conceito de líquido e suas possíveis metáforas. Em uma de suas falas, a artista concebe o “corpo” como metáfora para pensar o líquido, o fluido e que se assemelha ao movimento da água ou ao próprio “sangue”. Outro tipo de aproximação que também espelha a ideia *Infixidez* que venho desenhando em meus estudos de dança.

Ressalta que vem perdendo certas percepções em face de velocidade das informações de um mundo globalizado, frisando que a dança pode potencializar e despertar os sentidos por meio da escuta interna. Sua concepção criativa é repleta de estímulos e metáforas. Através de analogias são criadas referências conceituais e imagéticas por meio de tessituras e relações entre o que denomina de corpo fluido, corriqueiro e frágil.

Segundo a artista, “líquidos ou fluidos são uma rede de conexões que permitem ligações com o que nos une e nos afeta. É o que está nos entrelugares, independentemente do tempo ou espaço que estamos”. Jayane ressalta que a contemporaneidade tem relativizado não só a produção de conhecimento como as relações interpessoais, interferindo no modo como lidamos com os nossos desejos e frustrações, provocando mudanças de hábitos cognitivos na maneira como interpretamos as informações e agimos perante as questões no

mundo. Segundo a artista, o excesso de informações, de rotina, de exposição e contato do corpo com as tecnologias em espaços múltiplos e simultâneos, somado a outros fatores, tem propiciado a ocorrência de doenças mentais como a depressão.

A dança do ventre, estética que a artista reafirma como corpo que dança, tem buscado explorar questões relacionadas à autoestima, identidade e do universo da mulher na sociedade atual, como tentativa de instaurar discursos e possibilidades de pensar o corpo, o movimento e a dança em contraposição aos padrões histórico-sociais impostos.

Em seu vídeo, percebe que sua dança se configura como uma tentativa de releitura e posicionamento estético-político frente aos tempos atuais, ou seja, uma atenção ao nosso mundo, ao que fazemos, e como isso pode vir a impactar a vida de todos (BAUMAN, 2010).

*Fotografia 4: Jayane Ferreira Diniz.*



*Registro: Captura do vídeo.*

Rafael Alves de Assunção Oliveira artista/pesquisador com formação em Licenciatura em Dança pelo Instituto Federal de Brasília – IFB reside no Distrito Federal, na cidade de Brazlândia. O artista enfatiza que o principal questionamento da contemporaneidade reside nas teorias que embasam as diferentes correntes de pensamento do corpo, bem como as possíveis dicotomias.

Ao correlacionar o pensamento de Bauman (2001) com a liquidez na dança que ela produz, afirma que concepção de corpo proposta pelo

pensamento do autor está implicada com as questões que nos atravessam na contemporaneidade. O artista aproveita para questionar: “*O que pode o corpo nestes contextos? Um constante devir? Liquidez e instante dialogam em línguas diferentes*”?

Segundo Rafael, a busca por respostas acerca dessas questões tem instigado reflexões importantes que se inter-relacionam com o modo como pensa e produz dança.

*Fotografia 5: Rafael Alves de Assunção Oliveira.*



*Registro: Captura do vídeo.*

Samuel Alves Nascimento artista/pesquisador formado em Educação Física pela UESPI reside no Estado do Piauí, na capital Teresina. É bailarino e coreógrafo da Companhia do Ballet da Cidade de Teresina. A compreensão de *sociedade líquida* para o artista está relacionada ao senso comum. Reconhece a não familiaridade com o pensamento do autor, mas, por outro lado, aproveita para questioná-lo.

Associa à condição líquida, aqui apresentada a “fluidez, fluxo e parado” e diz que tem procurado assimilar o referido conceito no contexto artístico nas experiências que desenvolve como bailarino na cidade, na relação com outros profissionais de dança que, por sua vez, mesmo como formação na área acabam sendo desfavorecidos. Para o artista, apesar desse cenário não ser favorável, muitos desses profissionais mostram-se engajados com o ofício demonstrando o quanto são competentes e potentes, inclusive trazendo essa discussão para cena.

Lembra que a dança, assim como os artistas da área, mesmo se confrontando com um cenário precário com ausência de oportunidades e políticas públicas, continuam resistindo, refletindo e produzindo dança como forma de resistência. O artista compara ainda a ausência de liquidez na dança como o exercício de regulamentação profissional que, segundo ele, não tem fluidez e se existe é um paliativo que cansa e que esvai por barreiras que “cortam o fluxo”. Seu questionamento apesar de ser dito com ausência de liquidez, se faz contraditório, em seu depoimento, por tratar liquidez literalmente e no mesmo momento ele se coloca como resistência para suas produções.

A proposta nessa pesquisa ao refletir sobre o pensamento de Bauman (1999, 2001, 2009, 2010), está justamente nisso, somos sociedade de consumidores, carregados de tensões, valores, conflitos e atitudes, imersos numa cultura do aqui e agora.

Critica que a existência de políticas públicas não dá suporte às produções locais. Conforme observa, as leis existentes são “falhas e de procedências duvidosas”, além de não estimularem a produção fixa da cultura valorizando a arte e a dança. Além disso, reforça que a dança se mantém enquanto forma artística, visto que, na maioria das vezes, perante esses mecanismos e a sociedade, se legitima nas precariedades do sistema.

*Fotografia 6: Samuel Alves Nascimento*



*Registro: Captura do vídeo*

## DISCURSOS: FORMAS DE PRODUZIR DANÇA.

Após analisar as escritas, criações e produções desses coreógrafos brasileiros pude perceber questões similares e divergentes no modo como os artistas organizam suas escolhas estéticas, discursos, pensamentos e distintos modos de pensar e fazer a produção em dança na contemporaneidade, tendo como referência um conceito específico sobre o que é modernidade líquida, apresentado pelo sociólogo Bauman. Nesse sentido, esse artigo buscou apresentar ao leitor, de forma sucinta, como essa relação tem se configurado no âmbito da produção estética e local em alguns estados brasileiros.

Deste modo, a análise e reflexão desses dados apontam para considerações importantes acerca do corpo que dança. Além de ratificar a discussão de uma temática continuamente muito explorada no universo da pesquisa em dança, propicia estabelecer cruzamentos de fazer e pensar essa produção em dança, posicionamentos que podem convergir ou não, no que diz respeito aos modos e singularidades de criar, possibilidades, escolhas artísticas e referências teóricas práticas a partir das distintas formas de interpretar e produzir dança em determinadas regiões brasileiras.

Nesse texto, o conceito de modernidade líquida apresenta-se enquanto poética em dança intitulada por mim de *Infixidez* e que dialoga com a acepção de Bauman (2001). De modo geral, os artistas reconhecem que no contexto do seu fazer artístico, essa reflexão tem se mostrado necessária, não só do ponto de vista da dança, mas no âmbito das questões culturais, sociais e políticas. Segundo estes, a dança é *uma forma de conhecimento presente no mundo, e como tal, tem o compromisso de levantar e intermediar questões políticas, éticas, estéticas propondo releituras críticas a partir do corpo, pensamento estético-sensível.*

Assim, o tema aqui apresentado e pensado a partir dos corpos dançantes de algumas regiões brasileiras, aponta para um panorama recorrente com análises e discussões sobre dança no cenário nacional. A continuidade dessas discussões evidencia a necessidade de se pensar mais profundamente sobre liquidez na modernidade, como também sobre a necessidade de novos aprofundamentos a respeito do tema. Objetiva-se com isso criar conexões e diálogos entre pensamentos em dança, corpo e epistemologias diversas, ou seja, olharmos com lente “para os governos e o mercado” (BAUMAN, 2010, p.75),

as falas, as *fake news* que nos estimulam aspectos cognitivos habitualizando um modo de ser no mundo.

Assim, a análise dessas produções artísticas nos contextos geográficos pesquisados, exemplifica como a dança enquanto uma forma de conhecimento evoca na ótica do pensamento contemporâneo uma pluralidade de corpos, informações, modos e procedimentos com distintas concepções estéticas e abordagens de corpo na relação com os ambientes diversos, implicando em diferentes escolhas e maneiras dos artistas interpretarem e legitimarem suas produções na atualidade enquanto uma forma de expressão crítico e política.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARRETO, Ivana. B. M. *Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas*. 2012. 127 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Capitalismo parasitário: e outros temas contemporâneos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida Líquida*. sobre a fragilidade dos laços humanos.. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

GREINER, Christine, KATZ, Helena. Por uma teoria corpomídia. In: GREINER, Christine (Org.). *O Corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablune, 2005.

LEPECKI, André. *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2004.

SILVA, Cibele. R. *Experimental(-se): dança contemporânea e transformação*. In: II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança? ANDA – Dança: Teorias do Corpo Dança. II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança? ANDA – Comitê Temático Dança em Mediações Educacionais. São Paulo, 2012.

#### LINKS DOS ARTISTAS:

1 Amanda Oliveira

<https://drive.google.com/file/d/1TThTsGtolto0bb2nH0MD87JXzX1NzRpR/view?usp=sharing>

2 Ariadne Lipinski

<https://drive.google.com/file/d/1WY8P9bcjdfvO0HdbJJ01TDFJJ5slbMQw/view?usp=sharing>

3 Gabriel Domingues

[https://drive.google.com/file/d/10Kb0vaMuj05\\_BdGRCEZrgpqqS8WTSa1/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/10Kb0vaMuj05_BdGRCEZrgpqqS8WTSa1/view?usp=sharing)

4 Jayane Diniz

[https://drive.google.com/file/d/1GymfSN\\_Nm2rhXmqLV2kC1G1yeBcDdUPd/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1GymfSN_Nm2rhXmqLV2kC1G1yeBcDdUPd/view?usp=sharing)

5 Rafael Oliveira

<https://drive.google.com/file/d/1v4RYIEVPYOXaGCcOj5emYkrvUYG4FUQc/viiew?usp=sharing>

6 Samuel Alves

<https://drive.google.com/file/d/14215kb00xoELkn8yrYwBgzLPBw9RmM22/view?usp=sharing>

## SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

**Alexandre Donizete Ferreira** é artista da Cena; Doutor em Artes da Cenapelo Instituto de Artes, Mestre em Biologia Celular e Estrutural pelo Instituto de Biologia com área de concentração em Anatomia Humana, ambos pela Universidade Estadual de Campinas. Docente e Pesquisador do curso de Licenciatura em Dança da Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás. Coordenador do LAPIAC -Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena. Professor do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena/EMAC/UFG. Atuações como pesquisador-intérprete, diretor e assistente de direção em Cias. de Dança. Professor de técnicas corporais e estudo do movimento humano, poética e presença cênicas para profissionais das Artes da Cena. Trabalhos desenvolvidos de preparação corporal e cênica para Artistas da Cena. E-mail:alexandreferreira@ufg.br; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6147910374743330>.

**Aroldo Santos Fernandes Júnior** é doutorando e mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA. Possui Bacharelado no curso de Dançarino Profissional e Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Bahia. Atualmente é professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, no Departamento de Ciências Humanas e Letras onde ministra para o curso de Licenciatura em Dança, disciplinas relacionadas com a criação coreográfica e técnicas corporais. Pesquisa Teorias da Performance, Dramaturgia da Dança, Gênero e Sexualidade, Dança e Tecnologia e Cultura Visual. E-mail para contato: [asfjunior@uesb.edu.br](mailto:asfjunior@uesb.edu.br); Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2841484939347406>.

**Eliza Pratavieira** apresenta-se como artista-pesquisadora e docente indisciplinar, caminhante por lugares de intersecção entre corpo, escrita e arte. Propõe experimentos nos campos da performance, dança, literatura e expressões visuais. Sinto-se corpe inquieta em aventura pelos circuitos artísticos, pela universidade, pela escola e pelas tecnologias de difusão dos saberes. Trabalha no sentido de construir territórios de contato entre diferenças, sondar estabilidades provisórias em situações de cruzamento, propor tecnologias para habitar ambiguidades, tensionar limites e desdesenhar

fronteiras. E-mail para contato: [eliza.pratavieira@gmail.com](mailto:eliza.pratavieira@gmail.com); Link de acesso ao Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7435584183937397>.

**Elke Siedler** é artista da dança. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP); Mestre em Dança e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA); Licenciada e Bacharela em História (UFSC), Licenciada em Artes Visuais (CLARETIANO) e Teatro (UNÍTALO). Professora Substituta da Licenciatura e Bacharelado em Dança (UNESPAR/FAP), desde 2017, onde coordena o projeto de extensão Dança: Cuidado de Si. Performer e cofundadora do coletivo artístico Insólita Assemble e codiretora do Espaço de Criação Composteira (espaço de pesquisa). Foi bailarina do Grupo Cena 11 Cia. de Dança. E-mail para contato: [elkesiedler@gmail.com](mailto:elkesiedler@gmail.com); Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2259772519759431>.

**Ingrid Lemos** vive e trabalha no Rio de Janeiro. Atualmente é mestranda em Artes pela PPGARTES/UERJ, onde pesquisa imaginário e sentimentos oceânicos para constituir diálogos sobre corpo e imanência, nas práticas artísticas e educativas. Formada em licenciatura em Artes Visuais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atua como professora de artes, artista visual e dançarina de fusão étnica contemporânea. E-mail: [ddlemos.art@gmail.com](mailto:ddlemos.art@gmail.com); Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7623230051330724>.

**Isabelle Rocha** é alagoana, nascida em Maceió, Isabelle Rocha é bailarina, professora e coreógrafa. É graduada em Educação Física pela Universidade Federal de Alagoas. Tem formação em balé clássico pela Academia de Ballet Eliana Cavalcanti, onde também foi professora e bailarina do Ballet Íris de Alagoas, por 19 anos. Como integrante do Ballet Íris de Alagoas, teve oportunidade de dançar nos mais importantes festivais e eventos de dança do país. Como professora do Ballet Eliana Cavalcanti, foi contemplada com bolsa de estudo para participar do *8th Annual Ballet Teacher Seminar and Student Conference Russian Method* realizado no *Department of Dance College of Fine Arts, na Western Michigan University, na cidade de Kalamazoo, Michigan – USA*. Possui Especialização na área do Ensino da Arte, pela UFAL e Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. É professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL, desde 2008,

lecionando disciplinas da área de Práticas da Dança. Suas áreas de interesse e atuação são: Estudos do Corpo, Educação Somática, Métodos e Técnicas de Dança e Dança com corpos diferenciados. Atuou como coreógrafa no Ballet Eliana Cavalcanti, no Ballet Íris de Alagoas, na Compasso Academia de Dança, na Escola de Ballet do SESI/AL, na Jeane Rocha Academia de Dança e em eventos promovidos pelo governo de Alagoas. Também atua como preparadora corporal e coreógrafa em peças teatrais e no Coral do Instituto Federal de Alagoas. Em 2014 foi contemplada com o Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna, para montagem do espetáculo solo Sapatos Vermelhos. É autora do livro Balé de Flávio Sampaio na Academia, resultado da sua pesquisa de mestrado e lançado em 2015 pela Editora da UFAL – EDUFAL. Em agosto de 2021 deu início ao doutorado em Artes Cênicas, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia – UFBA. E-mail para contato: isabelle.rocha@ichca.ufal.br; Link de acesso para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8948226559911087>.

**Luanna dos Santos Azevedo** é licenciada em Dança pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB, atua como profissional da área desde 2007. Iniciou sua jornada na cidade de Vitória da Conquista - BA na Escola de Dança Arabesk. Em 2010 juntou-se a Provisória Cia de Dança Contemporânea; em 2011 ingressou no curso de Licenciatura em Dança - UESB na cidade de Jequié Bahia. No primeiro ano da graduação participou da Cia. Fina Fulô de Teatro composta pela segunda turma do curso de Dança e Teatro, atuando em espetáculos como Latumia Ou a História de Amor de Romeu e Julieta - Direção: Roberto de Abreu (em memória); No Branco do Olho - Direção: Aroldo Fernandes. Fez parte do elenco de PANGEA Direção: Sylvan Barbosa, remontagem do Balé Teatro Castro Alves; BTCA Memória além de atuar como intérprete criadora no espetáculo (Alinhavo) Direção: Lauana Vilaronga; (Manihot Esculenta) Direção: Flaviana Sampaio; (Banzo) Direção: Denys Silva; Formou-se em Ballet Clássico (Intermediate) pela Royal Academy of Dance; Atualmente é professora de dança na rede privada e do município da cidade de Jequié - Bahia em regime temporário e é integrante colaboradora do Grupo de Pesquisa NEC - Núcleo de Estudos do Corpo - UESB, Coordenado pela Prof. Dra. Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque; Em 2019 se especializou em Estudos Contemporâneos em Dança pela

Universidade Federal da Bahia - UFBA. E-mail para contato: luannasazevedo@hotmail.com; Link de acesso para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3666534533339760>.

**Marcilio de Souza Vieira** é bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN). E-mail para contato: [marciliov26@hotmail.com](mailto:marciliov26@hotmail.com); Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7003467659704271>.

**Natassia Duarte Garcia Leite de Oliveira** é artista da cena e docente nos cursos de graduação 'Teatro' e 'Direção de Arte' e na Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (Emac/ UFG). Doutora em Educação, coordena: o Laboratório de Montagens Cênicas e Teatro Educação (LabMonTe); o Laboratório de Criação de Figurinos, Acervo de Indumentárias e Ateliê de Costura (LabCriaa); e o Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (Lapiac). Também integra como professora pesquisadora, o Núcleo de Estudos e Pesquisas da Infância e seus Diferentes Contextos (Nepiec/ FE/ UFG). E-mail para contato: [natassiangarcia@ufg.br](mailto:natassiangarcia@ufg.br); Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2673206479757870>.

**Renato de Sena Vieira** é mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Psicomotricista e Pedagogo, Professor da Pós-Graduação em Dança em Consciência Corporal da Universidade Estácio de Sá, Terapeuta em Dança na Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro. E-mail: [renatodesena@gmail.com](mailto:renatodesena@gmail.com); Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6374493172281164>.

**Valéria Maria Chaves de Figueiredo** é professora associada da UFG. Atua no mestrado em Artes da Cena Emac/UFG e nos cursos de Dança e Teatro. Doutora em Educação pela Unicamp. Mestre em Artes pelo Instituto

de Artes da Unicamp. Coordenadora do programa de residência pedagógica e dos estágios do curso de dança da UFG. Membro do grupo de pesquisa Lapiac – laboratório interdisciplinar em artes da cena. Tem experiência na área de dança e educação, criação artística, processos interartísticos, história e memória. E-mail para contato: [v.fig@hotmail.com](mailto:v.fig@hotmail.com); Link de acesso para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4166799919007370>.

## SOBRE AS ORGANIZADORAS

**Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque** é Professora do Curso de Licenciatura em Dança e Teatro da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Licenciatura e Bacharelado em Dança, UFBA (1999). Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/SP (2016). Professora colaboradora do PPGCEL: Programa de Pós-graduação em Letras: educação, cultura e sociedade. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Colaboradora do projeto de Extensão Engenho de Composição – UESB. Coordenadora do Grupo de Pesquisa GPNEC - Núcleo de Estudos do Corpo – CNPQ/UESB. E-mail: [iara.linhares@uesb.edu.br](mailto:iara.linhares@uesb.edu.br); Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7913529993809727>.

**Rousejanny Ferreira** é doutoranda em Artes pela Universidad Nacional de las Artes (UNA - Argentina), mestre em Performances Culturais, Especialista em Filosofia da Arte e Pedagogias da Dança. Professora do Instituto Federal de Goiás no curso de Licenciatura em Dança. É uma das coordenadoras do grupo de pesquisa artística Corpo Composto (IFG). É autora do livro *Balé sobre outros Eixos* e organizadora dos livros *Pesquisa em Balé no Brasil* e *Discutindo a juventude: microrevoluções entre a cultura e educação*. É pesquisadora dos grupos Sentidos do Barroco: outras direções, outras lógicas, outros gestos (PUC-SP) e Grupo de Pesquisa em Memória, História e Dança – UFG.



