

III

# Convocações em dança: conexões indisciplinadas na práxis profissional

Orgs. | Iara Cerqueira | Rousejanny Ferreira



EDITORA  
**BORDÔ  
GRENA**



**III 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)

Me. Daniel Alem Rego (UFBA)

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  
Rousejanny Ferreira  
*organizadoras*

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



Catu, BA  
2024

© 2024 by Editora Bordô-Grená  
Copyright do Texto © 2024 Os autores  
Copyright da Edição © 2024 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  
*Editoração:* Editora Bordô-Grená  
*Revisão textual:* Anderson de Almeida Santos

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

III.

convocações em dança [livro eletrônico: conexões indisciplinadas na práxis profissional/organizadoras Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque; Rousejanny Ferreira. -- 1. ed. -- Catu: BA Editora Bordô-Grená, 2024.  
PDF

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN 978-65-80422-49-4

1. Dança 2. Dança - Aspectos antropológicos - Brasil 3. Dança - Aspectos sociais 4. Corpo - Arte 5. Corpo - Imagem 6. Corpo - Linguagem  
I. Albuquerque, Iara Cerqueira Linhares de. II. Ferreira, Rousejanny.

24-244957

CDD-792.8

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Dança: Arte do corpo em movimento 792.8  
Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

---

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

## S U M Á R I O

Prefácio	09
Apresentação	11
<i>Iara Cerqueira</i> <i>Rousejanny Ferreira</i>	
Entrelugares criativos: chãos distópicos e as dramaturgias da precariedade	15
<i>Aroldo Santos Fernandes Júnior</i>	
Quem fala do silêncio da mulher que fala? As artes como caminho resolutivo	33
<i>Nilza Laice</i>	
Beyond the steps: unveiling the artistic influences behind my choreography	51
<i>Angella Marie Gallo</i>	
Por uma pedagogia decolonial para/da dança	72
<i>Neila Baldi</i>	
Teatro e diversidade sexual na educação básica: estratégias artísticas para uma educação político-libertária	91
<i>Caio César Silva Rocha</i> <i>Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque</i>	
Doramas e a partilha do sensível: a contribuição das séries de tv asiáticas na manutenção da saúde mental na sociedade do cansaço	110
<i>Mateus Freire Santana Silva</i> <i>Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque</i>	
Arte do corpo e saúde mental: uma abordagem metabólica no espaço acadêmico	126
<i>Nadja Ferreira Rabelo de Melo</i>	

*João Victor Dias Costa*

Artes na reabilitação em tempos de pandemia	140
<i>Renato de Sena Vieira</i>	
<i>Aline Rangel Vargas</i>	
<i>Luciene Porto Frazão de Souza</i>	
<i>Mariana Marra Albuquerque</i>	
Espiritualidade e dança: trânsitos para dançar a si mesmo, com o outro e o mundo	162
<i>Alexandre Donizete Ferreira</i>	
<i>Valéria Maria Chaves de Figueiredo</i>	
SOBRE AS ORGANIZADORAS	185
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	186

## Prefácio

### *Confluenciar ações indisciplinadas em dança*

A presente coletânea nos convoca a pensar como se conectar a temas que confluenciam modos de ser em dança e como fazer dança COM eles. Diferente de praticar dança através de, por meio de, a partir de, a proposta aqui é dançar COM as maneiras de dizer as coisas.

Numa missão ousada, a organização propõe reflexões políticas e sociais num exercício permanente de alteridade, diversidade e interseccionalidade que implica pessoa autora e pessoa leitora. Ninguém fica imune.

Pode-se encontrar desde dramaturgias da precariedade, passando pela pedagogia decolonial às práticas educacionais libertárias, da resistência ao apagamento sistemático das mulheres, às proposições mais subversivas e questionadoras.

Quando há envolvimento entre temática, conceitos e procedimentos, presentes em projetos de pesquisa e/ou extensão, há conexões que se fortalecem apesar dos contextos mais insólitos. Encontram-se aqui, textos que percorrem caminhos plurais e que trilham, criticamente, assuntos que se tangenciam, se atravessam, se comungam.

Pensar a dança indissociada da vida, ou seja, a dança corpando, insistente e inesgotavelmente, mundos, políticas, questões, indignações, é pensar sobre nós neste planeta. Estamos aqui agora pois somos resultado da confluência ancestral e vindoura, somos resultado provisório do que foi e do porvir; tudo se encontra conectado e precisa ser produzido mais e mais conhecimento em Dança que motive o comprometimento COM a vida.

Os escritos acerca das mulheres e suas narrativas, sobre a crise pandêmica da COVID19 e as reflexões sobre saúde mental,

a sociedade do cansaço, a espiritualidade e o papel na dança, as vidas subtraídas pela violência brasileira, tudo se relaciona, direta e/ou indiretamente, com a desigualdade, seja social, econômica, alimentar, racial, de gênero. A responsabilidade em despotencializar a necropolítica, dirimir fronteiras, minimizar diferenças, colaborar mais e sustentar políticas de vida, é nossa em todos os âmbitos. Escrever, dançar, falar, cantar, manifestar são ações motoras e contagiantes.

Fazer convocações em dança a fim de envolvermos mais uns aos outros, umas às outras, é função indisciplinar e sensível. Basta continuar, criar hábitos, articular resistências, desarticular violências, aproximar poéticas, expandir, confluenciar.

Primavera de 2024

Gilsamara Moura

Diretora do FIDA- Festival Internacional de Dança de Araraquara, idealizadora da Escola Municipal de Dança “Iracema Nogueira”, vice-diretora e docente da Escola de Dança da UFBA – Universidade Federal da Bahia, pós-doutora em Dança e Política pela Université Côte D’Azur (Nice/França), líder do Grupo de Pesquisa ÁGORA: modos de ser em dança (CNPq/UFBA).

## Apresentação

*Exagerado, jogado a seus pés, “somos mesmo” exagerados*

Inúmeras questões surgem no exercício de estarmos no mundo. Durante o processo de atualização constante que vivemos nosso corpo se adapta criando determinadas habilidades cognitivas que passam a fazer parte de nosso repertório, num processo de ser/estar em movimento, com isso materializando nosso modo de viver e compreender determinadas especificidades ao nosso redor. De certa forma isso nos mostra que damos conta parcialmente dos fatos, precisando encarar com naturalidade, mas ao invés disso criamos invólucros enquanto seres viventes no mundo, buscando dessa forma um contante *deslocar para permanecer*.

A proposta dessa coletânea está em jamais parar de pensarmos sobre algo de maneira categórica, estrutural, e seguir nos perguntando e aos outros. E foi assim que pensamos ao propormos esse e-book, a urgência em incluir questões problematizadoras, sem anseios de responder prontamente, como também assumirmos a necessidade de um “pausamento”, como tentativa de aproximação à reflexão ao que se propõe fazer, ler, escutar, falar, trocar. Dessa forma conectarmos os autores, uns com os outros, aos lugares, à natureza, aos espaços, aos toques, aos encontros e as pessoas, pois a dificuldade de observamos o mundo dessa maneira segrega e traz somente um modo de agir que não aproxima, mas distancia. Parece irmos de encontro à maré, mas é justamente assim que pensamos. De fato, continuamos na luta para que algumas etiquetas como empoderamento, decolonial, lugar de fala não se tornem “senhas de acesso” categorizando o que deve ou não deve ser feito nos tempos atuais.

Percorrendo performatividades, quatro trabalhos nos levam por passeios perturbadores. "Entrelugares Criativos: Chãos Distópicos e as Dramaturgias da Precariedade" explora como a videoperformance "Sim ou Não" de Saullo Berck, utiliza o conceito de Dramaturgia da Precariedade para problematizar noções cristalizadas de identidade. Como contraponto, apresenta uma perspectiva sociológica e desidentificatória que ressignifica identidades e destaca a criatividade e biopotência de sujeitos subalternos. Colocam luz à questão de gênero o texto "Quem fala do silêncio da mulher que fala? As artes como caminho resolutivo", aprofunda-se nas vozes femininas de mulheres moçambicanas e o lugar da arte como expressão e resistência, que resultou na "Simbiose, a mulher que Fala". Por fim, nosso primeiro texto internacional, de Angela Gallo, um relato autobiográfico de uma mulher em suas múltiplas camadas sociais, políticas e artísticas. "Quem fala do silêncio da mulher que fala? As artes como caminho resolutivo", aprofunda-se nas vozes femininas de mulheres moçambicanas e o lugar da arte como expressão e resistência, que resultou na "Simbiose, a mulher que Fala". Por fim, nosso primeiro texto internacional, de Angela Gallo, um relato autobiográfico de uma mulher em suas múltiplas camadas sociais, políticas e artísticas.

*No caminhar da educação, dois textos apontam caminhos*

"Por uma pedagogia decolonial para/da dança" parte de princípios da teoria e pedagogias decoloniais para promover um aprenderensinar dança que problematize seus contextos e práticas. Já "Teatro e Diversidade Sexual na Educação Básica: Estratégias Artísticas para uma Educação Político-Libertária" destaca o papel crítico, político, pedagógico e subversivo do

teatro na educação. Para tal, explora a técnica do Teatro-Fórum do Teatro do Oprimido.

No último bloco, quatro textos se entrelaçam pelo interesse nos encontros entre dança e saúde, considerando as camadas físicas, mentais e espirituais. “Doramas e a partilha do sensível: a contribuição das séries de tv asiáticas na manutenção da saúde mental na sociedade do cansaço” explora as séries TV asiáticas e interfaces desta produção com a ampliação da visão de mundo e reflexão sobre a experiência de viver. Em “Arte do corpo e saúde mental: uma abordagem metabólica no espaço acadêmico”, destaca-se os benefícios da dança como medida preventiva e auxiliar no tratamento de crises de ansiedade, estresse e transtornos mentais. A análise parte de uma experiência interdisciplinar na UESB e inserida nas Práticas Integrativas e Complementares em Saúde (PICS).

“Artes na Reabilitação em tempos de pandemia” relata ações educativas, terapêuticas e artísticas realizadas virtualmente durante uma pandemia, em um Centro Municipal de Referência para Pessoas com Deficiência no Rio de Janeiro. Fechando o bloco, “Espiritualidade e dança: trânsitos para dançar a si mesmo, com o outro e o mundo”, nos brinda com conexão complexa e profunda com teorias do corpo, do movimento, religiosidade e espiritualidade como convite ao autoconhecimento.

Os artigos deste livro documentam com intensidade o comprometimento e conhecimento com discussões aquém do senso comum e propõe deslocar debates contra formas abusivas que tem contribuído para enfatizar um tipo de racionalidade que explora tudo e todos, suprimindo suas potencialidades de sentir, dizer e fazer o que lhes convém. Saindo deste espaço de desrealização pessoal e material, convocamos autores que ocupassem com suas pesquisas este espaço como provocação,

ruptura e acionamento para juntar-se a nós organizadoras para que possamos buscar modos de vida outros e próximos com arte, literatura, poesia, feminismo, educação e prática crítica com respeito e responsabilidade.

Iara Cerqueira  
Rousejanny Ferreira

# ENTRELUGARES CRIATIVOS: CHÃOS DISTÓPICOS E AS DRAMATURGIAS DA PRECARIIDADE

Aroldo Santos Fernandes Júnior

## INTRODUÇÃO: CHÃOS DISTÓPICOS

*You're walking.  
And you don't always realize it, but you're always  
falling.  
With each step you fall forward slightly.  
And then catch yourself from falling.<sup>1</sup>  
Laurie Anderson*

No período em que cursava a graduação em Dança, participei de um workshop de Dança Buthô, com a artista norte-americana de Performance Art e Buthô Maureen Fleming. Nesse workshop um dos exercícios mais interessantes e mais simples (pelo menos para mim) foi “o caminhar do Buda”. Esse consistia em caminhar de um lado ao outro da sala lentamente, posicionando um pé após o outro percebendo a transferência do peso do corpo ao tempo em que se fazia a troca de um pé para o outro. Tudo isso feito de modo extremamente concentrado para que se pudesse perceber o que acontecia com o corpo. Percebi que enquanto o peso caía para o chão, o chão por sua vez devolvia essa força impulsionando o corpo numa direção oposta e essa energia física percorria até o alto da cabeça que se movia milimetricamente assemelhando-se à ponta de um chicote após ter sido atirado no ar em câmera lenta. As acomodações ósseas e musculares que precisei realizar modificavam minha percepção proprioceptiva, tátil, auditiva e visual do espaço e isso automaticamente modificava meu próprio espaço imaginário. Assim, para além de apenas caminhar eu estava dançando.

---

<sup>1</sup> “Você está andando. E nem sempre se dá conta disso, mas você está caindo. Em cada passo você cai levemente para frente. E então recupera a si mesmo da queda.”  
Tradução minha.

Em seu livro *Dançar a vida*, o filósofo Roger Garaudy questiona: “O que aconteceria se, em vez de apenas construirmos nossa vida, tivéssemos a loucura ou a sabedoria de dançá-la?” (1980, p. 13) a partir dessa pergunta o autor reflete à dança enquanto experiência intensa e ativa que tensiona existências dadas. Assim, começo esse texto fazendo um convite. Convido a me seguirem numa dança. Proponho pensar essa dança enquanto fluxo relacional, intensidade e força que cria fricções, atravessamentos, (des)conexões, linhas de fuga e potências.

Para que uma dança aconteça (num sentido literal, representativo e até mesmo figurativo), alguns elementos precisam ser pensados: primeiramente é preciso que haja um corpo e que esse corpo “deseje” se movimentar. Esse corpo precisa estar em um espaço e em conexão com este, num sentido de acoplamento e conexão com o chão. Parece óbvia minha colocação, mas é da consciência de pisar no chão e da conexão com esse “pisar” que o corpo alcança o espaço. Ao dançar, piso no chão entregando meu peso num processo de ceder à gravidade, como na música da Laurie Anderson *Walking and Falling*<sup>2</sup>. Nesse pisar lento entendi que corpo e ambiente não estão apartados ou distantes. Eles estão todo o tempo numa fricção intensa e numa retroalimentação de energias que se alternam em quedas e recuperações transformando-se em aparente estabilidade.

---

<sup>2</sup> Música da artista norte-americana Laurie Anderson, faz parte do álbum *Big Science*, lançado em 1982.



Figura 1: "Pés caminhando em chão plano" Vídeo: Sobre Desejos e Quereres"  
Foto: Aroldo Fernandes, 2019.

O que causaria a perda do chão ou pelo menos a sensação da perda do chão? Ao pensar em perder o chão clamo por uma situação hipotética. Sem o chão o corpo cairia ad eternum num buraco profundo, sem ter onde se sustentar ou se agarrar e sem possibilidade de respostas de qualquer tipo. Um corpo perdido, à mercê dos imprevistos sendo levado desenfreada e violentamente no fluxo de uma dança em queda. Para além do sentido físico, a perda do chão convoca modos de pensamento, a saber: o pensamento utópico, o pensamento antiutópico e o pensamento distópico. Os prefixos gregos *dis* e *anti* dão à ideia de topos os sentidos de dificuldade, privação, confronto e oposição que se estabelecem a partir de um endurecimento da percepção. Há de se pensar que no sentido de oposição e confronto, uma força retroalimenta a outra e cria polarizações. Se essas forças forem de igual intensidade se atravancam as possibilidades performativas de movimento ou mudanças o que cria impasses e crises. Por outro lado, quando forças opostas se

colocam num processo de alternância entre ceder e resistir, uma dança começa.

A dança aqui é entendida, num sentido deleuziano, como linha de fuga (DELEUZE; GUATARRI, 1995) das “velhas organizações”, ou seja, organizações há muito estabelecidas e que não permitem (re)invenções. Esta dança se (des)territorializa todo o tempo, sempre num devir outro. Nesse sentido, essa se torna performativa também para pensar momentos nas esferas política, cultural, moral, ética e estética em que as potências de ação são dificultadas e/ou privadas, havendo a necessidade de serem confrontadas e assim estabelecer a alternância necessária entre resistir e ceder.

Assim, a partir dessas fricções, o objetivo desse artigo é fazer uma análise da videoperformance *Sim ou Não* do artista Saullo Berck (2016) fundamentada a partir do conceito de Dramaturgia da Precariedade (FERNANDES JÚNIOR, 2023), que conclama uma perspectiva sociológica (des)identificatória no uso de metáforas cênicas para com isso explorar ressignificações da identidade. Portanto, a dramaturgia assume nesse texto um espaço, um tempo e uma função problematizadora de noções de identidades cristalizadas.

Para além, a noção de distopia também se impõe nessa escrita como indispensável para propor a mudança de paradigma, principalmente no entendimento de que distopia não é antiutopia. O professor de História da Universidade da Califórnia (UCLA) Russell Jacoby considera que a diferença entre utopia e distopia reside em que “as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade.” (2007, p. 40) Enquanto o antiutopismo foge dessa premissa. O próprio autor revela que “Os mais importantes livros distópicos

do século XX não foram antiutópicos; eles não desprezaram as especulações utópicas mais do que ironizaram o comunismo autoritário ou o futuro tecnológico.” (p. 39-40).

Quando Jacoby (2007, p. 40) trata do “assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade.” me remeto a dois autores que pensam os efeitos desse “assombro” ou “terror da perda da liberdade” ou mesmo da “vida”. O primeiro é Vladimir Safatle. Em sua obra *Circuito dos afetos*. O autor propõe pensar a articulação dos afetos na formação de um corpo político entendendo que:

As metáforas do corpo político não descrevem apenas uma procura de coesão social orgânica. Elas também indicam a natureza do regime de afecção que sustenta adesões sociais. Há certas afecções orgânicas, e não “deliberações racionais”, que nos fazem agir socialmente de determinada forma. Pois um corpo não é apenas o espaço no qual afecções são produzidas, ele também é produto de afecções. As afecções constroem o corpo em sua geografia, em suas regiões de intensidade, em sua responsividade. (2018, p. 19-20).

O autor traz a perspectiva hobbesiana de que, de todas as paixões, o medo é a mais eficiente na sustentação das leis e que nossas sociedades se baseiam nessa premissa para continuamente produzir esse medo “[...] da morte violenta, da despossessão dos bens, da invasão da privacidade, do desrespeito à integridade de meus predicados [individuais] em motor de coesão social.” (2018, p. 17) É importante entender que onde tem medo também tem esperança, pois esses são afetos opostamente análogos e ambos compartilham um tipo de temporalidade que está baseada na expectativa, a expectativa do dolo ou a expectativa da redenção respectivamente. Essa expectativa gerada pela manutenção do medo e/ou da esperança instaura um aprisionamento sistêmico que continuamente repete as mesmas potências, os mesmos tipos de ato e os mesmos agenciamentos.

O segundo autor ao qual me remeto é Giorgio Agamben que em seu livro *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua* trazem o conceito de “vida nua” para pensar a politização da vida e explicar que os dispositivos de poder utilizados pelos Estados democráticos ou totalitários se inscrevem na lógica daquilo que Michel Foucault definia como biopolítica, e que aborda “[...] a crescente implicação da vida natural do homem nos mecanismos e nos cálculos do poder.” (2007, p. 125). Tal enfoque inclui, ainda:

[...] os espaços, as liberdades e os direitos que os indivíduos adquirem no seu conflito com poderes centrais simultaneamente preparam, a cada vez, uma tática, porém crescente inscrição de suas vidas na ordem estatal, oferecendo assim uma nova e mais temível instância ao poder soberano do qual desejariam liberar-se.

Para essa liberação, Safatle (2018, p. 22) traz como proposta a ideia de um circuito de afetos baseado no desamparo, pois “[...] o desamparo produz corpos em errância, corpos desprovidos da capacidade de estabilizar o movimento próprio aos sujeitos através de um processo de inscrição de partes em uma totalidade.” Enquanto medo e esperança tendem a controlar e manter as massas subjugadas às leis, o desamparo por sua vez produz “Um corpo político [...] em contínua despossessão e desidentificação de suas determinações” (p. 21). É importante destacar que o pensamento de Safatle está aqui colocado como uma visão macropolítica, assim, a ideia de desamparo está diretamente relacionada à produção de forças para o enfrentamento do aprisionamento causado pelas políticas do medo aplicadas pelo Estado. Num âmbito micropolítico, a manutenção da ideia de desamparo enquanto afeto, parece ser complicada, uma vez que a falta de qualquer tipo de amparo causaria o colapso do corpo, ou seja, uma distopia que paralisa.

A Professora da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e Historiadora Heloisa Starling em aula magna proferida para a Universidade Federal da Bahia no dia 04 de março de 2021 entende que “a distopia não é um fim da história e sim o ponto de partida para a mudança do presente, pois ela discerne as narrativas e aponta os caminhos”. Para ela, a distopia se mostra como uma “indeterminação entre presente e futuro” e a consciência dessa indeterminação coloca a “distopia enquanto potencial de resistência e emancipação”, ou seja, reconhecer o momento presente enquanto incerto é o que impulsiona o movimento de transformação desse presente e/ou desse futuro.

Starling ainda pondera sobre o imaginário brasileiro ter sido desde o século XIX construído enquanto projeção do futuro, no tocante a uma atitude de sempre criar uma “ficção engenhosa” que funciona como uma espécie de pele, que disfarça uma sociedade autoritária, machista, LGBTQIAPN<sup>3</sup>fóbica racista e por isso socialmente desigual e violenta, que foi fundada na escravidão e que não olha para si mesma. É através de um negacionismo sistêmico disfarçado de esperança que a sociedade brasileira se organizou estruturalmente em suas instituições e no seu imaginário, sempre se projetando num futuro apenas desejado, mas não de fato planejado e sem a devida reflexão sobre a própria história passada. O não olhar para o passado para enfrentar e admitir as dores e sombras que atormentam a própria história faz com que os mesmos erros sejam repetidos constantemente. O que se vive hoje no país é a reedição de uma história cruel que infunde o medo enquanto dispositivo de controle. O verso elogioso do Hino Nacional ao éden brasileiro “nossos lindos campos tem mais flores” hoje ironicamente cresce nesses campos apenas

---

<sup>3</sup> Sigla referente à comunidade e ao movimento social de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, Queers, Intersexos, Assexuais, Pansexuais, Não-Binários, +.

flores distópicas: sensação de estar desterritorializado; sofisticação das políticas de morte; desorientação e o fortalecimento das realidades de exclusão.

José Esteban Muñoz (2009, p. 01) diz que “O aqui e agora é uma prisão. Devemos nos esforçar, diante da representação total da realidade do aqui e agora, para pensar e sentir um ali e então.”<sup>4</sup> (Tradução nossa). O exercício de olhar as brechas e rachaduras do “aqui-agora” (seja em qualquer momento) e entender que processos são atravessamentos está aí para que se possa lembrar em abrir mais essas brechas, rasgar esses véus e perder os organismos que regem esse “aqui-agora”. Ou seja, não saber como o próximo passo se dará a partir do passo anterior constrói um estado de potência para a mudança.

Quando comecei a pensar sobre a noção de distopia para essa escrita a imaginei como um chão “improdutivo” “pouco fértil”, ou até mesmo a falta do chão. Porém no processo da pesquisa percebo o oposto. Percebo que nesses momentos de crise em que todas as estruturas que pareciam estáveis e supostamente permanentes começam a ruir, a sensação do desamparo colocado por Safatle (2018) traz a necessidade de movimento, ou seja, dançar a queda e talvez mergulhar profundo no caos. Nesse entendimento o solo distópico é produtor de “sujeitos políticos atravessados por identificações [...] que descompletam as narrativas fundacionistas ou redentoras que sustentam ou deveriam sustentar identidades coletivas.” (p. 93) Então, pode-se entender que mesmo com o assombro causado pela distopia, ela ainda nos dá o amparo de nos apontar e impulsionar ao caminho da (mu)dança. Mas todo processo de (des)construção traz em si o desconforto com o já estabelecido e essa (mu)dança de paradigma não é pacífica,

---

<sup>4</sup> The here and now is a prison house. We must strive, in the face of the here and now's totality rendering of reality, to think and feel a then and there. (MUNOZ, 2009, p. 01).

principalmente em relação ao poder soberano que o Estado exerce sobre as massas.

## ENTRE O PÉ E O TIJOLO: POLÍTICAS DE CHÃO E O ENTRELUGAR CRIATIVO



Figura 2: Pés e tijolos de Saullo Berck.  
Foto: Google.

O afastamento social exigido pela crise sanitária determinou uma mudança de comportamento da sociedade em âmbitos diversos o que impactou na economia, nas artes, na educação, nos modos de relacionamento e nos modos de criar. Os modos de ação em várias áreas de atuação, mais especificamente em Arte estão em processo de (re)formul(ação). Ao observar Saullo Berck em suas videoperformances no Youtube, percebo que suas narrativas, seus movimentos, suas apropriações e suas transgressões se configuram como “brechas”, “rachaduras” na velha ordem da criação artística. Ele

propõe outra maneira de romper com a apatia institucionalizada, pois é uma voz que interroga e critica as representações dominantes de corpo, gênero, sexualidade, arte e espetáculo em (re)l(ia)ção aos corpos, aos gêneros, às sexualidades, à arte, aos espetáculos estabelecidos pelos modelos hegemônicos tradicionais e eurocentrados. Perceber a internet como espaço que reduz e dissolve fronteiras redefine uma noção de nação, o nacional é (des)territorializado dando força à ideia de (e) L (n) U (t) G (r) A (e)R.

Passo agora a análise da videoperformance de Saullo Berck intitulada Sim ou Não, homônima ao título da música da artista pop brasileira Anitta.



Figura 3: Saullo Berck em cena inicial do vídeo "Sim ou Não" 2016.

Print extraído do vídeo. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=adBWoF46fZc>

Uma parede de tijolos vermelhos ao fundo. Um chão de cimento rústico. Nesse ambiente, três jovens, da periferia da cidade de Barbalha, no interior do Ceará estão em pé numa disposição espacial triangular. O primeiro mais à frente, próximo

à câmera e os outros dois alinhados mais ao fundo, próximos à parede. Eles vestem vestidos pretos, curtos feitos de material plástico (sacos de lixo) que foram amarrados na cintura para dar forma ao corpo. Se pensarmos em referências para a construção desses figurinos poderia citar estilistas como Alexander MacQueen que produziu muitas idumentárias para videoclipes e shows de vários/as artistas do mainstream pop como os sapatos usados pela Lady Gaga no videoclipe *Bad romance* ou a jaqueta de couro usada por Janet Jackson no meio do show do Super Bowl americano.

No âmbito nacional outra referência seria a produção de moda do estilista Alexandre Herchcovitch ou até mesmo o trabalho do carnavalesco Joãozinho Trinta da escola de samba *Beija-flor de Nilópolis*. O ponto comum com essas duas últimas referências reside no uso de materiais recicláveis para a construção dos figurinos que são usados em suas videoperformances.

Os três jovens usam amarrados aos pés, tijolos vermelhos, do mesmo tipo que compõe a parede ao fundo. O tijolo que constrói a casa é o mesmo que constrói a imagem de celebridade do YouTube. Ao contrário de Dorothy, personagem do livro *O Mágico de Oz* que usa sapatos vermelhos de rubi na estrada de tijolos amarelos e sonha em voltar para casa, Berck usa seus sapatos de tijolos vermelhos para trilhar seu caminho no mundo digital (o pé é a própria estrada para longe daquela realidade!). Eles realizam uma coreografia simétrica de movimentos de braços, pernas e quadris sobre esses tijolos para a música “sim ou não” da cantora Anitta.



Figura 4: Saullo Berck e dançarinos em cena do vídeo "Sim ou Não", 2016  
Print do vídeo 2023.



Figura 5: Saullo Berck e dançarinos em cena final do vídeo "Sim ou Não", 2016.  
Print do vídeo 2023.

Dançam o peso dos tijolos com a consciência da realidade à que fazem parte. Caem, levantam e continuam sua coreografia, transitam pelo espaço com toda a dificuldade de locomoção que

os tijolos impõem numa ação de resistência, insistência e sempre (re)existência. A observação das imagens 01, 02 e 03 e de sua descrição, nos remete a André Lepecki, mais especificamente ao artigo “Coreopolítica e Coreopolícia, sobre Arte e Política”, assevera:

[...], a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica. Pode-se dizer assim que, para além daqueles traços que partilharia com a política (a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências), a dança operaria também como uma epistemologia ativa da política em contexto. (LEPECKI, 2012, p. 45-46)

Essa “epistemologia ativa da política em contexto” Lepecki associa à noção de “política do chão” do Paul Carter<sup>5</sup> em seu livro *The Lie of the Land*, que nada mais é do que ter a atenção voltada aos vários elementos físicos de uma situação, entendendo-os como especificidades que são co(re)(o)produzidas numa interseção corpo e chão e que produzem consciência dos conhecimentos gerados pela realidade política daquele contexto particular. Ou seja, “[...] a dança, ao dançar, [...], no momento em que se incorpora no mundo das ações humanas, teoriza inevitavelmente nesse ato o seu contexto social.” (2012, p. 45) Essa perspectiva traz uma noção que pensa a coreografia enquanto uma “metatopografia” que segundo ele, teria que ler e ao mesmo tempo reescrever esse chão, além de se reinscrever nesse mesmo chão, enquanto produz uma outra/nova “ética” de/do lugar, uma outra forma de pisar que permita que o chão galgue o corpo, produza seus

---

<sup>5</sup> Autor e Jornalista britânico que introduziu a noção de “história do espaço” e de “política do chão”.

gestos e reorganize os movimentos numa nova possibilidade de coreografia social. (2012, p. 49). Da mesma forma Berck quando pisa nos tijolos reorganiza sua movimentação. Seu corpo faz a reinscrição do chão que é pisado, no corpo que pisa o chão, mesmo estando sempre passível de queda.

Em uma participação do artista Marcelo Evelin<sup>6</sup> (2020), na disciplina Formas de Espetáculo, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal da Bahia, quando questionado sobre como ele via o momento (crise sanitária devido à pandemia do COVID19 e as disputas políticas que definem o rumo dessa crise), no tocante à criação artística, o mesmo respondeu que entendia o momento como uma “crise de paradigmas”, uma crise que se estabelece no corpo, em que há o “confronto com afetos”, com o “já sabido”, uma “crise como abertura de brechas”. O artista entende que o momento atual é propício para “ativar a imaginação e mudar os trilhos dos paradigmas” e “buscar uma desidentificação com a limitação, a restrição e o medo” principalmente no Brasil em que as esferas política e social são sempre relevantes na realidade da população. Ou seja, coaduna com a constatação de André Lepecki de que “O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno.” (LEPECKI, 2012, p. 57)

Enquanto política, os trabalhos de Berck, desde muito antes dos advenços da crise sanitária ou política que o país tem passado nos últimos anos, já buscavam essa desidentificação com “a limitação, a restrição e o medo”. Berck é um corpo insurgente de uma realidade social endurecida por questões econômicas e morais. A partir de sua realidade é possível pensar

---

<sup>6</sup> Marcelo Evelin é bailarino, coreógrafo, diretor, pesquisador e professor de improvisação e composição que atua entre o Brasil e a Holanda. Atualmente é Dr. Honoris Causa pela Universidade Federal do Piauí.

que seus vídeos geram um processo análogo ao que Muñoz (1999) chamou de disidentification (desidentificação) que segundo ele “[...] é uma resposta aos aparatos de poder global e do Estado que emprega sistemas de subjugação racial, sexual e nacional.”<sup>7</sup> (MUÑOZ, 1999, p. 161, tradução nossa) e permite que a ideologia do sujeito conteste as interpelações da ideologia dominante. O autor estabelece que:

A desidentificação pretende ser descritiva das estratégias de sobrevivência que o sujeito minoritário pratica para negociar uma esfera pública majoritária fóbica que continuamente elimina ou pune a existência de sujeitos que não se conformam com o fantasma da cidadania normativa. (1999, p. 4)<sup>8</sup> ( tradução nossa)

Considero esse aspecto como resistência política a discursos hegemônicos que impetram violências sistêmicas e constroem traumas históricos, instaurando “[...] um modo performativo de reconhecimento tático que vários sujeitos minoritários empregam num esforço de resistir ao discurso normalizante e opressor de uma ideologia dominante.”<sup>9</sup> (MUÑOZ, 1999, p. 97, tradução nossa). Nesse sentido compactuo com o pensamento de Gayatri Chakravorty Spivak (2014, p. 29), quando escreve que “o subalterno está no lugar da diferença”<sup>10</sup> (tradução nossa), por entender que o subalterno traz à tona uma transformação ainda mais abrangente da ideia de si mesmo enquanto subalternidade, a ideia de não aceitar essa subalternidade enquanto normalidade. Muñoz (1999) quando propôs o conceito de desidentificação, o propôs em um contexto

---

<sup>7</sup> [...] is a response to state and global power apparatuses that employ systems of racial, sexual, and national subjugation.” (MUNOZ, 1999, p. 161)

<sup>8</sup> Disidentification is meant to be descriptive of the survival strategies the minority subject practices, in order, to negotiate a phobic majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship. (MUNOZ, 1999, p.4)

<sup>9</sup> [...] a performative mode of tactical recognition that various minoritarian subjects employ in, an effort, to resist the oppressive and normalizing discourse of dominant ideology. (MUNOZ, 1999, p. 97)

<sup>10</sup> The subaltern is in the space of difference (SPIVAK, 2014, p. 29)

em que analisava objetos culturais produzidos por subjetividades minoritárias, mais especificamente artistas da comunidade negra, latina e LGBTQIAPN+. Desidentificar não está configurado apenas como uma resistência que opera na negação dos discursos impetrados, mas na absorção desses discursos pelas obras que são produzidas e em sua ressignificação crítica desidentifica as violências do discurso tomando como estratégia a ironia, a paródia e o Camp.

Assim, ao não aceitar esse lugar de subalternidade instaura-se um entre lugar, ou seja, “[...] não é [apenas] uma abstração, um não lugar, mas uma outra construção de territórios e formas de pertencimento” como mostra Denílson Lopes (2012, p. 25) ao analisar a ideia de entrelugar a partir do pensamento e dos escritos de Silviano Santiago num percurso que o leva ao transcultural. Segundo o autor o entrelugar seria uma “trajetória errática e múltipla entre o desejo de estar no seu tempo e abrir, refazer tradições. O Entrelugar é espaço concreto e material, político e existencial, local, midiático e transnacional de afetos e memórias.” (LOPES, 2012, p. 28).

A atitude de brincadeira e ironia com o que é vivenciado e consumido através das mídias eletrônicas e de massa, aplicada à produção de suas videoperformances, realizadas em espaços não planejados, mas disponíveis, apontam os delineamentos da utopia e instauram uma consciência de sua realidade distópica. Assim, isso pode ser lido como uma articulação do que pode ser chamado de transcultural como afirma LOPES (2012) ao entender que a transculturação “relaciona-se com uma hermenêutica pluritópica que acontece no entrelugar de conflitos de saberes e estruturas de poder” (p. 32). Dessa forma atravessam e são atravessados, complexificam modos de criar, reinventam o corpo, os afetos e os sentidos enquanto linhas de fuga para então dançar a queda das velhas organizações e

produzir novas/outras possibilidades dramaturgicas nesse eterno, louco e sábio encontro de corpos, espaços, chãos e culturas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando observei os trabalhos de Berck várias considerações sobre sua potência ética, estética, política e poética surgiram. No lugar da observação me propus à uma busca autoetnográfica em minhas memórias pessoais, enquanto bicha afeminada, fã de divas da música pop também, artista da dança, que por muito tempo trabalhou sem recursos, para poder entender a potência de seu corpo e suas criações. Seu corpo e práticas artísticas são formados por distopias sociais e essas distopias o movimentam utopicamente a um espaço transformativo e desidentificatório, portanto, atópico, da esfera pública hegemônica. Nesse sentido, ele pode ser entendido como resposta contrapública às normas culturais dominantes que coagem identidades, desejos, gêneros e etnias a se enquadrarem às formas de comportamento consideradas “normais” ou “adequadas”.

Enquanto corpo dissidente, Berck age em resistência ao mundo opressivo criando espaços alternativos e imaginativos, que permitem a expressão de sua subjetividade. Para tal, reconfigura espaços disponíveis, a partir daquilo que consomem enquanto informação e num exercício heterotópico e contrapúblico, estabelecem o processo desidentificatório necessário à criação de narrativas alternativas, ou seja, no exercício heterotópico enquanto espaços concretos possibilitam experienciar novas/outras formas de realidade e tempo, enquanto exercício contrapúblico provoca mudanças através da criação de outras narrativas, perspectivas e imagens desafiando padrões hegemônicos. Para além da resistência política, essa

resposta contrapública e desidentificatória propõe um modo de fazer arte que é vista e ouvida por sua diferença e não por sua semelhança com a norma dominante.

Assim, Berck consegue estabelecer uma forma muito peculiar de política que acontece em seu cotidiano, em suas interações sociais, em suas lutas por representatividade e pertencimento num entrelugar que mescla e hibridiza diferentes práticas culturais. Com relações de afecção, identificação e desidentificação, estabelecidas por seu contato com as “divas” da música pop e suas produções ele cria uma mitologia pessoal e com isso produz uma zona de contato que, por sua vez, também produz resultados estéticos, éticos e políticos híbridos.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BERCK, S. *Sim ou Não*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=adBWoF46fZc>, 2016.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p.10-36.

FERNANDES JÚNIOR, A. S. *Tijolos, afeto e performatividade cuier na internet: Corpos dissidentes e as dramaturgias da precariedade em devir*. Orientadora: Antonia Pereira Bezerra. 239 f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC, Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Prefácio de Maurice Béjart. Tradução: Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

JACOBY, R. *Imagem Imperfeita: Pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LEPECKI, A. *Coreopolítica e Coreopolícia*. Ilha. v. 13, n.1, p.41-60, jan./jun. (2011) 2012.

- LOPES, D. *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- MUÑOZ, J. E. *Cruising Utopia: The then and there of queer futurity*. New York and London: New York University Press, 2009.
- MUÑOZ, J. E. *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1999.
- SAFATLE, V. *O Circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- SPIVAK, G. C. In response: Looking back, looking forward. In: OLIVEIRA, Marinyze Prates de; PEREIRA, Maurício Matos dos Santos; CARRASCOSA, Denise (Orgs.). *Cartografias da subalternidade: diálogos no eixo sul-sul*. Salvador: EDUFBA, 2014, p.21-33.
- STARLING, H. *O Brasil como distopia*. Aula Magna da Universidade Federal da Bahia, semestre 2021.1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kftec9QhpWY> Acesso em: 12 de abr. 2021.

## QUEM FALA DO SILÊNCIO DA MULHER QUE FALA? AS ARTES COMO CAMINHO RESOLUTIVO

Nilza Laice

*Quem educa uma mulher, educa uma nação!*  
*Provérbio de algum país africano*

### O INÍCIO DOS INCÔMODOS

Este artigo é parte do caminho que venho trilhando desde a minha graduação em teatro, em que procuro compreender como as vozes femininas são representadas nas diferentes formas de arte. Neste caminhar tenho me perguntado quem ouve o silêncio das mulheres que falam e como elas têm construído suas artes de forma resolutiva, partindo de suas próprias experiências ou experiências que lhes são próximas. Pergunto-me ainda, que sons o meu corpo e corpos de outras mulheres têm emitido para denunciar, guerrear e resistir contra a opressão social e política que somos cotidianamente expostas.

Foi nesse ínterim que descobri o meu interesse sobre os estudos de gênero, principalmente dentro do campo das artes, e comecei a pensar como o sexo, o gênero, o patriarcado, raça, idade, colonialidade e o status social contribuem para nos oprimir e marginalizar. Lembro-me que de forma intencional, iniciei esse movimento estudando as narrativas de Lília Momplé (1988, 1995, 2013), onde fui mapeando a representação das personagens femininas dentro do sistema social moçambicano e demarcando os processos e ferramentas de opressão que eram utilizados para subjugar-las, como também analisei as práticas de r-existência daí advindas.

De modo que, compreendi que fora do espaço literário eram utilizadas estratégias idênticas ou mais perversas de subjugação para se apropriar dos corpos e subjetividades das mulheres. A esse respeito, Rosa Cabecinhas e Sara Laisse (2022)

analisam alguns manuais de história utilizados no ensino moçambicano e denunciam o constante e estrutural apagamento das mulheres moçambicanas. As autoras demonstram que nesses livros são representadas imagens de mulheres, ora sem rosto, ora sem nome, sem voz, apenas agregadas às funções que exercem. Infelizmente esta é uma realidade que transcende o espaço geográfico moçambicano e atravessa outras nações como o Brasil, lugar de onde escrevo.

Ao servirem-se da sua arte de escrever para denunciarem esses assaltos, entendo que estas mulheres nos trazem um belo exemplo daquilo que Nego Bispo (2024) chamou de poesia orgânica, poesia resolutiva, o que eu entendo que ele se referia de forma mais abrangente, a toda a arte. Portanto, a arte resolutiva é aquela que não apenas expressa, mas também atua para resolver problemas, conectar pessoas e construir um mundo mais justo e inclusivo.

Em minhas vivências, por exemplo, fui percebendo que uma das formas de se forjar um futuro melhor é levar as pessoas a distinguirem e dialogarem mais sobre as diferenças e semelhanças entre ser mulher e ser fêmea. A ideia de ser fêmea ou mulher e o impacto que isso tem na nossa vida pode ser compreendido a partir dos estudos de feministas autoras como Sojourner Truth (1851), Simone de Beauvoir (2019), Sueli Carneiro (2019), Oyèrónké Oyěwùmí (2021) e Patrícia Collins (2019), que nos ensinam que ninguém nasce mulher, mas se faz mulher a partir do contexto histórico-sócio-cultural-político-econômico que está inserida. Portanto, cabe a cada uma de nós questionar sobre esse lugar de incômodo, sobre esse corpo imposto e construir caminhos para possíveis subversões.

Não se trata de trocarmos nomenclaturas e amanhã acordarmos chamando-nos todas de fêmeas, ou aceitando que somos todas mulheres. Trata-se de compreender como fomos

construídas e decidir por nós mesmas se desejamos continuar nessa posição ou precisamos despoletar. Dito de outro jeito, como colocam Linda Alcoff (2016) e bell hooks (2019) é urgente aprendermos a transgredir e pensarmos em novas epistemologias que re-invocam “o nós” e incluam os grupos que são alvos de diversas formas de opressão baseadas na identidade.

Precisamos tomar nossas próprias decisões de poder, poder tomar decisões sobre nossas vidas, decisões conscientes e esclarecidas. Precisamos de mais consciência crítica sobre as desigualdades de gênero.

## O CAMINHO DOS INCÔMODOS: UMA FÊMEA-MULHER

Foi a partir do teatro que fui me indagando sobre a literatura escrita e oral que me circundava, ouvi nos livros escritoras como Lília Momplé (1997), Paulina Chiziane (2004), Lina Magaia (1994), Conceição Evaristo (2023), Cristiane Sobral (2016) desmembrarem as fissuras das mulheres da minha terra e do Brasil, ouvi-lhes contarem a nossa história. A história de Moçambique sem devaneios. Ouvi também a minha avó, minhas tias, minhas vizinhas, minha mãe, minhas amigas e irmãs. Ouvi-me!

Nesse exercício de escuta também compreendi que minha prática de vida, que espero não ser um “obstáculo epistemológico”, não coaduna com a minha prática profissional, minha pesquisa e militância.

---

<sup>1</sup> “O que nomeio como “obstáculo epistemológico” é, portanto, a recusa a se engajar no trabalho reconstrutivo da epistemologia para seguir além do ceticismo crítico e reconstruir a maneira de fazer verdadeiras reivindicações responsáveis pela realidade política, assim como confiáveis e adequadas à complexidade da realidade. O projeto de “mudar a geografia da razão” requer este trabalho reconstrutivo, bem como reclama de nós o desvelamento e a reavaliação dos conhecimentos rejeitados e o esclarecimento dos fundamentos de nossas próprias demandas de adequação ou de progresso epistêmico”. (ALCOFF, 2016, p.133).

Percebi que existe uma fêmea-mulher que quer despertar outras fêmeas-mulheres, entretanto, quando anoitece, quando as portas se fecham e as luzes se apagam, eu sou apenas uma mulher! Eu sou uma mulher que faz coisas de mulheres: cuidar, trabalhar, reproduzir<sup>2</sup>, limpar e guardar. Daí surgiu a questão que tem norteado a minha pesquisa pós-doutoral: A mulher é fêmea nas artes? Que corpos e que sujeitas, que histórias estamos contando?

Eu não sei ao certo que história estou contando, mas sei que história quero contar! Sei que minhas pares, companheiras das artes podem estar com os mesmos questionamentos, não sei, se estão fazendo certo, mas tenho quase toda a certeza que estão tentando se comunicar. Tentam se comunicar, quando se levantam mais cedo para os afazeres domésticos, organizam as rotinas dos seus (suas), pensam no amanhã, trabalham em um escritório qualquer. Nascem suas filhas(os) e saem correndo para a sala de ensaios ou de espetáculos.

No frio nos despimos, engolimos nosso sangue que jorra sobre as pernas, colocamos roupas minúsculas e dançamos, dançamos as personagens, mulheres como nós, mães, prostitutas, guerreiras, mulheres traídas, enfraquecidas, medeias, mulheres que matam os filhos e engolem os maridos, mulheres que com seus feitiços param a chuva e castigam todo um povo, mulheres sem piedade, mas submissas. Cafetinas, que de noite choram seus amores, mulheres sofridas, filhas não paridas.

Que mulheres estamos representando? Que mulheres estamos interpretando? Onde estão as nossas rainhas? As militantes, as ativistas? A mãe que me fez fêmea? As presidentas e as doutoras? Onde estão aquelas que gritam, que não se

---

<sup>2</sup> Penso aqui na reprodução enquanto força de trabalho para o capitalismo, na maternidade enquanto redutora de possibilidades profissionais e econômicas para as mulheres.

curvam? Aquelas que não aceitam que os seus corpos sejam mais uns pedaços de carne? Onde estão aquelas que negociam? As fêmeas desse mundo, do meu país, do Brasil? Quantas artistas foram soterradas nos lares, nos trabalhos domésticos não remunerados, muitas vezes ignorados?

Trabalhos que, como afirma Federici (2017), tornaram-se um dos principais pilares da produção capitalista, já que, para se manter em pé os homens têm por de trás, uma mulher que se ocupa do “trabalho desprezível”. Dito isto, torna-se fácil compreender que a nossa subordinação aos homens no capitalismo é causada pela não remuneração do trabalho do lar, e não pela natureza “improdutiva” deste trabalho. “Há que se manter alerta no exercício de buscar o que no corpo continua na escuridão.” (KATZ, 2011, p. 17), e através de nossas artes iluminar esse corpo e dar-lhe luz necessária para que possa sobreviver e resplandecer.

## O TRABALHO INVISIBILIZADO: A ARTE DE CUIDAR

A acumulação capitalista depende estruturalmente da livre apropriação de enormes contingentes de mão de obra e recursos que precisam parecer externos ao mercado e à sua influência, como o trabalho doméstico não remunerado executado por mulheres, do qual empregadores dependem para a reprodução da força de trabalho. (FEDERICI, 2019, p. 382).

A respeito desse trabalho “invisível” e não remunerado que sustenta a produtividade masculina, decidi a partir desse lugar, refletir sobre algum trabalho artístico que tenha feito e falar por mim, fazer minhas próprias análises e ouvir minha voz. Nesse exercício, lembrei-me que em 2018 participei da disciplina “Poéticas da oralidade” oferecida pelo Prof. Pedro Mandagará, na Universidade de Brasília, onde apresentei a performance

“Simbiose, mulher que fala<sup>3</sup>”, que tinha como objetivo propor através do método de história oral<sup>4</sup>, colher memórias e experiências de pessoas singulares que representem grupos anônimos ou marginalizados, que precisam ser ouvidos.

Para chegar a performance realizei uma entrevista com uma mulher da etnia macua, de 53 anos de idade, casada há 35 anos, e a partir daí escrevi o texto onde faço alusão a um fragmento da obra *Os sonhos teus vão acabar contigo*, prosa, poesia e teatro, de Danill Kharms (2013) e um poema dos professores Ticuna retirada da obra *Desocidentada*, de Maria Inês de Almeida (2009).

O texto baseia-se nas experiências de vida dessa mulher, desde os seus quinze anos aos cinquenta e três anos, período em que foi entrevistada, através do whatsapp, devido a distância que nos separava (Brasil-Moçambique). Cito aqui o whatsapp porque é utilizado também durante a performance para ouvir o relato da personagem com o objetivo de recriar a experiência original da coleta de dados, onde durante a entrevista apenas ouvi a voz da modelo.

De outra forma, a existência do áudio que o público escuta durante a apresentação em forma de relato, aponta para o poder da palavra proferida, que se transforma em ação, discutido por Walter Ong (1998), assim como Paul Zumthor (2001), é sobre esse viés que procurei levar ao público a experiência de performance que envolve a presença de um corpo, mas não apenas o corpo do

---

<sup>3</sup> O texto foi representado em 2023 em Maputo/Moçambique sob direção de David Almeida, e em 2024 foi feita uma leitura dramática do mesmo, pelo Núcleo Educativo no Festival Internacional de Teatro e Outras Expressões Lusófonas em São Paulo/Brasil.

<sup>4</sup> “Se podemos arriscar uma rápida definição, diríamos que a história oral é um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participam de, ou testemunharam acontecimentos, conjunturas, visões do mundo, como forma de se aproximar do objecto de estudo.” (Alberti Verena, 2004:18).

intérprete, como também o do ouvinte, numa situação onde quase todos os sentidos são ativados.

Nesse trabalho, também pretendia trazer para a reflexão a ideia da tecnologização da palavra já discutida em Ong (1988), pois, embora muitas vezes se afirme que os dispositivos eletrônicos estão eliminando os livros impressos, na verdade, estão contribuindo para a sua produção em números cada vez maiores. Entrevistas gravadas eletronicamente resultam em milhares de livros e artigos “falados”, obras que não teriam sido impressas antes do advento da gravação. Portanto, o novo meio fortalece o antigo, embora evidentemente o transforme, pois promove um estilo novo, conscientemente informal, dado que as sociedades tipográficas acreditam que a comunicação oral deve ser informal. E estas páginas que escrevo hoje são um exemplo específico da importância desses artigos “falados”.

Em “Simbiose” procurei ouvir o silêncio das mulheres que falam, e contribuir ainda que de forma singela, para a desconstrução da ideia de que a mulher que tem matuna<sup>5</sup> é detentora do sucesso na relação conjugal, já que, nessa região é ensinado as mulheres desde muito cedo que o seu sexo deve ser utilizado como um instrumento de poder. Ao ouvir essas mulheres e refletir sobre minha vida, comecei a compreender que a arte de cuidar não é apenas uma habilidade, mas uma obrigação. Percebi que nem as famílias ditas matriarcais conseguiram, de facto, proteger suas filhas, pois, também lá no norte, sul e centro – a acumulação capitalista prevalece.

É importante que se diga que procurei nessa pesquisa preservar a identidade das mulheres que se predispuseram a conversar comigo, e ainda que o enredo tenha como base a estória de uma mulher específica, fiz algumas alterações

---

<sup>5</sup> Termo usado no norte de Moçambique entre os povos de etnia makua, para designar lábios vaginais alongados.

principalmente no final, também com o interesse de preservá-la, pois, como disse no início, a mulher continua casada. Entretanto, a mulher de Simbiose escolhe separar-se e dar a si mesma uma segunda chance.

Acredito que, quando essa mulher e outras me permitiram ouvi-las, deixaram-se falar, eu recebi suas histórias, incorporei e alterei suas falas. Dessa forma, juntas, fizemos um pacto autobiográfico.

Philippe Lejeune (2008), explica que o autor de uma autobiografia colaborativa inicialmente assume uma posição intermediária de escuta e questionamento. Contudo, deve abandonar esse papel na etapa seguinte. Para conferir dignidade ao seu trabalho, ele deve adotar a postura de um romancista, focando na identificação em vez do distanciamento. Ao se imbuir da fala e da história do modelo, ele se esforça para se colocar no lugar deste, escrevendo como se fosse o próprio modelo. Foi o que eu procurei fazer, utilizando as narrativas que elas deram para mim em consonância com as minhas histórias, conservei o essencial, recompus, confrontei, propus um cenário e tentei criar uma atmosfera com a música Khira de Dhafer Youssef, logo no início da performance.

Quanto a motivação para a escolha do tema e da modelo principal, o que posso dizer é que enquanto sujeito feminino, tenho interesse em compreender as relações afetivas desenvolvidas pelos seres humanos, principalmente os de cultura matriarcal em Moçambique, cultura que me é próxima. Daí nasceu também a ideia de entrevistar uma mulher a quem conheço, respeito e nutro bastante admiração. Escolhi-a para representar através do seu discurso e das suas memórias, tantas outras mulheres oprimidas pelo casamento, pela sociedade e suas convicções, mas também oprimidas por elas mesmas por falta de escolhas.

Porque a mulher de “Simbiose” me é próxima, durante anos assisti o seu relacionamento e casamento abusivo, ouvi as suas lágrimas no colo da minha mãe, vi o seu corpo diluir-se no fumo de um cigarro, senti as suas gargalhadas mais pesadas do que o seu próprio corpo, e testemunhei também no meu corpo as suas dores. Portanto, a mulher que fala em simbiose, somos todas nós, geradas e não criadas, flageladas, acostumadas, as que sonharam com o amor, mas acordaram com a dor. Somos também aquelas que ressurgiram, auto construíram-se e inventaram o amor!

Se a gente olha de cima, parece tudo parado. / Mas por dentro é diferente, / A floresta está sempre em movimento. / Há uma vida dentro dela que se transforma sem parar. / Vem o vento. / vem a chuva. / Caem as folhas e nascem novas folhas. / Das flores saem os frutos. / E os frutos são alimento. / Os pássaros deixam cair sementes. Das sementes nascem novas árvores. E vem a noite. Vem a lua. E vêm as sombras que multiplicam as árvores. As luzes dos vaga-lumes são estrelas na terra, e com o sol vem o dia. Esqueita a mata, ilumina as folhas, tudo tem cor e movimento  
Professores Ticuna<sup>6</sup>

## SOBRE O TEXTO

Havia uma mulher ruiva, que não tinha olhos nem orelhas. Ela também não tinha cabelo, de modo que só podemos chamá-la de ruiva condicionalmente. Ela não podia falar, porque não tinha boca. E também não tinha nariz. Não tinha sequer pés e mãos. Não tinha barriga, não tinha costas. Espinha dorsal também não, nem mesmo vísceras tinha. Ela não tinha nada! De modo que não está claro de quem estamos a falar. Então o melhor é não falarmos mais dela.<sup>7</sup>

Início o meu texto com um fragmento da obra de Danill Kharms onde alterei o género do sujeito enunciado, Kharms fala de “um homem ruivo, que não tinha olhos nem orelhas” em “Simbiose”, o sujeito é feminino, a mulher que fala tem as

---

<sup>6</sup> Excerto retirado da obra Desocidentada, de Maria Inês de Almeida.

<sup>7</sup> Excerto adaptado da obra de Danill Kharms, “Os sonhos teus vão acabar contigo”.

mesmas características que “o homem” de Kharms. A escolha deste excerto reside no interesse de se pensar na noção de absurdidade segundo Albert Camus (2008) que entende a absurdidade, como a tomada de consciência, pelo ser humano, da falta de sentido da sua condição, tornando-o o “homem absurdo,” aquele que enfrenta lucidamente a condição – e a humanidade – absurda.

É sobre esta visão que a mulher de “Simbiose” se vê, sobre o absurdo que é a sua vida conjugal e seu nenhum posicionamento diante da mesma. A narrativa começa com um olhar de distanciamento que o absurdo permite, a mulher ao descrever essa mulher ruiva, se acha imune, não sabe muito bem se essa mulher é ela ou é outra pessoa. Se isto merece atenção ou não. Este trecho narra também a indiferença do ser humano pelo outro e a certeza de imunidade perante o mal alheio.

Uma das formas de simbolizar esse absurdo foi colocar-me enquanto performer, vestida de roupa de dormir, chapéu de praia, sapatos altos de festa, sentada num pilão no meio de um bambuzal, com a cara mascarada. Optei também por essa abordagem pois esse é o objetivo primeiro da performance, oferecer uma experiência estética diferente do cotidiano e causar estranhamento, o que me permitiu também, dar mais ênfase ao texto falado.

Texto que entendo como resolutivo, já que as artes resolutivas buscam soluções ou novas perspectivas para questões sociais, culturais ou pessoais, muitas vezes abordando temas de opressão, marginalização e resistência. Essas artes não apenas retratam problemas, mas também inspiram a ação e a reflexão crítica, promovendo mudanças significativas.

“Simbiose, a Mulher que Fala” se destaca como uma obra de arte resolutiva ao amplificar as vozes ostracizadas, desafiando normas sociais opressivas e promovendo uma nova

compreensão do valor das mulheres, para além de características físicas impostas culturalmente. Ao oferecer uma plataforma para histórias frequentemente invisíveis e desconstruir a ideia de sucesso conjugal vinculado a atributos físicos específicos, como a “matuna”, o texto inspira uma reflexão crítica sobre as condições sociais e culturais que marginalizam as mulheres. Além disso, ao valorizar a memória e a transmissão de conhecimento das comunidades tradicionais, “Simbiose” fortalece a identidade cultural e promove a continuidade de sabedorias que podem ser utilizadas para resistir e superar a opressão.

Esses aspetos combinados demonstram o potencial transformador das artes resolutivas, destacando a importância de proporcionar representatividade e empoderamento, promover reflexão crítica e filosófica, e valorizar a memória cultural como ferramentas essenciais na luta contra a marginalização e pela igualdade. Em suma, o texto exemplifica como a arte pode ser uma poderosa ferramenta de mudança, tanto na percepção individual quanto na consciência coletiva, ao desafiar as normas sociais, questionar o status quo e inspirar a ação para um futuro mais justo e inclusivo.

Assim como, denuncia a violência doméstica e social, destacando como o casamento e a maternidade muitas vezes aprisionam mulheres em espaços domésticos, negando-lhes acesso à educação e ao trabalho formal. Para agravar, quando abandonada pelo marido provedor, a protagonista se vê obrigada a recorrer a encontros ocasionais, oferecendo sexo em troca de bens necessários para sustentar suas filhas. Essa crítica é essencial para expor as injustiças enfrentadas por mulheres em contextos patriarcais, onde as estruturas sociais limitam suas oportunidades e autonomia, e muitas vezes abandona-as a sua sorte.

Além disso, o texto oferece uma visão alternativa de África ao apresentar personagens pertencentes à classe média alta, que têm acesso a recursos e privilégios que muitas vezes são negados às classes mais baixas. Essa representação busca desconstruir a ideia estereotipada de que a África é apenas sinônimo de pobreza, evidenciando a diversidade de realidades dentro do continente.

Ao transitar entre o tradicional, simbolizado pela avó, e o moderno, representado pela protagonista que vive na capital do país, o texto oferece uma análise complexa da sociedade moçambicana. As festas organizadas pela protagonista com a presença da imprensa, o marido como piloto e as janelas de alumínio que demarcam um momento específico da história urbana de Moçambique revelam as dinâmicas sociais e econômicas em evolução. A transição da madeira para o alumínio como material de construção não apenas reflete mudanças físicas na paisagem urbana, mas também simboliza a ascensão de uma classe social e o desejo de ostentar poder e status. Esses elementos enriquecem a narrativa ao oferecer uma visão multifacetada da sociedade moçambicana, que está em constante transformação entre o tradicional e o moderno.

#### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Pensar em quem fala do silêncio da mulher que fala, também é parte de minha pesquisa pós-doutoral, uma pesquisa híbrida e multidisciplinar que busca promover um exercício de depoimento e escrivência de minhas práticas enquanto acadêmica, mãe, esposa e artista, assim como, escutar e refletir sobre as experiências de mulheres artistas no Brasil e em Moçambique. De maneira que, corroboro com Bastos (2020), que talvez uma ideia de escuta possa nos avisar sobre que corpo vêm se projetando e se intensificando ao nosso alcance, e que

podemos pensar na dimensão poética dessa escuta como um posicionamento político.

Portanto, ao me colocar de ouvidos para conversar com diferentes mulheres e artistas, ao meu ouvir e relatar essas vozes, demonstro meu pensamento e posicionamento político que vem se organizado, de vagar, para lutar pelos direitos das mulheres, sejam elas artistas ou não.

A esse respeito, Helena Bastos e Vanessa Macedo (2022), no artigo intitulado “Bordados de Corpus nas Dramaturgias de Testemunhos”, refletem sobre como o binômio (depoimento-escuta) atua em ações pedagógicas, acadêmicas e artísticas, trata-se de uma contribuição valiosa para o entendimento de como a prática de ouvir e trabalhar com depoimentos pode ser uma ferramenta transformadora em diversos contextos. Através de uma análise cuidadosa as autoras demonstram que o depoimento-escuta não é apenas um método de coleta de dados, mas um processo que pode enriquecer a educação, promover a pesquisa interdisciplinar e inspirar a criação artística de forma significativa.

Tal que, nas entrevistas que tenho feito com algumas mulheres no Brasil e em Moçambique, chamou-me atenção o grau de violência em que muitas delas são colocadas seja por seus/suas pares e/ou familiares. Entretanto, muitas delas sobrevivem para se manterem em palco e lúcidas em cena. Uma dessas mulheres artistas, por exemplo, compartilhou que, ao colaborar em um espetáculo teatral com outra mulher talentosa e inspiradora, surgiu a oportunidade de realizarem espetáculos no exterior. A diretora, mulher talentosa, que também era mãe, sugeriu e convenceu a essa atriz a abortar o filho, argumentando que isso permitiria que fizessem a turnê de forma tranquila e sem preocupações. Ela justificou que a gravidez exigiria diversos cuidados e poderia impactar significativamente no desempenho

da atriz. Essa que acatou a sugestão e fez o aborto, mas, felizmente, o procedimento não vingou e hoje ela é mãe.

Ainda nessas seções de depoimento–escuta, outra artista me relatou que sempre desejou ser bailarina, pois sua paixão inicial era a dança e não o teatro. No entanto, ela nunca conseguiu esquecer o dia em que estava dançando em casa e seu tio, ao observá-la, disse algo como: "Parabéns, se continuares assim, reservamos-te um lugar no prostíbulo!"

É por essas e outras razões, que não me canso de questionar: quem dá voz aos silêncios dessas mulheres artistas? E, quando elas falam, quem está disposta(o) a ouvi-las? Acredito que tais discussões são fundamentais para forjarmos um futuro mais claro e igualitário para todos(as) nós.

De outro modo, falar sobre os nossos desconfortos e as posições que ocupamos, ou não ocupamos em nossas sociedades, pode servir de terapia para os grupos envolvidos, e para mim mesma. Quebrar os silêncios é uma necessidade política e uma das estratégias para alcançarmos a equidade de gênero.

Enquanto artistas temos voz para dizer ao mundo que as mulheres não devem submissão aos homens e nem aos Estados, e que não há nada de errado nisso. Nesta sinergia creio, que devemos nos apoiar, umas as outras, de forma a sairmos dos lugares de marginalização, estigmatização e exploração. Com apoio de diversas mãos e vozes, melhor perceberemos como as múltiplas ferramentas de opressão trabalham e que caminhos traçar para ultrapassá-las.

Importa referir que é a minha tripla jornada de trabalho que mais me ensina sobre a opressão e a valorizar o trabalho feito por “outras” mãos, por isso, subscrevo Cabecinhas e Laisse (2021), e com elas vos pergunto: Afinal, quem quer ser apagada(o)?

## REFERÊNCIAS

- ALCOFF, Linda Martín. Uma epistemologia para a próxima revolução. *Revista Sociedade e Estado*, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 129–143, 2016. DOI:10.150/S0102-69922016000100007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/608>. Acesso em 30 Maio. 2023.
- ALMEIDA, Maria Inês. *Desocidentada: Experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.
- BASTOS, H. Corpo sem vontade imerso em coisas vivas. *Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 5–22, 2020. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v7n2a2020-01. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55694>. Acesso em: 30 maio. 2023.
- BASTOS, Helena e MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. Bordados de corpus nas dramaturgias de testemunhos. In: *Encontro Nacional de pesquisadores em dança, 7, 2022*, edição virtual. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Associação nacional de pesquisadores de dança- Editora ANDA, 2022. p.683-698.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2019.
- CABECINHAS, R.; LAISSE, S. *Quem Quer Ser Apagada?: imagens de Mulheres em Manuais de História no Ensino em Contexto Moçambicano*. [S. l.], n. 8, p. e021010, 2021. DOI: 10.21814/vista.3517. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/3517>. Acesso em: 6 Set. 2022.
- CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 313-321.
- CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COLLINS, Patricia. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. In: HOLANDA, Heloísa B. de (org). *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*. São Paulo: Boitempo, 2019, p. 271-310.

- EVARISTO, Conceição. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza. 2003.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. O feminismo e a política dos comuns. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 379-394.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins fontes, 2019.
- ITAÚ CULTURAL. *Nego Bispo - Trajetórias*. Youtube, 20 fev. de 2024. Disponível em: <https://youtu.be/Tqt9BnrolFg?si=fTX2iRHJDdtY5R-8>. Acesso em: 10 abril de 2024.
- KATZ, Helena. Para ser contemporâneo da biopolítica: corpo, moda, trevas e luz. In: MESQUITA, Cristiane; CASTILHO, Kathia (org.) *Corpo, moda e ética: pistas para uma reflexão de valores*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011. p. 17-26.
- MAGAIA, Lina. *Delehta*. Pulos na Vida. Maputo: Editorial Viver, 1994.
- MOMPLÉ, Lília. *Ninguém matou Suhura*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1988.
- MOMPLÉ, Lília. *Neighbours*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1995.
- MOMPLÉ, Lília. *Antologia de contos*. Maputo: Lília Momplé, 2013.
- MOMPLÉ, Lília. *Os olhos da cobra verde*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1997.
- OYĒWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.
- SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Revista ampliada, 2016.
- CAMUS, Alberti. *O Mito de Sísifo*. Editora Record, 2008.
- ONG, Walter J. *Oralidade e cultura: a tecnologização da palavra*. Papirus, 1998.

KHARMS, Daniil. *Os sonhos teus vão acabar contigo, prosa, poesia e teatro*. Kalinka, 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico - de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes; Org. de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. FGV, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

## BEYOND THE STEPS: UNVEILING THE ARTISTIC INFLUENCES BEHIND MY CHOREOGRAPHY

Angela Marie Gallo

I have always been interested in creating solo choreography. The storytelling nature of the singular dancer on stage is intriguing and powerful. There is nothing to hide behind; the performer is exposed. The first work I ever created was when I was twelve years old. At that time, I had not even considered the arts as a career choice. My work even then was inherently dark and introspective, telling a story of a character. My first work as a choreographer was a solo for myself choreographed to the unusual song 'Home by the Sea' created by the rock band Genesis.

Phil Collins came up with the title, which to Tony Banks conjured up an image of a haunted house on top of a cliff. "I had the idea of this burglar going into this house and suddenly finding out it was haunted, which I thought was quite funny," he said in the *Way We Walk* DVD. "I took that idea further and made it one of those songs about looking back over people's lives who are trapped in the past, but there's nothing they can do about it."<sup>1</sup>

For a twelve-years-old, to consider a work examining the supernatural and people trapped in the past already hints at a deeper artistic voice, especially at a time when Madonna, Michael Jackson, Prince and Cindy Lauper were many of the other pop music influences that I had. I was an avid reader in school as well. I always read literature, fiction, sci-fi and fantasy. Books like *Watership Down*, the *Star Wars* series, *The Hobbit*, *Lord of the Rings*, the original Gaston LeRoux *Phantom of the Opera*, and anything by Edgar Allen Poe. I loved his dark poetry. I found the language haunting and beautiful. As an adolescent, I spent a lot of time in nature. My parents house sat on a very

---

<sup>1</sup> Songfacts.com 1.09.2024 <https://www.songfacts.com/facts/genesis/home-by-the-sea>

wooded piece of property that spanned many many acres. My escape was the woods. I would sit by streams and daydream, act out scenes with my brother and friends, learn about the flora and fauna all while exploring every inch of those woods. I became interested in ritual and in the power of nature. I felt a deep connection to that magical place. I still do when I think about it after all of these years. It was my universe where I could be anyone and do anything. These were the influences that formed the foundation of my artistic voice.

I was actively involved in dance and theatre throughout high school. I even began taking modern dance classes at a local university while I was still in high school. I was drawn to many aspects of modern dance right away. Even though I had studied ballet, jazz and tap techniques from a young age, there was something that spoke to me on a different level with the modern training. I found the act of rebellion that existed in the work of these early pioneers intriguing. It was the first time I began to think about making artistic work that could be inspired by social or political influences.

When I entered college, I was studying both theatre and dance. I was steadily working on my own choreography already and finding small groups of dancers to create work with. I began to show work in showcases in New York City, a short drive from where I was located in Connecticut.

As a dance artist, I have always been interested in creating work that is humanistic, empathetic, and caring. I work with emotional themes and with relationships. I feel that part of this comes from my training in theatre in undergrad and my interest in literature and poetry, but I feel that my Limon technique training also has a large influence on this.

For many years, I studied the work of Jose Limon, Mexican-American choreographer who immigrated to

California with his family in 1918. He studied art at UCLA and in 1928 left school to move to NYC. He began studying dance under Doris Humphrey and Charles Wideman after seeing a performance of German choreographer Harald Kreuzberg.

In 1995, I began training at the Limon Institute under Alan Danielson. I worked with Alan for many, many years until his sudden death in 2014. I studied the Limon Technique and specifically workshops on Limon pedagogy with Risa Steinberg, Carla Maxwell and Nina Watt. These were strong independent powerful women. They were very inspiring and I wanted to learn to move like them and to teach like them.

The limon technique has been described this way:

The body moved in a natural way. It created abstract lines and shapes that were imperfect by the standards of ballet. Limón's modern dance reflected humanity, as humans are imperfect. Humans are expressive and strong and passionate. That is what makes Limón's dances enjoyed by a wide variety of people. The audience can relate to the movements and feel a connection. They understand the struggles and joys shown through his choreography. That in itself makes it beautiful"<sup>2</sup> (...)“The technique is also known for its inherent musicality, its wide range of dramatic expression, and its lucid humanism<sup>3</sup>.

My body felt comfortable in the Limon technique, “its dramatic expression, technical mastery and expansive, yet nuanced movement”<sup>4</sup> I moved easily in the natural rhythms of fall and recovery, a conscious use of breath, and the interplay between weight and weightlessness in the fluid, yet syncopated movement. I connected artistically with the Humphrey-Limon choreography that provided a glimpse at the human experience.

---

<sup>2</sup> <https://mckennapc920.wordpress.com/2013/03/12/limons-technique-and-thoughts-on-dance/1/15/2024> [www.wordpress.com](http://www.wordpress.com) Limón's Technique and Thoughts on Dance, March 12, 2013

<sup>3</sup> <https://www.contemporary-dance.org/jose-limon.html> 1/15/2024 Jose Limon

<sup>4</sup> Limon.org Purpose 1/15/2024 <https://www.limon.nyc/purpose>

While working closely with Alan Danielson, I created Presence, a 5-minute solo work that deals with the significance of close relationships in our lives. This work is set to the music of Astor Piazzolla and deals with the power that comes from connecting with a person on a very deep level; spiritually, physically and emotionally and how this power can give us strength even when they are not with us. Premier was at the Limon Institute Showings and the Brooklyn Arts Exchange in 2001.

During college, I also experienced dance improvisation and specifically contact improvisation and partnering for the first time. Contact improvisation is an art form that combines elements from dance, martial arts (especially Aikido), Body Mind Centering (the work of Bonnie Bainbridge Cohen), and Release technique, a method developed in the early 1960's by Joan Skinner, Marsha Paludan and Mary Faulkner. Contact improvisation was always a collective idea. The dancers would create together, there was no director telling the dancers what to do. As I explored contact improvisation more, I found I really enjoyed the physicality of the work and the egalitarian nature of the partnering. I am an athletic dancer, strong and powerful. I love to jump and move in and out of the floor. Contact improvisation allowed me to experiment with new ways to share weight and to 'fly' with a partner. I found this to be a new and exciting aspect of dance for me and I began to incorporate contact improvisation into my group choreography.

My work explores the connections we have to others and how important those connections are, especially during the challenging times of our lives. My brother passed away at the age of 19 in a car accident. I went to graduate school for dance at the University of Michigan very soon after his passing. For part of my graduate thesis project, I created Tattoos of Memories, an

8-minute solo dance that explores the emotions and the marks that memories leave on us, good or bad. These permanent marks help to change and shape who we will become in the future. In this work, a dialogue is created between video excerpts and live performance. The video clips are of places that were important to me and my brother as we grew up in Connecticut. The music is an original score that blends “Catacomb” by Kristi Kuster, and “Woodlawn Drive” by DJ Sparr. This work premiered at the Betty Pease Theatre at the University of Michigan in 2001.

## MAPPING PATHS

After graduate school, I moved to NYC to continue my professional training and dance professionally. During this time, I founded Sapphire Moon Dance Company (SMDC). Sapphire Moon Dance Company’s mission states that it focuses on human relationships and socio-political issues- on successes, on failures, on strengths- on falling, getting up and persistence. SMDC combines dance with theatre by merging text, props, video and other media or installations.

The dancers move in and out of the floor with ease as they speak, use props or interact with video images. The versatility of the dancers allows them to dance with grounded athleticism, to suddenly pause in a beautiful shape, or articulate a small but detailed gesture. The strong bodies travel through the powerful jumps and complicated lifts, showing the grace and eloquence of the dancers.

It is the company’s mission to present dance theatre works that inspire thought and use dance to take the audience out of their daily routines. The company also believes in bringing contemporary dance to a wide range of audiences, especially those in which exposure to contemporary dance is limited.

Because of my theatrical training, I often feel drawn to incorporate elements of text, or the use of props into my choreography. *Ex-Communicate*, is a 7 minute trio that pokes fun at our over-dependence on technology, such as, cell phones, e-mail, Internet and computers in general. This work premiered at WAX Works in Williamsburg Brooklyn in March of 2002, at the very beginning of the overdependence on technology. I wanted the work to be humorous but also bring attention to our lack of REAL connection and human contact in this age of electronics. The work also employs the use of spoken text by the dancers. This work has also been performed at the The Fringe Festival of Independent Dance Artists in Toronto Canada and was part of the first international tour of Sapphire Moon Dance Company. The photo below shows Shelly Poovey and Yuko Sakata, along with myself in *Ex-Communicate*.

As a choreographer, I make deliberate, careful and thoughtful choices. I am very concerned with how all of the technical elements: lights, sound, costumes, etc., support the choreography. My work often incorporates technological elements, such as video projections or the use of the software *Isadora*. Created by Mark Coniglio of the dance company Troika Ranch, *Isadora* is “the perfect tool for artists, designers, performers who want to add video and interactive media to their performance projects. The software is an interactive media playback platform that combines a media server, a visual programming environment, and a powerful video and audio processing engine.”<sup>5</sup> I studied with Mark and learned the basics of *Isadora* in the early 2000’s and began to incorporate its use into my choreography shortly thereafter.

The first piece I choreographed that used *Isadora* was *Secret Melancholy* (2008). This was a largely musically driven

---

<sup>5</sup><https://troikatronix.com/> 1.22.2024 *Isadora*

piece. I was inspired by a suite of Phillip Glass compositions that were used in the motion picture, *The Hours- The Kiss, Escape and Dead Things*. When using *Isadora* for this piece, I programmed it to create shapes on the cyclorama that would change in size and dimension based on the intensity of the music. This piece was originally created for Sapphire Moon Dance Company and the premier was at the Piccolo Spoleto Festival in Charleston SC in May of 2008. In 2020, I restaged this work on the Coker University dance students and it was performed as part of the Faculty and Guest Artist Concert at Coker University in Watson Theater.



Photo: Own Collection



In 2009, I again used *Isadora* with a piece entitled, *Distorted Reflections*. This was a dance for five women, students at Coker College. The inspiration for the choreography was the images of bodies that women are given from the fashion

industry. This time, with Isadora, I used the live image capture and projected images of the dancers, but through Isadora, the projections were distorted (as seen in this photo) and they were sometimes unrecognizable to the live dancers performing. The premiere of this work was at the Coker College Faculty and Guest Artist Concert, February, 2009.

In 2013, I again used Isadora for a piece called, A Sequence of Events That Leads to a Certain Ending. This was a dance work for 6 dancers that explored the idea of 'line'. In this work, Isadora was programmed to create various lines that would grow in length and width based on the type and intensity of movements that the dancers performed. This work premiered at the Coker College Faculty and Guest Artist Concert in November of 2013.

Out of View, a trio that uses a video projection. This work explores perception and how what we think we see is not always what we think we see. I began this piece working with bodies that are tangled (as in the photo below). The dancers would shift but stay connected. They were costumed in tank tops and pants that matched their skin tones. This was so that in low theatrical lighting, it would be difficult to discern where one body started and another ended. The video projection for this work was filmed in a black box theater at very close range. I wanted the result to make it difficult to tell exactly what you were looking at



in the video. The close-ups in the video were played simultaneously as the live dancers performed similar movement patterns. The work began as a 7 minute work that was set on students at Coker College and performed at the Faculty and Guest Artist Concert in February of 2014. It was then expanded to an evening length work and set on Sapphire Moon Dance Company. As this version was more of an art installation, than strict dance performance, the premiere took place at 701 Whaley Art Gallery in Columbia, SC, November of 2014. This work was the first time I had blended dance for camera (which I had also been exploring for a number of years) and concert dance for stage.



Photos: Own Collection

I have always felt that the arts have a responsibility to bring awareness to social and political issues. Many of my choreographic works explore social and political issues, with a particular emphasis on women's issues. *Of Comfort and Despair*, is a 12-minute dance for three women and two men that looks at the changing roles of relationships in contemporary times. The dancers move through various romantic duet partnerings that shift between same and different sex pairings. The movement vocabulary uses a lot of contemporary partnering

and contact improvisation. The music is by James Asher & Gary Stadler. There is pre-recorded text that ranges from more classical, including Shakespeare Sonnets and poems by Elizabeth Barrett Browning to more contemporary using lines from David Mamet's play, "Sexual Perversity in Chicago". This work had its premiere at the Atrium Theatre in the Movement Salon in NYC in 2003.

Play it Again, was a 15-minute quintet that was a response to the attacks of 9/11. I lived in NYC at the time of the attacks. I worked on 3rd Ave and 17th Street at that time and would take the subway from my apartment in Astoria, Queens to 14th Street, Union Square. For a long time after the attacks, this was the farthest south you could travel in Manhattan unless you lived downtown. There were many memorials set up in Union Square Park to honor those killed in attacks or those 'missing'. There was a feeling at that time that New Yorkers were not being told the whole story about the attacks. This work examines the connections between the Vietnam War and the 'War on Terror', particularly a sense of history repeating itself and that more wars were not the answer. The piece was set to a montage of music from the 1960's and more contemporary artists. There is a video projection that accompanies the piece and it is made up of Vietnam War protest photos and photos protesting the 'War on Terror' from the Union Square area. The premiere was at the Sapphire Moon Dance Annual Concert at the Atrium Theatre in NYC, 2003.

*Folié de Genié* is an 8-minute solo work that I created for myself. It examines the life of the sculptress, Camille Claudel. I became interested in her and her relationship with sculptor, Auguste Rodin. It intrigued me how similar some of their works are, which can be expected from apprentice and master, but along with many art historians, I also wonder who was the

apprentice to whom. In this work, I examine her descent into madness due to her work not gaining recognition, her refusal to conform to traditional women's roles, her failing romance with Rodin and mental illness. For the costume for this piece, I purchased a vintage Victorian Era mourning dress. I begin the solo in the petticoat and the corset. As the piece progresses, and the character descends more into madness, I first add the mourning skirt and then the jacket. I finish the piece sitting in a chair in the upstage right. There is a single down spotlight focused on the chair in order to represent the isolation felt for the 30 years that Claudel spent in a mental asylum. I was very excited for the opportunity to have this work shown as part of the Dance-Forms Productions Showcase at the Edinburgh Fringe Festival in 2007. The music was *Tabula Rasa: I. Ludus* composed by Arvo Pärt. Photo by James Jolly.

*Contradictions of Woman*, is another solo work that I set on myself. It explores the contradicting images that women receive about their bodies. For example, female breasts are often the subject of the male gaze, yet a mother breastfeeding in public can face ridicule. The costume was the original inspiration for the piece. I found a pair of vintage white taffeta Oscar de la Renta, high waist, wide leg pants at a thrift store in Williamsburg, Brooklyn. I was determined to create a work that would highlight the pants. Because of the high waist, they were the perfect costume for my work about women's bodies. I used two fabric Xs held on with double sided fabric tape as



Photo: Own Collection

the covering for my breasts. I was very happy withP the way the Xs appeared to the audience. Many people have asked me after the performance if the Xs were duct tape. I was glad that it appeared as something so harsh. This work premiered at the White Wave 'Cool NY' Dance Festival in January of 2009. This is one of my most popular works and it has been performed multiple times since then. I was honored to have the opportunity to perform it at my alma mater, the University of Michigan, for the 100 Years of Dance Celebration that took place in June of 2009.

*Entwine* is the third solo work that I created for myself. This 6-minute solo work explores the changes that occur in one's mind and body during pregnancy. As a dancer, this was a very difficult time for me. I was not used to my body not being

entirely in my control. The changes that were happening so fast and day to day were very unsettling but also exciting in a strange way. I found it fascinating that there was a small lifeform dancing along with me. Set to the music of Alva Noto & Ryuichi Sakamoto, this piece premiered at the Cool NY Dance Festival in February of 2013.



Photos by: Paula Lobo

Perpetual Involution, is a duet that focuses on the patterns that we become stuck in and if we are able to break out of them or not. Set to the music of Deru, this work premiered at the Cool NY Dance Festival in February of 2014. This work was danced with my University of Michigan colleague and dance partner, Eric Blair. We danced many works together in graduate school and after. Through this, we developed a relationship where we trusted each other and were able to create some wonderful, risk taking moments through our partnering.

I created the dance, Inconsequential Reverence, after spending a great deal of time researching Pina Bausch, the German choreographer, for an article I was writing. I was inspired by her works, to have the women dance in evening gowns in this work. The dance for four women explores the expectations that society has of women. I wanted to use the ball gowns juxtaposed with strong athletic movements to highlight the challenges women face. An aspect of the work also examines how women treat each other in different situations- meaning that they are not always supportive or uplifting. This work was first performed at Coker College Faculty and Guest Artist Concert in Hartsville, SC in February of 2015.



Photos: Own Collection

The fourth solo I created for myself was, *The Days are Long, but the Years are Short*. This solo has dual meanings for me. It is a saying that people often say when discussing the struggles of raising a small child, which was something I was definitely struggling with when my son was an infant and toddler. I wonder as I look back now, if I may have had some undiagnosed postpartum depression. The other idea I explored with this piece was the idea of time passing and change in our lives. This piece was performed at many locations including the Columbia Dance and Improvisation Festival, where it premiered in August 2014. It was in a performance of this work in December of 2017, at the Richland Library Theatre, with its concrete floors that I tore my ACL about two-thirds of the way through the piece. I performed a grand jete and as I took off, I heard something pop. I landed the jump and then attempted to put weight on that leg as I stepped forward and my knee gave out. I was able to dance/crawl off stage and the audience was not aware that there was a problem. This began the most challenging time in my dance career- the rehab process. It took about 7 months before I

was able to dance fully. Even now, my knee tells me every day that I have been through surgery and am not the same.

*The Three Deaths*, a group work for 9 dancers that explores different concepts of ‘death’; the death of innocence, death from war and destruction, and waiting to die. This piece was in many ways inspired after the death of my grandfather. He lived to be 93 and the older he got, he would make comments about how all his friends and family (his wife, parents, brothers and sisters) had already died. It also makes a reference to the unnecessary risk taking that happens in youth that also can end with death. This piece premiered at the Coker College Faculty and Guest Artist Concert in 2016.



Photo: Own Collection

*Eternal Return*, a work for 7 dancers set to the text “The Great Dictator” spoken by Charlie Chaplin. This piece explores how the current day political climate can be compared to issues that were present in the early part of the 20th century. This piece combines elements of tap/hoofing with contemporary dance. It premiered at the Coker College, Faculty and Guest Artist Dance Concert in February of 2017.

*Through Your Fingers*, is a contemporary ballet quartet that uses water as a metaphor for time. There was a frame that was built on stage with plastic liner to make a 'sort of' shallow pool on stage. The dancers danced, splashed and slid through the water during the piece. It is definitely a challenge for the dancers to get used to and comfortable with the water and how to use it to their advantage and to take risks safely. This work premiered at the Coker College, Faculty and Guest Artist Concert in February of 2018.

I have had the opportunity recently to set work on other companies as a guest choreographer. I have really enjoyed working with new dancers and exploring their strengths. This allowed me to explore new movement vocabulary and also to expand my range as a choreographer. In 2020, right before the pandemic, I created *When you're not there*, a contemporary ballet for 6 dancers set to the music of DeLange. This work shows three couples, each on their own journey. This work was choreographed on the dancers of Columbia City Ballet as part of their more contemporary show called "Body and Movement Explored". The piece premiered at CMFA Artspace in Columbia, SC. Another recent guest choreographer opportunity allowed me to set *Those Things...*, a contemporary ballet trio for dancers in Dance Now! Miami. This work for four men explores the internal struggles we hide and our outward display to the world. I enjoyed the challenge of choreographing on men for this piece. They have such a different athleticism and being that I am a very athletic dancer, I felt this was a good match. The work premiered at The Colony Theatre in Miami, FL, December of 2020.

I began to work with dance for camera in the early 2000's. The field was just beginning to expand in this direction and I found myself drawn to the unlimited choices available when working with the camera and in the editing process. I did not feel

as restricted by the view, as it was something I was able to control so much more than with proscenium theatre dance. Because they are films, I don't have still images of the works. The first film I created and submitted to festivals was called, *The Other Side*. This work was filmed on the campus of Coker University. There was an art installation between two trees that had suspended fabric and empty picture frames hanging. The two women dancers in the film move between the fabric and opposite sides of the frames while they struggle to connect with each other. It is a metaphor for how small barriers can sometimes contribute to deep disconnect between people. The year of production was 2008 and it was shown in the Optica Film Festival in Uruguay, France and Spain.

*Nameless Light*, was the next dance for camera that I created. This piece was set in various cemeteries in Columbia and Hartsville, SC. The two women dancers moved amongst the tombstones as ghosts of the past. The work evokes memories from the past and the legacy that is left behind. This was created in the Fall of 2012 and was a runner up for the Dance Films Association Festival that year.

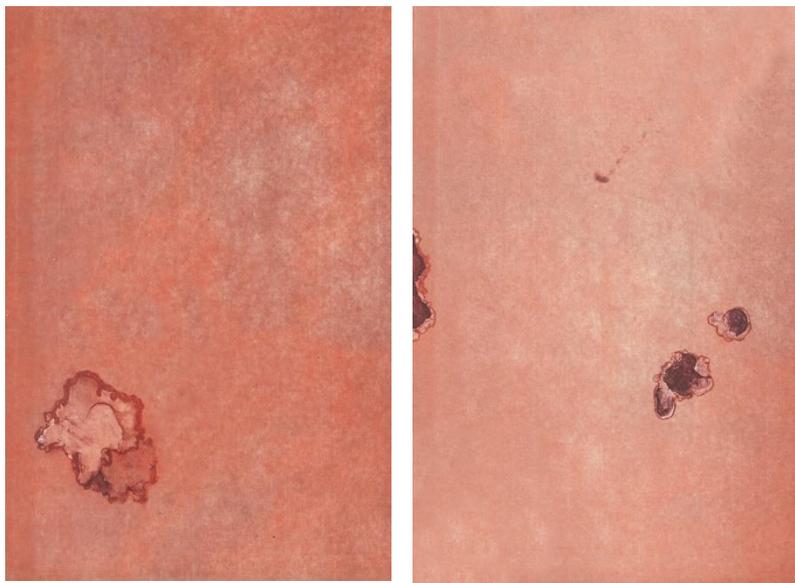
Right before the pandemic, I filmed *ReGrowth*. This work was set in the downtown and an abandoned railroad station in Bishopville, SC. Bishopville is a town that is experiencing the concept of 'urban flight'. This is where the younger population leaves the town to start their careers and families, leaving the downtown full of vacant storefronts and empty spaces. The abandoned train station that we had filmed in had a fire in the space. Despite the fire, nature started to take over and grow and bloom in a place where there had been such destruction. I juxtaposed the sequences of the abandoned storefronts with the burned out train station in the film so that it would show how even in dark times, growth and renewal can occur.

*Strength in Scars* is the most recent solo project I created. It is an evening-length, multi-media work that was created in response to the healing process after Anterior Cruciate Ligament (ACL) repair surgery. I tore my ACL while performing the solo work, *The days are long but the years are short*. We were dancing in a theater with a concrete floor. At one point in the solo, I performed a 'grand jete' and because there was no give in the floor on the take off, something in my knee popped. I landed fine and when I took my next step, my knee gave out. The normal total time for the rehabilitation process for ACL is 6-9 months. For someone who is as physically active as I am and who identifies as a dancer, an athlete and a mover, the very slow process of rehabilitation was excruciating, frustrating and maddening. Originally created while on sabbatical as an Artist in Residency at Lake Studio in Berlin, Germany, *Strength in Scars* work explores uncertainty and loss of sense of self and sense of control and the loss of personal identity that comes after severe injury.

When severe injury occurs, we develop scars as part of the healing process. Physical scars result in changes that reshape the physical architecture of our bodies. Emotional and psychological trauma also produce scars that alter our psyche. We are not fundamentally the same. For the multimedia aspect of this work, I collaborated with visual artist, Sue Carrie Drummond who is a papermaker, printmaker, and book artist. She is currently an Assistant Professor of Art at Millsaps College in Jackson, MS. She created a body of work that was a series of images that look like scars. They were projected onto the cyclorama during the performance. Sue Carrie says this about her work: "This body of work investigates emotional pain, touching on broader themes of absence, loss, and nostalgia. Through papermaking, printmaking, and bookmaking I explore how the past

permanently marks us and the way in which every day losses, both small and large, accumulate over time. they are created by dropping mineral spirits onto a plexiglass base and allowing the chemicals to break through the ink. The mineral spirits form fluid marks, creating openings that resemble tears or wounds. I fill in the openings with deeper tones and darker colors to reference scabbing and by waxing the paper I give the print a flesh-like quality.”<sup>6</sup>

The premier of this work was at Lake Studios in Berlin at the end of March, 2019. The US Premier was Coker University, Watson Theater, February, 2021.



Images: by Sue Carrie Drummond

---

<sup>6</sup> <http://www.suecarriedrummond.com/#/mfa-thesis/> 4.12.2024 Sue Carrie Drummond

# POR UMA PEDAGOGIA DECOLONIAL PARA/DA DANÇA

Neila Baldi

## INTRODUÇÃO

Se a Arte, ao longo de sua existência, mudou, seu ensino deveria também mudar, não? Assim, presume-se que:

[...] se o professor acompanhar as tendências contemporâneas de Arte, ele constatará que aspectos como a diversidade de corpos e os processos de criação coletivos estão na base da maioria dos trabalhos artísticos. Abastecendo-se dessas formas e refletindo sobre seus propósitos, professores e alunos tenderão a aproximar as suas práticas das práticas em Arte que se desenvolvem fora da escola, o que é não apenas desejável, mas imprescindível numa proposta educacional que pretenda estar conectada à vida dos indivíduos envolvidos (CORRÊA; SANTOS, 2014, p. 520).

No entanto não é o que verificamos no ensino da Dança, em espaços formais ou não-formais. Assim como no ensino de outras Artes e de diversas linguagens ou áreas de conhecimento. O que vivenciamos é uma perspectiva colonialista, em que impera a monocultura do saber (SANTOS, 2002), ou seja, saberes hegemônicos que vêm se constituindo ao longo dos séculos. Desta maneira, de acordo com Baldi (2018, p. 294):

Na dança a monocultura se dá tanto no modo como a mesma é ensinada, bem como no conteúdo – aqui refiro-me às técnicas codificadas e aos saberes técnicos. Ainda há o privilégio de uma estética de dança – o balé clássico, principalmente – bem como o de um modelo de ensino – o da Pedagogia Tradicional.

Segundo Araújo e Purper (2020), este modelo tradicional tem relações hierárquicas entre docentes e estudantes, saberes técnicos hegemônicos, repetição mecânica dos passos e incentivo à competição. A partir do entendimento que o modo como aprendi dança, no século passado, segue se repetindo no atual,

venho desenvolvendo pesquisas, ao longo da última década, sobre metodologias e pedagogias da/para a dança. Um dos meus estudos recai sobre a decolonialidade e busca pensar, a partir de reflexões teóricas e práticas, como é aprenderensinar dança a partir de uma pedagogia decolonial. Para isso, trago como exemplo ações desenvolvidas no Grupo de Pesquisa sobre (Es)(Ins)critas do/no Corpo (Corpografias) e em componentes curriculares do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

*A teoria decolonial e a emergência de uma nova pedagogia*

A teoria decolonial surgiu nos anos 1990, propondo a revisão das epistemologias latino-americanas, buscando “[...] a emancipação de todos os tipos de dominação e opressão, em um diálogo interdisciplinar entre a economia, a política e a cultura.” (ROSEVICKS, 2017, p. 189). Desta maneira, o pensamento decolonial não deslegitima mas ultrapassa os limites das teorias eurocêntricas e legitima outras teorias e outras práticas. Assim, os pensadores e pensadoras decoloniais enxergavam que a colonialidade, iniciada no período caracterizado pelos processos de colonização, sobreviveu ao colonialismo, mantendo-se [...] viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna. (TORRES, 2007, p. 131 apud OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p. 18).

Oliveira e Ribeiro (2022, p. 4) apontam alguns princípios da perspectiva teórica decolonial. Um deles é o mito de fundação da modernidade, que, “ao contrário de representar a superioridade moral e intelectual da Europa [...] construiu-se, segundo Dussel (2009), sobre a “práxis irracional da violência”

sobre os territórios e povos conquistados.” O segundo conceito é o da colonialidade. O terceiro é o racismo epistêmico,

[...] que se expressa na repressão à sua cultura, religiões e conhecimentos. Nesse sentido, o racismo epistêmico não admite nenhuma outra epistemologia como espaço de produção de pensamento crítico nem científico, de modo a se afirmar o Norte como o único lócus legítimo para a produção de conhecimentos válidos (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2022, p. 4).

Também é importante considerar a diferença colonial (MIGNOLO, 2003), ou seja, pensar a partir das ruínas, das experiências e das margens criadas pela colonialidade. Outro conceito é o da transmodernidade, de Dussel (2005), “[...] um projeto teórico denominado “diversalidade global” ou “razão humana pluriversal” que não representa pensar a diferença ao pseudo-universal, mas a diversalidade do pensamento enquanto projeto efetivamente universal (MIGNOLO, 2003)”. (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2022, p. 4). Por fim, o autor e a autora destacam a interculturalidade crítica, de Walsh (2005), “[...] a construção de um novo espaço epistemológico que promove a interação entre os conhecimentos subalternizados e os ocidentais, questionando a hegemonia destes e a invisibilização daqueles” OLIVEIRA; RIBEIRO, 2022, p. 4).

Segundo Oliveira e Ribeiro (2022), este conceitos se conectam com a educação a partir das Pedagogias Decoloniais, das quais discorreremos a seguir, após esmiuçar o conceito de colonialidade e as formas como esta aparece.

De acordo com Quijano (2005), a base da colonialidade é a ideia de raça, na qual os povos colonizadores se utilizaram como referencial, determinando que os povos colonizados eram inferiores e primitivos. É o que ele denomina como colonialidade de poder. Quanto à cultura, os povos colonizadores classificaram as tradições europeias como a mais avançada e civilizada, relegando as manifestações culturais dos demais povos à

classificação de primitivas e inferiores. A este fenômeno foi denominado o nome de colonialidade de saber, que:

[...] é operada dentro dos espaços formais de ensino e produção de conhecimento (universidade, faculdades e escolas) por meio da manutenção das hierarquias entre os saberes de tradição europeia e os saberes de matrizes dos povos originários, africanas e saberes populares. Predominam, nestes espaços educacionais, os conhecimentos de tradição europeia tais como a ciência ocidental moderna, bem como as teorias e produções culturais e artísticas oriundas da Europa e dos EUA. Já os saberes que partem de lógicas diferentes das tradições europeias, tais como os saberes tradicionais dos povos originários, de matrizes africanas e populares estão à margem dos espaços nas instituições formais de ensino (QUIJANO, 2011; SANTOS, 2009; SEGATO, 2011). De acordo com Segato (2011), a colonialidade do saber, em nível global, se dá a partir de uma geopolítica do conhecimento na qual o norte controla o mercado mundial de produção de conhecimento e ocupa o lugar de centralidade no sistema de produção e veiculação de ideias. (ARAÚJO; PURPER, 2020, p. 281)

Outro conceito apontado pelos pesquisadores e pesquisadoras decoloniais é o da colonialidade do ser, em que há a negação de um estatuto humano para os povos colonizados e, portanto, há a reprodução de imaginários, de formas de ser, pensar, sentir, desejar e existir dos povos colonizadores. Por fim, Walsh (2008) aponta a existência da colonialidade do conviver, que é a negação da relação milenar espiritual e integral, ressaltando o poder do indivíduo sobre o restante.

A partir da identificação destas colonialidades, o pensamento decolonial vai “[...] legitimar formas de pensar e conhecer gestadas apesar dos silenciamentos/apagamentos teóricos e da hierarquização que inferioriza pensadores e pensadoras de outros contextos, especialmente da América Latina” (MOURA, 2019, p. 40) e resgatar as práticas pedagógicas decoloniais e os valores presentes entre as populações indígenas

e africanas (BALDI, 2023). Assim, a pedagogia decolonial vai promover:

[...] Práticas que abrem caminhos e condições radicalmente “outras” de pensamento, (re)insurgimento, levantamento e edificação, práticas entendidas pedagogicamente – práticas como pedagogias – que por sua vez fazem questionar e desafiar a razão única da modernidade ocidental e o poder colonial ainda presente, desenganchando-se deles. Pedagogias que animam o pensar desde e com genealogias, racionalidades, conhecimentos, práticas e sistemas civilizatórios e de vida distintos. Pedagogias que incitam possibilidades de estar, ser, sentir, existir, fazer, pensar, olhar escutar e saber de “outro modo”, pedagogias que encaminham para projetos, processos de caráter horizontal e com intenção decolonial. (tradução nossa). (WALSH, 2017, p. 28)

Para isso, Walsh (2009, p. 39) propõe:

[...] pedagogias que apontem e cruzem duas vertentes contextuais. Primeiro e seguindo Fanon pedagogias que permitem um “pensar a partir de” a condição ontológico-existencial-racializada dos colonizados. [...]. São estas pedagogias que estimulam a autoconsciência e provocam a ação para a existência, a humanização individual e coletiva e a libertação.

A segunda vertente parte da noção de pedagogias do “pensar com”. Pedagogias que se constroem em relação a outros setores da população, que suscitam uma preocupação e consciência pelos padrões de poder colonial ainda presentes e a maneira que nos implicam a todos, e pelas necessidades de assumir com responsabilidade e compromisso uma ação dirigida à transformação, à criação e ao exercer o projeto político, social, epistêmico e ético da interculturalidade. São estas pedagogias ou apostas pedagógicas que se dirigem para a libertação destas correntes, ainda presentes nas mentes, e para a reexistência de um desígnio de “bem-viver” e “com-viver” onde realmente caibam todos.

Ropaín (2019, p. 327) diz que a proposta de pedagogia decolonial, de Walsh, foi “elaborada a partir de um exercício de tecer, entretecer, entrelaçar, articular e refletir”, de modo a apresentar um “horizonte que possibilite sinalizar caminhos de insurgência e ação, levando em conta as histórias e antecedentes

próprios.” O autor também apresenta alguns aspectos da pedagogia decolonial a partir de Mota Neto (2016, p. 321): “a) requer educadores subversivos; b) parte de uma hipótese de contexto; c) valoriza as memórias coletivas dos movimentos de resistência; d) está em busca de outras coordenadas epistemológicas; e) afirma-se como uma utopia política.” Por fim, ele acrescenta que: “a questão de descentrar a perspectiva epistêmica colonial constituiria uma parte fundamental para abordar esta pedagogia.” Segundo o autor, “descentrar uma perspectiva epistêmica, neste caso, significaria temporalizar, localizar e corporalizar o conhecimento para incluir diferentes formas não hegemônicas de conhecer e ensinar.” (ROPAÍN, 2019, p. 333).

Por sua vez, de acordo com Oliveira e Ribeiro (2022, p. 5), as pedagogias decoloniais “[...] são atos políticos interculturais, antirracistas, antissexistas, anti-homofóbicos e contra todas as formas de exploração e opressão, [...] são as produções de conhecimento que atuam para transformar a realidade (neo)colonial.” Decolonizar, portanto, é uma insurgência educativa propositiva e não somente denunciativa (OLIVEIRA; RIBEIRO, 2022). Desta forma, uma pedagogia decolonial deve proporcionar o desescravizar as mentes e o desaprender o aprendido (WALSH; OLIVEIRA; CANDAU, 2018). Assim, segundo Figueiredo (2021, p. 220):

a pedagogia decolonial é edificada conceitualmente sob a luz de pensamentos que a teoria dialoga com a prática e esta dialoga também com a teoria e, como consequência, o pedagógico está entrelaçado com o político, assim como o político está relacionado com o pedagógico e, por extensão, o pedagógico é envolto pelo decolonial, bem como este é envolto pelo pedagógico. Com decorrência, a pedagogia decolonial parte da ideia de que todos os aspectos da realidade estão interligados de forma transdisciplinar e holística e, por conseguinte, devem ser compreendidos dentro de um horizonte complexo e crítico.

Por isso, segundo a autora, a pedagogia decolonial parte de situações marcadas pelas opressões advindas dos colonialismos, e por meio de uma práxis relacional e comunitária, utilizando-se da dialogicidade e da cooperação procura as razões dessa opressão e, a partir da leitura das “marcas” das opressões debela-se contra as injustiças sociais e cognitivas produzidas aos povos oprimidos.

Para Dias e Abreu (2022, p. 398) “as pedagogias decoloniais, são, genericamente, desdobramentos praxiológicos da decolonialidade que visam à transformação social em vista de um mundo transmoderno (WALSH, 2013; PALERMO, 2014)”. E que a partir dos e das teóricas da decolonialidade, têm-se algumas ideias-chave:

[...] o engajamento ético-político dos autores; têm como ponto de partida a realidade concreta, das lutas e resistências; o povo como sujeitos plenos, de história, de ontologia, de valores, de aprendizagens, detentores de cultura; as experiências políticas (DIAS; ABREU, 2022, p. 398).

Por isso, Dias e Abreu (2020) afirmam que são “[...] pedagogias que visam à proposição de sociedades e de processos educativos outros” e que “por esse motivo, faz-se muito mais pertinente o uso do termo no plural: pedagogias decoloniais, do que seu uso no singular, haja vista que os sujeitos e os contextos são pluriversos por natureza.” (DIAS; ABREU, 2020, p. 12).

### *Colonialidades na dança e uma proposição decolonial*

Na dança, podemos ver estas colonialidades quando privilegiamos técnicas europeias, a aprendizagem de repertórios dançados, o pensamento do corpo como o instrumento, a divisão hierarquizada dos papéis e o modo de transmissão destes conteúdos:

[...] a colonialidade na dança se dá em várias frentes. Há um tipo de dança pensado como universal – o balé clássico, considerado ainda por muitas pessoas como técnica de base – bem como um modo de transmissão deste saber, centrando-se nxs professorxs como detentorxs do conhecimento, cujo modelo de movimento deve ser repetido e aprimorado, bem como uma tendência à valorização da individualidade. Além disso, os saberes privilegiados nas aulas de dança são aqueles considerados como técnicos: eixos, giros, saltos, posturas etc. Quais são os saberes dxs alunxs? O que elxs têm a contribuir para as aulas de dança? Como os saberes de x se relacionam com os saberes dxs demais? (BALDI, 2018, p. 295).

Podemos enxergar uma colonialidade de saber na Dança, quando, por exemplo, a ênfase é no ensino de repertório, ou seja, dos “passos” codificados. No entanto, Marques (2005) nos lembra que o ensino da dança deve abranger subtópicos (aspectos e estruturas do aprendizado do movimento), contextos (história da dança, anatômica, estética etc.) e textos (repertórios, criação, improvisação e composição).

É perceptível também a colonialidade do conviver, que nega a relação milenar espiritual e integral, em que o corpo é instrumento e, por isso, a aprendizagem valoriza o virtuosismo, a repetição de sequências e a competição entre os(as) colegas. Por sua vez, a colonialidade do ser é visível no machismo, na classificação de movimentos próprios ou impróprios para cada um dos gêneros.

No entanto, como dito anteriormente, a pedagogia decolonial não apenas denuncia, mas age. Assim, a partir do embasamento teórico acima, podemos elencar alguns princípios norteadores:

- Mito de fundação da modernidade;
- Colonialidades de poder, saber, ser e conviver
- Racismo epistêmico;
- Diferença colonial;
- Interculturalidade crítica;

- Pensar a partir de e pensar com;
- Insurgência e ação;
- Resgate de práticas pedagógicas decoloniais e valores das populações indígenas e africanas;
- Antirracistas, antissexistas, anti-homofóbicos e contra todas as formas de exploração e opressão;
- Temporalizar, localizar e corporalizar o conhecimento;
- Engajamento ético-político;
- Ponto de partida a realidade concreta;
- Valorização das memórias coletivas.

São estes princípios que têm balizado a minha prática docente em Dança, em várias instâncias, nas pesquisas do Corpografias e em disciplinas. Um exemplo, na sala de aula, é o modo como trabalhei o componente Estudos das Matrizes das Danças Tradicionalistas Gaúchas, em 2021<sup>1</sup>, que tinha, em sua essência, a decolonialidade como proposta pedagógica e o pensamento que seriam estudadas matrizes e não repertórios dançados. Para esta proposição decolonial, foi preciso primeiro discutir que o que chamamos de Danças Tradicionalistas Gaúchas são danças parcialmente inventadas<sup>2</sup>, a partir de pesquisas de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, que percorrem o estado atrás de dança folclóricas, mas que, em suas compilações, fizeram apagamentos e modificações. Paralelamente, liamos sobre o pensamento decolonial. Assim, uma das estudantes fez

---

<sup>1</sup> No currículo novo, a partir de 2020, foi introduzida esta disciplina. Fiquei à frente dela apenas em 2021, depois outro docente assumiu.

<sup>2</sup> “Segundo Lessa (1985, p. 63), a questão era: [...] com base na cultura tradicional [...] teríamos de criar uma cultura tradicionalista, adaptável às mais diversas situações de tempo e espaço. (grifo do autor). Ele afirmava que a história, o folclore e a antropologia eram ‘ciências sociais sérias’ e que não podem ser inventadas, mas sendo tradicionalistas, teriam de suprir as lacunas ‘de um jeito ou de outro.’” (MARQUES, 2018).

reflexões sobre o tipo de colonialidades e a relação com as Danças Tradicionalistas Gaúchas<sup>3</sup>:

Machismo nas danças gaúchas: colonialidade de poder  
Invisibilização da cultura negra nas danças gaúchas: colonialidade de saber e de ser  
Elitização nas danças urbanas: colonialidade do poder e do ser  
Busca incessante do virtuosismo no ballet clássico: colonialidade do conviver  
Modelo de corpo europeu no ballet clássico: colonialidade do saber  
Separação entre movimentos masculinos e femininos: colonialidade do poder. (BALDI, 2022).

Do ponto de vista de uma pedagogia decolonial, nestes primeiros encontros foi possível visualizar as colonialidades das Danças Tradicionalistas Gaúchas, promover a interculturalidade crítica e temporalizar, localizar e corporalizar o conhecimento.

A primeira unidade didática foi dedicada aos ciclos das Danças Tradicionalistas Gaúchas. Para a apresentação de cada ciclo, busquei suas características e movimentos base (matrizes), numa relação intercultural. No ciclo das contradanças, por exemplo, comecei trazendo uma quadrilha junina. A ideia era que reconhecessem as semelhanças com danças de outras regiões. Posteriormente, fizemos investigações para chegarmos a passos codificados das danças do Pezinho e da Cana-verde. No ciclo fandango, a dança escolhida foi o Tatu: buscamos compreender o sarandeio (movimento codificado) e o sapateio. Não havia a divisão por gênero (todos e todas aprendiam o que seriam os movimentos da prenda ou do peão<sup>4</sup>). Assim, podíamos trazer para o debate questões antirracistas, antissexistas, anti-homofóbicos e contra todas as formas de exploração e opressão.

---

<sup>3</sup> Os (As) estudantes não serão nomeados e as citações aqui presentes são de arquivo pessoal.

<sup>4</sup> Prenda e peão são, respectivamente, como são denominadas as mulheres e os homens nos CTGs.

No ciclo seguinte começamos observando dois vídeos (do Anu e da Quero-mana), para que encontrassem as semelhanças de ambas (o passeio do minueto). Investigamos formas diferentes de fazer esse ‘passeio’, chegando ao modo codificado tanto do Anu quanto da Quero-mana. Posteriormente, investigamos os passos de polca. Sobre isso uma estudante escreveu:

Achei incrível como a profe montou a aula, começando com a caminhada e adicionando os elementos como cumprimentos e olhares aos poucos. Há um tipo de olhar e um jeito de cumprimentar que só quem já dançou danças tradicionais gaúchas têm e foi possível observar isso durante a aula. Não saberia explicar bem o que é, mas a forma de se movimentar e fazer esses galanteios é muito característica e mostra a vivência nesse meio. A leveza, a inclinação da cabeça, o olhar calmo, o sorriso, a postura. Foi incrível observar essas coisas. (BALDI, 2022).

No último ciclo, dos pares enlaçados, trouxe diversos xotes, de regiões diferentes do país. A ideia era, também, que percebessem o que havia em comum. A partir de uma delas, investigamos os movimentos do que, no Rio Grande do Sul, chamamos de xote fundamental. Posteriormente, investigamos um galope (a partir de músicas diversas), para que eles/as chegassem a outro movimento codificado. Sobre esta aula, um estudante escreveu a seguinte reflexão:

Durante as aulas, aprender as danças tradicionais partindo de outras música que não é a original, mas insere o ritmo e a movimentação para chegar no código da dança, foi uma experiência incrível, em ver essas conexões, como por exemplo aprender o xote de carteirinha passando pela xote de Gonzaguinha. Essa construção que foi feita em aula faz relação com outras culturas de outros estados e ao mesmo tempo proporciona para quem nunca dançou, a musicalidade no corpo. (BALDI, 2022).

Ao final de cada aula, fazíamos exercícios de criação, a partir das matrizes aprendidas. A avaliação desta unidade didática era uma composição coreográfica contemporânea

usando estas matrizes. Debateremos então que “[...] sob essa ótica, mesmo a dança folclórica gaúcha, por exemplo, quando proposta como atividade a ser trabalhada no contexto escolar, poderá ser desenvolvida sob um olhar contemporâneo da dança.” (CORRÊA; SANTOS, 2014, p. 521).

A segunda unidade didática foi dedicada às danças de salão gaúchas e, do mesmo modo os(as) estudantes foram estimulados(as) a ouvir e comparar propostas diferentes para um mesmo ritmo. Do mesmo modo que investigaram modos de se mover com estas músicas diferentes para, posteriormente, chegarmos ao código de uma dança de salão específica. Ao fazer essas conexões interculturais queria que os(as) estudantes percebessem que muitos dos movimentos usados nas Danças Tradicionalistas Gaúchas estão presentes em outras danças brasileiras e que muitas das manifestações dos negros e indígenas foram apagadas na sistematização destas danças. Este apagamento é visível nas palavras de Marques (2018, p. 30)

No primeiro Manual de Danças Gaúchas, descrito por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, de 1957 – com reedições atualizadas até 1997 – são apresentadas apenas duas danças que se aproximam (a partir das suas considerações) de outras regiões brasileiras, e que teriam proximidade à cultura negra: o pau de fitas e a chula. Segundo Côrtes e Lessa (1985), o pau de fitas é uma ‘dança universal’, presente em países como Peru, Argentina, Espanha, França, Inglaterra etc. No Brasil, está ligada às folias do Divino Espírito Santo. Sobretudo no litoral e no nordeste. Ou seja, era uma dança de uma festa religiosa e não de bailes, mas que foi transformada e se torna dança tradicional. A chula, neste manual, também é comparada à dança do maculelê em virtude do desafio, mas ainda assim na descrição da sua origem é relatada como vinda apenas dos platinos e não é ressaltada como dança de origem negra.

Do ponto de vista metodológico, consigo verificar que minhas aulas, apoiadas pela pedagogia decolonial, seguem algumas dinâmicas: discussão/debate; reconhecimento de

apagamentos e modificações/alterações; relações interculturais críticas, a partir de comparações; investigações e criação.

Outra forma de trabalhar com a pedagogia decolonial é a partir de procedimentos artísticos-pedagógicos no Corpografias. Desde 2017, viemos estudando maneiras outras de dançar, alinhando as teorias decolonial, somática e autobiográfica. Fora de sala de aula, no grupo de pesquisa, nos perguntávamos: Como provocamos desaprendizagens e novas aprendizagens? E buscávamos caminhos diversos para isso, mas tínhamos um registro em todas as aulas – o que chamo de diário de bordo, uma espécie de caderno de anotações sobre percepções, sensações, dúvidas etc. “Ora, a decolonialidade pressupõe uma visão crítica sobre seu processo de aprenderensinar. Deste ponto de vista, os diários de bordo servem como momentos de reflexão. Deles emergem questões como a percepção de tendências de movimento, preferências estéticas, entre outras.” (BALDI, 2018, p. 307).

Do ponto de vista metodológico, no grupo de pesquisa líamos textos sobre as teorias que estávamos estudando e após a discussão, elencávamos palavras-chave. Eram a partir delas que criávamos os procedimentos, vivenciados pelo grupo e, após, discutíamos, fazíamos adaptações e levávamos a espaços de ensino formais e não formais.

Além dos princípios norteadores da pedagogia decolonial, acredito que para uma pedagogia decolonial para/da dança é preciso:

[...] não partir do ponto de vista do ensino, mas do aprenderensinar. Os processos de aprender e de ensinar são indissociados, estamos constantemente vivendo as duas faces ou trocando-as, pois como afirmava Paulo Freire (1996) não há docência sem discência. Professorxs não apenas ensinam, também aprendem enquanto ensinam. Considerar esta perspectiva já é retirar dxs professorxs o lugar de detentorxs do saber. É sair da verticalidade das relações – entre professorxs e estudantes, mas também entre xs

próximos alunos - para outras formas de se relacionar, mais complexas. (BALDI, 2018, p. 295).

Outra mudança de postura na sala de aula ou no grupo de pesquisa diz respeito às relações em sala. É comum o uso de fileiras, nas quais os/as estudantes que ficam à frente são os que sabem mais. Assim como é comum o/a docente ficar à frente e demonstrar os movimentos. “Trabalho em uma perspectiva de relações multidirecionais. Se aprendemos em comunhão, os grupos e as formações em roda são muito frequentes. Mas se necessárias as formações em fileiras, estímulo que variemos a frente.” (BALDI, 2018, p. 309).

Numa proposta decolonial para/da dança, em minha perspectiva, os conteúdos não são apenas a técnica, mas também as vivências dos/as estudantes, os saberes expressivos e saberes fora da dança, no chamado currículo oculto. Nesta perspectiva:

[...] há conteúdos gerais e singulares. Além disso, há uma mudança paradigmática no que diz respeito à organização destes conteúdos, uma vez que há a valorização da singularidade de cada pessoa. Singularidade esta que permite a coletividade, que possibilita a emergência de diversas vozes. (BALDI, 2018, p. 310).

Além disso, não podemos esquecer que:

No entendimento decolonial, o conhecimento é corporalizado, isso significa, por exemplo, valorizar não apenas o que seria intelectual, mas também as emoções e o movimento. Do mesmo modo, acreditamos que esta corporificação pode ser entendida como a construção de corpografias, ou seja, de (es)(ins)critas do/no corpo, um corpo-sujeito que tem suas memórias, suas marcas, que é inscrito por elas e, ao mesmo tempo escreve (BALDI, 2014). Este conhecimento, porque corporalizado, também o é localizado geopoliticamente: onde nasço ou onde vivo se reverberam no meu modo de operar, pensar, questionar, viver etc. Por fim, as pedagogias decoloniais problematizam o conhecimento e nos ensinam a aprender a desaprender e a desconstruir. A partir disso, a prática pedagógica é um processo contínuo. Em Dança, isso significa valorizar o modo como se chega a determinados conceitos e conteúdos

e não o produto final. (BALDI; MARQUES; NASCIMENTO, 2019, p. 113).

Assim, “para uma pedagogia decolonial para a dança é preciso sair da lógica binária: corpo-mente, sair do entendimento de que o corpo é um instrumento e de que os saberes da dança são apenas e tão somente os chamados saberes técnicos.” (BALDI, 2018, p. 306).

## CONCLUSÕES

Ao final desta escrita, ao longo desses anos, concluo que uma pedagogia decolonial para/da dança parte do entendimento de aprenderensinar e corpomente, usando metodologicamente discussão/debate; reconhecimento de apagamentos e modificações/alterações; relações interculturais críticas, a partir de comparações; investigações e criação. Usando diários de bordos para as reflexões, propondo relações multidirecionais e trazendo conteúdos não apenas da dança.

Ao trabalhar com a(s) pedagogia(s) decolonial na/para a dança, podemos decolonizar algumas danças, reconhecendo seus apagamentos e visibilidades, assim como pensar em ressignificá-las na atualidade. Trata-se de um exercício de interculturalidade crítica que temporaliza, localiza e corporaliza o conhecimento, partindo da realidade concreta e provocando engajamento ético-político. É possível verificar também que teoria decolonial permitiu “[...] rever conteúdos e modos de se trabalhar com eles e propor uma dança outra.” (BALDI; OLIVEIRA; PATIAS, 2019, p. 137).

Segundo Silva e Santiago (2016, p. 79) “o pensamento decolonial deseja fundar um pensamento ‘outro’ (WALSH, 2008) que afirme a necessidade de mudar não só as relações, mas também as estruturas, condições e dispositivos de poder”. Acredito, pela experiência com a pedagogia decolonial, que os/as

estudantes estão conseguindo vislumbrar e propor estas mudanças, inclusive em formas outras de aprenderensinar danças. Por que, como afirma Walsh (2009, p. 28):

Considerada dessa maneira, a pedagogia de-colonial, como a pedagogia crítica, é “em última instância, um sonho, mas um sonho que se sonha na insônia da práxis. Isso se deve a que um indivíduo não pode dizer que realizou a pedagogia crítica (ou a pedagogia de-colonial) se deixa de lutar por consegui-la,”(MCLAREN, 1998) se deixa sua insurgência social, cultural, política, epistêmico-intelectual e educativa.

Assim, creio que estejamos fazendo transformações [...] não apenas no modo como ensinamos e aprendemos essa linguagem artística, mas também no campo da educação. (BALDI; SANTOS; MORS; SANTOS, 2020, p. 200). Afinal, propostas pedagógicas outras de uma área de conhecimento podem ser usadas em outras.

## REFERÊNCIAS:

- ARAÚJO, O. B. O. de. PURPER, R. PensarfazerDança desde uma Perspectiva Contemporânea e Decolonial. *Revista Arte da Cena*, v.6, n.2, ago-dez/2020. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce> Acesso: 20 out. 2021
- BALDI, N. *Pedagogias da Dança*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2023.
- BALDI, N. *Arquivo pessoal*. 2022.
- BALDI, N. C. Para pensar o aprenderensinar dança a partir de uma perspectiva decolonial. *Revista Interinstitucional Artes de Educar*, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 293–315, 2018. DOI: 10.12957/riae.2017.29738. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/riae/article/view/29738>. Acesso em: 13 nov. 2023.
- BALDI, N. C.; OLIVEIRA, J. U. de; PATIAS, I. T. Teixeira. Procedimentos artístico-pedagógicos em Dança a partir da decolonialidade e da autobiografia. *Revista da FUNDARTE*, Montenegro, p.127-139, ano19, nº 37, Janeiro/Março 2019.
- BALDI, N. C.; SANTOS, O. a. dos; MORS, F. A.; SANTOS, C.N. dos. Corpos singulares: autobiografia, decolonialidade e educação

somática no ensino da dança. *Revista Interinstitucional Artes de Educar*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 184–203, 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/riae/article/view/45288>. Acesso em: 13 nov. 2021.

- CORRÊA, J. F.; SANTOS, V. L. B. dos. Dança na Educação Básica: apropriações de práticas contemporâneas no ensino de dança. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 3, p. 509-526, set./dez. 2014.
- DIAS, A. S.; ABREU, W. F. de. Didáticas decoloniais no Brasil: uma análise genealógica. *Educação*, Santa Maria, v. 45, |2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reveducaca> Acesso: 12 dez. 2023.
- DUSSEL, E. Meditações anti-cartesianas sobre a origem do anti-discurso filosófico da modernidade. In: SANTOS, B. S. ; MENESES, M. P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009, pp. 283-335.
- DUSSEL, E. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: LANDER, E.. (Org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 55-70.
- FIGUEIREDO, D.G.. *Por uma pedagogia decolonial a partir dos pensamentos de Paulo Freire e Catherine Walsh*. Dissertação (Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas). Erechim: Universidade Federal da Fronteira Sul, 2021.
- MARQUES, I. *Dançando na escola*. São Paulo: Cortez, 2005.
- MARQUES, T. C. *Movimentando a cultura gaúcha: processos artísticos-pedagógicos em dança sobre (in)visibilidade negra*. 2018. 68 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Dança-Licenciatura). Centro de Educação Física e Desportos, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2018.
- MOURA, E. J. S. Arte/Educação decolonial na América Latina. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, MS, v. 1, p. 31-44, jan./jun. 2019.
- MOTA NETO, J. C. *Por uma pedagogia decolonial na América Latina: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda*. Curitiba: CRV, 2016.

- OLIVEIRA, L. F. de. CANDAU, V. M. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v.26, n.01, p. 15-40, abr. 2010.
- OLIVEIRA, L.F. de; RIBEIRO, A. M. M. Pedagogias decoloniais no Brasil: um estudo sobre o estado da arte. *Cadernos Cajuínas – Revista Interdisciplinar*. 2V. 7 N. 2 ANO 2022 e227202  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.52641/cadcaj.v7i2.572>  
Acesso: 12 dez. 2023.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina In: QUIJANO, A. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005
- ROPAÍN, Julián Cuaspa Ropaín. Entrelaçar a educação popular com o descolonial: o que poderiam ser as pedagogias descoloniais? *Polifonia – Revista Internacional*. Academia Paulista de Direito. N. 4 NOVA SÉRIE 2019 PRIMAVERA/VERÃO
- ROSEVICS, L. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber. ROSEVICS, L. (Org). *Diálogos Internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Perse, 2017
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, 63, p. 237-280, out. 2002.
- SILVA, C.; SANTIAGO, E. Pensamento negro e educação intercultural no Brasil. *Interterritórios - Revista de Educação*, Recife, v.2, n.3, p. 78-100, p. 2016.
- WALSH, C. Gritos, grietas y siembras de vida: Entretejer de lo pedagógico y lo decolonial. In: WALSH, C. *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo 2. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2017.
- WALSH, C. Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: insurgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, V. M. (Org). *Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro, Editora 7Letras, 2009.
- WALSH, C. Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado. *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.9: 131-152, julio-diciembre 2008.

- WALSH, C. Introducción - (Re) pensamiento crítico y (de) colonialidad.  
In: WALSH, C.. (Org.). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial*.  
Reflexiones latinoamericanas. Quito: Ediciones Abya-yala, 2005,  
p. 13-35.
- WALSH, C., OLIVEIRA, L. F., & CANDAU, V. M. Colonialidade e  
pedagogia decolonial: Para pensar uma educação outra.  
*Arquivos Analíticos de Políticas educativas*, 26(83), 2018.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.26.3874> Acesso:  
12 dez. 2023.

# TEATRO E DIVERSIDADE SEXUAL NA EDUCAÇÃO BÁSICA: ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS PARA UMA EDUCAÇÃO POLÍTICO-LIBERTÁRIA

Caio César Silva Rocha

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

No exercício crítico de minha resistência ao poder manhoso da ideologia, vou gerando certas qualidades que vão virando sabedoria indispensável à minha prática docente. A necessidade desta resistência crítica, por exemplo, me predispõe, de um lado, a uma atitude sempre aberta aos demais, aos dados da realidade; de outro, a uma desconfiança metódica que me defende de tornar-se absolutamente certo de certezas. Para me resguardar das artimanhas da ideologia, não posso nem devo me fechar ao outro, nem tampouco me enclausurar no ciclo da minha verdade. Pelo contrário, o melhor caminho para guardar viva e desperta a minha capacidade de pensar certo, de ver com acuidade, de ouvir com respeito, por isso de forma exigente, é me deixar exposto às diferenças, é recusar posições dogmáticas, em que me admita como proprietário da verdade. No fundo, a atitude correta de quem não se sente dono da verdade nem tampouco objeto acomodado do discurso alheio que lhe é autoritariamente feito. Atitude correta de quem se encontra em permanente disponibilidade a tocar e ser tocado, a perguntar e a responder, a concordar e a discordar [...]. (FREIRE, 2014, p. 130, 131).

## INTRODUÇÃO

As eleições presidenciais que ocorreram no Brasil, no ano de 2018, foram marcadas por diversas *fake news* espelhadas pelas redes sociais, em especial o *WhatsApp*. A grande maioria dessas falsas notícias foi propagada por militantes da extrema-direita diretamente ligados ao ex-presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, contribuindo assim para a sua vitória. Dentre as diversas inverdades noticiadas, uma ganhou significativa força, gerando medo e ódio entre pessoas menos esclarecidas e, também, reacionárias: a “ideologia de gênero”.

Os debates e polêmicas causadas pela/sobre (a) expressão “ideologia de gênero” trouxeram consigo falaciosos discursos que afirmam que, ao se discutir sobre diversidade nos espaços escolares, os/as estudantes podem ser induzidos/as a tornarem-se gays, lésbicas, travestis ou transexuais. O que está por trás dessa sentença é, na verdade, algo bastante perigoso, afinal, trata-se de um estratégico dispositivo que contribui para a manutenção da disciplina, disciplina esta já denunciada pelo filósofo francês Michel Foucault, em sua obra *Vigiar e Punir* (1987), e que tem por objetivo primordial docilizar os corpos de meninos e meninas, funcionando como um aparato imutável e repressor, que é consumado nas escolas e também em sociedade, com base em falas e práticas que coadunam para a manutenção da sociedade patriarcal e, conseqüentemente, da heteronormatividade (ROCHA, 2021).

Ao atuar a favor de uma heterossexualidade compulsória (ou sexualidade imposta), a chamada “ideologia de gênero” visa regular e determinar os papéis dos sexos e dos gêneros baseado na relação binária masculino e feminino, instituindo aos sujeitos desejos e discursos predominantemente heterossexuais (ROCHA, 2021), o que corrobora para o crescimento dos ataques homofóbicos nas escolas, como também em teatros, museus, dentre outros espaços político-pedagógicos.

É oportuno pontuar que os debates sobre o referido termo contribuíram significativamente para a propagação das ideias presentes no (já extinto) projeto Escola Sem Partido (PL n° 867/2015), que teve por intuito principal silenciar os/as professores/as para que não abordassem questões de cunho crítico-político, em sala de aula, como gênero e sexualidade, por exemplo, impingindo aos currículos escolares, como também ao discurso dos/as docentes, conteúdos rasos que deveriam ser

apreendidos pelos/as estudantes de modo bancário, ou seja, sem a conseqüente reflexão/análise sobre os temas debatidos.

Diante dos dilemas expostos, este ensaio visa rememorar o período de ascensão da extrema-direita no Brasil, sobretudo em um difícil momento da história em que o ex-presidente da República, Jair Bolsonaro, assume o poder agregando em suas pautas políticas discursos preconceituosos, dentre eles o famigerado debate acerca de uma suposta “ideologia de gênero”, como também tenciona dialogar sobre como o ensino de teatro, em especial a técnica do Teatro-Fórum, presente no arsenal do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, pode atuar no processo de desconstrução de preconceitos relacionados ao falacioso termo supracitado. Tal inquietação surge com base na assertiva de Gilberto Icle (2011) de que o teatro, em sala de aula, possui caráter crítico, político, pedagógico, subversivo e questionador.

Isto posto, é válido compreender que o ensino de teatro, com seu caráter indisciplinar, propicia a desconstrução de práticas e falas preconceituosas, como também pode se constituir como um caminho artístico-político apto a desaprisionar os corpos dos sujeitos inseridos nessas atividades, atuando como uma alternativa à disciplina imposta pelo ambiente escolar (ICLE, 2011).

*“O conservadorismo saiu do armário”: considerações sobre a chamada “ideologia de gênero”*

Os debates sobre o projeto Escola Sem Partidos foram fundamentais para o avanço das discussões relacionadas à chamada “ideologia de gênero”, expressão que fora bastante utilizada por setores ultraconservadores da direita, sobretudo após o golpe de 2016, e que tem por intuito principal impedir os avanços das discussões de diversidade sexual e de gênero, nas escolas e em sociedade, sob a falsa alegação de que, caso tais

assuntos sejam evidenciados nas escolas, nos espaços teatrais, em telenovelas ou filmes, a tradicional família brasileira pode ser destruída.

Por mais que a chamada “ideologia de gênero” tenha ganhado grande visibilidade após o golpe que culminou na derrocada de Dilma Rousseff, discussões recorrentes sobre o assunto já existiam. De acordo com Mariana Alves Amorim e Ana Paula Salej (2016), o termo surge em meados da década de 1990 em grupos conservadores da igreja católica, “[...] mas adotado também por denominações protestantes, e colocada em curso em vários países do mundo, entre eles o Brasil” (p. 37). O que está por trás dessas falsas alegações, na verdade, trata-se da oposição

[...] a ações voltadas a legalizar o aborto, criminalizar a homotransfobia, legalizar o casamento igualitário, reconhecer a homoparentalidade, estender o direito de adoção a genitores do mesmo sexo, bem como políticas educacionais de igualdade sexual e de gênero e de promoção do reconhecimento da diferença/diversidade sexual e de gênero (JUNQUEIRA, 2017, p. 27).

Rogério Diniz Junqueira (2017) alerta para a preocupante propagação do termo “ideologia de gênero”, tendo em vista que as discussões geradas em torno desse conceito são, na verdade, falsas. Primeiro porque as questões que permeiam os estudos de gênero diferem das relacionadas à diversidade sexual. A fim de melhor exemplificar essa afirmação, é importante pontuar que, ao abordar a homossexualidade, o/a docente estará tratando de matérias que permeiam o tema diversidade sexual - e não gênero, como eventualmente propagado pelos defensores da exclusão da chamada “ideologia de gênero” nas escolas. O tema diversidade sexual, quando debatido pelo/a professor/a, não tem por objetivo transformar os/as estudantes em gays, lésbicas, travestis ou transexuais, mas sim propiciar conhecimentos sobre o assunto com o objetivo principal de desconstruir conceitos e

preconceitos relacionados às sexualidades, como também o respeito às diferenças.

Os estudos de gênero, por sua vez, visam entender e questionar como, historicamente, a sociedade instituiu às mulheres as características de frágeis, meigas, dóceis, belas, recatadas e do lar, assim como definiu que o lugar da mulher é em casa, cuidando do marido e dos/as filhos/as, e não no mercado de trabalho. Ao passo que também criticam as relações de poder impressas ao masculino, relações estas que estabelecem ao homem denominações de agressividade, força e poder, como: viris, ativos bravos e provedores da família, por exemplo. Assim, os estudos de gênero trabalham numa perspectiva de desconstrução desses valores impostos ao feminino e ao masculino, como também propõem a igualdade entre homens e mulheres, em todas as esferas sociais (ROCHA, 2021).

A partir das definições apontadas sobre os conceitos de gênero e diversidade sexual, é possível compreender que, ao travar lutas contra uma suposta “ideologia de gênero”, a extrema-direita visa engendrar um nocivo aparato de poder que se

[...] relaciona a um projeto político e religioso ultraconservador de reformulação e ulterior legitimação de uma determinada visão de “humano” e de sociedade – sintonizada com concepções, valores e disposições de caráter antilaico, antifeminista e antidemocrático. Esta estratégia pressupõe investimentos contínuos na naturalização e atualização da dominação masculina, das normas de gênero e da matriz heterossexual, com vistas a fazer prevalecer maneiras de ser, pensar e agir pautadas, única ou prioritariamente, a partir de marcos morais, religiosos, tradicionais, dogmáticos, intransigentes e antipluralistas (JUNQUEIRA, 2017, p. 48).

A partir da assertiva de Junqueira (2017), é possível compreender que, ao impor um falacioso discurso sobre “ideologia de gênero” os grupos conservadores pretendem

contribuir sobremaneira para a formação e transformação dos sujeitos a partir da norma heterossexual imposta, ao passo em que discursos e ações heterossexistas serão constantemente reproduzidos para que meninos e meninas internalizem essas “verdades” como regras que devem ser seguidas à risca (SILVA ROCHA & FERNANDES JR, 2018; ROCHA, 2021). Caso o sujeito não consiga se adequar à norma, ele/a será excluído/a, invisibilizado/a ou assassinado/a.

Outro ponto importante a ser discutido é como discursos falaciosos como a ideologia de gênero” vêm ganhando força não apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Ainda que os debates mais fervorosos sobre o tema tenham diminuído após o término da gestão de Jair Messias, grupos extremistas insistem em manter vivo os debates entorno dessa questão.

Segundo diversos/as pesquisadores/as da área, a exemplo de Jimena Furlani (2018), o dispositivo “ideologia de gênero” pode causar pavor e pânico em pessoas menos esclarecidas, contribuindo para que as ideias que compõem o tema ganhem força entre grupos que desconhecem os reais sentidos dos debates das questões de gênero e diversidade sexual. Embora concorde com a autora, acredito que as ideias que permeiam a Teoria *Corpomída* (Katz; Greiner, 2005) podem melhor elucidar esse debate.

Segundo Katz e Greiner (2005, p. 7), diversas informações nos atravessam o tempo todo. Ora, “[...] o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois, toda informação que chega entra em negociação com as que já estão”. Nesse processo, o corpo não pode ser visto como um recipiente em que tais informações são apenas depositadas, afinal, no processo de observação/análise dessas informações, ficam aquelas que encontram ecos em nossas vivências, em nossos conhecimentos prévios e, sobretudo, em nossas ideologias.

Em outras palavras, para as autoras, não existem sujeitos passivos diante do excesso de informações que nos são atravessadas constantemente, ao passo que é possível afirmar que “[...] o corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão” (KATZ & GREINER, 2005, p. 7), constituindo assim um novo corpo, corpo esse composto por diversos cruzamentos calcados, sobretudo, nas ideologias e/ou nas crenças que compõem cada sujeito.

Portanto, as ideias que permeiam o perigoso dispositivo “ideologia de gênero” encontram ecos nos pensamentos reacionários dos sujeitos que acreditam nas inverdades desse termo, à medida que, diante do caos que as informações sobre o tema suscitam, elas tendem a contaminar outros sujeitos que também acreditam que os debates sobre sexualidades e gênero podem destruir a tradicional família brasileira.

*Ecos do passado: considerações sobre a educação no regime militar e o Escola Sem Partido*

Entre as décadas de 1960 (pós-golpe civil-militar) e 1970, um método de ensino “anti-ideológico” era bastante presente nas escolas brasileiras. Tal método, que atuava nos ambientes educacionais de forma militarista e ditatorial, surge da necessidade de reprimir ideias consideradas “esquerdistas”, “marxistas” e “pornógrafas” perpetradas pelos/as professores/as (RAMOS; STAMPA, 2016). Obviamente, tal justificativa não era verdadeira. Ela fora propagada, na verdade, com o objetivo de proibir que temas de cunho social adentrassem as salas de aula, como também transformar professores e professoras, sobretudo os/as que não apoiavam o regime militar, em verdadeiros/as inimigos da sociedade, afinal

[...] o posicionamento docente frente às questões políticas e sociais, quando não era de acordo com os interesses dominantes, transformava-se em desafio inaceitável ao regime, que caracterizavam o professor como doutrinador subversivo (RAMOS; STAMPA, 2016, p. 267).

Assim, o trabalho docente deveria ser neutro, imparcial e apolítico. Os assuntos lecionados partiam de uma perspectiva didática intitulada tecnicismo, que considerava como relevante para o “aprendizado” dos/as estudantes apenas o conteúdo proposto pelo Ministério da Educação, não podendo ser aprofundado, criticado, debatido ou, sequer, questionado. De acordo com Moacyr Salles Ramos e Inês Stampa (2016), esse controle da prática docente partia de um conjunto de (falsas) estratégias que objetivava garantir a defesa e a preservação da tradicional família brasileira, assim como o alinhamento às tradições morais cristãs e, obviamente, a manutenção do governo militar. Ora, ao propor uma didática de ensino considerada “neutra” e “não ideológica”, o tecnicismo visava formar cidadãos/ãs não pensantes, para que não questionassem (e aceitassem como naturais) as mazelas e perigos do período<sup>1</sup>.

Ainda nesse período, o trabalho dos/as professores/as foi duramente vistoriado. Isso ocorreu a partir de estratégias arquitetadas pelo governo militar que determinavam “[...] a infiltração de alunos olheiros nas aulas, gravação de aulas, cooptação de docentes e gestores” (RAMOS;& STAMPA, 2016, p. 258). Caso ocorresse qualquer tipo de resistência ao método,

---

<sup>1</sup> É válido pontuar, de acordo com Alessandro de Melo e Sandra Terezinha Urbanetz (2012, p. 52), que o método tecnicista “visava à formação em massa de mão de obra para o sistema produtivo, sendo a didática instrumental um meio para alcançar esse fim, por meio do treinamento eficiente do “aprender a fazer”. É importante ressaltar que essa busca pela formação eficiente para a produção refere-se, no contexto histórico dos anos de 1970, ao chamado milagre econômico. Nesse contexto, a educação claramente estava a serviço do projeto de desenvolvimento (teoria do capital humano), ainda que este tenha fortes traços da presença externa na condução do seu rumo, como é o caso dos famosos acordos MEC-Usaid”. Para maiores informações sobre o tema sugerimos a leitura da seguinte obra: MELO, Alessandro de & URBANETZ, Sandra Terezinha. Fundamentos da didática. – 1.ed. – Curitiba: InterSaberes, 2012.

como a contradição e até o aprofundamento do assunto explicitado, o/a educador/a teria sua prática pedagógica classificada como “[...] subversiva e, conseqüentemente, culminava em violação de direitos humanos, perseguições, constrangimentos, demissões, desaparecimentos e até mortes [...]” (RAMOS; STAMPA, 2016, p. 257).

Jeane Marie Gagnebin (2006) adverte que não existe, na história, nenhuma repetição idêntica. Todavia, como bem pondera a autora, horrores do passado podem ecoar no presente, trazendo consigo ideias e valores semelhantes. Assim sendo, embora já não seja mais utilizado como método de ensino em sala de aula, ideias bastante parecidas ao modelo “anti-ideológico” tornaram-se recorrentes nas pautas de partidos políticos reacionários, como também de grupos conservadores desde 2015. E o extinto projeto Escola Sem Partido é um claro exemplo disso.

O Projeto de Lei nº 867/2015, mais conhecido como Escola Sem Partido, de autoria do ex-Deputado Federal (e hoje Senador) Izalci Lucas Ferreira, do PSDB, foi criado com o objetivo principal de proibir que docentes se posicionem criticamente em sala de aula, obrigando-os/as a transmitir os conteúdos trabalhados nas disciplinas sem nenhum aprofundamento crítico, reflexivo, “ideológico” e, conseqüentemente, político-pedagógico. Embora seja criado em 2015, o Escola Sem Partido ganha força em 2016, durante o temeroso golpe de estado perpetrado por homens brancos, ricos e heterossexuais, que retira a até então presidente da República, Dilma Rousseff, do poder.

Nesse ínterim, diversos grupos moralistas viam no citado projeto um caminho para que questões como diversidade sexual e estudos de gênero, por exemplo, não fossem discutidos nas escolas, sob a falsa assertiva de que (além das já citadas na

introdução deste trabalho), caso o/a docente trabalhe com essas temáticas, elas poderiam causar a destruição da tradicional família brasileira. Ademais, o projeto também previa que os conteúdos trabalhados em aula fossem transmitidos de modo imparcial, reproduzindo apenas os assuntos da forma em que são expostos nos livros didáticos. De acordo com o projeto

[...] é notório que professores e autores de materiais didáticos vêm se utilizando de suas aulas e de suas obras para tentar obter a adesão dos estudantes à determinadas correntes políticas e ideológicas para fazer com que eles adotem padrões de julgamento e de conduta moral – especialmente moral sexual – incompatíveis com os que lhe são ensinados por seus pais e responsáveis (PL 867/2015).

Caso o/a professor/a “induzza” os/as alunos/as ao debate sobre questões sociais, políticas e “ideológicas” ele/a poderá ser denunciado aos órgãos responsáveis, podendo sofrer processos administrativos por conta de sua desobediência (PL 867/2015). Com base nessas afirmativas, é possível perceber que, mais uma vez, a profissão docente é relegada ao triste e inadmissível posto de inimigo/a da sociedade brasileira. Além disso, a proposta contribui sobremaneira para a exclusão e invisibilização de sujeitos gays, lésbicas, travestis e transexuais nas escolas, como também para o considerável aumento da homofobia nesses ambientes.

Por fim, é importante informar ao/a leitor/a que, em 2018, o PL 193/2016 foi derrotado no Congresso Federal. Contudo, os grupos políticos ligados ao ex-presidente ainda discutem sobre as possibilidades de implementação de projetos de leis que tratem sobre supostos modelos de ensino anti-ideológicos, com o claro objetivo de proibir as discussões acerca de temas como gênero e diversidade sexual, por exemplo.

*Teatro e diversidade sexual: O Teatro-Fórum como experiência indisciplinar na sala de aula – algumas considerações finais*

A vitória do presidente Luís Inácio Lula da Silva, no ano de 2022, propiciou ao país a retomada de diálogos sobre assuntos que forma excluídos e/ou marginalizados na gestão anterior, a exemplo da diversidade sexual e de gênero, o que também ocasionou que, nesse ínterim, os debates sobre a suposta “ideologia de gênero” diminuíssem consideravelmente. Todavia, o bolsonarismo ainda mantém força no país, preocupante fato que mantém discursos e práticas preconceituosas em vigor.

Nesse sentido, a fim de manter as discussões sobre diversidade sexual em aula, acredito que a experiência teatral possa contribuir significativamente para a desconstrução de preconceitos relacionados a “ideologia de gênero”, como também para a reflexão acerca de assuntos relacionados às questões sobre diversidade sexual. Esse entendimento parte de duas premissas, a saber: a primeira, a partir do conceito de Icle (2011) de que o teatro, nos ambientes educacionais, possui caráter crítico, político, pedagógico e questionador, o que propicia a desconstrução de conceitos e preconceitos que são instituídos pela cultura ocidental; a segunda, por sua vez, irrompe do princípio de que o ensino de teatro e/ou Pedagogia do Teatro têm como principais referências teorias relacionadas ao feminismo, ao pós-modernismo e ao desconstrutivismo (KOUDELA; SANTANA, 2005), o que favorece, de acordo com Ingrid Koudela e Arão Paranaguá de Santana (2005), que artistas-docentes e discentes, juntos/as, reflitam, questionem e critiquem os sistemas de privilégios sociais, o que pode proporcionar aos/as envolvidos/as nas práticas teatrais um novo olhar, dessa vez mais apurado, às diferenças, às diversidades e às pluralidades.

Assim, ao bater de frente com os falaciosos discursos que fomentam a “ideologia de gênero”, o/a artista-docente propicia, de acordo com Icle (2011), experiências indisciplinadas, o que tende a desmecanizar os corpos dos sujeitos inseridos nessas atividades, ao passo que propicia a desestabilização do que está naturalizado, das regras hegemônicas. Nesse sentido, apresento uma metodologia prática, o Teatro-Fórum, técnica do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, que pode ser utilizados pelo/a artista-docente como potente arma frente a problematização da chamada “ideologia de gênero”, bem como a quebra de conceitos e preconceitos que envolvem esse perigoso dispositivo.

### *Teatro-Fórum*

Ao desenvolver as técnicas presentes no arsenal do Teatro do Oprimido, Boal (2013, p. 123) afirmou que o T.O foi criado para ser posto a serviço dos/as oprimidos/as, “[...] para que estes se expressem e para que, ao utilizarem essa nova linguagem, descubram igualmente novos conteúdos”. Nesse teatro, o autor propõe métodos em que o/a espectador/a assume o papel de protagonista da cena, transformando e/ou solucionando a ação inicialmente proposta com o objetivo de ensaiar soluções possíveis que serão utilizadas em seu dia-a-dia. De acordo com Boal (2012), o T.O difere da proposta de Aristóteles, em sua Poética, que convida o público a se envolver emocionalmente e de forma catártica com a cena, acarretando assim a não reflexão sobre o espetáculo; e de Brecht que, apesar de oferecer ao/a espectador a conscientização política a partir da fruição estética, não delega a esse/a ação transformadora, ação esta alcançada quando o público entra em cena buscando possíveis soluções para a opressão evidenciada (BOAL, 2012).

Uma das técnicas mais utilizadas do Teatro do Oprimido é o Teatro-Fórum. Neste, atores e não-atores atuam em uma cena em que um caso de opressão é evidenciado. Posteriormente, a cena é repetida. Desta vez, os espect-atores<sup>2</sup> poderão intervir, buscando possíveis soluções para o problema e/ou o preconceito exposto. Em aula, para a realização do método, é necessário que o/a artista-docente se atente - assim como conduza a turma a reflexão - sobre a importância de alguns pontos indispensáveis para a apresentação da cena: o processo colaborativo, a importância do/a curinga e a apresentação do Teatro-Fórum.

O processo colaborativo: Pensar em um processo de criação em Teatro-Fórum é pensar, sobretudo, em momentos de quebra de paradigmas e pré-conceitos. Quando esse processo ocorre em aula, o/a educador/a propicia à turma experiências significativas que possibilitam aos/as educandos/as entrarem em contato com seus conflitos, preconceitos e questionamentos, de forma assistida, politizada e libertadora, possibilitando a transformação de todos/as, diante de uma sociedade opressora, machista, misógina, sexista, LGBTfóbica (SANCTUM, 2015). Para dar início ao processo do Fórum é oportuno que o/a professor/a faça um trabalho prévio com práticas corporais e de improvisação, que podem ser encontradas no livro *Jogos Para Atores e Não Atores* (2012), por exemplo. Essas práticas, de acordo com Boal (2012), têm por finalidade desmecanizar os corpos dos sujeitos que são aprisionados pelas normas impostas que, além de adestrá-los, contribuem para a manutenção de seres não pensantes. Para a construção da cena, o/a professor/a deve escolher, com os/as estudantes, um tema relacionado à

---

<sup>2</sup> Para Augusto Boal (2012), o termo espect-ator significa ser participante, intervir, buscar possíveis soluções, prepara-se para a ação real. Durante uma apresentação pública do Fórum os espect-atores devem ser incitados pelo/a curinga a intervir no esquete, durante as reapresentações, com o objetivo de buscar soluções possíveis para a cena.

“ideologia de gênero” para que seja evidenciado, encenado e, posteriormente, debatido e desconstruído.

Após isso, inicia-se a concepção da cena. Diante de uma realidade em que as salas de aula encontram-se abarrotadas de alunos/as, nem todos/as poderão participar do Fórum. No entanto, para sanar esse problema, o/a educador/a e a turma poderão delegar funções diversas, como maquiador/a, figurinista, cenografista e sonoplasta. Esses/as estudantes também poderão intervir na cena, como espect-atores, durante os ensaios, contribuindo para um melhor posicionamento reflexivo da turma acerca do assunto evidenciado. É oportuno asseverar que, mesmo não atuando, os/as alunos/as que assumem outras funções também participam do processo, afinal trata-se de um trabalho colaborativo, em que a participação de todo/as é fundamental para o êxito e o aprendizado oriundos da experiência.

Para a criação da cena é imprescindível que os/as estudantes tenham autonomia e liberdade criativa, mas também é fundamental que o/a educador/a esteja atento à construção caso a turma fuja do problema proposto, disponibilizando materiais informativos, como recortes de jornais e revistas e/ou exibindo documentários e reportagens sobre o assunto. Além disso, também é necessário que, durante o processo de criação colaborativa, o/a artista-docente debata, provoque, questione e problematize com a turma o tema abordado, propiciando aos/as discentes, durante o diálogo sobre a cena construída, um olhar mais crítico relacionado ao tema, o que proporcionará a desconstrução de conceitos pré-concebidos de todos/as. Ao final do processo, educandos/as e educadores/as questionarão, de forma crítica, as “verdades” construídas acerca de uma suposta “ideologia de gênero”, viabilizando novos caminhos para uma realidade mais justa e igualitária.

O/a Curinga: A presença do/a curinga é de fundamental importância para o Fórum. Sem ele/a, não há possibilidade da cena ser apresentada, afinal é o/a curinga que conduzirá a exibição da cena e a intervenção dos espectadores. De acordo com Boal (2012) o/a curinga pode ser considerado/a como um/a mestre de cerimônia. Sua função é explicar ao público o que é o Teatro-Fórum, comentar sobre a temática evidenciada na cena e, principalmente, informar aos espectadores que poderão intervir no esquete, durante as representações, com o intuito de que esses/as busquem possíveis estratégias que solucionem o problema apresentado.

Para a apresentação pública do Teatro-Fórum, oriunda de um processo colaborativo ocorrido durante as aulas de Teatro, o/a curinga poderá ser representado tanto pelo/a artista-docente quanto por um/a estudante. Neste caso, todavia, o/a educador/a deve orientá-lo/a para que atente-se às funções propostas pelo autor que são, além das já mencionadas, desmecanizar o corpo do público a partir de um aquecimento que deve ocorrer antes da encenação<sup>3</sup>, incitar os espectadores a entrarem na cena, e questionar a plateia, ao final das intervenções, se a situação foi ou não solucionada. Caso a resposta do público seja negativa, a cena será novamente representada para que novos espectadores intervenham.

Outro aspecto importante, de acordo com Boal (2012), é que o/a curinga não deve impor nem expor a sua opinião para os espectadores durante as intervenções, mas sim problematizar e instigar o público a refletir sobre a situação encenada a fim de que eles/as entrem no esquete com o objetivo de solucioná-la e, principalmente, transformar a realidade em que estão inseridos/as.

---

<sup>3</sup> O aquecimento com o público só poderá acontecer caso a turma disponha de um tempo livre para a apresentação da cena. Caso isso não aconteça, o aquecimento pode ser descartado.

O Teatro-Fórum: Boal (2012, p. 337) afirma que a apresentação do Teatro-Fórum deve seguir dois princípios importantes: “[...] a) a transformação do espectador em protagonista da ação teatral; b) a tentativa de, através dessa transformação, modificar a sociedade, e não apenas interpretá-la”. Para que isso aconteça, é importante que durante o processo de criação colaborativa, o/a educador/a instrua a turma a conceber uma cena esteticamente bonita, onde os/as personagens sejam demarcados pela roupa, cabelo e maquiagem, facilitando ao público reconhecer oprimidos/as e opressores/as por suas vestimentas e adereços; também é interessante que, durante a concepção da cena, os/as educandos/as criem paródias musicais e coreografias para serem inseridas no esquete. Assim, ainda de acordo com o autor, os espect-atores se sentirão ainda mais motivado a intervir. Ademais, também é importante se atentar para as rerepresentações da cena. Boal (2012) aconselha que durante as repetições os/as atores/atrizes se preocupem em acelerar o ritmo das apresentações, para que o público se mantenha estimulado a participar.

Experienciar um processo colaborativo com em Teatro-Fórum, bem como apresentação pública, em que falaciosos conceitos impostos a partir da chamada “ideologia de gênero” se constitui, para os/as estudantes, como um passo importante em suas formações políticas, sobretudo na edificação de conceitos importantes sobre a vida em comunidade, afinal, ao se colocarem em cena como atores/atrizes, esses/as educandos/as se posicionam frente às normas impostas, despindo-se de todo o preconceito adquirido socialmente, corroborando para o entendimento das diversidades e diferenças.

Antes de concluir, é oportuno inferir que, ao oportunizar experiências com a técnica do T.O, em que o tema “ideologia de gênero” é trabalhado, encenado, questionado, criticado, debatido, o/a artista docente possibilita aos/as educando/as o despertar do

princípio de subjetividade, assim como o princípio de transformação (BONDÍA, 2011) de cada um/a deles/as. Em outras palavras, de acordo com Bondía (2011), conforme citação de Caio César Silva Rocha e Aroldo Santos Fernandes Jr (2017)

[...] ao possibilitar que os/as alunos/as experienciem novos conteúdos ou práticas, os sujeitos dessas experiências ficam sensíveis, expostos e abertos para receber o novo, permitindo que essa experiência lhes toque, lhes passe, lhes afete, mexa com seus sentimentos, medos, inquietações, angústias, preconceitos, sensações e emoções. Além disso, as experiências teatrais também ativam o princípio de transformação dos/as discentes, pois, ao aceitarem experienciar o novo e se colocarem em estado de jogo em teatro, esses sujeitos são convidados, de forma lúdica, criativa e reflexiva, a modificar os seus ideais sobre a vida, lhes favorecendo a desconstrução de preconceitos outrora enraizados (2017, p. 34).

Por fim, acreditamos que as práticas teatrais podem trazer à tona histórias que proporcionam reflexões sobre como se constituem as relações de múltiplas sexualidades, e também de gênero em sociedade, pois evidenciam (e desmascaram) preconceituosos discursos e práticas que as instituem dentro de uma cultura patriarcal, a exemplo da chamada “ideologia de gênero”, oportunizando aos/as estudantes reverberações críticas acerca das reais intenções desse perigoso dispositivo.

## REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Experiência e alteridade em educação. In: *Revista reflexão e ação*, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 04-27, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://ltxead.nutes.ufrj.br/constructore/objetos/Jorge%20Larrosa.pdf> . Acesso em: 21 de dezembro de 2023.

- BRASIL. *Proposta de Projeto de Lei Escola Sem Partido* - PL nº 867/2015, 2015.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. 48ª edição – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- FURLANI, Jimena. *Sexos, sexualidades e gêneros: monstrosidades no currículo*. Educação Sexual. Educação em revista, v. 46, p. 269-285, 2018.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006.
- ICLE, Gilberto. Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro? *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 17, p. 70-77, 2011.  
Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/3356/2419> . Acesso em: 05 de janeiro de 2024.
- JUNQUEIRA, Rogério Diniz. “Ideologia de gênero”: a gênese de uma categoria política reacionária – ou: a promoção dos direitos humanos se tornou uma “ameaça à família natural”? In: RIBEIRO, Paula Regina Costa & MAGALHÃES, Joanalira Corpes (orgs.). *Debates contemporâneos sobre educação para a sexualidade*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2017.
- KATZ, Helena & GREINER, Christine. *Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. & SANTANA, Arão Paranaguá de. Abordagens metodológicas do teatro na educação. *Ciências Humanas em Revista*, v. 3, n. 2, p. 145-154, 2005. Disponível em: [http://www.academia.edu/download/11023510/ingridkoudela\\_v3\\_n2.pdf](http://www.academia.edu/download/11023510/ingridkoudela_v3_n2.pdf) Acesso em: 25 de dezembro de 2023.
- RAMOS, Moacyr Salles & STAMPA, Inês. Subversão e resistência: notas sobre a ditadura militar e o Programa Escola Sem Partido. *Revista Espaço do Currículo*, v. 9, n. 2, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/rec/article/view/29830> . Acesso em: 23 de dezembro de 2023.
- ROCHA, Caio César Silva. “Essas histórias de amor maldito”: A homossexualidade masculina em Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade Federal de São João del-Rei, 2021.

FERNANDES JR, Aroldo Santos. *Sobre Teatro e outros babados: considerações sobre a prática artístico-docente político-libertária*. *Revista Temas e Matizes*. V.11, n.21, p. 24-38, jul./dez.2017. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes/article/view/18198/11992> . Acesso em: 05 de janeiro de 2024.

“Viadinho só se fode”: autoetnografia de um processo escolar heteroterrorista. *Revista Movendo Ideias*. V. 23, nº 2, p. 42-51, jul/dez. 2018. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/Movendo-Ideias/article/view/1160> Acesso em: 05 de janeiro de 2024.

#### CONSULTADOS:

ALVES AMORIM, Marina. & SALEJ, Ana Paula. O conservadorismo saiu do armário!: a luta contra a ideologia de gênero do movimento Escola Sem Partido. *Revista Ártemis*, vol. 22, n. 01, p. 32-42, 2016. Disponível em: <http://www.okara.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/32142> . Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10. reimpr. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*. n. 19. São Paulo, p. 20-28, jan/fev/mar/abr, 2002. Disponível em: < <http://www.redalyc.org/pdf/275/27501903.pdf>> . Acesso em: 20 de dezembro de 2023.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

SANCTUM, Flávio. *Teatro do Oprimido e homossexualidade: um arco-íris em construção*. In: SANCTUM, Flávio. SARAPECK, Helen (Orgs.). *Teatro do Oprimido e outros babados: a diversidade sexual em cena*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

SCOTT, Joan. Gênero: uma Categoria De Análise Histórica. *Revista Educação E Realidade*, Porto Alegre, V.16, N.2, P.5-22, Jul/Dez., 1990. Disponível: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod\\_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf) Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

# DORAMAS E A PARTILHA DO SENSÍVEL: A CONTRIBUIÇÃO DAS SÉRIES DE TV ASIÁTICAS NA MANUTENÇÃO DA SAÚDE MENTAL NA SOCIEDADE DO CANSAÇO

Mateus Freire Santana Silva

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

## INTRODUÇÃO

O presente ensaio é fruto das minhas (experi)vivências na disciplina *Corpo e Contemporaneidade*, a qual me permitiu ter uma nova percepção sobre a potência do corpo e como afetado e sou afetado pelos corpos que interagem com o meu, refletindo sobre como posso ser cada vez mais *mídia de si mesmo*. Em geral, o corpo foi pouco observado, estudado e questionado em relação aos seus limites e tem sido muito comum o assujeitamento em relação a tudo o que nos fere (corpos dispositivos) em oposição ao corpo vivificado, que possui potência de transformação e libertação. Em face disso, trago essas palavras considerando o meu *corpar*<sup>1</sup> enquanto professor, dorameiro e estudante, facetas de mim que, propositadamente ou não, influenciam o que digo.

No presente texto, dialogo com a *Teoria Corpomídia* (Katz; Greiner, 2005), pensando nesse Corpo que não aguenta mais (Lapoujade, 2011) em meio à Sociedade do Cansaço (Han, 2015) que nos cerca, relacionando esses valiosos conceitos com as séries de TV coreanas (*k-dramas*) e cogitando como elas podem contribuir para uma atualização de nós mesmos na partilha do sensível (Rancière, 2005) em um contexto-sensitivo (Katz, 2005).

---

<sup>1</sup> O verbo *corpar* é utilizado por Katz (2021) para indicar que o corpo nunca está pronto, acabado, mas sempre em movimento, em construção durante um infinito processo de trocas entre corpo e ambiente. Nas palavras da autora: “sendo o corpo um ‘estar sendo’, a sua natureza passa a ser a de um verbo – no caso, um verbo sempre ‘se gerundiando’, pois nunca sai desse estado contínuo de precisar ficar se fazendo corpo a todo instante, uma vez que a cada instante encontra com informações” (KATZ, 2021, p. 29).

Como forma de adensar ainda mais a discussão, trago também as contribuições da terapeuta *influencer* Jeanie Chang (conhecida na internet como *Noona's Noonchi*<sup>2</sup>) nos estudos que relacionam dramas orientais e a saúde mental.

## CORPOMÍDIA

Como já dito, os estudos que levam em conta todas as potencialidades do corpo são relativamente recentes. Tornou-se mais comum a concepção de corpo enquanto recipiente, ou seja, o corpo enquanto simples casca da nossa alma e que possui funções biológicas básicas como excretar, ingerir e respirar. Por muito tempo se fez a cisão entre corpo e mente como se eles fossem entidades opostas, sendo o corpo a parte descartável que deveria ser menosprezada em prol da perfeição da alma. Entretanto, a partir da *Teoria Corpomídia* de Katz e Greiner (2005), compreende-se que não há como separar corpo e mente, visto que todas as nossas interações como o meio também provocam corporificações, ou seja, mudanças nos corpos com os quais nos relacionamos e temos contato. Nesse contexto, afetamos e somos afetados nesse constante *corpar*, pois

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o *corpomídia* lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o *corpomídia* se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (KATZ; GREINER, 2005, p. 7, grifos dos autores).

---

<sup>2</sup> De acordo com uma matéria do site Forbes, foi uma surpresa para Chang quando as corporações entraram em contato com ela pelo nome *Noona's Noonchi*, que se traduz como “habilidade da irmã mais velha de ler o ambiente” (MacDonald, 2022, tradução nossa).

É nesse processo de contaminar e ser contaminado, por meio do estabelecimento constante de trocas e intersecções entre corpo e ambiente que vamos nos constituindo e nos atualizando. Por conta disso, corpo nunca será algo definido, preciso ou pronto. Por sua vez, a realidade nunca se mostrará como algo acabado e que precisa ser somente apreciado, pois isso nos delegaria a função de meros espectadores, que assistem suas vidas se desenrolarem diante dos seus olhos sem poder interferir. Destarte, estamos sempre trocando informações, transformando nossos pontos de vista e, conseqüentemente, provocando mudanças nos nossos modos de ser, se entender e se (com)portar enquanto corpos nessa espécie de dança coletiva sediada em contextos diversos. São essas potencialidades que nos permitem falar não de um corpo puramente biológico, mas sim de um *Corpomídia* que está sempre em trânsito e que (re)aprende e se (trans)(de)forma a partir de questões neuromotoras, sociais e políticas. Assim sendo

O ambiente no qual uma informação é produzida, transmitida e interpretada, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo – por isso, as trocas entre corpos e ambientes são possíveis, e o corpo, que está sempre transitando por vários ambientes/contextos, vai trocando informações que tanto o modificam como modificam os ambientes (KATZ, 2005, p. 123).

Essa concepção que valoriza o corpo mecanizado e assujeitado favorece em grande monta o Estado, a mídia e instituições como a Igreja e a escola no controle dos corpos, organizando-os em uma linha de produção que visa atingir os interesses dessas classes privilegiadas e o padrão de perfeição imposto pelo sistema. Ao trazer o corpo como algo movente, insurgente e indisciplinar, rompe-se em certa medida esse controle dos corpos, favorecendo a construção de contextos mais sensitivos e de trocas mais frutíferas que modificam corpos e(m) seus ambientes e nos diferentes contextos.

## CORPOS QUE NÃO AGUENTAM MAIS

Para manter o sistema de dominação ativo, foi preciso mais do que obrigar os corpos a obedecerem por meio do suplício. Foi preciso domesticá-los, criando um sistema, como o Panóptico de Foucault, capaz de exercer um controle a partir da vigilância constante, obrigando-nos, dessa forma, a obedecer. Assim, a cobrança pela proficiência passou a ser feita não apenas pelas autoridades, mas principalmente pelos próprios sujeitos, os quais passaram cada vez mais a exigir dos seus corpos uma perfeição ou um padrão inalcançável.

Num salto histórico como tentativa de comparação, podemos pontuar o quanto hoje os corpos na sociedade contemporânea agora se fazem vigias de si mesmos, cobrando aspectos e características de produtor em série. Tal excesso de positividade tem gerado uma sociedade cansada e corpos que não aguentam mais. Nossos corpos já não suportam a quantidade de estímulos que lhe são enviados e falham na execução das tarefas mais básicas por conta do esgotamento frente aos intensos movimentos de assujeitamento e de atarefamento do cotidiano (Lapoujade, 2011). Eles já não suportam a (auto)disciplina e sofrem por estarem sempre alertas e operantes. Como bem disse Han:

Assim, a violência neuronal, ao contrário, escapa a toda ótica imunológica, pois não tem negatividade. A violência da positividade não é privativa, mas saturante; não excludente, mas exaustiva. Por isso é inacessível a uma percepção direta (HAN, 2011, p. 12).

Com o avanço da globalização e o constante encurtamento de fronteiras, o difícil não é se comunicar com a maioria das pessoas do globo, mas sim saber quando ou como se desconectar desse fluxo de informações incessante que gera uma violência neuronal. A necessidade de estar sempre online, de se comportar de uma determinada maneira e de se forçar a continuar gera um

estado de fadiga causado pelo que Han (2011) chama de excesso de positividade. Não é difícil pensar em diversos contextos que nos levam ao esgotamento, seja no trabalho, na universidade, na escola, no trânsito ou nas redes sociais, de modo que viver se configura como o constante gerenciamento de cansaços. O ser humano se vê nesse cenário sem empatia, sem criatividade e vivendo mecanicamente como o personagem principal do filme *Tempos Modernos* (1936), do cineasta e ator Charles Chaplin<sup>3</sup>. De tanto trabalhar na fábrica apertando parafusos e sem quase nenhum momento de descanso, o homem passou a repetir o movimento com os braços incontrolavelmente, mesmo fora do trabalho<sup>4</sup>. No filme, Chaplin critica a robotização do trabalho moderno, no qual o trabalhador enfrenta extensas jornadas de trabalho, ganha um salário pequeno e adquire problemas psicológicos e motores devido, sobretudo, ao cansaço.

Em meio a todo esse cansaço, torna-se imprescindível entender o que o nosso corpo é capaz de fazer ou ser. Em meio a um mundo cheio de pressões e atarefamentos, é possível se reinventar, superar-se, transformar-se, encontrar potência para renascer como a fênix. Para tanto, vale a pena questionar-se: *Quais são os meus limites? Devo realmente dizer sim para tudo? Por que devo sempre ir contra a minha vontade ou além das minhas capacidades? Será que eu não estou querendo levar o mundo nas costas como Atlas*<sup>5</sup>? Esse movimento de (auto)conhecer é um desafio e perdura e se atualiza por toda a nossa jornada na Terra. É (re)conhecendo a nossa potência que podemos encontrar forças

---

<sup>3</sup> Charles Chaplin (1889-1977) foi um ator, dançarino, diretor e produtor inglês. Também conhecido por "Carlitos", foi o mais famoso artista cinematográfico da era do cinema mudo. Ficou notabilizado por suas mímicas e comédias do gênero pastelão.

<sup>4</sup> Confira a cena do filme mencionado através do seguinte link: <https://youtu.be/XFXg7nEa7vQ?si=9OCPVtHFtHuksNwq>

<sup>5</sup> Um dos titãs da mitologia grega condenado por Zeus, após a guerra dos Titãs, a sustentar os céus para sempre. Devido ao seu papel, Atlas é frequentemente associado à astronomia e à navegação. Acreditava-se que ele conhecia as profundezas de todos os mares e as posições das estrelas.

para ser mais seletivos com os cansaços cotidianos e diminuir os fardos de camelo (e virar leão, quem sabe?<sup>6</sup>).

## A ARTE E O ENFRENTAMENTO DO CANSAÇO

Há algumas janelas que podemos abrir para permitir que tenhamos um respiro em meio a todo esse sufocamento do dia a dia. Foi esse recurso que nos salvou em meio a pandemia, quando só podíamos nos comunicar a distância e ficar constantemente dentro de nossas casas. Nietzsche (2008) sempre falava sobre suas potencialidades e, por isso, afirmou: “a arte existe para que a realidade não nos destrua”. Em oposição ao cansaço e ao atarefamento do século XXI, a arte se mostra como aquilo que é capaz de nos fazer reescrever a nossa realidade e transformar o modo como experienciamos o comum. Deleuze e Guattari (1992) tratam dos *perceptos* e *afectos* e como a arte é capaz de nos levar a experienciar um novo cronotopo e a desobvisualizar aquilo que é banal, comum, simples. Mas para vivenciar algo assim, é necessário um certo desequilíbrio, uma vez que

É a própria diferença, o desigual ou o desequilíbrio da própria diferença, a repartição de singularidades no seio de um corpo que mal as suporta, que cria seu equilíbrio a partir deste Desigual. Para retomar os termos de Nietzsche, também podemos dizer que o corpo é “originariamente o sofrimento da impressão e o reconhecimento de uma potência estrangeira” (LAPOUJADE, 2011, p. 6).

É nesse compartilhamento do sensível que a arte, embora não tenha obrigação de fazê-lo, mostra-se revolucionária, haja vista que ela é capaz de gerar em nós desconfortos e crises que provocam mudanças, rupturas, atualizações em nosso corpo

---

<sup>6</sup> Referência aos três estágios do espírito de Nietzsche. O texto se chama “Das três metamorfoses”, e é o primeiro discurso de Zaratustra, no livro poético-filosófico Assim falou Zaratustra. Nele, o filósofo afirma que há três fases para o espírito: o camelo (desejo por fardos e pela busca da verdade), o leão (quebra com as regras, liberdade) e, por fim, a criança (criação, um novo começo).

assujeitado e entregue à rotina. O curioso é que a arte age de maneira única em cada sujeito e dialoga com cada um de formas distintas. O que eu valorizo como arte em potencial pode ser apenas um simples pedaço de papel para outros e a beleza em si habita justamente nesse contraste, nessa diferença que gera movimentos de (re)aprendizagem. Enquanto professor, considero a docência como esse caminho de mão-dupla: devo ampliar os horizontes dos meus alunos e, ao mesmo tempo, me abrir para receber os olhares do mundo que eles trazem consigo nesse trânsito de *Corposmídia*. Assim como o corpo, a arte é um trabalho de muitas mãos.

#### A ARTE NOS DORAMAS E O SEU EFEITO TERAPÊUTICO

Tendo uma maior consciência da ação da arte em nós, quero chamar atenção para o importante papel que os meios de comunicação possuem na nossa formação enquanto sujeitos. Tende-se a acreditar que a função dos meios de comunicação nas pessoas é puramente alienar, distrair e adoecer o público, criando uma sociedade de corpos *minions*<sup>7</sup>, que aceitam cegamente o que veem. Não nego que isso seja uma possibilidade, mas os meios de comunicação como a televisão

[...] não constituiriam apenas uma das fontes básicas de informação e lazer: trata-se bem mais de um lugar extremamente poderoso no que tange à produção e à circulação de uma série de valores, concepções, representações – relacionadas a um aprendizado cotidiano sobre quem nós somos, o que devemos fazer com nosso corpo, como devemos educar nossos filhos, de que modo deve ser feita nossa alimentação diária, como devem ser vistos por nós, os negros, as mulheres, pessoas das camadas populares, portadores de deficiências, grupos religiosos, partidos políticos e assim por diante. Em suma: torna-se

---

<sup>7</sup> Minion é um termo do idioma inglês que pode ser traduzido para a língua portuguesa como capanga, criado, servo ou lacaio. Convencionou-se chamar assim as pessoas que obedecem a um líder ou organização cegamente. A palavra ganhou fama graças às criaturas amarelas da franquia de filmes Meu Malvado Favorito (Despicable Me).

impossível fechar os olhos e negar-se a ver que os espaços da mídia constituem-se também como lugares de formação – ao lado da escola, da família, das instituições religiosas (FISCHER, 2002, p. 153).

Dessa forma, nota-se como a televisão e outras mídias contribuem para a formação dos sujeitos ao lado de instituições como a escola, família e amigos. Consequentemente, assistir televisão ou ir ao cinema são atividades que vão além do simples lazer, pois se configuram enquanto fontes de informação capazes de provocar diversas atualizações em nossos corpos e com potencial para nos fazer repensar a nossa (rel)ação no mundo. Com a chegada da era digital, os consumidores deixaram de ser indivíduos passivos, pois ganharam mais liberdade para consumir aquilo que gostam e valorizam, encontrando ainda mais nas interações com a mídia uma manutenção da empatia e da criatividade, diminuídas por conta da sociedade do cansaço em que vivemos.

Em meio a cultura do século XXI que incentiva a criação das crianças cada vez mais enclausuradas por conta dos altos índices de violência, a tecnologia, quando utilizada de maneira saudável, oportuniza aos usuários janelas para conhecer melhor o mundo e favorecem a maturação de um pensamento mais crítico e empático no cotidiano. Além disso, a televisão, agora aliada da internet, mostra-se enquanto oportunidade de fuga da realidade caótica do dia a dia, muito embora o excesso de informações das telas não deixe de ser um perigo iminente na produção de corpos cada vez mais jovens e cansados.

Com essas considerações em vista, nota-se como os meios de comunicação são capazes de oportunizar novas relações entre corpo e ambiente, atualizando nossas formas de conceber o mundo. Nesse diapasão, apresento agora como programas de TV do continente asiático vem ganhando cada vez mais destaque na era digital. Os chamados doramas (modo de pronunciar *drama*,

em japonês) são novelas do continente asiático que tem conquistado cada vez mais o público estrangeiro, uma vez que essas produções sabiamente mesclam elementos da cultura global com a cultura oriental. As novelas chegaram até nós por meio das comunidades de fãs, as quais criaram espaços para legendar e divulgar as novelas na internet com um público seletivo que, com o tempo, foi se expandindo e gerando notoriedade para os produtos audiovisuais da Ásia. Hoje em dia, há muito mais acessibilidade para assistir às novelas por conta dos *streamings* e dos recursos de dublagem.

Dentro do tópico dorama, encontramos as produções japonesas (*J-dramas*), chinesas (*C-dramas*), tailandesas (*Lakorns*) e sul-coreanas (*K-dramas*), sendo essas últimas as mais famosas hoje e o foco maior dessa discussão. Os chamados *k-dramas* (*Korean Dramas*) chegaram ao ocidente juntamente com o *K-pop* (música coreana) por conta do que se convencionou chamar de Onda *Hallyu*, forma como ficou conhecida a rápida expansão dos produtos da Coreia do Sul em todo o mundo. Após a separação entre as Coreias, houve um forte investimento dos sul-coreanos na indústria musical e cinematográfica, levando-os a exportar sua cultura para todas as partes do mundo em pouco tempo.

Os dramas coreanos são um grande atrativo para o público por conta de diferenciais em relação à televisão ocidental, como o pouco contato físico, a valorização do amor sem apelo sexual e o formato curto de 12 a 20 episódios com um enredo bem completo e redondo. As protagonistas femininas são, em geral, fortes e independentes, enquanto as masculinas são fiéis, atenciosas e sensíveis, valorizando um romance construído ao longo do tempo e, às vezes, destinado a acontecer por meio do destino (amores de vidas passadas que se reencontram). Há um foco maior para as mãos, os olhares e para passar um tempo de qualidade com alguém, sendo muito

importante o respeito e consideração pelos mais velhos. Apesar dos romances serem os favoritos por parte do público, há diversos outros gêneros de *K-dramas*, como policial, histórico, terror, de escritório, hospitalar, etc.

Considerando tudo o que abordamos juntos na disciplina Corpo e Contemporaneidade, acredito que os doramas sejam primordiais na partilha do sensível em meio à nossa sociedade cansada. A sociedade coreana, em geral, consegue ser mais massacrante que a brasileira, sendo muito maior a pressão em relação aos estudos, ao trabalho ou ao casamento. Os índices de suicídio, câncer e de consumo de bebida alcoólica são muito altos e os famosos (os chamados *idols*) sempre precisam obedecer a padrões muito altos de beleza e a uma agenda apertada e quase desumana. Outrossim, as crianças sempre estão atarefadas e precisam criar independência muito cedo e não é difícil ver os adultos dormindo no trabalho ou passando toda a noite acordados.

Por esses e outros motivos, os doramas recorrentemente trazem lições importantes sobre a vida e o cuidado de si. Há sempre recados interessantes sobre a importância de estabelecer relacionamentos saudáveis, seja com os amigos ou com os parceiros amorosos, bem como um incentivo para o respeito ao diferente, seja para com as mulheres, estrangeiros, órfãos, deficientes etc. É muito comum também o relacionamento entre pessoas de diferentes classes sociais (o que era uma afronta no passado) e o incentivo para realizar os seus sonhos e não desistir dos seus objetivos, apesar das dificuldades. Ao abordar esses tópicos, os programas de TV asiáticos buscam alertar as gerações mais novas (um dos principais públicos-alvo) em relação a muitos preconceitos que já não tem espaço na sociedade contemporânea, bem como incentivar uma maior resiliência em meio aos sofrimentos do cotidiano.

Ademais, os programas de televisão coreanos alertam sobre como estamos usando os nossos corpos, mostrando situações no trabalho ou na escola que são tão insuportáveis e humilhantes que conduzem paulatinamente a uma libertação, a um grito de “não aguento mais!” que se torna audível, sobretudo, para quem assiste às novelas. Situações de *bullying* no colégio, exploração sexual de mulheres no trabalho, problemas de abandono e negligência dos pais, entre outras temáticas, são recorrentes nessas produções audiovisuais, tornando-as espaços interativos muito ricos para desenvolver uma metaconsciência, isso é, uma consciência de si. Os dramas geram no público sentimentos que conduzem a uma autoidentificação com os sofrimentos vividos pelas personagens, pois acompanhamos toda a trajetória delas e suas dificuldades. É nesse contato com as séries, observando a caminhada dos protagonistas rumo a uma superação durante a trama, que se torna possível um desejo de libertação e revolução em nossos próprios corpos. A partir da interação entre *k-drama* e espectador, as pessoas podem aprender a cultivar relacionamentos mais frutíferos, a se valorizar em primeiro lugar, a superar traumas do passado e se libertar de relacionamentos abusivos de amigos(as), familiares e namorados(as).

Isso pode ser visto na prática a partir das experiências da terapeuta estadunidense Jeanie Chang<sup>8</sup>, compartilhadas na sua conta do Instagram @noonasnoonchi<sup>9</sup>. A profissional fala como recebeu de presente uma assinatura de uma plataforma de dramas coreanos (Viki) e como o fato de assistir às produções incentivou-a a fazer as pazes com a sua identidade oriental e a superar traumas de infância. Ela foi tão tocada pelas produções

---

<sup>8</sup> Jeanie Y. Chang é uma terapeuta interdisciplinar, palestrante global e coach executiva sul-coreana e americana. Ela também é conhecida como Noona's Noonchi, uma influenciadora de mídia social global.

<sup>9</sup> Acesse o perfil do Instagram de Jeanie Chang neste link: <https://www.instagram.com/noonasnoonchi?igsh=MWoya2MzZ3NrY2szZA==>

sul-coreanas que passou a utilizar cenas de alguns doramas em suas seções de terapia, ajudando pessoas a fortalecer a sua saúde mental a partir de séries e músicas coreanas. A profissional relata que assistir um trecho de uma série ou ouvir determinada música conduz os sujeitos a verbalizar sobre suas crises nas seções e a desbloquear um desejo de superação tal como as personagens das produções orientais. É o que Chang chama de pertencimento (*belongness*), isso é, identificar-se com a história do outro que sofre, vê-lo superar isso e compreender, por extensão, que você também pode superar suas dores. Ela atualmente fala sobre *k-dramas* e saúde mental em palestras ao redor do mundo e nas suas redes sociais, indicando as melhores novelas para fortalecer a autoconfiança de seus seguidores.

Como forma de demonstrar a potência dos *k-dramas* ao tratar de saúde mental, segue uma lista de dicas postada por Chang em um *reels* no dia 8 de janeiro de 2024 na sua conta do Instagram. Inspirada nos *k-dramas*, a psicóloga indica no vídeo 3 dicas de autocuidado para transformar a sua vida. Para ela, transformação significa como mudamos o que fazemos para melhor.

#### Dicas de autocuidado para transformar a sua vida (inspiradas nos k-dramas)

1. Nunca é tarde. Abra-se para a ideia de segundas chances na sua vida revisitando *hobbies* antigos ou buscando novos objetivos com mais determinação (inspirada no drama *Navillera*);
2. Escreva diários e/ou cartas. O ato de se expressar emocionalmente se aperfeiçoa a partir do hábito de escrever para você do passado ou do futuro (inspirada no drama *Castaway Diva*);

3. Ofereça generosidade e gentileza. Priorize empatia e compaixão e demonstre generosidade para transformar a vida de outra pessoa (inspirada no drama *My Mister*).

Fonte: texto extraído e traduzido de um Reels do instagram de Jeanie Chang (@noonasnoonchi).

A partir das dicas elencadas por Chang, é notório como os doramas abordam temas sensíveis e muito caros para o desenvolvimento sociopsicológico dos sujeitos expectadores, incentivando-os a superar situações mal resolvidas, a desenvolver uma maior consciência de si próprio e a perceber com maior clareza o quanto as relações entre eu, o outro e o ambiente são valiosas. Por conseguinte, ao assistirmos às novelas, compreendemos aquilo que não devemos fazer com nosso corpo (defesa) e nos abrimos para um processo de cura e revitalização, já que

Não saímos ainda do paradoxo inicial: de um lado, um “Eu não aguento mais” (tudo aquilo de que devo me defender, daquilo que meu corpo sofre e me faz sofrer), do outro, um “Eu sinto” (no sentido em que nos abrimos a tudo aquilo que advém sob o regime do sutil). Se fechar para se abrir é o paradoxo da prudência, enunciado por Nietzsche e Deleuze. Mas este paradoxo é primeiramente o paradoxo da relação entre nossa receptividade e nossa espontaneidade que, juntas e inseparavelmente, testemunham aquilo que pode o corpo (LAPOUJADE, 2011, p. 8-9).

Isso posto, evidencia-se como os doramas sul-coreanos nos auxiliam na percepção dos nossos limites, mostrando como é importante entender o que pode o nosso corpo e incitando um mergulho em nós mesmos e um novo *corpar*. Tal como uma minhoca revira e fertiliza o solo e refaz a si mesma com a terra, nós estamos sempre nesse rebuliço, nessas infinitas trocas entre o nosso corpo e o ambiente que caracterizam o estar vivo.

## CONSIDERAÇÕES (NÃO) FINAIS

Assim posto e assim assente, visualiza-se a imprescindibilidade da arte no nosso cotidiano. Em meio à sociedade que nos conduz ao esgotamento e que nos cobra modelos inalcançáveis de perfeição, precisamos de válvulas de escape, de janelas que nos levem a cultivar mais subjetividade, criatividade e vitalidade. Sinto que a arte funciona como as máscaras de ar que descem em momentos de turbulência para nos ajudar a respirar mais detidamente antes de seguir viagem. Foi primordial para mim todas as trocas que tivemos ao longo da disciplina *Corpo e Contemporaneidade*, pois elas me permitiram “dançar” de modo único comigo mesmo e sair das caixinhas que eu organizei de forma tão certinha nas prateleiras do meu corpomente. Parece que não existem mais estantes, pois não vejo mais mente e corpo de maneira abissal. Passo a valorizar mais toda a potência que tenho de me reinventar, procurando no que é divergente novas maneiras de me atualizar, seja com as pessoas que amo, nos textos que leio ou nas séries de TV que tanto gosto e estudo.

É claro que não se pode perder de vista o papel político da TV e como ela funciona como um veículo de poder que pode nos conduzir para caminhos muito mais tortuosos a depender do que assistimos. Por conta disso, torna-se primordial um trabalho na escola ou na universidade que incentive uma visão mais crítica e sensível do que estamos assistindo. Se o que vemos tem tanta influência em nosso corpo e em quem somos, devemos escolher com sabedoria as programações que deixaremos dialogar conosco e criticamente avaliar aquilo que vai nos *corpando*. De partida, deixemos entrar aquilo que faz o nosso corpo menos cansado e que fertiliza nosso processo incessante de *corpomidiação*. Espero que esse trabalho o convença, ainda, a iniciar ou voltar a dialogar com os dramas asiáticos, pois tenho

certeza que será uma boa oportunidade para ampliar sua visão de mundo e experimentar sensações capazes de fazê-lo refletir sobre a arte de estar vivo.

## REFERÊNCIAS

CHANG, Jeanie. *Self-care tips to transform your life inspired by K-dramas*. Nova York, 8 de janeiro de 2024. Instagram: @noonasnoonchi.

Disponível em:

<https://www.instagram.com/reel/C13AnFuTJK8/?igsh=cXUyeXpma2ZhM2l2>. Acesso em: 01 de março de 2024.

COHEN, David. *Nietzsche e as metamorfoses da carreira*. Época Negócios. Publicado em 11 de abril de 2012. Acesso em: 01 de março de 2024. Disponível em:

<https://epocanegocios.globo.com/Inspiracao/Carreira/noticia/2012/04/nietzsche-e-metamorfoses-da-carreira.html>.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 151-162, jan./jun. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27882>. Acesso em: 13 de junho de 2023.

FRAZÃO, Dilva. Biografia de Charles Chaplin. *Ebiografia*. Publicada em 02 de novembro de 2020. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/charles\\_chaplin/](https://www.ebiografia.com/charles_chaplin/). Acesso em 01 de março de 2024.

HAN, Byung-Chul. A violência neuronal. In: \_\_\_\_\_. *Sociedade do Cansaço*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. Acesso em: 08 de dezembro de 2023. Disponível em: <file:///C:/Users/Iara/Downloads/partilha%20do%20sensivel%20ranciere.pdf>

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: \_\_\_\_\_. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005. Acesso em: 08 de dezembro de 2023. Disponível em: <file:///C:/Users/Iara/Downloads/Christine%20Greiner%20y%20>

Helena%20Katz.%20Por%20uma%20teoria%20do%20corpomidi  
a.pdf

KATZ, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. In: GREINER, Christine (org). *O corpo em crise*. São Paulo: Annablume, 2010. Acesso em 05 de dezembro de 2023. Disponível em:  
<https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21558350365.pdf>

KATZ, Helena. *Corpar*. Porque corpo também é verbo. In: BASTOS, Helena. *Coisas vivas. Fluxos que informam*. São Paulo: ECA-USP, 2021, p. 19-30.

LAPOUJADE, David. *O corpo que não aguenta mais*. 2011. Acesso em: 05 de dezembro de 2023. Disponível em:  
<https://revistapolichinelo.blogspot.com/2011/04/o-corpo-que-nao-aguenta-mais.html>

MACDONALD, Joan. *How One Corporate Speaker Uses K-Dramas To Explore Mental Health Topics*. Forbes, Jersey City, 09 de dezembro de 2022. Disponível em:  
<https://www.forbes.com/sites/joanmacdonald/2022/12/09/how-one-corporate-speaker-uses-k-dramas-to-explore-mental-health-topics/?sh=768667923d52>. Acesso em: 01 de março de 2024.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A vontade de poder*. Trad. de Marcos Sinésio Pereira Fernandes; Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Da partilha do sensível e das relações que estabelece entre política e estética*. In: \_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. Acesso em: 06 de dezembro de 2023. Disponível em:  
<file:///C:/Users/Iara/Downloads/partilha%20do%20sensivel%20rancienre.pdf>

# ARTE DO CORPO E SAÚDE MENTAL: UMA ABORDAGEM METABÓLICA NO ESPAÇO ACADÊMICO

Nadja Ferreira Rabelo de Melo

João Victor Dias Costa

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O cenário da Arte em movimento tem sido associado a benefícios terapêuticos o que nos motiva a compartilhar esse conhecimento com acadêmicos da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Cujas vivências de cargas horárias a serem cumpridas, acentuam fatores, tais como excesso de conteúdo, trabalhos, provas, iniciação científica, monitoria, estágios, além de professores exigentes e a ausência de familiares, que culminam em transtornos mentais. A literatura aponta que os graduandos estão vulneráveis ao desenvolvimento de transtornos mentais (Arino; Bardagi, 2018, p: 44). Nesse sentido, estudos documentam que a participação em atividades de arte em movimento é benéfica para a saúde (Meekums *et al.*, 2015, p:1-6; Koch *et al.*, 2019, p: 3; Pinheiro, 2024, p: 844-847).

Para ampliar a percepção do tema serão abordadas algumas problemáticas a seguir. Sendo assim, a dança é uma manifestação conhecida desde o primitivismo. Conforme Ossona (1988, p: 41), o homem primitivo realizava ritos, celebrações e cerimônias para através da dança expressarem seus sentimentos relacionados ao nascimento/morte, guerra/paz, cerimônias religiosas, sempre com fins direcionados à saúde, vida, fertilidade, vigor físico e sexual, marcados assim pelo caráter religioso, terapêutico, estético e educativo. Nesse contexto, o presente trabalho teve caráter relevante, buscando práticas que visassem à promoção, proteção e recuperação da saúde mental

dos universitários no campus de Vitória da Conquista. Embora a UESB, assim como outras universidades, apresentem suporte psicológico e educação física nos Campi, ainda se faz necessário firmar novas estratégias terapêuticas para a população acadêmica.

Podendo ser acometidos da síndrome do estresse e da ansiedade, onde são ignorados<sup>1</sup> ou vistos com normalidade por seus portadores e interligados também ao maior consumo de álcool e drogas, e são apontadas como causas de baixo rendimento e evasão acadêmica (Almeida *et al.*, 2002, p: 82; Bayram; Bilgel, 2008, p: 668; Dutra, 2012, p: 925; Bolsoni-Silva; Guerra, 2014, p: 430; Padovani *et al.*, 2014, p: 3; López-Rodríguez *et al.*, 2017, p: 2; Arino; Bardagi, 2018, p: 50).

Em suma, este trabalho teve como potencialidades e oportunidades de mostrar a arte em movimento, num contexto bioquímico, como forma preventiva ou ter efeito terapêutico em universitários diante da susceptibilidade de níveis de depressão, ansiedade e estresse ao longo da vivência acadêmica, visando a interação e complementaridade entre saberes distintos. Destarte, se trouxe como diferencial ou inovação de forma interdisciplinar a premissa de uma cultura mais empática e acolhedora entre universitários e replicar o estudo, corroborando com os acadêmicos na realização de suas obrigações estudantis numa realidade menos corrosiva e tóxica para sua saúde mental.

## INTRODUÇÃO

### *Transtornos mentais durante o processo de formação acadêmica*

A universidade é um espaço amplificador do rol de habilidades e competências profissionais e pessoais (Bardagi,

2007, p.18), assim como estimulador do funcionamento cognitivo e constitui-se como um local formador de efeitos positivos para os estudantes. Tal período é marcado por evidências ímpares de transição e mudanças na vida do indivíduo (Arnett, 2007, p. 68). Essas mudanças geram novas demandas e o sujeito tem que se adaptar a esta atual realidade. Podendo ser apontado como etapa estressora e intervir na saúde dos acadêmicos.

A literatura científica vêm apontando aumento destes transtornos dentre universitários, sendo previsto que cerca de 15 a 25% dos universitários irão apresentar algum destes durante sua formação (Vasconcelos *et al.*, 2015, p. 136). Estudos epidemiológicos e de prevalência indicam, inclusive, que a presença de transtornos mentais não psicóticos neste público é significativamente maior que na população geral e em adultos jovens não universitários (Ibrahim *et al.*, 2013, p: 393; Eisenberg *et al.*, 2007, p. 535).

Segundo Alves & Carvalho (2010, p. 238), é necessário um olhar para prática de encontro entre indivíduo e meio, no qual a saúde pode favorecer, pois é no movimento de encontro que se assegura a atuação consciente, do conhecimento de si, sem a qual não se dá acesso à saúde. Dessa forma, emergiu as questões norteadoras do estudo: Universitários que praticam arte em movimento sob orientação, tem melhor qualidade de vida, em relação aos que não praticam? Será que a arte em movimento, em contexto acadêmico, amplia a percepção dos graduandos sobre seu cotidiano de forma salutar?

### *Práticas Integrativas e Complementares (PICS)*

A definição de saúde da World Health Organization (WHO) é “um estado de completo bem-estar físico, mental e social e não apenas a ausência de doença ou enfermidade” (s). No entanto, alguns críticos consideram essa definição utópica,

pois é vista como inatingível pela (WHO) (Segre, 1997, p. 539; OPAS, 2018, p. 1). Na carta de Ottawa, a promoção da saúde é entendida como um processo que visa capacitar a comunidade com vistas à atuação para a melhoria de sua qualidade de vida e saúde de todos (WHO, 1986). Deste modo, possibilitar a todos os cidadãos buscarem escolhas mais salutares. Uma dessas ações é a implantação das Práticas Integrativas e Complementares (PICS) (Cunha; Batista; Freitas, 2020, p. 8).

De acordo com Dunbar (2023, p. 2), é inerente à espécie humana a capacidade de se expressar através de manifestações culturais que envolvam música e dança, esse fato se evidencia pela riqueza e diversidade que há nas produções culturais de sociedades que viveram em diferentes períodos. Ao longo da história evolutiva, a capacidade de formar grupos sociais foi uma peça fundamental na distribuição e no sucesso evolutivo de grupos como os primatas, possibilitando o estabelecimento de relações sociais complexas.

Os vínculos sociais formados entre diversos mamíferos possuem também influência molecular através da liberação de endorfinas (que são neurotransmissores que atuam diretamente no alívio do estresse, da ansiedade e no controle da dor) durante a execução de movimentos sincronizados e atividades musicais, e do sistema opioide endógeno (que está envolvido na mediação da analgesia e na sensação de prazer proporcionada pelo alívio da dor) (Tarr *et al.*, 2014, p. 1-2; Tarr *et al.*, 2015, p. 1-3).

A arte do movimento, está inserida nas Práticas Integrativas e Complementares em Saúde (PICS) como umas das alternativas que mitigam as crises de ansiedades, estresse, transtornos mentais, controle de doenças, independentemente da limitação ou patologia, auxiliando em diversas doenças crônicas não transmissíveis (DCNT), mudando, inclusive, a expressão de genes que envolvam o desenvolvimento de

doenças (Gualano, 2011, p. 3). Melhora o equilíbrio, trabalha o sistema somatossensorial, a organização da função motora, o desenvolvimento neuro cinesiológico e, quando é pensada como um exercício, apresenta os mesmos benefícios. Alguns estudos, apontam que alterações fisiológicas através da prática de exercícios, como a Arte em movimento, atuando no mecanismo de controle das funções corporais e dos processos metabólicos (níveis de autorregulação celular, hormonal e neural) (Machado; Menezes, 2020, p. 40).

Assim, o objetivo é compreender a arte em movimento contextualizando-a ao metabolismo no processo do cuidado humano de universitários na UESB. A escolha do tema se fundamenta na arte em movimento para beneficiar o metabolismo, saúde mental, e por que não? Atuar como medida preventiva, podendo diminuir com a necessidade do uso excessivo de medicamentos (Machado; Menezes, 2020, p. 40).

Desse modo, este estudo muito tem a corroborar com as pesquisas na área de dança no grupo *Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos do Corpo - GPNEC*, e com a qualidade de vida dos universitários com demarcação de evidências fundamentadas e análises dos resultados para o avanço do conhecimento sobre a arte do movimento como ferramenta terapêutica e à ação sistêmica.

### *Compilação e análise de resultados*

Trata-se de uma pesquisa correlacional, de caráter descritivo, com corte transversal em andamento. Esse trabalho a princípio teve a colaboração do grupo de dança espectros do Campus de Jequié, cujos integrantes são parte do colegiado de dança e do colegiado de teatro. grupo de dança criado por discentes do curso de Licenciatura em Dança da UESB, com intuito de pesquisar, pensar e transversalizar novas

possibilidades de ensinar e produzir dança na contemporaneidade. Atuando com performance, espetáculos, videodança, pesquisas, aulas e oficinas em diversas formas de dança como: ballet, dança moderna e pós-moderna, dança-teatro, danças populares e contemporânea, pensando novos fazeres em dança dialogando entre teoria e prática para uma construção de ensinamento que potencializa o ensino-aprendizagem de jovens e adultos.

O público alvo na primeira etapa deste estudo foi constituído pelos universitários dos cursos de Ciências Biológicas, em suas modalidades: Bacharelado e Licenciatura; Engenharia Agrônômica, modalidade: Bacharelado e Psicologia do Campus de Vitória da Conquista. No mês setembro amarelo (Figura 1), houve uma apresentação de arte em movimento do grupo Espectros, com implicações da organização interna e a fase de estruturação da dança com o público-alvo a ser investigado compareceram ao Campus de Vitória da Conquista, para uma apresentação no intuito de romper a “quarta parede”.

Despontada a ação no mês setembro amarelo, os alunos foram recepcionados com laços de setembro amarelo, e destacou-se a necessidade de viabilizar conhecimento com ações de prática do autocuidado mental e emocional (Figura 1), (Videto; Dake, 2019, p. 825).



Figura 1 - Setembro amarelo

Fonte: Ribeiro, 2023

Os alunos foram acolhidos na entrada do Centro de Aperfeiçoamento Profissional (CAP), campus Vitória da Conquista, local da ação, (Figura 2) com pirulitos e folder contendo abordagens acerca da relevância da dança no cotidiano acadêmico de forma interdisciplinar.

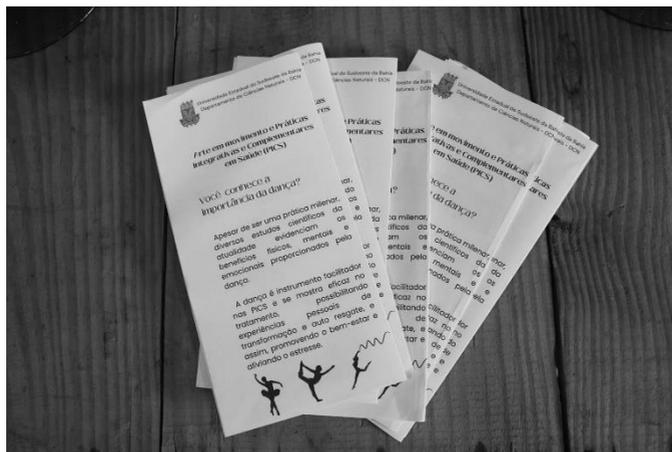


Figura 2 - Folder: a importância da dança no contexto interdisciplinar

Fonte: Ribeiro, 2023

A Figura 3 apresenta a logística da ação de forma altruísta, provocando a autopercepção dos acadêmicos como indivíduos pertencentes de fato a comunidade acadêmica e contexto social. Os discentes dos cursos anteriormente destacados, registraram presenças e foram convidados a participarem do espetáculo sinapses.



Figura 3: Recepção lúdica e de autopercepção  
Fonte: Ribeiro, 2023

O espetáculo Sinapses com apresentação facultada a toda comunidade acadêmica convidada por meio das redes sociais e sítio eletrônico da UESB. Após a recepção de autopercepção, tivemos uma ação voltada a preparar o ambiente do espetáculo, acerca da relevância do abraço na produção metabólica de ocitocina. Onde os acadêmicos assistiram uma breve explanação bioquímica acerca do tema e foram convidados ao ato de abraçar uns aos outros. O ambiente estava apto (Figura 4).



Figura 4: Abertura do Espetáculo Sinapses  
Fonte: Ribeiro, 2023

Sendo assim, foi proferida a sinopse do espetáculo. Com o fulgor artístico tecendo linhas, sentimentos, sentido e emoções proporcionou criar conexões entre os envolvidos no palco e plateia. Possibilitando um aprofundamento no próprio ser (Marques, 2022, p. 1.) Trouxe a tona efervescentes emoções do consciente e subconsciente. Onde há uma interação entre as miríades de emoções, tais como, medo, angústia e caos, reverberando nos corpos em meio a uma sociedade cansada. Sendo assim, surgem as arguições: qual o limite que o corpo pode suportar? O que realmente? O que o atormenta? O que pesa emocionalmente em seu corpo? Qual o seu fardo? (Figura 5).

O espetáculo sinapses proporcionou uma reflexão de forma envolvente, mostrando o empoderamento que a arte propõe aos indivíduos e demonstrando ser um relevante instrumento não apenas de trabalho terapêutico, mas de valorização da subjetividade desses sujeitos na medida que os mostra a liberdade em meio ao cotidiano. Se despir dos pesos,

dentro de si, não é uma tarefa tão fácil, porém necessária. O momento foi surpreendente, através dos gestos singulares os pesos são sufocantes e precisam ser liberados, para que no alinhamento dos passos se possa alcançar voos plenos. A experiência de envolver diferentes áreas proporcionou uma viagem na rede de complexidade de conhecimentos, e nada mais belo que contemplar a arte com diferentes perspectivas.

Nesse sentido, a arte em movimento necessita estar articulada com o cotidiano interdisciplinar acadêmico para oportunizar uma forma de cuidado transformador da maneira como o indivíduo se apropria da sua experiência e, conseqüentemente, possa alterar as suas relações consigo e com o meio (Lima; Pelbart, 2007, p. 279 ). Nessa confluência de transtornos mentais e da arte pela via poética, porque a arte é uma poesia em movimento, aproximamo-nos de uma situação-limite: adentrando no muro da quarta parede, podemos ver as vidas enclausuradas no esquecimento de seu *dentro*, vidas que em algum momento colocaram em xeque a cultura e o pensamento, pois tentaram recuperar uma linguagem que lhes é própria (Fanceschini; Fonseca, p. 15).



Figura 5: Espetáculo Sinapses  
Fonte: Ribeiro, 2023

## CONCLUSÃO

A universidade ao longo de sua história vem desempenhando funções, e uma das quais destaca-se é a valorização e reconhecimento de interdisciplinaridades, democratizando o acesso a miríades de formas de linguagem, ratificando o compromisso social com a diversidade cultural, que resulta em suporte social. Nesse contexto, foi possível conversar com os alunos acerca da arte no cotidiano apresentada através do espetáculo sinapses e com isso, esse apoio social e emocional, proporcionou-se bem-estar e possibilitando desfechos de qualidade de vida no cotidiano acadêmico. Não obstante, o estudo em andamento evidenciou a participação dos cursos envolvidos, demonstrando positividade no desempenho dos

alunos ao longo das avaliações, participação social e aceitação das metodologias apresentadas e trabalhadas. As etapas a seguir ocorrerão com expansão da aplicação das metodologias no *campus* de Jequié, e aplicação de instrumentos validados para avaliação de construtos, bem como a troca de experiências com outros pesquisadores do grupo de pesquisa, previamente citado.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, L.S.; SOARES, A.P.C. & FERREIRA, J.A. Questionário de Vivências Acadêmicas (QVA-r): Avaliação do ajustamento dos estudantes universitários. *Avaliação Psicológica*, 2002, 1(2):81-93.
- ARIÑO, D. O.; BARDAGI, M. P. Relação entre fatores acadêmicos e a saúde mental de estudantes universitários. *Revista psicologia em pesquisa*, v. 12, n. 3, 2018.
- ARNETT, J. J. Emerging adulthood: What is it, and what is it good for?. *Child development perspectives*, v. 1, n. 2, p. 68-73, 2007.
- BADARGI, M. P. Evasão e comportamento vocacional de universitário: estudos sobre o desenvolvimento de carreira na graduação. 2007. 242 p. *Tese (Doutorado em Psicologia)* - Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- BAYRAM, N.; BILGEL, N. The prevalence and socio-demographic correlations of depression, anxiety and stress among a group of university students. *Social psychiatry and psychiatric epidemiology*, v. 43, p. 667-672, 2008.
- BOLSONI-SILVA, A. T.; GUERRA, B. T. O impacto da depressão para as interações sociais de universitários. *Estudos e pesquisas em psicologia*, v. 14, n. 2, p. 429-452, 2014.
- DA CUNHA, V. B.; DE CARVALHO BATISTA, R. D.; FREITAS, C. S. C. Fortalecimento da identidade e cuidado em saúde: perspectivas da biodança na comunidade. *SANARE-Revista de Políticas Públicas*, v. 19, n. 2, 2020.
- DUNBAR, R. I. M. The origins and function of musical performance. *Frontiers in Psychology*, v. 14, 2023.

- DUTRA, Elza. Suicídio de universitários: o vazio existencial de jovens na contemporaneidade. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, v. 12, n. 3, p. 924-937, 2012.
- EISENBERG, D. et al. Prevalence and correlates of depression, anxiety, and suicidality among university students. *American journal of orthopsychiatry*, v. 77, n. 4, p. 534-542, 2007.
- FRANCESCHINI, E.; FONSECA, T. M. G. Arte e loucura como limiar para outra história. *Psicologia USP*, v. 28, p. 14-22, 2017.
- GUALANO, B.; TINUCCI, T. Sedentarismo, exercício físico e doenças crônicas. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, v. 25, p. 37-43, 2011.
- IBRAHIM, A. K. et al. A systematic review of studies of depression prevalence In:Arte, clínica e loucura: um território em mutação. *História, ciências, saúde-Manguinhos*, v. 14, 2007.
- KOCH, S. C. et al. Effects of dance movement therapy and dance on health-related psychological outcomes. A meta-analysis update. *Frontiers in psychology*, v. 10, p. 1806, 2019.
- LIMA, E. M. F. A.; PELBART, P. P. Arte, clínica e loucura: um território em mutação. *História, ciências, saúde-Manguinhos*, v. 14, 2007.
- MACHADO, C. S.; MENEZES, L. P. A dança e as alterações fisiológicas no organismo humano: um estudo de revisão. *Revista Brasileira de Ciência e Movimento*, v. 28, n. 2, 2020.
- MARQUES, Danieli Alves Pereira; DE OLIVEIRA SANTOS, Gilbert. Dança e ensino: um relato de experiência na extensão universitária em Diamantina-MG. *Motrivivência*, v. 34, n. 65, 2022.
- MEEKUMS, B.; KARKOU, V.; NELSON, E. A. Dance movement therapy for depression. *Cochrane Database of Systematic Reviews*, n. 2, 2015.
- OPAS. *Indicadores de saúde: elementos conceituais e práticos*. Washington: OPAS, 2018. Disponível em: <https://iris.paho.org/handle/10665.2/49057>. Acesso em: 26 jan. 2023.
- OSSONA, P. *A educação pela dança*. Tradução de Norberto Abreu e Silva Neto. São Paulo: Summus, p. 41, 1988.

- PINHEIRO, D. M. S. P.; DA SILVA PAES, J. A perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty em Arteterapia e transtornos mentais: uma revisão de literatura. *Amazônica-Revista de Psicopedagogia, Psicologia escolar e Educação*, v. 17, n. 1 jan-jun, p. 835-866, 2024.
- SEGRE, M. O conceito de saúde. *Rev. Saúde Pública*, 31 (5): 538-42, 1997.
- TARR, B.; LAUNAY, J.; DUNBAR, R. I. M. Music and social bonding: "self-other" merging and neurohormonal mechanisms. *Frontiers in psychology*, v. 5, p. 1-10, 2014.
- TARR, B. et al. Synchrony and exertion during dance independently raise pain threshold and encourage social bonding. *Biology letters*, v. 11, n. 10, p. 1-4, 2015.
- VASCONCELOS, T. C. et al. Prevalência de sintomas de ansiedade e depressão em estudantes de medicina. *Revista Brasileira de Educação Médica*, v. 39, p. 135-142, 2015.
- VIDETO, D. M.; JOSEPH A. D. Promover a literacia em saúde através da definição e medição de uma educação escolar em saúde de qualidade. *Prática de promoção da saúde* 20.6 (2019): 824-833.
- WORLD HEALTH ORGANIZATION. The Ottawa charter for health promotion. Geneve: WHO; 1986.

# ARTES NA REABILITAÇÃO EM TEMPOS DE PANDEMIA

Renato de Sena Vieira

Aline Rangel Vargas

Luciene Porto Frazão de Souza

Mariana Marra Albuquerque

## INTRODUÇÃO

Os impactos econômicos, sociais, educacionais, culturais e emocionais gerados durante a pandemia do novo coronavírus (SARS-CoV-2), foram percebidos por todo mundo. No Brasil, no momento que começamos a pesquisar e a produzir esse artigo nos encontramos em plena ascensão dos números de contágio e óbito, onde o isolamento social ainda era visto como nossa principal medida de proteção.

O momento pandêmico pelo qual atravessamos serviu para ressaltar a desigualdade e vulnerabilidade de grupos sociais, como aponta Boaventura de Sousa Santos, “qualquer quarentena é sempre discriminatória, mais difíceis para uns grupos sociais que para outros” (2020, p. 15). O autor também aponta coletivos sociais que se encontram a margem da sociedade, apresentando grande riscos durante a pandemia e que na quarentena experimentam extrema vulnerabilidade. Dentro desse grupo, temos as pessoas com deficiência, que sofrem as consequências pandêmicas, mas também enfrentam as barreiras tecnológicas, educacionais, culturais e clínicas, e que foram acentuadas durante esse período. O que torna urgente pesquisas que venham nortear caminhos para inclusão nos campos acima.

No Decreto Rio nº 47246 de 12 de março de 2020 foi estabelecido o começo da quarentena no Rio de Janeiro, e, por medidas de prevenção, foi suspenso as atividades presenciais em

todos os Centros de Referência Municipais (CRMPDs), pertencentes a Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro. Essa situação acentuou a nossa responsabilidade pelo cuidado e garantia de direito com esses sujeitos e seus familiares durante o isolamento social.

Dessa forma, dar continuidade aos processos terapêuticos tornou-se um grande desafio para todo o corpo técnico da Secretaria. Como realizar as oficinas terapêuticas em ambiente privado? Como trabalhar com nossos usuários que, antes da pandemia tinham seus atendimentos baseados em contato físico e relações próximas em um ambiente virtual com atendimentos remotos? O pensar, planejar, construir, responder e realizar a continuidade do nosso trabalho a distância foi um movimento de construção e superação diária.

Esse artigo pretende-se discutir os processos, caminhos e resultados obtidos pelo Núcleo de cultura, formado pelos profissionais de capoeira, dança e teatro, dentro do Centro de Referência Municipal da Pessoa com Deficiência de Vila Isabel, durante o ano de 2020/2021 em que foi desenvolvida atividade de arte ligadas a dança e a música, para teleatendimento direcionadas ao público das pessoas com deficiência. Intencionava-se discutir de forma teórica o trabalho de atendimento virtual, além de problematizar as possibilidades das artes cênicas como terapia na intervenção via atendimento virtual.

Tal momento de discussão se torna extremamente atual, uma vez que está sendo discutido como Projeto de Lei de telerrabilitação, como possibilidade de oferta dos serviços de habilitação e reabilitação, do inciso IV do art. 18 da Lei nº13.146, 6 de junho de 2015. Tal proposta expandi o acesso à terapias , ofertando os serviços de tele saúde para pessoas com deficiência.

## BREVE HISTÓRIA DA INCLUSÃO DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA

Durante séculos, a condição das pessoas com deficiência foi a invisibilidade e o enclausuramento. Desde sempre, a situação dos corpos desviantes, que fogem a normatização é posta à margem da nossa sociedade.

No Brasil, a história da pessoa com deficiência se confunde com a de outros países da América Latina, sendo marcada pela luta, por progressos e retrocessos no atendimento a esse público. Sendo as pessoas com deficiência e seus familiares os protagonistas da mudança.

Segundo Silva (1986), no Brasil, assim como em outras culturas durante séculos, a pessoa com deficiência foi vista como miserável. Predominava um modelo de rejeição social, onde a exclusão se destacou. Essas pessoas eram abandonadas à sorte, não tendo valor para a sociedade e mesmo aqueles que nasciam em famílias ricas, eram isolados do resto do mundo.

Mais tarde com o aparecimento de conceitos como o de Eugenia que tem como base estrutural o darwinismo social, deram embasamento para estudiosos formularem teses sobre inferioridade raciais, onde defende-se, o fim das raças geneticamente inferiores (sendo incluídos nesta classificação os deficientes), na busca por uma raça superior.

Neste contexto, os eugenistas consideravam que a solução para os problemas sociais seria eliminar todos os que afastavam a sociedade de seu ideal de homem, seja por degeneração física ou moral. Para tanto, impedia-os de procriar e desaconselhava o auxílio assistencial do governo. Medições de crânios e corpos, testes de QI e esterilizações obrigatórias em vários países, como Estados Unidos e Suécia, foram algumas das consequências visíveis da prática eugenista, que culminou no genocídio de Hitler na Segunda Guerra Mundial (SILVA; MOURA, 2012, p. 35).

No Brasil, temos Renato Kehl, (1889-1974) sendo um divulgadores das ideias do movimento eugênico, defende medidas como imigração controlada, controle matrimonial, esterilização compulsória, sanitarismo e higiene mental, como ações necessárias dentro da sociedade. Entendida deste modo, que a genética é o fator determinante no desenvolvimento do sujeito, não considerando como algo favorável a diversidade humana, não sendo eficiente investir em corpos biologicamente diferentes.

Isso marca na metade do século XX, uma etapa que se caracterizou pela segregação da pessoa com deficiência em relação a sociedade, onde ocorreu o surgimento de novas instituições, muitas dessas religiosas e filantrópicas, que prestaram ajudas às pessoas com deficiência, algumas sendo locais de confinamento e de completa exclusão dos corpos considerados inferiores.

Após a II Guerra Mundial, do surto de poliomielite e com a Declaração dos Direitos Humanos (1948), temos então o surgimento de diversas instituições entre as quais a APAE (Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais), fundada nos anos de 1950, no RJ, que passaram a se preocupar com o bem estar, a reabilitação e os direitos das pessoas com deficiência. Entretanto, os esforços sociais estavam voltados para a integração social, desde que elas tivessem a capacidade de se adaptar as necessidades estabelecidas pela sociedade.

Na década de 1980, começa a se espalhar o conceito de sociedade inclusiva a partir da problematização em relação a conceitos como diversidade, diferença, multiculturalismo. Como nos aponta Romeu Kazumi Sassaki sobre a cronologia da história da pessoa com deficiência, falando sobre o pensamento de inclusão pelo qual conhecemos e batalhamos até os dias de hoje.

A inclusão (a partir da década de 90 do século 20) teve suas sementes plantadas pelos movimentos de luta das próprias pessoas com deficiência (surgidos no Brasil a partir de 1979), esta foi fortalecida pelo lema 'Participação Plena e Igualdade', do Ano Internacional das Pessoas Deficientes (1981), cuja maior bandeira foi a reabilitação, defendendo a preparação de pessoas com deficiência para entrarem na sociedade, aliada ao conceito de integração. (2012. p. 16).

No Brasil, somente em 6 de Julho de 2015, depois de anos de batalha, temos a aprovação da Lei Brasileira de Inclusão (Lei No 13.146/2015), também denominada *Estatuto da Pessoa com Deficiência*, que representa um marco de conquista social, já que garante de maneira jurídica os direitos da pessoa com deficiência, os deveres do Estado em relação a inclusão e a acessibilidade.

Esse marco legal, declara a responsabilidade atitudinal, ambiental e cultural a qual a sociedade tem com a pessoa com deficiência, onde a inclusão significa uma forma de olhar e lidar com a diferença, tendo a sociedade que se adaptar e transformar para incluir a pessoa com deficiência e garantir os seus direitos.

#### SECRETARIA DA PESSOA COM DEFICIÊNCIA- SMPD/RJ E O DIREITO À SAÚDE E A REABILITAÇÃO

A Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro (SMPD) é oriunda da Fundação Municipal Lar Escola Francisco de Paula (Funlar-Rio), criada em 3 de dezembro de 1920, que surgiu por iniciativa de uma associação espírita e de familiares moradores do bairro de Vila Isabel, tornando-se referência em ações voltadas para pessoas com deficiência na época.

Após doze anos de trabalho, devido a expansão do abrigo que atendia crianças órfãs e familiares de baixa renda, transformou-se em Lar Escola, sendo então transferida para a rua Correia de Oliveira, nº21, Vila Isabel -RJ, atual sede onde

funciona CRMPD, de Vila Isabel. No ano de 1983, começa o processo de municipalização devido a relevância do seu serviço para a comunidade. Através da Lei Municipal 453, de 1 de janeiro de 1984, regulamentada pelo decreto nº4404.

Em setembro de 2007, a FUNLAR-RIO dá origem a Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência (SMPD), por determinação da Lei Municipal nº4595 de 20 de setembro de 2007, surge então a primeira secretaria municipal voltada para a pessoa com deficiência no Brasil.

A partir de 2017, a Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência, tornou-se Subsecretaria da Pessoa com Deficiência (SUBPD), criada pelo Decreto Municipal nº42.870. Em 2019 é integrada à Subsecretaria de Tecnologia, tornando-se a Secretaria da Pessoa com Deficiência e Tecnologia (SMDT). Em 2021, na nova Gestão do Prefeito Eduardo Paes, a subsecretaria voltou ao patamar de Secretaria da Pessoa com Deficiência – SMPD, sendo composta por 8 Centros Municipais de Referências e Atendimentos, 4 Centros de Convivência e 5 Moradias Assistidas.

Houve, no início da pandemia, uma enorme preocupação por parte da secretaria e dos profissionais, de que forma poderiam estar mantendo os protocolos de prevenção do vírus e ao mesmo tempo mantendo os atendimentos à população, que se faziam de extrema importância. Segundo a Lei nº 13.146:

Art. 14. O processo de habilitação e de reabilitação é um direito da pessoa com deficiência. (Parágrafo único). O processo de habilitação e de reabilitação tem por objetivo o desenvolvimento de potencialidades, talentos, habilidades e aptidões físicas, cognitivas, sensoriais, psicossociais, atitudinais, profissionais e artísticas que contribuam para a conquista da autonomia da pessoa com deficiência e de sua participação social em igualdade de condições e oportunidades com as demais pessoas. (BRASIL, 2015)

A Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência integra o quadro de políticas públicas da atual gestão municipal do Rio de Janeiro, no qual se dedica a viabilizar ações em prol das pessoas com deficiência e suas famílias. Dedicando-se a proporcionar o protagonismo da pessoa com deficiência, visando a promoção de saúde, de acessibilidade e a inclusão social.

Em 2020, no começo da pandemia, a Subsecretaria da Pessoa com Deficiência pertencente na época a SMDT, se dedicou a pensar uma nova estratégia de trabalho, mediante as novas demandas dos usuários e de seus familiares, que pudesse auxiliar, orientar e manter o atendimento a distância, durante o período de isolamento social.

Nesse momento de pandemia, ofertar rede de apoio ao público PCD, seus familiares e cuidadores, sintetiza; acesso a informação, cuidados/orientações na manipulação de tecnologias assistivas, cuidados e orientações aos orientadores, organização cognitiva e funcional no mapeamento de atividades domésticas, acompanhamento emocional decorrente do isolamento/distanciamento social, prevenção da violência doméstica, minimização de impossibilidades econômicas, construção de novas redes. (ROCHA, COSTA, FRAZÃO, SOARES, 2021, p. 218)

Foram organizados, em Vila Isabel, grupos de apoio às famílias e aos usuários, que funcionaram até o início de 2022, pelo *WhatsApp*<sup>1</sup>. Através desses grupos, tínhamos acesso ao cotidiano dos usuários, suas conquistas e dificuldades, seus relatos e questões.

Nossa preocupação, desde o início da pandemia, estava não apenas na saúde física dos usuários, mas existiam questões emocionais, além da manutenção dos ganhos motores, cognitivos e de linguagem de cada sujeito. Paralelo a isso,

---

<sup>1</sup> Após esse período os grupos continuaram funcionando, mas de forma fechada. De modo que é usado, atualmente, apenas para repassar informes e avisos, onde só a supervisão e os profissionais da unidade podem realizar postagens.

tínhamos a demanda das famílias em relação às questões tecnológicas, que também esbarravam na continuidade do nosso trabalho em ambiente virtual. Tivemos que administrar, adaptar e lidar com um mundo digital não preparado para a acessibilidade.

Esse isolamento representa para nós, pessoas sem Deficiência (PsD), uma exceção, um estado transitório. Entretanto, o desespero que atualmente assola as PsD espelha a vida inteira das pessoas com Deficiência, cuja participação na sociedade limita-se por obstáculos de naturezas diversas (atitudinais, arquitetônicas, cognitivas, idiomáticas, digitais, etc). (COSTA, 2020, p. 10)

A pandemia relacionada ao Coronavírus, nos fez refletir, como, em situações de crises, grupos como os PcDs, se encontram desfavorecidos em vários campos da nossa sociedade. A situação que vivemos nos obrigou a buscar novos recursos, estratégias e maneiras de incluir utilizando a tecnologia.

Nosso trabalho foi intenso e descobrimos diariamente como ultrapassar as barreiras tecnológicas para que pudéssemos alcançar um maior número de pessoas. Dessa forma a cultura passou a elaborar materiais de vídeos em que estávamos amparados por ferramentas da tecnologia assistida, como a libras, legenda e audiodescrição.

Buscamos também trabalhar e articular com novos espaços de produção cultural como *youtube*, sites de jogos, plataformas educativas, *instagram*, sites culturais buscando promover novas possibilidades de troca, aprendizagem e de encontro com a tecnologia em diferentes momentos, de acordo com a necessidade e a possibilidade dos usuários.



Figura 1: sugestão de atividade – cmrpd vila isabel.  
Vídeo disponível na rede social da SMPD - Rio de Janeiro em:  
<https://www.facebook.com/SMPDRIO/videos/839678316536919/>  
FONTE: (SMPD – 2020).

O vídeo acima foi um dos primeiros realizados pela secretaria. Nesse vídeo o profissional de dança oferece uma atividade simples de escovação, a partir da técnica da educação somática, no qual buscamos de forma simples e afetiva, atender demandas do cuidar de si e do outro, nesse período tão difícil.

Dessa maneira, através do acompanhamento remoto em ligações e troca de mensagens, assim como pela produção de material (vídeos, posts, fotos, jogos) e posteriormente com o teleatendimento, descobrimos novas formas de estarmos conectados, dando suporte a família e continuando o nosso trabalho.

A família passou a ser crucial nesse novo momento, passou a ser um parceiro direto no trabalho, sendo imprescindível para que muitas das ações interventivas possam acontecer. Dessa forma, pais, mães, irmãos, avós, tios e tias se tornam cooterapeutas nesse novo processo. "O profissional de reabilitação estabelece parceria com a família, que além da história clínica pregressa já conhecida pela terapeuta, oferece dados recentes diante do novo cenário, e juntos traçam estratégias de organização, adaptação e estimulação da criança" (ROCHA, COSTA, FRAZÃO, SOARES, 2021, p. 220).

No decorrer desse período pandêmico, conseguimos perceber, pela devolutiva das famílias, o sucesso do trabalho remoto de toda a equipe multidisciplinar que compõe o corpo técnico do CRMPD de Vila Isabel, que através do empenho, estudo e criatividade, ofertaram um atendimento que buscou a reduzir os danos que nossos usuários viessem a sofrer nesse contexto. Propostas diversas surgiram nesse período, “Dançando em Casa”, onde os profissionais gravavam vídeos semanais de dança para usuários e seus familiares.

## A CULTURA NO CENTRO DE REABILITAÇÃO PARA PCDS

O CRMPD de Vila Isabel é formado por uma equipe multidisciplinar, que conta com terapeutas ligados a saúde (como fonoaudiologia, terapia ocupacional, fisioterapia e psicologia) e outras oficinas terapêuticas de caráter sociopedagógico, como psicomotricidade, psicopedagogia, educação física, artesanato, jardinagem, cozinha, capoeira, dança e teatro<sup>2</sup>.

Na época a equipe de cultura (capoeira, dança e teatro) faz parte do Eixo de Qualidade de Vida e pertence a reabilitação, mas pode vir a atender outros programas de trabalho pertencentes a secretaria como a estimulação, a oficina de empregabilidade e a convivência, desde que seja visto como benéfico para os usuários a participação dos mesmos dentro das oficinas culturais.

Mediante a este panorama, a cultura dentro da SMPD atende faixas etárias distintas que vai da primeira infância à fase adulta, com diferentes diagnósticos: Transtorno do Espectro Autista (hoje nosso maior público), Síndrome de Down, Paralisia

---

<sup>2</sup> No final de março de 2022, com a saída da professora de teatro, a unidade passa a ficar sem um profissional de teatro, não voltando a contratar novo profissional para ocupar este cargo pelo menos até abril de 2023 (quando estamos finalizando a edição deste artigo).

Cerebral, Deficiência Intelectual, Deficiência Auditiva, Deficiência Física, entre outros. Devido a isso, lidamos com questões físicas, motoras, emocionais e cognitivas.

O trabalho da cultura dentro da secretaria se faz necessário, uma vez que por meio da arte esses sujeitos podem se ver, se descobrir e compreender-se pertencentes a uma sociedade. No contato com o outro, no brincar, na ludicidade, na troca entre os pares o ensino-aprendizagem ocorre a partir das experiências construídas na interação entre corpos, através de um ambiente seguro e afetivo, que abre possibilidades para o criar, ressignificar e transformar o mundo.

Arte é totalidade, envolve múltiplos aspectos, perpassa variadas dimensões do humano, não se reduz ao produto de um fazer criativo. Nele reconhecemos, também, elementos que reafirmam as crianças como produtoras de cultura, que vivem, aprendem e expressam o mundo com todos os sentidos; sujeitos que, nas interações estabelecidas com o ambiente sócio-histórico-cultural, na relação com os objetos que experimentam, em movimentos curiosos e intensos de ouvir, falar, ver, mexer/remexer, juntar/separar, fazer/desfazer, montar/desmontar, entre realidade e imaginação, entre limites e possibilidades, vão sendo afetados, vão conhecendo e aprendendo a expressar o mundo de diferentes maneiras. (OSTETTO; MELO, 2019, p. 498)

Utilizamos nas oficinas diversos recursos artísticos, educativos e terapêuticos, para se ter um ambiente favorável a experiências que levem ao desenvolvimento, sendo a pessoa vista, pensada e trabalhada de forma global, no campo motor, emocional e cognitivo, onde buscamos o bem estar físico, psicológico e social dos usuários.

Esse usuário, independente da sua deficiência é um indivíduo sensível ao mundo e ao outro, um ser que afeta e é afetado, um ser produtivo, dotado de conhecimento a ser transmitido, que como qualquer outra pessoa tem o direito de se expressar, de sentir e de vivenciar as mais diversas experiências

possíveis, das quais a arte possibilita trazer à cena em forma de movimento, canto, gesto, fala, desenho, pintura não apenas a beleza, a alegria e afeições, mas também tristezas, medos, dores, raivas e angústias de forma criadora.

Cada etapa desse novo processo online foi um desafio e uma descoberta. Revisitamos a nossa prática, buscamos outras experiências e criamos e recriamos um novo caminho a cada dia, a cada novo encontro e nova provocação. Mesmo que não estejamos ligados diretamente à Educação, o nosso fazer artístico dentro da reabilitação dialoga com Paulo Freire, ao pensar no nosso processo de formação contínuo. "Por isso é que, na formação permanente dos professores, o momento fundamental é o da reflexão crítica sobre a prática. É pensando criticamente a prática de hoje ou de ontem que se pode melhorar a próxima prática". FREIRE, 2002, p. 39). Seguimos com Freire, repensando nossa prática de ontem e de hoje, para melhorarmos as nossas práticas de amanhã.

Durante o período de isolamento social, passamos a explorar e criar a partir do cotidiano dos usuários, usando o material que eles tinham em casa e as motivações diárias que surgiam.

Lençol, vassoura, cadeira, bolas, brinquedos, bichos de estimação, roupas, máscara de proteção, folhas, copo, balde, escova, tudo se tornava um objeto relacional<sup>3</sup>, indutor de movimento, sentimento, fala, desenho, cor, música e ação. Esses objetos passaram a ser parte do processo de criação e expressão

---

<sup>3</sup> Objeto relacional: Objeto Relacional é a designação genérica dada por Lygia Clark a os elementos usados durante suas sessões de Estruturação do Self – trabalho praticado de 1976 a 1988, que convida o receptor a uma experiência corporal como condição de realização da obra. Ao mesmo tempo os pesquisadores passaram a adotar esse nome ao também perceber o fator terapêutico na relação traçada com a psicomotricidade relacional onde Andre Lapierre é Anne Lapierre (2002), destacam como cada objeto, com a sua natureza produz atividade diferente no sujeito, expressando com e por eles seus desejos, medos, alegrias, conflitos e carências.

em cada sessão, onde experiência o movimento, a música, a fala eram formas de se conectar consigo.

Os nossos encontros eram locais de consciência de si, do outro e do mundo. Passamos a compartilhar em cada dia um pouco do nosso entorno, do nosso dia e de nossas casas. Percebemos também que a arte por si, é lugar de comunicação e interação e que nossos encontros individuais, duplas ou em grupos eram um momento de expressão necessária nesse momento.

As sessões tornaram-se um lugar importante de expressão do corpo. Dentro da nossa atuação com o teleatendimento ao longo de 2 anos com pessoas com deficiência, percebemos a importância do movimento para ampliar uma consciência de si. Dançar durante as sessões se tornou um espaço de liberdade do corpo e cantar era uma forma de dar voz a essas pessoas.

Outro ponto importante é que tornamos o ambiente da sala virtual acolhedor. Convidamos o usuário a entrar em nossas casas e recebemos cada uma dessas visitas de forma amorosa.

Os familiares passaram a ser grandes parceiros nesse fazer artístico. Assumiram com maior autonomia os processos terapêuticos. Sendo mediadores nas práticas artísticas, aproximamos assim da ideia proposta por Vigotski, “(...) essa concepção liga o desenvolvimento da pessoa à sua relação com o ambiente sócio-cultural em que vive e a sua situação de organismo que não se desenvolve plenamente, sem o suporte de outros indivíduos de sua espécie” (VERONEZI; DAMACENO; FERNANDES, 2012, p. 535). A aprendizagem acontece pela interação e troca entre pares, os familiares passaram a nos ajudar a conduzir as propostas dentro de casa.

Percebemos, ao longo dos atendimentos, a potência desses encontros e que precisávamos ter uma escuta sensível, olhar atencioso e uma percepção fina a cada oficina. Passamos a

construir as propostas, através do interesse não apenas dos usuários, mas também dos familiares, onde as nossas oficinas se tornaram um espaço para construção de experiências como aponta Larrosa, “(...)como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (2015, p. 25).

Esse tempo da experiência, compreendido na perspectiva de Jorge Larrosa (2015), acontece nas artes. Ele se faz presente na subjetividade de cada experiência vivenciada. Ele não pode ser mensurado, pois só pode existir se for sentido. Ele exige tempo, é delicado e sutil, pois nem tudo que nos acontece é uma experiência, mas quando acontece nos transforma.

Dançar, cantar, correr, rolar, pular, pegar, lançar, chutar, agarrar, girar, imaginar, contar, imitar. Ações comuns no dia a dia, mas também na dança, eram experienciadas e sentidas de maneiras diferentes em casa sessão. Todas essas ações foram vividas no corpo, transgredindo, transformando e conectando-se ofertando novas maneiras de se perceber corpo presente e vivo.

## PARTILHAS INTERDISCIPLINAR NO PROCESSO VIVIDO

Por que transformar três terapias, ainda que do mesmo núcleo, de certa forma distintas em uma só? Notamos a necessidade de repensar nosso trabalho. Com a multidisciplinaridade desenvolvemos uma única proposta, mais completa e divertida para o momento. Apostamos na criatividade e no afeto durante nossos atendimentos. Entendemos, enquanto equipe, que nesse momento a “terapia do brincar” seria a melhor terapia. Como Rubem Alves diz em seu livro “A alegria de ensinar” é preciso ter empatia e semear a alegria em nossos encontros virtuais. Nas suas palavras:

Pois o que vocês ensinam não é um deleite para a alma? Se não fosse, vocês não deveriam ensinar. E se é, então é preciso que aqueles que recebem, os seus alunos, sintam prazer igual ao que vocês sentem. Se isso não acontecer, vocês terão fracassado na sua missão, como a cozinheira que queria oferecer prazer, mas a comida saiu salgada e queimada... O mestre nasce da exuberância da felicidade. E, por isso mesmo, quando perguntados sobre a sua profissão, os professores deveriam ter coragem para dar a absurda resposta: “Sou um pastor da alegria...” Mas, é claro, somente os seus alunos poderão atestar da verdade da sua declaração... (1994, p. 10).

Seguindo os ensinamentos acima descritos, buscamos os princípios de uma pedagogia que promove a alegria. Dividimos então nossos atendimentos em individuais, duplas ou em grupos, de acordo com as demandas de cada sujeito. Como também realizamos gravações de vídeos que podem ter divulgação apenas interna para os usuários e seus familiares, como podem ser abertos para a população nas redes sociais da secretaria.

Um bom exemplo foi o trabalho que desenvolvemos em fevereiro de 2021, com a música “Os elefantes”, inspirada em um atendimento síncrono com uma usuária que ficou muito feliz com uma história contada sobre esses grandes animais. Segue a letra:

Os elefantes são seres gigantes que  
Quase estão em extinção.  
Eles têm trombas longas e pesadas  
Vivem sempre em manadas  
Quem lidera é a anciã.  
Os elefantes...  
Escutam muito... Bebem muito...  
Comem muitas ervas e vegetação.  
(Aline Vargas, 2021)

Com a música pronta e o sucesso do atendimento individual, o grupo da cultura da SMPD de Vila Isabel juntos fizeram uma gravação na qual os três profissionais dançavam uma coreografia criada coletivamente. O trabalho foi editado em seguida para ser enviado para os grupos de apoio. Teve uma feliz repercussão entre as famílias da reabilitação e grande aderência dos usuários.



Figura 2 – Todos dançam em casa: os elefantes

Vídeo disponível no canal da Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro em: <https://youtu.be/EyJWgyZECUk>

FONTE: (YOUTUBE, 2021).

Além desse trabalho de vídeo com música foram enviadas diversas criações musicais autorais desde o início do isolamento social para as famílias. Fazíamos coreografias e criávamos outras em conjunto. Sempre acreditando que as artes, transita na potencialidade criadora da existência de cada ser, oferecendo a descoberta de novas possibilidades de existir e resistir.

Nessa perspectiva, da importância da criatividade, trazemos para as artes enquanto terapia, uma maneira do ser humano, ser encorajado, instigado, motivado a descoberta de si. Neste trabalho de teleatendimento, assume-se diferentes graus de intervenção de forma a facilitar a criação, ressignificando nas vivências as questões motoras, sensoriais, emocionais e

cognitivas que atravessam o corpo e que vão sendo manifestadas por cada usuário na prática de cada sessão.

Nas lives, realizamos teleatendimentos em grupos todas às quartas-feiras nos períodos da manhã e da tarde, para que possamos dar conta da demanda de usuários existentes nos dois turnos. Também dividimos em dois atendimentos por turno. Os atendimentos de 10h e de 14h eram direcionados para pessoas com dez anos ou mais, já os de 11h e de 15h eram para crianças 6 até 9 anos. Nos grupos, atendíamos os três pilares da instituição: convivência, reabilitação e oficinas.

Em cada encontro, trabalhamos jogos corporais, visuais, sonoros e dramáticos, construindo formas de perceber-se, sentir, pensar, criar e expressar através das telas. Encontramos no brincar uma relação diferente entre o ensinar, aprender e a clínica, baseado na escuta, na troca, e na ludicidade de cada sujeito.

Construir um corpo que cria, significa proporcionar experiências corporais que objetivam a alegria, criatividade e autonomia. Buscando dentro do trabalho de teleatendimento o desenvolvimento de um corpo vivo, emocional e pensante.

O não poder estar juntos fisicamente, nos provocou a reinventar nossas perspectivas de trabalho, a pensar nossa prática em outro tempo e espaço. Descobrimos com isso novas formas de abraçar, de se comunicar, de dançar, de cantar, de trocar uns com os outros. Vimos com isso melhoras no campo da comunicação, motricidade, socialização, emocional e autonomia. Ganhos esses que buscamos na terapia presencialmente.

## A TELERREABILITAÇÃO E A IMPORTÂNCIA PARA O DESENVOLVIMENTO

Durante as sessões começamos a perceber a necessidade das crianças de brincar, de se movimentar, e criar. Spinoza (2009)

fala sobre a importância e a potencialidade do corpo de ser afetado por outro corpo. Como seres sociais, a presença do outro é de extrema importância para o desenvolvimento de qualquer ser humano.

Nessa condição é extremamente importante a necessidade da interação e de integração com outros corpos, para a construção das ideias de coletivo e sujeito. “o corpo humano compõe-se de muitos indivíduos (de natureza diferente), cada um dos quais é também altamente composto”. (Spinoza, 2009, p. 66). Esse corpo humano para Spinoza (2009) é afetado e afeta todo tempo, e essas afecções vão potencializar esse corpo.

Possibilitar que os terapeutas pudessem seguir oferecendo os seus serviços. Que pudessem trabalhar, interagir e criar com cada usuário, foi de extrema importância para o desenvolvimento dos usuários.

Nesse trabalho todos estamos juntos (terapeutas, usuários e familiares), aprendendo e construindo uns com outros. Interagir e compartilhar são extremamente importantes na construção de significado enquanto seres humanos. O movimento e o gesto são fruto do diálogo tônico estabelecido com o outro e o ambiente. “O movimento não é um puro deslocamento no espaço nem uma adição pura e simples de contrações musculares; o movimento tem um significado de relação e de interação afetiva com o mundo exterior” (FOSENCA, 2008, p. 17-18). O teleatendimento proporcionou que continuássemos em movimento.

A telerreabilitação foi possível a partir de um processo de construção dinâmico, no qual tomamos consciência do nosso corpo, e construímos relações com ele. Em cada encontro estamos estimulando a imaginação, levando esses usuários a descobrir formas criativas de experimentar o próprio corpo, de estabelecer interações e de se desenvolver. Pelas artes

estimulamos a criatividade, a socialização e a relação psicossomática de cada ser humano.

Como artistas, percebemos a interdisciplinaridade no encontro entre as artes (dança, teatro, artes plásticas e música), como uma potencialidade de expressão de cada ser humano. Pelas artes sentimos, transformamos e comunicamos, emoções, motivações e ideias desejos, usando todo o potencial do corporal. A arte nessa prática oferece novas maneiras de entrar em contato consigo, com o outro que convivo e com o espaço que ocupo.

Para Julian de Ajuriaguerra (1977) a evolução de cada pessoa está ligada à consciência do seu corpo. Pois o autor percebe o corpo, como território que cada um elabora, vive e aprende cada experiência transformadora. O corpo é nosso sentido. O olhar as coisas, o ouvir os sons, o provar os sabores, o sentir os cheiros, o tocar o mundo. Ele é dança, suor, lágrimas, luta, amor, sorrisos e raivas, ele é tudo que somos, recebemos e transmitimos.

Oferecer para pessoas com deficiência a possibilidade de sentir, viver e ser esse corpo é de extrema importância para seu desenvolvimento e formação. A telereabilitação é um mecanismo de extrema importância para ampliar as possibilidades de reabilitação e habilitação e promover o desenvolvimento para pessoas com deficiência dentro da clínica.

## CONCLUSÃO

Nosso atendimento até o final de 2021, ocorria ainda de forma remota, aos poucos fomos retornando as atividades presenciais ao longo de 2022. Podemos afirmar algo com a experiência na prática de trabalho construída neste artigo: a arte e a cultura salvam. Percebemos a cada momento como é importante o sorrir e o brincar, nos momentos mais difíceis.

A arte se fez necessária nesse período de tamanha fragilidade emocional, ela faz parte de nossas vidas e atuou como fôlego nesse período de pandemia, tão difícil. Percebemos nas práticas diárias a necessidade de se associar dentro de um trabalho cooperativo, em que utilizamos as diversas linguagens artísticas para alcançar os objetivos terapêuticos esperados, obtendo progressos no processo de aprendizagem e desenvolvimento dos usuários atendidos.

Dança, artes visuais, teatro, capoeira, música, literatura, ampliamos nossos leques de atuação levando em conta a multidisciplinaridade, oportunizando a construção de saberes em equipe, com o intuito de elaborar novos processos terapêuticos, que a partir das linguagens artísticas diversas trouxéssemos para os nossos usuários novas experiências de troca no coletivo, tendo a ludicidade, o brincar e as artes como guias nesses percursos.

Concluimos que a interdisciplinaridade é uma prática potente de atendimento terapêutico. Sendo o teleatendimento como reabilitação e habilitação uma estratégia positiva estimulação e de extrema necessidade, principalmente como possibilidade terapêutica para aqueles que não tem acesso de maneira presencial.

Por fim, tendo em mente a possibilidade e potencialidade das linguagens artísticas e a importância dessas áreas no processo clínico, podemos considerá-las como fundamental recurso para a evolução dos usuários, que a partir do trabalho realizado apresentaram ganhos durante o período de pandemia em que mantivemos o atendimento em ambiente virtual, podendo promover aprendizagem e desenvolvimento de pessoas com deficiência.

## REFERÊNCIAS

- AJURIAGUERRA, Julia de. *Manual de psiquiatria infantil*. 4ª ed. Masson. Barcelona, 1977.
- ALVES, Rubem. *A alegria de ensinar*. 3 ed. São Paulo: ARS Poética Editora, 1994.
- BRASIL, Lei nº 13.146, de 06 de julho de 2015. *Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência* (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2015/Lei/L13146.htm)>. Acesso em 28 de março de 2021.
- COSTA, Laís Silveira. *A vida da pessoa com deficiência: reflexões legadas do distanciamento social*. In: Fundação Oswaldo Cruz. *Diálogo sobre acessibilidade, inclusão e distanciamento social: territórios existenciais na pandemia*. 2020. Disponível em: <[http://www.ideiasus.fiocruz.br/portal/publicacoes/livros/Livro\\_Dialogos\\_sobre\\_Acessibilidade\\_Inclusao\\_e\\_Distanciamento\\_Social\\_1ed.pdf](http://www.ideiasus.fiocruz.br/portal/publicacoes/livros/Livro_Dialogos_sobre_Acessibilidade_Inclusao_e_Distanciamento_Social_1ed.pdf)>. Acesso em: 20 de abril de 2021.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 12a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa*. São Paulo. Editora Paz e Terra, 25a Edição, 2002.
- LAPIERRE, A. & LAPIERRE, A. (2002). *O adulto diante da criança de 0 a 3 anos: Psicomotricidade relacional e formação da personalidade* (2ª ed.). Curitiba: Editora UFPR: CIAR.
- LAPIERRE, Anne; LAPIERRE, Andre. *O adulto diante da criança de 0 a 3 anos: Psicomotricidade relacional e formação da personalidade*. 2ª Ed. Editora UFPR. Curitiba, 2002.
- LARROSA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Coleção *Experiência e Sentido*. Belo Horizonte. Autêntica, 2015.
- OSTETTO, Luciana Esmeralda; MELO, Maria Isabel. *Na escola, na cidade, no museu: fazer e pensar artes visuais na educação infantil*. Revista *GEARTE*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 497-513, set./dez. 2019.
- RIO DE JANEIRO. *Rio por um cidade inclusiva: A Gênese da Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência – SMPD*. Rio de Janeiro. Imprinta Express Gráfica e editora Ltda, 2008.

- ROCHA, Heloisa et al. *Pessoas com Deficiência e a Pandemia: Exclusões e Desafios da SUBPD na cidade do Rio de Janeiro*. In: Covid-19: impactos da pandemia no Brasil e no mundo. Vol 1. Organizadores Roger Goulart Mello, Patrícia Gonçalves de Freitas. Rio de Janeiro, e-Publicar, 2020.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cruel pedagogia do vírus*. Almedina: Coimbra, 2020.
- SASSAKI, Romeu Kazumi. Causa impedimento, deficiência e incapacidade, segundo a inclusão. *Revista Reação*, São Paulo, ano XIV, n. 87, jul./ago. 2012, p. 14-16.
- SILVA, Otto Marques da. *A Epopéia Ignorada: A pessoa deficiente na história do mundo de ontem e de hoje*. São Paulo: CEDAS, 1986
- SILVA, Morena Dolores Patriota da; MOURA, Simone Moreira de. *Eugenia e sua influência na posição social do deficiente na contemporaneidade*. Comunicações Piracicaba. Ano 19 n. 2, p. 33-43. jul.-dez. 2012 - ISSN Impresso 0104-8481 - ISSN Eletrônico 2238-121X
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Traduzido por Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- VERONEZI, Rafaela Julia Batista; DAMACENO, Benito Pereira; FERNANDES, Yvens Barbosa. *Funções psicológicas superiores - origem social e natureza mediada*. Revista ciências médicas, 2012.

# ESPIRITUALIDADE E DANÇA: TRÂNSITOS PARA DANÇAR A SI MESMO, COM O OUTRO E O MUNDO

Alexandre Donizete Ferreira

Valéria Maria Chaves de Figueiredo

ESPIRITUALIDADE: UM SOPRO CAPAZ DE NOS CONECTAR  
CONOSCO, COM OUTRO E O MUNDO

Desejamos começar esse texto sobre espiritualidade e dança voltando o olhar inicialmente para o significado da primeira palavra. Essa vem do latim *spiritus* que tem como raiz o verbo *spirare* que dá origem a palavra sopro em português, naquilo que entra em nosso corpo para manter a vida. Aqui podemos tecer paralelos com o sistema respiratório, pois esse tem como função vital fornecer ao corpo físico o oxigênio para que nosso sistema biofisiológico possa realizar as reações inerentes à manutenção de nossa vida terrena enquanto soma.

Nossa reflexão tem como objetivo central propor aproximações e entendimentos sobre a espiritualidade do-no corpo, conectando algumas teorias direcionadas ao movimento corporal, em especial a dança e suas relações na espiritualidade individual e coletiva do ser. Para isso, utilizaremos alguns estudos de autores como Louppe, Le Breton, Samten, Santos e outros, com intenção de desenvolver uma percepção mais próxima de conceitos e binômios que envolvem a espiritualidade-no corpo, o sagrado e o profano, o corpo e a mente.

A análise será exclusivamente bibliográfica, por atribuir uma necessidade de se pensar a partir de uma transdisciplinaridade e entre os conceitos de corpo e dança e espiritualidade. A espiritualidade pode ser vista pelo prisma do sopro que nos conecta com algo elevado em nós, que vai permitir

significações mais genuínas em nosso corpo mental e conceber pensamentos mais saudáveis que serão materializados em ações que promovam a integração interna e externa.

Esse algo mais elevado pode estar conectado aos aspectos das virtudes genuínas que são àquelas relacionadas aos princípios morais e éticos que vão conduzir os indivíduos em estados de boas relações tanto no individual quanto no coletivo, em mútuos afetares sobre o interior e o exterior, já que o indivíduo tende a ser relacional com o meio e com o que se encontra nesse. E o meio traz influências sobre cada pessoa promovendo não somente sensibilizações e percepções, mas a capacidade de se adaptar. Há, portanto, processos de produzir-se tanto em si quanto sobre e a partir daquilo que está fora e, essas capacidades conferem aos seres humanos lugares (auto)transpoiéticos<sup>1</sup> que não estão associados somente a aspectos morfológicos, mas também, as subjetivações<sup>2</sup> presentes em cada indivíduo e suas relações intrapessoais as quais vão tecer as fricções entre o ente o ser. Para Baptista (apud Ávila, 2023, p. 135) a (auto)transpoiese é

pertencente a algo que acontece no sujeito através de transversalizações resultantes dos acoplamentos internos e externos ao sujeito. Evidencia a autora que, conforme a lógica esquizoanalítica, “[...] os acoplamentos são constituídos de diferentes fluxos e engendramentos, tanto corporais quanto incorporais, em agenciamentos de potência de máquinas autopoieticas, pautadas pela complexidade de potências de agenciamentos rizomáticos e autopoieticos” (BAPTISTA, 2022b, p. 260. Nesse sentido, a (auto)transpoiese, como variação do conceito de autopoiese, acrescenta à ideia de autoprodução e reinvenção, conforme

---

<sup>1</sup> O termo autopoiese foi utilizado por Maturana, Varela e Uribe pela primeira vez em um artigo publicado com o título “Autopoiesis: the organization of living systems, its characterization, and a model”, para definir e explicar os seres vivos como sistemas 71 que produzem a si mesmos (autoprodutores) (Ferreira, 2014, P.70-71).

<sup>2</sup> Compreende-se que subjetividade humana se realiza comunicando-se e expressando-se na visibilidade do corpo e na realidade concretado mundo. A este movimento expressivo e comunicativo se denomina o “revestimento do corpo de significações humanas”, ou subjetivação, fora do qual não há nem consciência “humana”, nem mesmo “corpo humano”. (Dentz, 2008).

Baptista, a explicitação de que só há a possibilidade de autoproduzir-se e reinventar-se se ocorrerem processos de transversalização de sujeitos e seus nichos ecológicos.

Podemos perceber que os fluxos entre a espiritualidade e o ser está para confluências dinâmicas das (rel)ações entre os estados dos corpos físico, mental, emocional e espiritual. Não retiramos a relação com algo ou alguém transcendental, mas chamamos a atenção, que até essas relações e também as do mundo externo passam por nossa mente que reage em nível bioquímico e fisiológico, mas há um elemento no qual não podemos ignorar: as subjetividades que somos. As subjetividades vão nos conectar com aquilo que chamamos acima de virtudes genuínas que, por sua vez, estão intimamente imbricados com as relações entre o indivíduo e a sociedade que podem permear tanto os pensamentos filosóficos advindos do ocidente quanto do oriente<sup>3</sup> (Comte-Sponville, 1999; Confúcio,2006; Kyokai,2014; Aquino, 2022; Tzu, 2021) ao trazer a sabedoria, generosidade, justiça, tolerância, compaixão, gratidão, amor etc. como virtudes para alcançar bons caminhos de se viver harmoniosamente consigo, com coletivo e o meio.

Assim como a filosofia grega antiga dizia respeito ao homem e à sua relação com a sociedade, a filosofia indiana antiga também diz respeito ao homem e à sua relação com a sociedade; e assim como os insights gregos são úteis até os dias atuais, a filosofia indiana também pode contribuir muito com nossa compreensão do universo interior e exterior do indivíduo. (Beluzzi, 2015, p. 12).

Aqui falamos de uma mente que não é parte somente de um cérebro estanque, de um órgão que pode ser mapeado por exames tecnológicos cada vez mais refinados e, tão pouco, só

---

<sup>3</sup> Chamamos atenção aqui para as singularidades que permeiam os pensamentos e práticas ocidentais e orientais sobre como se alcançam as virtudes e as desenvolvem tanto no âmbito individual quanto coletivo. Não estamos aqui querendo igualar tudo, mas levantar a questão que tanto lá quanto cá existem questões fundantes que permeiam o ser no mundo, mas as formas de expressões e buscas por caminhos são diferentes, singulares e até particulares.

visto como elemento anatômico a ser estudado. Falamos de cérebro e, conseqüentemente, de uma mente que sente, capta, conversa com estados energéticos densos e sutis, que produz emoções e sentimentos, racionaliza, mas não perde sua capacidade de ser humana também. Essa mente não é algo separado de nós, apesar de na maioria das vezes acharmos e acreditarmos que sim e, que ela, dentro de um contexto cartesiano, determina o que somos chegando a prejuízos (Oliva et al., 2006; Damázio, 2012; Reid, 2013) sobre o entendimento de um copo-physis<sup>4</sup>.

Ela também faz parte do fenômeno, ela é o ser humano que somos como parte integrante do complexo físico, mental, emocional e espiritual, portanto, nossos sentimentos, pensamentos e ações estão repletos de estados mentais que abrangem as nossas experiências em relação a como as vivenciamos em trânsitos que permeiam o individual-coletivo dentro de contextos culturais, sociais, artísticos, políticos etc., ou seja, em amplas integrações entre o corpo e suas ecologias (Carvalho; Steil, 2008; Sanchez, 2011; Ramos, 2017).

Ainda de acordo com Storni (2013) o corpo não é meramente físico nem puramente profano, mas é a ligação entre o lado físico e espiritual, entre o profano e o sagrado. Dessa forma podemos conceber o corpo como parte fundamental no processo para se alcançar a transcendência. É no corpo que ciência, arte e espiritualidade se fundem e acabam se tornando algo único.

---

<sup>4</sup> [...] podemos afirmar que physis é, ao mesmo tempo, o que conforma fazendo crescer em si e a partir de si a própria natureza, inclusive a humana, estabelecendo uma visão integral do humano e, por que não, integrativa, em que as relações se estabelecem em um mútuo afetar. Dessa forma, o homem seria um espelho da natureza, refletindo em si o processo cosmológico da existência tanto terrena quanto de experiência de ser no mundo. (Ferreira, 2014, p. 23).

O corpo não é algo real apenas na sua dimensão fisiológica. Além de ser um conjunto de órgãos é também um meio de comunicação, expressão, subjetividades e complexidades existenciais, ele é de fato a noção de vida entre espaço e tempo. Segundo Le Breton a existência é, antes de tudo, corporal.

Do corpo nascem e se propagam as significações que fundamentam 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 em sua vida traduzindo-a para os outros". (Le Breton 2012, p. 7).

Por isso o autoconhecimento pode tornar-se necessário nas narrativas das nossas vidas no sentido de modificar nossos estados internos de recepção frente aos acontecimentos e, conseqüentemente, fluímos de formas mais adaptativas e salutaras em direção a fortalecermos de maneiras mais equilibradas diante das situações desafiadoras que nos apresentam podendo contribuir para o despertar e o desenvolvimento de uma inteligência espiritual mais apurada e sensível (Frankl, 1991). De acordo com Zoar e Marshal (apud Matsusita, 2022, p. 121),

inteligência espiritual [QS] corresponde ao conjunto de habilidades com as quais se ampliam contextos de vida, mais rico e gerador de significados, "a inteligência com a qual podemos avaliar que um curso de ação ou caminho faz mais sentido do que outro". O QS, de um modo resumido, possibilita o uso da criatividade, a mudança de regras, o senso moral, a capacidade de fazer escolhas, de sonhar e de superar situações difíceis.

Essas habilidades são, portanto, as nossas capacidades de relativizar os acontecimentos através da procura de perspectivas de caminhos mais leves e amorosos tendo lugares de um corpo

que não só é mental, mas encarnado<sup>5</sup>. E que pode ser expandida para uma cosmovisão mais fenomenológica de pertencimento do mundo, envolvidas e comprometidas com uma ecologia universal de existência que caminha em direções de expandir a permanência da vida na Terra como parte integrante de um grande organismo que não apenas se comunica entre si em sopros terrenos, mas imbricadas em redes de energias cósmicas, em sopros divinos, o que os gregos chamavam de pneuma, os hebreus de ruah, africano de ajayô.

O corpo vivo assim transformado deixava de ser meu corpo, a expressão visível de um Ego concreto, para tornar-se um objeto entre todos os outros. Correlativamente, o corpo do outro não podia aparecer-me como o invólucro de um outro Ego. Ele não era mais do que uma máquina, e a percepção do outro não podia ser verdadeiramente percepção do outro, já que ela resultava de uma inferência e só colocava atrás do autômato uma consciência em geral, causa transcendente e não habitante de seus movimentos. Portanto, não tínhamos mais uma constelação de Eus coexistindo em um mundo. Todo o conteúdo concreto dos "psiquismos", resultando, segundo as leis da psicofisiologia e da psicologia, de um determinismo de universo, achava-se integrado ao em si. (Merleau-Ponty, 2006, p. 88).

Merleau-Ponty, também faz menção de “ser no mundo”, a percepção não é uma visão sobre o mundo, mas um sentir o mundo, um viver o mundo, como se o mundo e nós estivéssemos em mútua comunicação, pois é comunicando-nos com o mundo que indubitavelmente nos comunicamos com nós mesmos. Nós temos o tempo por inteiro e estamos presentes a nós mesmo porque estamos presentes no mundo. (Merleau-Ponty, 2006).

---

<sup>5</sup> O corpo-encarnado estabelece solidariedade radical com o universo humano e material. Atinge todas as áreas da atividade humana. É histórico porque penetra todos os fios da história (cultura, política, religião, educação, família etc.). A presença do corpo-encarnado “contamina” todas as realidades humanas. Acentua a presença dos grandes valores... (Santos, 2015, p. 173).

*Nós somos o universo que...*

Somos nós que temos a responsabilidade de alimentar esse complexo de corpos (físico-mental-emocional-espiritual) com preciosidades de experiências<sup>6</sup>, de limpá-los de nossos lixos e escombros tóxicos. Não somos somente responsáveis pelo que cativamos, mas prioritariamente pelo que somos e vamos nos tornando, pelo que fazemos conosco e pelo que fazemos com aquilo que fazem conosco, dizemos isso nos universos das subjetividades. *Em quais direções queremos buscar sentidos para nossas vidas? Ao nos percebermos, qual será o desejo de mergulho em direção a nós mesmos que buscamos para que possamos chegar ao sopro que nos possibilite respirar com profundidade e leveza? Poder olhar e viver o mundo com equilíbrio através da amplitude da diversidade do cosmo.*

Panzini et. al (2007) nos diz que,

O Dicionário Oxford (Simpson e Weiner, 1989) define espírito como a parte imaterial, intelectual ou moral do homem. O termo espiritualidade envolve questões quanto ao significado da vida e à razão de viver, não limitado a tipos de crenças ou práticas.

Já Guimarães; Avezum (2007) cita:

A espiritualidade poderia ser definida como uma propensão humana a buscar significado para a vida por meio de conceitos que transcendem o tangível: um sentido de conexão com algo maior que si próprio, que pode ou não incluir uma participação religiosa formal.

Podemos perceber que a espiritualidade está intimamente conectada a entendimentos e reverberações que tangem o

---

<sup>6</sup> Chamamos de preciosidades de experiências a capacidade de sermos atravessados pelos eventos da vida, seja ele qual for, e ser capaz de (re)agir de maneira mais equilibrada psicofisicamente em direções a ter visões sobre os eventos mais sábia e leve, contribuindo para (re)ações que contribuam para uma saúde mental. Podemos indicar aqui se aproximar do agir estoico, no qual a mente estoica pautada em uma razão como um atributo essencial do bom viver.

universo não material objetivo, quanto nas percepções dos trânsitos que nos levam a compreender como estamos vivendo a vida, no que acreditamos ser a verdade e o que influencia nossas formas de experiências terrenas objetivas e subjetivas. E como essas são vias de nos fazermos mais capazes de lidar com a vida como ela é: com seus entraves, com suas subidas e descidas, com suas inconsistências, com suas impermanências e sermos mais sensíveis aos (re)conhecimentos de nossas qualidades, desejos e virtudes.

Viver em um mundo onde determinismos e racionalizações são postos acima de uma percepção do sensível, pode causar um modo de argúcia ilusoriamente padronizada no qual há cerceamentos em torno das infinitas possibilidades de expressões do nosso “eu” que vão produzir efeitos castradores e punitivos nos levando a criação de vários medos limitantes e de personalidades cada vez mais egoístas e individualistas. Parece que a grande maioria de nós, seres humanos, está em uma agonia com nós mesmos cujo maior inimigo não está fora, mas habita nosso interior, e ele não é algo ou alguém que se apossou de nosso corpo, mas de maneira geral, somos nós, nossas emoções e sentimentos mal compreendidos e pouco (re)conhecidos; nossa equivocada visão de racionalidade versus emoção; nossas insistências dicotômicas em várias esferas de nossas vidas; nossas confusões entre preço e valor que nos coloca como seres de posses, inclusive da vida do outro; nossos estrangulamentos emocionais e carências que vão colocar no outro ou nas coisas materiais as nossas felicidades e a maneira como determinamos as responsabilidades sobre o que acontece conosco.

O que era para ser experiências de vivências terrenas enquanto seres humanos em conexões com a realidade de um mundo em harmonia com nossas potencialidades e qualidades, mas sem desprezar os movimentos bruscos do dia a dia, tomam

a direção de caminhos repletos de sofrimentos, julgamentos, preconceitos e colonizações por emoções e sentimentos negativos. Vários estudiosos vêm nos informando através de suas publicações que a depressão é o grande mal dos nossos tempos e que ela tem causas e consequências não somente individuais, mas coletivas também. Vieira (2016) no seu livro “Depressão-doença: o grande mal do século XXI” nos diz que

A depressão-doença degrada e incapacita a pessoa para dar e receber afeto. Ela se sente aprisionada em um presente que lhe parece interminável, desespera-se pela sensação angustiante de não acreditar em qualquer possibilidade de um futuro promissor, amargura-se por um passado que lhe parece mal vivido, deficientemente aproveitável, irrecuperável.

*Por que estamos abordando a depressão e as emoções em um artigo sobre espiritualidade?* Isso não nos é dado de maneira gratuita, já que acreditamos que se a psique é lócus da alma, um lugar de residência de expressões anímicas que não são aquelas vinculadas a religiões, mas paragem de valores nobres-genuínos expressa pelos ínterins entre o físico e o espiritual, portanto, um espiral que recebe de ambos, mas também transmite aos mesmos. As emoções são ao mesmo tempo alimento para nossa alma e interferências na mesma, nos permitindo elevar em direção ao nosso espírito é compreender de forma mais plena, ampla e integrada ao ser humano que somos.

Se nós temos a sapiência daquilo que nos é, podemos com mais clareza nos despoluir internamente, abrindo caminhos para que nossos limites sejam fronteiras e nossas comunicações com aquilo que acreditamos ser maior que nós, quer seja um *Poder Superior*, quer seja virtudes, nos levem ao mesmo recinto: nos elevarmos em direção a ações mais íntegras e verdadeiras para que o presente possa francamente ser vivido no aqui e no agora. Pois se estamos nos purificando e agindo como tal aqui, o futuro tem como grande possibilidade a garantia de uma boa colheita

através de pensamentos e ações que podem modificar nossa sociedade para um bem maior. Porque purificar a si é trazer entendimento do que somos e ser capaz de encarar nossos sentimentos inferiores e ressignificá-los. E isso tem um efeito cascata sobre nossas relações terrenas, mas também em nosso legado ancestral.

O que precisa ser compreendido é que, na verdade, esse trabalho envolve todas as dimensões do Ser, incluindo a espiritual, porque se trata de um estudo da história da alma. Ao aprofundar nessa busca interior, poderemos nos deparar com marcas recorrentes de nossas vidas passadas. Teremos a oportunidade de dissolver condicionamentos que vêm sendo reeditados há gerações. Isso quer dizer que, através desse estudo e desse trabalho de purificação, temos a oportunidade de curar não somente a nós mesmos, mas também aos nossos antepassados. (Baba, 2017, p. 102).

Nos parece que o tudo que é em nós é totalmente criador e gerenciador da impermanência, onde essa não é para uma desorganização de todos os sistemas, nem tão pouco está para o imediatismo e comandado por nossas ansiedades; ela é orgânica à criação e relativa ao que percebemos como tempo, podendo acontecer em segundo ou levar anos-luz. Mas o que é essa quantificação temporal frente à compreensão desapegada de que: se estamos nesse contexto, também somos passíveis de impermanência. Entendendo profundamente esse lugar e partindo para ações, notamos e aceitamos com mais tranquilidade que mudamos a todo instante, inclusive nos aspectos subjetivos que somos. PadmaSantem (apud Silveira, 2016, p. 5-6) traz aos olhos a

impermanência sob o ângulo da fixidez das crenças, ou seja, quando recusamos reconhecê-la e estabelecemos pontos referenciais muito sólidos na condução de nossas vidas, apostamos em uma segurança que é ilusória. Ao cabo de um tempo determinado tomamos consciência de que as coisas se desfazem, inescapavelmente. Da mesma maneira ocorre com as emoções, tão logo elas se precipitam, perturbando ou aprazendo nossos corpos, tão logo elas tendem a se dissipar

para que outras emoções venham tomar lugar - assim também se movem as nuvens no céu, transitórias, já o firmamento segue resplandecendo as estrelas, cuja impermanência, em função de nosso ponto de vista por demais limitado e fugaz, não somos capazes de perceber.

A não compreensão e não aceitação da impermanência e o caos interno que está nos deixando vulneráveis a nós mesmos pode trazer como brotamentos o não (auto)conhecimento e a não (auto)aceitação, um alimentando o outro e nos levando para fundos de poços cada vez mais profundos onde a escuridão não é mais a ausência de luz. Mas, contudo, transborda-se em uma névoa densa que nos impede, demasiadamente, de encontrar conosco em fluxos espirituais que ampliam nossa consciência em direção aos sentimentos comuns com o sopro universal (amor incondicional) que permeia a teia sutil de comunicações entre as diversas expressões da existência. O caminho espiritual para percepções e ações mais conscientes nesse mundo confronta com a consciência dualista, restrita, fragmentada e julgadora do ser humano que insiste em se aprisionar em um aspecto do mundo, o materialista e nos fazer (sobre)viver em constante crises internas.

Com tudo isso, estou querendo enfatizar que a raiz da crise encontra-se dentro de nós. Portanto, quando falamos de enfrentar a crise, estamos nos referindo a uma necessidade de transformação interna, ou seja, as mudanças que desejamos que aconteçam no mundo ao nosso redor precisam ocorrer, principalmente, dentro de nós mesmos. É preciso cortar o mal pela raiz ou, para ser mais específico, é preciso tratar e curar a raiz. (Baba, 2017, p. 18).

A questão, nos parece, não é o caos que está aqui e acolá, em cima, em baixo, em todas as direções e extensões, presente, talvez, em tudo que nos cerca, nos eventos naturais e nas existências. Tendo como ponto de vista central que uma mudança ocorrendo no início de um processo ou em parte dele, ao longo de sua trajetória, instala mudanças que vão determinar

consequências de magnitude desconhecidas no futuro, podendo ser esse próximo ou distante. A teoria do Caos descreve elementos manifestando comportamentos que são extremamente sensíveis às condições iniciais, dificilmente se repetem, mas apesar de tudo são determinísticos (Godoy et. al, 2005). Há sempre mudanças ocorrendo e não estamos no controle delas, mas podemos nos encontrar na maneira como lidamos com esses eventos caóticos e (re)significando nossos pontos de vistas antes endurecidos para olhares mais amplos, múltiplos e conectivos com esses próprios eventos, deixando para trás nossa ignorância de buscas eminentemente externas para aquilo que já é conosco e com o Todo, portanto UNO.

A espiritualidade não deve ser procurada no fora, pode até passar por ela, mas ser (re)conhecida em nós como parte do Todo, como uma physis que

trata-se, etimologicamente, de uma palavra grega utilizada primeiramente para o mundo vegetal, designando o processo de produzir, crescer. No entanto, os filósofos pré-socráticos expandiram esse entendimento da physis para a acepção do Homem, ampliando e aprofundando aspectos relacionados ao seu significado. De acordo com esses filósofos podemos levantar três aspectos interessantes sobre a physis: 1<sup>o</sup>) Indica aquilo que por si brota, se abre, emerge, o desabrochar que surge de si próprio e se manifesta neste desdobramento, pondo-se no manifesto; 2<sup>o</sup>) Refere ao conjunto corpo e alma; 3<sup>o</sup>) Compreende a totalidade de tudo o que é. (Ferreira; Silva, 2011).

Ser no pertencimento e no agir com a espiritualidade exige (re)avaliações constantes de como somos e estamos a cada dia, a cada instante, procedendo com generosidade aos nossos corpos em afetares in-externos, com libertações e limpezas do que percebemos e sentimos com

qualidades que brotam da liberação não são passíveis de perda. Essa é a felicidade de liberar as seis emoções perturbadoras – orgulho, inveja, desejo/apego, obtusidade mental, carência e raiva/medo. Quando se consegue isso o mundo muda, passa a ser uma fonte de felicidade radiante,

que não depende dos fatores externos, nem de objetos.  
(PadmaSantem, 2001).

Ao promovermos as despoluições necessárias para alcançarmos a integridade, o espírito que já é livre pode alimentar nossa alma e corpo com qualidades nobres e retirar as quantidades sufocantes as quais estamos expostos, nos expomos e estamos criando a partir de nossas fantasias que sequestram nossa clareza do que é real. Mas para isso devemos ser e estar abertos, inclusive para as manifestações de nós mesmos que insistimos em não (re)conhecer, aquelas que poluem nosso interior e nos fazem obsessivos e compulsivos por aquilo que, ilusoriamente, vai sanar o sofrimento.

Abrir as janelas espirituais pode não nos indicar a coisa certa a se fazer no momento instantâneo, mas geralmente nos faz ver a coisa errada e ter a escolha de ficar longe dela. A espiritualidade de que falamos não está relacionada somente a escrita sobre e prática dessas escritas, mas para o desabrochar do entendimento verdadeiro e honesto do que é, começando por nós e expandindo em direções múltiplas de trânsitos nos encontros sociais (família, religião, estado, escola, política, economia etc.). Ela é construções diárias que despem o indivíduo de suas mazelas internas e reflexivas externas, no entanto, para isso é necessário adentrar as águas profundas de nossas consciências e levar estados de coração para nossa razão tão enrijecida, asséptica e higienista.

*Dançar a si já é o movimento do sopro da vida, a melodia interior do religare da integridade do (auto)conhecimento*

Quando falamos sobre assuntos dos quais deveriam ser óbvios, vem-nos o medo de cair em superficializações e modismos do que nos são a pedra filosofal das interconexões dos seres humanos e seu meio. Vivemos e vivenciamos tempos de

tantas banalizações e perdas dos sentidos integrativos de nossas emoções, sentimentos, pensamentos e ações que algo tão importante que é o amor em sua alquimia UNA, se vulgariza nas palavras e nas desconfianças sobre os outros, nas inversões de valores, nas tentativas de posses sobre a vida daqueles que estão à nossa volta e, até da vida de nós mesmos, fazendo com que não vivamos, mas lutemos contra tudo e contra todos em quase a totalidade de nosso tempo.

*Como ser livre em espírito se nossa alma está subjugada a condições dogmáticas de preconceitos, apegos e julgamentos que nos fragmentam em personalidades e esvaziam os princípios? Como ser livre em corpo se o acorrentamos em padrões que escandalizam as diferenças e diversidades? Como ser livre em mente se nossa alma dualiza entre carne e céu e pune um e venera o futuro do outro? Como ser livre em corpo, alma e espírito vislumbrando uma eternidade futura e que faz assepsia, não percebendo que o céu e o inferno não estão ou são lá, e sim estão ou são dentro de nós ao mesmo tempo? Como ser livre física, mental e espiritualmente se estamos preferindo matar as aparências dos nossos monstros e deixar o que os alimenta dentro de nós apodrecendo?*

É fato que temos muitos caminhos sugeridos para que possamos viver a espiritualidade aqui e que percorrer um deles ou vários é uma escolha íntima e individual (pelo menos deveria ser) e que não está somente atrelada à religiosidade. Forti et al. (2020, p. 1464) cita Lucchetti et al. (2011) onde

a espiritualidade é uma busca pessoal de compreensão das questões existenciais humanas, como o sentido da vida, e da morte, bem como de suas relações com o sagrado/transcendente, sendo que esse processo não está necessariamente relacionado com práticas religiosas. Já a religiosidade pode ser compreendida como a adesão a práticas, que o indivíduo acredita e segue, como por exemplo, participação em templo religioso, leitura de livros religiosos e rezas.

Um desses caminhos vislumbrados nesse artigo é a dança, mas não aquela sinônimo de técnica, visto que até essa pode ser dada de maneira equivocada, pois o conceito de técnica perde seu sentido etimológico, saindo do campo da existência do corpo e indo para a visão tecnicista. Quando utilizamos a dança como técnicas que são coladas no corpo para que esse exerça funções somente de primor de execuções e do belo, corremos o risco de tê-la como artífice esvaziada de conteúdos poéticos, de intencionalidades outras para além do movimento. Se voltarmos nosso foco para a origem da palavra técnica que tem a ver com a arte de fabricar ou criar, percebemos que quem fabrica ou cria é o próprio corpo que faz os procedimentos técnicos, portanto, a técnica se dá no corpo de quem faz tornando-a viva em seus aspectos objetivos, mas, principalmente, nos subjetivos.

É nesse lugar que nos interessa: onde a dança se utiliza de argumentos técnicos, poéticos e metodológicos de si mesma ou híbridos, associando saberes de sua área com outras, tais como a psicologia, biologia, história e afins para escrever potências de acessos ao nosso interior no intento de que possamos nos (re)conhecer abrindo caminhos para que nosso espírito possa encontrar e-ou alcançar, em consciência, nossa matéria e vice-versa. Essa abertura de comunicações não está para adquirir algo que nos é fora de nós, mas para fazermos compreender que aquilo do qual procuramos se encontra dentro de nós; fazer entender que o sopro divino corre em nós fazendo morada em nossa essência prima que não vê separações entre o interno e o externo, entre eu e o outro, entre as diversas manifestações da matéria em nosso mundo.

No livro “Poética da dança contemporânea”, Laurence Louppe (2012) aborda o corpo como um órgão multifacetado, sendo e exercendo ao mesmo tempo a função enquanto um órgão vital, um sujeito do seu próprio saber, mas que a partir dele

também uma outra percepção é possível e uma outra consciência do mundo poderão emergir. Louppe também sugere que dança se constitui com o ser dançante onde a arte extraída da matéria é sobretudo o corpo. É nesse encontro de corpos que se intensifica um diálogo extracorpóreo, as partilhas do sensível transformam esse ser em testemunha de diálogos experienciais.

Le Breton (2012) nos revela que o corpo não é nunca um simples objeto técnico. Além disso, a utilização de certos segmentos corporais como ferramenta não torna o homem um instrumento. Os gestos que executa, até os mais elaborados tecnicamente, incluem significação e valor (Le Breton, 2012, p. 44). A dança pode ser vista como lugar de resistência, como um remédio para restituir a saúde da reflexão e criar a possibilidade de existência de cotidianos com plenitudes e pequenos atos revolucionários.

Muitas são as danças religiosas, sagradas, devotivas, catárticas, ancestrais, mas, não abordaremos aqui uma técnica específica, mas o corpo na dança que transcende as dimensões fisiológicas e/ou sociais. O corpo como lugar de existência e experiência do mundo. “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).

Essa é uma dança de encontros para que o que estava obstruindo seja ressignificado no intuito de caminharmos em direção às virtudes do espírito em manifestações corporais (sentimentos, pensamentos e ações), nos libertando das nossas sombras e ampliando nossa (auto)consciência sobre o Todo que nos atravessa, tanto nos aspectos positivos quanto nos negativos.

Dando-nos possibilidades de agir de maneiras mais serenas e afetuosas em função dos desdobramentos dos acontecimentos que nos escravizam e nos distanciam de exercer nossas espiritualidades enquanto seres que estão em constantes mudanças psicoemocionais.

É importante enfatizar que para Jung (2008) espiritualidade refere-se à relação transcendental da alma com a divindade e a mudança que daí resulta, ou seja, está relacionada com a atitude, a uma ação interna, a uma ampliação da consciência, a um contato do indivíduo com sentimentos e pensamentos superiores e ao fortalecimento, amadurecimento que esse contato pode resultar para a personalidade. (Martins, 2015, p. 31).

Portanto, propomos dançar a dança de si, que é entrar em contato com o sagrado de si que está em conexão com outras densidades de energias e que são multiversos. Para que isso aconteça se faz necessário escutar a voz da alma, daquilo que está para o espírito e matéria em relações polissêmicas que vão nos colocar em contato com as virtudes e com os vícios dentro de nós, porém sempre no sentido de purificação, de cura de si e de nossas narrativas inter e intrapessoais. Ao dançarmos podemos nos observar enquanto consciência de movimentos que vão passar pelas perspectivas anátomo fisiológicas, mas ao mesmo tempo pode perceber as intenções que estão recheando nossos movimentos permitindo com que possamos expressar e reconhecer o que nos atravessa enquanto saberes,

quando se trabalha com a consciência do movimento, esta consciência produz um processo de autoconhecimento, de libertação e de criatividade que permitem ao indivíduo estar bem mais situado na sociedade e na (re)construção de sua própria identidade. (Santos, 2012, p. 2)

É claro que não queremos desmerecer o caráter transformador da dança enquanto arte, mas chamamos para a experiência da dança enquanto essa capacidade de (re)construção diária do “eu” inferior a partir dos entendimentos

de nossa luz e, principalmente, de nossas sombras emocionais, pois essas são as causas de nossas prisões psicossomáticas já que podemos considerar as emoções com as vozes da alma que ajunta o físico e o espírito. Se essas vozes estão em desacordo com a totalidade que somos, como perceber o mundo como parte integrante de nossa jornada terrena? Caminhamos em direção a posturas de fragmentações e aquisições, nos deslocando, nos marginalizando ou supervalorizando em egos que, cada vez, mais produz alienações daquilo que sentimos, conturbando nosso sentido de razão e fazendo com que caminhemos em direção a sensações ilusórias de desertos existenciais.

A dança proposta em um setting terapêutico não é vista como algo a ser alcançado enquanto produto ou gênero de cena, mas como possibilidades de se ir a direções de nossas confusões psíquicas, emocionais e físicas se validando nos processos cotidianos do (re)fletir sobre si. Essas (re)flexões são capazes de alcançar configurações internas e externas, percorrendo a tessitura de fantasias, desejos, prazeres, projeções, expectativas de cada um sem esquecer aspectos culturais e sociais de nós. Compreender todos esses aspectos percorre no sentido de ampliar nossa consciência sobre a importância de ser em espiritualidade, porque se ver nesse contexto é perceber a sutileza do amor que permeia toda existência do que somos e de onde estamos. E perceber a sutileza do amor é viver para o Todo em compartilhamento, e nesse ambiente, não cabe o egoísmo, o antropocentrismo, a posse, pois esses ofuscam a Verdade e a colocam fora de nós como algo a ser alcançado, na maioria das vezes, sem (auto)conhecimento de que é necessário levar uma vida humana longe de extremos e com sentido de experiências que nos elevem a comunicações anímicas mais nobres em estados de espírito.

Há uma vida média que é a perfeição, ó monges, que evita estes dois extremos, isto é, levar uma vida humana normal,

porém refreando todas as tendências egoístas e todos os desejos que perturbam nossa mente; é o caminho que abre os olhos e dá compreensão, que leva à paz, à sabedoria e à plena iluminação, ao Nirvana. (Guatama Buda in Silva; Homenko, p. 15).

Para Helena Katz (1994) a “dança é o pensamento do corpo”, e se o é move-se a ser, também, fala e escuta desse próprio corpo que conversa consigo mesmo e ouve a si no intuito de sair dos processos de anestésias criados por nós e que se manifestam nas relações de si, com os outros e o mundo em atribuições de fantasias e síndromes comportamentais. Ao falar não verbalmente sobre nós mesmos e escutar honestamente aquilo que está engasgado em nossa trama existencial íntima, podemos começar a entender a farsa que geramos sobre nós mesmos, onde ela começou e quais possíveis resoluções reais para ela. Mas é claro, esses processos necessitam de um olhar generoso, paciente e com esforço para superar principalmente nossos medos, vergonhas e culpas, que quase sempre estão voltadas às nossas tentativas de auto vingança e autossabotagens.

Portanto, dançar sobre si mesmo é promover outras formas de falar e escutar nossos emaranhados emocionais que, por sua vez, inunda nossas almas de algazarra e borrões que vão atordoar nossas capacidades anímicas de comunicações entre o corpo e o espírito, em múltiplas direções. A ideia é compreender o corpo como lugar de espiritualidade, na dança como possibilidade de conexões e meios de existência e transcendência.

É, também, desobstruir nossos canais de percepções de nossas essências primas e possibilitar manifestações delas nos elevando a consciência plena de que não somos especiais, mas que temos como especial sermos seres humanos como componentes de uma trama maior onde temos nossos lugares

conectados com tudo que nos cerca, tanto no plano visível quanto no invisível.

## REFERÊNCIAS

AQUINO, Santo Tomás de. *O ente e a essência*. Trad. Eduardo Zaratini. Campinas, SP: Ecclesiae. 2022.

ÁVILA, Newton Fernandes de. *Comunicação Corpoiesis e Turismo: trama turístico-comunicacionais para a (auto)transpoiese de sujeitos e lugares*, em São Luiz Gonzaga, Rio Grande do Sul. 2023. 522 f. Tese (Doutorado em Turismo e Hospitalidade) – Universidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul. 2023.

BABA, Sri Prem. *Amar e ser livre: as bases para uma nova sociedade*. 1ª ed. Rio de Janeiro:Haper Collins. 2017.

BELUZZI, Ethel Panitsa. *Tradução de textos da filosofia oriental: peculiaridades e requisitos no caso da filosofia budista*. RONAI – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios. v. 3, n. 2, p. 95-107. 2015

CARVALHO, Isabel Cristina Moura; STEIL, Carlos Alberto. *A sacralização da natureza e a “naturalização” do sagrado: aportes teóricos para a compreensão dos entrecruzamentos entre saúde, ecologia e espiritualidade*. Rev. Ambiente e Sociedade. v. XI, n. 2, p. 289-305. 2008.

CONFÚCIO. Os Analectos. Trad. Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM Pocket. 2006  
COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fonte. 1999. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglcfindmkaj/https://fernando-nogueiracosta.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/06/pequeno-tratado-das-grandes-virtudes1.pdf>. Acesso: 01/08/2023

DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Trad. Dora Vicente. São Paulo: Ed. Schwarcz. 2012.

DENTZ, René Armand. *Corporeidade e subjetividade em Merleau-Ponty*. Rev. Intuitio. v. 1. n. 2. 2008.

FERREIRA, Alexandre Donizete. *Imbricações entre a arte e a biologia para manifestação das poéticas corporais nos artistas da cena*. 2014. 148 f.

- Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2014.
- FERREIRA, Alexandre; SILVA, Eusébio Lobo da. *Sobre o corpo: uma trajetória da physis ao corpo poético*. O Percevejo (online). v. 3. n. 2. 2011.
- FRANKL, Victor F. *Em busca de sentido: um psicólogo*
- FORTI, Samanta; SERBENA, Carlos Augusto; SCADUTO, Alessandro Antônio. *Mensuração da espiritualidade/religiosidade em saúde no Brasil: uma revisão sistemática*. Ciên. Saúde Colet. v. 25. n. 4. v. 2020.
- GODOY, Moacir F.; TAKAKURA, Isabela T.; CORREA, Paulo R. Relevância da análise do comportamento dinâmico não-linear (Teoria do Caos) como elemento prognóstico de morbidade e mortalidade em pacientes submetidos à cirurgia de revascularização miocárdica. *Arq. Ciênc. Saúde*. v. 14. n. 4. 2005.
- GUIMARÃES, Hélio Penna; AVEZUM, Álvaro. *O impacto da espiritualidade na saúde física*. Rev. Psiq. Clin. v. 34. n. 1. 2007.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1994.
- KYOKAI, Bukkyo Dendo. *A doutrina de Buda*. São Paulo: Martin Claret. 2 ed. 2014.
- LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. 6° ed. Ed. Papirus. Campinas, SP: 2012.
- LOUPPE, Laurence. *A poética da dança contemporânea*. Trad. Rute Costa. Ed. Orfeu Negro. 2012.
- MARTINS, Silvia Xavier da Costa. *Ciclos em dança: o (re)encontro com a espiritualidade e a feminilidade no processo arteterapêutico*. Dissertação (Mestrado em Ciências das Religiões. Universidade Federal da Paraíba. 2015.
- MATSUSIDA, Luciana Silva Torres. *Inteligência espiritual e a educação para a paz*. PLURA – Revista de Estudos da Religião. v. 13, n.1, p. 117-130. 2022.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fonte. 2006.

- OLIVA, Ângela Donato; OTTA, Emma; RIBEIRO, Fernando Leite; BUSSAB, Vera Silva Raad; LOPES, Fívia de Araújo; YAMAMOTO, Maria Emília; MOURA, Maria Lucia Seidl. Razão, Emoção e Ação em Cena: a mente humana sob um olhar evolucionista. *Rev. Psicologia: Teoria e Pesquisa*. v. 22, n. 1, p. 53-62. 2006.
- PANZINI, Raquel Gehrke; ROCHA, Neusa Sicca da; BANDEIRA, Denise Ruschel; FLECK, Marcelo Pio de Almeida. Qualidade de vida e espiritualidade. *Rev. Psiq. Clin.* v. 34. n. 1. 2007.
- RAMOS, Jarbas Siqueira. O corpo-encruzilhada como saber do sul: por uma ecologia de saberes. *Rev. OuvirouVer*. v. 13, n. 1, p. 134-146. 2017.
- REID, Thomas. *Investigação sobre a mente humana segundo os princípios do senso comum*. Trad. Aline Ramos. São Paulo: Vida Nova. 2013.
- SÁNCHEZ, Celso. *Ecologia do Corpo*. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2011.
- SAMTEN, Padma. *Meditando a vida*. Ed. Peirópolis. 2001.
- SANTOS, Kênia Soares Moreira dos. *Corpo: instrumento de autoconhecimento na dança e dançaterapia*. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de História) Universidade Federal de Uberlândia. 2016.
- SANTOS, Luciano Gomes dos. Do Corpo-Encarnado ao Corpo-Eucarístico: interfaces do reconhecimento intersubjetivo. *PENSAR – Revista eletrônica da FAJE*. v. 6, n. 2, p. 161-177. 2015.
- SILVA, Georges da; HOMENKO, Rita. *Budismo: psicologia do autoconhecimento – o caminho da correta compreensão*. Ed. Pensamento. 1995.
- SILVEIRA, Luciano Viegas da. *Cemitério do esplendor: notas sobre a impermanência*. INTERCOM: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo. 2016.
- STORNI, Aline T. *Hatha-Yoga: corpo e espiritualidade*. 2013. 94 f. Dissertação–Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, UFPB. João Pessoa. 2013.
- TZU, Lao. *Tao Te Ching – O livro do caminho e da virtude*. São Paulo: Ed. Pé de Letra. 2021.

VIEIRA, Carlos. *Depressão-doença: o grande mal do século XXI*. Ed. Vozes. 2016.

## SOBRE AS ORGANIZADORAS

### *Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque*

Professora Titular no Departamento de Ciências Humanas e Letras - UESB. Professora Permanente no PPGCEL - Programa de Pós Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens - UESB. Professora Colaboradora no PPGDAN - Programa de Pós Graduação em Dança - UFRJ. Pós doutoranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes, ECA/USP. Vice - Coordenadora - EFILARTE - Especialização em Filosofia, Arte e Territorialidades - UESB. Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2016).

### *Rousejanny Ferreira*

Professora do Curso de Licenciatura em Dança no Instituto Federal de Goiás (IFG). Mestre em Performances Culturais (UFG), especialista em Filosofia da Arte (IFITEG/UEG) e Pedagogia da Dança (PUC/GO) e graduada em Educação Física (UEG). Realiza ações focadas no campo da formação e da reflexão no campo do balé com iniciativas como: Balé em Foco, Procurando o Eixo e Balé do Encontro.

## SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

*Aroldo Santos Fernandes Júnior*

é doutor 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 adjunto 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, Damaturgia da Precariedade, Gênero e sexualidade, Dança e Tecnologia e Cultura Visual. E-mail para contato: [asfjunior@uesb.edu.br](mailto:asfjunior@uesb.edu.br); Link de acesso para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2841484939347406>.

*Angela M. Gallo*

Master of Fine Arts in Dance, Magna Cum Laude. Dean of the McCall School of Visual and Performing Arts and Professor of Dance at Coker University. She is also the Artistic Director of Sapphire Moon Dance Company. Angela has been awarded the South Carolina Dance Association's Advocacy Award and Honor Award. She has been the recipient of grants from the National Endowment for the Arts, South Carolina Arts Commission, Cultural Council of Richland and Lexington Counties, South Arts, the Kyle Foundation and Black Creek Arts Council.

Angela received an MFA in Dance Performance and Choreography from the University of Michigan and a BFA in Theatre and Dance from Central Connecticut State University. Angela is also a Pilates instructor certified

through the Pilates Method Alliance; trained at the Kane School of Core Integration in NYC and the Core Grace Studios in Ann Arbor, MI.

*Alexandre Donizete Ferreira*

Artista da Cena. Doutor em Artes da Cena na linha de pesquisa Técnicas e Processos de Formação do Artista da Cena pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Biologia Celular e Estrutural com área de concentração em Anatomia Humana pelo Instituto de Biologia da Unicamp. Professor Associado na Faculdade de Educação Física e Dança e Docente no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na Escola de Música e Artes da Cena, ambos na Universidade Federal de Goiás, atuando também nos cursos de Dança e Teatro da mesma instituição. Coordenador, Vice-líder e Pesquisador do LAPIAC – Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (@lapia,ac).

*Aline Rangel Vargas*

Artista, arte educadora e pesquisadora das áreas de artes da cena e ensino do teatro (com foco no teatro com pessoas autistas e em um trabalho estendido para as suas famílias). Atriz formada pela Escola Técnica de Teatro Martins. Doutoranda do PPGAC/UNIRIO, bolsista CNPq, onde atualmente pesquisa a relação entre teatro e autismo. Mestre em Artes da Cena (UFRJ) e graduada em ensino do teatro (UNIRIO). Trabalhou durante seis anos como professora de teatro em um dos Centros de Referência da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro e é uma das fundadoras do Ateliê de Teatro Circulando (UFRJ), atuando como oficinaira desde 2011.

*Caio César Silva Rocha*

Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei/UFSJ, discente do curso de especialização em Filosofia, Arte e Territorialidades pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB, graduado em Licenciatura em Teatro pela UESB, professor efetivo da Rede Estadual de Ensino da Bahia, ator e produtor cultural.

*Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque*

Professora Titular no Departamento de Ciências Humanas e Letras (DCHL); Professora Permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL); Professora Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDAN/UFRJ; Doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP); Coordenadora do Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos do Corpo - GPNEC (CNPq-UESB); Colaboradora nos Grupos de Pesquisa LADCOR (ECA-CNPq/USP); LaGaTT - Laboratório de Garimpo Textual e(m) Trabalho do professor de línguas (Proex/UESB), GERLIT(CNPq-UFC) e ÁGORA - Modos de ser em Dança (CNPq/UFBA). Pesquisa Processos de criação em dança, artes do corpo na cena e panoptismo digital. E-mail: iara.linhares@uesb.edu.br ; Orcid - <https://orcid.org/0000-0003-1540-0405> .

*João Victor Dias Costa*

graduando em Licenciatura em Ciências Biológicas na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *campus* Vitória da Conquista. Bolsista Capes no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, pesquisador dos Grupos de Pesquisa em: Neurociências e Educação - UESB, Física Médica e Nuclear Aplicada - UESB e atuante em projetos de pesquisa na área de genética molecular do câncer. Extensionista nos Programas de

Extensão: Arte em movimento e Práticas Integrativas e Complementares em Saúde (PICS) - UESB e Evolução Para Todos - UESB.

*Luciene Porto Frazão de Souza*

Pedagoga pela UFRJ, Psicopedagoga, Especialista em Educação Especial, Mestre em Educação pela UERJ. Doutora/PhD em Educação pela Logos/University of California. Experiência na área da Educação, atuando na Educação Infantil, Ensino Fundamental e Ensino Superior. Pesquisadora nas temáticas inerentes à diversidade, cotidiano escolar e gestão, educação e reabilitação de pessoas com deficiência. Professora Visitante na Faculdade de Educação e Desporto da Universidade de Cabo Verde.

*Mariana Marra Albuquerque*

Capoeirista. Graduada em Psicologia e Especialização em Neuropsicologia e Psicanálise Clínica pelo Centro Universitário Celso Lisboa. Atua na Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência do Rio de Janeiro com psicologia e capoeira.

*Mateus Freire Santana Silva*

Graduado em Letras Modernas e Mestrando (Bolsista Capes) no Programa de Pós-graduação em Letras, Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL), Linha de pesquisa Linguística Aplicada, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), sob orientação da Prof. Dra. Fernanda de Castro Modl. É membro do Laboratório de Garimpo Textual e(m) Trabalho do professor de línguas (LaGaTT) e do Grupo de Estudos em Representações de Linguagem e Trabalho (GERLIT). E-mail: teus\_freire@yahoo.com

*Nilza Gomes de Oliveira Laice*

Professora de Teatro na Universidade Eduardo Mondlane e pós-doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília, está se especializando em Gestão Cultural e Indústrias Criativas pela PUC Rio. Fundadora e coordenadora do grupo de pesquisa EDEGECI. Colaboradora no Grupo de Pesquisa LADCOR (ECA-CNPq/USP). Sua trajetória inclui apresentações em televisão, rádio, cinema e teatro, com participação em diversos espetáculos em Moçambique, África do Sul, Zimbábwe, Brasil, Alemanha e Suécia.

*Neila Baldi*

é professora-adjunta do Curso de Dança-Licenciatura da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora e mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Líder do Grupo de Pesquisa sobre (Es)(Ins)critas do/no Corpo (Corpografias). Pesquisa metodologias e pedagogias da Dança, Autobiografia, Educação Somática e Decolonialidade.

*Nadja Ferreira Rabelo de Melo*

Bióloga (UnP/RN). Bacharela em Direito (Fainor). Gastróloga (Unifc). Especialista em Bioquímica da Nutrição e Mestre em Bioquímica (UFRN). Docente da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, no Departamento de Ciências Naturais. Coordenadora do Laboratório de Química 2–Bioquímica. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Saúde da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Pesquisadora dos Grupos de Pesquisa em: Química Analítica e Ambiental-UESB; em Vigilância e

Letramento em Saúde-Unimontes e do Núcleo de Estudos do Corpo-UESB.

*Renato de Sena Vieira*

Graduação Licenciatura em Pedagogia e Bacharelado em Artes Cênicas, ambos pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2019 - 2012). Especializações em Neuroeducação pelo Instituto Federal do Rio de Janeiro (2022) e Educação Psicomotora pelo Colégio Pedro II (2023). Mestrado em Artes Cênicas também Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2017). Realizou o curso de formação em Psicomotricidade Educacional pela UERJ e Reeducação do movimento com Ivaldo Bertazzo. Sendo membro Titular da Associação Brasileira de Psicomotricidade. Atuou como professor na Pós Graduação em Dança e Consciência Corporal da Universidade Estácio de Sá. Hoje é Educador/Terapeuta em Dança na Secretaria Municipal da Pessoa com Deficiência e Tecnologia. Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Cênicas, Pedagogia e Psicomotricidade, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, educação, dança, artes, deficiência, inclusão e prisão.

*Valéria Maria Chaves de Figueiredo*

Professora Associada da Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás. Pós doutorado pela UFMG. Doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Mestre em Artes pelo Instituto de Arte da Universidade Estadual de Campinas. Formação em Dança Contemporânea e Educação Somática pela Faculdade Angel Vianna. Líder do Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (LAPIAC). Atua nos cursos de Graduação em Dança e Teatro da UFG, no Programa de Pós-

Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas (PPGAC/ EMAC/ UFG) e no ProfArtes com IFG Aparecida de Goiânia. Orcid: 0000-0002-3481-1456.

