



A dança da rede. As redes da dança

Seminários
de Dança

A dança da rede. As redes da dança

ORGANIZAÇÃO
INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE
RENATA LEONI

12ª Edição

Instituto Festival de Dança de Joinville

Joinville/2019

Copyright@2019

Organização:



Renata Leoni

Revisão

Marília Garcia Boldorini

D585 A dança da rede. As redes da dança /
Organização: Instituto Festival de Dança de Joinville e Renata Leoni –
Joinville, 2019

355 p.

Vários autores

ISBN 978-85-94247-02-5

1. Dança

CDD 792.62

Sumário

PREFÁCIO.....	7
<i>A conexão das pessoas com a dança</i>	8
APRESENTAÇÃO.....	9
<i>A dança da rede. As redes da dança</i>	10
PALESTRANTES.....	15
<i>A dança da rede. As redes da dança</i>	16
<i>Cartas abertas ao desejo</i>	29
<i>Sistema de indicadores dos Festivais de Teatro do Brasil</i>	71
<i>Vivadança Festival Internacional: Redes, conexões, parcerias</i>	87
<i>Conexão dança: Lugar de encontros e redes</i>	91
<i>Redes em expansão: desafios contemporâneos na circulação de artistas da dança</i> ..	110
<i>Curadoria e mediação, apontamentos</i>	126
<i>A autoria colaborativa em rede</i>	136
<i>A rede como experiência autoral</i>	146
<i>Inovar para existir</i>	157
<i>De fórum a espaço artístico colaborativo: uma rede potencialmente sociável</i>	166
<i>Conjugação de desejos: devires imperceptíveis na escola de dança de Paracuru</i>	179
<i>Redes em acolhimento: Por uma potência transformadora</i>	194
TRABALHOS ACADÊMICOS.....	200
<i>A rede da dança tribal: um estudo colaborativo na extensão universitária</i>	201
<i>Integração voz-movimento: experimentação e criação por meio das redes de saberes</i>	207
<i>A dança e os diversos caminhos de formação do professor</i>	221
<i>Imagem corporal em bailarinos: uma revisão de literatura</i>	229
<i>3, 2, 1... Dançando! No balanço do amor</i>	236
<i>Videodança e vozes do corpo: Investigando os passos de Sergei Polunin em Take me to church</i>	242
<i>Diálogos de dança: relações possíveis na cidade de Joinville</i>	251
<i>Um ensaio com história (e) prática da dança</i>	260
<i>Fragil: uma experiência em dança contemporânea em Joinville</i>	268
<i>Diálogos sobre dança do micro ao macro</i>	279
<i>Laboratório do movimento: uma rede cinésio-social</i>	290
<i>Enredamentos tecnológicos: experimentos artísticos e pedagógicos no ensino de dança</i>	298
<i>Representações sociais sobre o ensino de dança na educação básica</i>	304

Corpo [conecta, compartilha, dança] ambiente	317
Quer dançar comigo? A pessoa com deficiência na cena contemporânea por meio da experimentação do movimento.....	328
A prática como componente curricular: a construção de redes sociais por meio da dança na primeira graduação em dança de Santa Catarina	336
Fendas temporais: uma coreografia audiovisual	346

PREFÁCIO

A conexão das pessoas com a dança

O Seminários debateu um tema presente nas esferas pessoais e profissionais de todos: “A dança da rede. A rede da dança”. No momento de conexão *full-time*, a dança não poderia ficar de fora dessa discussão nem deixar de avaliar o quanto a rede interfere no processo criativo e de propagação da arte.

Pesquisadores, docentes e estudantes, por meio de suas pesquisas, estudos e avaliações, aprofundaram o tema com propriedade. Mostraram como profissionais e escolas de dança podem ampliar o conhecimento sobre o tema, ter clareza de como ele ocorre, identificar onde as redes estão posicionadas e como tirar proveito dessa conexão.

Agradecemos à dedicação da professora Renata Leoni, coordenadora do XII Seminários de Dança, a proposição e condução da temática, aprovada e acompanhada pela curadoria artística do evento, na época formada por Ana Botafogo, Caio Nunes e Thereza Rocha.

Trata-se de uma oportunidade para debate e exposição de ideias que rende novos olhares ao contexto artístico, que abrange criação, recursos cênicos, bailarinos e público, todos conectados ao palco físico ou em rede.

Em sua essência, o Seminários vem contribuindo para a diversificação e a riqueza de movimentos que concentramos nos palcos do Festival de Dança de Joinville, renovando o evento a cada edição.

Ely Diniz

Presidente do Instituto Festival de Dança de Joinville

APRESENTAÇÃO

A dança da rede. As redes da dança.

Renata Leoni¹

As redes sociais da dança no Brasil são tão grandes e importantes quanto o fluxo gerado pela interação de todos os que são movidos pela busca da emoção no/do movimento.

O que se vê em termos de espetáculo e suas atividades afins, entretanto, é apenas o que aparece acima da linha-d'água. É pouco, dada a amazônica proporção de todas as afluições e fontes que formam o leito majestoso do rio das nossas danças.

Essa questão da visibilidade e sustentabilidade da dança no Brasil está no fundo de todas as reflexões e explicações sobre o estado dessa arte, assim também na temática e nos desdobramentos teóricos e experimentais do 12.º Seminários de Dança, desenvolvido no âmbito do 36.º Festival de Dança de Joinville, na sua versão de 2018 entre os dias 17 e 28 de julho.

O desafio proposto pelos seminários foi a compreensão possível no momento, mas também a experimentação, por meio do ato interativo puro, da dimensão afetiva/efetiva das redes sociais da dança no Brasil.

Explicitando a questão: por que a dança ainda é uma economia de subsistência no Brasil se a sua fonte é tão caudalosa? Talvez nos falte prestar mais atenção nas redes sociais da dança. Talvez. Essa era e é a provocação.

O que aconteceu nos seminários foi muito mais e muito menos, ao mesmo tempo. Quanto ao mais, porque nenhum registro pôde esgotar a beleza nem a riqueza dos encontros. Quanto ao menos, porque o tema das redes sociais é muito novo, o que dificulta achar referências que autorizem as afirmações lavradas em documentos perenes.

Entretanto um começo é sempre necessário. E toda caminhada começa com tropeços e com a mágica dos primeiros passos.

Primeiros e importantes passos foram dados.

Sobre a investigação teórica do que pode ser compreendido como rede social, temos o roteiro de Marcelo Maceo sobre o que a rede *não é*, conseguinte

¹ Coordenadora dos Seminários. Pós-Graduada em Dança pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Gestora e produtora cultural.

à trama de afetos apresentada por Ana Mundim e Paula Bueno, que nos enreda ao nível da experimentação sensorial do que a rede é.

Disso decorre: para dizer e predicar, há muito o que destacar sobre o que podemos agora saber que a rede *não é*, mas, para sentir e se envolver no que a *rede é*, basta entregar-se ao ludo da interação pacífica com quem mais está no ato do encontro, da conexão.

A rede social é mais para sentir do que para saber. Cabe a hipérbole apreendida em Maturana (2002)²: para o social, a emoção é tudo!

Passos importantes foram dados para desvelar o estado da arte da dança no Brasil, quando Alexandre Vargas, Cristina Castro, Erivelto Viana e Mariana Pimentel discutem e destacam o papel dos festivais e das redes de circulação.

Em comum no trabalho deles, tem-se a afirmação da importância dos festivais e do fomento à circulação da produção em dança como meio de promoção de encontros e de sinergia entre produtores, artistas, públicos diversos, além dos financiadores, do Brasil e do exterior, o que conforma uma rede colaborativa.

Releva destacar neles a voz uníssona sobre a influência duradoura desses encontros nas comunidades investigativas e criativas às quais pertencem os autores e de onde brotam, polinizados pelos múltiplos encontros na rede, todos os frutos que são depois oferecidos à apreciação do público.

Cássia Navas enfrenta a questão delicada da curadoria em rede ou curadoria como rede. Delicada, porque a rede distribuída é insuscetível de coordenação ou de curadoria, mas apenas de *netweaving*, palavra que pode ser entendida como “a arte de tecer redes”, porém somente para agitar, impulsionar, já que a rede não obedece a orientações nem a planejamentos. Ela apenas flui, quanto mais distribuído é o padrão de organização. Ou define, quanto mais centralizado é o padrão de organização, conforme a preleção de Marcelo Maceo.

² “A emoção fundamental que torna possível a história da hominização é o amor. Sei que o que digo pode chocar, mas insisto, é o amor. Não estou falando com base no cristianismo. Se vocês me perdoam direi que, infelizmente, a palavra amor foi desvirtuada, e que a emoção que ela conota perdeu sua vitalidade, de tanto se dizer que o amor é algo especial e difícil. O amor é constitutivo da vida humana, mas não é nada especial. O amor é o fundamento do social, mas nem toda convivência é social. O amor é a emoção que constitui o domínio de condutas em que se dá a operacionalidade da aceitação do outro como legítimo outro na convivência, e é esse modo de convivência que conotamos quando falamos do social. Por isso, digo que o amor é a emoção que funda o social. Sem a aceitação do outro na convivência, não há fenômeno social” (MATURANA, 2002, p. 23).

Navas leva o assunto aos limites do que vê como possibilidades de curadoria, diante das múltiplas conexões de organismos multicentralizados. E observa esses limites com estas palavras: “Somos e estamos em redes conectivas, compostas de hierarquias nômades, móveis, semimóveis, fixas”. Logo em seguida, acrescenta: “Todavia, há momentos em que vivenciamos certa suspensão de hierarquias mais visíveis, e em especiais intervalos de tempo, encontrando-nos sobre um mesmo platô, como neste seminário do 36.º Festival de Dança de Joinville”.

Beatriz Cintra abraça o tema da autoria em rede. Para sua viagem, precisa mergulhar na história desde a Antiguidade, sob o império da tradição oral, o que leva os estudiosos mais exigentes a ver a criação coletiva em obras como a *Odisséia*, que hoje atribuímos ao gênio Homero. O mesmo se diz do conjunto da obra aristotélica.

Depois de um lento processo de afirmação da individualidade, diz a autora:

Foi com o advento do Romantismo, nos séculos XVIII e XIX, que a concepção de autoria subjetiva se fortaleceu [...], quando então ganharam relevância o valor da originalidade e a figura do gênio criador, como alguém portador de um talento único que o faz capaz de criar uma obra destacada com base em sua interioridade.

O movimento de individuação da autoria encontra-se novamente com o paradoxo da criação coletiva com a emergência da chamada “sociedade em rede”, hiperconectada. Por isso Beatriz conclui:

Somos, como diz Derrick de Kerckhove (2003), parte de um hipertexto mundial, como uma mente coletiva que nos impulsiona a outra dimensão perceptiva e cognitiva, o que tem relação não só com a velocidade, mas também com a abrangência das conexões e interações. Assim, o ambiente digital proporciona um tipo de cognição distribuída, que se dá por meio de uma memória comum e em uma amplitude inédita. A rede, desse ponto de vista, é uma prótese cognitiva compartilhada, mediante a qual tanto acessamos quanto coproduzimos colaborativamente obras nas mais diversas áreas: *softwares*; enciclopédia; pesquisa científica; projetos artísticos etc.

A pessoa já é a rede. Não é um indivíduo apenas, mas um simbiote social. Essa ideia está implícita no trabalho de Ivana Menna Barreto, quando afirma: “Foucault revela uma atenção para a materialidade do processo autoral: há um emaranhado entre o sujeito e o que ele constrói na linguagem. Então, o sujeito também é constituído no próprio fazer; ele se inventa junto com a obra”.

Alex Neoral, Marcos Mattos e Flávio Sampaio relatam a riqueza das suas experiências pessoais em redes. Todos eles contam como se deixaram diluir na magia das redes da dança e emergiram de lá como profissionais reconhecidos, depois de *trans-per-formados* pela experiência da criação/produção coletiva e/ou comunitária.

Para dar fecho e consequência aos trabalhos acadêmicos produzidos e selecionados para o seminário, Denise Parra e Gisela Dória fazem uma leitura generosa e uma criteriosa apresentação do que chamam pelo nome auspicioso de “Redes em acolhimento: por uma potência transformadora”.

É preciso dizer mais?

Sim. Muita gratidão às pessoas-redes pela honra de servir como *netweaving* desse processo.

Sim. Também pelo início cambaleante do aprendizado nessa nascente ciência das redes, mas que promete tornar-se o portal de entrada para todo o aprendizado tipicamente humano. Como diz Augusto de Franco, “aprender (humanamente) é despertar o ente criativo que existe no clone social chamado pessoa”.

Chamem os argonautas. A jornada começou.

REFERÊNCIA

MATURANA, H. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Tradução de José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

PALESTRANTES

A dança da rede. As redes da dança

Marcelo Maceo³

Resumo: O artigo propõe reflexões sobre as mudanças que estão ocorrendo na sociedade e suas implicações em nosso modo de vida com base no aumento das conexões e, conseqüentemente, do nível de interatividade entre as pessoas. Sugerimos discutir como o ambiente e nossa forma de nos organizarmos são os principais influenciadores não apenas dos nossos comportamentos, mas também de nossas decisões, maneira de pensar e também de nossa saúde. Estabelecemos uma leitura exploratória das redes sociais e suas características, em sinergia com as redes de dança que se formam, que extrapolam as barreiras das organizações hierárquicas para se tornarem movimentos mais porosos e permeáveis em sintonia com a nova dinâmica social em que estamos inseridos. **Palavras-chave:** sociedade; redes sociais; sistemas complexos; fenômenos emergentes; redes de dança.

HIGHLY CONNECTED WORLDS

Uma mudança profunda está ocorrendo neste mundo em transição que vivemos, e essa transição significa principalmente o fim do mundo único. O mundo das redes não é um mundo: é um multiverso de interações.

Em outras palavras, não existe uma mesma realidade para todos; são muitos os mundos. Tudo depende das fluidezes com que nos movemos, dos emaranhamentos que se tramam, das interações que se formam e se desfazem a todo o momento.

Esse ritmo fluido está diretamente implicado no modo de interagir, possibilitado por uma topologia que é mais distribuída que centralizada. Por isso, dizemos que vivemos hoje em uma sociedade-em-rede.

Tudo isso é muito diferente não só da visão de mundo, mas também da dinâmica social que nos fez chegar até aqui. No passado, onde havia muito menos conectividade entre as pessoas, fenômenos que hoje podem ser observados num curto período de tempo antes poderiam levar décadas para ser percebidos. Essa falta de conexão reforçava um modo de organizar hierárquico

³ Designer, escritor, consultor, empreendedor e *netweaver* da Escola-de-Redes, uma rede de pessoas dedicadas à investigação sobre redes sociais e à criação e transferência de tecnologias de *netweaving*.

e uma visão que tinha dificuldade de ser holística, observando com atenção apenas as particularidades das partes implicadas.

Poderíamos dizer que o mundo era muito guiado por ideias que sustentavam razão para as palavras como individual, monocromático, organizado, previsível, burocrático, autocrático, hierárquico.

Em uma sociedade-em-rede, altamente conectada por fora e emaranhada por dentro, é possível afirmar que a sociedade está em fluxo, como uma dança. É distribuída em rede, colorida, imprevisível, inovadora, criativa, democrática.

O fim do mundo único é uma mudança de paradigma que nunca presenciamos nos últimos seis milênios de civilização patriarcal, guerreira e hierárquica que vivemos. Se os padrões de convivência social estão mudando, isso significa que cada um de nós também está mudando.

Essa mudança é a rede. Com o aumento da interatividade da rede onde estamos inseridos, fenômenos surpreendentes começam a acontecer. Manifestações em verdadeiros *swarmings*, o encolhimento dos nossos graus de separação por *crunching*, nossas múltiplas conexões por sintonia e sinergia por *clustering*, isso sem falar em todos os novos papéis sociais que emergem com esses fenômenos.

Atualmente se generalizou o entendimento de que sociedade é o mesmo que rede social. E isso é uma grande novidade para o nosso tempo.

Vale abrir parênteses aqui para salientar que não existe nada como a sociedade. Sociedades serão sempre seres humanos em interação. Assim, compreendemos que o social surge quando percebemos que não existem unidades humanas separadas. O social não é o conjunto das pessoas, mas o que está entre elas. E cada mundo social reflete também um modo de ser humano.

É O AMBIENTE QUE MUDA AS PESSOAS, NÃO A TECNOLOGIA

Ao contrário do que se afirma intuitivamente, a dinâmica de nossa atual sociedade, muito mais em rede, conectada e interativa, não surgiu com as novas tecnologias. Para entendermos isso, vale resgatar o que Marshall McLuhan afirmou em 1974, durante uma palestra que proferiu na Universidade do Sul da

Flórida, que “é o ambiente que muda as pessoas, não a tecnologia” (*apud* STAINES; MCLUHAN, 2005)⁴.

Em alguma medida o nosso comportamento individual é sempre função das relações entre as pessoas. Ainda que tecnologias de informação e comunicação nos possibilitem estarmos mais interativos – constelando uma topologia mais distribuída do que centralizada –, é o social por intermédio do modo como as pessoas interagem, e não o aparato tecnológico, que determina o comportamento coletivo. A fenomenologia é sempre função da topologia, seja qual for a tecnologia empregada.

Dessa forma, podemos enxergar o fundamental: redes são um padrão de organização que pode estar presente com diferentes mídias e tecnologias. Logo, podemos fazer redes até com sinais de fumaça dos índios apaches, com tambores de comunidades indígenas, em nossas conversas e encontros, enviando cartas etc.

Ou seja, é o social que determina comportamentos, não o tecnológico. Tanto que se podem usar tecnologias à vontade sem alterar em nada ou quase nada os padrões de interação. Por exemplo, essas escolas que possuem um computador conectado à internet para cada aluno não viabilizam, por si só, mudanças no padrão de interação entre os alunos, que continuam organizados como estariam em qualquer outra escola. Ainda que cada aluno esteja equipado com seu *laptop* ou *tablet*, todos continuam virados para um professor, que centraliza a rede, ou se mantém a separação entre os corpos docente e discente.

O QUE NÃO ENTENDEMOS

Infelizmente, muitas pessoas ainda não entenderam as inúmeras evidências de que já vivemos em uma sociedade-em-rede. A razão é muito simples. O nosso modo-de-vida, o que estudamos, nossas ciências e filosofias, nossas instituições, onde trabalhamos, o país onde moramos, tudo isso foi pensado e desenhado para um mundo hierárquico e com pouca conectividade,

⁴ Marshall McLuhan em 25 de fevereiro de 1974 realizou uma palestra pública com o título *Viver à velocidade da luz*, explicando o seu famoso aforismo “o meio é a mensagem”, e disse: “Significa um ambiente de serviços criado por uma inovação, e o ambiente de serviços é o que muda as pessoas. É o ambiente que muda as pessoas, e não a tecnologia” (*apud* STAINES; MCLUHAN, 2005).

baseado na lógica da escassez, e não da abundância de caminhos, conexões e possibilidades.

Um modo-de-vida baseado em sistemas de dominação busca o controle de tudo: da terra, da água, dos alimentos e das fontes de energia. Mas a escassez foi introduzida e programada para que tais sistemas de comunicação pudessem se reproduzir por muito tempo.

Durante milênios, fomos submetidos a tecnologias e modos de organização que viabilizavam o controle por aqueles que do alto de seus castelos, pirâmides ou torres ordenavam e comandavam. O objetivo sempre foi o controle. Tal como Morpheus explica a Neo no filme *The Matrix* (1999): “*Matrix is control*”.

Tudo isso vale também para a comunicação. Vejamos a barreira da língua, por exemplo. A metáfora bíblica sobre Babel é ótima para esclarecê-la. Na torre as pessoas não podiam se comunicar umas com as outras, mas não porque ninguém sabia falar a mesma língua, e sim porque tinham dificuldade de criar uma conversa. Quero dizer que as pessoas não conversavam não porque não conseguiam falar o mesmo idioma, e sim porque não conseguiam cooperar entre si para criar um *linguajar*, para coordenar mutuamente suas atitudes. Em uma estrutura hierárquica, tal como a pirâmide de Babel, a dinâmica social que se estabelece é a da separação e da competição. Tal problema só tem solução social, não tecnológica: criar ambiência para uma rede social distribuída, de modo que a multiplicidade de conexões somente permita uma forma de agir, que é cooperando, ou operando junto.

Em suma, nossas instituições não são redes, contudo para entender os múltiplos mundos sociais em rede que estão se configurando, precisamos compreender o que é rede. Para tanto, três pontos são essenciais:

- o *site* da rede ≠ rede;
- descentralização ≠ distribuição;
- participação ≠ interação.

O *site* da rede ≠ rede

As redes sociais proliferaram como nunca nos últimos anos. Facebook, Twitter, Instagram, LinkedIn, Tinder, Pinterest, Snapchat etc. são chamadas e se chamam – erroneamente – de *redes sociais*.

Milhões de usuários acham que basta criar um *login* em qualquer um desses aplicativos ou *sites* que já estão participando de *redes sociais*, mas redes sociais não são redes digitais ou virtuais. Redes sociais são o que o nome está dizendo: sociais! E ainda, o nome diz que funcionam em um novo padrão de organização, mais distribuído do que centralizado, ou em rede.

Fora do Brasil, ao menos as pessoas costumam usar um nome um pouco mais adequado, que é *social media*. Com isso, ao menos conseguimos diferenciar que aquelas tecnologias são um canal de comunicação, uma mídia mesmo, e não o que está por trás delas, que são pessoas interagindo, a rede social em si (e que poderia, como já vimos, estar utilizando qualquer outra ferramenta tecnológica para tanto).

Descentralização ≠ distribuição

As pessoas não entendiam as redes, antes de qualquer coisa, porque não sabiam a diferença entre descentralizado e distribuído. Não percebiam que descentralizado não é sem centro, e sim com muitos centros. Sem centro é distribuído.

A Figura 1 mostra os famosos diagramas de Paul Baran (1964).

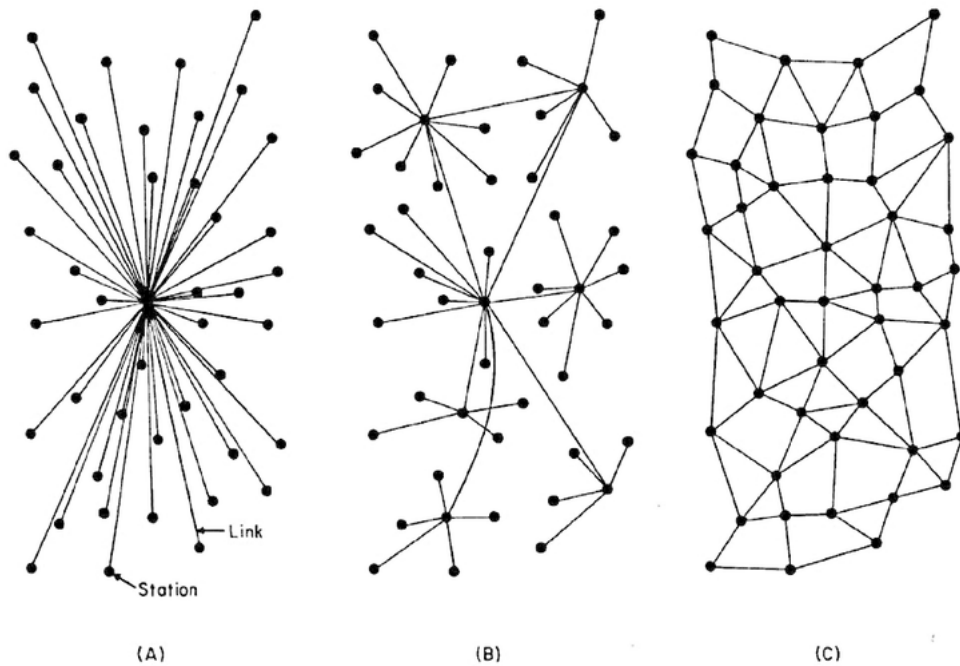


Figura 1 – Redes centralizadas, descentralizadas e distribuídas
 Fonte: Baran (1964)

De modo geral, as pessoas ainda tendem a se organizar conforme o conhecido e comum, reproduzindo um padrão de organização centralizado ou descentralizado (que, como podemos ver pelo diagrama central, significa multicentralizado ou com muitos centros, que é o padrão hierárquico).

No diagrama centralizado, todo o poder e o controle dos fluxos convergem para um único nodo. No diagrama descentralizado, temos o padrão de como normalmente nos organizamos. No centro ou no topo da pirâmide, está o presidente, ou chefe; depois, vêm seus diretores ou gerentes; e, por fim, os empregados. Existe uma hierarquia, e os nodos que estão localizados no meio do caminho são o que detém o poder de controlar o fluxo para o restante da rede. Já no diagrama distribuído, não há centro. Por uma questão de estética visual não vemos todas as possibilidades, mas podemos imaginar que todos os nodos estão conectados com todos os outros. Ou seja, todos possuem livre acesso a qualquer outro nodo do diagrama. Isso é rede.

É interessante perceber que os pontos, chamados de nodos, estão todos no mesmo lugar nos três diagramas. O que muda em cada diagrama é a topologia, o modo de organizar, o que altera completamente o comportamento dos fluxos. Com isso, podemos fazer uma metáfora para entender que, com as

mesmas pessoas, e independentemente das características intrínsecas de cada uma, se o ambiente está configurado para propiciar um comportamento mais criativo e cooperativo, tais pessoas vão se comportar dessa maneira. Em um ambiente organizado de forma hierárquica, em que há escassez de caminhos e possibilidades, a única maneira que temos de nos comportar é de forma competitiva, e para isso faz parte da regra do jogo passar por cima dos outros. Isso não ocorre em ambientes mais distribuídos, simplesmente porque não há razão, motivo ou necessidade para tanto.

Com o surgimento da sociedade-em-rede, as coisas, entretanto, começaram a se passar de outro jeito. É cada vez mais evidente que, em qualquer lugar, se podem “fazer redes”. Não importa se na vizinhança, na empresa, na organização não governamental (ONG), em um órgão governamental etc. E, o melhor, pouco importa se a estrutura dessas organizações é vertical ou hierárquica (mais centralizada que distribuída): ao contrário do que muitos pensam, não existe uma hierarquia natural, e não há como impedir que as pessoas se conectem horizontalmente, de modo distribuído, umas com as outras. Com no mínimo três pessoas, já é possível começar uma rede. Assim, uma nova fenomenologia acompanhará a nova topologia. Pode-se apostar que isso fará diferença e que a diferença será notável, porque redes criam ambientes que ensejam a cooperação e a colaboração, a criatividade, a inovação, a auto-organização, a inteligência coletiva, a aprendizagem e a sustentabilidade (no sentido de ser capaz de se adaptar tempestivamente às mudanças do meio).

Participação ≠ interação

É simples. Quanto mais distribuída for a topologia de uma rede, mais ela é interativa e menos é participativa.

Participar significa ser partícipe de algo construído antes e por fora da interação. Significa tornar-se parte de algo que não foi criado no instante nem durante a interação, mas sim de algo que já estava dado antes. A sensação é aquela de sempre estarmos participando e sermos arrebanhados por algo “dos outros”.

É mais ou menos quando criamos um movimento, uma ONG, uma associação, qualquer coisa, e chamamos as pessoas para entrar nele ou aderir a ele. Agindo dessa forma, chamamos os outros para participar (e não interagir).

Em uma rede (mais distribuída do que centralizada), não existe algo como chamar para participar de algo, o que naturalmente cria uma separação entre os “de dentro” e os “de fora”. Em uma rede, tudo é permeável, aberto e livre, algo que nos remete a um dos princípios do *Open Space*, criado por Harrison Owen (2008), que diz: “A pessoa que vem é a pessoa certa”.

Essa simples diferença altera completamente o funcionamento de qualquer instituição. O participacionismo cria modos de regulação que produzem artificialmente escassez. Em um sistema baseado na interação, a regulação é pluriárquica, sempre feita com base na lógica da abundância.

Além disso, existem outros fenômenos próprios das redes distribuídas e interativas que estão sendo investigados.

Como exemplo, cito o famoso caso do mistério de Roseto. Foi observado que os habitantes dessa cidade, na Pensilvânia, se mostravam mais saudáveis, do ponto de vista cardiovascular, do que as pessoas das comunidades vizinhas, que eram em vários aspectos muito semelhantes a elas. A pesquisa chegou à conclusão de que essa saúde não pôde ser atribuída a nenhum fator particular, como normalmente fazemos. Genética, alimentação, exercícios físicos, atenção à saúde preventiva ou cuidados médicos não eram fatores determinantes para explicar por que os moradores de Roseto viviam mais do que os de outras cidades similares.

O mistério só foi resolvido quando os cientistas Stewart Wolf e John Bruhn começaram a observar como era a convivência dessas pessoas. Em outras palavras, como elas interagiam. Observaram que era comum as pessoas pararem para conversar na rua ou cozinharem umas para as outras nos quintais. Malcolm Gladwell (2008) escreveu: “Elas eram saudáveis por causa do lugar onde viviam, do mundo que haviam criado para si mesmas...”. Portanto, eram o lugar, a forma de convivência rica em conversações e a formação de comunidades, o capital social. Em outras palavras: a rede social!

O mistério de Roseto tem outras nuances que somente agora (do ano 2000 em diante) estão sendo mais bem explicadas pela nova ciência das redes.

Compreender como as conexões que possuímos até o terceiro ou quarto grau de separação influenciam nossas vidas é uma delas.

Dois pesquisadores da Universidade de Harvard, Christakis e Fowler (2010), realizaram vários estudos provando que quase tudo o que acontece em nossas vidas, os amigos que mantemos, a profissão que exercemos, a empresa onde trabalhamos, as pessoas que namoramos ou mesmo com que casamos, os lugares para onde viajamos, tudo isso é influenciado pela rede em que estamos inseridos.

Tendemos a pensar que nossos gostos, saúde, felicidade, crenças, até mesmo a obesidade, são decorrentes estritamente de fatores individuais, porém a pesquisa desses dois renomados cientistas mostra que não.

Essa investigação leva-nos a uma nova hipótese antropológica, que Christakis e Fowler (2010) chamaram de *Homo dictyous* (do latim *homo*, humano, e do grego *dicty*, rede).

Se estamos cada vez mais conectados, o índice de interatividade aumenta. Com mais interação, vários fenômenos próprios de sistemas complexos começam a ocorrer, e um deles é o *crunching*.

Crunching é o esmagamento do mundo (social), de sorte que os graus que nos separam uns dos outros são cada vez menores. Dessa forma, é cada vez mais fácil operarmos juntos, ou cooperarmos para realizar qualquer tipo de tarefa. Em um mundo em rede, a transparência e o acesso a qualquer coisa cria relações de confiança, que são retroalimentadas em laços de reforço contínuo. Em outras palavras, um observador começaria a perceber que os átomos de carbono que formam um carvão dão início à configuração de um diamante.

HUMANIDADE-DIAMANTE

Como é que os mesmos átomos de carbono, que estão na constituição do carvão ou do grafite, que são escuros, opacos, com pouco valor, também podem formar diamantes, que são brilhantes, transparentes, de alto valor?

Essa reflexão pode ajudar muito a entender o que são redes e seus efeitos. O físico Marc Buchanan (2007), em *O átomo social*, escreveu:

Diamantes não brilham por que os átomos que os constituem brilham, mas devido ao modo como estes átomos se agrupam em um determinado padrão. O mais importante é frequentemente o padrão e não as partes, e isto também acontece com as pessoas.

A ideia de que para fazer algo incrível precisamos de pessoas incríveis, que para uma equipe ser genial precisamos de gênios liderando e, em suma, que a fenomenologia de uma rede é função das características de seus nodos (das suas ideias, conhecimentos, habilidades, valores ou preferências) faz parte de uma cultura que persiste até hoje.

Dizer que não importam as características de cada pessoa, que podemos formar verdadeiros diamantes por meio da topologia é um verdadeiro choque para essa cultura, que entende que sociedades são agrupamentos de indivíduos, e não um sistema de relações entre pessoas.

Já sabemos que rede = interação. O comportamento coletivo não depende dos propósitos dos indivíduos conectados, mas sim da interatividade da rede, decorrente de seus graus de distribuição e conectividade.

Assim, se desejamos estabelecer relações de cooperação e confiança, criar ambientes propícios para a formação de amizades, para modos de regulação cada vez mais democráticos, estimular a aprendizagem, a criatividade, a invenção, a descoberta e a inovação, não será por intermédio de pessoas singulares e especiais, ou muito menos do conteúdo do que flui pelas conexões, que poderemos determinar o comportamento de uma rede.

A ideia de que redes sociais são formadas com base em escolhas racionais feitas pelos indivíduos revela um conceito de indivíduo – que não passa de uma entidade biológica ou uma abstração econômica, para fins estatísticos – que tende a perder sentido para dar lugar à pessoa.

Pessoa já é rede. Redes sociais não são redes de indivíduos *homo-sapiens*, porém redes de pessoas. E pessoa é um entroncamento de fluxos sociais da rede em que estamos inseridos, das outras pessoas com que estamos conectados, que se refletem em nós de maneira única, formando quem somos.

Para entender melhor, cito Augusto de Franco (2012), em sua série *Fluzz*, em que escreve:

As redes (sociais) não somam suas partes (individuais) porque elas não são propriamente constituídas por essas partes, mas

pelas relações que se efetivam, pela configuração móvel das interações que se processam ou pelo emaranhado que se trama a cada instante.

AS REDES DA DANÇA

Foi no cenário da dança onde, particularmente, mais pude observar tantas iniciativas ocorrendo em rede. O trabalho de Ana Carolina Mundim e Paula Bueno intitulado *Cartas abertas ao desejo*⁵ reflete muito bem isso. Ambas criaram uma *performance* a distância, de forma totalmente colaborativa, cuja apresentação no 12.º Seminários de Dança / 36.º Festival de Dança de Joinville reflete vários dos conceitos teóricos apresentados neste artigo.

Das cartas, separei alguns trechos. Primeiramente, sobre como redes são fluições:

Com todo respeito ao graaande Paul Baran, que fez uma síntese didática em seu gráfico, vou propor aqui a partir de um desenho meu, um gráfico que chega mais perto do que minha experiência com rede se transformou.

Repare que há diferentes formas nas conexões, aglomerados, espaços em branco, formas circulares que se fecham em si, mas permanecem conectadas por contato (pensei outro dia que essas podiam ser as representações das *selfies*, *rsrs*).

Enfim, uma forma mais orgânica e também mais artística para representar também as falhas, e dúvidas, e tentativas das conexões.

Agora, este próximo trecho fala sobre como elas puderam encontrar na natureza a presença das redes, que, fazendo uma metáfora, deixaram de enxergar os nodos (as árvores) para ver a rede (a floresta não como o conjunto das árvores, mas como as relações que forma o seu ecossistema):

Esta planta me deu alguma esperança de que um emaranhado de ideias possa produzir alguma beleza e poesia, sem a mínima ingenuidade de pensar que meu cérebro seja capaz de produzir inteligência e exuberância similares a que a natureza nos apresenta.

Finalmente, o espírito que um ambiente ou um trabalho realizado em rede cria: “Este era o espírito de nosso trabalho coletivo. O espírito do jogo, da

⁵ A troca de todas as cartas são encontradas neste link: <http://corpomancia.blogspot.com>

brincadeira, do riso, da comunhão, da informalidade das relações (sem perder o rigor do trabalho), da democracia prática”.

Há um provérbio zulu que diz “*Umntu Ngumuntu Ngabantu*”, que pode ser traduzido como “uma pessoa é uma pessoa por meio de outras pessoas”. Fazer redes é nos descobrir enquanto humanos, é compartilhar criações e invenções que têm o potencial de nos tornar mais livres e empoderados.

Não sei bem se, quando chamados para qualquer projeto de dança, as instituições desenhadas ainda de forma hierárquica e centralizadora continuarão exercendo seu poder de comando e controle. As pessoas acompanham a dinâmica da sociedade, e, se vivemos em um mundo altamente conectado, cada vez menos influência tais instituições terão para a realização de qualquer projeto.

Tal como o aparelho de *fax*, essas instituições continuarão existindo. Você ainda acha aparelhos de *fax* para vender nas lojas, mas quem os compra? Com o *e-mail* e os arquivos digitalizados, ele se tornou irrelevante. Por isso, não se trata de querer transformar ou substituir tais instituições por algo melhor. Transição não é substituição. Tantas outras possibilidades surgem no fluxo do novo que não é preciso nenhum esforço para mudar o que já existe e que ainda carrega a herança do passado consigo.

Coletivos, conectivos, movimentos, não importa como os chamamos, articulam-se sem verba, sem recursos, e a própria rede passa a prover as condições necessárias para sua realização, com amigos, por reconhecimento social, ou até mesmo por *crowdfunding*. *Cartas abertas ao desejo* foi assim, e muitos outros ainda serão.

A lógica do espetáculo, do grandioso, perde força na mesma proporção de um mundo onde cada vez menos teremos grandes pensadores, pois todos seremos pequenos pensadores. A luz de milhares de pequenas lâmpadas em rede ilumina muito mais que a luz de um grande holofote centralizador.

Essas pequenas luzes redescobrem-se em rede, cocriam, polinizam-se, interagem. Essa rede distribuída é a rede social de fato existente da dança. É onde a dança das redes se encontra com as redes da dança.

REFERÊNCIAS

BARAN, P. **On distributed communications**: I. Introduction to distributed communications networks (Memorandum RM-3420-PR August 1964). Santa Mônica: The Rand Corporation, 1964.

BUCHANAN, M. **O átomo social**. São Paulo: Leopardo, 2010.

CHRISTAKIS, N.; FOWLER, J. **Connected**: o poder das conexões. Rio de Janeiro: Elsevier, 2010.

FRANCO, A. de. **Fluzz**. São Paulo: 2012.

GLADWELL, M. **Fora de série**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

OWEN, H. **Open Space Technology: A User's Guide**. 3. ed. Oakland: Berrett-Koehler, 2008.

THE MATRIX. Direção e roteiro: Andy Wachowski e Larry Wachowski. Produção: Joel Silver. Estados Unidos: Warner Bros., 1999.

STAINES, D.; MCLUHAN, S. **McLuhan por McLuhan**. São Paulo: Ediouro, 2005.

Cartas abertas ao desejo

Ana Carolina Mundim⁶

Paula Bueno⁷

Campo Grande, 10 de abril de 2018.

REDE, UM

Proponho aqui um ponto, e não é o de partida: um ponto conectivo para pensarmos aquilo que nos une a criar novos acontecimentos em dança, para olharmos o movimento que se cria entre as nossas vontades, para percebermos a forma da rede que se faz quando estamos a compor.

A provocação surgiu de Renata Leoni, curadora esse ano de 2018 do 12.º Seminários de Dança do Festival de Dança de Joinville, e vem de mãos dadas com Ana Mundim, baita artista e pensadora da dança. Estamos, Ana e eu, conversando há um tempo sobre nossas vivências em rede via Skype (já que estou em Campo Grande e Ana em Fortaleza), a fim de criarmos uma experiência que ponha o tema em diálogo. Decidimos compartilhar e desenvolver por outros meios estas conversas, para não deixarmos para trás o que já refletimos, e abrir alas para o corpo entrar.

Ana propôs uma troca de cartas. Achei confortável essa proposta, então eu vou aqui me dirigir a ela, mas é com você também que estou falando, certo? Podemos ficar à vontade para continuarmos as trocas a respeito dos pensamentos que povoarão esse espaço, via nossos *blogs*: <<http://www.corpomancia.blogspot.com>> e <<http://www.conectivonozes.blogspot.com>>.

Ana,

⁶ Graduada em Dança, mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), doutora em Artes também pela Unicamp e pela Universidade Autônoma de Barcelona e pós-doutora pela Universidade de Barcelona. Bailarina e pesquisadora na área de dança, professora da Universidade Federal do Ceará (UFC) e participante do Conectivo Nozes.

⁷ Graduada em Design – Comunicação Visual e Projeto de Produto pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) e pós-graduada em Design Gráfico e Cultura e em Dança também pela UCDB. Cocriadora do Conectivo Corpomancia.

Começar parece sempre mais difícil: um carro, para sair do lugar, gasta mais combustível do que quando está em uma velocidade estável, certo? Pensando aqui na minha vida, tem uma coisa que se repete com frequência, que é uma resistência a comparecer às rodas de danças circulares. Eu protelo, esqueço, fico com preguiça, afirmo que não quero..., mas, quando chego lá, dou o primeiro passo e entro no fluxo, não quero sair nunca mais – e me condeno por ter demorado a voltar.

Por um bocado de tempo eu pensei que o gasto de energia com o ato de me conectar com outras pessoas fosse um esforço maior do que decidir sozinha as coisas e demandar aos outros ações para a realização de projetos. Uma pequena espiada no clássico gráfico proposto por Paul Baran (Figura 1), apresentado por Augusto de Franco (2009), sobre as possibilidades de conexão já indica que a distribuída (o que chamamos de rede) abre muito mais possibilidades de criação, além de caminhos mais curtos e mais diversos de conexão. Adoro isso de o *design* conseguir fazer a gente entender as coisas melhor.

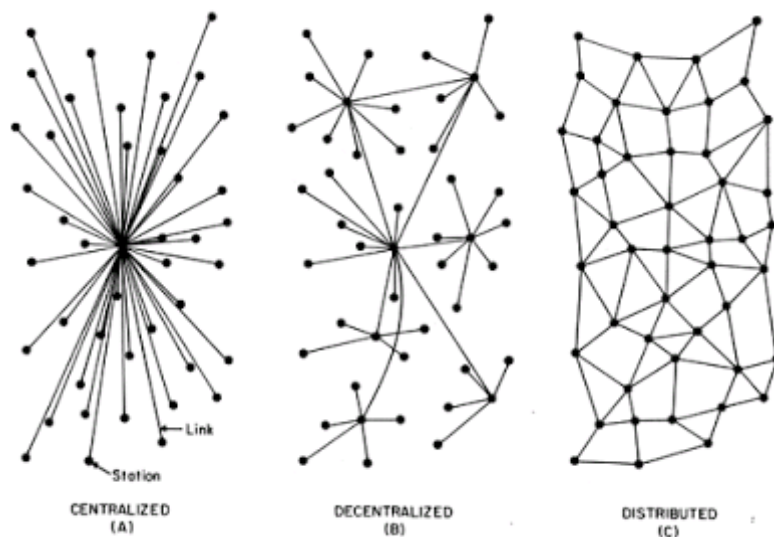


Figura 1 – Redes centralizadas, descentralizadas e distribuídas

Fonte: disponível em: <escoladeredes.net/profiles/blogs/breves-consideracoes-sobre-o>.

Acesso em: 10 abr. 2018

Eu descobri a criação em rede antes da sua teoria. Éramos, aqui no

Corpomancia, artistas da dança com um caminho como intérpretes, mas inexperientes em criação, e decidimos nos juntar a dar corpo às nossas ideias. Hoje vejo que aquela paridade das nossas experiências juntamente com o ânimo aflorado para a produção permitiu um ambiente mais favorável para que a nossa rede funcionasse com eficiência: como na Figura 1, todo ideal na sua representação.

No decorrer do tempo, a prática foi parecendo menos geométrica.

As diferenças iam ficando mais ou menos importantes que as nossas semelhanças, novas conexões aparecendo, conexões rompendo-se, conexões aglomerando-se, formas diferentes de conexões, novos elementos surgindo... Ufa. Com todo respeito ao graaande Paul Baran, que fez uma síntese importantíssima e bem didática em seu gráfico, vou propor aqui, por meio de um desenho meu, um gráfico que chega mais perto do que a minha experiência com rede se transformou (Figura 2).

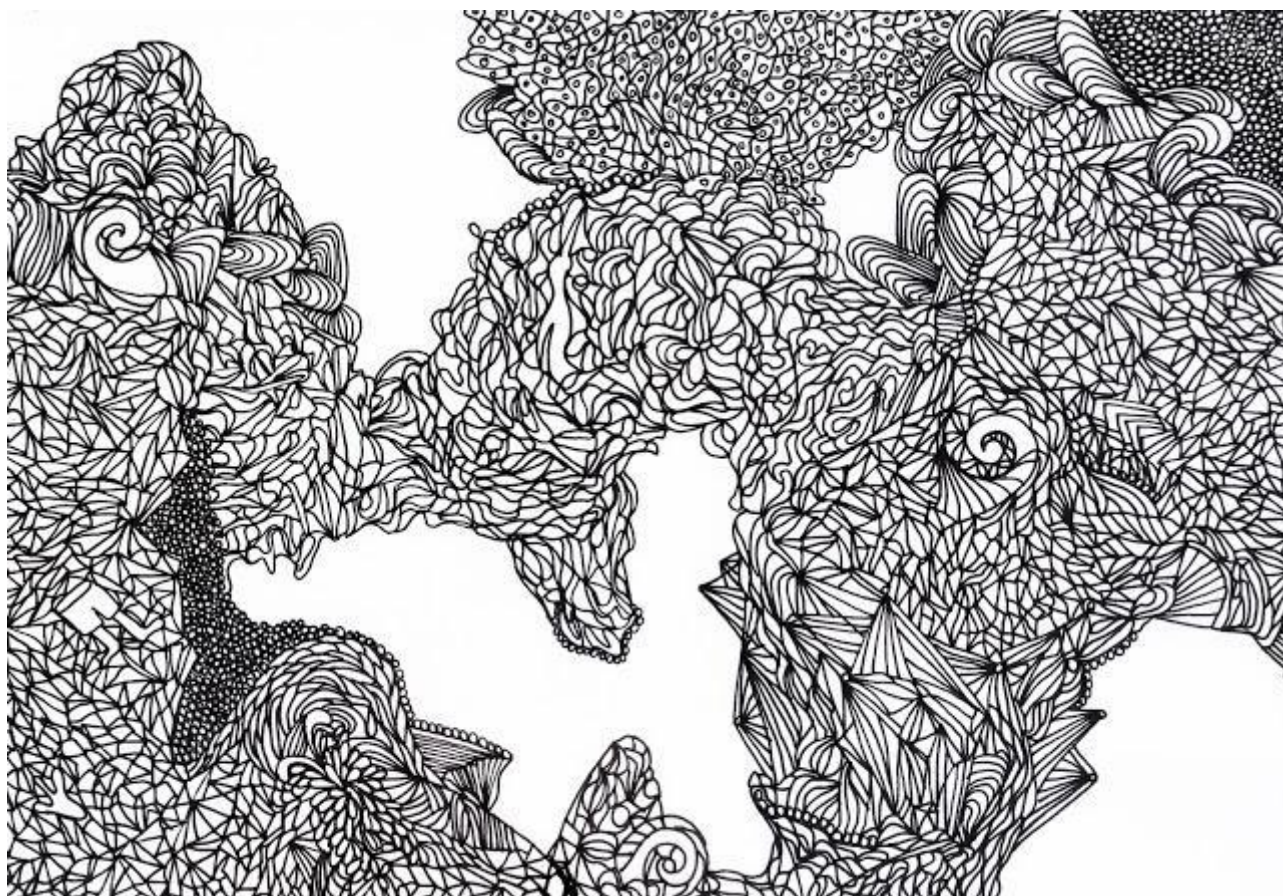


Figura 2 – Rede orgânica
Fonte: primária

Repare que há diferentes formas nas conexões, aglomerados, espaços em branco, formas circulares que se fecham em si, mas que permanecem conectadas por contato (pensei outro dia que elas podiam ser as representações das *selfies*, rsrs). Enfim, uma forma mais orgânica e também mais artística para representar também as falhas e dúvidas e tentativas das conexões.

Para começar, é isso. Nossos pensamentos conectaram-se em alguma dessas linhas?

por Paula Bueno

REDE, DOIS

Fortaleza, 11 de abril de 2018.

Querida Paula, tudo bem?

Curioso ler em sua apresentação a respeito de nosso encontro que o convite de diálogo venha por meio de um ponto, conectivo. Isso me trouxe uma memória, com cheiro da borra de café que acompanha nossas trocas por Skype. Memória de como nos conhecemos, há uma quantidade de anos que para mim já se perderam no fluxo do tempo, em um curso de pós-graduação em Campo Grande, eu como docente e você como estudante. Naquele tempo, tive o feliz presente de orientá-la e creio que nesse percurso bem mais aprendi do que ensinei. Afinal, a educação e a arte incorrem nisso, não? Em um ponto de troca. O atravessamento e as intersecções que você fazia entre *design* e dança, mediante a improvisação, me proporcionaram, me moveram de tal forma que ao criar o braço de extensão do grupo de pesquisa que coordeno, chamado Dramaturgia do Corpoespaço, me parecia inevitável chamá-lo de Conectivo. Afinal, uma pesquisa não é uma pesquisa se não conecta pessoas acerca de um tema a ser estudado. Lembro-me de consultá-la sobre esse desejo, uma vez que o conceito de conectivo era desenvolvido em seu trabalho da pós e você, sem pestanejar, respondeu: “Sim! Fique à vontade!”. Aquele sim não era apenas uma permissão,

mas um convite para estarmos juntas enquanto essa conexão fosse possível. E esse possível tem se prolongado no tempo.

Foi criado o Conectivo Nozes, inicialmente na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e atualmente vinculado à Universidade Federal do Ceará (UFC). Por que Nozes? Porque gostávamos de comer nozes e sempre brincávamos: “É nozes!”. Esse era o espírito de nosso trabalho coletivo. O espírito do jogo, da brincadeira, do riso, da comunhão, da informalidade das relações (sem perder o rigor do trabalho), da democracia prática. Antes de ser docente ou de estar vinculada à academia, sou artista. Nunca acreditei na máxima de que o conhecimento para ser legitimado deva estar na academia. Vi colegas de trabalho revestidos de uma retórica arrogante e elitista ridicularizarem inúmeras vezes os modos não formais ou não cultos de fala da língua portuguesa. Eu até gostaria de acreditar que a maioria dos brasileiros não utiliza a língua culta por preguiça, no entanto, se não formos hipócritas, sem muito esforço percebemos que isso ocorre por conta da deficiência do investimento em ensino público que vivemos no Brasil. Afinal, em um país onde os discursos são mais legitimados do que as ações, interessa a uma minoria, que está usando o poder de forma corrupta e corporativista, garantir que a maioria não seja capaz de produzir um discurso eloquente. E precisamos abafar o grito da periferia: É nós! Deslegitimar, como se diz, nesse caso, também significa deslegitimar o que se diz. E, decidimos, estando do lado de cá, desse “dentro” da academia, que parece tanto se fazer fronteira apesar de seu estado público ter por obrigação rompê-la, afirmarmos que “somos nozes” que construímos as possibilidades de pontes, redes, conversas, tecidos, texturas.

Sempre achei que as nozes da noqueira-comum têm um formato de crânio e cérebro, como podemos imaginar com as Figuras 3 e 4, *roubartilhadas* da internet.



Figura 3 – Nozes

Fonte: disponível em: <mundoboaforma>. Acesso em: 11 abr. 2018



Figura 4 – Cérebro

Fonte: disponível em: <hypescience>. Acesso em: 11 abr. 2018

Na mesma velocidade me aparecem metáforas, tais como: mastigar e digerir um cérebro, devorar inteligência, degustar conhecimento e gerar alta fonte de energia transformada em movimento criativo. Comer para se alimentar e gerar transformações compartilhadas. Tecido duro e mole. Rígido e flexível. Forte e frágil. Sem perder as nuances que atravessam esses percursos que transcendem a dualidade e escondem em seus recônditos camadas muito mais finas, detalhadas, complexas do que as radicalidades extremistas. Como acreditar no mito do lado esquerdo que determina a lógica e do lado direito que determina a criatividade e as artes se a maioria dos artistas críticos que conheço se lança para a esquerda em busca de uma perspectiva democrática?

Eu mesma já não me vejo tão demarcadamente direita e/ou esquerda, centro/periferia. Não me vejo etiqueta. Vejo-me fissura. Talvez eu esteja até mesmo na fenda que se abre ao meio tentando buscar uma saída no caos sociopolítico vigente.

Pois, somos nozes. Nozes que trilhamos esses caminhos curvos, espirais, incertos. Nozes que desenhamos os formatos. Nozes que mastigamos o próprio

pensamento para transformá-lo em ação e reformulá-lo nas intersecções que se organizam no contato com o outro. Nozes de cá e de lá, do aqui e do acolá, reconhecendo-nos para o aprendizado mútuo.

O Conectivo Nozes já completa oito anos, já trasladou de Uberlândia para Fortaleza, já viajou para a América Latina, já publicou dois cadernos de pesquisa, quatro livros (um deles bilíngue), três documentários (prestes a lançar mais um), circulou com um espetáculo de composição em tempo real em vários locais do país, criou dois projetos de extensão que caminham para sua sétima edição: Formigueiro: Acervo e Memória; e Temporal: Encontros de Dança Contemporânea e Composição em Tempo Real.

De lá para cá eu e você, o Conectivo Nozes e o Conectivo Corpomancia perderam o contato mais próximo em função das duras rotinas de trabalho, mas nossos modos de pensar/fazer dança mantiveram-se conectados, de alguma maneira. E haveria a sorte de nos reencontrarmos de modo tão bonito, agraciadas pelo convite de Renata Leoni e do Festival de Dança de Joinville, para falarmos de um assunto que nos é tão caro: redes na dança. Colocamos essa roda para girar novamente. Em ciclo, como a vida.

Logo me pus a pensar nas palavras de sua carta quando você disse sobre sua participação nas rodas circulares. O que significa se colocar em roda. Dia 10 de abril fizemos uma segunda ação desse ano de 2018 do projeto de extensão universitária que coordeno: Temporal: Encontros de Dança Contemporânea e Composição em Tempo Real. Essa ação era uma roda de conversa sobre improvisação. O espaço utilizado para a ação foi um auditório, e os quatro convidados e o mediador estavam sentados à frente das cadeiras com um microfone na mão, pois estávamos registrando a ação para disponibilizá-la para pesquisa, posteriormente. Em determinado momento me perguntei: como sugerimos uma roda de conversa em uma formação espacial dessas? E convidei o público para formarmos uma roda metafórica a partir dos diálogos. Como você mesmo disse, o *design* faz-nos entender as coisas melhor. Talvez desenhar a roda com os corpos ainda seja algo necessário para percebermos as possibilidades que ela contém.

Dia desses conversava com Seu Flor, um amigo biólogo que é um poeta da natureza, sobre minha preocupação com meu jardim de cactos. Sim, tenho conseguido a proeza de matar cactos e suculentas. Preciso ter plantas que tenham certa autonomia e que consigam manter uma vida digna com muito pouco, pois, como as deixo por muito tempo sozinhas, elas não podem depender de mim para estarem bem, ainda que eu leve água e amor de tempos em tempos. Em todo o lugar que eu lia sobre cactos estava escrito que eles deveriam ficar no sol e tomar água uma vez por semana para estarem bem. Pois, segui todo o manual. E os vi morrendo pouco a pouco. Já entrando em certo desespero, decidi levá-los ao hospital, uma vez que esse amigo mantém um jardim, uma estufa e uma incubadora de cactos. Ele perguntou-me em que local da minha casa eles eram mantidos. Expliquei que ficavam alinhados em minha sacada. Ele disse que era o pior local. “Excesso de vento é o que mais mata cactos”, ele afirmou. “E, além disso, eles odeiam ficar alinhados, porque nesse formato perdem energia. Eles gostam de círculos, porque nesse desenho eles mandam energia uns para os outros e se ajudam para se manterem bem por mais tempo. Por fim, observando suas plantas, umas morreram por falta de água e outras por excesso. Cada cacto se comporta de um jeito e tem uma necessidade distinta. Você não pode tratar todos de forma igual, ainda que estejam no mesmo jardim.”

Essa fala trouxe-me inúmeras reflexões. Não apenas sobre minha incompetência botânica, que se resumia a nenhum conhecimento empírico e a um achismo ingênuo de que minhas leituras superficiais de Google poderiam me ajudar em algo (parece até que esses anos como pesquisadora de dança não me ensinaram nada! Kkk). Mas também sobre como nós nos organizamos socialmente. É preciso se debruçar para entender o outro, contemplar e observar para compreender.

Com o espírito coletivo e curioso que me é inerente, sempre evitei me incluir em territórios demarcados, sejam eles de ordem social, sejam de ordem profissional. Estar com o outro, conhecer o outro, apesar das diferenças, sempre foi o elemento motor da minha vida e da minha dança. Ao longo de meu percurso, no entanto, os grupos sociais e/ou profissionais com os quais eu convivía sempre quiseram, e isso ainda ocorre, me limitar a padrões, estigmas, territórios, estereótipos e enrijecer minha atuação dentro desses containeres, como ser

humano, artista, docente e/ou pesquisadora. Claro! Partimos socialmente de uma lógica do pertencimento; é necessário pertencer a um grupo para que você seja legitimado e/ou reconhecido. Afinal, faz-se preciso estar em um grupo para sentir-se parte de algo. Mas e se eu não quiser me fechar em um só lugar? Onde fico? No limbo?

As situações que mais me trazem irritabilidade na vida são aquelas que podam minha capacidade de ir e vir, que querem me aprisionar em algum local. Ou aquelas em que sou desrespeitada ou vejo alguém ser desrespeitado por ser diferente, pensar diferente, agir de modo diferente. De uns anos para cá, tenho pensado muito sobre o que é estar junto. E quais são as formas de estarmos juntos. Percebi como estou o tempo todo buscando agregar, juntar gente diferente, estar com. Quase um ponto de conexão, eu diria. Nesse processo, também percebi como esse ponto é sempre um *quase* e sempre frágil. Porque ele só é um ponto. E a conexão não acontece se não houver outros pontos, que formam linhas e que conversam com outros pontos, que vêm e vão.

Trabalhei por uns anos em um local em que convivi com pessoas muito agressivas e onde os casos de assédio moral eram recorrentes, não apenas comigo. Era uma prática quase oficialmente aceita. Parece que o entendimento existente era de que, para uma pessoa se desenvolver profissionalmente, ela precisava deslegitimar e/ou desconsiderar o que o outro fazia. Desacreditando naquela realidade, lembro-me do tempo pessoal que eu investia e do esforço despendido tentando transformar aquilo em diálogo. Essa iniciativa foi vista como ingenuidade e falsidade. Era como se para dialogarmos precisássemos pensar todos de forma igual. Pensar diferente tinha o sinônimo de ser inimigo. Era apenas um trabalho, mas o *design* era o de um campo de batalha minado. Em todo campo de batalha, alguém ataca e alguém defende. O campo de batalha não soma, divide.

Um dia, uma colega perguntou-me: “Você já percebeu quanta energia você gasta tentando reunir pessoas que não querem se reunir?”. O cansaço de meu corpo já sabia disso, mas minha consciência ainda não havia se dado conta. “Por que você não usa essa energia para produzir apenas com o grupo de pessoas que quer estar junto?”, ela me indagou. Aquela fala mudou minha perspectiva sobre as coisas. Era isso. Para produzir arte, é necessário querer, é necessário ter o

desejo, é necessário colocar energia nisso. Se alguém está fora dessa vibração, o trabalho não cria espaço para se desenvolver.

Sempre fiquei muito pensativa sobre essas questões, pois sou muito crítica aos grupos fechados, especialmente os corporativistas, que com a justificativa de reunir pessoas em que se confia para trabalhar vão se confinando em pensamentos fechados e ações territoriais, muitas vezes de forma consciente e propositada e algumas vezes inconscientemente. Logo, tenho me autoquestionado permanentemente sobre as maneiras de trabalhar, de criar e de produzir. De uns tempos para cá, no entanto, tenho começado a perceber que tentar agregar pessoas que estão em estado de negação, que se aproximam apenas para provocar segregações, e/ou para destruir (muitas vezes o que nem foi construído ainda) significa desperdiçar energia em uma discussão que não avança. É possível trabalhar nas diferenças, quando os diferentes se propõem a olhar o que os une, para avançar na construção de algo. Caso contrário, o que ocorrerá é uma identificação constante das diferenças, que, muitas vezes, afasta os envolvidos. E, quando digo isso, não digo para esquecermos as diferenças. Pelo contrário. Até porque isso não é possível. Mas proponho olhar para elas de um modo mais generoso, para que possamos aprender com o distinto e nos colocarmos juntos em movimento pensante. Lembrei novamente a frase de meu amigo: “Cada cacto se comporta de um jeito e tem uma necessidade distinta. Você não pode tratar todos de forma igual, ainda que estejam no mesmo jardim”. Cada ser humano se comporta de um jeito e tem uma necessidade distinta. Não podemos tratar todos de forma idêntica. Lutar por direitos pautados em uma igualdade social não significa pasteurizar cada indivíduo em uma massa que atua de modo uniforme.

Logo, parece-me que para estarmos juntos é preciso antes querermos estar juntos, respeitando o que nos difere e nos faz únicos. E só podemos construir outras possibilidades de relação, distintas das hierárquicas e/ou verticais, se estivermos dispostos a isso. Disposição! E coragem, como sempre dizem Arnaldo Alvarenga e Angel Vianna. Nesse fim de semana, tive o prazer indescritível de conviver com Angel ao longo de três dias intensos, e, durante um almoço, quando ela nos contava de algumas perdas que teve em sua vida, de forma abrupta, nos disse: “Eu divirto vocês e assim sou feliz. Me divirto com

vocês. Já perdi tanto, então sigo me divertindo com quem está aqui. Porque a vida não é o que se pensa, é o que se faz”.

Para fazer é de fato preciso coragem e disposição. Aos 90 anos, com joelhos inchados, Angel ofereceu uma aula, fez uma aula, passeou, dançou e, despedindo-se do lindo festival de dança onde estávamos, em Juazeiro do Norte, ainda iria enfrentar uma viagem de *van* de aproximadamente oito horas para Petrolina, onde seguiria trabalhando. Mais do que resistir, ela resiste com alegria, por amor ao que faz. Assim como resiste esse evento de que participávamos, a Semana de Dança do Cariri, organizado por Allyson Amancio e sua irmã Luciany Maria, assim como eu vejo resistir o Temporal: Encontros de Dança Contemporânea e Composição em Tempo Real, projeto que já citei aqui.

Bom... Nesse contexto, comecei a entender que, até para construir outra realidade sociopolítica, é preciso estar junto de quem queria atuar nesse sentido. Talvez não seja todo mundo que está disposto e tem coragem de estar nesse lugar de convivência com o diferente, de respeito pela diferença que o outro produz. Nesse instante me pergunto: como organizamos as redes, então? E, como você perguntou, em uma conversa nossa por Skype, é possível saber quanto tempo dura uma rede?

Poderíamos pensar na estrutura de roda como processo metafórico para essas construções? Como se forma a roda? Quem está na roda? Quem entra na roda e quem sai dela? Quanto tempo cada um permanece na roda? Damos-nos as mãos na roda? Como nos damos as mãos? Decidimos a quem damos as mãos no caminho? Como decidimos? Com que intensidade nos damos as mãos? Para que lado giramos? Ou giramos para os dois lados? Em que velocidade giramos conjuntamente? Como e quantas vezes mudamos as configurações dessa roda? Quais os tamanhos dessa roda? Como produzimos energia em roda? E inúmeras outras perguntas poderiam se desdobrar daí...

Para mim, o ato de se conectar com as pessoas demanda, sim, muita energia, mas ele também pode produzir muita energia, dependendo de como essa conexão se dá. Quando isso acontece e o fluxo se estabelece, é de fato saboroso estar nele. E é imprescindível nos mantermos conscientes desse processo para não nos acomodarmos e, assim, estimularmos outros fluxos. Faz-se importante

abrirmos a roda para entrar ar, entrar gente, sair gente que ali não deseja mais estar. Parece precioso fazer com que a roda se constitua pelo desejo de estar junto. A roda não é uma imposição, é um desejo. Assim como as redes. E, por meio do desejo, geramos ações.

E nós? Que redes são essas que estamos tecendo? Beijo afetuoso na alegria de começar a bordar com você.

Aninha.

REDE, TRÊS

Campo Grande, 25 de abril e 4 de maio de 2018.

Ah..., Ana!

Essa roda que você abriu agora me interessa. Já não sei se fazer parte dela é um passo de entrada ou se é sobre abrir os olhos e reconhecer-me em círculo. Não aquele círculo linear, infinito em sua jaula, mas esse círculo dos cactos que pontuam o espaço com suas presenças e o preenchem com suas fluências, telepáticos. Sobre essa poética posso dizer alguma coisa concreta, mesmo não sabendo dela por inteiro.

É comum a pergunta: vocês do Corpomancia são em quantos? Você mesmo me perguntou outro dia. Ontem foi a vez de Fran (Franciella Cavalheri) tentar responder, quando se apresentava em uma oficina que estamos fazendo. A resposta dela foi a mesma da minha para você, inexata. Não sabemos quantos somos, quem somos exatamente. Olhe para nós duas agora, se não somos daqui também, mesmo que não estejam todos, mesmo que venham muitos outros. É uma linha delicada essa que lhe traz o medo do corporativismo, e esse seu medo vem me fazendo refletir sobre as nossas redes por aqui. A imprecisão da resposta de Fran norteou-me uma calma a esse respeito, veja só. O próximo bailarino apresentou-se como integrante do Corpomancia, e eu pouco o conheço, achei bom. Sinal de que somos uma rede aberta a conexões. Mas quero dizer de outra qualidade também.

Não se trata de um desgoverno. Criamos propostas que tomam corpo e aproximam corpos que se interessam, e às vezes eles não se interessam mais, e outros entram, outros permanecem. É um movimento natural, que acontece também em sistemas que se veem mais fechados e, por se verem assim, adicionam certo sofrimento às chegadas e partidas.

Às vezes fica mais fácil pontuar o que as coisas não são, ou tecer uma dezena de afirmativas para tentar moldar o que se é, mesmo que soe exagero. Não é corporativismo. Não é desgoverno. Não é insegurança de não saber o que é. É confiança nas possibilidades que podemos construir. É prontidão. Escolha. Democracia. Escuta. Ativismo. Movimento. Ser silêncio. Estar necessário. Buscar descobrir. Perceber o momento. Retirar-se. Entender seus papéis. Variar os papéis de acordo com as possibilidades. Perceber necessidades. Estar presente. Aí eu lhe pergunto, Ana, se esta experiência aqui reinventada com as palavras não chega perto da composição em tempo real?

Nessa oficina de que participo, ministrada por Geraldo Si, o que me chama a atenção é perceber a prontidão de quem participa, o estado em que se entra para compor. O ânimo >> pausa para o dicionário googlemaníaco:

ânimo

substantivo masculino

1. espírito pensante; alma.

2. índole natural; gênio, temperamento.

“é pessoa de ân. cruel”

3. determinação diante do perigo ou do sofrimento; coragem, decisão, valor.

“faltou-lhe ân. para enfrentar o adversário”

4. manifestação efetiva de desejo; intento, vontade.

“seu ân. era contar-lhe a verdade”

5. disposição de espírito; humor.

“chegara de ân. alegre”

6. *interjeição*

coragem, força.

“â., filho, não desista agora”

Isso que antecede o movimento da rede me interessa. O que nos faz conectar, o que torna as conexões potentes. O espírito pensante, a coragem, a vontade, o temperamento, e acrescento aqui o estado de prontidão e talvez uma curiosidade, porque ela pressupõe um não saber, com uma cobertura de aventura e um recheio de inteligência, você não acha?! Isso que antecede o tecer da rede me interessa, porque estou buscando em mim esses motivos de conexão. Essas palavras bonitas que inspiram a ação. Penso que, quando a gente é bem jovem, a gente se move por instinto, por frescor, por vigor. Suely Machado, em uma das vezes que trouxe o seu Primeiro Ato a Campo Grande, disse que gostava de trabalhar com bailarinos bem jovens ou mais maduros, os de 30 não. Começo a entender Suely, nos meus 34.

Sobre o seu gasto de energia com quem não quer criar conexões, lembrei-me de Leandro Karnal, em um desses vídeos postados no Facebook, impossíveis de se localizar por busca, que disse alguma coisa como: uma pessoa só se põe a escovar os dentes com vontade própria quando vem o desejo de beijar. Antes disso, é um gasto de energia dos pais tentar ensinar o filho.

Aproveito para dizer que você foi muito generosa em dizer que aprendeu no nosso contato, na construção do nosso artigo, porque quem saiu no lucro do aprendizado fui eu, *sorry*. Mas você, tendo essa qualidade da curiosidade com cobertura de aventura e recheio de inteligência, fez ecoar aqueles escritos, conectivou o que era conectivo por natureza, e quero dizer que fiquei bem feliz em saber que tomou vida própria, vida bonita.

E você? Quais foram as conexões mais fortes com a nossa construção na sua experiência no México? Quero saber por aqui também.

Beijos, querida, sim, com muito afeto.

por Paula Bueno

REDE, QUATRO

Fortaleza, 13 de junho de 2018 (mas poderiam ser várias outras datas em que ensaiei terminar esta carta e não o fiz).

Querida Paula,

Há quanto tempo não lhe escrevo... Esse hiato fez-me recordar como as cartas demandam atenção, cuidado e dedicação. Curioso... Um tempo dedicado a nós mesmos e ao outro, que fomos perdendo com a velocidade enlouquecedora das novas tecnologias. Temos perdido o tempo de degustar, de apreciar, de criar empatia e intimidade. Ou seja: temos perdido o tempo de amar. Já não sei se essa é uma fala de uma precoce avó, que nem filhos teve, com a única função de manchar com tinta nostálgica e cheiro de mofo esse papel branco, para deixá-lo em tom de sépia. Ou se, ao contrário, ainda mantenho alguma jovialidade com pitadas de lucidez criativa e afetiva que me façam querer crer na possibilidade de atualizar esse mundo datilográfico, sem perder a capacidade de olhar para os detalhes e aprofundar-me nas relações com alguma intensidade.

A vida e seus atravessamentos, às vezes, afogam-nos em turbilhões... Daí as questões são tantas e tão urgentes que precisamos de silêncio para ver os fragmentos se reunirem novamente e pensarmos por qual fluxo seguir nesse momento. É preciso meditar, deixar os pensamentos irem e voltarem, como as ondas do mar. Sentei aproximadamente nove vezes para escrever esta carta e os parágrafos pareciam não se alinhar. Até que pensei no próprio desalinhamento da vida e das inexatidões que nos compõem, como você mesmo colocou na última carta sobre sua experiência acerca do Corpomancia. Também lembrei o que você havia dito sobre a confiança nas possibilidades que podemos construir e decidi confiar no risco e embrenhar-me na escrita final desta carta, sobre a qual não espere nenhuma lógica linear. Pois bem, estas linhas são bem mais um emaranhado de questões, conexões, redes, como essa planta (Figura 5) que encontrei na gravação do segundo videodança (*Entrelace*) que estou produzindo para nosso projeto/encontro.



Figura 5 – Sem título
Fonte: primária

Essa planta deu-me alguma esperança de que um emaranhado de ideias possa produzir alguma beleza e poesia, sem a mínima ingenuidade de pensar que meu cérebro é capaz de produzir inteligência e exuberância similares à que a natureza nos apresenta.

Uma vez ouvi de uma amiga: “Precisei ficar num quarto de hotel com você para entender como você funciona. Seu pensamento é tão rápido que ninguém acompanha. Quando você fala alguma coisa e todo mundo acha que você está sendo impulsiva, seu cérebro já deu uma série de voltas, você já pensou por vários lados, foi e voltou, ponderou e por isso falou. Mas esses movimentos são rápidos, muito rápidos”. Fiquei debruçada em suas palavras por um tempo. Já não tinha consciência disso, mas esse é um treinamento que fiz durante anos para a composição em tempo real em dança. Pensar enquanto ajo. Agilizar a capacidade de reflexão para tomar decisões em cena. Logo conectei essa fala com mais duas frases que ouvi de outros dois amigos. A primeira dizia: “Você é elemento fogo e chega sempre com muita intensidade”. A segunda dizia: “Você é água que flui no tempo de maneira doce”. Logo pensei que a intensidade fogo que me move constitui meu ânimo. Meu desejo de ser, de dançar, de produzir vida de maneira criativa, de criar laços conectivos. Mas se esse fogo começa a se espalhar com muita intensidade pode causar queimadas e queimaduras. É preciso dosar para que ele seja chama acesa, ardendo desejos, mas que possa

navegar como as águas para encontrar outros parapeiros e encontrar seus fluxos.

Sim. Sou curiosa. A curiosidade é o princípio da minha existência. A curiosidade é meu fogo. Ela me desloca, me leva ao outro, me faz ter interesse pelo outro, por algo. A curiosidade faz-me criar. E logo me transformo em água para flutuar. Ao caminhar no mundo com os olhos curiosos, sou provocada e provoco. Outro dia, um feriado, tive uma súbita curiosidade noturna e mandei uma mensagem para um amigo que eu pensava poder discutir determinada questão com mais propriedade que eu. Curiosidade não tem dia nem horário. Ele me respondeu rindo e dizendo: “Você, sempre questionadora...”. Também refleti sobre isso. De uns anos para cá, tenho percebido como sou provocadora nos ambientes por onde passo. Nunca tive esse ofício. Quer dizer, nunca acordei um dia e pensei: acho que serei uma provocadora. A vida não se constitui assim. Fiquei pensando nesta trajetória: a curiosidade vem acompanhada de questionamentos fundamentados (não gratuitos), os questionamentos vêm acompanhados de provocações, as provocações desestabilizam, as desestabilizações trazem novas curiosidades. Talvez aqui uma parte do círculo se abra para tornar-se espiral, para criar outros possíveis e não verdades absolutas. E isso é da ordem da composição em tempo real.

Compor em tempo real exige troca, diálogo. É como a docência. Troca e diálogo exigem ânimo de todos os envolvidos. Mas e quando não há ânimo de todos para que a troca ocorra? Parece que vivemos um tempo em que os ânimos andam desanimados. Conversava com Dudude Herrmann outro dia sobre isso. Em nossas falas, e na de tantos outros profissionais que conhecemos, reconhecemos a dificuldade de lidar com a docência e as parcerias artísticas na atualidade. Parecemos viver um momento em que todos estão “desistidos” e, quando o outro está desistido, não há espaço para ninguém entrar. O estado “desistido” normalmente se traveste de certa arrogância, de um saber tão enrijecido e seguro (ou, melhor dizendo, inseguro) de si que não há espaço para o aprendizado, não há espaço para impulsionar novos ânimos. O estado “desistido” é tão seguro da desistência que não abre espaço para a construção conjunta. Construir dá trabalho. Construir junto, mais ainda! É mais fácil reclamar, falar mal, apontar o dedo para o outro do que exercitar a alteridade,

pensar com o outro, rever com o outro, trabalhar de forma ética e sincera. Em nossa conversa, percebemos que esse estado “desistido” vampiriza aqueles que ainda têm ânimo e energia e os adoecem.

Nesse sentido, comecei a pensar sobre o ceder. O contato improvisação é ótimo para nos ajudar a refletir sobre isso. Quanto ceder? Quanto não ceder? Quem cede o tempo todo? Quem não cede nunca? Como quem nunca cede aprende a ceder? Como quem cede o tempo todo aprende a não ceder? Como aprendemos a ceder e a não ceder juntos? É possível? É possível reconstruirmos referências conjuntas, nas diferenças?

Essas têm sido questões que têm me permeado com alguma frequência... Em um período em que perdemos todas as referências éticas e que transgredimos todos os limites, esquecendo que eles são necessários para a convivência social, o que nos sobra, além do caos, de crises existenciais e de um vazio humano aliviado com ansiolíticos, antidepressivos e entorpecentes?

Vejo nossa sociedade cada vez mais adoecida e parece-me muito sintomático que os bailarinos também estejam adoecendo. Imagine! Se nós, que supostamente lidamos com o corpo de modo sensível cotidianamente, pensamos nas práticas de consciência corporal e estudos somáticos, estamos nesse estado, imagine quem não construiu as mesmas possibilidades na vida... Longe de pensar que somos seres especiais ou melhores, mas, em princípio, seria parte de nosso ofício cuidarmos do próprio corpo, ou não?

Confesso que a situação sociopolítica em que nos encontramos, de total desorientação psíquica, me atravessa com alguma força, me desloca do eixo e me causa tontura. Buscar a verticalidade está cada vez mais pesado e difícil. Quero cada vez mais ficar deitada, embora não consiga dormir. Talvez porque coleciono alguns motivos para não acreditar que tenhamos a possibilidade de sair desse buraco negro. Não sei se chamo isso de pessimismo ou realismo. A cada manifestação popular a favor do fim da corrupção, entendendo que a solução para isso é uma nova ditadura. A cada vez que vejo um funcionário público receber um salário sem cumprir as funções que lhe são determinadas e ainda assediar moralmente as pessoas que exigem dele o cumprimento de seu contrato; toda vez que vejo um estudante de uma universidade pública não

cumprir seus deveres, mas exigir uma série de direitos; cada vez que tenho de ligar para uma empresa de telefonia reclamando do valor da conta que veio errado e tardo muito em resolver; cada vez que não consigo facilmente encerrar um contrato de serviço; cada vez que vejo gente jogando lixo na rua e no mar; cada vez, cada vez... Fico pensando se o governo é um problema isolado ou se estamos de fato vivendo um momento de desistência coletiva. O total abandono das possibilidades comunitárias. Talvez esse governo falido e corrupto realmente represente a nossa sociedade. Frase polêmica. Sim, eu sei. Mas por que não temos o hábito de acompanharmos nossos governantes e suas ações de perto no dia a dia? Por que apenas quando a Rede Globo anuncia alguma tragédia fiscal começamos a acompanhar a política? Reproduzimos discursos que a maioria de nós nem sabe como são construídos e por quem são construídos. Simplesmente tomamos um partido, como no futebol, e começamos a torcer por ele ou contra ele, com toda a gritaria e alegoria que podemos. Vestimos até as blusas com as cores que o regem e criamos hinos, como nas torcidas organizadas! São coisas que nos constituem e nem sabemos exatamente os motivos. Ontem vi um bebê com a blusa de um time de futebol e pensei: meu padrinho me deu uma camisa do Flamengo assim que nasci e meu pai me deu um disco com o hino do time, quando eu era criança. Sou Flamengo roxo desde sempre e não sei nem o motivo. Só visto a camisa e torço. Se já há certa perversidade em fazer isso por um time de futebol, que não deixa de estar entranhado em situações de ordem política em nosso país, pense o que significa fazer isso com os partidos políticos que nos representam! Nunca podemos generalizar, porque as exceções existem, mas olhar para esse quadro, que implica uma maioria da população adotando esse sistema, é assustador.

Assisti ao filme *O Processo* e tive a confirmação do que já sentia. Estamos em um jogo em que o que menos importa são as decisões coletivas e públicas. O que está em jogo são interesses privados de ordem financeira e intelectual e a ganância pelo poder. A população é apenas parte do jogo, uma espécie de *backing vocal* que dá suporte para o protagonista cantar: tem de se manter controlada para não tomar a frente da situação, mas tem sua importância na *performance*. O que importa é que a maior parte da população torce para o candidato A ou Z, para o partido C ou D de modo intenso, sem nem saber o

motivo. Enquanto nos engalfinhamos entre nós, quem está no alto poder se organiza para atender aos seus próprios interesses. E, como temos os micropoderes, que mantêm essa mesma estruturação nas outras camadas, temos muito com o que nos ocuparmos aqui por baixo. Estava conversando com um amigo meu advogado e disse-lhe: “Parece que a vida é só resolver problemas gerados por gente desonesta”. E ele me respondeu: “Mas é”. Em outras palavras, talvez esse governo falido nos represente tanto que nos *absurdamos* ao ouvirmos nos noticiários sobre o que ele é capaz de fazer conosco, porque, ao fim e ao cabo, nos projetamos ali e vemos, com lentes de aumento, o que nós mesmos somos capazes de fazer conosco no dia a dia. De repente parece tudo tão sem sentido, mas sempre pensamos que a falta de sentido está apenas lá, né? Porque aqui continua tudo igual. Seguimos sendo uma população que mente, que quer tirar vantagens, que é desonesta, mas que se considera perfeita. Aí, nessa hora, vem alguém e fala: mas é diferente furar a fila do supermercado e desviar bilhões. Sim, é diferente. Ninguém disse que é igual. Mas o princípio é o mesmo: tirar vantagem, entender que eu tenho mais direitos que o outro, pensar no mundo de modo individualista. Isso provavelmente significa que alguém está reclamando daquele que desvia bilhões, mas na primeira oportunidade que tivesse de estar no lugar dele poderia, sim, fazer o mesmo.

Nesse quadro, como pensarmos coletivamente? Como resistirmos a todo um contexto individualista, onde sempre o outro quer que se pense nele, mas ele nunca pensa no que está ao seu redor? Como encontrarmos pares que queiram também ouvir e não apenas falar? Como encontrarmos pares que queiram construir conjuntamente? Para reencontrar a vertical, tenho observado como posso tecer as redes que me embalam novamente para um novo movimento, buscando não desistidos que ainda queiram construir ações coletivas, apesar de.

Tenho entendido que não é possível manter o ânimo/fogo aceso quando o outro não deseja essa troca. Desistidos precisam fazer o próprio movimento de reerguer-se, mas em sua própria estrutura. É preciso ativar o abdômem e os apoios. Caso contrário, apenas soltarão seus pesos sobre outros corpos e os derrubarão. Parece-me que, de novo, o contato improvisação teria algo para nos

dizer aqui. Para dançarmos juntos, é preciso que os dois corpos estejam ativos para entendermos como eles se movem, produzindo energia mutuamente.

Nessa visão, o evento de que participei em Bacalar, México, Contact and Flow, me trouxe mais umas tantas questões... A experiência foi muito forte. Trabalhávamos contato improvisação boa parte do tempo na água e uma parte na terra. Lá eu não tinha desejo de falar ou escrever. O que eu vivia não se traduzia em palavras. Quando algo me atravessa, de fato, não desejo falar. Desejo vivenciar aquilo. As palavras parecem não caber.

Comecei a perceber como tenho falado ultimamente, embora tenha tido o desejo de me calar cada vez mais. Mas essa necessidade de falar vem vindo de uma ação didática na tentativa de comunicação com o outro, que está tão desgastada pelos processos de redes sociais. Cada vez as trocas de mensagens são mais curtas e as pessoas presumem mais o que as outras têm a dizer. Disso, desenrolam-se diversos problemas de comunicação.

No encontro em Bacalar ouvi Andrea Scheel dizendo: “Não presuma. Esteja atento ao aqui e agora, ao que ocorre”. Parece-me que aí estava a chave. Como estávamos tão presentes no que fazíamos, a comunicação dava-se no lugar do sensível. As palavras não eram necessárias. Eu não presumia o que o outro queria/desejava/pensava. Eu vivia aquilo com o outro, escutando-o, percebendo-o. E, se ainda assim algo não ficava claro, do modo mais simples e direto, só perguntava ou respondia à questão que surgia verbalmente.

Talvez socialmente a gente ainda não tenha se dado conta de como olhar para o outro, escutar o outro, fazer com que compreendamos muito sobre nós mesmos.

Joshua Wasem ensinava-me a tocar *hang drum*, em alguns momentos livres. Eu, sempre muita enérgica, às vezes não conseguia medir a potência de meu movimento em relação ao instrumento. Ele me olhava, sorria e dizia: *Be gentle!* (Seja gentil!) A água e o *hang drum* foram me ensinando pouco a pouco a medir o fogo que havia em mim. Ser gentil é resistir. Ser gentil e resistir. Ser gentil para resistir. Pensava, dia após dia, como ser gentil em contexto violento? Ali me parecia descomplicado. Estávamos todos envolvidos por água, querendo ser água, em estado de água. Estávamos todos em um espaço natural que favorecia a

troca, a convivência, o diálogo. Mas era um espaço/tempo suspenso, um período determinado, com as necessidades básicas previamente supridas.

Ainda assim, não estava tudo tão bem resolvido. Nas *jams* eu me questionava constantemente, por exemplo, sobre os encaminhamentos que o contato improvisação tomou. Nunca tive a oportunidade de estudar contato diretamente com Steve Paxton, mas trabalhei com alguns discípulos diretos dele. Quando comecei a me tornar curiosa sobre essa prática, o que mais me seduzia era entender em seus princípios básicos a possibilidade de ampliação da capacidade de estar com o outro, de perceber o outro, de mover-se com o outro. A ideia de condução borrava-se, à medida que a percepção e negociação dos pesos dos corpos ocorriam e os dois corpos em contato necessitavam identificar-se como elemento uno e se moviam por algo que era criado pelo elo, pela conexão, e não pela imposição de um corpo sobre outro. Repentinamente, não apenas nas *jams* desse intensivo, mas em outras *jams* de contato de que já participei, comecei a identificar um protagonismo de processos de virtuosidade, nos quais as carregadas (*liftings*) se convertiam no assunto principal, em tom acrobático, com pares que se fechavam entre si num orgasmo dançante, sem abrir espaço para outros diálogos. Aqui se faz necessário pontuar que não tenho nada contra virtuosismo ou manifestações acrobáticas, mas entendo que já há outros espaços na dança que dão conta desses universos e não me parece que eles coadunam com as origens ideológicas do próprio contato.

Em alguns momentos, assistir a *jams* de contato me traz uma sensação de que esses espaços se tornaram mais de experimentação, terapia ou produção de um prazer individual do que uma possibilidade de treinamento criativo. Muitas vezes eu observo os participantes fechando-se em si mesmos e reduzindo a sensibilidade para o outro, em vez de expandir a percepção e o olhar para o outro. Por vezes, vejo se delinear quase uma espécie de seita, em que alguns se consideram avançados e, portanto, superiores aos outros e, de modo geral, só querem dançar entre si. Em vários momentos vejo pessoas que se tocam, mas que não estabelecem contato, o que me parece um contrassenso com a proposta inicial do contato.

O que mais me interessava no contato era identificar em sua filosofia a generosidade, a dissolução do poder de um corpo sobre outro, a produção de

uma ação mútua e consentida pela relação, com a consciência do corpospaço (seu e do outro). No Contact and Flow parecia que a água trazia esses princípios de volta. A água, de certa forma, faz-nos diluir esse estado hierárquico, de poder. Ela nos leva, nos conduz, nos coloca em outro estado, nos tira do controle. É fluxo.

Um dia dancei com Joshua na água. Era como entrar no vácuo. Sentir-me vácuo. Estar vácuo. Ser vácuo. Perdi qualquer referência, por estar vulnerável, mas os sonhos não me abandonaram. Eu e Joshua olhamo-nos por muito tempo após a saída da água. Quando saí, minha sensação era de estar de fato só. Talvez porque hoje tenha percebido que passo muito tempo cuidando do outro, sustentando o outro. E aqui a água cuida de mim, me sustenta. Meu corpo é água. Sou cuidada. Retomar essa sensação do cuidado com o outro que temos perdido enquanto sociedade me parece essencial para reencontrarmos o ânimo. César Rendueles (2016), no livro *Sociofobia: mudança política na era da utopia digital*, escreve, na página 194:

A ética do cuidado é fecundamente política. Não porque a política se pareça com as relações familiares: em um sentido importante, é justo o oposto das relações familiares. Mas sim porque, no terreno dos cuidados, é evidente até que ponto as normas que assumimos nos transformam em pessoas que podem aspirar ser de outra maneira e por vezes só podem fazê-lo conjuntamente. A democracia não pode ser fragmentada em pacotes de decisões individuais porque está relacionada aos compromissos que nos constituem como indivíduos com algum tipo de coerência, um passado e alguma expectativa remota de futuro. E essa é uma realidade antropológica incompatível com o ciberfetichismo e a sociofobia.

É curioso perceber como novas relações presenciais atravessadas pelas virtuais vão nos fazendo perder o sentido do cuidado, de alguma maneira. A velocidade instantânea não gera conteúdos de aprofundamento, que exigem tempo e paciência para ler, para compreender, para analisar, para conhecer. Diferentemente daquele tempo de rápida resposta da composição em tempo real, em que treinamos para ter agilidade na leitura do contexto e na percepção das situações, essa velocidade outra da tecnologia incita a manutenção da

superficialidade e instiga-nos a leituras descontextualizadas ou sitiadas em contextos semicontrolados (nossos contatos de redes sociais que são estabelecidos apenas por zonas de interesses afins). Nas redes sociais aprendemos a buscar os iguais e banimos os diferentes, cada vez mais fortemente. Estamos perdendo a capacidade de conviver com o diferente.

Nesses dias que voltei minha atenção para a natureza e que pude dançar por dez dias em uma lagoa de preservação ambiental, fiquei pensando em como necessitamos voltar às nossas origens naturais, porque elas nos ensinam a viver. Não há melhor espaço educacional e artístico do que a própria natureza. Pensei em quantas e quantas vezes avançamos na natureza sem percebê-la, de fato. Nesses dez dias, era preciso termos o cuidado de ser esse espaço e de entender como sê-lo. O que já estava ali antes de nossa chegada? Como pedir permissão para entrar? Cuidar. Ouvir. Ver. Contemplar. Estar com. Como perceber os diferentes e os semelhantes e como estabelecer essa convivência? Essas nuances foram se expandindo para as relações entre os bailarinos que ali estavam. Gradualmente fomos estabelecendo esse espaço de cuidarmos uns dos outros. Fui percebendo como a vida fica mais leve quando cada um para de pensar em si e começa a pensar em si na relação com o todo, quando há respeito mútuo, quando se entende que para ser respeitado é preciso, antes, respeitar a si mesmo, ao espaço e ao outro.

Da mesma forma que encontramos parceiros para dançar, para conversar, para sonhar, encontramos espaço para trocarmos arte. Nos únicos dois turnos de folga durante dez dias, encontrávamos o mesmo tesão em passearmos juntos e tomarmos uma cervejinha no gramado do *pueblo* que estava perto, ou quando trocávamos sessões de *janzu*, massagem, aprendizado de instrumentos e cantos, fotografias, vídeos.

No último dia de viagem recebi um presente de Diego Muñoz, bailarino e *videomaker*, que fez algumas imagens de *Sob o Céu do Silêncio*, primeiro videodança que trocamos aqui nesse projeto e que você editou. Ele me deu uma pulseira branca com os dizeres: “Elejo levá-la como símbolo de amor, paz e respeito a mim e ao meu entorno”. E vinham escritas as palavras: amor+alegria+gratidão+paz+perdão+respeito+vida. É de uma organização não governamental (ONG) que se chama Demidepiende.org. Diego disse-me que

estava dando essa pulseira para as pessoas que ele conhecia que se identificavam pelo desejo de colocar esses princípios no mundo, para que a gente se reconhecesse. Voltaram as minhas questões sobre as comunidades que vão se formando..., mas, ao mesmo tempo, pensei: “Que lindo! Se é pra me territorializar ou para ser identificada com alguma comunidade, que seja com esta!”. Fato é: senti-me feliz e sigo com minha pulseira pulsando.

Após esse tempo de suspensão, beleza e leveza, como voltar para um grande centro urbano, como é Fortaleza, e manter a calma, a gentileza, a delicadeza? Dois dias depois que voltei de viagem, por exemplo, fui a uma festa na Praia do Futuro e, ao sair de lá, tive de sobreviver a um tiroteio provocado por dois policiais que saíram brigando da festa. Um faleceu deles na nossa frente. Aproximadamente dez disparos foram dados. Alguns segundos que pareceram horas... Minha vida estava dependendo de uma bala se encontrar ou não com o meu corpo. Tenho amigos em Fortaleza que moram na periferia e vivem isso mais de uma vez por semana. Todos os dias penso que Nostradamus talvez tivesse razão e esse seja mesmo o fim do mundo. Estamos exterminando-nos. Reafirmamos sistemas que pensávamos terem caído por terra, como o darwinismo, e nos atiramos a reforçar nossas diferenças e mostrarmos nossa força. Queremos todos nos empoderarmos. Para que alguém se empodera? Para demonstrar poder sobre o outro. Empoderar-se não deixa de ser tomar para si a lógica e o sistema com o qual se discordava, do qual se reclamava, criticava, abominava e reproduzi-lo, apenas invertendo seu lugar nessa cadeia. Passar de agredido a agressor. Mas nesse jogo o outro também se empodera. E então é agressor contra agressor. Força com força. Murro com murro. Grito com grito. Grito é ar das entranhas exposto em som. Mas excesso de vento mata cacto, lembra? Matamos nossa própria capacidade de resistir.

Por que ninguém discute a capacidade global de se desempoderar? Por que não nos desempoderamos todos para começarmos de novo a nos olharmos como seres humanos, e só? Utopia. Sim... A utopia às vezes me dá alguma força para viver. Porque está no plano dos sonhos. E ainda não perdi a capacidade de sonhar. Meus sonhos não serão roubados.

Ainda prefiro olhar para os sorrisos que recebo em Fortaleza. Isso não é negar a violência que nos assola. Ainda prefiro buscar a força no mar, sem invisibilizar

a periferia. Ainda prefiro acreditar em outros possíveis, sem ignorar a dureza do contexto. Mas penso, com o fundo de meu coração, que só sairemos desse buraco se construirmos outros possíveis. E agora, agorinha mesmo, só tenho encontrado esses possíveis mantendo os sonhos em movimento.

Enfim, minha querida, acho que finalmente terminei esta carta sem ponto final. Seguimos nos emaranhando na tentativa de produzirmos flor.

Com afeto, Aninha Mundim.

P. S. 1: Para quem quiser ver os videodanças *Sob o Céu do Silêncio* e *Entrelace*, seguem os links respectivos: <https://www.youtube.com/watch?v=WSh5g7bXu0Y> e <https://www.youtube.com/watch?v=1zJq7YhTd90>.

P. S. 2: Quantos *eus* eu disse nessa carta? Fiquei a me perguntar qual nível de egocentrismo há nisso. Estaria traindo minha própria busca pela coletividade? Mas se eu traio a mim mesma, eu ainda seria eu? E se eu falo de mim pelo olhar do outro, já não há o outro em mim? Mas como falar do mundo de uma perspectiva outra que não seja a minha? Enfim, talvez compartilhar uma experiência que seja minha também torne essa experiência do outro, do mundo. Como canção a ser composta. Não sei... Tenho minhas dúvidas, até sobre mim mesma.

REDE, CINCO

Campo Grande, 14 de julho de 2018.

Ana, querida,

Começo a escrever esta carta aqui do seu lado, porque finalmente nos encontramos. Vamos nos colocar a fechar este trabalho, que é um começo, um abrir. Foi bonita a sincronia de você chegar para a festa junina da escola de Joaquim, nosso companheiro de alguns encontros, meu filho amado. Chamo de sincronia, porque você vem falando do elemento fogo em suas cartas. Andamos pela escola segurando lanternas acesas com ele, o fogo (Figuras 6 e 7).



Figura 6 – Lanternas por dentro
Fonte: Camila Zanetti



Figura 7 – Lanternas por fora
Fonte: Camila Zanetti

Nessa escola experimento um movimento de rede. Seguimos a pedagogia Waldorf, criada por Rudolf Steiner, o mesmo criador da antroposofia. Isso implica a participação direta dos pais e estamos estruturando uma associação para mantermos a escola. Fazemos horta, estamos próximos no dia a dia. É um esforço. Um esforço em que o resultado é sempre mais recompensador que o trabalho. Ainda assim, a configuração de rede necessária para concretizar esse

sonho coletivo é um aprendizado tamanho, especialmente para nós, pais e professores vindos de uma educação formal. Muitos de nós desistiram nesse caminho de quatro anos, outros entraram dando um novo fôlego a essa ideia, que compreendemos não ser apenas uma ação específica para nossas crianças, mas a criação de uma nova consciência para esse lugar em que vivemos. Estamos em ação, e, a cada nova escola criada, há uma revisão e uma atualização do que se pensou um dia.

Steiner estudou a evolução da medicina, da filosofia e de outras ciências para criar a antroposofia. Uma das partes que me interessam entender são os temperamentos, porque ele admite as diferenças entre as pessoas e isso me dá uma visão mais democrática da composição da rede, de conexões possíveis e diferenciadas para cada indivíduo e papel que exercemos nas redes em que atuamos. Encontrei a dissertação de Sandra Regina Kuka Mutarelli (2006), *Os quatro temperamentos na antroposofia de Rudolf Steiner*, e vou pontuar aqui algumas coisas que apreendi da leitura. A começar pelos tipos de temperamento, suas características e forma de interação:

- Colérico: quando as forças interna e externa são intensas, e precisa da força da autoridade para se sentir menos responsável por tudo;
- Fleumático: quando, ao contrário do colérico, demonstra uma apatia tanto exterior quanto internamente e precisa do contato com o outro para ter interesse pelo mundo por intermédio do interesse do alheio;
- Melancólico: quando sente tanto e borbulha internamente, com dificuldade de se expor e interagir com o mundo exterior, e por isso pode ser apresentado às dores do mundo para não se sentir sozinho, criar vínculo e sair de seu universo particular;
- Sanguíneo: quando está estimulado com as novidades, vive no externo e tem dificuldade de concentração e interiorização. É possível entender suas preferências e mostrar aos poucos conteúdos relacionados a elas, em doses homeopáticas para que o seu interesse se aprofunde pela curiosidade.

É claro que não somos um rótulo. Steiner mesmo coloca que temos todos os temperamentos, e alguns deles se manifestam com mais força em cada pessoa.

Se a gente pensar na vida contemporânea, que nos exige tantas identidades diferentes, como propõe Stuart Hall (2006) no seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, então é possível dizer que somos mais estimulados a experimentar temperamentos diversos daquele que é dominante na gente. O que você acha disso, Ana?

Essa divisão dos temperamentos Steiner buscou de estudiosos clássicos, como Galeno, que associava os temperamentos aos quatro elementos:

- Colérico: fogo;
- Melancólico: terra;
- Sanguíneo: ar;
- Fleumático: água.

Aqui em Bonito (MS), onde nos encontramos agora, estamos rodeadas por forças concentradas daquilo que nos compõe e nos é essencial. Uma *Força Estranha*, minha música favorita do Caetano (1978). É incrível como muitas vezes o pensamento excessivo e imóvel nos afasta dessas conexões, e a dança tem o poder de trazer sentido ao que buscamos... Aqui experimentamos movimentos inspirados nesses temperamentos em conexão direta com seus elementos fundamentais:

- Na *terra* uma potência interna com movimento mais contido. Você se queixou desse estado, encontrou um sofrimento ali, mas como foi bonito o que produziu! Para mim, esse elemento e esse estado são um conforto... Acho que sou mais melancólica;
- No *ar* uma soltura, uma brincadeira com o que o corpo pode ser, e logo outra coisa nova, um pontuar e chacoalhar e voar, depois voltar e pousar uma borboleta e parar para fotografar. Veja como entramos nas frequências dos temperamentos, às vezes até sem perceber;
- Na *água* um fluir, uma reação ao que nos envolve, um mover passivo e, se não é, se perde o fôlego quanto mais se luta contra a corrente. É difícil não se deixar envolver, e fomos unânimes na apreciação da água, por mais gelada que estivesse... As fotos que tiramos refletem essa profundidade, essa intimidade com um grande útero rio;

- No *fogo* uma liberação de intensidades, velocidade incessante de expressão, de pensamento, de vida e morte e vira e continua. Essa cólera, tão própria de você, eu conheço bem – mas só visito de vez em quando.

Escolhemos batizar nossos encontros e trabalho de *Cartas abertas ao desejo*. Minha primeira reação com a palavra *desejo* foi uma grande dúvida. Lembro-me de uma aula de ioga em que a professora falou sobre como o desejo nos afasta daquilo que almejamos; é uma fabricação do ego, uma falta de presença, um pensar em algo que não está aqui, não é. Tenho mania de concordar com muito (não tudo, muito). O que ela disse ressoou em mim, e entendo que, quando estamos a dançar, a presença é ouro.

Acontece também que estamos falando sobre o que nos faz sair do nosso estado de conforto a nos mover e a buscar conexões, o que nos faz querer, e insistir e, muitas vezes, resistir. O desejo existe, e podemos sim nos apegarmos a ele para chegar até a roda. E gentilmente nos despedimos dele quando a música começa, quando damos as mãos aos mais diversos temperamentos e olhamos nos olhos de todos os presentes. Presentes. Presença.

Obrigada por ter vindo. Por estarmos aqui (e você já se foi e eu continuo a escrever). Joaquim agora pergunta de você. Respiramos o mesmo ar, pisamos o chão que nos deu impulso, mergulhamos na água calcárea, produzimos calor com o nosso movimento, inquietude na pousada tranquila. E logo, logo estaremos juntas a compartilhar um pouco dessa nossa experiência.

Com amor, Paula.

REDE, SEIS

Fortaleza, 15 de outubro de 2018.

A última, que não finda, mas abre novos começos.

Paula, querida, já faz três meses desde a última carta. Quanto vivemos!

Nossos encontros nos têm trazido provações, provocações, desafios. Quantos impasses, obstáculos e adversidades temos passado para conseguirmos estar

juntas, atuantes e desdobrando esse trabalho em tantas ações frutíferas! Quantas lutas para tornarmos nosso espaço de trabalho respeitado em suas necessidades básicas, para garantirmos o humor e a afetividade em meio a tantas batalhas de logística e produção que nos pedem a todo o momento para desistir. Mas resistimos, continuamos resistindo e ainda resistiremos por muito tempo, sem perder a alegria, embora, por vezes, ela ensaie abandono.

Em todo esse tempo, tenho aprendido muito com o seu silêncio, com a sua serenidade, com o seu extenso tempo de pensar. Sim, somos muito diferentes. Quase uma espécie de *yin-yang*, tão opostas quanto complementares. Respondendo à sua pergunta: creio, sim, que seja um exercício constante aprendermos com os temperamentos que nos são menos comuns. De fato, há uma força estranha, que nos une e move produções artísticas, pessoas e redes, em um tempo tão próprio quanto indefinível.

Após meses trabalhando por Skype, com o atravessamento de nosso rápido e intenso encontro em Bonito, tivemos nossa primeira apresentação pública (Figuras 8 e 9), nos seminários do Festival de Dança de Joinville. Não sei se a lembrança que tenho mais forte é a do dia da apresentação com a sala lotada, pessoas chorando ao assistir ao trabalho, e a força da nossa troca de olhares enquanto dançávamos (que para mim representa a conexão que temos), ou se é a da madrugada anterior, ensaiando no saguão do hotel, com a companhia de Renata Leoni (MS) e Hugo Oliveira (RJ), os quais brotaram com a força que só os irmãos têm, para nos apoiar, nos abraçar e trazer um pouco de lucidez às nossas discussões, no momento em que mais precisávamos. A rede fortalecendo-se... Ali, mais uma vez, entendi que parceria não é um discurso, mas uma ação sentida e vivenciada.



Figura 8 – *Cartas Abertas ao Desejo*, na abertura do Seminário de Dança de Joinville
Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/festivaldedanca/29697929568/in/album-72157669386957227/>>. Acesso em: 15 out. 2018



Figura 9 – *Cartas Abertas ao Desejo*, no Seminário de Dança de Joinville
Fonte: disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/festivaldedanca/29697924128/in/album-72157669386957227/>>. Acesso em: 15 out. 2018

A fala de Marcelo Maceo, que tão generosamente fez tantas alusões às nossas cartas e ao nosso trabalho, parecia mesmo uma continuidade do que construímos em cena (Figura 10). O conceito de *small bangs* por ele trazido,

citando Augusto de Franco, parecia dialogar com as questões que trocamos nas cartas anteriores sobre redes e territórios. As bombas criativas parecem fazer sentido ao que temos construído.



Figura 10 – Sem título

Fonte: disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/festivaldedanca/41760957710/in/album-72157669386957227/>>. Acesso em: 15 out. 2018

Para Franco (2012, p. 9-10):

Uma bomba criativa (ou bomba-*fluzz*) produz uma singularidade no campo social deformado pela hierarquia tornando possível o nascimento de um mundo mais distribuído do que centralizado. Quando a bomba-*fluzz* explode abre uma bolha no espaço-tempo dos fluxos permitindo que se configure um Highly Connected World. Esse mundo altamente conectado é um Small World: um mundo-bebê em gestação.

É uma bomba porque essa irrupção criativa ocorre de uma vez, como uma explosão, um *bang*. Mas uma explosão que não pode ser tão grande a ponto de provocar a readequação do sistema hierárquico como um todo impedindo a formação da bolha. Tem que ser uma pequena explosão, ou melhor, várias pequenas explosões que vão se irradiando a partir de pontos distintos, de localização imprevisível, sobretudo nas bordas dos sistemas hierárquicos. Sim, são perturbações na periferia dos campos deformados, não ataques aos seus centros. Por isso que não é um (único) Big Bang e sim vários Small Bangs, gerando uma diversidade de mundos-bebês. [...]

Para construir uma bomba-*fluzz* comece articulando uma rede de pessoas. Pelo menos três pessoas são necessárias para iniciar a construção da bomba. Essas pessoas, conectadas em rede, vão começar um processo de co-criação a partir de seus

desejos. Quaisquer desejos: não é o conteúdo que importa e sim o processo.

A explosão é criativa, não destrutiva. Para que possa abrir uma singularidade no campo social deformado pela hierarquia, permitindo o surgimento e a expansão da bolha, o processo – além de imprevisível e intermitente – deve ser aberto, distribuído e interativo (não participativo).

Produzir uma bomba criativa, instalar uma rede, abrir a rede a quem tiver o desejo de compartilhar o processo iniciado e, assim, desenvolver parcerias e possibilidades. Nesse caminho, não foi pouco o que desenvolvemos: além da *performance*, produzimos uma instalação fotográfica e videográfica. Em uma missão quase impossível, conseguimos articular em três dias a produção de imagens videográficas do videodança *Cartas Abertas ao Desejo* e imagens fotográficas realizadas em Bonito, impressas em Valinhos e expostas em Joinville (Figuras 11 e 12), pela primeira vez em julho. Nesse percurso contamos com o suporte de Patrícia Spadaccia, que fez o transporte das imagens como se dela fossem, batizando-as carinhosamente de “filhos”. E, assim, traçamos mais redes.

Esther Weitzman levou uma turma de composição coreográfica para discutir videodanças com base em nossa exposição, Marina Carleial (CE) enviou-nos um lindo vídeo dela dançando fundamentada em nossas fotos (Figura 13), e outras tantas conexões foram estabelecidas pela materialização do nosso encontro.



Figura 11 – Exposição *Cartas Abertas ao Desejo*, Joinville (Saltare Centro de Dança)
Fonte: primária



Figura 12 – Sem título
Fonte: primária

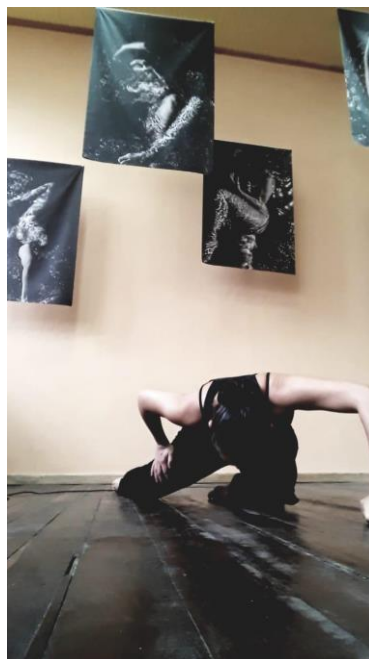


Figura 13 – Marina Carleial na exposição *Cartas Abertas ao Desejo*, Joinville (Saltare Centro de Dança)
Fonte: primária

Nossas fotos em seguida foram se instalar em Fortaleza (Figura 14), na ocasião do VII Temporal: Encontros de Dança Contemporânea e Composição em Tempo Real, que coordeno e cujo principal objetivo é estimular a convivência afetiva por meio da dança. Ainda, tivemos duas lindas apresentações (Figura 15), uma delas vista pelo Flor, biólogo já citado em cartas anteriores, que deu luz às metáforas que produzimos entre

dança e natureza. E, também, produzimos o curso Dançando os Quatro Elementos, onde você, com sabedoria e delicadeza, ministrou dois dias de aula, compartilhando nosso processo de trabalho com participantes interessados. No Temporal nos entrelaçamos a Dudude, Alysson Amâncio e Céu, criando poesias e risadas diárias que sustentaram o cansaço da semana intensiva de ações que compunham a programação.

Agora, seguimos com a instalação, a *performance* e o curso para o Cerrado Abierto, em Campo Grande, além de inserirmos quatro quadros da exposição fotográfica na Casa Cor MS, em dois distintos ambientes, respectivamente criados por Studio U (Paulo Henrique e Vinícius Assenço) e Personalité Decor (Simone Prado e Cíntia Abreu).



Figura 12 – Exposição *Cartas Abertas ao Desejo*, Fortaleza (Centro Cultural BNB)
Fonte: foto de Iago Barreto



Figura 13 – Espetáculo *Cartas Abertas ao Desejo*
Fonte: foto de Iago Barreto

Nos bordados que fomos construindo há também um sopro lançado na possibilidade de realizarmos redes com outras redes, como é o caso do Projeto Entrecruzados, de que Mariana Pimentel faz parte. As sementes foram espalhadas, há desejo mútuo e cabe a nós materializá-lo.

De todas essas explosões criativas que provocamos, nasceram muitas reflexões, vários questionamentos, inúmeros diálogos para nos afinarmos e trazermos para o mundo aquilo que queremos dele. A busca pela coerência coloca-nos em embates éticos, por vezes, e eles muitas vezes não são tão fáceis de solucionar.

Buscar a integridade como cidadã, artista e docente pode ser um percurso pesado, muitas vezes. Encontrar no caminho pessoas que traçam essa mesma jornada pode fazer com que a leveza se instaure por certos momentos, trazendo novo ar para respirar.

A intimidade que criamos na sinceridade de nossa relação e na transparência e evidência de nossas diferenças me traz a certeza de que com respeito e admiração qualquer descompasso se faz música.

Beijo carinhoso, Aninha.

P. S.: Para assistir ao videodança *Cartas Abertas ao Desejo*, é preciso acessar o *link*: <<https://www.youtube.com/watch?v=sJipJ44eLwk>>.

APÊNDICE

Fortaleza, 21 de novembro de 2018.

Querida Paula,

Revisando nossas cartas para publicação, fiquei instigada a compartilhar com os leitores que nos acompanham que a nossa oficina no Cerrado Abierto, em Campo Grande, gerou uma linda troca com os participantes, que reverberaram para além de nosso encontro. Também fiquei motivada a dizer que nossa apresentação no evento ocorreu logo após os resultados das eleições presidenciais. A plateia estava cheia e pouco a pouco começou a cantar *Força Estranha* conosco. Ao final do espetáculo, ganhamos de presente uma *performance* do público, que não apenas nos aplaudiu em pé por muito tempo, como várias pessoas adentraram no palco em prantos, abraçando-nos e agradecendo a resistência. Foi um momento histórico, e estar ali me deu força para seguir lutando pelas redes e pelos espaços democráticos.

Fomos, também, visitar a Casa Cor MS e conheci não apenas os ambientes em que nossas fotografias estão inseridas (Figuras 16, 17 e 18), mas também pude ver o carinho com que nosso trabalho está sendo tratado pelos arquitetos responsáveis pelos ambientes.



Figura 14 – Sem título
Fonte: primária



Figura 15 – Sem título
Fonte: primária



Figura 16 – Sem título
Fonte: primária

Para completar as notícias especiais, fomos selecionados para a mostra de fotografias Miragem, no Solar Foto Festival, de Fortaleza. Vêm mais novidades por aí!

Vamos celebrar os encontros! Beijo carinhoso e até breve, Aninha.

REFERÊNCIAS

FRANCO, Augusto de. Breves considerações sobre o diagrama B de Paul Baran. Escola de Redes, 2009. Disponível em: <escoladeredes.net/profiles/blogs/breves-consideracoes-sobre-o>. Acesso em: 10 abr. 2018.

_____. **Small bangs**: instruções para construir uma bomba criativa. São Paulo: Escola de Redes, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MUTARELLI, Sandra Regina Kuka. **Os quatro temperamentos na antroposofia de Rudolf Steiner**. 172f. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

RENDUELES, César. **Sociofobia**: mudança política na era da utopia digital. São Paulo: Sesc São Paulo, 2016.

VELOSO, Caetano. **Força estranha**. Intérprete: Roberto Carlos. Rio de Janeiro: Columbia Records, 1978. Vinil (3min49s).

Sistema de indicadores dos Festivais de Teatro do Brasil

Alexandre Vargas⁸

Resumo: O artigo fornece uma breve descrição da criação do Sistema de Indicadores de Festivais de Teatro no Brasil (SIFTB). Apresenta as principais características do índice e a justificativa para a sua existência. Mostra a importância das informações levantadas para qualificar a atividade econômica dos festivais e também proporcionar reflexões sobre a economia da cultura por meio desse setor. Por fim, o texto expõe uma proposta interpretativa baseada na teoria da complexidade e os desafios da mensuração do impacto da atividade econômica cultural e, finalmente, descreve as variáveis incluídas no SIFTB.

Palavras-chave: indicadores; festivais; artes cênicas; economia da cultura.

INTRODUÇÃO

O Sistema de Indicadores de Festivais de Teatro do Brasil (SIFTB) está em desenvolvimento desde novembro do ano de 2015. Ele visa coletar, analisar e disseminar informações sobre os festivais de teatro do território nacional, integrando e expondo o papel crucial desses festivais tanto na dimensão econômica quanto na cultural – gerando emprego e renda, fomentando a inovação e o crescimento econômico sustentável e, ao mesmo tempo, transmitindo identidade e valores para promover a inclusão social e o senso de pertencimento.

Os objetivos aqui são produzir reflexões a respeito do setor cultural dos festivais de teatro no Brasil e compartilhar a experiência e o conhecimento resultante da pesquisa do SIFTB pela primeira vez – uma estrutura de avaliação para o setor, com propostas de indicadores. É uma pesquisa continuada que apresenta análises, tendências e desafios enfrentados por atores relevantes dessa cadeia produtiva, com sugestões e exemplos de políticas e medidas

⁸ Artista de teatro, empreendedor cultural, pesquisador e curador de artes cênicas do Brasil. No teatro, atua como criador, intérprete, diretor e gestor cultural. Criador e diretor artístico do Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre e colaborador de seleção e curadorias independentes para outros festivais no Brasil. Idealizador e coordenador da 1.^a Bienal de Dramaturgia Qorpo-Santo e diretor do Centro de Pesquisa Teatral do Ator (CPTA). Representante da La Red de Promotores Culturales da América Latina e do Caribe no Rio Grande do Sul, integrante da Rede Brasileira de Festivais de Teatro e um dos articuladores do Sistema de Indicadores de Festivais de Teatro do Brasil (SIFTB). Diretor do Programa de Internacionalização das Artes Cênicas do Estado do Rio Grande do Sul Intercena.

inovadoras que tratam de questões contemporâneas, incluindo: mobilidade transnacional e acesso a mercados internacionais por meio dos festivais de teatro.

O SIFTB é um longo caminho realizado pelos festivais de teatro do Brasil. Na última década, os festivais de teatro no país vêm buscando a elevação dos seus patamares de qualidade e serviços, enfatizando a sua conformidade, a confiabilidade, a durabilidade e, sobretudo, o atendimento das necessidades dos espectadores, por intermédio de ações integradas voltadas à difusão e ao desenvolvimento sociocultural, político e econômico brasileiro. Na intencionalidade de alcançar esses objetivos, os festivais de teatro estão engajados em iniciativas de melhoria de desempenho, principalmente pelo aperfeiçoamento desse sistema.

O problema comum no setor dos festivais de teatro é a insuficiente análise de indicadores, de modo a utilizar as informações para auxiliar na tomada de decisão, não importa se gerencial, artística ou estratégica ou de política pública setorial. Em função disso, os festivais de teatro têm dado mais importância para o desenvolvimento e para a implementação de sistemas de medição de desempenho. Esse sistema fornece dados essenciais para o planejamento dos processos, possibilitando o monitoramento dos objetivos e das metas estratégicas para o desenvolvimento setorial dos festivais.

A Rede Brasileira dos Festivais de Teatro vêm avançando no processo de implementação do SIFTB, que está sendo estabelecido por meio de um mecanismo de formulários periódicos anuais, que inicialmente foram apresentados no I Encontro Internacional de Políticas de Fomento e Sustentabilidade para Festivais de Teatro, realizado em Fortaleza, no ano de 2015, uma ação articulada pelo Observatório dos Festivais, por Quitanda das Artes e pela Política Nacional das Artes do Ministério da Cultura/Fundação Nacional de Artes (Funarte) e, ao longo dos últimos quatro anos, ativamente incorporada pela Rede Brasileira dos Festivais de Teatro – com mais de 60 festivais integrantes.

DESENVOLVIMENTO

A intencionalidade pretendida está focada em como o SIFTB pode oferecer, por intermédio dos dados gerados pelo sistema, auxílio oportuno à implementação de um marco teórico e conceitual para assegurar a efetividade e maximizar impactos, contribuindo para que os festivais de teatro, o poder público e a iniciativa privada possam avaliar objetivos e políticas públicas estruturais e desenvolver medidas capazes de satisfazer às demandas e às necessidades do setor e da sociedade.

A razão que justifica a continuidade e o aprofundamento da pesquisa do SIFTB é a inexistência de um marco teórico e conceitual que colabore oportunamente com a compreensão de que os festivais de teatro no Brasil expressam a ótica de valor econômico diversificado e heterogêneo e que fomentam a geração de renda, a criação de empregos e o potencial de exportação para a produção cênica do país.

Podemos considerar que os festivais de teatro no Brasil formam um conjunto de atividades econômicas baseadas no conhecimento, com dimensão de desenvolvimento, e que têm relação com os níveis macro e micro da economia? É possível também compreendê-los como um espaço para o ciclo de criação, produção e distribuição de bens e serviços que utilizam capital intelectual e criatividade como insumos primários? Esses eventos continuados, alguns com quase 50 anos, são opções viáveis de desenvolvimento que constituem um conjunto de atividades baseadas no conhecimento, focado (mas não limitado) às artes, com potencial de geração de receita de comércio internacional e propriedade intelectual que englobam produtos tangíveis e serviços intelectuais ou artísticos intangíveis, que possuem conteúdo criativo, valor econômico e objetivos de mercado? Os festivais de teatro podem compor um novo setor dinâmico no comércio internacional? Como se inserem os festivais de teatro nos modelos de indústrias criativas? Quais são os fundamentos de uma agenda em economia da cultura e indústrias criativas para os festivais de teatro no Brasil? Existem políticas pró-empendedorismo para os festivais de teatro? Quais são os incentivos à produção (instrumentos institucionais, modelos de negócios nascentes e ativação de mercados) para os festivais de teatro? Quais são as leis de incentivo e fundos para cultura e educação (formação) existentes

para os festivais de teatro no país? Quais são os incentivos ou as regulações ao consumo (capital humano e renda) dos festivais? Quais são as políticas claras e modernas de direitos autorais dos festivais no século XXI? Há o mapeamento das cadeias produtivas dos festivais? Tem-se estruturação de política fiscal para os festivais? Existem leis de regulação para festivais nascentes?

A relevância social do problema a ser investigado consiste em não termos no Brasil respostas concretas com razões de ordem teórica claras, objetivas e ricas em detalhes para entender que os festivais de teatro promovem a inclusão social, a diversidade cultural e o desenvolvimento humano.

Compreendemos que a contribuição que a pesquisa pode trazer vem no sentido de proporcionar e aprofundar respostas aos problemas propostos e ampliar as formulações teóricas a esse respeito. A pesquisa do SIFTB é inédita no país e pode, por intermédio da fundamentação teórica, possibilitar a sugestão de modificações no âmbito da realidade setorial dos festivais de teatro. A investigação em andamento se enquadra como um sistema estatístico sobre o setor cultural dos festivais de teatro do Brasil e engloba o financiamento à cultura, uma vez que estudamos os modelos e a produção de indicadores econômicos conjunturais e do setor. Cabe ressaltar a possibilidade de estudo sobre os festivais como uma plataforma de novos modelos de negócios para a internacionalização e o comércio internacional da produção cênica produzida no Brasil e o mercado de trabalho cultural dos festivais com as ocupações criativas dos profissionais do setor.

É necessário registrar que a Rede Brasileira de Festivais de Teatro tem atuado diretamente na gestão executiva da iniciativa do SIFTB desde a sua concepção. Desse modo, métodos de estudo de caso foram incorporados ao processo metodológico da pesquisa, de modo a imputar o devido distanciamento em relação ao objeto.

Os festivais integrante da Rede Brasileira de Festivais de Teatro, por meio de participações em reuniões presenciais e/ou informações para o SIFTB, são: Festival Internacional de Teatro de Rua de Porto Alegre (Fitrupa), Porto Alegre em Cena, Festival Palco Giratório Sesc/Porto Alegre, Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem, Floripa Teatro – Festival Isnard Azevedo, Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, Festival de Teatro e Artes Integradas para a Infância (Festinfante), Festival Internacional de Londrina (Filo),

Festival de Teatro de Curitiba, Mostra Espetacular, Mostra de Teatro de Curitiba Novos Repertórios, Só em Cena – Mostra de Solos e Monólogos, Mostra Internacional de Teatro São Paulo (MITsp), Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (SP), Janeiro Brasileiro da Comédia, Festival Internacional de Teatro de Campinas (Feverefestival), Festival em Janeiro Teatro pra Criança é o Maior Barato, Festival Nacional de Teatro de Campo Limpo (Festcal), Festival Santista de Teatro (Festa), Festival de Teatro de Matão (Festem), Mostra Nacional de Teatro de Sertãozinho, Festival Internacional Paideia de Teatro, Circuito de Teatro em Português, Festival Teatro A Gosto, Cena Brasil Internacional, Tempo Festival, Atos da Fala – Festival de Performance (ADF), Festival Internacional Intercâmbio de Linguagens (FIL), Niterói em Cena Festival Nacional de Teatro de Niterói, Festival Internacional de Teatro Palco e Rua de Belo Horizonte (FIT-BH), Festival de Teatro em Miniatura (Festim), Festival Latino-Americano de Teatro Ruínas Circulares, Festival Estudantil de Teatro (Feto), Festival Integrado de Cultura e Arte (Fica), Festival de Artes Cênicas de Conselheiro Lafaiete (Face), Festival Nacional de Teatro de Juiz de Fora, Festival Nacional de Teatro de Teófilo Otoni (Festto), Festival do Teatro Brasileiro (FTB), Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília, Festival de Teatro da Amazônia Mato-grossense, Encontros Possíveis, Festival Zé Bolo Flô de Teatro de Rua, Festival de Teatro Velha Joana, Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia (Filte), Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (Fiac Bahia), Festival Maré de Março, Festival Internacional de Artes Cênicas e Música de Pernambuco – Janeiro de Grandes Espetáculos, Trema! Festival de Teatro, Festival de Teatro do Agreste (Feteag), Festival de Teatro de Limoeiro (Festel), Festival de Teatro Lusófono, Festival O Mundo Inteiro é um Palco!, Mostra Internacional de Teatro Paraíba Encena (MIT-PB), Festival Popular de Teatro de Fortaleza, Festival Internacional de Máscaras do Cariri, Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, Festival Nacional de Teatro de Rua, Festival dos Inhamuns – Circo, Bonecos e Artes de Rua, Festival Internacional de Teatro de Rua do Aracati (Festmar), Mostra de Artes de Rua de Jaguaribe, Festival Curta Teatro e Semana do Teatro no Maranhão.

Acredita-se que a descrição dos processos vivenciados e a análise crítica conformarão um rico produto que merece registro não só pela singularidade do

objeto vivenciado – primeiro SIFTB –, como também pelas teorias nas quais a equipe e as instituições parceiras desse processo estão imersas no seu dia a dia, configurando-se como agentes executores. São parceiros desse processo a Secretaria da Economia Criativa do Ministério da Cultura/Núcleo de Estudos em Economia Criativa e da Cultura (Neccult) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), o Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, a área de gestão e implementação de políticas públicas, a Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais (Face/UFMG) e o Observatório dos Festivais.

Adicionalmente, o objeto de análise proposto evoca ainda o debate da economia da cultura, particularmente da articulação com o SIFTB e de sua influência na gestão e avaliação de políticas públicas no país.

Entende-se que o conhecimento gerado pelo esforço empreendido no SIFTB retroalimenta o arcabouço teórico, promovendo subsídios ao debate conceitual de estudos de caso que podem também contribuir à geração de conhecimentos de aplicação no campo das políticas públicas.

É nesse sentido que se propõe o SIFTB, para aprofundar, mediante análises comparadas, os estudos e as metodologias de mensuração e compreensão da demanda em economia da cultura para o setor dos festivais de teatro do Brasil.

Os objetivos do trabalho podem ser apreendidos em níveis geral e específico. Compreendem-se o desenvolvimento e o aperfeiçoamento do SIFTB, incorporando um marco teórico e conceitual fundamentado na economia da cultura e nas indústrias criativas para os festivais de teatro no Brasil.

Como objetivos específicos, pretende-se adicionalmente aplicar o SIFTB em alguns festivais, contribuindo com o seu sistema de gestão e discutindo resultados (vantagens e desvantagens) dessas aplicações práticas, além de construir massa crítica acadêmica e pesquisa aplicada a festivais de teatro no Brasil, por intermédio da produção de subsídios teóricos, avaliações aplicadas e estratégias de políticas para demarcar, compreender e propor formas de desenvolvimento do campo da economia da cultura no escopo da economia e indústrias criativas.

Nos últimos 50 anos, festivais e eventos especiais têm assumido importância na geração de emprego e renda para comunidades locais,

ampliando o fluxo de turistas, bem como marcando atitudes de identificação e pertencimento de grupos sociais. Muitas comunidades pelo mundo afora têm se beneficiado desse movimento e tal repercussão vem legitimando estudos teóricos e empíricos sobre o tema. Nas palavras de Saayman e Saayman (2006, p. 571):

One of the great advantages of events is that it can create a demand in a time that might be regarded as off-season. Therefore it can be regarded as a marketing tool, but also as a generator of income. Other benefits or objectives of events include increased community pride and spirit, strengthening of traditions and values, greater participation in the related theme of the event, adaptation of new social patterns or cultural forms through exposure at the event, marketing benefits (which include branding and creation of a positive image), increased volunteerism and community group activity, intercultural interaction and co-operation, and economic benefits.

No caso de países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, ao contrário dos países centrais, festivais culturais enfrentam problemas decorrentes da formação de público e de insuficiência de recursos, sejam financeiros, sejam de infraestrutura. A baixa escolaridade combinada com a falta de tempo de lazer e com a distância dos principais centros de fruição cultural das áreas residenciais de trabalhadores de baixa renda circunscreve a audiência a um público mais elitizado, especialmente quando estamos tratando das grandes metrópoles. Ademais, a dificuldade de obtenção de recursos por intermédio de bilheterias torna esses eventos, muitas vezes, dependentes do financiamento público. No caso de prioridades no orçamento, a cultura disputa com outras áreas tão importantes como educação, saúde, saneamento, entre outros serviços públicos e, para muitos governos, ainda é considerada algo supérfluo, de luxo, ocupando posição de menos prioridade na ordenação do gasto público.

Entretanto, no caso de países de economia avançada, a leitura sobre o papel dos festivais segue outra lógica. Conforme Gibson *et al.* (2010, p. 281):

Cultural festivals are also increasingly regarded by arts policy makers as important to the incubation and sustenance of vernacular arts industries. They often arise from nascent cultural scenes, with modest beginnings, and provide early opportunities

for musicians, dancers, actors, and comedians moving from amateur to professional status.

Independentemente das idiossincrasias que separam Norte-Sul em relação ao tratamento das atividades culturais como um objeto econômico, a literatura, seja nacional, seja internacional, vem, desde os anos 1990, evidenciando a centralidade da cultura no desenvolvimento socioeconômico. Quando se trata de festivais culturais, especialmente do teatro, como é o caso desse projeto, estamos falando de algo que é ao mesmo tempo cultural e econômico. Festivais são um fenômeno também econômico, porque requerem público, utilizam equipamentos públicos como teatros, praças, centros de convenção, criam ou estimulam outras atividades na área de alojamento, alimentação, comunicação, transporte etc. Para sua consecução, forma-se uma rede entre artistas, produtores, agentes públicos e estabelecimentos.

Com esse intuito, Comunian e Alexiou (2015) aplicaram a teoria da complexidade e o efeito das redes formadas entre atores no caso de festival de artes. Observaram o festival como uma expressão temporal e espacial do trabalho e como interações de uma rede de trabalho dinâmica de agentes (os organizadores do festival, o diretor artístico, os artistas envolvidos, o público, os grupos comunitários etc.) que são movidos tanto por interesses individuais (por exemplo, expressão estética, objetivos na carreira etc.) quanto por interesses coletivos (por exemplo, preparação do local, representação da comunidade etc.). Enquanto *performances* e atividades são projetadas, financiadas, testadas e entregues por agentes individuais, o conjunto do sistema muda também. Mudanças ocorrem continuamente em estágios diferentes (do comissionamento inicial até a apresentação real) e em múltiplos níveis. Influências externas (como apresentar-se em outro evento ou ir a outras apresentações) também são parte do processo.

Tal leitura permite àqueles que trabalham na prática cultural e criativa algumas sugestões úteis sobre os princípios que norteiam a evolução e o desenvolvimento de sistemas complexos, bem como sobre a forma como fatores culturais e agentes interagem, respondem e evoluem de maneiras diferentes em contextos específicos, tal como mostrado no Quadro 1, traduzido do trabalho de Comunian e Alexiou (2015).

Quadro 1 – Princípios da teoria da complexidade e sua aplicação ao mapeamento da prática cultural e criativa

Princípios e características de sistemas complexos	Explicação	Possíveis aplicações/exemplos no contexto da produção cultural e festivais
Sistemas complexos em não equilíbrio	Nunca está totalmente estável, pois sua estrutura, abertura e conectividade implicam mudanças contínuas.	Festivais como atividades culturais e organizações estão sempre mudando. Eles são afetados por mudanças de financiamento e de política, mas também crescem e mudam em resposta às demandas do público e alterações na população.
Interações não lineares	<i>Loops de feedback</i> e interações autorreforçadas significam que pequenos eventos podem ter grande impacto no sistema geral.	A decisão de um artista de trabalhar com um parceiro específico ou envolver um grupo comunitário específico em uma apresentação pode ter efeitos duradouros na comunidade e nos parceiros e também pode levar a novas colaborações artísticas ou oferecer oportunidades profissionais de longo prazo para os artistas.
Sistemas complexos abertos	Não há limite fixo entre o sistema e o seu ambiente. O sistema é frequentemente definido pelo observador/investigador por razões operacionais, mas é sempre uma aproximação.	Um festival é uma rede aberta de atividades e pessoas com fronteiras nucleares. Artistas, organizadores, técnicos e outros vêm e vão ao longo de um festival, assim como diferentes usuários ou audiências. As mudanças e conexões nacionais e internacionais também podem ter impacto no sistema e em sua interconexão com atividades culturais.
Conectividade distribuída	Sistemas complexos consistem em um grande número de agentes que interagem dinamicamente.	As audiências interagem com fornecedores culturais, mas também com o ambiente construído, o conteúdo cultural e um com o outro. Os

	<p>Agentes e relações têm lugar em uma variedade de escalas, com pouca possibilidade de controle centralizado sobre o sistema. Essa conectividade é muitas vezes híbrida, pois envolve elementos humanos e não humanos.</p>	<p>organizadores e artistas do festival precisam interagir com agências culturais regionais e nacionais, esquemas de financiamento, planejadores e desenvolvedores, bem como com o público. O ambiente construído e as articulações do transporte podem ser elementos importantes de um planejamento cultural bem-sucedido.</p>
<p>Dependência do caminho e história</p>	<p>Os sistemas complexos podem frequentemente mostrar dependência do caminho: eles têm uma história, e isso muitas vezes contribui para o seu comportamento atual.</p>	<p>Não é possível compreender o desenvolvimento cultural de um lugar no vácuo. Da mesma forma, cada desempenho e prática criativa são o resultado de um contexto específico, e seu desenvolvimento histórico contribui para o perfil cultural, atividades e indivíduos que participam do sistema. O planejamento cultural deve levar em consideração essa trajetória de dependência.</p>
<p>Comportamento adaptativo e <i>feedback</i></p>	<p>Cada agente é muitas vezes inconsciente do comportamento de outros agentes e do sistema como um todo (não é possível entender o sistema resumindo o comportamento dos indivíduos), mas responde a interações contínuas do sistema e retorna o <i>feedback</i>.</p>	<p>Os artistas tendem a interagir com outros artistas e a cooperar para objetivos comuns, especialmente no contexto de um festival. Mudanças no financiamento ou em outras estruturas, como o surgimento de colaborações ou parcerias artísticas, podem influenciar sua decisão futura e a produção cultural. Da mesma forma, o público influencia com suas escolhas únicas os tipos de oferta disponíveis, e os produtores culturais atendem a diversos públicos e respondem a seus pedidos de forma diferente.</p>

<p>Emergência e autoorganização</p>	<p>O sistema tende a se organizar por meio de macroestruturas (algumas vezes infraestruturas suaves/ideológicas, às vezes estruturas espaciais/físicas). A dinâmica resultante das interações microadaptativas dará espaço para o surgimento de novas estruturas.</p>	<p>Os artistas podem se organizar em comunidades de prática e novas parcerias ou em redes virtuais <i>online</i>. A necessidade de encontrar estruturas que respondam com flexibilidade ao sistema em mudança pode, por exemplo, causar o surgimento de um fórum de artistas ou de um boletim informativo de artistas. Da mesma forma, da perspectiva do público, paixões ou interesses comuns podem dar origem a grupos de interesse, associações, grupos de amigos ou grupos de pressão que trabalham em direção a um objetivo comum.</p>
<p>Não determinismo e não dependência</p>	<p>Os sistemas complexos não são determinísticos. Isso significa que não é possível prever o comportamento do sistema com base no conhecimento do comportamento dos seus componentes. Em razão da natureza do sistema, mudanças locais e pequenas podem ter influências imprevisíveis que não podem ser rastreadas até a causa.</p>	<p>A decisão de uma cidade de estabelecer um novo festival ou atividade cultural pode ter impacto positivo na comunidade local que frequenta o lugar. Isso pode ter impacto em longo prazo sobre essas pessoas, mas será difícil, senão impossível, rastrear essas mudanças em eventos ou atividades específicas.</p>

Fonte: adaptado de Comunian e Alexiou (2015)

Tal configuração no âmbito dos sistemas complexos contribui para a definição de indicadores dos festivais de teatro do Brasil, atendendo a uma parcela dos objetivos propostos.

Além disso, para dimensionar seu impacto econômico, foco de muitos trabalhos acadêmicos sobre o tema, as informações a respeito de estimativa de empregos diretos, empregos indiretos e gastos com fornecedores, cachês e

estimativas de dispêndios em serviços auxiliares ao público, especialmente turista, busca-se calcular o multiplicador da atividade sobre a economia local. Essa não é uma tarefa simples, a exemplo do exposto por Saayman e Saayman (2006, p. 572):

Measuring the economic impact of events has a well-established but somewhat problematic methodology. This analysis would normally make some estimation of the cash injection into a region by visitors to the event and then apply the relevant multiplier to arrive at a final monetary estimate of the economic impact. Gelan (2003) indicates that there are three controversial issues that need to be addressed when determining the economic impact of an event, namely (i) which spending to include, (ii) what multiplier to use and (iii) the spatial area under evaluation.

Considerando as limitações da operacionalização reportadas, os efeitos econômicos diretos e indiretos de festivais de teatro podem ser viabilizados por essa proposta, uma vez que, desde 2015, questionários vêm sendo preenchidos por organizadores de festival de teatro no Brasil. Além desse interesse específico, as questões levantadas nos formulários do SIFTB, descritas no Quadro 2, possibilitaram, à luz do explicitado pelo referencial teórico aqui desenvolvido, construir indicadores que abrem a agenda para a análise das interações e formação de redes e construção de ações e políticas específicas para fortalecer a atividade, assim como o território onde ela ocorre.

Quadro 2 – Formulário de questões para formulação de indicadores, que estão divididos em cinco categorias: 1) identificação dos festivais. 2) programação. 3) orçamento/fontes de financiamento; 4) custos de pessoal, logística e infraestrutura; 5) fornecedores, patrocinadores e apoiadores

Variáveis	Descrição
Identificação dos festivais	
Festival	Identificação do festival e do responsável
Ano-base	Ano da edição do festival referente ao questionário
Localização	Estado e municípios onde foram realizados os festivais
Natureza do festival	Natureza jurídica do festival (privado ou público)
Perfil	Breve descrição da proposta e conceito do festival
Ano de fundação	Ano em que foi criado o festival

Número de edições	Número de edições realizadas
Período de realização	Anual ou bianual
Mês de realização	Meses em que o festival é normalmente realizado
Duração	Número de dias da execução da programação do festival
Planejamento	Número de dias trabalhados no período antes da execução do festival
Emprego direto	Número de pessoas contratadas pelo festival na equipe administrativa e técnica e nas fichas técnicas dos espetáculos e demais ações, ou seja, o número de pessoas contratadas
Programação	
Espectadores	Quantidade de espectadores presentes no festival
Apresentações	Número de apresentações de espetáculos durante o festival, em locais abertos e fechados
Espetáculos	Número de espetáculos da última edição presentes no festival
Companhias teatrais nacionais	Número de companhias teatrais nacionais presentes na última edição do festival
Companhias teatrais internacionais	Número de companhias teatrais internacionais presentes na última edição do festival
Ações formativas	Existência de ações formativas promovidas pelo festival
Intercâmbio	Existência de intercâmbio promovido pelo festival
Coprodução	Existência de coprodução
Orçamento/fontes de financiamento	
Orçamento geral	Valor em reais do orçamento geral do festival
Editais públicos nacionais	Composição do orçamento do festival que é de origem dos editais públicos nacionais como Caixa Econômica Federal, Eletrobras, entre outros.
Lei de Incentivo Federal Rouanet	Composição do orçamento do festival que é de origem da Lei de Incentivo Federal Rouanet efetivamente captado
Lei de Incentivo Estadual	Composição do orçamento do festival que é de origem da Lei de Incentivo Estadual efetivamente captado
Lei de Incentivo Municipal	Composição do orçamento do festival que é de origem da Lei de Incentivo Municipal efetivamente captado

Fundo Nacional de Cultura/convênios e emenda parlamentar	Composição do orçamento do festival que é de origem do Fundo Nacional de Cultura, de convênios ou de emenda parlamentar
Fundo Estadual de Cultura	Composição do orçamento do festival que é de origem do Fundo Estadual de Cultura
Fundo Municipal de Cultura	Composição do orçamento do festival que é de origem do Fundo Municipal de Cultura
Recursos diretos do orçamento público federal	Composição do orçamento do festival que é de origem de recursos diretos do orçamento público federal
Recursos diretos do orçamento público estadual	Composição do orçamento do festival que é de origem de recursos diretos do orçamento público estadual
Recursos diretos do orçamento público municipal	Composição do orçamento do festival que é de origem de recursos diretos do orçamento público municipal
Recursos diretos da iniciativa privada (sem uso de lei de incentivo)	Composição do orçamento do festival que é de origem de recursos diretos da iniciativa privada (sem uso de lei de incentivo)
Receita gerada pelo festival	Composição do orçamento do festival que é de origem de receita própria do festival por meio da bilheteria, venda de produtos etc.
Recursos internacionais diretos	Composição do orçamento do festival que é de origem de recursos internacionais que entram diretamente no caixa do festival
Preço médio de tabela do ingresso	Média do preço dos ingressos vendidos
Preço médio praticado do ingresso	Receita total gerada com a venda de ingressos dividida pelo número de espectadores da bilheteria
Custos com pessoal, logística e infraestrutura	
Custo administrativo	Valor em reais do gasto administrativo do festival
Custo pessoal	Valor em reais do gasto com a equipe do festival
Custo de transporte	Valor em reais do gasto com passagens aéreas, transporte de carga e pessoal
Custo de hotelaria	Valor em reais com o gasto em estadia
Custo de alimentação	Valor em reais do gasto com alimentação
Custo de divulgação	Valor em reais do gasto com divulgação
Impostos e despesas bancárias	Valor em reais gasto com impostos, taxas, despesas bancárias

Custo	Valor em reais gasto com visto de trabalho, custo sindical, Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), licenças e direitos autorais
Cachês	Valor em reais gasto com o pagamento de cachês
Custo de seguro	Valor em reais referente ao custeio de seguro (máquinas e equipamentos e seguro de pessoas)
Custo de infraestrutura	Valor em reais referente ao custo da locação, locação de palco, tablado, sonorização, iluminação, projeção etc.
Fornecedores, patrocinadores e apoiadores	
Fornecedores	Quantidade de fornecedores do festival
Patrocinadores	Nome e quantidade de patrocinadores do festival
Apoiadores	Nomes e quantidade de apoiadores do festival

Fonte: primária, com base no formulário de indicadores de dados do SIFTB (2018)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção de um SIFTB representa um avanço no sentido de conhecer melhor o setor. Os festivais representam uma atividade econômica importante para aqueles diretamente envolvidos e também para o território em que incidem. A economia da cultura tem dado crescente importância a eles, mas os formuladores de políticas públicas, os empresários do setor e os próprios artistas não possuem uma medida da dimensão da sua contribuição econômica. Ou seja, há poucas informações sobre esse importante segmento no Brasil. Mesmo admitindo que exista uma complexidade envolvida em qualquer sistema, é preciso mensurar a economia da cultura dos festivais por meio de relações inicialmente lineares para melhor compreender sua dinâmica em um segundo momento. O SIFTB é apenas um primeiro passo nesse sentido. Mas um passo fundamental.

REFERÊNCIAS

COMUNIAN, R.; ALEXIOU, K. Mapping the complexity of creative practice: using cognitive maps to follow creative ideas and collaborations *In*: DUXBURY, N.; GARRETT-PETTS, W. F.; MACLENNAN, D. **Cultural mapping as cultural inquiry**. Londres: Routledge, 2015.

GIBSON, C.; WAITT, G.; WALMSLEY, J.; CONNELL, J. Cultural Festivals and Economic Development in Nonmetropolitan Australia. **Journal of Planning Education and Research**, v. 29, n. 3, p. 280-293, 2010.

SAAYMAN, A.; SAAYMAN, M. Does the location of arts festivals matter for the economic impact? **Papers in Regional Science**,

Vivadança Festival Internacional: Redes, conexões, parcerias

Cristina Amado de Castro⁹

Resumo: O artigo apresenta um relato dos caminhos percorridos pelo Festival Vivadança em direção à sua realização e permanência na cidade de Salvador, Bahia.

Palavras-chave: redes; conexões; parcerias.

INTRODUÇÃO

Um festival é feito de encontros. O primeiro e mais importante, o encontro entre artistas e público, sociedade e arte, promovido pelo desejo comum e pelo interesse cultural.

Realizar encontros e promover diálogos em um festival são construir e seguir uma partitura em que a curadoria, a captação, a produção, a comunicação e a avaliação constante dos resultados devem ser planejadas e perseguidas com qualidade e eficiência, sem perder o objetivo maior de ser o condutor de conteúdos e discursos, por intermédio de linguagens artísticas.

FESTIVAL VIVADANÇA: PARTITURA E MOVIMENTO

Atuando como diretora e curadora do Vivadança Festival Internacional, que acontece anualmente na Bahia, tenho trabalhado para trazer a cada edição novas possibilidades de trocas mediante parcerias locais, nacionais e internacionais em um trabalho constante para identificação, articulação e proposição de ações que podem ser viabilizadas em conjunto e que podem desdobrar-se em novas ações para a dança e para a sociedade.

As parcerias cada vez mais criam possibilidades artísticas e sociais inestimáveis, além de ampliação na comunicação, na projeção e no prestígio do Vivadança no mundo. A base do festival fortalece-se quando ampliamos nossos

⁹ Produtora cultural, membro do Colegiado de Gestão do Teatro Vila Velha, curadora e diretora do Vivadança Festival Internacional, do Projeto PAVIO – Artes e Negócios e do Projeto Pé de Feijão – Arte e Educação.

pontos de apoio e flexibilizamos formatos e ferramentas para adequação às mudanças.

Intercâmbios com artistas de outros países e diferentes culturas têm fortalecido laços que geram novas visões, ampliam horizontes, trazem conhecimento, iniciando trocas para a qualificação e formação diferenciada especialmente dos artistas de onde o festival ocorre – a Região Nordeste, fora do eixo de circulação da maioria dos eventos artísticos.

As residências cada vez mais assumem protagonismo com o novo formato de intercâmbio nos festivais e programas de dança do mundo. Nelas o tempo de convívio é maior entre os artistas locais e os artistas convidados, e esse processo de aprendizado mútuo ganha destaque como fator de motivação para o encontro. O Vivadança vem realizando residências com artistas de países como Colômbia, Alemanha, Polônia, Israel, Costa Rica, Espanha, Holanda e França, com êxito também nos desdobramentos após o período das edições, com etapas de circulação pelos países dos convidados. Nesses desdobramentos, os participantes acumulam novos conhecimentos culturais e outros aprendizados, como de história, geografia, línguas e profissionalização do trabalho na dança.

As parcerias criam também expressivos diálogos na área gerencial. A diversidade de fontes de investimento de recursos, serviços e apoios fortalece a base para permanência do festival. Abrir o leque de possibilidades na composição de uma captação mista cria uma margem que assegura a continuidade, driblando alguns aspectos que dificultam não somente o festival, mas toda a produção cultural no Brasil, tais como a inconstância dos investimentos públicos em razão da alternância dos programas políticos de cada gestão, que mudam muitas vezes a cada eleição, e também da falta de definição ou atraso no desembolso de patrocínios para a viabilização dos projetos.

Uma cartela com diferentes investidores culturais, de formatos e aportes variados, garante a execução do Vivadança, mesmo passando por mudanças de patrocínios e diminuição de convocatórias públicas e privadas para financiamento a projetos culturais.

A própria história do Festival Vivadança iniciou-se por uma estratégia de mobilização de parcerias com artistas, instituições culturais e público local. O primeiro passo, em 2007, tinha como objetivo a criação de um programa de

atividades de dança para o Teatro Vila Velha no mês de abril e a celebração do Dia Internacional da Dança, em 29 de abril.

Sem patrocínio ou orçamento previsto por outros fundos, comecei o trabalho de comunicação com cada artista ou grupo que tinha apresentações previstas na Bahia e verifiquei com eles a disponibilidade de apresentação no mês de abril. A mesma comunicação também foi feita a artistas locais, incluindo meus espetáculos com a Cia Viladança. A iniciativa e a resposta dos artistas foram positivas.

Paralelamente a essa ação, dei início à articulação com institutos culturais internacionais sediados na Bahia – Instituto Goethe, Instituto Cervantes e Aliança Francesa –, e traçamos juntos alguns acordos para convites a artistas estrangeiros. Também desde o primeiro ano, colocamos em prática a comunicação com o público e a aproximação com agentes culturais e coordenadores de grupos que tinham interesse em assistir a espetáculos de artes cênicas, permitindo a fidelização de público.

Hoje, 12 anos depois, o festival ampliou sua programação para outros espaços culturais, inclusive as ruas da cidade; criou ações permanentes de incentivo à criação, à reflexão e ao fomento de novos talentos, à profissionalização e ao aquecimento do mercado da dança, sempre mantendo a diversidade do movimento, das ideias, das formas, das expressões, dos públicos e de novas plateias como balizadoras para sua atuação.

A qualidade de sua produção, a articulação constante com novas parcerias e a continuidade na execução do projeto colocaram o Vivadança na rota de eventos culturais calendarizados no estado da Bahia e o levaram a um patamar de prestígio e reconhecimento nacional e internacional. Trouxe também a importante fidelização do seu público local e a formação de novas plateias a cada edição. O polinômio difusão/aceso/democratização/formação/reflexão é o pilar em que o Vivadança Festival Internacional constrói a sua história.

A cada ano, o festival gera em média 100 empregos diretos e 300 indiretos, atuando na contratação de serviços de transporte, hospedagem, produção, alimentação, espaços culturais, segurança, comunicação e administração, aquecendo a economia e chamando a atenção para novas possibilidades de atuação na produção de eventos culturais. Suas principais atividades trazem à Bahia espetáculos profissionais, oficinas, rodada de

negócios, mesas-redondas, exposição fotográfica, além de três mostras especiais.

Toda a programação gera múltiplos intercâmbios e potencializa a arte como ferramenta de transformação e conexão da sociedade. No seu amplo programa de mediação cultural, o Vivadança promove a comunicação e o acesso gratuito a instituições educacionais, sociais e comunidades cadastradas pelo festival.

RODADA DE NEGÓCIOS VIVADANÇA

A Rodada de Negócios Vivadança vem promovendo um espaço de *networking* para comunicação e negócios entre curadores, diretores e programadores de festivais, plataformas nacionais e internacionais e profissionais da dança, incluindo dançarinos, coreógrafos, professores ou produtores de dança. A rodada tem tido resultados positivos, com convites e divulgação da produção baiana fora do estado e do país. Já foram convidados 37 programadores de dança, de nove países e sete estados do Brasil.

A rede do Vivadança também se estende a outros festivais de artes cênicas brasileiros, a exemplo da consolidação da parceria entre o Vivadança e o Movimento Internacional da Dança (MID), de Brasília (DF). Trabalhamos em colaboração curatorial e com inscrição conjunta em projetos e articulação de proposições para potencializar a vinda de artistas internacionais e promover mais visibilidade a artistas locais. Atualmente, a realização de festivais de dança e teatro concentra-se no segundo semestre do ano, abrindo uma lacuna na oferta de programação de artes cênicas nos primeiros meses de cada ano. A criação desse circuito contribui para a otimização do calendário cultural do país.

Conexão dança: Lugar de encontros e redes

Erivelto Viana¹⁰

Resumo: O presente artigo visa apresentar o ambiente de formação, criação e pesquisa do artista contemporâneo da dança no Maranhão, compreendendo a importância do Festival Conexão Dança como ambiente de formação artística e espaço de prática para companhias/grupos e artistas profissionais, contribuindo para o mapeamento da dança no Brasil.

Palavras-chave: dança contemporânea; formação; produção; festival; conexão dança.

Parte deste texto é de minha pesquisa intitulada *Conexão Dança: formação, produção e curadoria no campo das artes cênicas*, em que compartilho meus interesses pela dança contemporânea, pela *performance* e por suas difusões como linguagem. O trabalho foi apresentado para a conclusão do curso de graduação em Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), e achei relevante compartilhá-lo no XII Seminários de Dança e assim pontuar minha participação no evento com a palestra *Curadoria como rede*.

Neste artigo contextualizo a dança local, São Luís do Maranhão, com base em minhas experiências e práticas, convivendo, criando, produzindo, como também participando do circuito de eventos da dança no Brasil e integrando-o. Nesses processos, o Conexão Dança¹¹, tanto o festival como seus desdobramentos, configura-se como ambiente de formação artística, que oportuniza a artistas e companhias/grupos de dança profissionais um espaço de prática da dança, criando uma rede de encontros que vem articulando relações entre artistas contemporâneos que estão inventando, produzindo, criando, por meio dessa ação propositora de pensamentos diversos em dança no Maranhão. Participar do seminário “A Dança da Rede. As Redes da Dança” é perceber o quanto reverbera um festival de dança em ampliação das redes da dança no Brasil.

¹⁰ Artista. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Dança de Ator, do Lume Teatro.

¹¹ Mais informações sobre o festival disponíveis em: <www.conexaodanca.com.br>.

ATRAVESSAMENTOS DE UM PESQUISADOR-ARTISTA

Minha formação artística é atravessada pelas artes cênicas e performáticas e iniciou-se em São Luís no começo dos anos 1990. Em resposta à Araújo para seu artigo sobre o início de minha formação, descrevo que meu primeiro contato se deu com o teatro físico e com a *performance* com Urias de Oliveira¹²: “O Urias fundou várias companhias¹³ que alcançaram uma geração e a minha história também” (*apud* ARAÚJO, 2014, p. 135).

Saí do Ballet Olinda Saul para fazer aulas de balé com Antônio Gaspar¹⁴, no Teatro Arthur Azevedo (TAA), que em 1993 foi reinaugurado sob a direção de Fernando Bicudo¹⁵ onde funcionava também sua produtora, a Ópera Brasil, criando obras que agregavam elementos da cultura popular do Maranhão, como o bumba meu boi e outras danças populares, como ainda óperas clássicas. Atuavam nessas produções atores, dançarinos, músicos e cantores de São Luís, além de artistas de outras cidades, gerando um ambiente de encontro e convivência, dando oportunidade a esses artistas de conhecer outras cidades e seus contextos artísticos em turnês pelo Brasil. Integrei o elenco de 1996 a 2002.

Desse convívio diário entre os bailarinos na Ópera Brasil nasceu a Pulsar Cia. de Dança, de que participei até 2003. O grupo tinha como objetivo desenvolver um trabalho próprio de dança e em 1998 criou sua primeira peça coreográfica.

A Pulsar foi o ambiente de encontro de vários artistas “preocupados com a carência de eventos ligados à dança” (PEREIRA, 2011), uma vez que os raros trabalhos produzidos em nossa capital se limitavam às manifestações realizadas por escolas de dança.

¹² Ator e diretor de uma das principais referências teatrais do Maranhão.

¹³ Entre elas, Pedra de Toque, Borderô Zero e Companhia Tapete Criações Cênicas (2001). Atualmente é fundador e diretor da Companhia Casa do Sol.

¹⁴ Maranhense, bailarino do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Coreografou os espetáculos da Companhia Ópera Brasil, como *Catirina*, *Nordestenamente*, *Orfeu e Euridice* e *Terra Brasillis*. Falecido em 2014.

¹⁵ Membro da Ópera América, a mais reconhecida entidade operística do mundo, com sede em Washington (Estados Unidos). Montou mais de 20 óperas e dirigiu importantes cantores como Plácido Domingo e Aprile Millo. Ele fundou a Ópera Brasil antes de ir para São Luís e fez sua primeira temporada em 1989, como consta de sua biografia disponível no *site*: <<http://www.youblisher.com/p/137741-Biografia-de-Fernando-Bicudo/>>. Acesso em: 6 jul. 2018.

O fim da década de 1990 foi uma fase em que vários artistas se colocaram em experimentação, buscando parcerias e inventando um espaço de criação para a dança contemporânea. Araújo (2010, p. 53) cita algumas companhias que emergiram nessa época, como a Cia. Carona de Dança, a Mobile Cia. Experimental de Dança, além da YIN Cia. de Dança, da Sacerdotal Cia. de Dança, do Grupo de Pesquisa Experimental em Dança Codificações, do Grupo Teatro Dança, do Núcleo Santa Ignorância de Dança e do Núcleo Atmosfera de Dança.

É importante frisar que a criação desses grupos ou companhias era tanto uma oportunidade para a formação dos artistas na prática diária da dança como também a forma de se posicionar artisticamente, mas, com falta de políticas e de incentivo na área, muitos não continuaram suas atividades, porém serviram de passagem para outros entendimentos artísticos.

Observa-se ainda que, no contexto formativo da cidade de São Luís, não temos um curso superior ou técnico em Dança, sendo a Licenciatura em Teatro uma opção para os artistas e estudantes da dança que desejam formação superior na área¹⁶. Na UFMA foram implementados também os cursos em Artes Visuais e Música, existindo rumores sobre a criação do curso em Dança. Faz-se relevante o reconhecimento da linguagem artística da dança, uma vez que essa linguagem possui seus conteúdos e modos de organização próprios.

A PRODUÇÃO CULTURAL

A produção artística cênica em São Luís a partir de 2005 tomou outros rumos, com eventos e iniciativas que começavam a fazer parte do calendário local e que vêm acontecendo até hoje.

A oportunidade que tive, enfim, para escolher a dança como campo de pesquisa, discurso e carreira se iniciou quando compus a Comissão de Dança do TAA na gestão da professora Nerine Lobão Coelho¹⁷, ocasião em que criamos

¹⁶ É importante ressaltar que muitos artistas que vêm estudando e fazendo dança em espaços diversos da cidade (academias e grupos) em geral buscam formação superior no curso de Educação Física, o que, porém, não é considerado uma formação coerente para quem deseja trabalhar artisticamente na área da dança, uma vez que os cursos de Educação Física têm a dança apenas como um dos conteúdos, cuja abordagem ocorre de modo superficial.

¹⁷ Formada em Artes Cênicas, é cenógrafa, cineasta e professora aposentada do Departamento de Artes da UFMA. Foi coordenadora do curso de Educação Artística e assumiu a direção do

a Semana Maranhense de Dança, com sua primeira edição em 2006. Particpei da comissão nas quatro primeiras edições. Nesse ambiente da comissão éramos convocados a pensar, criar e escrever os projetos, instrumento fundamental para pleitearmos a verba para os eventos no TAA, uma vez que não existia um orçamento fixo destinado para eles.

A Semana Maranhense de Dança tornou-se um evento fixo no calendário da programação do estado. Com formato híbrido, entre festival competitivo e mostra artística, dividida entre estilos de dança, apresentam-se academias e escolas de dança, artistas locais e nacionais, que são convidados, e ainda são promovidas oficinas e palestras.

Sobre o evento, Araújo (2010, p. 50) discorre:

Há ainda a Semana Maranhense de Dança, promovida pela Secretaria de Estado da Cultura, que, em sua quarta edição, apresenta um perfil meio ambíguo, pois, apesar de não ter caráter competitivo, aproxima-se do modelo de festivais competitivos, organizando-se como espaço para apresentação de academias, grupos amadores e artistas da dança local e nacional, tendendo a se articular mais como vitrine do que como um programa de ações continuadas para a qualificação da dança local. Esse perfil ambíguo também enfraquece o potencial propulsor do festival, mas não o elimina, uma vez que a Semana Maranhense de Dança, mesmo com o apoio precário, vem criando demanda, atualizando referências e mobilizando reflexões (ARAÚJO, 2010, p. 50).

Entender-me como artista da dança começou nesse processo. Estava buscando o que eu não sabia, e ser organizador da Semana Maranhense de Dança foi o início de uma grande jornada, na qual foi se descortinando para mim o mundo da dança. Em 2006, passei a conhecer ambientes de criação de pensamento e de prática que existiam no Brasil e estavam sendo difundidos por meio de programas, editais, redes e festivais de dança, como o Rumos Itaú

Cultural¹⁸ e especificamente o Rumos Dança¹⁹, que incluía, além da Caminhada Rumos para divulgar o edital, o Mapeamento²⁰ em todo o país de instituições que trabalhavam com dança. Também havia Cartografias, publicações com informações dos contextos regionais e ensaios críticos sobre as obras vistas. No mapeamento da Cartografia 2009-2010, em São Luís, pude conhecer Ângela Souza²¹, responsável por mapear a região. Esse primeiro contato ajudou-me a compreender o contexto da dança atual em várias instâncias e a começar a pensar nos meus projetos.

Nessa passagem comecei a perceber o que eu queria na dança. Foi como se a dança tivesse me escolhido, me afetado. Nessa relação, também escolhi a dança, principalmente porque passei a ver diversas obras e vieram à tona as minhas questões e a noção de contemporâneo na dança. Katz (2004, p. 1) esclarece o ambiente em que me encontrava:

Direto ao ponto: o que distingue um espetáculo de dança contemporânea é a pergunta que ele faz. Mais explicadinho: é preciso existir uma pergunta, mesmo que quem assista ao espetáculo não a identifique de imediato. Se, de fato, acontecer assim, essa tal pergunta pode ser tomada como um divisor de águas: a dança que indaga cabe dentro da nomeação de contemporânea, e a dança que não interroga seu público pertence a outra espécie.

¹⁸ Em 1997 foi criado o programa Rumos Itaú Cultural, iniciando o que viria a ser o principal vetor de política cultural do instituto. Paralelamente, o segundo vetor, chamado eixo curatorial, elegia a linha temática para a trajetória anual das ações do Itaú Cultural. Para o ano de 2000, foi escolhido como tema o artista-cientista, tendo como emblema Leonardo da Vinci. Foi nesse contexto que, no fim de 1999, se iniciou a estruturação do Rumos Dança, que deveria orientar sua implantação com base na mesma proposição – o artista-investigador contemporâneo –, na interseção entre ciência e arte.

¹⁹ O programa Rumos Dança chegou ao fim em 2013, dando início ao novo formato do programa Rumos Itaú Cultural, que não seria mais dividido por áreas. Uma grande perda para a dança nacional, já que o programa era considerado o principal para o artista da dança, com bolsas voltadas para a criação, pesquisa e formação, apresentando projetos de artistas e coletivos de todo o Brasil.

²⁰ Para construir as estruturas operacional e humana do programa, foi feito um levantamento, em todo o país, de instituições que trabalhavam com dança e de pós-graduandos que se dedicavam à teoria da dança. Foram montadas equipes de mapeadores, pesquisadores e curadores assistentes. Os primeiros coletaram em 22 estados informações sobre instituições e cursos, periódicos e livros, festivais e mostras, produção intelectual e artística e iniciativas dos setores público e privado para a dança. Essas ações foram aperfeiçoadas em cada nova edição. Essas informações compuseram a Base de Dados Rumos Dança, disponível em: <www.itaucultural.org.br>.

²¹ Artista-pesquisadora de Dança. Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), colaboradora do Conexão Dança. Pesquisadora do mapeamento do Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010 de Fortaleza, Teresina e São Luís.

Refiro-me à dança que não está organizada em passos, não se entende nem se descreve como um estilo ou modalidade, muito menos tem como fim último apenas a perfeição ou a beleza, mas uma dança que se interroga, que questiona processos e produtos, que é experimental, na qual o artista é o criador, pesquisador de sua própria linguagem em questionamento dos limites e fronteiras da dança.

Conhecer obras, artistas, projetos que viam-pensavam a dança de maneira múltipla e pouco tradicional deixou claro para mim a importância de gerar em São Luís possibilidades para que nós, artistas locais, pudéssemos ter ambiente para nos experimentar enquanto pesquisadores da dança. Assim as experiências de formação foram se constituindo.

A EMERGÊNCIA DO CONEXÃO DANÇA

Nas ações da comissão me especializava na prática de produção cultural e, com a intensificação da circulação de informações de dança na cidade, pude estabelecer contato com outros circuitos de eventos e artistas de dança do país, o que foi cada vez mais estimulando meu interesse e curiosidade na prática da produção de eventos, atividades que intensificassem essa troca de informações e o contato com outros artistas da dança.

Na segunda edição da Semana Maranhense de Dança, o grupo baiano Dimenti²² trouxe o espetáculo *Tombé*, uma palestra performativa que questiona os discursos e mitos da dança cênica ocidental. A identificação com o trabalho do grupo e a conexão estabelecida levaram-me no ano seguinte, 2007, a acompanhar a Mostra Rumos Dança na Bahia, na qual estreitei laços com Jorge Alencar, diretor do Dimenti, e conheci Sônia Sobral, então gestora do

²² Fundado em 1998, com sede em Salvador, vem desenvolvendo pesquisas de linguagem que realizam articulações pluriartísticas com profissionais de formações variadas: dança, teatro, letras, comunicação, administração, psicologia.

Departamento de Artes Cênicas do Itaú Cultural, e os trabalhos de artistas como Vanilton Lakka²³ e da Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial²⁴.

Eu queria que São Luís tivesse a oportunidade de conhecer outras possibilidades (de dança). Sentia falta de discussões sobre dança, e a Semana Maranhense de Dança estava se formatando em um modelo funcional e atendendo a outras demandas, sustentando o lugar de dança já conhecido na cidade e que não me interessava mais. Cheio de questões, eu ainda estava entendendo esse lugar de uma dança contemporânea fora da ideia de estilo ou gênero, como era corrente na cidade. Assim Araújo (2010, p. 50) aponta:

Com o desejo de se construir como espaço de mobilização da reflexão crítica, desafiando hábitos de pensamento sobre a dança local e apontando para novas perspectivas de investigação, Erivelto Viana idealizou a mostra Conexão. O projeto propõe trocas informativas e reflexões em torno da dança contemporânea e teve como eixo temático em sua primeira edição, em 2008, a dança teatro. Erivelto Viana é dançarino, ator e produtor local, membro fundador da Santa Ignorância Cia. De Artes, e vem se articulando de maneira individual, buscando editais de apoio a eventos culturais. Desse modo, a segunda edição, em 2010, foi realizada com o apoio dos editais Klauss Vianna e Caixa. (SOUZA, 2010, p. 50).

O Conexão Dança surgiu da necessidade da criação de um ambiente contemporâneo para a dança e a *performance* em São Luís, fundamentado nesse contato com a dança que se apresentava para mim. Inventar o Conexão era uma necessidade/um desejo que me mobilizava como artista, espectador e, agora, produtor cultural.

A busca por novos conhecimentos e pela construção de outras possibilidades de fazer dança se articulava como ação individual e coletiva. Nessa perspectiva, o Conexão constituiu um ambiente formativo na cidade, até mesmo para mim, que queria estudar dança. A solução naquele momento era criar propostas, fazer o Conexão acontecer. Hoje tenho mais clareza da função

²³ Doutorando em Dança e mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), atualmente é professor na graduação em Dança da UFBA. Desenvolve pesquisas nos seguintes temas: danças urbanas/*hip-hop* e suas conexões com a dança contemporânea. Realizou *performances* e oficinas na América Latina, Europa e África, com destaque a países como Brasil, Argentina, Bolívia, Peru, Uruguai, Venezuela, Equador, México, Costa Rica, Cuba, Portugal, Espanha, França, Holanda, Suécia, Suíça, Alemanha e Cabo Verde.

²⁴ Coletivo formado por sete artistas com históricos profissionais variados: Cândida Monte, Cristiane Bouger, Elisabete Finger, Gustavo Bitencourt, Michelle Moura, Neto Machado e Ricardo Marinelli. Sediado na cidade de Curitiba, suas atividades ocorreram de 2006 a 2012.

de ações dessa natureza para o desenvolvimento da dança e das pessoas na cidade.

Além das trocas e identificações, o Conexão propiciou-me o encontro de novos parceiros e interlocutores nesse percurso. Encontrei e estabeleci laços importantes e redes significativas com diversos artistas com os quais mantenho diálogo artístico, político, ético e afetivo, significativos principalmente para a minha formação como criador em dança. Alguns laços e parcerias tiveram desdobramentos artísticos. Por exemplo, com Ricardo Marinelli²⁵ criei o *Travesqueens*²⁶ e na sequência o solo *Sintética, Idêntica ao Natural*. Dessas duas obras, Cristian Duarte²⁷ foi colaborador. Com Marcelo Evelin²⁸, estudei e colaborei em sua obra *Batucada*²⁹.

Araújo (2014) indaga-me sobre a importância dessas pessoas no que eu vinha produzindo e pensando sobre dança:

São três fortes referências de pensamento, de posicionamento político. Eles se estabeleceram como fortes referências da dança contemporânea para mim, pois antes eu estava restrito ao balé. Eles se tornaram influência de um pensamento contemporâneo para a dança, algo que eu ainda busco. Como construir os discursos, se posicionar, colocar o pensamento na

²⁵ Princesa Ricardo (Marinelli) é bicha. Artista, pesquisadorx, professorx e gestorx de projetos em arte contemporânea. Criativx, esteticamente está interessadx em desenvolver uma poética pessoal que articule corpo, intimidades e vivência da sexualidade. Licenciadx em Educação Física e mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), integrou o Couve-Flor (2005-2012). Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado em Performances Culturais na Universidade Federal de Goiás (UFG), onde também atua como professorx no curso de licenciatura em Dança.

²⁶ O espetáculo, performado por Erikelto Viana e Ricardo Marinelli (assina a concepção do projeto), contou com a colaboração artística de Marcelo Evelin, Cristian Duarte e Gustavo Bittencourt e teve produção de BemDito Coletivo. Recebeu o Prêmio Klaus Vianna de Dança 2010.

²⁷ É graduado pela Performing Arts Research and Training Studios, de Bruxelas. Foi colaborador do Estúdio e Cia. Nova Dança entre 1994 e 2000. Sua atuação tem como principais características a criação e a produção em dança contemporânea, e seu modo de pesquisa tem sido pautado por parcerias e colaborações em formatos mutantes, que buscam promover um ambiente profissional, experimental e dinâmico. Atualmente, coordena o projeto de residência artística LOTE#2.

²⁸ É coreógrafo, pesquisador e intérprete, vive e trabalha entre Amsterdã e Teresina. Desde 1999, Evelin tem ensinado regularmente na Escola Mime, em Amsterdã, onde também cria peças e orienta os alunos em seus próprios processos criativos. Ao retornar ao Brasil em 2006, Evelin começou a desenvolver um trabalho de gestor e curador. Fundou o Núcleo do Dirceu, um coletivo de artistas e plataforma para pesquisa e desenvolvimento das artes cênicas contemporâneas, que se encerrou em 2013. Hoje suas ações fazem parte do CAMPO – Gestão e Criação em Arte Contemporânea, em Teresina.

²⁹ Evento para 50 artistas profissionais e não profissionais de 14 nacionalidades encomendado pelo Kunsten Festival des Arts, de Bruxelas. *Batucada* foi recriado com os participantes locais para a Frankfurter Positionen 2015 e em Santiago, Teresina, São Luís e outras cidades do Brasil.

cena sem contar história, como falar com o corpo, porque é o corpo que deve resolver o problema. Marcelo é importante no sentido de simplificar o entendimento de mundo, do atual, a relação com o outro, de como sair do campo das ideias e trazer para o corpo. O Cris é incrível; sua proposta de agregar pessoas e suas diferenças, entender referências, de como dar importância às pequenas coisas. Conheci o Lote, seu projeto com outros artistas incríveis, um projeto que abre espaço para outras colaborações e tem sido muito importante para meu entendimento de artista. O Ricardo foi quem me colocou na cena, quem me convidou para trabalhar junto, quem me fez entender a potência que eu tinha como performer e com a Cintia (VIANA *apud* ARAÚJO, 2014, p. 138-139).

Nesse movimento, estabeleceram-se oportunidades importantes de frequentar os principais eventos e mostras de dança no Brasil, como artista da dança e como organizador de um festival, que contribuíram significativamente para o desenvolvimento do meu olhar como programador e curador, funções que fui convocado a exercer para o incremento dos meus estudos de artista da dança. Rocha (2010) observa a diversidade de funções que o profissional de dança é chamado a exercer nas últimas décadas:

Fazer dança hoje comporta inúmeras atividades que outrora não eram tão facilmente reconhecidas como possibilidades de exercício profissional no setor. É importante frisar, portanto que fazer dança hoje, obviamente sem desmerecer tais atividades, não se restringe mais a coreografar, ensinar ou performar. Utilizamos o verbo performar e não dançar, justamente porque fazer dança hoje se conjuga em uma diversidade cada vez mais ampla de verbos – ensinar, performar, criticar, coreografar, conversar, escrever, pesquisar, fazer curadoria, pensar, manter um *site* na *web*, lutar por publicações nos mais variados formatos, dirigir festivais, promover encontros etc. (ROCHA, 2010, p. 95-96).

Ainda para pensarmos o alcance da curadoria na dança, função essencial no pensamento de um festival, destaco Marinho (2001, p. 73):

Entendo que o papel profissional do curador de dança tenha uma ligação entre o artista e o público, desenvolvendo uma leitura do que se apresenta, de como se vê obras de dança, um evento de dança e finalmente como ele estabelece um eixo conceitual da dança contemporânea. A função está em suscitar esse diálogo, sobre o qual o curador é um mediador. Entre o contexto cultural e a realidade da prática artística, encontro o curador como um meio de contagiar o exercício artístico, dar impulso à reflexão de conceitos evidentes ou não nas criações que encaminham o

debate cultural, ou seja, propagar conceitos atualizados do que se entende de corpo, dança contemporânea e público. O olhar do curador está voltado para o artista e para o mercado, podendo verificar nas obras os interesses que norteiam os criadores e o modo com o qual se encaminham as ideias no contexto macro do mercado cultural.

Assim, ocorreu minha inserção nesse contexto, conhecendo artistas, grupos e outros profissionais da dança que me interessavam principalmente por suas linguagens e trajetórias relevantes no panorama contemporâneo da dança nacional. Estabelecia-se também o intercâmbio desses artistas com o contexto e ambiente da dança do Maranhão, de modo a exercer essa dinâmica curatorial que interliga essas redes de informação, fomentando a reverberação de novas ideias, ampliando o olhar dos artistas e do público da cidade.

A seleção na carteira Dança para Formadores³⁰ do Rumos Itaú Cultural Dança³¹ evidenciou o aspecto formativo do evento e do compromisso com que ele foi construído até então, fazendo-me consciente da responsabilidade como formador.

O Conexão vem apresentando um conjunto de ações direcionadas para artistas da dança interessados na diversidade de linguagens, perspectivas de criação e pesquisa num universo artístico contemporâneo, abrindo espaço para os grupos e artistas locais. Além da resistente Julia Emília e do seu Grupo Teatro Dança e de Leônidas Portela e o Núcleo Atmosfera de Dança Teatro, a experiente Pulsar Cia. de Dança e novos artistas encontraram no Conexão Dança espaço para discussão e prática, bem como uma oportunidade de apresentar suas criações e experimentos. Na última edição, Julia (SILVA, 2017) convoca:

O que é uma conexão com a dança? Para o Grupo Teatrodança ter sido selecionado nestes nove anos da plataforma chamada Conexão Dança São Luís nos possibilitou especialmente reconhecer modos de sobrevivência de outros coletivos dentro da economia criativa, que atravessa períodos de indefinições e

³⁰ Uma das categorias de bolsa de estudo da quinta edição do programa Rumos Itaú Cultural Dança (2012-2014), voltada para formadores.

³¹ Fez parte do Rumos Itaú Cultural, o principal meio de apoio do Itaú Cultural à arte e à cultura brasileira. Ele foi estruturado no fim de 1999, com o objetivo de mapear a dança contemporânea brasileira, a produção artística e o contexto cultural dos locais em que as obras foram criadas. Em 2000, foram apresentados os resultados da primeira edição e assim se deu a cada três anos. Em 2013, o programa foi encerrado, em sua quinta edição.

incertezas. Mas nossos processos precisam ser apresentados. E para isso inventamos formas de materializarmos nossas imaginárias produções. Para nos mantermos vivos! Convite aberto para assistirem “A terra chora”. (julho, dia 6, 18:30, Teatro do Centro de Criatividade Odylo Costa Filho, Praia Grande).

Além de convidados nacionais, dessas dez edições participaram os artistas maranhenses Márcia de Aquino, Adelson Tavares, Alex Liberato, Cia. Impacto, Grupo Encantos, Marina Corrêa, Sabrina Dias, Tatiane Soares, Cintia Rodrigues, Samara Volponi, Juliana Bitencourt, Fernando Saraiva, Rafael Paz, Ilha Clan, Victor Vilhen, Coletivo Linhas, Laborarte, Antunes Neto, Jura Mendes, Regina Telles e Gilson César. Elas serviram também como base formativa para alguns artistas vindos de outras áreas, como: Layo Bulhão, selecionado para o Rumos Dança 2012-2014, na carteira Residência para Criadores; Gê Viana, Yuri Azevedo, Thiago A. S., Diones Caldas, Tieta Macau, Aurea Maranhão, Nathalia Ferro, Luciano Teixeira e Ruan Paz, formados no contexto do Conexão Dança.

Penso que o que tem atraído artistas de várias áreas é um lugar de dança experimental, a possibilidade de artistas criarem seus próprios conceitos e propostas ligadas à *performance*.

Sobre a potência da *performance*, trago Fabião (2011, p. 234):

Essa é, ao meu ver, a força da *performance*: turbinar a relação do cidadão com a pólis; do agente histórico com o seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da *performance*. (des) habituar, (des) mecanizar, escovar a contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas; dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, energética, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial.

Hoje, é diretriz do Conexão Dança discutir o pensamento sobre o corpo, suas possibilidades criativas e a formação desse artista profissional, com foco principalmente na formação (pensamento/discurso), pesquisa (interpretação/criação) e circulação (intercâmbio/trocas).

AS POLÍTICAS DE APOIO À CULTURA E O CONEXÃO DANÇA

O Projeto Conexão Dança surgiu no fim de 2008, a princípio com as residências artísticas, e foi aprovado no edital de Apoio à Formação, Produção e Circulação da Secretaria de Cultura do Maranhão, um dos dois editais criados em 20 anos.

Foi executado um projeto piloto começando a responder a minhas questões sobre dança e logo perguntas de como dar continuidade a essas ações para a cidade. A forma sensata, primeiramente, era buscar entender os mecanismos de apoio existentes no país por intermédio dos editais e das ações do Ministério da Cultura, mediante a Fundação Nacional de Artes (Funarte), que “reforçou os prêmios como modo de fomentar os programas para as artes cênicas por meio de editais” (VELLOZO; GUARATO, 2015, p. 87).

Vellozo e Guarato (2015, p. 88) falam sobre os editais:

Estes são considerados neste texto os mecanismos de seleção mais democráticos em virtude de possibilitarem, por meio de inscrições públicas e abertas, a seleção de projetos que são avaliados por comissões constituídas especificamente para cada edital, com publicação dos critérios e definindo o objeto ao qual se destina, podendo, desse modo recortar o perfil e a demanda que pretende abarcar. Nesse processo, diferencia-se das leis de incentivo, pois é o próprio Estado que constitui as comissões de seleção – algumas vezes indicações da sociedade civil – e os objetivos que cada edital deve atender tornando-se um dos possíveis mecanismos e financiamento da produção artística.

A partir da segunda edição, realizada em 2010, o projeto foi aprovado no edital de Apoio a Festivais de Teatro e Dança da Caixa Econômica Federal, até a edição em 2017, último ano desse edital. Ou seja, foram oito edições com esse apoio fundamental para a continuidade e resistência do projeto. Sem essa garantia, dificilmente chegaria a várias edições. O projeto também foi contemplado com o Prêmio Klauss Vianna de Dança em 2010 e com o Fundo de Ajuda para as Artes Cênicas Ibero-Americanas (Iberescena) em 2017, possibilitando a participação de artistas de Portugal, Espanha, Chile e Argentina.

Uma parceria importante ao longo desses anos foi a estabelecida com o Serviço Social do Comércio (Sesc) Maranhão, que sempre tem mostrado

interesse nas ações que o Conexão tem promovido na cidade, participando de todas as edições.

Nesse fazer, além da função de elaborador de projeto, o papel de *doublé* de captador de projetos foi aparecendo para mim, pois nunca nessas edições o projeto foi contemplado ou realizado com o valor total solicitado. Geralmente se aprovava apenas parte do orçamento, cabendo a mim, idealizador e responsável, realizar a ação, conseguir apoios e parceiros para, enfim, apresentar o festival nas possibilidades orçamentárias captadas, mas sempre conseguindo sua execução nesses anos correntes.

Sobre a continuidade do Conexão, é incerto falar, pois é sempre um lugar de suspensão, principalmente agora, sem editais nacionais e possivelmente sem Ministério da Cultura. “Então, acredito que, se o Conexão deixar de acontecer, será uma lacuna. É, não sei, mas acho que eu tenho de continuar essas ações, desmembrar mesmo o Conexão, achar possibilidades para ele existir” (VIANA *apud* ARAÚJO, 2014, p. 135).

No Maranhão, a área das artes cênicas encontra-se sem incentivo, com a ausência de editais de fomento ou pesquisa, não existindo nenhum tipo de apoio à formação ou manutenção de artistas e grupos, ou políticas públicas sistemáticas de estado. “Entretanto, trata-se da mesma política de apoio somente a eventos massivos e de entretenimento – que poderiam muito bem contar com financiamento privado integral” (CERQUEIRA, 2017, p. 8). As ações são sempre esporádicas e inseridas nas propostas de uma política de evento, nas quais ocorre alguma apresentação ou coreografia.

DESDOBRAMENTO

Pensando no processo de formação em um festival, que dura apenas uma semana, e observando os resultados ao longo de cada edição, que poderiam ser mais satisfatórios se houvesse opções de um trabalho continuado e periódico para os participantes, criei um programa de residências, conforme o meu contexto, condições financeiras e necessidades artísticas em São Luís:

Um sonho, algumas dúvidas e um casarão no centro histórico de São Luís, capital do Maranhão. Com essas ferramentas, o ator

e dançarino Erivelto Viana – um dos selecionados no Rumos 2013-2014 – está colocando em prática o Projeto Conexão | Espaço Habitação (ITAÚ CULTURAL, 2015).

O Projeto Conexão Espaço Habitação³² tem como ação principal o Programa Residências Artísticas | Open Space. Trata-se de uma instância na qual um artista é convidado a compartilhar suas ferramentas, metodologias, referências e práticas com um grupo de artistas-residentes em um ambiente de trocas, com o propósito de aprofundar os aspectos criativos e artísticos contemporâneos para a dança e as artes performáticas.

Entende-se ainda que as residências podem acontecer de várias formas, sendo todos os processos potentes, “como o deslocamento, o espaço privilegiado, as experiências, as convivências, as trocas, a condição ‘em trânsito’, a vida em comum, a participação, as colaborações, os processos de articulação e negociação” (MORAES, 2014, p. 43).

Aconteceram 12 residências entre 2014 e 2016:

1. Ecos do Passado, Oco do Presente, com Marcelo Evelin (PI);
2. Oficina de Honestidade, com Jorge Alencar (BA);
3. Uma Dança Chamada Sul, com Carolina Mendonça (SP);
4. Percepção Física e Composição Generativa, com Alejandro Ahmed (SC);
5. Máquina de Sensações, com Michele Moura (PR);
6. Alter-Cidades, com Clara Domingas (BA);
7. Dramaturgia na Dança, com Flavia Meireles (RJ);
8. Técnicas de Composição Dramatúrgicas, com Gabriel Lohan (MG);
9. Corpo Brincante, com Urias de Oliveira (MA);
10. Audiovisual, com Áurea Maranhão e Breno Nina (MA);
11. Corpo Presente, com Denise Stutz (RJ);
12. Dramaturgias, com Priscila Maia (RJ).

Entender as residências artísticas como proposta formativa foi fundamental para a continuidade do Conexão, que surgiu da necessidade de criação desse ambiente para a dança. Moraes (2014) discorre sobre os processos estimulados nas residências e as transformações promovidas nos artistas residentes:

³² Mais informações disponíveis em: <http://conexaoespaco.wixsite.com/blog> e <http://www.itaucultural.org.br/conexao-espaco-habitacao>.

Identificam-se as residências artísticas como espaços específicos de criação artística, convertendo-se em lugares de experiências, trocas e reconhecimento, nos quais os artistas, com seus trabalhos, problematizam a complexidade e a diversidade, o significado e o valor das relações arte e vida. Deslocamentos espaço-temporais, trocas, experiências-limite, convivências, isolamento, dedicação, concentração, mobilidade, contatos pessoais e culturais são aspectos relevantes e significativos indicados pelos artistas – em conversas e depoimentos – e que colocam a residência artística vivida por eles, como uma experiência transformadora e, antes de qualquer coisa, de introspecção, também pela busca de sua própria relação com o mundo (MORAES, 2014, p. 39).

Além das residências, no Projeto Conexão Espaço Habitação foi possível desenvolver outras ações, agregando instâncias de pesquisas aos trabalhos artísticos, atividades executadas até 2017, com destaque para:

- Lapada Coletiva: um espaço de discussão que tem como ponto de partida ideias, conceitos, referências, obras, autores e textos que questionam o momento atual e a história, e juntos buscamos entender a teoria não separada da prática. Atividade aberta a todos os interessados no pensamento como forma de criação de uma arte que é política;
- Discoperformance: laboratório de criação para artistas interessados pelas artes do movimento, música e corpo como armazenamento (é o que chamamos de MMA). Configura-se como um espaço aberto que possibilita um lugar para o encontro e compartilhamento de referências/experiências. São criadores dessa instância os artistas Luciano Teixeira, Ruan Paz e Yuri Azevedo;
- O Chão Tá Posto!: núcleo de estudos teóricos e práticos formado pelos residentes do projeto no qual surgiram novos criadores e obras. Também aconteceram reuniões do Fórum Maranhense de Artes Cênicas, de proposições para o teatro, a dança e o circo.

Pontuais também foram as parcerias estabelecidas com grupos, instituições e artistas promovendo o intercâmbio e troca de saberes e experiências, desdobrando-se em outras ações, como as oficinas Dança Bizarra, com Ricardo Marinelli; Intervenção Urbana, com Marcos Bulhões, Marcelo

Denny e Priscilla Toscano (Desvio Coletivo/SP); e Outros Portais para Atravessar: de Vertigens e Performances Desviadas, com Sara Panamby e Filipe Espíndola; e a circulação nacional de *Batucada*, de Marcelo Evelin/Demolition Incorporada; e *A Pereira da Tia Miséria*, do Núcleo Às de Paus/SC.

FINALIZANDO

Há, na trajetória do Conexão, um processo de resignificação e de ampliação que só hoje consigo perceber. Ele nasceu da minha insatisfação com modelos tradicionais de festivais de dança, pouco engajados e pontuais, no entanto nas primeiras edições essas características estavam um tanto presentes. O que ocorreu foi que, rapidamente, pensando em manter a experiência atual e viva, precisei prestar atenção no contexto e perceber que o próprio Conexão foi mostrando seu caminho para deixar de lado as características de festival tradicional e se tornar um ambiente mais amplo que isso.

Realizar o Conexão Espaço Habitação, com apoio do Rumos, foi potente e necessário por tornar concretos uma ideia, um pensamento artístico e principalmente um desdobramento do Conexão Dança como ação de resistência para a dança na cidade.

O Conexão Dança é um projeto articulador e agenciador de espaços de encontro, reflexão e fazer, exercendo papel fundamental na formação e profissionalização, valorizando espaço para trocas, intercâmbio e formação, articulando relações entre artistas que estão pensando, escrevendo, produzindo, leituras transversais e interdisciplinares, relacionando filosofia, teatro, educação, sociologia. Diversidade! Formação política, social e ética, reafirmando o entendimento do lugar e o papel que cumpre na expansão do ambiente de dança da cidade de São Luís do Maranhão.

O meu desejo é que se criem mais editais e possibilidades para a produção artística, ampliando as redes, as trocas e os encontros. Que o estado e a prefeitura reflitam sobre essa carência e repensem suas políticas culturais para a área. Um grande passo seria simplesmente reconhecer iniciativas da sociedade civil e apoiá-las, potencializá-las.

Por enquanto, vou continuar buscando estratégias a fim de contribuir para o fortalecimento das redes da dança no Brasil.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Ângela Souza de. Ângela Souza entrevista Erivelto Viana. *In*: GREINER, Christine; SOBRAL, Sonia; SANTO, Cristina E. (orgs.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/rumosdanca_final_issuu>. Acesso em: 15 jan. 2019.

_____. Os rumos e veredas do sertão: Ceará, Piauí e Maranhão. *In*: GREINER, Christine; SANTO, Cristina E.; SOBRAL, Sonia (orgs.). **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 50.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Políticas Públicas de Cultura: ferramentas de apoio ao músico profissional em estados brasileiros. **Sonora**, v. 6, n. 12, 2017.

FABIÃO, Eleonora. *Performance* e teatro: poética e políticas da cena contemporânea. *In*: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (orgs.). **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 239.

ITAÚ CULTURAL. Rumos 2013-2014: um casarão para pensar cultura no centro histórico de São Luís. **Rumos**, 2015. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/rumos-2013-2014-um-casarao-para-pensar-cultura-no-centro-historico-de-sao-luis>>. Acesso em: 19 dez. 2018.

KATZ, Helena. **O corpo como mídia de seu tempo**. Rumos Itaú Cultural Dança. São Paulo: Itaú Cultural, 2004.

MARINHO, Nirvana. Curadoria. *In*: BRITO, Fabiana Dutra (org.). **Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001. p. 73.

MORAES, Marcos. Residência Artística: especificidades da pesquisa/produção. *In*: VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (orgs.). **Mapeamento de residências artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. p. 39-43.

PEREIRA, Renato. Pulsar Cia. de Dança. **História da Dança no Maranhão**, 2011. Disponível em: <<http://dancamaranhao.blogspot.com/2011/08/pulsar-cia-de-danca.html>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

PINTO, Erivelto. **Conexão Dança: formação, produção e curadoria no campo das artes cênicas**. 89f. Monografia (Graduação em Teatro) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

ROCHA, Thereza. A dança depois da universidade: e agora? *In*: TOMAZZONI, Airon; WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (orgs.). **Algumas perguntas sobre dança e educação**. Joinville: Nova Letra, 2010.

SILVA, Julia Emília (Grupo Teatro Dança). **O que é uma conexão com a dança?** São Luís, 21 jun. 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/grupoteatrodancama/timeline?lst=1698607708%3A1287246928%3A1558238911>>. Acesso em: 3 jan. 2019.

VELLOZO, Marila; GUARATO, Rafael (orgs.). **Dança e política:** estudos e práticas. Curitiba: Kairos, 2015.

Redes em expansão: desafios contemporâneos na circulação de artistas da dança

Mariana Barbosa Pimentel³³

Resumo: A relação entrecruzada do artista com a gestão, a produção, a curadoria e a criação, característica das gerações mais recentes de trabalhadores da arte, revela que esse hibridismo de funções deixou de ser precariedade para se tornar potencialidade. É por meio das funções que não estão necessariamente vinculadas somente à criação de espetáculos, porém à criação de contextos locais que viabilizam a existência e a sustentação dessas obras – e posteriormente de sua difusão – que venho percebendo que redes de artistas vêm se estabelecendo e fortalecendo-se cada vez mais no Brasil. Essas redes são essenciais para um país que possui intensa descontinuidade de programas e ausência de políticas duradouras para a cultura, pois fortalecem um sistema produtivo e desconstruem a hierarquização e o apartamento ainda recente entre criar e produzir, adensando as interações entre essas instâncias. Compartilhar desafios, perguntas e respostas temporárias presentes em práticas de artistas-gestores que se encontram em instituições, sobretudo no que toca à atuação em rede e à circulação de artistas, é o objetivo deste texto, que tem como base exemplos práticos como o Palco Giratório, que há mais de 20 anos promove a difusão e a circulação de espetáculos de artes cênicas em todo o país, bem como a atuação da Rede Sesc de Artes Cênicas.

Palavras-chave: dança; circulação; rede; difusão; Palco Giratório.

INTRODUÇÃO

Pensar e atuar em rede na contemporaneidade têm sido vitais para a promoção das sustentabilidades do fazer artístico. Pensar em rede de forma expandida permite-nos perceber que as tecnologias em seus diferentes suportes inevitavelmente trazem mudanças para a sociedade, mas, sobretudo, promovem a integração e articulação das pessoas que as utilizam.

A relação entrecruzada do artista com a gestão, a produção, a curadoria, a criação e todos os *etc.* possíveis (BASBAUM, 2013) característicos das

³³ Licenciada pela Escola Superior de Dança de Lisboa (Portugal) e mestre em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias pela Universidade Nova de Lisboa. Estudou no Royal Conservatoire Antwerp (Bélgica). Artista da dança, gestora e produtora cultural, integrante do coletivo de pesquisa Composições e analista da equipe de artes cênicas do Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio (Sesc).

gerações mais recentes de trabalhadores da arte tem um relevo nesse debate, uma vez que esse hibridismo de funções deixou de ser precariedade para se tornar potencialidade.

É por meio das funções que não estão necessariamente vinculadas somente à criação de espetáculos, porém de criação de contextos locais que viabilizem a existência e a sustentação dessas obras – e posteriormente de sua difusão – que venho percebendo que redes de artistas vêm se estabelecendo e se fortalecendo cada vez mais no Brasil. Essas redes são essenciais para um país que possui uma intensa descontinuidade de programas e ausência de políticas duradouras para a cultura, pois fortalecem um sistema produtivo e desconstruem a hierarquização e o apartamento ainda recente entre criar e produzir, adensando as interações entre essas instâncias.

Entretanto, a institucionalidade das relações muitas vezes ainda insiste em separar ambas as instâncias, sendo este um desafio contemporâneo de gestão: trabalhar o hibridismo das funções de artista-etc. com a ética da institucionalidade que se representa. As medidas dessas relações constroem-se a cada dia, a cada projeto, a cada parceria, na convivência, na comunicação e na troca entre os pares de suas práticas de gestão e do que compõe suas éticas.

Sabemos que não existem receitas prontas quando o assunto é cultura e que sua dinâmica de atuação está pautada na geração de novas perguntas, contudo a concretização de respostas temporárias é importante para manter o sistema em movimento.

Sendo assim, este texto teve por objetivo compartilhar desafios, perguntas e possíveis respostas presentes em práticas de artistas-gestores-produtores-etc. que se encontram em instituições, sobretudo no que toca à atuação em rede e na circulação de artistas, tendo como base exemplos práticos como o Palco Giratório, projeto criado e desenvolvido pelo Serviço Social do Comércio (Sesc Nacional) que há mais de 20 anos promove a difusão e a circulação de espetáculos de artes cênicas em todo o país, e as experiências de compartilhamento da Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão de Artes Cênicas.

O SESC EM REDE

O Sesc é uma instituição plural na qual a cultura é um de seus programas. Sendo assim, agenciar as especificidades do campo com os trâmites institucionais é um desafio cotidiano que envolve instâncias gerenciais, técnicas e de secretariado. Tal agenciamento requer um intenso trabalho colaborativo que provoca a instituição a repensar seus modos de fazer, uma vez que a comunicação e a atuação integrada entre gerências são aspectos que necessitam ser trabalhados em instituições longevas e de grande porte, como é o caso do Sesc.

De acordo com o Referencial Programático do Sesc, reformulado e editado no ano de 2015, o Programa Cultura consiste em um

conjunto de atividades voltado para a transformação social por meio do desenvolvimento e da difusão das artes, do conhecimento e da formação dos agentes culturais, respeitando a dinâmica dos processos simbólicos e fomentando a tradição, preservação, inovação e criação (SESC, 2015b).

A atuação em rede entre o Departamento Nacional, os Departamentos Regionais e os Polos de Referência³⁴ do Programa Cultura do Sesc é um elemento vital para lidar com os desafios do campo e atingir seus objetivos de um fomento contínuo que possibilite sua existência³⁵. Um dos conceitos principais de rede é que ela consiste em um conjunto de nós conectados entre si, funcionando como estruturas abertas capazes de se expandir de forma ilimitada e integrando nós, desde que tais estruturas compartilhem um código de comunicação comum (CASTELLS, 2016). Esse código constrói-se com base nos documentos institucionais que balizam as diretrizes de ação do Sesc e por

³⁴ Os Polos de Referência do Departamento Nacional do Sesc são o Centro Cultural Sesc Paraty (RJ), a Escola Sesc de Ensino Médio (RJ) e a Estância Ecológica Sesc Pantanal (MT).

³⁵ Tal atuação em rede é comum a todos os programas da instituição, e o foco deste artigo é um recorte dessa atuação no Programa Cultura.

intermédio do constante trabalho em equipe que a concretização dessas diretrizes demanda.

O conjunto de diretrizes, políticas e referenciais construídas pelo Departamento Nacional, em debate constante com a rede formada pelos Departamentos Regionais e Polos de Referência, garantem que a instituição tenha coerência e unidade em sua atuação, resguardando as especificidades que cada região apresenta no seu modo de ser, fazer e existir. A política cultural da instituição tem como princípios os direitos culturais e a diversidade, cujas diretrizes são: promover as manifestações artístico-culturais; enfatizar os processos de criação e experimentação; manter diálogo permanente com os diversos públicos; e garantir equipe técnica especializada e infraestrutura adequadas.

No âmbito do Programa Cultura, o trabalho em rede possui contornos definidos com a proposição e a execução de projetos nacionais. Tais projetos são propostos e coordenados pelo Departamento Nacional do Sesc, mas construídos e executados pelo trabalho integrado de toda a rede. São projetos estratégicos que buscam atuar nas lacunas percebidas em nível macro para que, em nível micro, elas sejam trabalhadas e, quem sabe, preenchidas. Para além da proposição e coordenação desses projetos, as equipes de cultura do Departamento Nacional também realizam cooperações técnicas que envolvem o acompanhamento e a consultoria de projetos, o apoio à capacitação técnica da rede, bem como de processos seletivos, e a elaboração de documentos referenciais.

As redes que se tornaram evidentes há mais tempo no Sesc são as das áreas de música e de artes cênicas, fortalecidas com a criação do Sonora Brasil e do Palco Giratório, respectivamente. Tais projetos completaram recentemente 20 anos de existência e configuram uma prática intensa de colaboração e integração em âmbito técnico para o seu andamento e continuidade, desde a curadoria até as etapas de produção e execução. São projetos que acontecem em todo o Brasil e se realizam ao longo de todo o ano, articulando-se também com projetos locais. Os projetos nacionais surgiram, portanto, como ações estratégicas para o país nos campos específicos da cultura e visam reafirmar referências conceituais para o desenvolvimento de programações sistemáticas

oferecidas no âmbito de cada departamento regional e polos. Eles não são fim em si mesmos, mas concretizam em âmbito macro ações que se frutificam para além de sua realização.

A atuação em rede do Programa Cultura do Sesc tem como base palavras como corresponsabilidade, interesses compartilhados e colaboração. Por isso, o programa apresenta um complexo comportamento de rede que mistura características de redes centralizadas, uma vez que existe um departamento nacional; redes descentralizadas, considerando que o Departamento Nacional não representa uma instância reguladora, mas sim articuladora e mediadora; e redes distribuídas, pois há uma rede que é formada por várias outras constituídas de todos os departamentos regionais, suas unidades operacionais e polos de referência do Departamento Nacional, todas elas com independência de atuação em suas atividades, porém sempre orientadas por diretrizes e princípios comuns a toda a instituição.

As redes do Programa Cultura são formadas pelos profissionais responsáveis pelas áreas específicas, nos Departamentos Regionais, no Departamento Nacional e nos Polos de Referência, sendo os seus principais objetivos possibilitar ações conjuntas, incentivar a troca de experiências, proporcionar intercâmbios, otimizar espaços e recursos, articulando competências e *expertises*. Logo, fica evidente que o trabalho dessas redes vai além de coordenar e executar projetos nacionais; elas consolidam políticas contínuas de ação cultural em todo o Brasil.

No caso da Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão das Artes Cênicas, os projetos principais que constroem ferramentas de concretização dessas políticas são:

- Palco Giratório: um projeto de circulação de espetáculos de 20 grupos de circo, dança, teatro e seus hibridismos por um ano inteiro por todo o Brasil;
- Sesc Dramaturgias: um circuito de oficinas sobre as dramaturgias do circo, da dança e do teatro e seus desdobramentos que tem originado diversos coletivos de criação e espetáculos em circulação;

- Cena em Questão: visa o estímulo à reflexão e à produção escrita de críticas de artes cênicas;
- Plataforma Cena: de implementação contínua, um espaço para o desenvolvimento de práticas e de pesquisa em artes cênicas.

Há que se destacar também o projeto Amazônia das Artes, que consiste na circulação de grupos de todas as linguagens artísticas oriundos de estados que compõem a Amazônia Legal. Uma vez que o foco deste texto são os desafios da circulação de artistas, atendo-me ao Palco Giratório e a suas estratégias compartilhadas de curadoria, gestão e execução.

PALCO GIRATÓRIO: UM EXERCÍCIO COLABORATIVO NA DIFUSÃO DE ARTISTAS DE ARTES CÊNICAS

A atuação em rede é praticada também em âmbito regional no trabalho entre as sedes dos Departamentos Regionais e dos Polos de Referência e suas unidades operacionais, espalhadas pelos diferentes estados brasileiros. Ela permite o mapeamento da produção local, a sua integração e difusão fazendo com que as programações de artes cênicas nos estados reflitam a diversidade de produções, atendendo às demandas e especificidades de suas localidades e criando corredores culturais que integram espaços, espetáculos e ações formativas.

Logo, os profissionais de cultura do Sesc têm a responsabilidade de ser interlocutores, conhecedores e incentivadores da produção artística e cultural em seus territórios, promovendo também intercâmbios com outras localidades. São essas as principais responsabilidades que permeiam as atividades de curadoria e programação do Sesc, que prima mais pela relação de aproximação e transparência com as cenas locais do que pela prática exclusiva de mecanismos de seleção como editais e convocatórias – não excluindo-se, entretanto, a realização de tais mecanismos.

O Palco Giratório foi criado em 1998 e sua curadoria era inicialmente feita por parte de técnicos em artes cênicas do Sesc mediados pelo Departamento Nacional. Há 16 anos que a curadoria passou a ser coletiva, com a integração de profissionais de todos os estados brasileiros e os Polos de Referência,

totalizando o número de 32 curadores, que possuem o complexo papel de determinar juntos uma só programação. A curadoria do Palco Giratório é feita durante o Encontro Nacional de Artes Cênicas, que reúne o Brasil inteiro dentro de uma sala. No encontro nacional, os técnicos e analistas de artes cênicas das sedes dos Departamentos Regionais debatem questões, projetos, conceitos e realizam a curadoria do Palco Giratório e a logística de circulação dos grupos e artistas selecionados.

Os artistas que fazem parte da seleção são indicados pelo curador de cada estado, sendo obrigatório que esse curador tenha visto presencialmente todas as obras que indicar. Cada curador pode indicar até cinco grupos/artistas de circo, dança, teatro e suas interfaces como intervenção urbana, *performances*, instalações etc., por meio de uma plataforma digital de curadoria na qual são lançadas informações para avaliação prévia e posterior formação de circuito e acervo. Infelizmente o principal suporte de avaliação ainda são os vídeos dos espetáculos – é importante que sejam vídeos sem edição e com câmera parada, para não dirigir o olhar analítico do curador –, já que não é possível fazer com que todos os curadores assistam ao vivo às mais de 80 propostas indicadas. Sabemos que não é o suporte ideal, mas ainda é o possível.

Com o fim de minimizar um pouco essa questão, a equipe de artes cênicas do Departamento Nacional realiza ações de curadoria em três diferentes festivais de artes cênicas por ano, aos quais leva grupos de curadores do Palco Giratório para acompanhamento e aproximação das cenas locais. Trata-se da oportunidade de assistir aos espetáculos ao vivo, conhecer espaços de trabalho e partilhar experiências com os artistas da cidade onde se encontram. O grupo de curadores pode também realizar indicações coletivas de trabalhos a que assistirem em tais ações de curadoria.

A plenária final para a definição do circuito Palco Giratório do ano ocorre então no já referido Encontro Nacional de Artes Cênicas, realizado anualmente e que tem a presença dos 32 curadores do projeto. Os critérios de seleção são móveis e dinâmicos e tomam forma juntamente com o recorte que vai emergindo das discussões. Os critérios que funcionam como ponto de partida da avaliação consideram (sem ordem de importância): a qualidade técnica e estética do espetáculo (investigação de linguagem, desenvolvimento temático), o histórico

do grupo, a diversidade de linguagens, os espaços físicos, as faixas etárias e a representatividade geográfica.

O processo curatorial do Palco Giratório acontece na contramão dos processos de grande parte dos festivais, nos quais são definidas temáticas curatoriais *a priori*. Nele, os eixos temáticos vão sendo definidos com base nos espetáculos selecionados e nos discursos comuns que apresentam entre si.

Pode-se afirmar que a curadoria do Palco Giratório é um diferencial do projeto e que o trabalho em rede praticado pelo Sesc é um intenso exercício democrático que enfatiza que as linhas entre centros e periferias são imaginárias. As decisões do Departamento Nacional são tomadas sempre de forma compartilhada com os Departamentos Regionais, o que confere transparência a seus processos.

O que devo fazer para ser indicado ao Palco Giratório? Essa é uma pergunta feita por muitos artistas, e suas possíveis respostas podem estar presentes nos tópicos a seguir.

DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS COMPARTILHADOS ENTRE ARTISTAS E INSTITUIÇÕES

O ponto de partida para a reflexão neste tópico é a desconstrução da gestão e da curadoria como lugar de poder, já que essas atividades não estão imunes a precariedades que são também inerentes ao trabalho artístico. Equipes reduzidas e pouca flexibilidade no horário de trabalho são algumas delas, o que evidencia o grande comprometimento do profissional de cultura de uma instituição estar presente de maneira ativa em sua cena local. A questão orçamentária é também comum, uma vez que a cultura ainda muitas vezes é percebida como a cereja do bolo, e não como um valor essencial para a sociedade.

A relação com os públicos é um aspecto primordial nesse debate, sendo uma responsabilidade que deve ser compartilhada entre artistas e instituições. Nota-se que, com a quantidade de projetos que felizmente foram se tornando possíveis por editais, o artista foi delegando essa tarefa às instâncias que programam suas obras, dedicando-se quase que exclusivamente à proposição

e criação de projeto, entretanto o trabalho de mediação com o público deve ser constante, sobretudo quando se detecta que muitas vezes a população brasileira tem um consumo cultural mais massificado, como se pode perceber em pesquisas de hábitos culturais, como, por exemplo, as empreendidas por J. Leiva³⁶ e outra pelo Sesc em parceria com a Fundação Perseu Abramo³⁷.

Uma questão urgente é a necessária reinvenção dos modos de relação e comunicação entre artista e instituição, principalmente nas grandes cidades. O volume de *e-mails* recebidos por um gestor/programador de cultura é muito alto, sendo muito complexo dar a devida atenção para cada proposta. O mesmo acontece com as ligações telefônicas e o agendamento de reuniões. Nesse sentido, a cultura digital tem muito a contribuir com o advento dos mapas culturais, com o desenvolvimento de *softwares* específicos voltados para a produção de informações e indicadores³⁸.

Outro aspecto que também está ligado à comunicação diz respeito à postura do artista diante da instituição e vice-versa. De modo recorrente, o artista coloca-se mais como um contratado do que como um parceiro. Ao mesmo tempo, a instituição pode também incorrer no ato de tratá-lo simplesmente como tal. É importante que ambas se posicionem como instâncias que aprendem e se potencializam mutuamente com as especificidades de cada atuação, as quais são complementares.

Muitas vezes, os artistas desejam estar na programação de uma instituição e/ou festival, mas não têm o hábito de acompanhar essa programação ou nem sempre têm o conhecimento sobre os valores e os conceitos dos contextos em que desejam estar com suas obras e propostas. Sendo assim, é essencial que o artista conheça e se coloque profissionalmente diante dos lugares que quer estar, comportando-se de maneira empoderada e propositiva diante das instituições, ao passo que as instituições devem também pesquisar e construir estratégias para buscar e trazer para perto de si artistas que não estão

³⁶ Mais informações disponíveis em: <<https://www.jleiva.co/cultura-nas-capitais>>. Acesso em: 6 maio 2019.

³⁷ Mais informações disponíveis em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura/pesquisa/>>. Acesso em: 6 maio 2019.

³⁸ O Sesc Santa Catarina, por exemplo, possui a plataforma ID Cult, na qual recebe e cadastra propostas culturais de todo o país para compor sua programação, construindo também um banco de dados. A curadoria do projeto Palco Giratório também é feita por uma plataforma virtual de indicação de espetáculos utilizada por todo o Sesc.

presentes em suas programações, até mesmo para compreender o porquê disso. Nesse caso, estudos e ações do campo da mediação cultural também são valiosos para o sistema produtivo da cultura como um todo, pois ativam públicos internos e externos e também as relações profissionais de quem delas faz parte.

Enquanto o artista tem dificuldades de circular com seu trabalho, o curador tem de estar presente nos diversos festivais e contextos de apresentação de espetáculos, tendo em vista que o ofício de curador de artes cênicas ainda não é um ofício em si, mas adjacente a uma série de outras atribuições desses profissionais, os quais são, muitas vezes, não remunerados.

Diversos festivais têm exercido importante papel nesse quesito com a realização de rodadas de negócios e a criação de contextos para as obras de sua programação, entretanto seria interessante que os artistas incluíssem também nas rubricas de seus projetos estratégias de visibilidade para o seu espetáculo, como, por exemplo, a realização de residências com artistas-curadores-etc., que possam contribuir com o processo criativo de seu trabalho e ajudá-lo a fazer rede; a promoção de debates e encontros com programadores; a colaboração na produção de contextos locais com parceiros potenciais; entre outras inúmeras possibilidades.

Outro aspecto importante é que o artista esteja mais atento aos contextos do seu redor do que com contextos-fetiche, que muitas vezes fazem com que ele não perceba uma rede em potencial que já existe de forma próxima e viável. Logo, refletir conjuntamente sobre tecnologias de distribuição que fomentem o intercâmbio são também elementos relevantes nesse debate.

Por fim, outro desafio compartilhado está na efetivação de parcerias, porque a dinâmica burocrática das instituições é pouco flexível, já que estas são auditadas com frequência e por isso precisam obedecer a uma série de regras definidas por órgãos de controle. Por outro lado, gestores e produtores possuem seus próprios modos de produzir e de fazer curadoria, apresentando dificuldades de enquadramento nos tempos dos trâmites institucionais. Sendo assim, encontrar um tempo comum de atuação em cada contexto e procurar de forma colaborativa quais ajustes são possíveis e quais não são possíveis são tarefas primordiais antes de qualquer parceria. Ser parceiro não está apenas na destinação de uma verba, na cedência de um espaço ou no pagamento de uma

rubrica orçamentária. Ser parceiro é fazer junto, com todas as possibilidades e limitações. E fazer junto requer muito trabalho.

Ao observar os desafios compartilhados aqui colocados, percebemos a importância da incorporação de conceitos e ações da cultura colaborativa e da economia criativa nas práticas profissionais tanto de artistas quanto de instituições.

DAS REDES DE CIRCULAÇÃO ÀS REDES DE CONVIVÊNCIA

Falar de rede é falar sobre relação. É sobre envolver e articular as inúmeras conexões possíveis (e outras inimagináveis) que o trabalho em cultura pode fomentar entre artistas, instituições, festivais, espaços, públicos, parceiros, cidades, escolas, universidades, empresas e assim por diante. Artistas são produtores de relação. Não são apenas “vendedores de projetos” ou máquinas de criação de propostas e espetáculos. Gestores e curadores são produtores de relação. Não são simplesmente receptáculos e executores de propostas. Nas curatorias do Sesc, por exemplo, é também um critério curatorial que o artista seja produtor de contextos. Faz-se importante que o artista pense e aja para além de sua própria obra, que articule e contribua para o seu contexto local de forma permanente.

Falar de rede é falar, portanto, sobre os papéis dos artistas em um país cuja realidade do sistema produtivo da cultura talvez nunca tenha comportado a atividade única de criar e circular obras de arte. É falar dos papéis das instituições, festivais e outros contextos em um país cujo investimento no campo cultural poucas vezes foi uma prioridade – e o que foi desenvolvido está a sofrer mais um desmonte –, fazendo dessas instâncias responsáveis também pelo seu desenvolvimento e fortalecimento. É falar sobre papéis que são compartilhados e complementares. É falar de corresponsabilidade. É falar de políticas de convivência.

Existir e atuar em rede é diferente de fazer “ação entre amigos” e “política de balcão” – para utilizar as expressões comumente usadas de forma coloquial na produção cultural. Atuar em rede é se aproximar do outro e identificar

coincidências acolhendo e lidando com as diferenças. É fazer junto com o outro numa produção de potência que é mútua. É fazer junto por um contexto. É articular tempo e espaço para poder continuar um trabalho, desenvolver um campo, fortalecer uma comunidade.

Para atuar em rede, é necessário estar sempre repensando o próprio fazer, aprendendo com o fazer do outro. E repensar modos de fazer é um ponto crucial para que se possa atuar para além de redes de circulação, mas para construir redes de convivência. Nesse sentido, é de extrema importância que os festivais de dança se repensem como um lócus de produção de relação, e não “apenas” de apresentação de espetáculos e realização de oficinas. Que repensem sua temporalidade, seu tamanho, sua quantidade de ações, seus elementos e objetivos. Que repensem em que estão investindo sua verba.

Nessa reflexão, o tempo tem sido um elemento que merece atenção. No Palco Giratório, maior ação de circulação de espetáculos do país, por exemplo, estamos enfrentando nos últimos quatro anos questões importantes que estão nos levando a repensar diversos elementos do projeto. Percebemos que investimos mais orçamento em empresas aéreas e meios de hospedagem do que nos próprios artistas. Percebemos que os artistas se apresentam em tantos lugares e ficam tão pouco tempo neles que muitos já nem se recordam de onde tiraram essa ou aquela fotografia. Notamos que os grupos que integram o projeto não conseguem se ver, se encontrar nem trocar experiências mais profundas durante o circuito. Com base nessas percepções, decisões difíceis precisam ser experimentadas e tomadas.

Uma possibilidade seria os artistas ficarem mais tempo em cada localidade, o que faria com que eles fossem a menos cidades. Dessa forma, as oficinas poderiam se transformar em residências de intercâmbio com carga horária mais elevada. Outra possibilidade seria tornar o projeto bienal, porém as artes cênicas são uma área com intensa dinâmica de criação e que é anual, e um projeto de circulação bienal acabaria deixando de atender a uma grande quantidade de novas iniciativas que já poderiam estar obsoletas quando do acontecimento de uma nova edição.

Sendo assim, uma solução temporária que encontramos foi abarcar na próxima edição do Palco Giratório propostas expandidas de artes cênicas, ou seja, propostas que não configuram necessariamente um espetáculo, mas que requerem outro tempo e outro espaço para a sua realização, tais como residências de curta e média duração, mapeamentos colaborativos e iniciativas performativas que sejam construídas por meio do encontro do artista em circulação com artistas locais. Outra solução foi deixar o artista indicado propor as ações de formação que pretende realizar e a sua carga horária, em vez de o Sesc definir tais formatos, tal como praticado até o ano de 2018. Isso ampliou significativamente o leque de possibilidades de mediação com o público e desafia o artista a expandir suas noções de formação artística também.

A realização de seminários nos festivais Palco Giratório foi também algo bastante positivo nesse processo de mudança, visto que criou um canal de escuta e de diálogo profícuo com a classe artística e estudantes, atraindo também novos públicos e tornando a relação artista-instituição mais próxima e transparente.

Assim como o Palco Giratório, vários outros contextos têm repensado o seu lugar e o seu fazer no campo de dança até mesmo em uma lógica que seja mais condizente com a realidade atual da cultura de, mais uma vez, pouquíssimos editais e quase nenhum investimento. Adriana Banana, artista e diretora do Fórum Internacional de Dança (FID), de Belo Horizonte, por exemplo, em vez de investir a pouca verba que obteve para o festival de 2017 em apresentação de espetáculos, optou por investir em um encontro de programadores, curadores e diretores de diversos festivais para que juntos pudessem pensar o futuro dos festivais. As artistas da dança Laura Virgínia e Cleani Marques Calazans, diretoras da mostra Cult Dance, em Brasília, optaram por criar desde a primeira edição uma mostra de solos, duos e videodança para que pudessem dar mais estrutura aos participantes. Na última edição, em 2018, ao conseguirem pela primeira vez verba do Fundo de Arte e Cultura (FAC) para a realização do projeto, decidiram pagar um bom cachê para os artistas da programação para que pudessem solicitar a eles a permanência em todo o período da mostra, com encontros diários para trocas de práticas e debates. Dessa forma, os artistas conheceram-se, relacionaram-se, firmaram futuras

parcerias, criaram rede. Importante ressaltar também que no Cult Dance os artistas ficaram alojados na Candangolândia, cidade-satélite que abriga um espaço cultural importante que tem mobilizado a cena local e que foi o espaço de trabalho dos artistas, a Esquina Criativa.

Ações semelhantes são realizadas também pelas Aldeias Sesc – mostras locais de arte e cultura que intercambiam programação com os artistas do Palco Giratório –, nas quais pelo menos um artista do grupo local permanece durante todo o período da mostra para participar das oficinas e dos debates e se relacionar com os demais participantes e públicos da mostra. Nesse contexto, destacam-se as Aldeias Vale Dançar e Velho Chico, em Petrolina, e a Aldeia de Arapiraca. Curiosamente, mas não à toa, ambas as cidades se localizam no interior do país. Também pratica essa dinâmica o Festival Estadual de Teatro do Acre (FETAC) em Cena, do qual o Sesc Acre é parceiro, que mobiliza grupos de artes cênicas de todo o estado para apresentar-se no festival, receber *feedback* de suas obras e participar de oficinas.

Esses são apenas alguns exemplos práticos que podem possibilitar a formação e a expansão de redes em ações e eventos culturais, para que cumpram, enfim, sua principal função: engajar artistas e públicos na arte e cultura.

Para finalizar este texto, deixo então algumas provocações que podem dar pistas para a reflexão de profissionais de cultura dos mais diversos perfis e campos de atuação sobre a forma como percebem e posicionam o seu trabalho:

- O que estou fazendo e como?
- Para onde desejo ir com o meu trabalho?
- Como atuo na produção de contextos na minha cidade? O que proponho para além da criação de espetáculos?
- Como tenho visto as instituições? Por que elas precisam financiar o meu trabalho?
- Como contribuo com a reinvenção da minha comunicação com as instituições e com os meus pares, atuando como um artista mais propositor?

- Quem tem representado a dança brasileira nos festivais nacionais e internacionais? São sempre os mesmos artistas?
- Quais são os festivais e contextos que me interessam? Quem está ao meu redor?

Tais perguntas são ponto de partida para o desenvolvimento de uma criticidade em torno do trabalho que está sendo feito e suas metodologias de alcance de objetivos. Esses objetivos devem ser claros e poderão pautar relações mais profundas e mais colaborativas entre os atores sociais do sistema produtivo da dança.

O governo e as instituições devem financiar projetos culturais não porque determinados grupos precisam se sustentar, mas porque a sociedade tem o direito de consumir e viver cultura. Todo profissional, seja qual for a sua instância de trabalho, tem a tarefa e o desafio permanente de construir e alimentar de forma articulada suas redes de sustentabilidades e de sustentação para que juntos possam ultrapassar as dificuldades inerentes ao campo, fomentando e fortalecendo-o sempre mais, sobretudo em momentos complexos e paradoxais como o que estamos vivendo agora.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, R. **Manual do artista-etc.** Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede.** 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (Sesc). **Política Cultural do Sesc.** Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Sesc, 2015a.

_____. **Referencial Programático do Sesc.** Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Sesc, 2015b.

Curadoria e mediação, apontamentos

Cássia Navas³⁹

Resumo: Aspectos da curadoria/programação em dança são apontados, com base em modelos da gestão cultural francesa, abrindo-se a reflexão sobre ações múltiplas na gestão/política/mediação cultural de/em eventos de nosso país.

Palavras-chave: mediação; curadoria; programação.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um texto-registro da intervenção de 30 minutos na mesa-redonda Curadoria como Rede, que compartilhei com Cristina Castro, do Vivadança (BA), e Erivelto Viana, da Conexão Dança (MA), no seminário do 36.º Festival de Dança de Joinville (SC). Proposta como uma fala em que se entrelaçariam temas da arte atual, apontando-se para o desafio da convivência das formas da dança, que, ocupando topologias em hierarquias móveis, se apresentam encarnadas em novos objetos e sujeitos de uma história em construção, também pretendia abordar aspectos da curadoria/programação em dança tendo a obra de arte como objeto.

Após uma breve explanação sobre possíveis funções de um(a) curador(a), com base em experiência e na formação híbrida que se encarnam em minha trajetória profissional, propus modelos de programação identificados por meio do caso francês, buscando apontar dados para uma reflexão sobre ações múltiplas na gestão/política cultural de/em eventos de nosso país.

Partindo desses pressupostos iniciais e do enunciado em fala informal (que se estabeleceu num curto intervalo de tempo para tanto assunto por mim preparado), estruturo este texto em quatro itens, no intuito de organizar as

³⁹ Graduada em Direito pela Universidade de São Paulo (USP), doutora em Dança/Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pós-doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP e especialista em Gestão/Políticas Culturais pela Universidade de Borgonha/Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco)/Ministério da Cultura da França. Professora pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), curadora e consultora de vários programas em dança e coordenadora do Grupo de Pesquisa Topologias do Espetáculo: Arte e Identidade Contemporânea (Gepeto).

questões de maneira pontual, deixando margem para uma, sempre bem-vinda, reflexão entre aqueles que sobre esta escrita vierem a se debruçar.

A ABORDAGEM DA QUESTÃO REDE, COMO PROPOSTA LANÇADA POR ESTA EDIÇÃO DO SEMINÁRIO, POR ONDE COMEÇAR?

Começo pela palavra *rede*, que aqui abordo como uma rede conectiva a estabelecer relações (conexões) entre plateias e obras, entre criação e produção, entre história atual e memória, entre invenção e patrimônio. Rede enquanto uma metáfora cara – no sentido de querida – da pós-modernidade, sucedendo-se às metáforas modernas (NAVAS, 2010, p. 34) da fábrica (onde o progresso é laboriosamente construído, em concentração intramuros, por invenção e construção que se dobram entre si) e da locomotiva (que avança para a frente, em direção ao progresso).

Rede como metáfora que, há muito utilizada, pode apontar para inúmeros pontos, às vezes se constituindo em anteparo para maiores atravessamentos (e profundezas) de temas que merecem e necessitam ser tratados em sua pontualidade. Com isso, digo que mais e mais precisamos olhar para o que, estruturalmente, também seguram as redes em pé: os seus nós, núcleos dos quais partem as malhas-conectivos.

Diferentemente de uma sempre imediata percepção das redes, sua estrutura conectiva não se estabelece somente pela união igualitária entre seus polos (nós). Constrói-se pela negociação entre eles, na qual se encarnam embates: mediações entre diferenças e grandezas, resultando numa espécie de federação de hierarquias, produzidas por escolhas nossas, de outros e por situações que pouco controlamos, em contextos de trânsito entre biologia e cultura.

Somos e estamos em redes conectivas, compostas de hierarquias nômades (NAVAS, 1996, p. 24), móveis, semimóveis, fixas. Ainda, há momentos em que vivenciamos certa suspensão de hierarquias mais visíveis e em especiais intervalos de tempo, encontrando-nos sobre um mesmo platô (NAVAS, 1999, p. 54), como nesse seminário do 36.º Festival de Dança de Joinville.

Por fim, sempre é bom lembrar que a dança em si já é uma rede conectiva entre culturas corporal, da dança e coreográfica (NAVAS, 2017, p. 26-27).

CURADORIA COMO REDE

Talvez falar da curadoria como rede seja um pleonasma. Curadoria não é como rede; ela é rede, constituindo-se de uma teia de profissionais de várias topologias da arte, cultura, gestão, ou seja, atuantes e atuados numa e por uma federação de hierarquias. Trata-se da plataforma de base dessas hierarquias articuladas entre si: forçosamente o ato de assistir a espetáculos em temporadas, festivais e mostras e sobre eles refletir, pensando em formas de (re)programá-los para outros espaços. Para mim, partir dessa plataforma não é somente uma escolha técnica, mas uma decisão ética e política.

Parte-se do ato de assistir a um espetáculo: sentados, em pé, em cortejo, em salas de espetáculo mais tradicionais, menos tradicionais, multiuso, na rua etc., etc. Um ato coletivo que se realiza em solidão, no fluxo perceptivo-cognitivo estabelecido entre sujeitos-que-dançam e sujeitos-que-assistem, entre obras e plateias, unidades móveis de pessoas que se organizam e se desfazem diante do concreto de cada espetáculo (NAVAS, 2013).

Depois dessa solidão que se encarna entre muitos, pensamos sobre o que se assistiu, falamos de dança, discutimos, pesquisamos e escrevemos sobre ela, com base em cada proposta materializada a respeito da cena. Essas ações já se estruturam em rede, que vai se espessando a partir de compridas (e algumas vezes densas) trajetórias profissionais, em que a curadoria venha a se inserir como função.

Acredito que a ação da curadoria seja isto: uma função, que venha a se sobrepor a funções que um profissional já vem exercendo: programador, professor, pesquisador, gerente em arte e cultural, artista etc. Uma função (composta de funções múltiplas) e não um cargo, ocupação ou emprego definitivo, a formação inicial de cada curador servindo de plataforma da qual ele se lança para as travessias da curadoria e para onde ele retorna quando de sua chegada à segunda margem do rio (que geralmente é a pós-produção de um evento).

Quanto a mim, aponto aqui dois momentos em que estive em função de “colocar em rede” a partir de curadorias, enquanto mediação especializada⁴⁰.

A primeira delas é a Rede Stagium (correalização entre Ballet Stagium e Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo), da qual, a convite de Marika Gidali e Décio Otero, com apoio do gestor cultural Antônio Carlos Sartini, à época coordenador do Departamento de Formação Cultural da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, fui curadora (1996–2002). Nela a mediação se dava entre: fontes primárias⁴¹, livros e revistas organizados em acervo do Ballet Stagium e orientação dedicada a jovens criadores (ou criadores com novos projetos, geralmente solos), por intermédio de subvenção direta do Bolsas Rede Stagium, que facultou 43 bolsas de estudo⁴², 15 delas atribuídas em subprograma específico – Rede Interior (2001), pelo qual foram premiadas 15 propostas, de Campinas, São José dos Campos, Santos, São Carlos e Sorocaba (NAVAS, 2004a, p. 56).

A segunda delas consiste no Plataformas Estado da Dança, que em quatro edições (2009–2012) aconteceram no Teatro de Dança (do qual fui

⁴⁰ O primeiro evento a que fui indicada para ser curadora, à época assessora técnica, foi o Movimentos de Dança (1988), do então Serviço Social do Comércio (Sesc) Anchieta (atual Sesc Consolação), em São Paulo, onde preparei a programação com a equipe de programação da unidade (edições 1988–89) e integrei a comissão de seleção (edições 1990–1993) cujo formato inspirou, por algum tempo, a seleção de grupos para a Bienal de Dança Sesc Santos (SP), hoje Bienal de Dança Sesc Campinas (SP).

⁴¹ Desde sempre, e em consonância com um dos princípios norteadores do Ballet Stagium, de fortalecimento de valores locais em sucessivos finca-pés para a dança para um país, minha intervenção na Rede Stagium pautou-se pela elaboração de fontes primárias, considerando a rede (www), àquela época ainda em seus passos iniciais, uma estrutura formada por janelas, por onde conteúdos específicos de cada topologia em arte deveriam se mostrar. Com essa meta inaugural, a elaboração de bases de dados foi uma tarefa herculeamente encarnada no CD-ROM *Informação e memória de dança no Brasil: levantamento de coreógrafos, companhias/grupos e escolas/academias do estado de São Paulo* (2001), que, reunindo bases de dados sobre grupos/companhias, coreógrafos/criadores e escolas/academias de dança do estado de São Paulo, teve seu processo de planejamento/elaboração descrito no artigo de minha autoria “Informação e memória de dança no Brasil, *making off* de um CD-ROM” (NAVAS, 2004).

⁴² De 1996 a 2002, o Programa Bolsas Rede atribuiu bolsas de estudo aos projetos dos artistas: Luciana Porta; Wellington Duarte e Eliana de Santana; Helena Bastos; Letícia Sekito; Luiz de Abreu; Marta Soares; Ângelo Madureira; Cristian Duarte; Emilie Sugai e Zé Maria Carvalho; Juan Castiglione; Ricardo Fornara; Romero Mota e Admilson Maia; Ângela Nagai; Armando Aurich e Reinaldo Soares; Luís Arrieta; Marcos Sobrinho e Sérgio Luiz; Wilson Aguiar; Alessandra Itacarambi; Ana Teixeira; Anabél Andrés e Cristiana de Souza; Andréa Serrato; Key Sawao; Lucilene Favoreto; Patrícia Werneck; Robson Lourenço; Juliana Rodrigues e Janice Rodrigues; Rita Nascimento; Marcos Ramos; Célia Faustino, Gabriela de Jesus e Erika Karnachovas; Bia Frade; Robson Jacque; Regina Claro e Valéria Franco; Larissa Turtelli; Alex Kiton e Adriana Roda; Arnaldo Nascimento; Marcelo Proença e Clayton Leme; Sueli Cherbino e Samara Paschoal; Marcos Schwab; Gabriela Dellias; Elierte Gallo, Luzinete Silva e Márcio Benedito; Juliana Moraes; Ricardo Vinícius; Willy Helm; Alex Soares; e Milton Kennedy.

consultora entre 2006 e 2012), compondo com outros programas o conjunto de ações da curadoria desse espaço integralmente dedicado à dança (Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, Gestão Os da Cultura e Associação Paulista dos Amigos da Arte – APAA).

Mostras pensadas para divulgar espetáculos inéditos premiados mediante os editais do Programa de Ação Cultural (ProAC) 2008–2011, da Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, as “plataformas” do Teatro de Dança acolheram programadores e/ou curadores de vários estados do país, de cidades do interior de São Paulo e de sua capital, que, além de assistirem aos espetáculos, participavam de debates e mesas-redondas em torno das questões da curadoria, com vistas à formação e ao fortalecimento de redes de difusão, como foi o caso de Cristina Castro.

Além de Cristina, participaram desses encontros: Arnaldo Siqueira (CENA Cumplicidades/PE), Simone Avancini e Juliano Azevedo (Serviço Social do Comércio de São Paulo – Sesc São Paulo), Jacqueline Castro (1, 2 na Dança/MG), Marcelo Zamora (Fórum Internacional de Dança do Estado de São Paulo), Vera Bicalho (Paralelo 16 Mostra de Dança Contemporânea/GO), Wagner Ferraz (Instituto de Artes Cênicas/RS), Diana Fontes (Encontro de Dança Contemporânea/RN), Clara Pinto (Festival Internacional de Dança da Amazônia – Fida/PA), entre outros.

Nesses encontros, algumas discussões, ainda que não explicitadas entre todos, perpassavam por algumas das questões por mim pesquisadas no doutorado *Dança brasileira em Lyon, França: estudo de uma bienal verde-e-amarela* (1997), pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Numa parcela do trabalho publicada em *Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França* (NAVAS, 1999), abordo certas questões de curadoria, apontando, por exemplo, a escolha de uma obra (ou coleção de obras) em detrimento de outras, definindo-a como uma questão de poder (FLUSSER, 1983, p. 64): poder de escolha, ou mesmo como um poder duma “quase dramaturgia” que pode, no limite e ao longo do tempo, determinar certas formas de criação.

Em relação a essa pesquisa já publicada, vale, por fim, destacar dois aspectos que apontam para aspectos retirados de maneira direta de escritos de minha lavra.

“LE JEU DU CATALOGUE”, OU “A POLÍTICA DO PORTFÓLIO”

Urfalino e Friedberg (1984) discorrem sobre essa maneira de agir (*jeu*), com base numa lista (*catalogue*), em *Le Jeu du Catalogue: les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, em que são relatadas três pesquisas sobre atores culturais e as prefeituras de Amiens, Montpellier e Rennes.

No texto, os pesquisadores enunciam um tipo de *modus operandi* das políticas culturais, o *jeu du catalogue*, um arranjo no qual as prefeituras e os atores culturais nas três cidades analisadas estruturaram a sua cooperação. Suas características principais que condicionam a realização das políticas culturais e que nos parecem mais claramente demonstrar o caráter eclético e pouco integrado desse “jogo” são três:

- a bilaterização das relações entre as prefeituras e os atores;
- a redução de trocas entre os dois protagonistas a aspectos puramente utilitários;
- a composição das políticas culturais pelo acréscimo de atividades justapostas umas às outras.

Uma tradução literal da expressão *le jeu du catalogue*, “jogo do catálogo”, fica distante do sentido da expressão, que mais aproximadamente poderia ser substituída por “funcionamento do portfólio”, ou por “política de portfólio”.

Nela, apresentam-se as áreas a serem auxiliadas, dispostas como num portfólio, um livro que contém uma série de propostas exaustivamente arroladas e pelas quais os governantes se batem, com mais ou menos intensidade. Em colagem paratáxica, espetáculos aparecem justapostos uns aos outros, bipolarizando as relações entre gestores e atores culturais, em detrimento das associações mais horizontais entre os últimos e suas obras.

Na política de portfólio do governo socialista francês, a dança aparece enquanto um compósito de elementos indistintos, entretanto ela não seria assim tratada pela comissão de coreógrafos, professores, diretores e gestores da dança, que, reunidos pelo do Ministério da Cultura francês, iriam tecer uma complexa urdidura de sua diversidade enquanto linguagem, arte com história e campo da cultura a ser apoiado em e por ações públicas (NAVAS, 1999, p. 73).

POLÍTICAS DE PROGRAMAÇÃO

No pré-estudo *Les politiques de programmation de la danse en France* (FRANÇA, 1991), pesquisadores estabelecem uma tipologia de formas de programação divididas em dois blocos:

1. Políticas de programação em si

- 1.1. Política da vanguarda
- 1.2. Política do todo contemporâneo
- 1.3. Política do ecletismo de alta qualidade (*haut de gamme*)
- 1.4. Política da pedagogia do ver

2. Políticas de mediação

- 2.1. Política da residência
- 2.2. Política da implantação de grupos e/ou companhias fora de seu local de formação/origem
- 2.3. Política da pedagogia do fazer
- 2.4. Política das turnês regionais

No primeiro bloco, apresenta-se a política de programação do *ecletismo de alto nível*, que, juntamente com as outras três tipologias – a política da vanguarda, a do *tout contemporain* e a da pedagogia do ver –, compõe a classificação geral das políticas de programação da dança, realizada com base em entrevistas feitas a programadores da dança ou responsáveis por espaços culturais que recebem os seus espetáculos.

Enquanto na política de vanguarda o programador defende, “por vezes contra o seu próprio público e mesmo contra o seu próprio gosto, as estreias originais, os coreógrafos pouco ou nada conhecidos, mas radicais” (FRANÇA, 1991, p. 49), na política do *tout contemporain* (FRANÇA, 1991, p. 50-58), o programador defende o *todo da dança contemporânea*, ou seja, toda a possibilidade de obras que se abriguem sobre um genérico guarda-chuva do contemporâneo (NAVAS, 1999, p. 77).

Já as *políticas da pedagogia do ver* são mais raras, posto que se fundamentam na “ideia de que a dança é uma arte histórica, que evolui, muda de atributos ao longo do tempo” (FRANÇA, 1991, p. 94).

Finalmente, um aspecto do ecletismo de alto nível é aquele que coloca em relevo a reunião de *todas as danças* (entre elas, a dança contemporânea), de todas as culturas, em pé de igualdade, irmanadas pela notoriedade que partilham entre si, apesar de todas as suas diferenças. Tal estratégia poderia “resultar em se colocar um *balé zulu* e uma obra de Pina Bausch no mesmo nível” (FRANÇA, 1991, p. 73).

Quanto ao segundo bloco, que aponta para as políticas de mediação, todas elas estão voltadas para a formação (e fidelização) de plateias e artistas, podendo ser consideradas, com base em minhas conclusões (NAVAS, 1999, p. 96), como políticas subsidiárias às políticas de programação em si, posto se organizarem, de maneira proeminente, como ações de mediação entre:

- artistas e espaços (políticas de residência e de implantação de grupos e/ou companhias fora de seu local de formação/origem);
- entre artistas-alunos e artistas-professores, e entre estes últimos e estudantes em geral (políticas da pedagogia do ver);
- entre polos de apresentação da dança, isto é, redes de teatro e espaços de difusão (políticas de turnês regionais).

Para finalizar, retorno ao tema da rede enquanto conexão, também constituída entre os pesquisadores que possuem por objeto de pesquisa assuntos híbridos nos quais se mesclam dança, gestão e políticas da arte e da cultura. Tais assuntos também fazem parte do escopo de minha pesquisa atual no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), *Teoria geral (do estado) da Dança*, os temas formando-se numa aba de investigação, também com base em pesquisadores que venho orientando em mestrados acadêmicos e doutorados.

Em pesquisas sobre inserção de grupos brasileiros em circuitos internacionais de validação (Aldo Valentim), plateias de dança (Isaira Oliveira), festivais nordestinos/anos 2000 (Arnaldo Siqueira) e curadorias em dança (Josie Berezin Lafer), esses pesquisadores vêm contribuindo com minhas investigações em compasso com meu trabalho, juntamente com suas inquietações fundamentadas na prática atual, construída por meio de estudo

incessante – suas pesquisas muitas vezes ignoradas em ações de órgãos públicos, que, em sua maioria, se lançam ano após anos a redescobrir a pólvora ou a novamente colocar dúzias de ovos em pé.

Por outro lado, num país onde a ação cultural é construída com perseverança profissional, oportunos talentos e muita invenção, algumas importantes iniciativas desses órgãos se perdem nas calendas por falta de um contínuo registrar, para o qual muitas vezes nos falta tempo, também açodados pela urgência de novas gerações que debatem e agem por solos pretensamente virgens de outras trajetórias, por falta, é justo que se diga, quase absoluta de informação sobre elas.

Por esse motivo, a cada seminário do Festival de Dança de Joinville, o que há de mais precioso, para além da importância da reunião das muitas gentes da dança, é a insistência nas grafias resultantes de cada edição. Também por essa importância, ainda que algumas vezes encarado como uma esdrúxula nave espacial dentro da *nave-mãe*, que é o festival em si, o encontro está a merecer mais atenção e relevo, para além das mais evidentes “políticas da pedagogia do ver e do fazer”, que, desde há muito tempo, nesse evento de Santa Catarina, substituem, com enorme e pontual trabalho, inúmeras e necessárias políticas para formação em dança (NAVAS, 2004b, p. 18).

REFERÊNCIAS

FLUSSER, V. **Pós-História, vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

FRANÇA. **Les Politiques de Programmation de la Danse en France**. Etude Exploratoire. França: Département des Etudes et de la Prospective, Direction de l'Administration Générale, Ministère de la Culture, 1991.

NAVAS, C. A dança no Brasil, entre-culturas. *In*: _____.; LAUNAY, I.; ROCHELLE, H. (orgs.). **Dança, história, ensino e pesquisa**. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará e Bienal Internacional de Dança do Ceará, 2017.

_____. Brésil, Brazil, Afro-Brasileiro, Art contemporain africain. **Revue Noire**, Paris, v. 22, 1996.

_____. Centros de formação: o que há para além das academias? *In*: WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (orgs.). **O avesso do avesso do corpo**. Joinville: Ed. Festival de Dança de Joinville, 2010. v. 3.

_____. **Dança brasileira em Lyon, França: estudo de uma bienal verde-e-amarela**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

_____. **Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França**. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. Informação e memória de dança no Brasil, *making off* de um CD-ROM. **Revista Urdimento**, n. 6, p. 129-140, 2004.

_____. Interfaces com a pesquisa: questões de formação em dança. **Repertório**, Salvador, ano 7, n. 7, 2004a.

_____. Leis para as danças do Brasil, desafio para todos. *In*: _____. **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: Universidade, 2004b. v. 5.

_____. Permanente e efêmero, questões e um exemplo da recepção em dança. **Cassia Navas, na Rede**, 2013. Disponível em: <www.cassianavas.com.br>. Acesso em: 7 abr. 2019.

REDE STAGIUM; BALLET STAGIUM; SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO (SESC) DE SÃO PAULO; SECRETARIA DA CULTURA DO GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Informação e memória de dança no Brasil**: levantamento de coreógrafos, companhias/grupos e escolas/academias do estado de São Paulo. São Paulo, 2001. 1 CD-ROM.

URFALINO, P.; FRIEDBERG, E. **Le Jeu du Catalogue**: les contraintes de l'action culturelle dans les villes. Paris: La Documentation Française, 1984.

A autoria colaborativa em rede

Beatriz Cintra Martins⁴³

Resumo: Em plena era das redes, como podemos atualizar a pergunta lançada por Michel Foucault há 50 anos: o que é um autor? Em outras palavras, como pensar os pressupostos de uma autoria em rede? Seguindo a pista deixada pelo filósofo francês de que a autoria é uma construção histórica, podemos observar sua variação em diferentes períodos e contextos. Com o impulso das redes eletrônicas, vivemos atualmente mais um deslocamento do processo autoral, quando atores distribuídos em rede interagem na produção colaborativa. De fato, somos parte de um hipertexto mundial e pensamos em rede. Portanto, mais do que nunca, hoje criar é criar em rede.

Palavras-chave: autoria colaborativa; história da autoria; redes de comunicação.

INTRODUÇÃO

Em dezembro de 1983, artistas espalhados por 11 cidades da Europa, da América do Norte e da Austrália escreveram de forma colaborativa uma narrativa de conto de fadas, com base na morfologia proposta por Vladimir Propp, a fim de explorar as possibilidades de uma autoria distribuída por meio das redes telemáticas. O projeto *La Plissure du Texte*⁴⁴, coordenado pelo artista e ensaísta Roy Ascott, fez parte do evento *Electra: Electricity and Electronics in the Art of the XXth Century*, no Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, naquele ano (ASCOTT, 2005).

O projeto esteve ativo *on-line* por 24 horas ao longo de 12 dias. Durante esse período, centenas de “usuários” envolveram-se em um grande intertexto, na feitura de um “tecido” que não poderia ser classificado. Cada polo gerou o texto do ponto de vista de uma personagem (vilão, herói, falso herói, princesa, ajudante etc), compondo ao final um “conto de fadas planetário”. De maneira visionária, como é próprio da arte, todos realizaram uma das primeiras experiências de autoria em rede de que se tem notícia, numa época em que o

⁴³ Doutora em Ciências da Comunicação. Pesquisadora do Laboratório Interdisciplinar sobre Informação e Conhecimento (Liinc), do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Editora do *website* Em Rede, disponível em: <www.em-rede.com>.

⁴⁴ Mais informações sobre o projeto em: <<http://alien.mur.at/rax/ARTEX/PLISSURE/plissure.html>>.

acesso à internet era ainda bastante restrito.

De lá para cá, temos visto a emergência de um sem número de projetos que se baseiam na produção colaborativa mediante a interação entre nós distribuídos em rede. Diante desse fenômeno, como podemos atualizar a pergunta lançada por Michel Foucault há quase 50 anos na célebre palestra proferida em 1969 na Société Française de Philosophie: *O que é um autor?* Ou seja, como pensar as condições de possibilidade e os pressupostos de uma autoria em rede? Se a pergunta do filósofo francês já naquela época colocava em questão o caráter subjetivo da autoria, produções colaborativas contemporâneas como a Wikipédia, a enciclopédia *on-line* editada por milhões de pessoas ao redor do mundo, abalam de forma ainda mais radical a figura do autor individual.

São várias as problematizações trazidas por esse deslocamento do processo autoral na atualidade. Em primeiro lugar, a obra não é mais referida necessariamente a um indivíduo único e a seu projeto autoral, mas potencialmente a uma multidão com um propósito comum compartilhado. A autoria é distribuída e difusa, combinando competências diversas e diferentes níveis de contribuição. Além disso, trata-se de produções em processo, sem contornos definidos, uma obra aberta em um sentido mais material do que aquele proposto por Umberto Eco (2015), já que novos *inputs* podem ser adicionados *ad infinitum* mediante interações em rede. Um trabalho, portanto, virtualmente inacabado passível de novas intervenções que podem até mesmo transformá-lo de modo significativo.

Há ainda o problema da credibilidade, pois ainda vivemos na tradição dentro da qual o nome de um especialista, artista ou intelectual referenda aquilo que é publicado ou apresentado. Já na produção em rede, não é exigida credencial de mérito, ou especialidade para participação. Em seu lugar, sistemas alternativos de validação vêm sendo inventados a fim de qualificar aquilo que é produzido por uma multidão distribuída em rede⁴⁵. Por último, temos ainda a questão da propriedade intelectual, que tem requerido novos parâmetros e instrumentos jurídicos para dar conta de um processo autoral no qual importa

⁴⁵ O complexo modelo sociotécnico de validação da Wikipédia é um bom exemplo disso. Ver: Martins (2013).

menos a definição de restrições de propriedade, e mais o estabelecimento de critérios e níveis de autorização de uso e distribuição, como demonstra o sucesso das licenças alternativas como a General Public License (GPL)⁴⁶ e a Creative Commons⁴⁷.

A HISTÓRIA DA AUTORIA

Antes, porém, de seguir nessa exploração da autoria em rede, e para compreender com mais clareza a sua constituição, vale voltar a Foucault (2006) e lembrar que a autoria é uma construção histórica. Ou seja, seus modelos variaram em diferentes períodos. O pensador ressalta que houve um tempo em que os textos literários circulavam sem que houvesse preocupação em lhes atribuir uma autoria; sua antiguidade, mesmo que suposta, já era a garantia de sua qualidade. Por outro lado, na Idade Média, os textos científicos só ganhavam credibilidade se estivessem ligados a um nome que lhes desse peso. “Hipócrates disse”, Foucault (2006) cita como um exemplo da necessidade da referência autoral. No entanto essa referência perdeu importância nos séculos XVII e XVIII, período em que, por outro lado, os discursos literários passaram a precisar da chancela de um autor para serem validados: “Perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto” (FOUCAULT, 2006, p. 49).

Voltando ainda um pouco mais no tempo, chegamos à Antiguidade e, então, lançamos a pergunta: quem é afinal o autor de *Ilíada* e *Odisseia*⁴⁸? No debate acadêmico que ficou conhecido como questão homérica, há estudiosos que afirmam que a resposta é simples: a autoria deve ser atribuída a Homero, conforme já foi estabelecido pela tradição literária há séculos, porém outro grupo de estudiosos defende uma hipótese mais complexa: a obra é uma compilação da cultura oral da época. Pela análise da construção das narrativas, esses pesquisadores procuram demonstrar que os poemas da obra são feitos de várias composições menores de diversos autores anônimos (NUNES, 2004). De forma

⁴⁶ Mais informações em: <<https://www.gnu.org/licenses/gpl-3.0.pt-br.html>>.

⁴⁷ Mais informações em: <<https://br.creativecommons.org/>>.

⁴⁸ Neste ensaio, tratamos dos diversos períodos históricos e de seus modelos autorais de forma sintética, sem entrar em suas nuances. Para uma análise mais completa da história da autoria, ver: Martins (2014).

ainda mais radical, Andrew Bennett (2005) argumenta que Homero pode ser entendido como um arquétipo, que funcionou como uma espécie de legitimação sobre uma tradição cultural, e não como uma pessoa, um poeta, que tenha de fato existido.

Naquele período histórico, a criação poética tinha caráter aberto e fluido, característico da cultura oral. Cada declamador ou bardo recriava os poemas que declamava em público, inserindo novos versos improvisados. A improvisação, no entanto, não era aleatória, mas deveria estar inserida na tradição cultural vigente, que se manifestava por intermédio da figura mítica das musas, que, acreditava-se, sopravam os versos aos poetas. As musas, portanto, inspiravam a criação e recriação poética, garantindo seu pertencimento e sua validação. Embora houvesse o reconhecimento pela *performance* de cada declamador, sua contribuição poética não era registrada para a posteridade, pois não havia essa preocupação. Nesse contexto, os poemas eram de todos e de ninguém.

Já na era medieval, Deus era o grande autor a quem o artista deveria ser fiel. Não só a arte, mas o próprio conhecimento estava subordinado à transcendência divina, afinal, como escreveu São Tomás de Aquino no século XIII, “as ideias estão em Deus”. Naquele período, a instituição da *auctoritas*, uma autoridade da tradição religiosa formada por clérigos da Igreja Católica, tinha então a prerrogativa de validar ou vetar o que poderia vir a público. Além dos textos bíblicos, passava por seu crivo toda a produção intelectual da época, que seria sempre a revelação pública de um saber transcendental, e nunca uma intuição de caráter privado (BURKE, 1995).

Percebemos que nesses dois períodos, Antiguidade e Idade Média, a autoria esteve, de diferentes modos, relacionada a uma transcendência, das musas ou divina, que estava acima de um autor individual. Ou seja, no período pré-moderno o processo autoral esteve imerso na cultura coletiva, e não em uma consciência subjetiva. Nem mesmo a atribuição de autoria era relevante, pois o que valia era a capacidade de corresponder à tradição, mais do que um mérito autoral particular.

Apenas na modernidade, a era da constituição do sujeito autônomo, é que ganhou peso a noção de uma autoria individual. Além da importância do pensamento de René Descartes, que trouxe a ideia do ser humano racional e

consciente como agente do próprio conhecimento, o movimento iluminista também contribuiu para essa mudança de mentalidade, por reivindicar o valor da racionalidade e da autonomia, acima do dogma religioso e das crenças. O projeto de emancipação mediante a racionalidade apela para o debate público e, conseqüentemente, para a demarcação de posições e a atribuição de autoria. Nesse contexto, a figura do autor, como indivíduo criador, é fortalecida. Na mesma direção, em sua análise sobre a historicidade da autoria, Foucault (2006) ressalta a necessidade de identificar e punir os discursos transgressores como fator determinante para o fortalecimento da autoria individual, especialmente a partir do fim do século XVIII. Chartier (1999) reitera essa visão ao afirmar que as primeiras listas com nome de autores foram conhecidas, ainda no século XVI, em atos de censura do clero, do parlamento e dos governos.

Além disso, transformações econômicas e tecnológicas influenciaram na formação de uma nova dinâmica social muito mais complexa que passou a pressionar por direitos de propriedade a circulação dos bens intelectuais. Por um lado, tinha-se a invenção da imprensa, que possibilitou a reprodução mais rápida e em maior escala das obras; e, por outro, havia o desenvolvimento de um próspero mercado livreiro, que ajudou a disseminar essas obras muito mais amplamente. O grande desenvolvimento do comércio, por sua vez, desdobrou-se na criação de novos instrumentos administrativos e jurídicos, como o Copyright Act, assinado pela Rainha Ana da Inglaterra em 1710 e tido como a primeira legislação referente a direito autoral. A nova lei, no entanto, servia mais aos interesses das editoras do que dos autores das obras, que ainda não eram reconhecidos como dignos de remuneração (WOODMANSEE, 1994).

Foi no advento do Romantismo, nos séculos XVIII e XIX, que a concepção de autoria subjetiva se fortaleceu ainda mais, quando então ganhou relevância o valor da originalidade e a figura do gênio criador, como alguém portador de um talento único que o faz capaz de criar uma obra destacada a partir de sua interioridade. Os poetas românticos contribuíram para essa mudança de entendimento com sua reivindicação pelo reconhecimento de seu trabalho intelectual e seu direito à participação nos lucros crescentes dos livreiros. Outra influência que reforçou essa visão foram as ideias do filósofo Johann Gottlieb Fichte, que defendia o caráter único do raciocínio de cada pessoa e, por conseguinte, seu direito de autor tanto do ponto de vista moral, como o criador

de sua obra, quanto material, como o detentor de sua propriedade e de seus possíveis dividendos.

No entanto, a natureza subjetiva da autoria começou a ser questionada não muito depois, ainda no século XIX, com Mallarmé e sua alusão ao poder generativo da linguagem. Seu questionamento inspirou mais tarde, já no século XX, o pensamento de Roland Barthes (2004), que declarou o desaparecimento do autor e apontou as citações dos mil focos da cultura como a origem do texto, e não mais o sujeito autor. Foucault (2006), em sua palestra já citada, dialoga com Barthes, argumentando que, em sua visão, o autor de fato não morreu, mas vem se transformando, como vimos, através da história.

A AUTORIA EM REDE

Chegamos então à atualidade, quando entramos em um novo modelo autoral em rede feito da conexão entre nós distribuídos que interagem na produção colaborativa. Faz-se importante salientar, no entanto, que o ambiente digital é parte constituinte do momento atual, porém o modelo da rede vai além do suporte tecnológico para expressar uma nova chave para pensar o contemporâneo. André Parente (2004) chama a atenção para o papel estruturante das tecnologias de comunicação e de informação na nova ordem mundial, quando as mais diversas dimensões da atuação humana – sociedade, capital, mercado, trabalho, arte e até mesmo guerra – se definem em termos de rede, que passa a ser uma espécie de paradigma da atualidade.

A comunicação em rede, nesse sentido, ganha centralidade na produção social no capitalismo contemporâneo. Podemos dizer que hoje a própria produção de subjetividade está articulada às tecnologias de comunicação e informação. Estamos mergulhados em um modo de existência em rede. Somos informados pela dinâmica dos fluxos da rede e formados nela, participamos de sua constituição e respondemos aos seus estímulos em nossas práticas diárias de interação social. Se, por um lado, sabemos como nossas vidas estão imbricadas em complexos dispositivos informacionais de vigilância e controle presentes no meio digital; por outro, não devemos esquecer-nos do potencial criativo que essas mesmas redes tornam possível.

Somos, como diz Derrick De Kerckhove (2003), parte de um hipertexto

mundial, como uma mente coletiva que nos impulsiona a outra dimensão perceptiva e cognitiva, o que tem relação não só com a velocidade, mas também com a abrangência das conexões e interações. Assim, o ambiente digital proporciona um tipo de cognição distribuída, que se dá por uma memória comum e em uma amplitude inédita. A rede, desse ponto de vista, é uma prótese cognitiva compartilhada, pela qual tanto acessamos quanto coproduzimos colaborativamente obras nas mais diversas áreas: *softwares*; enciclopédia; pesquisa científica; projetos artísticos etc.

Além disso, a rede conecta pessoas com interesses comuns, tornando possível a articulação de redes autônomas de produção cooperativa até então inexistentes. Como afirmam Michael Hardt e Antonio Negri (2001), são cérebros e corpos que interagem de forma cooperativa em rede e que independem de um centro organizador para orquestrar sua produção. Atores geograficamente distantes podem interagir e produzir algo em conjunto. Basta que exista um projeto em comum a ser desenvolvido.

Um desses projetos, o mais notório, é o sistema operacional GNU/Linux, concorrente direto do Windows. Considerado mais estável e flexível, é utilizado na grande maioria dos supercomputadores do mundo, em computadores comuns e em diversos outros aparelhos. O programa é desenvolvido por milhares de programadores espalhados por todos os continentes, que garantem seu contínuo aperfeiçoamento. Por trás dessa produção, está o Movimento Software Livre⁴⁹, que com essa iniciativa pioneira inverteu a lógica da produção corporativa e influenciou o surgimento de muitos outros projetos nos mais variados campos de atuação. As diretrizes desse novo modelo autoral baseiam-se nos preceitos da cultura *hacker*, que preconiza a produção colaborativa e o conhecimento livre como dois vetores de uma dinâmica que tem como objetivo a construção de um bem comum.

Para o economista Yochai Benkler (2006), o desenvolvimento do *software* livre representa a invenção de um novo modelo produtivo: a produção entre pares baseada no comum (*commons-based peer production*). Sua dinâmica é

⁴⁹ De forma resumida, o *software* livre diferencia-se do *software* proprietário, como o Windows, por exemplo, por garantir a qualquer usuário a liberdade de executar, copiar, distribuir, estudar, mudar e melhorar o *software*. A única condição é manter as derivações com a mesma licença *copyleft*, a fim de garantir que essas mesmas liberdades se perpetuem, numa espécie de círculo virtuoso. Mais informações sobre o *software* livre em: <<https://www.gnu.org/philosophy/free-sw.pt-br.html>>.

radicalmente descentralizada, colaborativa e não proprietária. Os atores produtivos cooperam entre si e atuam sem seguir nem as diretrizes do mercado nem os comandos gerenciais convencionais. Uma atuação em rede que aponta para outros valores: a maior abertura e interação possíveis, tendo em vista o melhor desenvolvimento da produção e, ao final, a partilha comum de seus resultados.

Quando se fala em produção entre pares, um aspecto importante a ser destacado é o enfraquecimento das tradicionais estruturas hierárquicas de comando e controle. Em seu lugar, vêm sendo inventadas novas formas de organização e governança mais horizontais ou distribuídas, nas quais outros critérios entram em cena para dar conta da dinâmica produtiva. Nesse sentido, assistimos a uma profunda reconfiguração dos papéis dos atores envolvidos na criação das mais diversas obras, em áreas tão variadas como a arte e a ciência. Isso porque nos novos processos autorais em rede, mais abertos e democráticos, prevalecem a dedicação e a competência dos participantes, mais do que suas credenciais.

Outro exemplo também de dimensão planetária é a Wikipédia, a enciclopédia colaborativa com mais de cinco milhões de artigos em inglês e cerca de um milhão em português, além de outras 290 versões idiomáticas, que todos podem acessar e também editar. Com já 17 anos de existência, a obra é fruto de contribuições de milhões de colaboradores de todos os continentes. Olhada com desconfiança por parte da sociedade – afinal, como se pode confiar em uma obra editada por qualquer um? –, a enciclopédia segue sendo uma boa primeira fonte de consulta e o quinto endereço da internet mais acessado em todo mundo⁵⁰.

Os valores do livre fluxo da informação e da produção colaborativa inspiraram ainda o surgimento do movimento Ciência Aberta⁵¹, que, na mesma linha, tem pesquisas científicas que envolvem a colaboração de milhares de cientistas ao redor do mundo. Um exemplo é a Open Source Drug Discovery⁵²,

⁵⁰ Dados referentes a setembro de 2018.

⁵¹ Vale lembrar, no entanto, que a ciência foi, desde sempre, produzida pela colaboração entre cientistas. O movimento Ciência Aberta surgiu como uma reação às crescentes restrições de propriedade intelectual, notadamente a partir da década de 80 do século passado, que vêm impondo barreiras ao fluxo de informações entre cientistas e, conseqüentemente, atrasando o desenvolvimento de suas pesquisas.

⁵² Endereço eletrônico em: <<http://www.osdd.net/>>.

uma iniciativa do governo indiano para a pesquisa colaborativa de medicamentos de baixo custo para doenças negligenciadas, como malária e hanseníase, que afetam as populações mais pobres e não despertam interesse de pesquisa da indústria farmacêutica. O consórcio, lançado em 2008, desenvolve mais de uma centena de projetos de pesquisa e tem a participação de mais de 7.500 colaboradores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esses são alguns exemplos da diversidade e alcance do processo autoral em rede, feito da conexão entre atores geograficamente dispersos, que interagem em prol de um projeto coletivo. Em todos eles podemos identificar a prevalência de valores como a colaboração entre pares, o livre fluxo da informação e do conhecimento e a constituição de um bem comum. São representantes de um movimento mais amplo que se espalha por diferentes setores da sociedade e que propõem novas formas de produção e de organização que possam servir de alternativa aos modelos vigentes, baseados nas restrições de propriedade intelectual e nos interesses corporativos, que já têm dado sinais de esgotamento.

Para finalizar, e em diálogo com a chamada do XII Seminários de Dança do 36.º Festival de Dança de Joinville de 2018, que a rede distribuída da dança possa se apropriar do fluxo de conexões e de criação colaborativa, aumentando assim suas possibilidades de articulação e de produção, na construção de parcerias e na invenção de novas frentes de atuação e expressão, e que acolha novas dinâmicas produtivas mais abertas e horizontais, a fim de que estas constituam um bem comum para todos os envolvidos.

REFERÊNCIAS

ASCOTT, Roy. Plissando o texto: origens e desenvolvimento da arte telemática. *In*: LEÃO, Lucia (org.). **O chip e o caleidoscópio**: reflexões sobre as novas mídias. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 413-430.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENKLER, Yochai. **The Wealth of Network**: How Social Production Transforms Markets and Freedom. New Haven: Yale University Press, 2006.

BENNETT, Andrew. **The author**. Nova York: Routledge, 2005.

BURKE, Séan. Reconstructing the author. *In*: _____. Authorship: from Plato to the Postmodern. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1995.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro, do leitor ao navegador**. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

DE KERCKHOVE, Derrick. Texto, contexto, hipertexto: três condições da linguagem, três condições da mente. **Famecos**, n. 22, p. 7-12, dez. 2003.

ECO, Umberto. **A obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 10. ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 6. ed. Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 2006.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. 3. ed. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARTINS, Beatriz Cintra. Autoria colaborativa e validação textual: o caso Wikipédia. **Contemporânea**, v. 11, n. 1, p. 72-88, 2013.

_____. **Autoria em rede**: os novos processos autorais através das redes eletrônicas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

NUNES, Carlos Alberto. A questão homérica. *In*: HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 7-55.

PARENTE, André. Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. *In*: _____ (org.). **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 91-110.

WOODMANSEE, Martha. **The author, art, and the market**: rereading the history of aesthetics. Nova York: Columbia University, 1994.

A rede como experiência autoral

Ivana Menna Barreto⁵³

Resumo: O artigo discute a existência de uma rede na criação em dança feita de artistas, não artistas, universo teórico-crítico, novas tecnologias, curadores, programadores de festivais, espaços culturais etc. A reflexão aponta para uma tensão nessa rede entre o que é singular e o que é comum, gerada pelas diferenças incontornáveis dos processos artísticos, que trabalham com problemas, instabilidades, desequilíbrio. A rede tende a capturar, a assimilar as diferenças com interações para integrá-las, no entanto o excesso de interação gera saturação. É nesse lugar de saturação que alguns artistas buscam, em sua própria instabilidade, encontrar outros espaços e tempos – e criam outras redes, partindo de microcontextos que tendem a se alargar.

Palavras-chave: autoria; singular; comum.

Esta reflexão inicia-se com o meu trabalho como criadora, desde os anos 1990, no Rio de Janeiro, quando houve uma série de programas para a dança na cidade, incluindo a subvenção de algumas companhias pela Prefeitura do Rio, embora não houvesse ainda editais para apoiar os diversos grupos e artistas independentes. No meu caso, alguns projetos foram levados adiante de forma bastante irregular, e só a partir do início dos anos 2000, graças à residência para ensaios no Centro Cultural José Bonifácio, no período em que foi dirigido por Carmen Luz, tornou-se possível, no meu caso e no de outros artistas, trabalhar com mais constância. Isso aconteceu porque, apesar de esse centro cultural não ser especificamente para a dança, sua diretora mantinha um diálogo com os artistas da dança e permitiu a ocupação de salas para os interessados. Ainda que, naquele contexto, não recebêssemos verbas para a manutenção dos grupos, nem para a criação dos trabalhos, o fato de poder trabalhar regularmente em salas onde nossos horários eram respeitados criou um ambiente propício ao desenvolvimento de muitos projetos, o que propiciou um contexto maior, em que foram tecendo-se laços entre os participantes dessa residência, já que acompanhávamos os projetos uns dos outros. Foram feitos até mesmo encontros e pequenas mostras, onde apresentávamos os trabalhos em processo

⁵³ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutora em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Criadora, pesquisadora e professora de Dança e Movimento do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

e convidávamos pesquisadores e outros artistas para falar sobre temas que nos interessavam particularmente.

Nesse período em que as relações entre os grupos e a atividade da dança na cidade eram bastante férteis, algumas questões surgiram no meu trabalho, mais precisamente sobre a relação entre criação e produção, que era uma grande dificuldade. Como produzir? Como continuar trabalhando em grupo, se os grupos eram tão voláteis e temporários, já que não tínhamos subvenção? Sabíamos que era importante continuar o trabalho, mas a criação, feita em colaboração com todos os participantes, não era produzida por todos. Isto é, a maneira de colocar o trabalho no mundo dependia sempre de articulações com os programadores de espaços culturais, dos festivais, da venda do trabalho para instituições etc. De modo geral, a colaboração não se estendia a esse contexto maior, as funções dentro do coletivo de artistas não eram as mesmas, e a tarefa da produção recaía sempre na pessoa “responsável” pelo trabalho. Então, se os corpos que criavam coletivamente tinham autonomia nas proposições artísticas, por outro lado não tinham a mesma disposição para produzir o trabalho, já que o sistema em que vivemos privilegia um nome, um único responsável como interlocutor, tanto na esfera política quanto econômica. Esse impasse entre criação e produção me incomodava, também porque esbarrava em questões da própria configuração da obra, em sua formulação.

Esse incômodo levou-me de volta à universidade, para estender um pouco mais o tempo de reflexão sobre o que fazia, estudar o que estava vivendo, sem a pressão de alguém que precisa produzir orçamentos de espetáculos, convidar pessoas para trabalhar sem nem mesmo ter como pagá-las enquanto trabalham e vender o que ainda nem foi discutido como gostaríamos. Então comecei a pesquisa de mestrado, depois a de doutorado, porque percebi que era uma oportunidade de pensar no meu trabalho por meio dos outros que estudava. Escrever sobre o trabalho de outros é também escrever a respeito do que fazemos e pensamos, e isso foi modificando minha maneira de criar – e de produzir. A partir daí, para além de todas as questões surgidas no âmbito artístico, pude refletir também se era de fato possível continuar trabalhando com um grupo, se não seria mais viável ter uma estrutura flexível, com projetos solos ou com artistas convidados. Outra atividade que assumi, desse período até hoje, foi a docência como um lugar importante para a continuidade das

experimentações e discussões, além da organização e participação em seminários e encontros, para alimentar as conversas acerca da dança que fazemos.

Já há alguns anos não participo apenas de processos artísticos, mas também da reflexão sobre eles, na pesquisa acadêmica e na docência. Mais recentemente, tenho escrito ensaios críticos sobre os trabalhos de outros criadores em dança, e isso não se deve a um desejo de seguir a carreira de crítica, mas sim a um desejo intenso de testemunhar o que vejo e que não tem sido suficientemente registrado. Desse modo, quando vejo trabalhos que me provocam, quero escrever sobre eles para me aproximar mais de seus processos e me relacionar com o que estão querendo dizer. É como se buscasse conversar com aquilo que vejo e, de alguma forma, me inquieta.

Nesse contexto, percebo que há uma rede em relação à criação em dança, feita de artistas, não artistas, universo teórico-crítico, novas tecnologias, curadores, programadores de festivais, espaços culturais etc. Há uma tensão nessa rede entre o que é singular e o que é comum, porque a rede quer fazer uma boa distribuição, buscando um equilíbrio – que até poderíamos nomear como um ambiente “mais igualitário”. Os processos artísticos, no entanto, geram diferenças, trabalham com problemas, instabilidades, impossibilidades – geram desequilíbrio.

Essa rede maior em que vários agentes intervêm (que alguns chamariam de mercado, mas suspeito que vai muito além disso, porque não se trata de uma questão puramente econômica) tende a capturar, assimilar as diferenças para integrá-las – por isso tanta ênfase na conectividade, interação, manifestação das diversas opiniões etc. No entanto o excesso de interação gera uma saturação. É desse lugar de saturação que alguns artistas buscam, em sua errância, em sua própria instabilidade, encontrar outros espaços e tempos – e nesse movimento, vão criando outras redes, partindo de microcontextos que tendem a se alargar.

Durante o meu doutorado estudei a *performance Dança Contemporânea em Domicílio*, de Cláudia Müller. Essa *performance*, que inicialmente partiu de uma dificuldade – porque a artista não tinha apoio oficial para produzir, nem espaço para se apresentar – gerou o vídeo *Fora de Campo* (patrocinado pelos Rumos Dança, do Itaú Cultural), que por sua vez impulsionou as apresentações presenciais de *Dança Contemporânea em Domicílio*. Essa é uma experiência

radical na forma de equacionar criação e produção: se não há verbas, nem espaço, nem público, a artista propõe uma ação curta, indo diretamente até o potencial espectador, dançando em sua própria casa, escritório, ou em qualquer outro lugar proposto pelos interessados mediante uma “central de entregas”, por telefone. A artista, assim, age como um entregador de *pizzas*, “entregando” dança para provocar questões sobre a ausência de tantas coisas (verbas, espaço, público, política cultural) e a precariedade – que se torna a própria ferramenta de seu trabalho.

A *performance* foi tema de estudo de minha tese, que por sua vez gerou meu solo *Sem o que Você não Pode Viver?*, que originou outro trabalho, *Meio sem Fim*, em que convido pessoas para criarem algo com base no que viram no solo (e esse é um projeto que pode nunca ter fim). Mais recentemente, toda essa trajetória suscitou a publicação do livro sobre minha tese.

A tese, intitulada *Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas* (BARRETO, 2017), organiza-se na tensão, mencionada anteriormente, entre singular e comum – e na ideia de que a rede é um dispositivo que pode ser subvertido pela cooperação temporária entre as pessoas, pelas redes que elas criam em suas ações comuns. Proponho essa hipótese ao observar os modos de articulação de Cláudia Müller em *Dança Contemporânea em Domicílio* e suas relações entre amigos colaboradores que se tornaram os principais apoiadores voluntários na criação do trabalho. Parece haver aí, na base dessa ação, aquilo que Agamben descreve sobre a amizade:

Os amigos não dividem algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são com-divididos pela experiência da amizade. A amizade é a divisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse com-sentir originário que constitui a política (AGAMBEN, 2009, p. 92).

A partilha da própria vida, de suas necessidades reais, estaria na base de toda a política, pelas demandas constantes de apoio que todos temos, para seguir vivendo e reinventando nossa percepção sobre as coisas.

Esse tipo de intervenção proposto por *Dança Contemporânea em Domicílio* não seria, então, apenas outra possibilidade de linguagem, mas sobretudo uma ação nascida de um estado emergencial – na falta de tudo, é

preciso inventar outro modo de viver e fazer. Esse outro modo passa pela invenção de uma comunidade, ainda que temporária, de interesses e ações comuns.

A emergência de novas comunidades surge, nessa perspectiva, não na “rede social”/virtual, porém na vida presencial, pela necessidade de se inventar outras maneiras de viver e de fazer arte. Algumas questões estão implicadas nesse entendimento: como partilhar processos com a comunidade? Como assistir aos trabalhos de outros artistas que conhecemos ou não, mas de quem queremos nos aproximar, e participar deles (como, por exemplo, no caso da ocupação do Centro Cultural José Bonifácio, citado anteriormente, e de tantas outras experiências de ocupações e coletivos no país)? Como produzir o próprio trabalho?

Em *Dança Contemporânea em Domicílio* há possibilidades de entradas e saídas na rede, criando outros tempos e, principalmente, outros espaços de convivência. É um trabalho gerador de várias outras ações, estudos e também obras artísticas, num processo que vai alargando-se. O que me interessa, nesse processo autoral estreitamente ligado a uma maneira de produzir, é a observação de que o conteúdo já é a forma, é meio, mediação, porque o que é dito ecoa algo preexistente, uma situação emergencial que afeta a muitos outros – não vem de um único sujeito, nem de uma intenção primeira. Nesse caso não se sabe antes de tudo o que se quer; é preciso enfrentar questões no percurso – e talvez nesse sentido seja mais interessante, em vez de falar em “composição”, falar de enfrentar questões. Há problemas materiais que precisam ser solucionados simultaneamente – limitações financeiras e técnicas, discussões sobre o recorte da temática, seleção de textos e movimentos, disponibilidade física e de tempo. Esse enfrentamento pode apontar peculiaridades nos modos de fazer, revelando singularidades que surgem embaralhadas em ações e cooperações construídas entre o que nasce e o que desaparece no fluxo de trocas.

Ao analisar a questão autoral, é importante lembrar as considerações de Michel Foucault (1992) sobre o tema. Para ele, a autoria requer uma autoridade, no sentido de que o autor é o responsável legal pela obra diante da sociedade. Por outro lado, como uma espécie de compensação, a obra é sua propriedade perante a mesma sociedade. O autor deve responsabilizar-se legalmente por

ela, respondendo pelo que diz ou faz numa obra, e ao mesmo tempo tem o direito sobre ela, é seu proprietário. Esses valores revelam dois lados envolvidos na questão autoral: o sistema jurídico e o econômico.

Foucault revela uma atenção para a materialidade do processo autoral: há um emaranhado entre o sujeito e o que ele constrói na linguagem, então o sujeito também é constituído do próprio fazer, ele se inventa junto com a obra. Esse processo escapa do controle do autor, é maior que ele – o autor é sempre coautor: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala. Creio que se deve reconhecer nessa indiferença um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea” (FOUCAULT, 1992, p. 34). Ao deslocar o discurso de um único autor, o filósofo questiona a origem dos textos, tendo em vista as várias referências contidas numa obra. Em seguida à expressão “que importa quem fala” (citada de uma personagem de Beckett), há o comentário “disse alguém”. Ou seja, a própria expressão já contém uma indiferença, não importa de fato quem a proferiu na origem. Pelo reconhecimento dessa indiferença quanto à origem do discurso, Foucault (1992, p. 47) levanta o problema da centralização autoral no contexto jurídico e resgata a ideia de discurso como um ato. A assinatura autoral atenderia, desse modo, a uma demanda do processo de responsabilização legal da obra, porque o discurso, não sendo restrito, com o advento dos textos impressos, os livros oficiais ou sagrados, pode tornar-se uma transgressão à ordem estabelecida, um risco. Portanto, quem o profere deve ser responsável por tal ato. A transgressão, pondo o autor em risco, teria por outro lado o benefício da propriedade.

Ao produto artístico estaria diretamente relacionada a autoridade, no sentido jurídico, e ainda o direito de propriedade, no sentido econômico. Estas duas palavras, *autoridade* e *propriedade*, são importantes nesta discussão, pois vinculam o problema autoral a um reconhecimento social e institucional, e não exatamente a uma questão artística.

Foucault fala ainda de um parentesco da escrita com a morte e que a obra é o espaço em que o sujeito que escreve não para de desaparecer, numa espécie de emaranhado entre o sujeito e o que ele escreve, como se houvesse algo que não se pode distinguir, nem individualizar, pois o sujeito é também constituído do próprio fazer. O desaparecimento do autor na obra reforça, no pensamento de Foucault (1992), uma ideia de materialidade, de relação com os

próprios meios da linguagem que interferem na identidade, já que a própria escrita “se deve menos ao seu conteúdo significativo do que à própria natureza do significante” (FOUCAULT, 1992, p. 35). Desenvolvendo a noção de que a escrita “se desdobra como um jogo”, ultrapassando o controle do autor e escapando dele, Foucault põe em questão radicalmente o conceito de autoria e de obra (quais são seus limites, até onde vai a obra de um autor, o que faz parte desse conjunto, como são selecionados os textos? etc.) e lança problemas acerca da individualização do autor na obra.

Numa releitura de Foucault, Agamben diz que a materialidade da criação está no gesto: “O autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 59). Para ele, o autor é alguém que produz a sua versão sobre algo que aconteceu, alguém que testemunha algo que está(va) no mundo; e esse testemunho é uma versão sempre incompleta, que se abre para uma leitura. A autoria, nessa compreensão, é um espaço aberto entre autor e leitor/espectador:

Todo ato de criação sempre implica algo, matéria informe ou ser incompleto, que se trata de aperfeiçoar ou “fazer crescer”. Todo criador é sempre co-criador, todo autor, co-autor. E assim como o ato do *auctor* completa o do incapaz, dá força de prova ao que, em si, falta, e vida ao que por si só não poderia viver, pode-se afirmar, ao contrário, que é o ato imperfeito ou a incapacidade que o precedem e que ele vem a integrar que dá sentido ao ato ou à palavra do *auctor*-testemunha (AGAMBEN, 2008, p. 150).

A autoria seria, assim, um espaço aberto entre o autor e o leitor, algo que só acontece no momento do encontro e por isso é sempre inacabado – o que põe em jogo muito mais coisas que apenas um significado; há implicações emocionais e políticas nesse compartilhamento. Logo, a criação consiste em uma “experiência na qual o sujeito e o objeto se formam e se transformam um em relação ao outro e em função do outro” (FOUCAULT, 2003 *apud* AGAMBEN, 2007, p. 57). Não se trata de algo dado unicamente pelo autor, por sua individualidade, pois essa experiência é um espaço aberto em que ele se põe em risco; seu pensamento é ali jogado, nunca possuído, porque será construído com base em uma leitura.

Para Agamben (2007, p. 62), “um sentimento e um pensamento exigem um sujeito que os pense e experimente”, porque a obra não é um fim em si; precisa ser compartilhada para existir, e compartilhada fisicamente. Essa compreensão é importante, porque introduz o compartilhamento como qualidade inerente à obra, a autoria como o espaço aberto pelo gesto entre um corpo que escreve e outro que o lê, para experimentá-lo e novamente instalar ali um vazio; e situa o autor como mediador, entre sua particular versão, ou seu testemunho incompleto – e outro que o experimenta, recriando-o.

O autor, portanto sempre coautor e cocriador, é esse mediador entre a vida e a validação da vida, que parte de algo incompleto, integrando com seu ato algo que já existia. Por isso, a origem não está diretamente nele, já que para seu testemunho acontecer é necessário algo anterior. Nesse sentido, a autoria seria construída pela necessidade de um ato que se incorpora a um processo já em curso, instaurado por outros, em diferentes contextos. É com base nessa percepção que vejo a rede autoral – como algo que se instaura coletivamente, mas que se diferencia em pontos distintos por intermédio de ações singulares, seja por discursos ou atos nos diferentes campos de linguagem, seja por releituras, provocações, diálogos, manifestos.

A noção de singularidade forjada no ser coletivo é preciosa na análise de Paolo Virno (2010) sobre multidão e princípio de individuação. As singularidades na multidão, para o autor, são os “muitos” que compõem uma rede de indivíduos, porém não são singularidades já prontas, “mas antes o resultado complexo de um processo de individuação”, pois “o ponto de partida de toda a autêntica individuação é algo ainda não individual. O que é único, irrepetível, passageiro, provém do que, pelo contrário, é indiferenciado e genérico” (VIRNO, 2010, p. 395). O sujeito não é, pois, o “indivíduo individuado”, porque compreende sempre em si uma cota de realidade pré-individual (VIRNO, 2010, p. 398-9), uma indeterminação inerente à sua constituição, dada pelo seu trânsito num universo coletivo.

Virno (2010) sustenta que a interação com outros num mesmo coletivo cria percepções novas, provocadas pela proximidade com os muitos – e nessa experiência o “um” assumiria um aspecto singular a partir dos “muitos”, ainda que provisoriamente, pois o trânsito faz parte do jogo da participação na esfera

pública. Assim, o que é possível desenvolver numa atuação conjunta contém potencialmente os traços das singularidades.

A compreensão de que as singularidades se inventam por ações concertadas em participações coletivas, ou em meio a multidões, dialoga com a ideia de criação em rede e, mais especificamente no viés que proponho, da autoria em rede de colaboração. O que se inventa não é apenas uma obra, mas, com ela, os próprios sujeitos que dela participam, nela interferem, nela incidem ocasionalmente antes ou depois, ressoando de fora para dentro e de dentro para fora os restos, traços, sobras do que o processo instaura, para trás, para frente ou para os lados.

A percepção dessa dimensão de tempo/espço (para trás, para frente, para os lados) é importante para entendermos que a criação em dança não se reporta apenas ao passado, no sentido de uma arte que viria de uma “linhagem” da dança, ou que se explicaria por intermédio do estudo de uma história cronológica da dança. Ela se reporta também ao presente e ao futuro, porque não somos apenas resultado de nosso passado, mas também do que fazemos agora como resultado de nosso futuro, no sentido das projeções que fazemos, daquilo que queremos ser, quando nos reinventamos com o que fazemos, com outros que estão no mesmo barco, companheiros na mesma viagem. Nesse percurso de se reinventar, em termos do que se imagina ser e fazer, a memória se modifica.

Então, pode-se dizer que a memória é um processo imaginativo. A memória foi estudada pelo neurocientista Gerald Edelman (2005), para o qual ela se parece mais com geleiras que derretem que com inscrições numa pedra, porque as geleiras derretem, mas depois recongelam sempre de outra forma, distinta da que tinham antes. Nesse sentido, a memória não é associável a armazenamento ou patrimônio, mas sim à recriação, percepção, imaginação – ela é dinâmica. Isso acontece porque as conexões em rede entre os neurônios nunca são as mesmas. Portanto, a memória nunca é reproduzida da mesma maneira; está sujeita a uma abertura para novas conexões que dependem das condições do ambiente interno e externo. O cientista e sua equipe desenvolveram a teoria da seleção de grupos neuronais, postulando que o cérebro é geneticamente equipado com um excesso de neurônios, muitos dos quais morrem, enquanto outros sobrevivem e são fortalecidos. Isso implica que o cérebro não é um órgão

“instrutivo”, no sentido de um mecanismo que aprende e se modifica de acordo com as instruções do ambiente, mas sim “seletivo”, desenvolvendo-se de acordo com um processo neuronal muito parecido à seleção natural das espécies ou genes mais bem adaptados ao ambiente.

Outra noção desenvolvida por Edelman (2005), a *reentrada*, é um processo pelo qual sinais paralelos vão de um lado para o outro do cérebro entre mapas neuronais. Isso significa que um mapa, refletindo determinadas informações, emite um sinal a outro mapa que responde a um segundo sinal, e assim sucessivamente, de modo a ocorrerem várias trocas de sinais paralela e simultaneamente. Essa é a ideia mais importante da teoria de Edelman, porque coloca em xeque o entendimento de memória como acúmulo de instruções, abrindo brechas de entradas e reentradas a cada nova troca de sinais, a cada nova experiência, reconhecendo o processo cognitivo como uma constante recriação, já que a cada reentrada de informações a memória é reconstruída, atualizando-se. Ele reconhece, nessas recriações, a imaginação como parte constitutiva da memória. A seleção dá-se, desse modo, em função das novas relações estabelecidas entre corpo e ambiente.

Assim como a memória, acrescento que a autoria é dinâmica, já que o artista faz parte da construção de uma memória coletiva ao agir e sofrer ações de diversos outros agentes durante um processo criativo (a exemplo de *Dança Contemporânea em Domicílio* e do contexto gerado por meio desse processo). Enquanto vive essa experiência, o artista vai criando outros espaços de convivência, privilegiando mais algumas parcerias do que outras, e assim cria inflexões, vazios, rupturas, mas também pontos de conexão que não existiam. Esse processo cria desequilíbrios em espaços que estavam aparentemente estáveis. Isso acontece pelas singularidades que emergem nos próprios percursos coletivos, pelas saturações geradas em rede, pela emergência das invenções e reinvenções da obra, de si mesmo e da memória coletiva.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

_____. **Profanações.** São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que resta de Auschwitz:** o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARRETO, Ivana Menna. **Autoria em rede:** modos de produção e implicações políticas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

EDELMAN, Gerald. **Wider than the sky:** a revolutionary view of consciousness. Londres: Penguin Books, 2005.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. *In:* _____. **Estratégia, poder-saber:** ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/76144977/A-Vida-Dos-Homens-Infames-Foucault>>. Acesso em: out. 2011.

_____. **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 1992.

VIRNO, Paolo. Multidão e princípio de individuação. *In:* DIAS, Bruno P.; NEVES, José (orgs.). **A política dos muitos:** povo, classes e multidão. Lisboa: Tinta-da-China, 2010.

Resumo: Muitos artistas nascem da mistura do desejo com oportunidade. Esse é meu caso. Este relato pessoal, escrito em primeira pessoa, tenta contar um pouco de minha trajetória pessoal como artista até a criação de minha própria companhia, a Focus Cia de Dança. De forma despretensiosa, este texto não é uma receita, mas uma narrativa emocional de minha história, de momentos múltiplos e singulares de tomadas de decisão, de momentos de mais erros do que acertos e, também, daqueles em que acertamos em cheio e conseguimos inovar e provocar mudanças significativas em nossas carreiras.

Palavras-chave: dança contemporânea; criatividade; trajetória; companhia de dança.

Em julho de 2018, fui convidado por Renata Leoni para participar de uma mesa nos Seminários de Dança do Festival de Dança de Joinville, dividindo essa honra com Marcos Mattos e Flávio Sampaio. Inicialmente, era para ser um breve relato de como me articulo no meio da dança, em seus diversos campos, relatando minha experiência, dedicação e contribuição à história da dança brasileira. Esse momento tocou-me de muitas formas, pois voltei ao meu passado e gentilmente pude agradecer aos meus mestres, reconhecê-los de alguma forma e ver como os caminhos se cruzam, como o universo está interligado e, nesse caso, temos um mundo, que é o da arte do mover, que nos conecta.

Atualmente, em 2018, sou um coreógrafo de 39 anos, ainda bailarino ativo, dirijo uma companhia independente, a Focus Cia de Dança, ministro *workshops*, participo como jurado de festivais e mostras e sou coreógrafo no carnaval carioca, em peças teatrais, em musicais, entre outras atividades. Esse é o Alex Neoral de hoje. Mas nesse encontro, nesse festival emblemático,

⁵⁴ Bailarino, coreógrafo e diretor da Focus Cia de Dança.

importante e necessário para o mercado da dança no Brasil, pude falar do meu ontem e do meu hoje, que já pensa incansavelmente no amanhã.

O Festival de Dança de Joinville já esteve em minha vida de muitas formas. Começando em 1996, quando participei como bailarino pela Academia Gisele Tápias e pude apresentar em *shopping centers* a minha primeira criação coreográfica. Eu tinha 17 anos. Com aquele trabalho, nascia o meu desejo de criar e pude colocar em prática essa arte. O talento apareceu, porém, assim como a dança, a coreografia precisa do exercício do fazer e da repetição; e essa era a primeira de muitas que nem sabia que viriam pela frente. Retornei ao festival, agora como profissional, em 2000, pela academia de Carlota Portella, dançando uma coreografia de Washington Cardoso. Já em 2002, abrimos o festival com o espetáculo *4X4*, dançando pela Cia de Dança Deborah Colker. Em 2006, minha Focus Cia de Dança foi selecionada para a Mostra Contemporânea com o espetáculo *Quase uma*. Nesse ano, ainda dançava com Deborah, e, com esse espetáculo participando do festival, o desejo de coreografar e de me dedicar integralmente à minha própria companhia foi aumentando. Enfim, em 2012, voltei ao festival com o espetáculo da Focus *As canções que você dançou pra mim*, um grande sucesso da companhia. Retornei no ano de 2018 com várias funções: como jurado de dança contemporânea, professor de aulas dessa modalidade e palestrante em uma mesa do seminário, idealizado por um dos meus anjos da dança, o crítico Roberto Pereira.

Fiz esse breve resumo sobre minha relação com o Festival de Dança de Joinville, pois acredito que este, ainda que competitivo, seja uma porta para grandes bailarinos e criadores mostrarem seus trabalhos. Em um festival, o aluno, o professor e o coreógrafo têm um objetivo, têm um palco, um público e uma motivação.

Nesse seminário, tive a chance de revisitar meu passado e divido com vocês, agora, um pouco da minha trajetória, que foi compartilhada à mesa.

Meu contato mais direto com a dança, quando se abriu a possibilidade de estudá-la de fato, foi em 1993, quando duas amigas faziam aulas de *jazz* em um colégio de freiras em Botafogo, no Rio de Janeiro. Uma delas queria melhorar na coreografia que seria apresentada no fim do ano e levava seu som para

ensaiar no *playground* do prédio onde morávamos. E deu certo! Ela ganhou mais destaque na formação, já que a professora percebeu a evolução dela.

Estou relembando isso, porque, enquanto eu assistia aos seus ensaios, curioso, memorizava aquelas sequências e as repetia sozinho – e escondido. Eu era um garoto de 14 anos, irmão de um professor de jiu-jítsu, em um país extremamente preconceituoso. No dia da apresentação, eu fui a todas as *performances* e, quando chegou a gravação, em VHS, da festa de fim de ano, pedi para a fita ficar comigo e assisti não só às danças, mas a todas as coreografias! Ou seja, eu sabia a ordem e os passos de todas as turmas que se apresentaram.

As minhas amigas contaram tal fato para a professora, que sonhava em ter um menino em sua academia, e pediu para eu aparecer. Elas me fizeram dançar para as bailarinas mais adiantadas... E eis que elas riram. Mas foi porque aprendi todos os movimentos em espelho, afinal era o modo como eu enxergava a televisão.

Rosi Senna foi a minha primeira professora e ofereceu-me uma bolsa de estudo com a condição de que não houvesse falta durante todo o ano. E assim foi feito. Eu não faltei a nenhuma aula naquele ano, dancei em três turmas diferentes, sem falar que no mesmo ano eu passei para a turma mais adiantada da escola. Eu tinha talento, no entanto acredito que a minha maior virtude tenha sido a determinação.

Em um ano e meio (1994-95) cresci muito e pude aprender o máximo que aquela escola poderia me dar. Foi lá que conheci Clarisse Paixão e de quem fui aluno de balé clássico, grande amiga até hoje e que me sugeriu fazer aulas em outros lugares, para ampliar minhas potências e conhecimentos. Tendo cumprido minha trajetória nessa escola, procurei duas grandes academias cariocas, que me deram uma excelente base técnica e artística: Academia Gisele Tápias e Centro de Artes Nós da Dança, de Regina Sauer. Com elas, com quem hoje divido a banca de jurados de Joinville, aprendi um *jazz dance* sofisticado. Em suas escolas, fiz outras modalidades de dança e logo ingressei em suas companhias profissionais.

Na escola de Gisele, em 1996, havia um festival interno competitivo, onde os alunos criavam suas próprias coreografias. E não é que eu fui, com 17 anos, criar a minha primeira obra? *Androides* era o título. Peguei um LP do meu pai da banda eletrônica alemã Kraftwerk e convidei as meninas mais adiantadas da minha turma. Ganhamos o festival, e Gisele ofereceu-me para levar o trabalho para os palcos de rua de Joinville. Cada conquista era uma grande vitória, e eu ainda não tinha nem dois anos de dança. O ano de 1996 foi meu último no ensino básico, e a paixão pela dança foi tão fulminante que quase me reprovou e me tirou qualquer desejo de outra carreira.

Em 1997, com o desejo de dançar mais, convidei aquele grupo de alunas, da mesma turma que eu, para criar algo para festivais competitivos. Todos, animados, se propuseram a entrar nessa aventura, pagando seus próprios figurinos e inscrições, porém precisávamos nomear esse grupo. Nascia, então, o Grupo Focus. Escolhi esse nome, pois, quando fazia uma das maravilhosas e dançantes aulas de *jazz* de Regina Sauer, ela explicando um giro, disse: “O foco é no teto”. Eu achei lindo! Mal sabia eu que esse nome iria me acompanhar por tanto tempo. Assim começou, muitos festivais, muitos troféus, muitos prêmios, melhor coreografia, melhor bailarino etc.

Também foi assim 1998, com novas criações, mais troféus, menos espaço na minha estante. Participei de um programa infantil de televisão chamado *Angel Mix*, da apresentadora Angélica, o que me fez sair da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, onde optei por me matricular com o objetivo de ter uma formação e um diploma. O tempo passava e eu crescia como bailarino, mas, terminados os estudos e saindo da TV, eu tinha de começar a me manter financeiramente, mesmo morando com minha mãe.

Fiz a minha primeira audição em 1999, para a companhia Vacilou Dançou, da diretora Carlota Portella, e fui o único bailarino aprovado. Ali trabalhei com grandes profissionais e coreógrafos como Ana Vitória, Luís Arrieta e Mário Nascimento. Vivía a dança com caráter mais profissional e conseguia manter minhas pesquisas coreográficas com o meu grupo.

Naquele momento, o *jazz* passava por uma forte transição, pois não havia mais mercado para essas companhias. A dança contemporânea tomava seu

lugar e trazia outras propostas de corpo e dramaturgia, o que fez muitos criadores dessa modalidade repensarem seus discursos e trabalhos. Naquela companhia, participei de montagens e vivenciei ser um bailarino criador, aquele que sugere, que cria, que oferece material ao coreógrafo.

Andréa Bergallo, que era ensaiadora da Vacilou Dançou, lecionava no extinto Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro (UniverCidade). Ela convenceu-me de que eu deveria estudar, que o saber me faria um artista mais completo. Tive a chance de experimentar o ambiente acadêmico e lá conhecer Roberto Pereira, aquele que trouxe esse seminário e que, além de ser um maravilhoso professor de história da dança e da arte, estética e filosofia, foi crucial para a diretriz que minha companhia estava tomando. Talvez aquele fosse o caminho natural, mas Roberto ajudou-me a percebê-lo mais rapidamente. Ele foi jurado de um dos festivais para o qual eu ainda continuava a levar trabalhos e viu que aquele grupo de artistas poderia ir além. Sugeri criar um espetáculo profissional, passar um ano pesquisando e estruturando um programa completo. Um dos medos era não termos a garantia de público, pois não éramos conhecidos, mas teríamos de correr esse risco. Escolhi duas coreografias que havia criado para os festivais e as desenvolvi. Em ensaios, que não eram diários, criei os dois trabalhos e convidei Marcellus Ferreira, colega da companhia de Carlota, para completar o trio de obras. O espetáculo *Vértice* estreou em novembro de 2000, no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, e ali o Grupo Focus dava lugar à Focus Cia de Dança.

Após uma linda temporada, com casa cheia todos os dias, apareceu um convite para uma audição da Cia de Dança Deborah Colker. Sua companhia já era grandiosa e uma ótima oportunidade para um intérprete viajar o mundo dançando em grandes teatros. Decidi aceitar o convite de Deborah, inseguro, mas sabendo que seria o mais sensato para a minha carreira. Seria muito difícil ser um diretor com 20 anos. Eu precisava da experiência de ser dirigido antes de tomar a rédea de um grupo próprio.

Passei seis anos na companhia de Deborah. De 2001 ao fim de 2006, eu virei outro bailarino. Mudei meu físico, cresci tecnicamente, participei de muitas montagens e, como o processo criativo de Colker usa muito o material dos

bailarinos, continuei a exercitar o meu lado criativo. Como eu queria dançar muito e não sair de cena, eu elaborava muito material.

Paralelamente a essa carreira, quase que exclusiva como bailarino, criei *Por partes* para a Focus, e pela primeira vez a via sem minha presença em cena. Fui convidado duas vezes pela De Anima Ballet Contemporâneo, de Roberto de Oliveira e Richard Cragun, para criar trabalhos, e fiz solos para Roberto e Nina Botkay.

Em 2005, criei para a Focus o espetáculo *Quase uma*, um divisor de águas. Nesse ano, eu ainda era bailarino na companhia de Colker, mas, com a estreia desse espetáculo, o desejo de criar minhas próprias peças, pensar do meu jeito e me ouvir como criador começava a falar mais alto. Levei um ano inteiro amadurecendo a ideia de encabeçar minha própria empreitada. Era uma decisão difícil, pois iria largar o certo pelo duvidoso, contudo me dedicar às duas companhias concomitantemente não seria possível. Então, no fim de 2006, encerrei a minha participação na Cia de Dança Deborah Colker e passei a priorizar a Focus Cia de Dança.

Naquele momento eu tinha um espetáculo pronto, uma produtora como sócia e alguns bailarinos que estavam dispostos a entrar nessa jogada. Não tardou e fomos contemplados com o projeto da Fundação Nacional de Artes (Funarte) Caravana de Circulação. Nascia ali a possibilidade de nos moldarmos como companhia. Com Tatiana Garcias, produtora e gestora de nossa companhia desde seu início até hoje, tomamos a decisão de não pagar cachê por trabalho, e sim fazer uma soma das apresentações. Isso se reverteria em salários mensais, o que possibilitou termos uma rotina de estudos semanais, e não encontros esporádicos para apenas ensaiar. Os bailarinos faziam a minha aula de dança contemporânea, prática essencial para construir uma linguagem, e depois seguíamos ensaiando, lapidando o trabalho, limpando, mesmo sem uma data prevista para a apresentação.

O ano de 2007 foi cheio de convites para festivais e mostras e nele também recebemos uma proposta do Serviço Social do Comércio (Sesc) Rio para uma residência coreográfica. Foram escolhidas cinco companhias cariocas que receberiam apoio financeiro e de espaço durante dois anos, com estreia e

circulação de um trabalho. Estreamos *B612: o essencial é invisível aos olhos*, espetáculo inspirado na obra *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry.

Não obtivemos boa crítica oficial, e, embora a recepção do público tenha sido ótima, aquela publicação negativa me abalou e eu desacreditei no trabalho. Afinal, uma das críticas ruins foi de Roberto Pereira, aquele que acreditava em mim e de quem esperava um grande trabalho.

Em 2008 criei, por encomenda da Semana Maranhense de Dança, a bem-sucedida peça *Trilhas*, que foi o início de uma pesquisa para o espetáculo que estrearia, em 2010, *Ímpar*. Esse ano foi emblemático, pois tivemos a estreia internacional da companhia em Stuttgart, na Alemanha. *Pathways* foi criado para a Noverre, um *workshop* coreográfico supertradicional da cidade do qual, por indicação de Richard Cragun e Roberto de Oliveira, a companhia pôde participar e nele ter muito sucesso com essa obra, que é dançada até hoje.

O ano de 2009 foi atípico. Não tivemos muitas apresentações, mas ainda tínhamos o apoio do Sesc. Foi quando criei dois espetáculos: *3 pontos...*, com três trabalhos de Bach a Nirvana acompanhados de música ao vivo; e *Ímpar*. Como coreógrafo, eu estreava no carnaval carioca defendendo a comissão de frente do Grêmio Recreativo Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense.

Em março de 2010, viajamos ao Panamá e, em abril, estreamos *Ímpar*. Fizemos uma turnê em 10 cidades na França em julho e em setembro participamos da última Bienal de Lyon, com Guy Darnet como curador.

Em 2011 fizemos mais duas turnês pela França, totalizando 30 cidades.

Nesses anos, o que sustentava o salário dos bailarinos eram todas as apresentações que fazíamos e alguns editais. Paralelamente, eu pesquisava para o espetáculo *Dente de leite*, que se baseava na oralidade e como a boca tem presença no mundo contemporâneo.

Mas, por uma oportunidade de pauta e por necessitar de um palco italiano, mudamos os planos e, em novembro de 2011, estreamos *As canções que você dançou pra mim*, espetáculo que não fazia ideia de que se tornaria um dos maiores sucessos da companhia. O trabalho tem como trilha 72 trechos de músicas de Roberto Carlos. Começou ali um flerte com uma construção mais

teatral, que permitia mais a presença expressiva dos bailarinos, o que foi tomando mais força ao longo das criações seguintes. Esse espetáculo está chegando à marca de 300 apresentações. A companhia passava de sete a oito bailarinos, quatro homens e quatro mulheres.

Em 2012, dançamos por todo o país e também em Turim, na Itália. Com o prêmio de fomento à dança da prefeitura carioca, estreamos *Dente de leite*, no início de 2013. Um espetáculo muito difícil, pois era um tema abstrato, as músicas herméticas e não tão melódicas. Apesar de um belíssimo cenário e direção de arte, essa obra não teve muita trajetória.

Em 2013, apresentamos *As canções que você dançou pra mim* em Porto, Portugal. Nesse ano, começamos a nossa parceria com a Petrobras, que dura até hoje. Fomos selecionados em um edital público com mais de 300 projetos, para um patrocínio de manutenção de companhia por três anos, circulação de repertório, criação e circulação de uma obra inédita. Foi então que criei *Saudade de mim*, em 2014, em que misturei músicas de Chico Buarque com obras de Cândido Portinari. Uma narrativa na qual os bailarinos eram personagens do início ao fim do espetáculo. A teatralidade era necessária, e eu dava um novo passo na minha trajetória como coreógrafo.

No início de 2014, tivemos a emblemática oportunidade de dançar no The Joyce Theater, em Nova York, e, durante todo o ano de 2015, circulamos com vários espetáculos do repertório.

Em 2016 dançamos 116 espetáculos. Foi um ano comemorativo, em que remontei quase todas as obras da companhia. Foi muito interessante ver uma obra que havia sido criada em um corpo com 18 anos ser reapresentada em mesmos corpos 15 anos depois. Ainda em 2016, criei *Cinequanon*, espetáculo inspirado em obras cinematográficas.

Em 2017, Dalal Achcar ofereceu-me uma bolsa de estudo para ficar seis meses na cidade de Paris, na França. Uma oportunidade única para estudar e aprofundar pesquisas teóricas que eu viria a aplicar na companhia. Nesse ano participamos de um *show* com a cantora Fernanda Abreu, no Rock in Rio. Esse evento, um novo desafio para a companhia, rendeu outras participações em outros *shows* realizados pela artista.

No ano de 2018, criamos *Trupe*, uma obra para espaços urbanos. *Still Reich*, espetáculo em que revisitei obras com composições de Steve Reich e para o qual criei mais duas peças, totalizando um programa com quatro peças distintas. O ano foi movimentado, com apresentações pelo Brasil, México, Costa Rica e Bolívia. Participamos, ainda, do longa-metragem *Eduardo e Mônica*.

Por sua vez, 2019 já aponta como um ano intenso e cheio de possibilidades.

Neste texto pude refletir e sintetizar em palavras sobre tudo o que vivi e tudo o que a dança proporciona para mim até hoje. Não consegui falar tudo, houve muitos momentos tão importantes quanto os citados aqui. Ao longo de todos esses anos, desenvolvemos nossa versatilidade, uma forma de explorar os potenciais criativos da companhia. Dançamos em teatros de todos os tamanhos, dançamos em palcos e nas ruas, em cidades de interior e em capitais. Realizamos conversas com o público e oficinas, porque acreditamos que a troca com a nossa plateia seja essencial para o nosso crescimento, assim como as aulas ofertadas são importantes para o crescimento de outros bailarinos. De vez em quando, não fomos protagonistas, mas parte de grandes produções, como convidados de *shows* e filmes, tendo a oportunidade de conhecer e participar de outras práticas criativas. Dançamos com pitadas teatrais, mas também com a abstração, tão cara à dança contemporânea. Em alguns momentos, tivemos mudanças no nosso elenco, o que trouxe novas experiências corporais individuais e de grupo. A Focus Cia de Dança exercita a multiplicidade de linguagens e lógicas de fazer artístico no intuito de trazer diversidade para o público e incentivo a todos os profissionais envolvidos em seus trabalhos.

Despretensiosamente, acredito que meu relato seja apenas para lembrar que precisamos manter a paixão em relação ao que nos propusermos a fazer. Sem ela, tudo é medíocre, não há êxito, muito menos a esperada felicidade.

Obrigado, Renata Leoni, pelo convite e pela oportunidade.

De fórum a espaço artístico colaborativo: uma rede potencialmente sociável

Marcos Flavio de Matos Bezerra⁵⁵

Resumo: Este artigo relata as experiências de um grupo de artistas da dança de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, que atua de forma colaborativa em suas produções e criações artísticas por meio do Fórum MoviMente, criado em 2009. O Fórum MoviMente foi um agrupamento informal de pessoas que se reuniram para discutir e propor ações coletivas para a cena da dança local. Então, descobriu um novo *modus operandi* para pensar, repensar, produzir e propor alterações no contexto da dança de onde emergiu, a cidade de Campo Grande. Para isso, foi feito um relato das experiências do autor com a rede, de onde surgiram propostas de relação entre criação, modos de articulação e produção, para repensar ações sustentáveis em dança, trazendo também autores que respaldam o assunto e tratam dele. Foram levadas em consideração as experiências do autor na direção da Cia. Dançurbana, companhia de Campo Grande que foi influenciada por sua participação na rede e passou a rever e buscar novas maneiras de atuação. Os dados relacionados foram elencados com base nas teorias de redes sociais defendida por Augusto de Franco e pela visão do filósofo italiano Giorgio Agamben no que se refere às questões da contemporaneidade.

Palavras-chave: dança; redes sociais; espaços colaborativos.

INTRODUÇÃO

Este artigo traz as experiências e o *modus* de um grupo de artistas da dança de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, que começou a atuar de forma colaborativa em suas produções e criações artísticas com a criação do Fórum/Rede MoviMente em 2009. O presente texto foi construído com base no relato de minhas experiências enquanto artista e agente atuante na rede, também dirigindo uma jovem companhia de dança, a Cia. Dançurbana, e de como minha participação na criação da rede e atuação nela influiu e reverberou nos modos de atuação e criação artística da companhia.

Trago para diálogo parte do artigo produzido por Renata Leoni⁵⁶ para a

⁵⁵ Graduado em Educação Física e pós-graduado em Dança pela Universidade Católica Dom Bosco. Artista da dança e produtor cultural em Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

⁵⁶ Pós-graduada em Dança pela Universidade Católica de Mato Grosso do Sul. Bailarina e diretora. Atualmente, é gerente de políticas culturais da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Campo

finalização do curso de Pós-Graduação em Dança em 2009, para elucidar o que ela propõe enquanto pesquisa fundamentada na lógica da rede.

Além do trabalho construído pela pesquisadora Renata Leoni, também foi utilizada a análise de Augusto de Franco acerca das redes sociais. Para ele, “tudo que é sustentável tem um padrão de rede” (FRANCO, 2008, p. 5). Sendo assim, faz-se necessário entender a rede, como ela se organiza, se estrutura, funciona e como reverbera em nosso dia a dia.

Qual é o desejo deste trabalho? Relatar uma experiência edificada coletivamente, evocando a memória arquitetada no tempo sobre pessoas e instituições fluidas, sobre o Fórum/a Rede MoviMente.

Partindo da perspectiva de Augusto de Franco sobre redes sociais e sem saber o que estava se formando naquele momento, pessoas, grupos, amigos e artistas foram se conectando com a intenção de discutir melhorias para as ações em dança já em andamento. A partir daí, surgiram perguntas que foram essenciais para estabelecer essas relações: como podemos cooperar em vez de competir? Como repensar nossa prática artística e política? Como nos fortalecer enquanto classe artística? Como nos fazer mais fortes respeitando nossas diferenças enquanto artistas amigos?

Diante das mudanças políticas geradas no cenário da dança de Campo Grande e tendo em vista esses questionamentos no *modus* de pensar, enxergar e trabalhar em rede, veio a necessidade de realizar parcerias, registrando experiências, momentos históricos potentes para o cenário da dança local, mostrando que esse é um trabalho possível.

FÓRUM MOVIMENTE: MOVIMENTE ESPAÇO DE DANÇAS

Em 2009 fui convidado a participar de um encontro que estava sendo promovido por alguns colegas da dança de Campo Grande, um espaço para conversar, trocar e discutir sobre a política pública para as artes e mais especificamente para a dança, além de outros assuntos que estivessem no escopo do nosso trabalho diário. Era um grupo eclético formado por professores de dança, bailarinos, coreógrafos, diretores, produtores, jornalistas e pessoas

de outras áreas profissionais que estavam dispostos a conversar sobre os avanços ou não que a dança teve e/ou poderia ter diante de um cenário complexo que estávamos vivendo: pouco investimento, escassez de ações inovadoras e quase nenhuma articulação política ou de classe.

Uma parte da classe artística da dança propunha o retorno da Associação Sul-Mato-Grossense dos Profissionais de Dança (ASPDMS), que já teria sido um espaço de representação para a classe, mas que em determinado momento deixara de ser um órgão representativo e passara a ser um realizador de eventos, e nós desse “novo” grupo faríamos oposição a essa retomada, questionando com mais propriedade o conceito e as propostas dessa instituição.

Nesses primeiros encontros, outras discussões e propostas vieram à tona até formalizarmos esse espaço como o Fórum MoviMente. O fórum surgiu em abril de 2009 após essa reunião de pessoas que se conectaram e se mobilizaram mediante um grupo, inicialmente com discussões pela internet (*e-group*), sugerindo ações na esfera política (leis para a área), corporativa (considerando as necessidades e os anseios da classe) e profissional (desenvolvimento e divulgação de projetos).

Para a então ASPDMS, o MoviMente deveria agir na articulação da agenda dos profissionais da dança do Mato Grosso do Sul, visto que tinha o caráter de uma assembleia permanente por estar aberta a discussões. Esse caráter do MoviMente proposto pela ASPDMS apareceu no momento em que os envolvidos estavam discutindo a finalidade desse grupo de pessoas, que foi o ponto crucial para o surgimento da hipótese de que o MoviMente poderia ser uma rede social. Emergiu aí uma questão um pouco maior: descobrir o conceito de rede social (LEONI; ROCHA, 2011).

Encontraram-se suas respostas em Augusto de Franco (2009). Para o autor, redes são sistemas de nodos (que são as pessoas) e conexões, ou seja, as relações entre essas pessoas, relações definidas pela possibilidade de uma pessoa receber ou emitir uma mensagem a outra. Segundo o autor, existem diversos tipos de rede, mas as mais conhecidas são as redes biológicas e as sociais, esta última estabelecida como um conjunto de relações, caminhos e conexões.

Seres humanos vivendo em coletividade firmam relações entre si. Tais relações podem ser vistas como conexões, caminhos ou dutos pelos quais trafegam as mensagens. Qualquer coletivo de três ou mais seres humanos pode conformar uma rede social, que nada mais é que um conjunto de relações, conexões ou caminhos (graficamente representáveis por arestas) e de nodos (vértices). Há rede quando são múltiplos (a rigor mais de um) os caminhos entre dois nodos. Portanto, a rede social nada mais é que a sociedade (FRANCO, 2009, p. 113-114).

Franco (2009) continua dizendo que, toda vez que sociedades humanas não são invadidas por padrões de organização hierárquicos ou piramidais nem por modos de regulação autocráticos, elas se estruturam como redes. Mas as redes sociais apresentadas pelo autor não são as primeiras que passam pela mente das pessoas ao ouvir o termo, como *sites* de relacionamento tais quais, por exemplo, Facebook e Instagram.

É um equívoco confundir *redes digitais* com *redes sociais*, pois a conexão não tem a ver com o acesso ao computador, nem mesmo com a capacidade de ler e escrever. Redes são sistemas de conexões. Se quisermos uma boa (e precisa) definição: “Redes são múltiplos caminhos” (FRANCO, 2009, p. 120).

Ora, há redes sociais desde que a sociedade humana existe. O que varia é a topologia, ou seja, o grau de distribuição dessas redes. E o fenômeno contemporâneo mais significativo, da possibilidade de conexão em tempo real (ou sem distância) que acelerou a emergência de uma nova fenomenologia social, atípica e inédita, pode ser viabilizado pelo *e-mail*, pelos *sites* de relacionamento, pela blogosfera, pela telefonia (sobretudo a celular) e pelo contato pessoal em localidades (quer dizer, em *clusters* socioterritoriais de proximidade) (FRANCO, 2009, p. 120).

A ideia de redes sociais está, segundo o autor, diretamente associada com as conexões e relações criadas entre as pessoas. Entendo o conceito de rede social como ações colaborativas geradas por pessoas que reverberam em coletivos e que, por sua vez, contam com a participação de outras pessoas para que estas sejam potencializadas. Pessoas em conexão.

Quase no mesmo período em que o fórum foi criado, o primeiro curso de pós-graduação em Dança de Mato Grosso do Sul também foi criado pela

Universidade Católica Dom Bosco, em parceria com a professora doutora Denise Vendrami Parra⁵⁷, uma das idealizadoras e coordenadoras do curso. Por ser o primeiro curso de pós-graduação em Dança, “personalidades” da dança local de diversos estilos e técnicas se fizeram presentes, com *quorum* apenas para uma única turma. Além da aproximação natural com outros colegas da área, a realização da pós-graduação foi uma oportunidade importante para conhecermos artistas/professores que desenvolvem pesquisas na área da dança em todo o país, afirmando a dança como área autônoma do conhecimento. Inicialmente, a turma tinha mais de 60 alunos e cerca de 22 conseguiram concluir o curso, no entanto a aproximação com outros artistas da dança e a possibilidade de conhecer novos modos de produção em dança alteraram potencialmente minha maneira de apreciar e criar dança.

No período da pós-graduação, laços de amizade foram construídos e fortalecidos, e essa aproximação reverberou em trabalhos artísticos, coletivos e espaços culturais que só foram possíveis em razão dessa aproximação e desse contato.

No fim de 2013, com o encerramento do Projeto Dançar⁵⁸ pela Prefeitura de Campo Grande, a Ginga Cia. de Dança⁵⁹ e a Cia. do Mato⁶⁰ enfrentavam dificuldades para subsidiar a estrutura física que ocupavam. O espaço era destinado para aulas e ensaios, mantido pela Prefeitura de Campo Grande por meio do Projeto Dançar, que durante 15 anos atendeu a mais de cinco mil jovens que participavam de aulas de dança semanais que tinham interesse pela dança contemporânea. Nesse mesmo período, a Cia. Dançurbana também perdeu seu espaço físico para ensaios juntamente com cinco outros grupos de danças urbanas que também utilizavam o espaço para suas criações, aulas e ações.

⁵⁷ Graduada em Dança (bacharelado e licenciatura) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Performance Artística (Dança) pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa e doutora em Dança também pela Universidade de Lisboa.

⁵⁸ Projeto artístico social idealizado pela Ginga Cia. de Dança, iniciativa criada em 1997 e viabilizada por meio de parceria com a Prefeitura de Campo Grande até 2012, quando foi extinta por falta de recursos. Em seus 15 anos de existência, o Projeto Dançar realizou 15 espetáculos, atendeu a aproximadamente seis mil alunos e um público espectador de 30 mil pessoas.

⁵⁹ Com experiências estéticas e coreográficas que passam pelo *jazz*, pela dança moderna e pela dança contemporânea, a Ginga Cia. de Dança vem há mais de 20 anos elaborando pesquisas práticas, aperfeiçoando a atuação de bailarinos e destacando-se no cenário da dança cênica contemporânea regional e nacional.

⁶⁰ Companhia de dança contemporânea de Campo Grande formada em 1999.

Pensando no potencial criativo desses grupos e companhias, Renata Leoni propôs para Chico Neller⁶¹ que dividisse o espaço físico, que antes era para a execução do Projeto Dançar, com a Cia. Dançurbana e que, com a crise instalada, uma parceria pudesse ser criada. Veio a proposta de que todos os integrantes dos grupos e companhias ajudassem na manutenção do espaço pagando mensalidades e formando turmas para oferecer aulas para a comunidade, gerando possibilidades de sustentabilidade para esse espaço.

Ambas as instituições estavam desestabilizadas, sem recursos para manter seus espaços sozinhas, emergindo por conta disso a proposta de parceria. Nasceu o Movimento Espaço de Danças, que teve sua duração de 2012 a 2017. O Movimento Espaço de Danças foi pensado como um local colaborativo, onde qualquer grupo que necessitasse de um espaço para realizar suas atividades pudesse usufruí-lo e ao mesmo tempo contribuir para sua manutenção e seus custos mensais.

Para Augusto de Franco (2009), a palavra *sustentabilidade* tem sido muito usada, o que não quer dizer que seu sentido e seus fundamentos estejam compreendidos:

Muitas vezes, o conceito é empregado como sinônimo de durabilidade, o que dificulta a compreensão do seu significado. Uma barra de aço inoxidável dá a impressão de ser uma coisa que dura para sempre ou que dura muito; no entanto, ela não constitui o melhor exemplo de sustentabilidade, porquanto não evoca os processos dinâmicos por meio dos quais alguma coisa se torna sustentável. Ser sustentável evoca imagens de movimento, como “dançar conforme a música” ou “andar com as próprias pernas”, que frequentemente são mais esclarecedoras que explicações muito elaboradas. E não é possível imaginar uma barra de aço fazendo nada disso (FRANCO, 2009, p. 23).

Segundo o autor, tratar de sustentabilidade é o mesmo que tratar de desenvolvimento, e só será sustentável aquilo que permanece, mas que ao

⁶¹ Chico Neller, 44 anos, é natural de campo grande e atua na área da dança há 23 anos, muitos deles dedicados exclusivamente a Ginga Cia de Dança, fundada por ele em 1986. Como coreógrafo Chico conquistou diversos prêmios importantes no universo da dança, onde o principal foi o de melhor coreógrafo do festival de dança de Joinville que é o maior festival de dança do país.

mesmo tempo muda. “Em outras palavras, isso significa conservar a adaptação. Para se adaptar, é necessário mudar. Mas o padrão de mudança deve ser conservado pois, do contrário, o ser em mudança deixa de ser o que é” (FRANCO, 2009, p. 109).

Assim como algo que está vivo. Se está vivo, é porque possui condições de sustentabilidade. Franco (2009, p. 25) alega: “Só pode viver o que está conectado em rede. Só pode aprender o que tem o padrão de rede. Só pode se desenvolver o que tem a configuração e a dinâmica de rede”. Ou seja, rede social e sustentabilidade estão diretamente interligadas.

Foi com base na ideia de sustentabilidade que o Movimento surgiu, porém a ideia de esse espaço ser uma escola de dança nos moldes tradicionais ainda permanecia ecoando entre as conversas de corredores. Por essas e por outras inúmeras razões, bem como por desejos distintos entre os participantes, o espaço deixou de existir.

Em dezembro de 2016, o Movimento Espaço de Danças passou a ser chamado de Ginga Espaço de Dança, deixando de ser um lugar colaborativo e de construção coletiva e passando a funcionar como uma escola de balé e espaço de ensaios para alguns grupos e companhias. A Cia. Dançurbana seguiu ocupando o local, mas agora sublocando uma sala e contribuindo financeiramente para a sua existência, no entanto não participava mais das decisões nem de ações do espaço.

Em abril de 2018 a Cia. Dançurbana deixou o Ginga Espaço de Dança e propôs uma nova parceria com a Casa de Ensaio, uma organização da sociedade civil de interesse público (Oscip)⁶² que realiza projetos artísticos e sociais há mais de 20 anos em Campo Grande. O espaço físico da Casa de Ensaio possui sala de cinema, biblioteca, sala de música, sala de artes e uma sala de teatro, onde são realizados aulas e espetáculos – espaços fundamentais para a realização das atividades da companhia. Uma parceria que potencializa as duas instituições.

Em junho de 2018 a Dançurbana criou a Temporada Quanto Custa?, que tem o intuito de movimentar o cenário cultural de Campo Grande e propor para

⁶² O título de Oscip é fornecido pelo Ministério da Justiça do Brasil, cuja finalidade é facilitar o aparecimento de parcerias e convênios com todos os níveis de governo e órgãos públicos (federal, estadual e municipal), e permite que doações realizadas por empresas possam ser descontadas no imposto de renda.

a população apreciar espetáculos de dança produzidos por artistas locais. A ideia dessa ação é refletir sobre o *valor* que os espetáculos, as *performances*, os projetos e as manifestações artísticas têm na nossa formação intelectual, sensível e social, e não necessariamente o *preço* que pagamos para experienciá-las, além de pensar sobre o que acontece com a cena artística local quando se observam as artes como fonte propulsora e transformada em diferentes frentes. A proposta é fazer com que diferentes grupos e companhias participem, potencializando uma rede colaborativa.

Todas essas experiências fizeram com que o cenário da dança profissional de Campo Grande fosse modificado, diante das ações propostas pela Cia. Dançurbana, partindo do desejo de compartilhá-las, de ampliar o campo de atuação, de incentivar a produção em dança profissional da cidade e, mais do que isso, de inspirar o público.

ATUAÇÃO EM REDE: CIA. DANÇURBANA

Penso na Cia. Dançurbana – que nasceu em 2002 com o objetivo de divulgar a cultura *hip-hop* e suas vertentes em Campo Grande e no estado de Mato Grosso do Sul como um todo – como parte fundamental na construção da minha vida pessoal e artística, pois foi nesse lugar que me descobri artista, fazedor, multiplicador, provocador e múltiplo. Um lugar que me desafia diariamente a repensar os modos de existência e sobrevivência de um grupo profissional de dança em Campo Grande.

Para exemplificar essa experiência coletiva, trago um recorte das criações, pesquisas e trabalhos coreográficos da Cia. Dançurbana produzidos de 2008 a 2018.

No ano de 2008 a Cia. Dançurbana apresentou, no Serviço Social do Comércio (Sesc) Horto, o espetáculo *Urbanoides*, que abordou em sua pesquisa temas para compor lúdica e subjetivamente a estrutura da vida humana em centros urbanos sem negligenciar o olhar crítico sobre a automação e a rigidez corporal que caracterizam a vida nas cidades. Na construção de *Urbanoides*, a direção artística da Dançurbana era dividida entre dois artistas: eu, Marcos Mattos, e Kleber Leonn, que deixou a direção da Dançurbana no fim de 2009.

Em 2009 a Cia. Dançurbana sofreu a acusação de ter plagiado um trabalho da Cia. Discípulos do Ritmo⁶³, dirigida por Frank Ejara, contudo a Dançurbana aproveitou a acusação para trazer à tona e questionar a autoria em dança e criou, assim, o espetáculo *Plagium?*. Questionando o que é ou não plágio no campo das artes, o espetáculo em 2019 completa 10 anos de existência e ao longo desses anos passou por diversas modificações e aprimoramento técnico e estético. Trata-se do trabalho que projetou a Dançurbana ao cenário nacional, participando de importantes projetos como: Sesc Amazônia das Artes⁶⁴ (2012) e Palco Giratório⁶⁵ (2014), circulando por 43 cidades do país, e Projeto Manutenção Dançurbana 2017⁶⁶, aprovado pela Lei Rouanet e patrocinado pelo extinto Programa O Boticário na Dança.

Em 2012, a Dançurbana foi aprovada pelo Prêmio de Dança Klauss Vianna⁶⁷ para a criação do espetáculo *Singulares*, uma homenagem aos integrantes e aos 10 anos da companhia. Foi novamente aprovada em 2016 no Prêmio de Dança Klauss Vianna e criou o espetáculo *De Passagem*, uma proposta de Paula Bueno⁶⁸ que parte do diálogo entre corpo e cidade e acontece dentro de um ônibus (coletivo urbano) em movimento por vários pontos turísticos da cidade, em que os bailarinos e o público percorrem trajetos de Campo Grande.

Fluzz foi criado em 2016, com recurso captado pela Lei Rouanet por meio do Programa O Boticário na Dança, Furnas Eletrobras e Digx Solução em Gestão Pública. Trata-se de uma referência ao trabalho de Augusto de Franco, escritor e investigador da nova ciência das redes. A proposta de questionar os corpos e as conexões em movimentos que dialogam com o mundo das redes coincidiu com os estudos do pesquisador.

A palavra *fluzz* foi inventada em uma conversa entre Augusto de Franco

⁶³ Grupo de danças urbanas da cidade de São Paulo (SP).

⁶⁴ Projeto do Sesc nacional que realiza a circulação de espetáculos de artes cênicas produzidos no Acre, Amazonas, Amapá, Maranhão, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins e Piauí.

⁶⁵ Projeto do Sesc nacional que realiza o maior projeto de circulação de artes cênicas no Brasil.

⁶⁶ Projeto idealizado e realizado pela Cia Dançurbana no ano de 2017 contemplando circulação de espetáculos, ensaios diários, manutenção da equipe artística e técnica por um ano.

⁶⁷ Constitui objeto do presente Edital o fomento, em âmbito nacional, a projetos que visem o desenvolvimento de atividades artísticas de dança, em todas as suas modalidades. Estão habilitados a participar do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna associações, cooperativas, companhias, coletivos, grupos ou empresas, com ou sem fins lucrativos, de natureza cultural, além de artistas independentes.

⁶⁸ Paula Bueno é designer, artista da dança e é integrante do Conectivo Corpomancia e colaborada da Cia Dançurbana.

e Marcelo Estraviz em 2010 sobre o *buzz* do Google. *Fluzz* teve origem na tentativa de juntar *buzz* + fluxo, mas transformou-se em um conceito mais complexo. Segundo Augusto de Franco (2011, p. 18), “tudo que flui é *fluzz*. Tudo que *fluzz* flui. *Fluzz* é o fluxo, que não pode ser aprisionado por qualquer *mainframe*. Porque *fluzz* é do metabolismo da rede. Ah!, sim, redes são fluições”. Para compor esse time, estiveram presentes Franciella Cavalheri⁶⁹, com aulas de improvisação, e Gisela Dória⁷⁰ que assumiu a direção artística do trabalho em 2017.

Em 2017, nasceu *Poracê: o Outro de Nós*. A palavra *poracê*, do *nheengatu*, significa dança indígena de celebração ou baile, arrasta-pé. *Poracê: o Outro de Nós* consiste em um espetáculo sobre a força do conjunto, uma celebração de estar em comunidade e dos laços com o território. Provocados por três coreógrafos, seis intérpretes-criadores investigam suas identidades, nomes, origens e relações com o lugar onde vivemos: Mato Grosso do Sul. A trilha sonora foi criada especialmente para o espetáculo pelo músico instrumentista Antônio Porto, por um convite de Franciella Cavalheri.

A Dançurbana durante esse período se relacionou com vários artistas, instituindo parcerias para a realização de projetos e espetáculos, como com a produtora Arado Cultural, desde 2012, e especialmente com a artista e pesquisadora Renata Leoni, que acompanha o trabalho da companhia desde 2009, fazendo codireção (*Singulares*), direção artística (*Plagium?*), ministrando aulas de improvisação (*Fluzz*) e propondo criações artísticas (*Poracê*), atuando como uma mentora e provocadora da companhia.

Percebo que a Dançurbana desde 2009 escolheu produzir dança urbanas sob uma visão sobre a contemporaneidade para se relacionar com o mundo e propor trabalhos que façam sentido para os seus integrantes e para a história da companhia. Para Agamben (2009), a contemporaneidade propõe-nos olhar para o passado e nos relacionar com o tempo presente:

⁶⁹ Franciella Cavalheri é artista da dança, terapeuta ocupacional, pós-graduada em dança pela Universidade Católica Dom Bosco e é colaboradora nos processos criativos da Cia Dançurbana.

⁷⁰ Gisela Dória é Coreógrafa, pesquisadora, professora e bailarina, pós doutoranda da Escola de Comunicação e Artes da USP. Doutora em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Unicamp. Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP.

A contemporaneidade, portanto, pode ser compreendida como uma relação que o indivíduo assume com o seu tempo (ou com qualquer outro tempo sobre o qual lance seu olhar), por meio da qual produz ou identifica no desenrolar da história pontos de cisão e, a partir deles pode neutralizar o brilho que tudo aquilo que é novo e moderno emite, para enxergar suas trevas. É também o contemporâneo que, conhecendo o escuro do seu tempo, pode voltar-se para a origem (para o passado) e questioná-la quanto às suas consequências (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Esse relato referente às criações da Cia. Dançurbana foi uma maneira de elucidar o trabalho colaborativo com diferentes artistas que vem sendo realizado desde 2009 na formação artística, pedagógica e social dos integrantes, pensando em quanto isso refletiu em suas criações como espetáculos, projetos e ações importantes para a companhia e para a população em geral. Como resultado do trabalho desenvolvido em todos esses 16 anos, outros projetos foram criados e potencializados, tais quais ações informativas importantes, oficinas de mediação cultural nas escolas públicas de Campo Grande, a conquista de patrocinadores e apoiadores importantes e fundamentais na realização dessas ações, bem como a alteração e modificação de diversos contextos sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do desejo de nos encontrarmos para discutir problemáticas, propostas e melhorias para a dança de Campo Grande, criou-se o Fórum MoviMente, que desenvolveu vários encontros para conversas e ações realizadas e revertidas para a cena artística local. Em seguida e por um desdobramento das discussões no fórum, uma parceria fez nascer o Movimento Espaço de Danças, um lugar artístico e colaborativo que acolheu mais de 10 grupos e companhias, todos dividindo o mesmo espaço físico e ajudando-se mutuamente, pensando na sustentabilidade tanto dos grupos quanto do espaço.

Em todo esse percurso, redes foram construídas, desconstruídas e

reconstruídas por meio de pessoas que articulam a cena profissional da dança local e têm o desejo de fazê-la se alterar e progredir. Esse movimento dinâmico criado em 2009 modificou os modos de criação, produção, organização e gestão da Cia. Dançurbana, o que refletiu em seus trabalhos artísticos e coreográficos e repercutiu na vontade de se repensar enquanto companhia profissional, propondo projetos e ações de sustentabilidade que vão além dos realizados mediante os editais públicos.

Desenvolver trabalhos coreográficos, projetos formativos, ações pedagógicas, encontros formais e informais é um meio que nos faz estar juntos. Estar juntos é nos conectar ao desejo do outro. Mesmo pensando diferentemente, existe o respeito a essas diferenças. É isso o que nos faz capazes de produzir ações que nos conectam e nos projetam mutuamente.

Para Augusto de Franco (2009), faz-se necessário que os conectados à rede (que aderiram a ela pela concordância com seu propósito ou com suas “finalidades iniciais”) redefinam coletivamente a identidade da sua articulação, para que possam formular, então, as suas “finalidades finais”.

Reagrupar, coexistir e reorganizar modos de ação é propor uma atuação em rede.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? *In*: _____. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

FRANCO, A. de. **Escola de redes:** tudo que é sustentável tem o padrão de rede: sustentabilidade empresarial e responsabilidade corporativa no século 21. Curitiba: ARCA – Sociedade do Conhecimento, 2008. v. 2.

_____. **Fluzz:** vida humana e convivência social nos novos mundos altamente conectados do terceiro milênio. 2011. Disponível em: <<http://escoladeredes.net/group/bibliotecaaugustodefranco/page/fluzz>>. Acesso em: mar. 2017.

_____. **O poder das redes.** 2009. Disponível em: <www.escolasderedes.ning.br>. Acesso em: 20 nov. 2010.

LEONI, R. W.; ROCHA, T. O que é o MoviMente? **Fórum MoviMente**, 30 ago. Disponível em: <<http://forummovimente.blogspot.com/p/documentos.html>>. Acesso em: fev. 2012.

Conjugação de desejos: devires imperceptíveis na escola de dança de Paracuru

Flávio Sampaio⁷¹

Resumo: Que potência tem a dança no contexto da Escola de Dança Paracuru como ferramenta para impulsionar o desenvolvimento social, econômico e cultural do município de Paracuru, no litoral oeste do Ceará? Um encontro inusitado entre um grupo de adolescentes e um profissional da dança vem gerando, na cidade, novos ordenamentos intensivos, novas maneiras de se relacionar com o mundo. Uma experiência que vem desconstruindo uma série de preconceitos. As transformações sociais promovidas e a metodologia de ensino do balé clássico em corpos de difícil compleição desenvolvida na Escola de Dança de Paracuru entre os anos 2003 e 2013 vêm chamando a atenção de pesquisadores e professores de dança. As ações do Projeto Dançar Paracuru reúnem formação, criação e difusão da dança e sua visão de que por meio da cultura podemos ser atuantes na luta por um mundo mais igualitário, na busca pela paz social, na quebra de paradigmas, na desterritorialização de preconceitos, na construção de identidades, na promoção da ética, da integridade, da formação cidadã e na dança como instrumento de transformação cultural e de enfrentamento das diversidades sociais.

Palavras-chave: dança; projeto social; escola de dança.

DANÇA E INCLUSÃO

A Escola de Dança Paracuru é uma importante ferramenta para impulsionar o desenvolvimento social, econômico e cultural do município de Paracuru, no Ceará, construindo outras percepções sobre as crianças e adolescentes, por propor para eles um desenvolvimento saudável, fortalecendo os aspectos internos da pessoa humana e proporcionando mais equilíbrio com a sociedade em geral. Visa à inclusão social de crianças e adolescentes preconizando, sobretudo, o desenvolvimento físico, moral, mental, espiritual e

⁷¹ Professor do Balé do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil e do curso de Dança do Centro Universitário da Cidade do *Rio de Janeiro (UniverCidade)*. Coordenador do curso de Dança da Universidade Gama Filho e do curso Técnico em Dança do Ceará. Diretor do Colégio de Dança do Ceará. Consultor artístico do Ministério da Cultura de Cabo Verde. Idealizador do Projeto Dançar Paracuru.

social, em condições de liberdade e de dignidade, mas é prioritariamente uma escola de arte, contando com um projeto pedagógico extenso e coeso, além de uma metodologia de ensino da dança própria desenvolvida ao longo de 15 anos.

As parcerias estabelecidas, desde empresas privadas até o poder público federal, estadual e municipal, sinalizam para a viabilização do acesso de crianças e adolescentes vivenciarem, por meio da dança, o contato com as manifestações culturais que buscam ajudá-los a traçar novos rumos para suas histórias de vida e para transcenderem a realidade em espaço de expressão de suas alegrias, tristezas, sonhos e sensações. Considerando as condições sociais desiguais, em função da falta de oportunidades entre a população mais jovem⁷², essas experiências possibilitam aos educandos o fortalecimento de suas bases conceituais e de conhecimento e reforça a ideia de que são sujeitos de direitos, responsáveis também pelo próprio desenvolvimento, bem como do mundo que os cerca.

Portanto, garantir sobretudo a participação de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social em um projeto determinantemente de cunho cultural é permitir que eles possam ter direito a experiências estéticas e artísticas que na maioria das vezes são acessadas apenas pelos setores mais abastados da sociedade, oportunizando a quebra do preconceito do senso comum, tanto sobre quem tem direito de produzir arte quanto sobre os que produzem.

Os ganhos sociais e culturais podem ser mensurados pela presença cada vez mais constante de alunos da Escola de Dança de Paracuru integrando a vida cultural, social e política da cidade, pelo interesse que o projeto tem despertado por parte de setores da educação, pela visibilidade que tem trazido à cultura do município e pela profissionalização de alguns de seus integrantes.

As transformações sociais promovidas pela Escola de Dança de Paracuru foram objeto de pesquisa da tese de doutorado *Movimentos de uma juventude bailarina: estigma, sexualidade e formação na Escola de Dança de Paracuru*, do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará (UFC), em 2018, do professor Marcos Antônio Almeida Campos. Das dissertações de mestrado, temos *Balé de*

⁷² A cidade tem um dos mais altos índices de jovens do Ceará. Segundo o censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010), cerca de 35% da população de Paracuru tem entre 10 e 22 anos.

Flávio Sampaio na academia: diálogos com o Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas, feita para o curso de mestrado em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2015 e publicada pela editora Edufal, da professora Isabelle Pitta Rocha (2015); *Coreografias da política cultural: dancituras da diferença na Escola de Dança de Paracuru*, do Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade da UFC, em 2010, da jornalista Thaís Gonçalves Rodrigues Silva; *A percepção de dança dos participantes da Escola de Dança de Paracuru*, do Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Pontifícia Universidade Católica de Brasília, de 2012, de Eveline Ximenes Tomaz; *Meninos bailarinos de Paracuru*, do curso de Comunicação Social da Faculdade Cearense, de 2018, de Everton Lucas; e *O corpomídia na trajetória da Companhia de Dança de Paracuru*, trabalho da UFC apresentado no XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, ocorrido em Natal, RN, em 2008, de Calenciane Leão e Gisele Soares. Também tais transformações são descritas no livro didático *Todas as Artes: 8.º ano*, de Eliana Pougy (2011).

A metodologia de ensino da dança da Escola de Dança de Paracuru está detalhada no livro *Balé Passo a Passo* (SAMPAIO, 2013) e foi apresentada em dez universidades brasileiras, na Escola de Dança do Estado de São Paulo, no Festival de Dança de Joinville, na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa e no curso de Mestrado em Dança da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. É adotada como base pedagógica no curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e na Escola Nacional de Dança da República de Cabo Verde. Recebeu da Fundação Itaú Cultural o prêmio Rumus Educação 2011-2012.

O DESEJO DE DANÇAR

Um casal dançando gafeira em um colégio, no Dia das Mães, em 1997. Assim se iniciava uma história de encontros que formaria um grupo de aficionados por dança e que, algum tempo depois, fez surgir em Paracuru novos ordenamentos intensivos, novas maneiras de se relacionar com o mundo.

A apresentação da gafeira resultou em um projeto da prefeitura para

aulas de dança de salão com turmas formadas por alunos de escolas públicas pertencentes ao Grupamento Infantojuvenil, para quem as aulas eram gratuitas. O projeto previa a vinda de um professor de dança de salão. Estadia, alimentação e cachê ficavam por conta do governo municipal.

Depois de determinado tempo, a prefeitura encerrou o projeto, e os jovens tentaram manter a vinda do professor com o apoio das famílias. Mesmo assim, o número de alunos foi diminuindo e as despesas aumentando. Nos primeiros meses de 1999, os adolescentes recorreram ao comércio local. Entre doações de biscoitos e bombons, uma estratégia foi fazer rifas e bingos. Com soluções pontuais, em vez do ambicionado patrocínio, o grupo mais ativo decidiu consultar a então vereadora Ieda Sampaio sobre o que poderia ser feito. Por se tratar de um projeto envolvendo dança, ela logo se lembrou do irmão, Flávio Sampaio, que naquele ano estava de volta ao Ceará, dirigindo o Colégio de Dança do Instituto Dragão do Mar.

O grupo desejava continuar dançando. Se em um primeiro momento era para melhorar o desempenho no forró de som mecânico de carros, estacionados na praça da Igreja Matriz, onde aconteciam disputas informais entre grupos, nos fins-de-semana, com o passar do tempo, a relação estabelecida com Flávio Sampaio trouxe outras possibilidades de dança. Confesso que, a princípio, pensei: este é apenas mais um projeto social. Mas algo me intrigava ainda mais: como adolescentes de Paracuru, de uma região do país com reduzida ascendência europeia e nenhum histórico de academias de dança, bem como um convívio reduzido com manifestações populares tradicionais expressivas e organizadas, a exemplo do Coco que tem pouco envolvimento da comunidade local, se interessaram pela técnica do balé clássico? Logo acreditei tratar-se de um processo de convencimento, por parte de Flávio Sampaio, que estaria defendendo a reprodução de uma das palavras de ordem da dança: quem dança balé clássico tem habilidade para dançar o que quiser. Máxima com a qual eu não concordava, pois não é dançando balé que se executa bem, por exemplo, a dança dos orixás. Há aí uma longa distância de vivência corporal e de compreensão estética, que são bem diferenciadas. Seria de novo reviver o modelo educacional tradicional da transmissão da cultura erudita para um público destituído de saberes?

Apesar de um primeiro olhar com resistência a este projeto, que foi ganhando contornos de trabalho social, pelo apoio conquistado junto à Prefeitura e depois da Petrobras, comecei a me interessar pelas histórias dessa dança que se desenvolvia em Paracuru, temperada com acasos, inusitados, indeterminações e indiscernibilidades. Se numa segmentaridade molar, macropolítica, me parecia mais uma ação que estaria se utilizando da dança sem estabelecer uma experiência singular com a arte; ao me deixar contaminar pela segmentaridade molecular, micropolítica, cotidiana, processual me surpreendi pela potência de um encontro arrebatador entre um renomado profissional de dança e um grupo de adolescentes inquietos e persistentes. Uma história feita de afetos mútuos, que se encontram numa superfície e vem gerando, em Paracuru, novos ordenamentos intensivos, novas maneiras de se relacionar com o mundo (SILVA, 2010, p. 17).

Início de uma parceria pautada numa relação de confiança e de uma sequência de outras situações inusitadas que nos aproximaria, ainda mais, em outras configurações e em novos agenciamentos de desejos com dimensões estéticas. Desse encontro surgiu, em 2000, a Paracuru Cia. de Dança.

PARACURU CIA. DE DANÇA

A Paracuru Cia. de Dança busca compor seus trabalhos com ideais cênicos que traduzam as relações interpessoais dos jovens, por meio de relações de força, afeto e potência de afirmação de vida, visando provocar deslocamentos conceituais em outros modos de percepção, levando em conta a cultura e as referências estéticas de seus integrantes como forma de manter sua personalidade artística.

Nessa abordagem, a Paracuru Cia. de Dança está sempre em processo de percepção, cognição e ações mediadas por sua relação com o mundo. Apresenta-se como processo e produto histórico resultante de conquistas evolutivas e conexões efetuadas mediante diversos fluxos temporais. Criada por um grupo de jovens da cidade e dirigida pelo bailarino Flávio Sampaio, no ano 2000 começou a apresentar-se corriqueiramente, circulando com seu repertório

construído por diferentes coreógrafos.

Decorridos 18 anos, suas apresentações vêm gradativamente mudando o cenário da dança no local onde está inserida, e, mesmo sem financiamento contínuo, o grupo apresenta-se regularmente e firma-se como uma das mais prestigiadas companhias de dança contemporânea do Ceará. Suas apresentações na Praça de Eventos de Paracuru chegam a reunir cerca de dois mil espectadores.

Dona de uma estética própria, investindo na formação ininterrupta de seu elenco e em um repertório que traduz seus bens culturais em modernidade, o grupo vem atraindo o grande público, assim como atenção da crítica especializada. A Paracuru Cia. de Dança tem em seu repertório trabalhos de coreógrafos reconhecidos, como: Henrique Rodovalho, Dominique Bagouet, Ivaldo Mendonça, Cláudio Bernardo, Aírton Rodrigues, Jorge Garcia e Fabrice Ramalingom, com os quais se apresenta profissionalmente em diversos estados brasileiros e no exterior. Em 2014, apresentou-se em frente ao Museu de Orsay, no Projeto Les Berges, da Prefeitura de Paris, e nas comemorações dos 40 anos de Independência da República de Cabo Verde. Em 2015, foi convidada do Festival Internacional de Dança da Bahia, em Salvador. Em 2016 foi destaque na programação da XV Bienal Internacional de Dança do Ceará de Par em Par.

Os dançarinos que compõem o elenco da Paracuru Cia. de Dança promovem em sua cidade um projeto sociocultural do qual fazem parte a Escola de Dança de Paracuru (núcleo de formação com 220 alunos), a Mostra Paracuru de Dança, o Fórum de Cultura de Paracuru e organizam as comemorações, em Paracuru, do Dia Municipal da Dança, tornando essa cidade do litoral cearense um notável centro de formação, criação e difusão de dança.

Sobre a atuação da Paracuru Cia. de Dança em *Praia das Almas*, do coreógrafo Jorge Garcia, na Bienal Internacional de Dança do Ceará, escreveu o pesquisador e crítico de dança paulista Henrique Rochelle (2017):

Os bailarinos são apenas sete, mas sua potência multiplica sua força. De especial sucesso são as cenas com construção em linha, que permitem ver o efeito da imagem da ação do vento sobre os bailarinos. E também as movimentações em conjunto, que jogam com

agrupamentos para reproduzir um pouco do imprevisível e um tanto poético do vento, que ganha forma na areia e, aqui, nos corpos soprados. Sua chave é a simplicidade: nada é excessivo, nada parece gratuito ou incompleto. A obra não precisa forçar — todo o esforço e o trabalho árduo envolvidos em sua criação são leves. Tudo flui, tudo sopra, tudo venta. À frente de nossos olhos, as dunas se movem e revelam resquícios de lembranças.

REPERTÓRIO

- Em 2003, *Fragmentos da Lua*. Criação: Márcio Slam;
- Em 2004, *Outros Mares*. Criação: Adriano Araújo;
- Em 2005, *Folgança*. Criação: Ivaldo Mendonça, e *12'37"*. Criação: Henrique Rodovalho;
- Em 2006, *Por um Fio*. Criação: Ivaldo Mendonça;
- Em 2007, *Dois Pontos*. Criação: Ivaldo Mendonça;
- Em 2008, *Mulheres*. Criação: Ivaldo Mendonça;
- Em 2009, *Conflitos*. Criação: Adriano Araújo;
- Em 2010, *Luz*. Criação: Ivaldo Mendonça;
- Em 2011, *So Schnell*. Criação: Dominique Bagouet;
- Em 2013, *Parabach*. Criação: Cláudio Bernardo;
- Em 2015, *BarBaro*. Criação: Airton Rodrigues;
- Em 2016, *Praia das Almas*. Criação: Jorge Garcia;
- Em 2017, *Cinco Canções para um Coração Vagabundo*. Criação Coletiva.
- Em 2018, *Doce*. Criação: Fabrice Ramalingom.

PRINCIPAIS APRESENTAÇÕES

- Em 2007, primeira apresentação na Bienal Internacional de Dança do Ceará;
- Em 2008, primeira turnê Norte/Nordeste;
- Em 2009, apresentação na abertura oficial da Bienal Internacional

de Dança do Ceará;

- Em 2010, Teatro Nacional de Praia, na República de Cabo Verde, e no Teatro Deodoro, em Maceió;
- Em 2011, Teatro Santa Rosa, em João Pessoa, e Teatro Alberto Maranhão, em Natal;
- Em 2012, Teatro Itaú, em São Paulo, e Teatro Santa Isabel, no Recife;
- Em 2013, Teatro Arthur Azevedo, em São Luís, Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, e Centro Coreográfico da Baixa Normandia, na França. Ainda, lançamento do Cabo Verde Ballet Nacional, na Cidade de Praia, em Cabo Verde, e apresentação na RTP-TV África, com transmissão para todos os países de língua lusófona do continente africano;
- Em 2014, apresentações no Projeto Les Berges, do Museu de Orsay, na França, e no Teatro Nacional da Cidade de Praia, Cabo Verde, em Mindelo, em São Vicente, Cabo Verde;
- Em 2015, Bienal Internacional de Dança do Ceará, no Teatro Vila Velha, em Salvador, além do aniversário de 40 anos de Independência da República de Cabo Verde, no Estádio Nacional, na Cidade de Praia;
- Em 2016, Mostra Paracuru de Dança, na Bienal Internacional de Dança do Ceará Par em Par;
- Em 2017, Bienal Internacional de Dança do Ceará;
- Em 2018, Mostra de Dança do Serviço Social do Comércio (Sesc) Parnaíba e apresentação para a instauração do Dia Municipal da Dança em Paracuru.

ESCOLA DE DANÇA DE PARACURU

Fundada em maio de 2003 pelo bailarino Flávio Sampaio, a Escola de Dança de Paracuru tem como missão formar bailarinos e capacitar coreógrafos e arte-educadores. Suas ações são desenvolvidas prioritariamente com as classes populares, visando ampliar o universo cultural e social de crianças e

jovens, assim como contribuir na construção de alternativas de vida e suas visões de mundo.

Seu projeto pedagógico é compatível com os cursos de formação em dança atuantes no país, com duração de oito anos e carga horária de 4.040 horas/aula, dividida em três módulos distintos, com terminalidade obrigatória para o módulo subsequente. Busca possibilitar, também, o acesso a conhecimentos diversos, tais como: novas tecnologias por intermédio da inclusão digital, noções de línguas estrangeiras, oficinas de maquiagem cênica, de confecção de figurinos, iluminação e adereços. Entre essas ações, promove anualmente O Seminário de Dança de Paracuru, ocasião em que são convidados professores, coreógrafos, pesquisadores e pensadores, com o intuito de estimular a reflexão e a crítica.

A metodologia de ensino da Escola de Dança de Paracuru está em constante processo de mudança, em busca do jeito ideal de ensinar dança, não se baseando em modelos estabelecidos. Percebe-se, através dos depoimentos dos participantes, que a Escola está conseguindo alcançar as suas metas/objetivos, de acordo com o que rege o Projeto — Propiciar a crianças e adolescentes o estudo de diversas técnicas de formação em dança, que possibilitem o desenvolvimento cultural e humano (TOMAZ, 2012, p. 63).

A metodologia de ensino do balé clássico em corpos de difícil compleição desenvolvida na Escola de Dança de Paracuru entre os anos 2003 e 2013 fundamenta-se nos conceitos da educação somática, associada a dois princípios básicos da dança acadêmica: a estabilidade e a perpendicularidade, para permitir um corpo consciente, sensível, híbrido, possível de migrar por diversas estéticas, desassociado das características culturais das matrizes europeias. Pretende, portanto, oferecer uma formação técnica em dança de qualidade, comprometida com as questões da contemporaneidade e com as necessidades de mercado.

Diferentemente da maneira como o balé foi preponderantemente introduzido no Brasil, sem preocupação declarada com a contextualização na cultura

local, Flávio pensa e pratica seu ofício na perspectiva de uma Epistemologia do Sul, (SANTOS, 2010), ao pensar e aplicar essa técnica no corpo brasileiro, miscigenado e muito diferente do europeu. Suas inquietações o levaram a reflexões e estudos sobre o corpo e a técnica do balé, que fundamentou sua metodologia de aula, onde cada exercício é explicado, aplicado e executado com a consciência da função específica de cada um deles e do como realizá-los. Nessa perspectiva a técnica clássica é de forma consciente e cuidadosa, sem exigir que o bailarino sacrifique seu corpo em nome de uma estética e padrões de movimentos estabelecidos por uma tradição. Dessa forma o corpo não fica mais submetido a se adequar a técnica, mas, ao contrário, esta deve ser introduzida a partir das possibilidades físicas de cada praticante (ROCHA, 2015, p. 157).

Seu projeto político-pedagógico busca tecer redes colaborativas que possibilitem maior desenvolvimento cultural e afirmação da cidadania. Nesse sentido, a Escola de Dança participa de eventos, fóruns, conselhos e de outros espaços de diálogo. Promove o Fórum de Cultura de Paracuru, associação comunitária que reúne artistas e produtores culturais da cidade, com o objetivo de contribuir na formulação de políticas públicas e de novas ações e estéticas para as artes cênicas.

Visando democratizar o ensino da arte em camadas menos atendidas da sociedade, a Escola de Dança de Paracuru viabiliza aos seus alunos: transporte, lanche, uniformes de prática cênica, uniforme de circulação, mochila, sapatilhas, material didático e figurinos de apresentações para todos os alunos; e almoço e material de higiene pessoal para os alunos semirresidentes.

A escola conta com 220 educandos e 12 educadores, em um modelo de gestão compartilhada, democratizada, que resulta em processos pedagógicos que estimulam a autonomia e a solidariedade. Os mais experientes contribuem no processo de socialização das ações formativas como monitores.

Por intermédio de parcerias estabelecidas com diversas instituições, seus alunos tiveram contato com técnicas e estéticas diversas com alguns dos mais renomados professores da atualidade:

- Anne Cecilli Massoni, da Universidade de Poitiers, da França;
- Andréa Bardawil, do curso Técnico em Dança do Ceará;

- Carlos Simioni, do Lume Teatro e da Universidade Estadual de Campinas;
- Cássia Navas, da Universidade Estadual de Campinas;
- Catherine Legrand, de Les Carnets Bagouet, da França;
- Irene Orazem, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro;
- Isabelle Pitta, da UFAL;
- Julie Nioche, do Conservatório Nacional de Dança de Paris, da França;
- Lia Rodrigues, da Lia Rodrigues Companhia de Dança;
- Marcos Campos, da UFC;
- Marina Carleial, do Colégio de Dança do Ceará e da Universidade Nacional Autônoma do México;
- Marisa Bucoff, do Balé da Cidade de São Paulo;
- Martin Heslop, do Instituto Laban, de Londres;
- Mateo Molles, do Conservatório Real da Bélgica;
- Michelle Latini, do Centro Coreográfico da Baixa Normandia, da França;
- Minna Touvinen, da Finlândia;
- Nora Esteves, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro;
- Patrícia Manata e Lourenço Marques, da Companhia Suspensa, de Belo Horizonte;
- Paula Águas, do Centro Universitário da Cidade do *Rio de Janeiro (UniverCidade)*;
- Paulo Caldas, da UFC;
- Regina Advento, da Pina Bausch Ballet de Wuppertal, da Alemanha;
- Regina Miranda, do Instituto Laban de Nova York;
- Rosa Primo, da UFC;
- Sylvain Prunenec, de Les Carnets Bagouet, da França;
- Steven Happer, da Suíça e do Rio de Janeiro;
- Silvina Szperling, da Escola Internacional de Cinema de Buenos Aires, da Argentina;
- Thereza Rocha, da UFC;

- Toulla Limnaios, do Goethe Institute, da Alemanha;
- Vanilton Lakka, da UFBA;
- Vera Aragão, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Todas as ações da Escola de Dança de Paracuru são planejadas e realizadas de forma coletiva, e, sob a supervisão do coordenador geral, educadores e educandos mais experientes responsabilizam-se pela: coordenação pedagógica da Escola de Dança de Paracuru; coordenação de alunos; coordenação de eventos; planejamento, administração e acompanhamento de projetos; acompanhamento das ações; avaliações; planejamento e realização de reuniões pedagógicas e administrativas; reuniões com pais e responsáveis, parceiros e financiadores; organização de festas comemorativas e eventos sociais; programação e execução de apresentações artísticas; atuação, no projeto, como monitores, coreógrafos, figurinistas, ensaístas, iluminadores, diretores de cena e técnicos de som. Atuam e se relacionam em teias com outras organizações. Alunos e educadores da Escola de Dança de Paracuru são membros do Conselho Municipal de Políticas Públicas Culturais (Condica), do Conselho Municipal de Ação Social e do Conselho Municipal de Educação. Além disso, representando a instituição, um integrante do projeto é o delegado do estado do Ceará no Colegiado de Dança do Conselho Nacional de Cultura.

Seus alunos realizaram residência artística em instituições, como: Lia Rodrigues Companhia de Dança, do Rio de Janeiro; Lume Teatro, de Campinas; Projeto Outras Danças, com bailarinos e coreógrafos do Brasil, Chile, Argentina e Uruguai, no Cabo Verde Ballet Nacional; Academia Livre de Artes do Mindelo; e Centro Coreográfico da Baixa Normandia, da França. Um educando está cursando mestrado na Escola Superior de Dança de Lisboa, e dois alunos formaram-se pelo curso Técnico em Dança do Ceará.

Egressos da escola de dança já se destacam no cenário nacional e exercem profissionalmente a dança como ofício. São professores de dança em escolas de dança de cinco municípios cearenses; coordenam a Escola de Dança da Universidade Estadual da Paraíba; um aluno foi contratado pelo Ballet de Hamburgo, na Alemanha; uma aluna dança profissionalmente na Espanha; e seis alunos apresentam-se profissionalmente pelo Cabo Verde Ballet Nacional.

A Escola de Dança de Paracuru realiza um programa de formação de

plateia e consegue colocar a dança no cotidiano da cidade, quebrando paradigmas e preconceitos em relação aos que a praticam, formando um público que comparece de forma expressiva nas frequentes apresentações realizadas na Praça de Eventos de Paracuru.

É com a visão de que por meio da cultura podemos ser atuantes na luta por um mundo mais igualitário, na busca pela paz social, na quebra de paradigmas, na desterritorização de preconceitos, na construção de identidades, na promoção da ética, da integridade e da formação cidadã que o Projeto Dançar Paracuru atua, tornando-se um instrumento de transformação cultural e de enfrentamento das diversidades sociais, como aponta em sua tese Campos (2018, p. 160):

Feitos estes apontamentos resultantes da pesquisa, posso concluir que a Escola de Dança de Paracuru traça uma trajetória ímpar na cidade e na vida de tantos jovens, tanto os que a formaram e a sustentam atualmente, como daqueles que por ela passaram. Estes jovens se agruparam por afinidades de interesses artísticos, podendo expressar suas individualidades e suas criações conjuntas (SALLAS; BEGA, 2006). Lutando contra um sistema de valores ultrapassados, puderam modificar a realidade vigente, transformando as antigas representações sociais (LE BRETON, 2006). Neste terreno de disputas, eles desenvolveram suas atividades em meio a um jogo de forças, objetivando conquistar seus espaços de iniciativa e construindo seus próprios itinerários e interações (PAIS, 1996). Com isto, surgem novas identidades coletivas que incorporam reivindicações, desejos e aspirações, muitas vezes em contraposição a essas perspectivas dominantes e massificadas (ARCE, 1999).

Quero destacar que, envolvendo todo este contexto, a Escola é um espaço onde se criou o que Le Breton (2009) denominou como cultura afetiva, onde cada indivíduo, interagindo com o grupo, teceu sua conduta e sua história pessoal baseada no sentimento de pertencimento a um ideal que é maior do que cada um, e maior até do que a própria instituição. A Escola de Dança de Paracuru se formou e se mantém porque está alicerçada na sua capacidade de afetar as pessoas. Sua história, com certeza, me afetou e espero que tenha afetado cada leitor que tiver acesso a esta tese.

“A Escola de Dança de Paracuru é um lugar muito especial pra mim. Eu acho que é um lugar muito especial pras pessoas por que ela é um lugar especial realmente, por que as pessoas que estão lá fizeram daquele lugar um lugar especial” (SAMPAIO, 2011).

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Marcos Antônio Almeida. **Movimentos de uma juventude bailarina: estigma, sexualidade e formação na Escola de Dança de Paracuru**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo**. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 2010.

LEÃO, Calenciane; SOARES, Gisele. O corpomídia na trajetória da Companhia de Dança de Paracuru. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 31., 2008, Natal. **Anais...**, 2008.

LUCAS, Everton. **Meninos bailarinos de Paracuru**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade Cearense, Fortaleza, 2018.

POUGY, Eliana. **Todas as Artes**: 8.º ano. São Paulo: Ática, 2011.

ROCHA, Isabelle Pitta. **Balé de Flávio Sampaio na academia: diálogos com o Projeto Pedagógico do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Alagoas**. Maceió: Edufal, 2015.

ROCHELLE, Henrique. Sete bailarinos multiplicam suas potências em cena. **O Povo**, Fortaleza, 31 out. 2017.

SAMPAIO, Flávio. **Balé passo a passo: história, técnica e terminologia**. Fortaleza: Expressão, 2011.

SILVA, Thaís Gonçalves Rodrigues. **Coreografias da política cultural: dancituras da diferença na Escola de Dança de Paracuru**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Sociedade, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

TOMAZ, Eveline Ximenes. **A percepção de dança dos participantes da Escola de Dança de Paracuru**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Pontifícia Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2012.

Redes em acolhimento: Por uma potência transformadora

Denise Parra⁷³

Gisela Dória⁷⁴

O 12.º Seminários de Dança do Festival de Dança de Joinville de 2018 escolheu como tema “A Dança da Rede. As Redes da Dança”. Com a coordenação cuidadosa de Renata Leoni, os eventos do seminário, que preencheram dias intensos na Sala Agrippina Vaganova, da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, experimentaram na prática as ideias que fomentaram o encontro. Leoni, inspirada pelo princípio de que “a rede não é um instrumento para fazer mudança, ela já é a mudança” (escola de redes), costurou um tecido de encontros e debates férteis e democráticos que aproximou artistas e pesquisadores da dança e da comunicação em dois dias que valeram por muitos.

Marcelo Maceo abriu o seminário com uma instigante palestra e começou o evento por nos recordar a fala de Marshall McLuhan: “O que muda as pessoas é o ambiente, não a tecnologia”. Embora estivéssemos apoiados por uma rede tecnológica eficiente, coordenada por uma equipe de logística que trabalhava sem cessar para receber os participantes do seminário e atender-lhes, foram o encontro real entre as pessoas, as conversas nas salas e nos corredores dos prédios do festival, dos hotéis e nos restaurantes que nos transformavam a cada momento. O conteúdo das atividades propostas foi intenso e extenso. Palestras, *performances*, mesas de debate e apresentações de artigos e pôsteres foram comprimidos para caber nesse breve período de dois dias, e todos os participantes envolvidos se esforçaram tremendamente para aproveitar cada detalhe do que lhes era oferecido.

⁷³ Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Performance Artística em Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa e doutoranda em Dança também pela Universidade de Lisboa. Docente dos cursos de licenciatura e bacharelado em Dança do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC).

⁷⁴ Bacharel em Jornalismo, mestre em Artes da Cena pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora também em Artes da Cena pela Unicamp. Investigadora visitante do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

A nós, coube a tarefa de selecionar os textos que fazem parte desta publicação, além de mediar os encontros para a apresentação deles. Tal tarefa, apesar de rica e prazerosa, é também árdua e delicada. Escolher os trabalhos que devem ser incluídos implica deixar de fora uma parcela de outros trabalhos, o que pode ser um tanto frustrante para quem fica com essa difícil incumbência.

Para esse encontro, o nosso desejo era acolher a todos, mesmo os artigos ainda mais verdes e em processo. Isso porque acreditamos na potência transformadora desses seminários, assim como nas possibilidades futuras que advêm de tais eventos. Ou seja, embora muitos dos trabalhos recebidos ainda estivessem em fase de amadurecimento, percebemos a importância de integrá-los para que, de algum modo, pudéssemos ajudar a promover o desenvolvimento de tantas pesquisas em movimento.

No entanto, limitadas pelo tempo, que restringia o número de participantes, e por critérios de seleção definidos pela equipe de curadores, tivemos de escolher apenas 17 trabalhos para esta edição do seminário, os quais podem ser lidos na íntegra neste volume. Divididos em duas salas de apresentação, pesquisadores da dança provenientes de diversas regiões do Brasil, passando pelos estados do Rio Grande do Sul a Alagoas, da Bahia ao Paraná, tiveram a oportunidade de compartilhar suas pesquisas e mostraram-nos grande potencial criativo, político, crítico e pedagógico.

Como apontou Maceo também em sua fala de abertura, “sustentabilidade é a capacidade que temos de nos sustentar diante das mudanças”. Logo, o que pudemos notar nesses encontros foi a grande capacidade de sustentabilidade que a dança tem de existir e resistir, apesar das tantas adversidades que a arte enfrenta para se fazer presente em nosso país, quando vemos a nossa cultura tão pouco prestigiada, queimando aos nossos olhos.

Movidas e abaladas pelo incêndio ocorrido no Museu Nacional, do Rio de Janeiro, em setembro de 2018, compreendemos ainda mais fortemente a potência dos encontros desse 12.º Seminários, bem como cremos na vital necessidade de registro de tais trabalhos, que, somados às outras tantas pesquisas, realizadas dentro e fora das faculdades de dança no país, vêm construindo e consolidando o corpo teórico da dança no Brasil.

Dos conteúdos que foram abordados e podem ser lidos neste volume, destacamos uma gama de assuntos que tratam de questões fundamentais a serem pensadas e debatidas no ensino e na prática da dança. Tecnologia, historiografia, pedagogia, ambiente, gênero, raça, fruição, entre outros foram alguns dos temas presentes no encontro.

Da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), os pesquisadores Oneide dos Santos e Neila Baldi discutem os “Enredamentos tecnológicos: experimentos artísticos e pedagógicos no ensino da dança”. Nesse texto, os autores abordam como os modos de pensar/fazer a dança são alterados por meio da relação com a tecnologia.

Em “Diálogos de dança: relações possíveis na cidade de Joinville”, Erika Nessler instiga-nos a pensar sobre a realidade dos cursos de formação de dança e de seus profissionais na cidade que acolhe o maior festival da área no país. Nessler, que é professora de dança em Joinville, aponta as principais contradições e dificuldades enfrentadas pelos artistas da cidade e arrisca-se a propor possíveis caminhos e intervenções para o fortalecimento da atividade na *cidade da dança*.

Em “Um ensaio com história (e) prática da dança”, Lauana Vilaronga de Araújo, professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, problematiza o entrosamento entre pesquisa histórica e criação artística em dança. Partindo de uma visão de quem pensa e faz a dança, a artista propõe um olhar pessoal em torno de seus processos de criação.

Já a pesquisadora Eleonora Camargo de Mendonça, mestranda em comunicação pela Universidade Federal do Paraná, analisa o videodança *Take me to Church*, identificando algumas possibilidades de expansão das fronteiras entre corpo e dança e pensando sobre elas. Em seu artigo, intitulado “Videodança e vozes do corpo: investigando os passos de Sergei Polunin em *Take me to Church*”, Mendonça também inicia uma reflexão acerca de arquétipos relacionados ao corpo e à técnica evocados pela coreografia de Polunin.

Questões de gênero e representações sociais foram tratadas no artigo escrito por Antonio Geraldo Pires, Marta Araújo, Paola Cristina Pestana e Morgana da Silva “Representações sociais sobre o ensino de dança na

educação básica”. Nesse texto o grupo de pesquisadores da Universidade Estadual de Londrina tem como questão norteadora a verificação de que a componente curricular Educação Física do estado do Paraná é responsável pelo ensino de dança na escola. Com base em tal enfoque, os autores trazem resultados parciais de uma pesquisa que objetiva identificar os sentidos do ensino da dança presentes nos discursos dos professores e das professoras participantes do Programa de Capacitação Continuada do Programa de Desenvolvimento Educacional da Secretaria de Estado da Educação do Paraná.

Ainda estiveram presentes questões de gênero no pôster “3, 2, 1... Dançando! *No Balanço do Amor*”, em que Daniela Ricarte, mestranda da Universidade Federal de Pelotas, reflete sobre o cruzamento entre a dança e o cinema, buscando identificar alguns dos discursos presentes nos filmes que têm a dança no centro de suas histórias.

No que diz respeito ao meio ambiente, o tema é abordado no artigo “Corpo [conecta, compartilha, dança] ambiente”, escrito por Reijane Santos, Leandro Santana, Rohana Fonseca, Brenda Maia, Lívia Dantas, Jainara Santos e Thábata Liparotti, da Universidade Federal de Sergipe. Nesse texto os autores procuram observar e analisar o corpo em ambientes naturais percebendo como este se organiza, justificando que é por meio de redes que o corpo cria e recria seus padrões de desenvolvimento.

Noções de rede também são evocadas em “A rede da dança tribal: um estudo colaborativo na extensão universitária”, de Ana Clara Santos Oliveira, professora da Universidade Federal de Alagoas. Nesse artigo a autora pensa a respeito da rede colaborativa da pedagogia da dança tribal, utilizando como objeto de estudo o Projeto de Extensão Poética da Dança Tribal, da Escola Técnica de Artes, como ponto de partida para ponderar acerca da rede social da dança.

Em “Imagem corporal em bailarinos: uma revisão de literatura”, as professoras Clara Mockdece Neves, Juliana Meireles e Maria Elisa Ferreira, da Universidade Federal de Juiz de Fora, discutem a influência da mídia sobre o indivíduo em relação ao seu próprio corpo. Tratando de questões como os padrões de beleza difundidos pelos diferentes meios midiáticos, este artigo

problematiza a potência desencadeadora da mídia em gerar uma imagem corporal negativa, sobretudo no contexto do balé clássico.

Revelando o invisível concreto da dança, Mariane Araújo Vieira, bacharel em Dança pela Universidade Federal de Uberlândia, em seu texto “Diálogos sobre dança do micro ao macro” espalha conceitos da física quântica na dialogicidade com a composição em dança. Na busca pela interdisciplinaridade, traz noções da física comprovada quanto ao movimento e ao ser humano em seu pensar-fazer criativo.

A artista joinvilense e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina Letícia Souza problematiza em sua escrita “*Frágil: uma experiência em dança contemporânea em Joinville*”, os espaços e as possibilidades da dança contemporânea nas cidades de Joinville e Florianópolis. Numa poética manifestativa, percorre os estados do espetáculo *Frágil* e suas reverberações públicas.

Refletir sobre os processos do ensino da arte e da dança está no escopo das urgências contemporâneas. As pesquisadoras e professoras Carolina Romano de Andrade, doutora em Artes pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), e Kathya Maria Ayres de Godoy, doutora em Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e docente da Unesp, no texto “A dança e os diversos caminhos da formação do professor”, propõem-nos uma trajetória contextual e histórica da formação do professor de dança no Brasil, expondo as conquistas legislativas, políticas e educacionais nos ambientes formais e não formais da educação em arte.

A formação do professor em dança também é assunto do texto “Prática como componente curricular: a construção de redes sociais por meio da dança na primeira graduação em Dança de Santa Catarina”, escrito por Stefanie Müller e Marco Aurélio da Cruz Souza, do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Regional de Blumenau. Nessa escrita, os autores expõem como se oferece a distribuição da prática de ensino como componente curricular no projeto pedagógico do curso de Licenciatura em Dança em que estão inseridos. O artigo consiste em uma apresentação contextual e reflexiva por intermédio da prática experienciada por eles, como aluna e professor do curso.

Nas urgências das redes contemporâneas, o pesquisador Antônio Marcelino Vicenti Rodrigues, mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professor de Arte do Instituto Federal do Paraná, aproxima-nos sensivelmente das práticas somáticas mediante a *vocal dance*. Em sua proposta textual, “Integração voz-movimento: experimentação e criação por meio das redes de saberes”, instiga-nos a conhecer as práticas somáticas conduzidas por Patricia Bardi, como *voice movement integration somatic practice* e *vital movement integration bodywork*. Relatos de experiência podem estar lançados em reflexões repercutidas de um saber advindo do fazer, do viver, em descobertas ainda esvaziadas de certezas.

Em tom inocente e prevalecido de questões, os textos de Vanessa Fredrich e Carlise Scalamato Duarte, da UFSM, “Fendas corporais: uma coreografia audiovisual”, de Ana Lúcia Molina e Mayara Custódio de Oliveira, “Laboratório do movimento: uma rede cinésio-social”, e de Roseane Monteiro Santos, “Quer dançar comigo? A pessoa com deficiência na cena contemporânea por meio da experimentação do movimento”, trazem observações potentes apoiadas em suas experiências como estudantes e professoras.

Assim, compartilhamos um pouco do que foi debatido nesse seminário de 2018. Parece muito e, de fato, é bastante conteúdo, mas acreditamos que os textos aqui presentes mereçam ser lidos, debatidos, questionados e circulados. Desse modo, a rede que a dança constrói atravessa as paredes dos teatros, das salas de aula, das páginas e das telas.

A gente quer a vida como a vida quer, em redes de formação e de conexão de átomos, de inseparabilidade de corpos e de experiência afetiva. Desejamos que essa teia de textos aqui compartilhados instigue a conectividade de saberes e promova diálogos, no sentido de interligação dos mundos da dança, do artístico ao formativo, do prático ao teórico, da cena ao público, da luz ao movimento. No momento, esperamos que este livro seja de uma sensível leitura e de um divertimento reflexivo.

TRABALHOS ACADÊMICOS

A rede da dança tribal: um estudo colaborativo na extensão universitária

Ana Clara Santos Oliveira⁷⁵

Resumo: Este artigo focaliza a rede de relações mediante o processo de ensino-aprendizagem em dança tribal, reconhecendo a importância das conexões e os ambientes de trocas para o desenvolvimento do setor da dança enquanto área promotora de inovação de conhecimentos e dimensionamento social, econômico e político na contemporaneidade. Partindo da premissa de que a extensão universitária é uma rede de compartilhamento com a comunidade externa, tanto como uma articulação de diálogo vívido entre corpos diferentes, aponta-se como objeto de estudo o Projeto de Extensão Poética da Dança Tribal da Escola Técnica de Artes, vinculada ao Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA), da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), como trajeto de partida para pensar a rede social da dança. Com base nessas informações, indaga-se: quais aspectos podem ser identificados nessa ação extensionista que compõe uma teia colaborativa em rede? Como estabelecer novas interações de modo que ultrapassem a fronteira da própria dança? O estudo está atrelado ao Grupo de Pesquisa Poéticas da Dança e Transculturalidades, da Ufal, e ilumina reflexões iniciais, por meio das experimentações práticas, que não se dissociam do ensino e da pesquisa.

Palavras-chave: dança tribal; rede colaborativa; extensão universitária.

INTRODUÇÃO

A proposta deste artigo é pensar a rede colaborativa da pedagogia da dança tribal, iluminando a relevância do cruzamento entre as relações em fluxo incessante e o desenvolvimento da arte da dança como fomentadora de novos saberes e intensificadora do espaço social, econômico e político atual. Isto é, o objetivo consiste em focalizar a rede da dança tribal como um estudo

⁷⁵ Graduada em Educação Física pela Universidade Estadual de Santa Cruz (Uesc), mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora da Universidade Federal de Alagoas (Ufal), do curso de Dança da Escola Técnica de Artes e das Licenciaturas em Dança e Teatro do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA) da Ufal. Integra o Grupo de Pesquisa Poéticas da Dança e Transculturalidades, da Ufal.

colaborativo na extensão universitária, utilizando o processo de ensino-aprendizagem como local de compartilhamentos que conecta corpos, de forma direta ou indireta, num curso que não se estanca.

Nessa perspectiva, o texto é baseado nas reflexões iniciais acerca das vivências práticas e indissociáveis entre ensino, pesquisa e extensão nas aulas do projeto de pesquisa Poética da Dança Tribal da Escola Técnica de Artes, vinculada ao Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA), da Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

Em outras palavras, o objeto de estudo apresenta-se como um caminho de partida para analisar e (re)desenhar a rede social da dança, que nesse discurso se instaura como a dança tribal. Perante o exposto, surgem os questionamentos oriundos desse objeto: quais aspectos podem ser identificados nessa ação extensionista que compõem uma teia colaborativa em rede? Como estabelecer novas interações de modo que ultrapassem a fronteira da própria dança?

No que tange à metodologia, este estudo insere-se no contexto da prática como pesquisa, termo do qual a palavra *prática* faz parte a fim de afirmar que não se trata de um instrumento da pesquisa, mas sim do seu eixo guiador, o seja, do próprio método em si. “Prática como pesquisa implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes” (FERNANDES, 2013, p. 25).

A TESSITURA DA DANÇA TRIBAL

A dança tribal propõe agrupar e mesclar movimentos de diferentes danças destacando a diversidade cultural, ora para convergir esses movimentos em códigos identificativos, ora para evidenciar possibilidades que vão além das representações culturais. Nesse sentido, a própria complexidade da dança tribal desde a sua formação esteve diante da evidência da trama da pluralidade étnica, que indica a poética de redes de relações visíveis e invisíveis entre corpo e ambiente, na medida em que entrelaça diversificados códigos de danças numa proposta de fusão e hibridação na contemporaneidade.

Andrade (2011) revela que os mecanismos de contaminação da rede de dança tribal tiveram seus primeiros registros na década de 1970, quando a

dançarina Jamila Salimpour, ao fazer uma viagem ao Oriente, se encantou com os costumes de povos tribais. Ao retornar à América, a dançarina resolveu mesclar as diversas manifestações culturais que havia experimentado, realizando uma tradução cultural que aos poucos se configurou, juntamente com sua trupe Bal Anat, em 1969, em novas composições inspiradas em matrizes étnicas e da dança oriental ancestral, até se transformarem posteriormente em outras redes de relações da dança, como o American Tribal Style Belly Dance (ATS), criado por Carolena Nericcio, com base na dança do ventre, no flamenco e nas danças indianas clássicas.

Atrelada aos fundamentos do ATS, a dançarina Rachel Brice e seu grupo The Indigo, por meio da influência da cultura *underground* e do *body art*, instauraram mais uma rede de relações da dança disseminando o estilo *tribal fusion*, como ressalta a autora:

Nos anos 1990, passou a demonstrar com mais força a presença da dança indiana, do flamenco e mesmo das técnicas de dança moderna e do *jazz dance*, nascendo então o *Neo Tribal*. O estilo tribal hoje representa a mistura de antigas técnicas de dança do norte da Índia, do Oriente Médio e da África, explorando as danças étnicas tradicionais como *bhangra* *bharata natyam* e flamenco, e danças como o moderno, *jazz*, dança-teatro, *breakdance* (*popping*, *locking*, *waving*, *ticking*, *strobbing*) e a dança do ventre (ANDRADE, 2011, p. 19-20).

Com a ascensão da tecnologia por intermédio da comunicação digital, os processos de hibridação transformados e ressaltados na dança tribal foram intensificados, sobretudo pelos movimentos de globalização, ampliando a complexidade e diluindo as fronteiras entre culturas. Assim, o autor Schulze (2013) descreve que, com base nas discussões no ATS e Tribal Fusion, a dançarina Kilma Farias incorporou na sua manifestação artística o estilo tribal Brasil, incluindo nela codificações que partem também das danças populares e da cultura afro-brasileira.

Esses fatos históricos da tessitura da dança tribal mostram que a história e suas estéticas manifestam a rede de relações pelo mecanismo de hibridação, que, segundo Canclini (2008), é um processo sociocultural pelo qual estruturas ou práticas de grupos de indivíduos, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas configurações. Portanto, a hibridação na dança

tribal é um processo de tradução cultural no qual o questionamento por parte dos sujeitos envolvidos nunca se encerra; ele permanece na sua incompletude.

PROJETO DE EXTENSÃO POÉTICA DA DANÇA TRIBAL

A ação de extensão criada em 2015 constitui uma proposta pioneira da pedagogia da dança tribal no âmbito acadêmico, mais especificadamente no Espaço Cultural Salomão de Barros Lima, da Ufal, na cidade de Maceió (AL). Voltado para o público adulto dos cursos técnicos e das graduações (Ufal) e para a comunidade em geral, trata-se de um projeto cujo movimento é guiado pelo processo criativo dos variados estilos dessa dança.

Em minha prática docente na Ufal, percebi a demanda dos alunos dos cursos técnico em Dança e Licenciatura em Dança, principalmente quanto ao aprendizado de uma nova dança e o seu refinamento. Considerando o fator do encantamento em trabalhar em diálogo com a comunidade, assim como em desenvolver um fazer artístico que já se corporificava, escolhi organizar e conceder vida ao Poética da Dança Tribal. Tal extensão universitária nasceu, desse modo, da urgência em semear os conhecimentos da dança tribal. Além disso, surgiu da necessidade de subsidiar as relações entre os saberes acadêmicos e os saberes da sociedade, o que permite não somente superar a monocultura do conhecimento científico, como sustenta a ideia de que os conhecimentos não científicos são de extrema relevância, conforme aponta Santos (2002).

A ecologia de saberes é, basicamente, uma contra-epistemologia. O impulso básico que a faz emergir resulta de dois fatores. O primeiro é o novo surgimento político de povos e visões do mundo do outro lado da linha como parceiros da resistência ao capitalismo global, isto é, a globalização contra-hegemônica. [...] O segundo fator é uma proliferação sem precedentes de alternativas que, contudo, não podem ser agrupadas sob a alçada de uma única alternativa global. A globalização contra-hegemônica destaca-se pela ausência de uma tal alternativa no singular. A ecologia de saberes procura dar consistência epistemológica ao pensamento pluralista e propositivo (SANTOS, 2007, p. 86-87).

Destarte, analiso que, por intermédio dos procedimentos metodológicos adotados no projeto, como diário de bordo, entrevistas e diálogos cruzados, e as vivências nas aulas com participação/presença cênica dos alunos, a ação tem possibilitado ao aluno o desenvolvimento do seu potencial criativo, do empoderamento, da autonomia, do equilíbrio dos centros energéticos, do refinamento da cognição, do aprendizado/aperfeiçoamento técnico, abrindo novos horizontes para que ele busque uma atuação no mercado de trabalho pelo viés das formações em dança.

De acordo com o *Guia para Curricularização da Extensão na Ufal* (LYRA *et al.*, 2000-2018), são inúmeras as redes de relações dentro de uma atividade de extensão, sendo a interação social dialógica e sensível o ponto essencial para recriar, cocriar e propagar os saberes:

A Universidade como partícipe da sociedade, deve estar sensível a seus problemas e apelos, quer através dos grupos sociais com os quais interage, quer através das questões que surgem de suas atividades próprias de ensino, pesquisa e extensão, sem isolar-se numa postura de detentora de um saber pronto e acabado, que vai ser oferecido à sociedade (LYRA *et al.*, 2000-2018, p. 12).

Por consequência da rede de relações estimuladas na extensão universitária, tem-se o entendimento de que os corpos ao trocarem informações, mesmo que de modo inconsciente, se configuram como corpomídia. As autoras Greiner e Katz (2005) sugerem que todo corpo é corpomídia de si mesmo, isto é, um corpomídia do estado momentâneo da coleção de informações que o constitui, sendo a informação do ambiente que chega ao corpo também corpo. Na dança tribal, pode-se dizer que o corpo se relaciona de maneira significativa com a gama de tantas outras informações existentes naquele corpo, o que resvala em configurações diferentes para cada sujeito, na medida em que experimenta estar na rede distribuída da dança.

A Teoria Corpomídia se propõe com o objetivo de favorecer uma leitura crítica do papel do corpo face ao que está em curso na nossa sociedade e, por isso, propõe que corpo e ambiente existem em um inestancável fluxo de trocas/contaminações, sublinhando que tanto um como o outro só existem nestas trocas incessantes. As trocas/contaminações não acontecem depois

que corpo e ambiente existem, mas são elas que os constituem (KATZ, 2011, p. 4).

CONSIDERAÇÕES

A extensão universitária permite a construção do conhecimento em dança, uma vez que cria uma rede colaborativa de aprendizados. Aprender com o outro significa redescobrir-se, alterando conceitos, transformando os fazeres artísticos e pedagógicos em dança e, por fim, mudando o entendimento de mundo. Quando um corpo se transforma verdadeiramente, todo o seu funcionamento e também seus modos de compreender os contextos em que está inserido se modificam. É sábio que, ao conectar-se com todas as mudanças positivas, a dança se fortalece enquanto arte poética e comunicativa, pois o coletivo empoderado ressignifica o próprio setor e reconhece os dimensionamentos econômicos, sociais e políticos que desafiam a permanência da arte como promotora de conhecimentos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Joline. **Processos de hibridação na dança tribal: estratégias de transgressões em tempos de globalização contra-hegemônica**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2008.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. Por uma teoria do corpomídia. São Paulo: Annablume, 2005.

KATZ, Helena. **Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a teoria corpomídia**. Anais do 2.º Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, 2011.

LYRA, Eduardo Silvio Sarmiento de *et al.* **Guia para Curricularização da Extensão na Ufal**. Alagoas: Universidade Federal de Alagoas, 2000-2018. Disponível em: http://www.ufal.edu.br/sertao/graduacao/geografia/documentos/resolucoes/at_do_wnload/file. Acesso em: 17 maio 2018.

SANTOS, Boaventura de S. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 63, out. 2002.

_____. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. Tradução de Mouzar Benedito. São Paulo: Boitempo, 2007.

SCHULZE, Guilherme B. Axial: uma reflexão sobre a coreografia no Tribal Brasil. *In: ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA*, 3., 2013. **Anais [...]**. 2003.

Integração voz-movimento: experimentação e criação por meio das redes de saberes

Resumo: O presente artigo tem como objetivo a abordagem da *vocal dance*, trabalho de criação circunscrito no campo da educação somática que vem sendo desenvolvido por Patricia Bardi desde meados de 1970. Para tanto, amparo-me nas noções gerais de método, complexidade e sistema das elaborações filosóficas de Edgar Morin. Isso dá origem a uma modalidade de reflexão cênica denominada de redes de saberes, aquela que busca entender e amparar o corpo em criação numa perspectiva complexa e multiárea, situada no entressaberes.

Palavras-chave: integração voz-movimento; criação cênica; redes de saberes.

O presente trabalho configura-se como uma breve síntese das considerações temporárias que desenvolvi ao longo da minha pesquisa de mestrado⁷⁷, realizada entre os anos de 2015 e 2017, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob orientação da professora doutora Daniela Gatti, e no VMI Somatic Practice Educational Program, no VMI Center, em Amsterdã, sob supervisão de Patricia Bardi⁷⁸. Ao longo da pesquisa, debrucei-me sobre a *vocal dance*, um dos eixos do sistema de criação cênica que vêm sendo desenvolvidos por Bardi desde meados da década de 1970.

Tal abordagem amparou-se nas noções gerais de método, complexidade e sistema na filosofia de Edgar Morin, dando origem a uma perspectiva de reflexão e criação equivalente ao que Daniela Gatti (2011) conceitua como redes de saberes nas artes da cena. Com base nessa confluência de epistemes, busquei traçar um olhar multidisciplinar, complexo e sistêmico sobre a integração voz-movimento, entendendo a ação corpóreo-vocal enquanto resultante de uma série de encontros e tensionamentos entre as infinitas linhas de força que nos constituem enquanto seres em potência de vida e de criação.

⁷⁶ Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Ator, pesquisador, iluminador cênico e professor de Arte do Instituto Federal do Paraná (IFPR), *Campus Jacarezinho*.

⁷⁷ Pesquisa fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), processos n.º 2015/22013-2 e n.º 2016/05261-5.

⁷⁸ Artista da voz e da dança, *performer*, coreógrafa e educadora do movimento somático. De família italo-irlandesa, nasceu em Nova York, nos Estados Unidos, em 1950. Atualmente vive em Amsterdã e tem o seu próprio estúdio, o Voice Movement Integration Center (VMI Center), local onde oferece o VMI Somatic Practice Educational Program.

Partindo desses princípios, o presente diálogo é articulado e contextualizado mediante o movimento de descompartmentalização dos saberes, na desconstrução, em certo nível, das suas especificidades dadas como imutáveis. Busca-se, para tanto, uma espécie de intersecção epistemológica que se origina no cruzamento e nas interconexões entre saberes. *Grosso modo*, transgredir as fronteiras epistemológicas é o paradigma, e manter-se no entressaberes é a virtude, o que conseqüentemente dá origem a um conhecimento que se edifica por meio de uma perspectiva multiárea. Nessa acepção, estabelece-se, como dito por Daniela Gatti (2011, p. 2), uma prática dialógica, aquela em que os agentes que fazem emergir o ato criativo se amparam, ou seja, saberes originados de uma lógica multidisciplinar. Ora, essa lógica necessariamente subsidia-se nas concepções de sujeito e conhecimento enquanto sistemas abertos e em constante mutação (GATTI, 2011).

Nesse sentido, ao longo da pesquisa e das experimentações, busquei me ancorar em uma acepção metodológica tomada por indícios de complexidade e sistemicidade, aquela na qual o método

se opõe à conceituação dita “metodológica” em que ela é reduzida a receitas técnicas. Como o método cartesiano, ele deve inspirar-se de um princípio fundamental ou paradigma. Mas a diferença é justamente o paradigma. Não se trata mais de obedecer a um princípio de ordem (eliminando a desordem), de claridade (eliminando o obscuro), de distinção (eliminando as aderências, as participações e as comunicações), de disjunção (excluindo o sujeito, a antinomia, a complexidade), ou seja, obedecer a um princípio que liga a ciência à simplificação lógica. Trata-se, ao contrário, de ligar o que estava separado através de um princípio de complexidade (MORIN, 2013, p. 37).

Logo, prezei por uma concepção de organização de práticas e reflexões nas quais os procedimentos metodológicos se (re)inventam permanentemente, de acordo com as necessidades tácitas e imediatas da pesquisa.

Esses pressupostos constituíram-se enquanto arcabouço referencial para a abordagem do *vocal dance*. Por meio da realização de um estágio de

pesquisa⁷⁹ no VMI Somatic Practice Educational Program, no VMI Center, de novembro de 2016 a junho de 2017, pude observar de maneira mais apurada como as práticas de Patricia Bardi estão organizadas atualmente. É importante ressaltar que, a pedido da artista, todas as terminologias contidas no presente trabalho referentes às suas práticas foram mantidas na língua de elaboração delas, a inglesa. A princípio, o seu trabalho está dividido em eixos que se inter-relacionam, dando origem a uma prática somática integrativa: *vocal dance*; *voice movement integration somatic practice*; e *vital movement integration bodywork*.

O trabalho com a *vocal dance* está, em primeira instância, ligado ao processo de criação cênica. Patricia Bardi define a *vocal dance* como “uma prática criativa somática que liberta a voz para estar plenamente viva e refletida na vitalidade expressiva e no movimento do praticante⁸⁰” (BARDI, 2016). Nesse sentido, ela se configura como o trabalho de criação propriamente dito, o qual, pela improvisação, faz com que cada praticante descubra uma forma pessoal de se expressar.

Acerca da improvisação como um campo de múltiplas possibilidades criativas, Bardi (2017d) afirma que “o aspecto criativo é o lugar onde nós mais nos encontramos”⁸¹. A *performer* assinala que na *vocal dance* a improvisação se configura como uma ferramenta pela qual podemos dar forma às nossas experiências, originando o que ela denomina de *experiential composition* (BARDI, 2017d). A improvisação está, para tanto, nas bases dos processos de criação com a *vocal dance*, gerando um oceano de possibilidades no qual o *performer* pode navegar e criar com a sua voz e movimento. Para Bardi (2017d), a relação entre improvisação e criação é um diálogo. Isto é, a criação não pode apenas se fundamentar na repetição de padrões de voz e movimento; ela deve se abrir para um mundo de descobertas e possibilidades⁸².

Nessa perspectiva, a *performer* vê a criação como um campo híbrido que precisa se rearranjar o tempo todo conforme as necessidades e

⁷⁹ Estágio de pesquisa fomentado pela Fapesp, por meio da Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (Bepe), processo n.º 2016/05261-5.

⁸⁰ No original: “A somatic creative practice that frees the voice to be fully alive and reflected in one’s expressive vitality and movement” (BARDI, 2016).

⁸¹ No original: “The creative aspect is the place where we meet ourselves the most” (BARDI, 2017d). A entrevista de Bardi (2017d) foi concedida durante a realização de estágio de pesquisa no exterior, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp.

⁸² Informação proferida por Patricia Bardi em aula ministrada no dia 24 de janeiro de 2017, no VMI Center.

individualidades de cada corpo. Isso faz com que o seu trabalho se organize a partir de uma série de elementos que permitem aos praticantes investigação sobre si e experimentalismo. Essa concepção de criação necessariamente dá lugar à noção de que a poética de cada trabalho está profundamente ligada às reminiscências, às histórias, às percepções e aos modos de ação de cada corpo, de cada ser humano. As potências vitais do artista estão na gênese de qualquer elaboração poética. Elas são as forças motrizes que geram o ato criador. No processo improvisacional, o corpo ressignifica as suas intenções de voz e movimento, integrando-as a contextos dramáticos. É estabelecida, para tanto, uma troca de mão dupla na qual esses contextos estabelecem corporalidades poéticas que, por sua vez, delimitam e dão manutenção às situações desenvolvidas. Assim, a voz e o movimento ressignificam-se em meio a uma contextualização momentânea e transitória que se funda no universo de infinitas possibilidades expressivas.

Enquanto prática criativa, a *vocal dance* necessariamente se ampara tecnicamente na *voice movement integration somatic practice*, que Patricia Bardi define como

um processo integrativo que se baseia na dupla função da compreensão e da cura promovidas pela conexão entre o movimento e o som através do corpo, aprofundando o efeito de integração do corpo, da mente e das emoções. Práticas somáticas vocais e físicas bem definidas exploram de forma detalhada a anatomia e fisiologia de cada sistema corporal. Isso se torna uma fonte para identificar e qualificar a vibração do som e do movimento dentro da experiência do corpo⁸³ (BARDI, 2017b).

A *voice movement integration somatic practice* envolve uma série de práticas e estudos multidisciplinares. A *active breath* e o estudo anatomofisiológico dos sistemas corporais são algumas das práticas de base desse eixo. Elas visam influenciar e reorganizar os padrões de voz e movimento,

⁸³ No original: “An integrative process building upon the dual function of insight and healing fostered by connecting movement and sound through the body deepening the effect on the integration of body, mind and emotions. Well-defined vocal and physical somatic practices explore in detail the anatomy & physiology of each body system. This becomes a source for identifying and qualifying resonance and vibration of sound and movement within the body experience” (BARDI, 2017a).

o tónus e o equilíbrio postural, bem como proporcionar a integração ativa e orgânica entre voz e movimento.

A *active breath* configura-se como uma prática somática que se organiza em sequências de movimento previamente estabelecidas. Essas sequências buscam a criação de uma conexão mais íntegra entre o movimento, a voz e a respiração, sempre tendo como referência básica o trabalho com algum sistema corporal específico, como por exemplo o sistema esquelético, o sistema dos órgãos e o sistema nervoso. Cada sistema gera qualidades específicas de ações corpóreo-vocais. Nesse sentido, a prática com a *active breath* possui variações de um sistema corporal para outro. Na definição da própria *performer*:

Active Breath é uma série de sequências de movimento guiado que usam a respiração do corpo todo e o som diretamente interligados à consciência física e ao movimento. Essa prática se desenvolve progressivamente a partir de padrões de movimento refinados, lentos, atentos e alinhados com a respiração, a coluna e os movimentos dos olhos. Ela evolui sequencialmente a partir dos ritmos corporais que se movem ativamente pelo espaço.

A *Active Breath* traz a consciência física em um estado atento de estar vivo e engajado na respiração e na experiência do movimento.

A voz viaja em nossa respiração e desperta o corpo todo. A circulação do fluxo energético da respiração através do corpo vitaliza nosso movimento, o qual, por sua vez, realça o potencial do próprio corpo, o corpo sonoro, para se mover de forma íntegra e ativa (BARDI, 2017a)⁸⁴.

Como é possível observar, a busca por diferentes formas de organização dos padrões de respiração em relação à voz e ao movimento, e vice-versa, é essencial para que o organismo se abra a novas maneiras de organização de si, o que o conduz, igualmente, a uma reorganização afetiva, subjetiva, identitária etc. Essas sequências são as responsáveis por criarem espaços articulares, musculares, emocionais, bem como por fazerem com que o corpo encontre um

⁸⁴ No original: “Active Breath is a series of guided movement sequences using whole body breathing & sound directly with physical awareness & movement. The practice builds progressively from refined, slow, attentive movement patterns aligned with breath, spine & eye movements and evolves sequentially into more whole body rhythms moving actively in space. Active Breath brings physical awareness into an attentive state of being alive & engaged in one’s breath and movement experience. Voice travels on our breath and awakens the whole body. Circulating energetic breath flow through the body vitalizes our movement enhancing the body’s potential for moving the sounding body fully & actively” (BARDI, 2017a).

padrão íntegro e equilibrado de tonificação. O corpo passa a utilizar somente os esforços de que precisa para a realização dos movimentos e das sonorizações, livrando as articulações e os músculos de tensões excessivas e desnecessárias. Esses espaços internos possibilitam a dissolução dos nódulos de tensão que impedem o livre fluxo energético, respiratório e sonoro pelo corpo.

Esse trabalho leva-nos à vivência mais apurada de nossas experiências, conseqüentemente conduzindo-nos a qualidades mais expressivas de voz e movimento. Patricia sempre enfatiza em suas aulas que a real percepção da experiência (portanto, aquela do presente) é um grande diferencial na criação de potências expressivas. Em outras palavras, a percepção mais atenta do processo pelo qual voz e movimento são gerados nos conduz a qualidades mais ricas de expressão. Essas qualidades emergem a partir da viagem do *performer* em sua interioridade e do seu transbordamento enquanto oferta ao outro, ao mundo. Com a abertura de outros níveis experienciais consigo mesmo e com o outro, esses fluxos interiores transbordam-se sob a forma de símbolos e experiências primordiais.

Desloco-me agora para o *vital movement integration bodywork*, que também integra as bases criativas da *vocal dance*. Pelas refinadas qualidades de toques com a prática *hands-on*, pela repadronização física guiada e pelas práticas com o *organ rebalancing*, esse eixo tem como foco a reorganização dos nossos padrões de voz e de movimento primários e essenciais. Patricia Bardi aponta:

Os protocolos⁸⁵ do *vital movement integration* (VMI) *bodywork* são definidos detalhadamente usando o toque e a repadronização física, e incluem ambos: práticas físicas e vocais. A experiência com o trabalho corporal aprofunda nossa consciência e aprimora a nossa experiência sensorial. Essas habilidades de observação fornecem nuance e precisão à nossa percepção, compreensão e expressão.

O som ilumina e vitaliza a presença física do corpo, sincronizando a consciência sensorial com o movimento

⁸⁵ Os protocolos aos quais Patricia Bardi se refere se configuram como a definição de uma série de sequências de movimento guiado para cada sistema corporal, incorporando o toque com as mãos (*hands-on*) e as práticas com o *organ rebalancing*. Por meio desses protocolos, são identificados diferentes níveis e qualidades de toque que guiam a nossa percepção sensorial, bem como a comunicação entre quem aplica e quem recebe o toque.

expressivo. Ao usar as qualidades essenciais de tom, ritmo, cor e textura, a natureza vibratória do som se move fluidamente através do corpo, destacando o senso interno de fluxo e sentimento.

O corpo pode perceber camadas mais sutis e definidas de consciência à medida que o som guia a pessoa para um senso mais alinhado e completo do eu em movimento. Essa ligação é aprofundada ainda mais por meio da *vocal dance* e da improvisação [...].

Ao alinhar autodescoberta, criatividade e comunicação, a improvisação torna-se então uma habilidade e uma filosofia (BARDI, 2017b)⁸⁶.

Em razão da clareza dos detalhes a ser criada com base na melhor compreensão dos aspectos anatomofisiológicos do organismo humano, Patricia Bardi propõe a *hands-on*, prática que, quando voltada especificamente para o sistema dos órgãos, é chamada de *organ rebalancing*. O trabalho com o *organ rebalancing* objetiva o reequilíbrio do sistema dos órgãos, propiciando a reintegração estrutural e postural do corpo, bem como a reelaboração (repadronização) dos seus padrões de voz e movimento. Nas palavras de Patricia Bardi, o *organ rebalancing* configura-se como

uma técnica precisa de trabalho corporal que integra a consciência dos órgãos à experiência do movimento pelo corpo todo. A prática com a *hands-on* orienta os órgãos internos a recuperarem a mobilidade e tonificação normais, já que eles suportam o equilíbrio vital da estrutura esquelética e do sistema nervoso autônomo. Isso facilita uma respiração mais equilibrada e melhora a integração postural (BARDI, 2017c)⁸⁷.

⁸⁶ No original: “Vital Movement Integration (VMI) Bodywork protocols are defined in detail using touch and physical repatterning and include both physical and vocal practices. The bodywork experience deepens our awareness and enhances our sensory experience. These observational skills provide nuance and precision to our perception, understanding and expression. Sound illuminates and vitalizes physical presence in the body by synchronizing sensory awareness with expressive movement. By using essential qualities of tone, rhythm, color and texture, the vibratory nature of sound moves fluidly through the body highlighting one’s inner sense of flow and feeling. The body can perceive more subtle, defined layers of awareness as the sound guides one to a fuller more aligned sense of self in movement. This connection is further deepened through Vocal Dance & Improvisation [...]. By aligning self discovery, creativity and communication, improvisation then becomes a skill and a philosophy” (BARDI, 2017b).

⁸⁷ No original: “Precise bodywork technique that integrates the awareness of the organs into a whole-body movement experience. The hands-on practice guides the internal organs regaining normal mobility and tone, as it supports the vital balance of the skeletal structure and autonomic nervous system. It facilitates deeper more balanced breathing and improves postural integration” (BARDI, 2017c).

Essa prática também busca engajar as energias vitais (conscientes e subconscientes) dos órgãos nas formas de expressão do *performer*. Ela traz à tona essa relação entre os aspectos voluntários e involuntários de nosso organismo, evidenciando que as nossas energias vitais se configuram como amálgamas temporários. Por serem temporários, eles se constituem enquanto uma série de forças indeterminadas que definem, efêmera e transitoriamente, nossas possibilidades de criação. Nesse caso, é claramente perceptível que os modos de organização da nossa existência no mundo se dão mediante o encontro de uma gama infinita de camadas de percepção e ação. Assim, Patricia Bardi parte do seguinte princípio:

O volume dos órgãos e o movimento interno no tronco fornecem uma ponte entre o movimento estrutural e funcional dos ossos e do núcleo dos músculos, e a vida sutil que sustenta as energias do movimento biológico interior. Essa ponte interativa cria um diálogo entre as nossas funções e comportamentos conscientes (voluntários) e inconscientes (involuntários). A abertura desta comunicação fornece uma ponte para as energias físicas, mentais e emocionais profundas e sutis que sustentam nossa consciência e vitalidade (BARDI, 2017c)⁸⁸.

No que diz respeito ao processo de focalização dos órgãos no desenvolvimento da voz e do movimento, Patricia afiança que ele inclui estímulos mentais e visuais, sendo de grande importância o teor imaginativo (BARDI; HULTON, 1981, p. 34). Faz-se necessária a interiorização do olhar para, pela percepção mais atenta das estruturas internas, ser originada a visualização dos órgãos, bem como dos seus pulsos vitais. Nas palavras da *performer*:

⁸⁸ No original: “The organs’ volume & inner movement in the torso provides a bridge between the functional structural movement of bones & core muscles and the subtle life sustaining energies of biological inner movement. This interactive bridge creates a dialogue between our conscious (voluntary) and unconscious (involuntary) functions & behaviors. Opening this communication provides a bridge to profound, subtle physical, mental & emotional energies sustaining our awareness & aliveness” (BARDI, 2017c).

É um processo mental (imagens visuais e a imaginação) que inicia um tipo de contato. [...] O pensamento e a sensação do movimento são mantidos através de uma clara concentração visual na estrutura do órgão, forma e colocação no tronco, e uma sensação de peso caindo através do órgão, osso, articulação e músculos. É qualitativamente diferente de se mover de qualquer outra forma. A sensação qualitativa de um órgão apoiando o movimento cria a percepção de massa, massa de tecido tridimensional, a qual ativa um movimento a partir de todas as superfícies (frente, lado, costas) do tronco, ao invés da iniciação linear de uma superfície⁸⁹ (BARDI; HULTON, 1981, p. 34).

É de extrema importância dizer que esses eixos (*vocal dance, voice movement integration somatic practice* e *vital movement integration bodywork*) são bem delineados, mas não se configuram como sistemas fechados. A princípio, eles são guias sistêmicos de uma prática somática aberta que, nas palavras da *performer*, pode e deve ser reinventada pelos praticantes de acordo com as suas necessidades e focos específicos. Não sendo receitas nem manuais, esses eixos oferecem ferramentas e práticas que podem ser combinadas de diversas maneiras, servindo a variados fins⁹⁰.

Essas práticas prezam por uma visão global e sistêmica do organismo, dando ênfase ao entendimento detalhado de seus sistemas anatomofisiológicos. Isso dá origem à complexificação das formas a partir das quais nos relacionamos com nós mesmos e percebemos o mundo. Patricia trabalha cada sistema separadamente, porém não deixa de lado a relação nem a integração que o sistema em estudo estabelece com os demais sistemas, ou com todo o organismo. Esse estudo mais refinado e detalhado conduz-nos a diferentes nuances no que diz respeito às qualidades das ações corpóreo-vocais. Isso acontece porque é originado o entendimento cognitivo de como o

⁸⁹ No original: "It is a mental process (visual imagery and the imagination) that initiates a kind of contact. [...] The thought and sensation of movement are maintained through a clear visual concentration on the organ's structure, form and placement in the torso, and a sense of weight falling through the organ, bone, joint, and muscles. It is qualitatively different from moving in any other way. The qualitative sensation of an organ supporting movement has a feeling of mass, three-dimensional tissue mass, which activates a movement from all surfaces (front, side, back) of the torso, rather than a linear one-surface initiation" (BARDI; HULTON, 1981, p. 34).

⁹⁰ Informação de uma conversa realizada em encontro que tive com Patricia Bardi em 30 de novembro de 2016.

movimento se desenvolve (progressivamente) e é percebido em nossa experiência.

Em suas aulas, Bardi destaca constantemente a percepção minuciosa dos detalhes, mostrando que é essa compreensão refinada do organismo a responsável por dimensionar a imagem que temos de nós mesmos. Para a artista, o que ocorre nas camadas mais superficiais do corpo é sempre um reflexo do que está se passando internamente, nas camadas mais profundas⁹¹. Os nossos sistemas corporais estão sempre em relação uns com os outros. Eles são complexos e se organizam em rede. Nessa perspectiva, as nossas expressões externas têm a sua gênese nas vontades e paixões mais profundas do organismo.

Com base nessas práticas, foi possível observar que a *vocal dance* pode nos conduzir a uma dimensão criativa que se ampara na confluência de ao menos dois universos experienciais: o estrutural e o simbólico.

O primeiro está associado à maneira como o nosso organismo organiza e articula os seus modos de expressão. Ele se refere à relacionalidade estabelecida entre os diversos sistemas anatomofisiológicos e à troca concreta e imediata de apoio entre eles. Essa noção é muito clara quando, por exemplo, tomamos por base a relação entre os nossos órgãos e a troca de apoio desses órgãos para com os sistemas muscular e esquelético.

O segundo universo experiencial apontado, o simbólico, está intimamente ligado às dimensões arquetípicas e mitológicas humanas. Cada órgão ou sistema corporal está associado a determinadas experiências, as quais foram se edificando ao longo dos tempos, por meio das complexas evoluções filo e ontogenéticas que nos atravessam. Assim, cada singularidade manifestada carrega a história de toda a humanidade, bem como a humanidade carrega a história dessa singularidade. Isso dá origem a uma miscelânea experiencial coletiva, aquela que é plural e singular ao mesmo tempo.

Esses apontamentos conduzem-nos, necessariamente, à ideia de que todo corpo é profundamente atravessado por infinitos processos históricos, os quais são os responsáveis por dinamizar as formas e as possibilidades de expressão do ser humano no mundo. É possível dizer que nos configuramos

⁹¹ Informação proferida por Patricia Bardi em aula ministrada no dia 7 de novembro de 2016, no VMI Center.

como a confluência de uma série de reminiscências de toda ordem, como a articulação de inúmeras linhas de força que se tensionam, originando, por intermédio desses tensionamentos, as forças motrizes que alimentam as nossas efêmeras e transitórias modalidades de existência.

Nessa acepção, toda ação corpóreo-vocal é gerada e modulada pelo encontro das inúmeras esferas narrativas inerentes aos sistemas anatomofisiológicos de nossa corporeidade. Ou seja, toda ação corpóreo-vocal é dinamizada por aquelas energias, memórias e consciências internas emanadas da nossa genética mais profunda, legitimando a consciência e a dimensão tácita próprias de cada sistema corporal. Assim, existir é estar em um constante processo de narração de nossas histórias mais profundas e coletivas. Refiro-me àquelas pulsões que têm constituído através dos tempos, nos níveis mais fundamentais, as modalidades de organização, desenvolvimento e expressão do organismo humano. Sob esse ponto de vista, um corpo que existe é um corpo que narra incansavelmente a história de si mesmo e a de sua espécie, circunscrevendo, nos aspectos mais literais, as forças do passado na ordem do presente.

A todo instante o passado se faz presente na atualização das nossas formas primordiais de existência, originando as pontes entre o contemporâneo e o ancestral, entre as nossas modalidades atuais de existência e as nossas pulsões mais arcaicas de vida. Isso permite afirmar que, legitimadas pelo seu aspecto extemporâneo, essas forças não pertencem a nenhuma época ou lugar específico, mas o oposto; elas constituem uma espécie de arcabouço experiencial coletivo que nos conduz a um infinito mar de possibilidades acerca da articulação das nossas formas de expressão. Essas forças configuram-se como dinâmicas elementares de vida que determinam, em diferentes épocas e lugares, os modos como o ser humano se organiza existencialmente.

Assim, vemos que a constituição da ação corpóreo-vocal se ancora nos indícios de complexidade que nos atravessam, dando origem a noções de artista, de sujeito e de conhecimento que se estabelecem sistemicamente, em redes. Isso implica a consideração de que sujeito e conhecimento são sistemas abertos e mutáveis, os quais se reelaboram momento a momento por intermédio das complexas relações com outros sujeitos, com o mundo e com a vida. Isso nos conduz à noção de que as manifestações do artista são contextuais e dialógicas,

originadas de relações temporárias, as quais logo se reelaboram, gerando outras possibilidades de relação deste, o artista, consigo mesmo e com a vida, em um ciclo *ad infinitum*.

REFERÊNCIAS

BARDI, Patricia. **Active breath**. 2017a. Disponível em: <<http://www.patriciabardi.com/research/active-breath/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

_____. **Vocal dance**. 2016. Disponível em: <<http://www.patriciabardi.com/studie.html#>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

_____. **VMI Somatic Practice**. 2017b. Disponível em: <<http://patriciabardi.com/research/vmi-somatic-practice/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

_____. **Organ rebalancing**. 2017c. Disponível em: <<http://www.patriciabardi.com/research/organ-rebalancing/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

_____. **Patricia Bardi**: entrevista [maio 2017]. Amsterdã: VMI Center, 2017d. Entrevistador: Antônio M. V. Rodrigues. 58 min.

_____; HULTON, Peter. The presence of the organs in dancing. **Contact Quarterly**, Northampton, v. 6, n. 2, 1981.

GATTI, Daniela. Processos criativos em dança por redes de saberes. *In*: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE, 4., 2011, Porto Alegre. **Anais...**

MORIN, Edgar. **O método 1**: a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2013.

A dança e os diversos caminhos de formação do professor

Carolina Romano de Andrade⁹²

Kathya Maria Ayres de Godoy⁹³

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar um panorama histórico da formação de professores para a dança no Brasil. Trata-se de um recorte da tese de doutorado intitulada *Dança para criança: uma proposta para o ensino de dança voltada para a educação infantil*. Entende-se como necessário conhecer as origens das diversas formações dos professores que atuavam com dança a fim de compreender o cenário atual do ensino de dança no Brasil. A metodologia de investigação pauta-se em um estudo de natureza qualitativa em que o pesquisador destaca o caráter descritivo da formação em dança, por meio de um levantamento histórico bibliográfico, a fim de responder à pergunta: quais são as formações dos professores de dança no Brasil, atualmente?

Palavras-chave: dança; formação de professores; ensino da dança.

A APROXIMAÇÃO COM A ESCOLA

Desde a Missão Francesa, no início do século XIX, muitos episódios marcaram a história do ensino da arte e da dança no Brasil. Para realizar uma retrospectiva sobre o ensino da dança, é necessário considerar as contribuições da educação física e da arte, já que a dança foi oficialmente inserida no universo escolar ligada à educação física.

Em 1882, Ruy Barbosa defendeu a inclusão da ginástica nas escolas e a equiparação dos professores de ginástica à dos docentes das outras disciplinas, pois evidenciava o viés da saúde, fundamentado nos princípios de um corpo saudável sustentador da atividade intelectual. Nesse período, o Brasil recebeu influências dos métodos francês, alemão e sueco. Sob essa perspectiva, a ginástica abrangia a prática de marchas, corridas, lançamentos, esgrima,

⁹² Doutora em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-Unesp) e pós-doutoranda também pelo IA-Unesp. Bailarina, pesquisadora, professora de dança credenciada pela Royal Academy of Dance e professora colaboradora do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação (DACEFC) e do Mestrado Profissional Prof-Artes, ambos do IA-Unesp.

⁹³ Mestre em Psicologia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutora em Educação também pela PUC-SP. Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes e de cursos de graduação do IA-Unesp. Líder do Grupo de Pesquisa Dança: Estética e Educação.

natação, equitação, jogos e danças, destacando esta última exclusivamente para as mulheres.

Em 1928, no antigo Distrito Federal (Rio de Janeiro) ocorreu a reforma liderada por Fernando de Azevedo (1958), que instituiu para todos os níveis do ensino a educação física. Como exemplo de exercícios físicos adequados para as mulheres, estavam, entre outros, a natação e a dança. Nessa mesma época, o Decreto n.º 2.940, de 22 de novembro de 1928, colocava a dança com a música nas escolas públicas da então capital nacional. Esse pensamento demonstra laços entre os ritmos corporal e musical, de acordo com a influência ginástica de Jacques Dalcroze (1865-1950). A denominação de ginástica nessa época era uma combinação do que hoje conhecemos como ginástica rítmica e dança, sob influência das técnicas difundidas por Isadora Duncan (1878-1927), Rudolf Laban (1879-1958) e Dalcroze. Nesse contexto, a dança é “presença oficial (curricular) nas escolas, na maioria dos estados, como parte da Educação Física (prioritariamente) e/ou de Educação Artística (quase sempre sob o título de Artes Cênicas, juntamente com Teatro)” (BRASIL, 1998, p. 27).

Destacamos, porém, que o ensino de dança não é exclusivo das escolas formais, que necessitam de “reconhecimento oficial, oferecida nas escolas em cursos com níveis, graus, programas, currículos e diplomas” (GASPAR, 2002, p. 171). Ele ocorre também em espaços não formais, como escolas de dança, academias, estúdios, clubes, e ainda nos espaços informais. A educação não formal em dança é aquela obtida por meio de cursos livres oferecidos em academias e centros culturais sem expedição de diploma reconhecido pelo Ministério da Educação (MONTE, 2003). Para Gaspar (2002), a educação não formal tem disciplinas, currículos e programas, mas não oferece graus ou diplomas oficiais. Por essa constatação, questionamos: qual é o papel desses espaços para a formação de professores que atuarão com dança?

OS CAMINHOS PARA CHEGAR A SER PROFESSOR DE DANÇA

No Brasil, o ensino específico de dança teve seu início associado ao balé por meio da Escola Municipal de Bailado do Rio de Janeiro, no ano de 1927, por Maria Olenewa. As perspectivas de atuação da escola de bailado ampliaram-se em 1931, quando o prefeito Adolpho Bergamini assinou os decretos n.º 3.506

e n.º 3.507, que oficializavam a Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Pereira (2003) afirma que essa escola permitiu a continuidade da formação de dança no Brasil, estabelecendo um marco. Foi propulsora e incentivadora de novas “companhias profissionais de dança, coreógrafos, bailarinos, professores, e também de um público cada vez mais habituado a assistir *ballet*” (PEREIRA, 2003, p. 92). Posteriormente, em 1936, esse incentivo culminou na fundação do Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com alunos vindos da escola de bailado.

Enquanto no Rio de Janeiro a dança se consolidava, em São Paulo a iniciativa da formação do Balé do IV Centenário foi a gênese do que viria a ser a companhia oficial da cidade. Anteriormente à criação da companhia, em 1940, foi fundada na cidade a Escola Municipal de Bailados (EMB) e somente em 1968 ocorreu oficialmente a criação do Corpo de Baile do Theatro Municipal de São Paulo, cujo elenco em sua maioria era oriundo da escola de bailados. Nesse momento, o foco de ensino das escolas de bailados era a preparação profissional de bailarinos para o corpo de baile. Os bailarinos mais velhos ou que por algum motivo não podiam mais dançar “optavam, em geral, por continuar suas atividades profissionais exercendo o magistério de dança” (AQUINO, 2003, p. 37).

Aos poucos, o intuito das escolas voltou-se para o ensino profissionalizante. Além da iniciação à dança, esses espaços tiveram como papel começar a formação técnica/artística do futuro profissional da dança. Nos artigos do Decreto n.º 3.431, de 2 de janeiro de 1957, conferimos que o quadro de professores da escola de bailado era dividido em professor coreógrafo, assistente de coreógrafo e professor auxiliar:

Art. 9.º – COMPETE AO PROFESSOR COREÓGRAFO:

- a) ministrar aulas e fazer coreografias;
- b) organizar, de acordo com o Encarregado de Serviço, os horários das aulas da Escola e do Corpo de Baile, mantendo um clima de harmonia geral;
- c) encaminhar ao Encarregado do Serviço todas as sugestões que julgar necessárias ao aperfeiçoamento e execução dos programas;
- d) aprovar e dar sugestões ao plano de aulas apresentado no início do ano letivo, pelos professores auxiliares.

Art. 10.º – COMPETE AO ASSISTENTE DO COREÓGRAFO:

- a) assistir o professor coreógrafo durante os trabalhos técnicos;

- b) fazer as anotações e o registro das coreografias marcadas pelo professor coreógrafo;
- c) substituir o professor coreógrafo em seus impedimentos, bem como ministrar as aulas que lhe forem confiadas.

Art. 11.º – COMPETE AO PROFESSOR AUXILIAR:

- a) ministrar as aulas que lhe forem confiadas no início do ano letivo;
- b) sujeitar à apreciação do professor coreógrafo o seu plano de aulas, ao qual dará rigoroso cumprimento (SÃO PAULO, 1957).

De acordo com a leitura desses decretos, nota-se a preocupação com a formação do bailarino e com programas e planos de aula previamente definidos pelos professores. Ainda, de acordo com o artigo 16.º do referido decreto, eram ministradas também aulas teóricas de história da música e história da dança (SÃO PAULO, 1957)⁹⁴.

Além desses espaços já destacados, o ensino de dança também ocorre/ocorreu em estúdios idealizados pelos bailarinos egressos desses dois centros de formação do Rio de Janeiro e São Paulo, voltados, em sua maioria, para cursos livres de balé clássico. De acordo com Zaniolo (2008), nos anos 1970 surgiram por todo o país as chamadas escolas de dança de nível técnico⁹⁵, concebidas e reconhecidas pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), porém fundadas em sua maioria por iniciativa privada.

O autor enfatiza que a maioria das escolas particulares de dança na década de 1970 não conseguiu obter os recursos necessários para atender às exigências para o seu credenciamento como escola técnica no MEC, porém continuaram a funcionar como escolas livres de dança (ZANIOLO, 2008). Parte dessas escolas livres, vislumbrando apresentar uma metodologia de dança, direcionou seu ensino a métodos de balé ligados às grandes escolas internacionais, como a Royal Academy of Dance (Inglaterra), os métodos cubano, francês, Cecchetti (da Itália), [Bournonville](#) (da Dinamarca) e [Balanchine](#) (dos Estados Unidos), a instituição russa Vaganova, entre outros. Esses métodos de ensino têm como base o balé e diferem-se pela maneira como essa técnica é ensinada. Ademais, alguns deles têm a preocupação de formar o professor de dança que atuará nas escolas livres, porque durante muitos anos os professores

⁹⁴ Esse formato prevaleceu até a década de 1970.

⁹⁵ Atualmente as escolas técnicas de dança fazem parte do nível médio de ensino. Esses cursos objetivam habilitar o aluno com conhecimentos teóricos e práticos a fim de obter acesso imediato ao mercado de trabalho.

que se “formavam” nas escolas livres normalmente não tinham preparação específica para ensinar dança e acabavam por privilegiar a técnica e reproduzir modelos que aprenderam com seus professores: “O professor, que ora é bailarino/professor, ora coreógrafo/professor, a grande referência a ser imitada, tendo no domínio da técnica e de habilidades a sua metodologia” (BRASILEIRO, 2003, p. 54).

Monte (2003) expõe que a formação do profissional da dança possui três caminhos: a educação formal, a educação não formal e a educação mista, esta última composta da experiência prática enquanto bailarino e professor de dança conjugada à formação superior em Dança ou em outra área. Embora a formação específica do professor de dança para a escola formal ocorra na Licenciatura em Dança, o que ocorre é a inserção de dança nas disciplinas de Arte e Educação Física, nas quais um ou outro professor trabalha a dança por iniciativa própria. Isso dá-se porque, na prática, muitos profissionais que ensinam dança na escola possuem formação na área advinda de academias, cursos livres, ou tiveram alguma experiência com dança.

Apesar de não haver um modelo único para a formação profissional dos professores de dança, atualmente existe o cuidado na qualificação dos profissionais. Em busca de suprir essa lacuna na formação e habilitar profissionais para o ensino formal, surgiram os cursos de graduação, que destacamos a seguir.

AS GRADUAÇÕES EM DANÇA

O primeiro curso superior em Dança foi fundado em 1956, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), no entanto seu reconhecimento pelo MEC ocorreu apenas em 1962. O curso inicialmente era voltado para o dançarino e o professor de dança, conferindo os diplomas de Magistério Elementar, Dançarino Profissional e Magistério Superior.

Muitos anos depois, foram criados o bacharelado e a licenciatura em Dança da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), entre 1985/86, que desde sua concepção apresentaram a proposta de oferecer preparação técnica no que tange à consciência e identidade corporal, bem como incentivo à pesquisa de cultura brasileira e novas técnicas pedagógicas em dança.

Outros cursos de dança foram inaugurados também na década de 1980.

Em 1985, o Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro (UniverCidade) criou seu curso de Licenciatura em Dança. Ainda em 1985, foi inaugurada a Licenciatura em Dança na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR), em parceria com o Centro Cultural Teatro Guaíra, que posteriormente foi transferida para a Faculdade de Artes do Paraná⁹⁶.

Após esses precursores, foram criados diversos cursos de licenciatura e bacharelado em várias instituições, como Faculdade Paulista de Artes (1991), Universidade Federal do Rio de Janeiro (1994 – apenas bacharelado), Universidade de Cruz Alta (1998), Universidade Anhembi Morumbi (1999), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1999 – Bacharelado em Comunicação das Artes do Corpo, habilitação em Dança), Faculdade Angel Vianna (2001), Universidade do Estado do Amazonas (2001) e Universidade Federal de Viçosa (2002). Recentemente, em função da reforma da educação superior, que apresentou um plano de ação visando à reestruturação, ao desenvolvimento e à democratização das instituições federais de ensino superior, novos cursos superiores em dança foram abertos, alguns deles nos estados de Goiás, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Rio Grande do Norte e Ceará.

Os cursos superiores em Dança foram responsáveis por uma mudança significativa no panorama da dança no Brasil. Eles figuram em espaços específicos para a formação profissional, não só no que concerne à produção acadêmica e artística, mas na direção de discussões que apontam para o reconhecimento da dança como linguagem aliada às práticas reflexivas, com base na percepção sobre o processo de formação.

Apesar da possibilidade de trabalhar a dança como linguagem, trazida pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB) n.º 9.394/96, ainda não existem profissionais nem cursos universitários suficientemente preparados para trabalhar com dança. Essa é uma ação que demanda tempo, orçamento e políticas públicas adequadas. Trata-se de um processo gradativo e dependente de formações específicas e que preparem o professor para o domínio da linguagem da dança, bem como articulem esses saberes em práticas educativas de acordo com cada contexto de trabalho.

⁹⁶ Atualmente, é a Universidade Estadual do Paraná (Unespar) que abriga o curso citado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para este estudo, entendemos como necessário conhecer o passado e as influências do contexto para compreender o presente a fim de ter subsídios para projetar o futuro.

Nesse sentido, partindo da pergunta inicial – quais são as formações dos professores de dança atualmente? –, por meio deste trabalho pudemos perceber que o cenário de formação é diverso. Além das escolas livres para a educação não formal, no campo da educação formal encontramos: professores especialistas, mestres, doutores, licenciados e/ou bacharéis em artes (dança, artes visuais, música, artes cênicas); professores com licenciatura e/ou bacharéis em educação física; pedagogos; e outros profissionais. Além disso, há os professores formados em escolas técnicas que partem da educação formal e são destinados à formação de bailarinos e professores para atuar nas escolas não formais.

Dessa maneira, a formação dos professores de dança no Brasil, por conta do seu contexto histórico, não apresenta uma única forma e pode ser obtida de muitas maneiras, como explicitado: na educação informal, no ensino superior, em escolas ou academias credenciadas pelo MEC (cursos técnicos), em cursos livres (educação não formal). Apesar de não haver um modelo único para a formação profissional dos professores de dança, atualmente existe a preocupação na qualificação dos profissionais, em busca de suprir essa lacuna na formação e habilitar profissionais para o ensino formal e não formal.

O cenário atual do professor que atua em dança está em processo de mudança. Alguns avanços podem ser destacados, tais como o crescente aumento de licenciaturas em dança pelo país e o interesse dos professores das mais variadas áreas em conhecer dança e seus saberes.

Porém sabemos que essa mudança é uma ação que demanda tempo, orçamento e políticas públicas adequadas. É um processo gradativo e dependente de formações específicas que preparem o professor para o domínio da linguagem da dança, bem como para a articulação desses saberes em práticas educativas de acordo com cada contexto de trabalho. Nesse aspecto, ainda é um campo em que há muito que fazer pensar, produzir, relatar, crescer.

REFERÊNCIAS

AQUINO, D. Dança e universidade: desafio à vista. *In*: PEREIRA, R.; SOTER, S. (orgs.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 37-52.

AZEVEDO, F. A. Novos caminhos e novos fins: a nova política da educação no Brasil. Subsídios para uma história de quatro anos. *In*: _____. **Obras completas**. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1958. v. 7. 256 p.

BRASIL. **Parâmetros curriculares nacionais: arte**. Brasília: Ministério da Educação/Secretaria de Ensino Fundamental, 1998.

BRASILEIRO, L. T. O conteúdo “dança” em aulas de educação física: temos o que ensinar? **Pensar a Prática**, Goiânia, v. 6, p. 45-58, 2003.

GASPAR, A. A educação formal e a educação informal em ciências. *In*: MASSARANI, L.; MOREIRA, I. C.; BRITO, F. (orgs.). **Ciência e público: caminhos da divulgação científica no Brasil**. Rio de Janeiro: Casa da Ciência–Centro Cultural de Ciência e Tecnologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fórum de Ciência e Cultura, 2002. p. 171-184.

MONTE, F. C. S. **O processo de formação dos professores de dança de Florianópolis**. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Educação e Cultura. **Decreto n.º 3431, de 2 de janeiro de 1957**. Dispõe sobre regulamentação da Escola de Bailado. São Paulo, 1957.

ZANIOLO, L. O. Escola é onde se aprende a ensinar? Debatendo alguns aspectos da formação escolar do profissional da dança. **Educação em Revista**, Marília, v. 9, n. 1, p. 93-108, jan./jun. 2008.

Imagem corporal em bailarinos: uma revisão de literatura

Clara Mockdece Neves⁹⁷

Juliana Fernandes Filgueiras Meireles⁹⁸

Maria Elisa Caputo Ferreira⁹⁹

Resumo: A mídia é um elemento que pode influenciar fortemente a relação do indivíduo com o seu próprio corpo. No contexto do balé clássico, o padrão de corpo exigido pode influenciar negativamente a imagem corporal das bailarinas. Objetivou-se aqui analisar a produção científica atual referente à avaliação da imagem corporal em bailarinos. Para tanto, realizou-se uma revisão da literatura buscando artigos científicos atuais sobre o tema (de 2014 a abril de 2018). Utilizaram-se como palavras-chave: *body image* AND *dance* OR *ballet*. Com o total inicial de 1.140 artigos, oito artigos foram analisados na presente revisão. A maioria das pesquisas analisadas objetivou comparar a imagem corporal em diferentes grupos no contexto da dança. Concluiu-se que a imagem corporal de bailarinos tem sido avaliada em diferentes países e mediante diversos métodos. O contexto da dança exerce influência sobre a imagem corporal de seus bailarinos, desde o ambiente da prática em si, a modalidade escolhida, até o nível técnico, além de outros fatores que podem interferir nessa relação.

Palavras-chave: balé clássico; imagem corporal; corpo ideal.

INTRODUÇÃO

A mídia é um elemento que pode influenciar fortemente a relação do indivíduo com o seu próprio corpo. O padrão de beleza atual (corpo feminino magro e masculino musculoso) é difundido por intermédio de diferentes meios midiáticos, entre eles o rádio, a televisão, a internet, entre outros (NERINI, 2015). A busca por se encaixar nesse padrão pode influenciar o modo como a pessoa se relaciona consigo mesma e, também, desencadear uma imagem corporal negativa (CASH; SMOLAK, 2011).

Entende-se como imagem corporal uma projeção daquilo que a própria pessoa imagina, ou seja, a maneira como o corpo representa a si próprio (CASH;

⁹⁷ Graduada e licenciada em Educação Física e mestra e doutora em Psicologia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Professora da Faculdade de Educação Física da UFJF – *Campus* Governador Valadares.

⁹⁸ Graduada e licenciada em Educação Física e mestra e doutora em Psicologia pela UFJF. Professora da Faculdade do Sudeste Mineiro (Facsum/FJF).

⁹⁹ Licenciada em Educação Física pela UFJF, mestra em Educação Física pela Universidade Gama Filho e doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). Professora da Faculdade de Educação Física e Desportos da UFJF – *Campus* Juiz de Fora.

SMOLAK, 2011). Segundo Cash e Smolak (2011), a insatisfação corporal é a avaliação subjetiva negativa do próprio corpo e caracteriza-se como uma das facetas da imagem corporal. Pesquisadores demonstram que o padrão de corpo exigido pelo balé clássico pode influenciar negativamente a imagem corporal e que as aulas de balé parecem encorajar a magreza além de limites saudáveis (REQUENA-PÉREZ; MARTÍN-CUADRADO; LAGO-MARÍN, 2015).

Tendo em vista que uma imagem corporal negativa pode ser um fator de risco para o desenvolvimento ou a manutenção de psicopatologias, um entendimento mais profundo a respeito das possíveis relações entre a imagem corporal e o contexto do balé é necessário. Nesse sentido, o objetivo do presente estudo foi analisar a produção científica atual referente à avaliação da imagem corporal em bailarinos.

MÉTODOS

Realizou-se uma revisão da literatura por meio da busca eletrônica de artigos indexados nas bases: Scopus, em razão do seu aspecto multidisciplinar; e PubMed, por ser considerada uma base de grande relevância na área da saúde. Optou-se por utilizar um recorte temporal a partir de 2014, tendo em vista alcançar uma revisão mais atualizada sobre o tema. A busca ocorreu no mês de abril de 2018 da seguinte maneira: “*body image*” AND “*dance*” OR “*ballet*”. Em ambas as bases, foram inseridos filtros quanto ao tipo de documento (apenas artigos), ao delineamento temporal e à disponibilidade do artigo.

Após a inclusão dos estudos encontrados conforme os itens apontados, foram traçados os seguintes critérios de exclusão: estudos em duplicata pelas diferentes bases de dados; estudos de metodologia não empírica (como revisões); que não avaliaram a imagem corporal; ou em que não houve a participação de bailarinos. Por fim, buscou-se a versão na íntegra dos artigos incluídos.

Em seguida, deu-se a análise dos artigos na íntegra, a qual possibilitou extrair as seguintes informações:

- autor e ano;
- país de publicação;
- característica da amostra;

- método utilizado;
- instrumentos avaliativos utilizados.

Além disso, a análise e a interpretação dos resultados encontrados em cada pesquisa ocorreram concomitantemente com a organização e a discussão dos artigos.

RESULTADOS

Inicialmente, foram encontrados 1.140 artigos. Após a inserção dos filtros nas bases de dados, esse valor reduziu-se para 56. Com a aplicação dos critérios de exclusão, no total foram incluídos oito artigos na presente revisão. O Quadro 1 sintetiza as informações das pesquisas analisadas.

Quadro 1 – Descrição dos estudos analisados a respeito da imagem corporal de bailarinos

(AUTOR, ano)	País	Amostra	Idade	Método	Instrumentos
DIOGO; RIBAS; SKARE, 2016	Brasil	48 bailarinos profissionais e 102 amadores	13 anos ou mais	Transversal observacional	EAT-26 e <i>Bulimic Investigatory Test</i>
GARCÍA-DANTAS <i>et al.</i> , 2014	Espanha	44 mulheres e 39 homens bailarinos	Entre 12 e 20 anos (m = 17,11 ± 3,80)	Quantitativo e transversal	BSQ e EAT-26
MONTEIRO <i>et al.</i> , 2014	Brasil	141 bailarinas e 142 estudantes	m = 11,51 ± 1,60 anos	Quantitativo e transversal	<i>Body Dissatisfaction Scale</i>
NERINI, 2015	Itália	67 bailarinas não profissionais e 68 meninas sedentárias	m = 12,28 anos	Quantitativo e transversal	SATAQ-3 e BSQ
RADELL <i>et al.</i> , 2014	Estados Unidos	8 bailarinas	Entre 20 e 21 anos (m = 20,5)	Qualitativo e transversal	Entrevista

REQUENA-PÉREZ; MARTÍN- CUADRADO; LAGO-MARÍN, 2015	Espanha	75 estudantes de balé clássico e 15 jovens diagnosticadas com transtornos alimentares	Entre 12 e 18 anos (m = 15±1,80)	Quantitativo, transversal e longitudinal	EDI
SIMAS; MACARA; MELO, 2014	Brasil	105 bailarinos clássicos e 76 contemporâneos	m = 24,36 ± 6,14 anos	Quantitativo e transversal	Escala de silhuetas de Stunkard
VAQUERO- CRISTÓBAL; KAZAREZ; ESPARZA-ROS, 2017	Espanha	100 bailarinos de balé clássico, 75 de contemporâneo e 123 de dança espanhola	Entre 11 e 24 anos (m = 16,24 ± 3,10 anos)	Quantitativo e transversal	Escala de silhuetas

m: media; EAT-26: *Eating Attitudes Test-26*; BSQ: *Body Shape Questionnaire*; SATAQ-3: *Sociocultural Attitudes towards Appearance Scale-3*; EDI: *Eating Disorders Inventory*.

Fonte: primária

Discussão

A insatisfação corporal em praticantes de balé clássico deve ser alvo de atenção por parte dos profissionais que lidam diretamente com esse público, tendo em vista a manutenção da saúde mental dos bailarinos. A maioria das pesquisas analisadas objetivou comparar a imagem corporal em diferentes grupos no contexto da dança.

Os estudos de Vaquero-Cristóbal, Kazarez e Esparza-Ros (2017) e Simas, Macara e Melo (2014) buscaram comparar a imagem corporal de praticantes de balé clássico com outras modalidades (como contemporâneo e dança espanhola). No primeiro, os bailarinos clássicos tiveram maior distorção de sua imagem corporal do que aqueles da dança espanhola e da dança contemporânea. Corroborando esse achado, Simas, Macara e Melo (2014) mostraram que os bailarinos clássicos estavam insatisfeitos por excesso de peso, desejando pesar menos, enquanto os contemporâneos pareciam estar satisfeitos com a sua imagem corporal e desejavam pesar mais. Nesse sentido, a técnica de dança praticada pode estar relacionada com a insatisfação corporal.

Outras três investigações estabeleceram comparações entre diferentes níveis de prática da dança. Para Diogo, Ribas e Skare (2016), bailarinos profissionais estavam mais satisfeitos com sua imagem corporal do que amadores. Nessa mesma perspectiva, Monteiro *et al.* (2014) verificaram que crianças e adolescentes do sexo feminino praticantes de dança estão mais satisfeitas com seu peso corporal e com sua aparência do que estudantes não praticantes. De forma contrária, Nerini (2015) revelou que os bailarinos relataram um nível mais alto de internalização atlética e estavam mais insatisfeitos com seus corpos do que as meninas sedentárias. A divergência entre os estudos pode sugerir que outras variáveis podem impactar na imagem corporal além da prática da dança, como, por exemplo, o índice de massa corporal.

Estudo de García-Dantas *et al.* (2014) confirmou que a insatisfação com o corpo em bailarinos é semelhante em ambos os sexos. Os autores apontaram a necessidade de incluir os bailarinos homens em programas de prevenção de transtornos alimentares e também de futuros estudos que avaliem diferenças entre bailarinos homens e mulheres no desenvolvimento desses transtornos.

Requena-Pérez, Martín-Cuadrado e Lago-Marín (2015) compararam estudantes de balé clássico com pacientes diagnosticados com transtornos alimentares. Os estudantes de dança mostraram insatisfação com o corpo e distorção significativa da imagem corporal, uma vez que subestimaram o quadril e as costas e superestimaram a cintura, embora essa distorção tenha sido muito maior entre os pacientes com transtornos alimentares. Assim, parece que bailarinos possuem uma imagem corporal pouco realista, o que pode atuar como um fator que induz distúrbios alimentares.

Um único estudo qualitativo foi identificado. A pesquisa de Radell *et al.* (2014) investigou o impacto no espelho da imagem corporal de bailarinos. Embora a maioria dos entrevistados acreditasse que o espelho era uma ferramenta facilitadora de seu crescimento técnico, uma análise mais aprofundada das entrevistas sugeriu que os dançarinos experimentavam a objetificação do corpo. Os pesquisadores concluíram que o espelho na sala de aula de dança pode ser um instigador de imagem corporal negativa (RADELL *et al.*, 2014). O que deveria ser a experiência alegre e inocente de aprender a dançar pode às vezes tornar-se a ocasião em que os alunos desenvolvem uma imagem corporal distorcida e, possivelmente, doentia.

CONCLUSÃO

Conclui-se que a imagem corporal de bailarinos tem sido avaliada em diferentes países e por intermédio de inúmeros métodos. De acordo com os achados das pesquisas incluídas nesta revisão, o contexto da dança exerce influência sobre a imagem corporal de seus bailarinos, desde o ambiente da prática em si, a modalidade escolhida e o nível técnico até outros fatores que podem interferir nessa relação. Acredita-se que, com o desenvolvimento de investigações na área e com a implementação de intervenção com o intuito de incentivar a imagem corporal positiva, professores/treinadores poderiam ter acesso a mais conhecimento sobre a área, bem como os bailarinos seriam beneficiados com a promoção da saúde e bem-estar físico e psicológico.

REFERÊNCIAS

CASH, T.; SMOLAK, L. **Body image: a handbook of science, practice, and prevention**. 2. ed. Nova York: The Guilford Press, 2011.

DIOGO, M. A. K.; RIBAS, G. G. O.; SKARE, T. L. Frequency of pain and eating disorders among professional and amateur dancers. **Sao Paulo Medical Journal**, v. 134, n. 6, p. 501-507, 2016.

GARCÍA-DANTAS, A. *et al.* Insatisfacción corporal y actitudes alimentarias anómalas en bailarines y bailarinas. **Revista Iberoamericana de Psicología Del Ejercicio y el Deporte**, v. 9, n. 2, p. 519-531, 2014.

MONTEIRO, L. A. *et al.* Body dissatisfaction and self-esteem in female students aged 9-15: the effects of age, family income, body mass index levels and dance practice. **Journal of Human Kinetics**, v. 43, p. 25-32, 2014.

NERINI, A. Media influence and body dissatisfaction in preadolescent ballet dancers and non-physically active girls. **Psychology of Sport and Exercise**, v. 20, p. 76-83, 2015.

RADELL, A. S. *et al.* My body and its reflection: a case study of eight dance students and the mirror in the ballet classroom. **Research in Dance Education**, v. 15, n. 2, p. 161-178, 2014.

REQUENA-PÉREZ, C. M.; MARTÍN-CUADRADO, A. M.; LAGO-MARÍN, B. S. Imagen corporal, autoestima, motivación y rendimiento en practicantes de danza. **Revista de Psicología del Deporte**, v. 24, n. 1, p. 37-44, 2015.

SIMAS, J. P. N.; MACARA, A.; MELO, S. I. L. Imagem corporal e sua relação com peso e índice de massa corporal em bailarinos profissionais. **Revista Brasileira de Medicina do Esporte**, v. 20, n. 6, nov./dez. 2014.

VAQUERO-CRISTÓBAL, R.; KAZAREZ, M.; ESPARZA-ROS, F. Influencia de la modalidad de danza en la distorsión e insatisfacción de la imagen corporal en bailarinas preadolescentes, adolescentes y jóvenes. **Nutrición Hospitalaria**, v. 34, n. 6, p. 1442-1447, 2017.

3, 2, 1... Dançando! *No balanço do amor*¹⁰⁰

Daniela Ricarte¹⁰¹

Resumo: Este artigo apresenta um recorte de um trabalho maior, realizado para a conclusão do curso de Licenciatura em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande (Furg), que abordava um dos cruzamentos possíveis entre arte e comunicação: o cinema de dança. Identificar alguns dos discursos dos filmes caracterizados pela presença da dança no centro da história foi o objetivo daquele trabalho. Para a escrita deste artigo, selecionamos o filme destaque dos anos 2000: *No Balanço do Amor*. Dele, diferentes discursos emergiram, contudo sobressaíram: a dança como demarcador de território; a prerrogativa do dançar somente para corpos magros, jovens e, especialmente, brancos; a dança-espetáculo; e a dança como arma de sedução.

Palavras-chave: dança; cinema; discursos.

PRÉ-PRODUÇÃO

A dança surge como uma das mais antigas formas de arte e de comunicação, consolida-se como manifestação cultural e como modo de expressar a vida (EHRENBERG, 2003) e está intimamente relacionada com diferentes expressões simbólicas – sentimentos, sobrevivência, ritual, diversão, estética, educação –, agregando valores e saberes de acordo com o contexto social. Entre as perspectivas possíveis para os estudos em dança tais como ferramenta pedagógica, sua presença no ambiente escolar, as características das diferentes modalidades entre muitas e outras possibilidades, é de seu viés comunicativo em suas relações com as mídias, mais especificamente o cinema, que trata este recorte.

Além de mídia, linguagem, imagens, sons, movimentos, o cinema como veículo de massa, reforçado por Melo (2002), possui enorme poder de mobilização e de influência, funcionando como instrumento na disseminação de valores, na construção e reconstrução de significados, além de ser defendido como arte, a sétima arte.

Destarte, a relação dança e cinema parece se construir apoiada em alguma harmonia, tanto pela arte quanto pelo movimento, em que ambos posicionam um de seus alicerces. Corroborados por Nunes (2008), podemos dizer que cinema de dança, assunto desta pesquisa, é o gênero que se caracteriza pela presença da dança no centro da história, como parte da trama, ocupando papel fundamental.

O cinema de dança não é um movimento recente. Desde os anos 1930, registram-se filmes nesse alinhamento. Para a pesquisa que originou este recorte, realizou-se um levantamento

¹⁰⁰ O presente artigo é um recorte do trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande (Furg), intitulado *3,2,1...DANÇANDO!* e realizado sob orientação da professora doutora Leila Finoqueto.

¹⁰¹ Licenciada em Educação Física e bacharel em Publicidade e Propaganda, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) e Licencianda em Dança pela mesma universidade.

cujos resultados foram posteriormente organizados em décadas, em busca de filmes que pudessem ser entendidos como populares, com bons números de audiência e repercussão. Para tanto, fez-se uma busca no *site* Google, escolhido por sua popularidade e facilidade de acesso, características compatíveis com o perfil de filmes que procurávamos.

A busca ocorreu por intermédio dos descritores: “melhores filmes de dança”, “cinema de dança”, “dança cinema”, “cinema e dança”, “dança no cinema”, “dança em filmes”, “filmes de dança” e “lista de filmes de dança”. Para este artigo, emergiu o filme *No Balanço do Amor* como o mais citado da década de 2000.

Nos exercícios de pesquisa, poucas informações se encontram sobre as representações construídas tanto pela dança como pelos filmes, o que me levou a algumas questões investigativas, perguntas que tomaram o foco deste trabalho: quais danças são representadas nesse filme e por ele chegam ao cinema? A quem se refere essa dança? Quem ela representa? Que corpos dançam? Que funções são atribuídas à dança? Mediante a análise da produção cinematográfica, pretendo responder a tais questões evidenciando as práticas discursivas.

O que se pretende nesta escrita é analisar os discursos implicados no produto cinematográfico objetivando entender o que está ali colocado, suas implicações, reflexos e reverberações possíveis.

CÂMERA

Para cumprir o objetivo proposto, alinhamo-nos à análise de discurso no seu viés pós-estruturalista, foucaultiano, em que se recusa a busca por um sentido único, oculto das coisas. Enxergam-se os discursos como se carregassem um significado “oculto, dissimulado, distorcido, intencionalmente deturpado, cheio de ‘reais’ intenções, conteúdos e representações, escondidos nos e pelos textos, não imediatamente visíveis” (FISCHER, 2011, p. 198). A busca/análise que se dá é pelas coisas existentes, ditas, procurando entender como se instaurou, emergiu e se reproduz determinado discurso.

Tal exercício pode ser feito não apenas com a linguagem propriamente dita, mas também com os outros elementos que podem ser chamados discursivos. “Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva” (FOUCAULT, 1987. p. 135), como é o caso da dança e do cinema.

O alvo é encontrar aquilo que “não está inteiramente visível nem inteiramente oculto” (FISCHER, 2011. p. 204). Consiste em interrogar a linguagem, encontrar os ditos, multiplicar as relações.

Multiplicar relações significa situar as “coisas ditas” em campos discursivos, extrair delas alguns enunciados e colocá-los em relação a outros, do mesmo campo ou em campos distintos. [...] É perguntar por que isso é dito aqui, deste modo, nesta situação e não em outro tempo e lugar, de forma diferente? (FISCHER, 2011. p. 205).

Assim, tentamos não desvelar ou descobrir mensagens e intenções, mas evidenciar os discursos de cada fala filmada e dançada, avistando, também, as práticas discursivas e localizando as formações discursivas, matrizes de sentido.

CENAS, PLANOS, TAKES

No Balanço do Amor, película estadunidense de 2001, é um macio romance com pitadas de conflito. Na tela, um recorrente drama amoroso entre brancos e negros enfrentando as barreiras do preconceito para viver um grande amor que ganha nova roupagem e diferentes acessórios. É a garota branca, promissora bailarina, que, dessa vez, sofre discriminações.

Poucas são de fato as danças que chegam ao cinema, especialmente a esse cinema de massa, hollywoodiano e de grandes circuitos comerciais. Os estilos de dança presentes no filme, para além de duas modalidades, aparecem como demarcadores de territórios, de arquétipos, de histórias, como se por intermédio da dança fosse possível identificar a que grupo pertence esta ou aquela personagem, suas práticas e até seu caráter.

Sem negros no elitista balé, nem nas aulas, nem em ensaios, muito menos nos palcos – modalidade destinada ao espaço formal da sala de aula, dos conservatórios e teatros. Em contraponto, o *hip-hop* aparece nas ruas, nos becos, na escola. Trata-se de um estilo de vida, uma atitude, um jeito de ser. Em lugar do cerimonioso tablado, tem-se o clube, onde o sucesso se dá por uma roda em torno do exímio *B-boy* ou *B-girl*.

Sabendo da disputa de poder implicada nas concepções de corpo, assumi-lo como espaço para (re)construções, ferramenta de expressão e disseminação de ideias, é também assumir uma postura que jamais é neutra.

Desde crianças percebemos, aprendemos, conhecemos o mundo através do nosso corpo e no nosso corpo. Ele é instrumento e a própria resultante de nosso conhecimento, de nossa cultura. A dança nada mais é que a expressão (em forma bruta ou refinada) dessa vivência, da percepção singular de mundo de cada sujeito (NUNES, 2008, p. 10).

A película evidencia e reforça estereótipos: a dança clássica, branca, leve, sublime, fria, ereta, correta, enquanto o *hip-hop* aparece negro, sinuoso, erótico, quente, sensual. Ao que parece, dançar cabe a poucos corpos: jovens, magros, exímios e performáticos, preferencialmente brancos. A fala “*nunca tive corpo pra isso!*”, presente no filme, mais uma vez enfatiza a exclusão de corpos velhos e gordos – ainda que existam inúmeras possibilidades de configuração de corpos para ela (confio que todos os corpos são capazes de se movimentar em forma de dança).

Ouso associar o espaço do cinema ao espaço do palco, que, de acordo com Ehrenberg (2003, p. 56), “é o local que, até hoje, determina aquilo que pode ou não ser considerado como arte, contextualiza o trabalho artístico”.

Diversos usos, atribuições e papéis foram atribuídos à dança, funções afastadas daquelas presentes em seu surgimento, como: a comunicação e a expressão cotidianas, ritualísticas, num trajeto de abandono aos movimentos espontâneos, para a aquisição de movimentos sistematizados, processo que Gonçalves (2008) denomina de descorporalização.

Ainda que a dança apareça nos momentos de lazer do clube, seu valor é reservado à dança-espetáculo, atribuindo à dança consistente significado apenas depois de árduo e longo processo de preparação, ensaio e tensão. É fato que a dança-espetáculo, conforme Marques (1996), possui fortes características estéticas e também é forma de conhecimento, no entanto esquecer o valor de seu viés recreativo e descompromissado, eliminando a possibilidade de fazer dança pelo prazer de dançar, sem a necessidade de grandes ensaios e preparos, é reduzir as possibilidades da dança.

Outro papel da dança como ferramenta de sedução é a conquista – numa metáfora antropológica, como animais que dançam para se acasalarem –, como se a dança atribuísse ao bailarino os traços anatômicos e comportamentais, atrativos necessários para o encanto do parceiro. É graças à dança que o casal protagonista se aproxima, se apaixona.

Ainda que se trate de um filme completamente ficcional, ele não é construído isolado de outras contingências nem de transformações sociais; as histórias precisam ser diferentes, renovadas, modificadas, porém os enredos quase não mudam, num roteiro quase que universal. “Há o mocinho, há o vilão, estava tudo bem até chegar o vilão, o mocinho esteve em perigo, mas o vilão acabou vencido” (BERNARDET, 2006, p. 76). Se encarmos como vilões os desafios dançantes, os empecilhos para o amor e o preconceito, então, sim, esse filme também se encaixa nessa sinopse comum.

No desfecho, quase moral, do filme, a sentença “*você pode*”, mensagem positiva, motivacional, mas que, no entanto, mascara a meritocracia, a culpabilização dos sujeitos: você consegue alcançar seus sonhos se der tudo de si, reunindo esforço e sacrifício. Você consegue ser uma exceção. “*Acredite! Não é tão difícil quanto parece. Você pode viver seu sonho!*”¹⁰².

Depois desses pontos de análise que irromperam, concluo que a relação dança-cinema foi, é e deverá manter-se produtiva, operando reduções e ampliações tanto no conceito de dança quanto no conceito de cinema, ilustrando discursos, criando, determinando e transformando cada um dos termos dessa relação.

EPÍLOGO

Lançando o olhar para a década de 2000 e para o filme que aparece como representante do “cinema de dança”, considerado um dos “melhores filmes de dança”, conforme indicou a busca com base nos descritores mencionados, *No Balanço do Amor* reproduz um já recorrente drama amoroso cinematográfico vivido entre brancos e negros e a luta contra o preconceito.

Ao menos dois gêneros se fazem fortemente presentes na película: o balé e o *hip-hop*. Com eles, estereótipos dançantes, evidências que demarcam, classificam e identificam que corpo pertence a que dança e a que prática. Apenas brancos no balé, e em ambos corpos jovens,

¹⁰² Frase da música tema do filme *All or Nothing (Tudo ou Nada)*, cantada por Athena Cage.

magros, exímios e performáticos. O filme reforça estereótipos: na dança clássica, o branco, o leve, o sublime, a retidão; e no *hip-hop*, o negro, o sinuoso, o erótico, o quente, o sensual.

Outros estereótipos também são reforçados: o valor dado apenas à dança-espetáculo; a dança como ferramenta de sedução; e a superação alcançada por meio de muito esforço e sacrifício.

Com base nesses pontos de análise, concluo que a relação dança-cinema foi, é e deverá manter-se produtiva, operando reduções e ampliações tanto no conceito dança quanto no conceito cinema e até no entendimento de corpo dançante, ilustrando discursos, criando, determinando e transformando cada um dos termos dessa relação.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

EHRENBERG, Mônica Caldas. **A dança como conhecimento a ser tratado pela educação física escolar: aproximações entre formação e atuação profissional**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a Análise do Discurso em Educação. **Cadernos de Pesquisa**, n. 114, p. 197-223, nov. 2011.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GONÇALVES, Maria Augusta Salin. **Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação**. 11. ed. Campinas: Papyrus, 2008.

MARQUES, Isabel A. **A dança no contexto: uma proposta para a educação contemporânea**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

MELO, Victor Andrade de. A análise da produção cinematográfica, o lazer e a animação cultural. *In*: SEMINÁRIO O LAZER EM DEBATE, 3., 2002. Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte: CELAR/EEFFITO/UFMG, 2002. p. 43-56.

NO BALANÇO DO AMOR. Direção de Thomas Carter. Los Angeles: Paramount Pictures, 2001. 112 min., son., color.

NUNES, Ana Paula. Cinema e dança: uma constante negociação entre duas linguagens. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 6., 2008, Niterói. **Anais [...]**. Niterói, 2008.

Videodança e vozes do corpo: Investigando os passos de Sergei Polunin em *Take me to church*

Eleonora Camargo de Mendonça¹⁰³

Resumo: A videodança *Take me to Church* (2015), performada pelo bailarino ucraniano Sergei Polunin, já alcançou mais de 23 milhões de visualizações na rede social YouTube. A produção é o objeto cultural de estudo do presente artigo, que tem como propósito debater o que tal objeto comunica. O olhar está voltado para as fronteiras do corpo no balé e para as suas vozes apropriadas pelo vídeo. A ideia é enxergar de que forma essa dança racha arquétipos – em relação ao corpo e à técnica – e onde ela ainda os contemporiza. Para tanto, a investigação dá-se por meio de uma análise do conteúdo do clipe sob as lentes do texto *Da autenticidade do corpo na dança*, do pesquisador Daniel Tércio (2005). Vale salientar que o corpo aqui é visto como agente produtor de sentidos que negocia essas informações com o vídeo que o ocupa e vice-versa. A valência da pesquisa está na identificação de algumas possibilidades de expansão das fronteiras entre corpo e dança, principalmente mediante a aproximação entre arte e vida.

Palavras-chave: dança; vídeo; corpo; fronteiras; Sergei Polunin.

INTRODUÇÃO

No palco ele deixa que escondam as tatuagens à base de muita maquiagem. Nos jornais, é apresentado como um *bad boy* (KOURLAS, 2016). São histórias de atitudes excêntricas, uso de drogas. Fora dali, suas tatuagens recobram o lugar, e o sorriso pantomímico do principal do Royal Ballet desaparece. O dono da descrição é Sergei Polunin, bailarino ucraniano de 28 anos que permitiu o diretor Steven Cantor contar e registrar sua história no documentário *Dancer* (2016). “Ícone”, “gênio” e “rebelde” são as palavras que acompanham sua foto na capa do longa-metragem.

O filme, entre outras passagens, conta o processo de produção do clipe dançado por Polunin em 2015, conduzido por David LaChapelle, ao som de *Take me to Church*, de Hozier, e que será estudado e apresentado no decorrer destas páginas. A obra, publicada no YouTube e com mais de 23 milhões de

¹⁰³ Mestranda em Comunicação pela Universidade Federal do Paraná e graduanda em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar)/Faculdade de Artes do Paraná.

visualizações, surgiu na sequência da renúncia de Polunin à companhia da Royal Ballet School.

O objetivo desta pesquisa, portanto, é debater o que essa videodança parece comunicar, traçando um paralelo com a transgressão e a contemporização de arquétipos em relação ao corpo que dança balé. Para tanto, realiza-se uma análise de conteúdo com base nos fundamentos de Laurence Bardin (1977) e sob as lentes do texto *Da autenticidade do corpo na dança*, de Daniel Tércio (2005).

A discussão do filósofo e doutor em dança pela Universidade de Lisboa contempla reflexões a respeito do corpo enquanto centro do fenômeno artístico. De acordo com Tércio (2005, p. 2), “todas as disciplinas artísticas – cada uma à sua maneira – instauram pois modelações de corpo”. Este se encontra em um lugar de complexidade e tem o movimento como condição primeira de existência. É nesse cruzamento que a dança aparece. Ela é corpo e, por isso, movimento.

Para tratar desse imbricamento, o autor traz o conceito de arcos do corpo, tecido por Doris Humphrey. Ele explica que o desenho da dança é traçado a partir de dois pontos, que se unem em um arco. O primeiro deles é o corpo vertical imóvel. Já o segundo marco consiste na consumação do desequilíbrio, o corpo caído por terra.

Essa união gera o que Tércio (2005, p. 5) chama de “um território de expansão pulsional do corpo”, que se equilibra entre o visível e o invisível – o representável e o enigma, a tensão máxima do movimento e seu *continuum*. A explicação do autor incita a seguinte interrogação: quais são esses entrelugares que intermedeiam os pontos do arco de Sergei Polunin e o que eles representam? Tal questão aponta para outra, lançada pelo próprio autor: “Que corpo é este que se presta ao mundo e aos outros?” (TÉRCIO, 2005, p. 7).

Para responder a tais estímulos, vale traçar um breve contexto da carreira e da vida pública do bailarino.

BASTIDORES

Sergei Vladimirovich Polunin nasceu em 1989 na Ucrânia. Aos 4 anos de idade, ele ingressou em uma academia de ginástica. Com o incentivo e a companhia de sua mãe, ele foi para o Kiev State Choreographic Institute. Sua dedicação e talento logo cedo lhe propiciaram um patrocínio da Rudolf Nureyev Foundation para entrar na Royal Ballet School, em Londres. Seis anos depois, ele se tornou o primeiro solista e com 20 anos de idade o mais novo principal do centro de balé clássico.

No documentário *Dancer* (2016), sua biografia aparece marcada pela saída prematura de casa para dançar profissionalmente em outro país e também pela relação conturbada com a família e consigo mesmo. O talento de Sergei e o seu desempenho extraordinário, como aponta artigo do *The Guardian* (MACKRELL, 2015), opõem-se à dificuldade de arcar com a rigidez e com a disciplina de uma academia de balé como a Royal Ballet School. A situação agrava-se quando Sergei se vê usando drogas para fazer render sua *performance* nos palcos. Mas o cansaço e as dores no corpo são indeléveis. Em 2012, o dançarino anunciou a sua saída da companhia: “Amid stories of cocaine use and his own gnomish tweets about ‘living fast and dying young’, the 22-year-old claimed that he’d become stifled by ballet, that ‘the artist inside [him] had died’ and that he had to move on” (MACKRELL, 2017).

A mesma jornalista que debateu a demissão do bailarino escreveu também sobre o clipe ao som da música *Take me to Church*, de Hozier. Segundo ela (MACKRELL, 2015), o bailarino “dança com seus demônios”, “sozinho em um celeiro vazio”. Para a jornalista Gia Kourlas (2016), do *The New York Times*, o curta “é pura angústia”.

MERGULHANDO NOS PASSOS DE SERGEI

A angústia da qual Kourlas (2016) fala é visível em diversos momentos do vídeo e é por aí que a análise começa. Antes, vale evocar a ideia de autenticidade, apresentada no texto de Daniel Tércio (2005). Segundo o pesquisador, os bailarinos estão a todo o momento em busca “do lugar do seu

corpo nos lugares do mundo” (TÉRCIO, 2005, p. 8). Nesse sentido, não é possível descolar arte e vida.

É isso o que parece fazer Sergei Polunin ao dançar nesse clipe. Ele parece interrogar seu corpo a respeito de suas vulnerabilidades e possibilidades, sobre suas configurações e resistências. Trata-se de uma negociação dentro-fora que aparenta falar muito sobre a trajetória do artista.

Essa negociação traz um embate encarnado entre as influências do balé, presente no corpo de Polunin, e esse momento de ruptura. A monumentalidade de suas piruetas confronta a escala humana de outros movimentos. Isso remete ao grau 0 da dança, discutido por Tércio (2005). São movimentos elementares como possibilidades de procura dessa autenticidade e de aproximação entre dança e vida. Corridas, caídas e ascensões.

As posições inicial e final do intérprete vão na direção dessa leitura. Com os joelhos no chão, a cabeça abaixada e as costas arqueadas, Sergei parece contradizer o “talento prodigioso” (KOURLAS, 2016) que apresenta nos palcos nos dizendo que também é humano.

Outra transgressão intencional é a locação da gravação, que não se dá em um palco tradicional, mas em um local diminuto onde só parecem caber os passos atormentados de Polunin. Se na cena sua expressão era invariavelmente um sorriso pantomímico, aqui este dá lugar à respiração pesada, ao rosto que não esconde a confusão nem a dor, ao olhar enigmático. Elementos que apontam para o sentimento puro descrito por Tércio (2005). É como se Polunin se despisse de tudo o que não é do seu corpo para que olhem para a ação, para o conteúdo.

Essa crueza não está apenas nos movimentos que remetem a um sentimento de angústia. A indumentária também é parte dessa dimensão de humanidade. Ver o bailarino com sapatilhas desgastadas e sujas e com as tatuagens à mostra seria improvável nos palcos londrinos ou russos, por exemplo, mas esse parece ser o objetivo. É de lá que Polunin cobra sua saída, juntamente com toda a suntuosidade e o alinhamento habituais do balé clássico.

O ápice dessa procura pelo *eu* parece estar em outro momento que também diz respeito à autenticidade descrita por Tércio (2005). Nada além dos movimentos de Sergei nem da claridade exterior preenchem o espaço. Depois de se mover inconformado, lutando consigo mesmo, ele se ergue, ainda de joelhos, e submerge em um lento *cambré*. Nesse momento, parece se entregar para os raios de luz que se intensificam e atingem diretamente seu peito.

Mas o clipe não é só transgressão. As marcas da técnica não deixaram seu corpo, e a caminhada cênica confirma isso. Apesar de a dança, coreografada pelo amigo Jade Hale-Christofi, ir ao encontro do contemporâneo, do sentimento puro e dos movimentos elementares, estão presentes o automatismo técnico e alguns passos característicos de Sergei em apresentações de balé – pontos de seu arco do corpo. É o caso, por exemplo, do *arabesque*, do *battement en rond* e dos incontáveis *tours en l'air*.

De certo modo, como alerta Daniel Tércio (2005), já que a vida é material da dança, faz-se importante atentar-se para a implicação política e ideológica dos movimentos. Ou seja, nenhum passo é em vão e isso se aplica ao clipe dançado por Sergei. No vídeo *Behind the Scenes* (2016), que mostra os bastidores da gravação, isso fica ainda mais evidente.

Em um deliberado acordo, diretor e coreógrafo trabalham juntos. Polunin ensaia seus passos para que a câmera saiba por onde segui-lo. E o faz de diversas formas. Em plano e contraplano, em enquadramentos abertos e um pouco mais fechados. A equipe possui um *drone* e um trilha à sua disposição para captar todas as dimensões da dança do bailarino.

O espectador mergulha em seus passos, mas não chega muito próximo. O maior *zoom*, o da última cena, ainda o emoldura de corpo inteiro. É a mesma posição do início do vídeo, mas bem mais de perto. Como se agora, apresentada a sua inquietude, fosse possível reconhecê-lo um pouco melhor. Não que todo o enigma tenha ido embora.

REMATE

Seguindo o conselho e o modelo do pesquisador Daniel Tércio (2005) em seu texto, o fim do presente artigo não vai se chamar conclusão, pois não se pretende encerrado. A dança e a pesquisa são áreas em constante construção e, por aqui, ficam apenas alguns apontamentos e descobertas a respeito do estudo do vídeo *Take me to Church* dançado por Sergei Polunin.

Como agente produtor de sentidos, o corpo dançante do ucraniano apresenta às câmeras de LaChapelle e ao público virtual uma dimensão que não costumava ficar evidente nos palcos – controvérsia que parecia gerar angústia em Polunin. Quase como um grito após sua ruptura com a companhia da Royal Ballet School, a produção traz diversas transgressões se comparada aos seus trabalhos no balé clássico. Aqui, ele deixa exibir seu lado de “indolente niño terrible”, como o estampou o *El País* (SALAS, 2018).

A sapatilha, a roupa, os poucos elementos da cena, os movimentos elementares, o trabalho conjunto entre diretor e coreógrafo, a dinâmica da câmera e as expressões do bailarino cooperaram para apresentar um Sergei Polunin que quer aproximar cada vez mais vida e arte. Alguém que parece não querer mais esconder suas tatuagens enquanto dança, mas que ainda utiliza a técnica e o repertório que conquistou no balé clássico. Ele aparenta decretar: “É este meu corpo que se presta ao mundo e aos outros”.

Sergei Polunin não está dançando apenas seus demônios, sua biografia, mas as fronteiras do corpo na dança e no movimento, as margens do balé clássico como um todo – são esses os entrelugares que o artigo se propôs a identificar no início desse percurso. Em entrevista à Dalya Alberge (2017), do *The Guardian*, Polunin declara que o balé necessita se reinventar, os artistas precisam de mais reconhecimento e os bailarinos de uma melhor perspectiva de carreira. A mensagem que parece ficar é a de que, conforme os arquétipos de hoje, o futuro daqueles que desenham a vida com dança parece incerto demais para valer a tentativa. Ou seja, há que se borrar mais as divisas, alongar os arcos (não só dos corpos).

Talvez a proposta e a angústia de Sergei também possam ser lidas na música. O bailarino dança a letra do cantor Andrew Hozier-Byrne, que fala do

“sacrifício” de ser “humano”. Dos “rituais” e das “tristes cenas mundanas”. Fala também da “amada que deveria ter amado mais cedo”. Quem sabe essa amada seja a vida que dança com o corpo nos seus próprios limites, vulnerabilidades, resistências e possibilidades.

REFERÊNCIAS

ALBERGE, D. Sergei Polunin says ballet must shake off “elitist image” or die. **The Guardian**, Londres, 30 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2017/jul/29/sergei-polunin-ballet-must-get-rid-of-elitist-image>>. Acesso em: 21 maio 2018.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BEHIND THE SCENES. Direção: Steven Cantor. Intérprete: Sergei Polunin. Estados Unidos: IFC Films, 2016. 4 min., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uKQ2CPKjByc>>. Acesso em: 21 maio 2018.

DANCER. Direção: Steven Cantor. Intérprete: Sergei Polunin. Reino Unido: WestEnd Films, 2016. 85 min.

KOURLAS, G. Review: Bad Boy of the Royal Ballet Regains His Footing in “Dancer”. **The New York Times**, Nova York, 15 set. 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/09/16/movies/dancer-review-sergei-polunin.html?_r=0>. Acesso em: 21 maio 2018.

MACKRELL, J. Pointe break: ballet’s destructive power laid bare in Sergei Polunin documentary. **The Guardian**, Londres, 22 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2017/feb/22/sergei-polunin-documentary-dancer-stein-cantor>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

_____. Sergei Polunin dances with his demons to Hozier’s Take Me to Church. **The Guardian**, Londres, 12 fev. 2015. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/stage/dance-blog/2015/feb/12/sergei-polunin-hozier-take-me-to-church-david-lachapelle>>. Acesso em: 21 maio 2018.

SALAS, R. Sergei Polunin, el indolente niño terrible, alza el vuelo en Parma. **El País**, Parma, 4 fev. 2018. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2018/02/04/actualidad/1517754505_262871.html>. Acesso em: 21 maio 2018.

SERGEI POLUNIN “TAKE ME TO CHURCH”. Direção: David LaChapelle. Intérprete: Sergei Polunin. Música: Take Me To Church. Coreografia: Jade Hale-Christofi. 2015. 4 min., son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c-tW0CkvdDI>>. Acesso em: 25 abr. 2018

TÉRCIO, D. Da autenticidade do corpo na dança. *In*: _____. **O corpo que (des)conhecemos**. Lisboa: FMH, 2005. p. 49-63. Disponível em: <http://home.fmh.utl.pt/~apveloso/fct_2006/corpo_dance.pdf>. Acesso em: 21 maio 2018.

Diálogos de dança: relações possíveis na cidade de Joinville

Erika de Moura Nessler¹⁰⁴

Resumo: Trata-se de um trecho da pesquisa *Diálogos de dança: possibilidades artísticas, educativas, sociais e terapêuticas na cidade de Joinville*, realizada para conclusão do curso Técnico em Dança do Grupo A.Z Arte, sob orientação do professor Gleber Pieniz.

Palavras-chave: dança; formação profissional; mercado de trabalho.

JOINVILLE, CIDADE DA DANÇA?

Em 2016, a escolha de um tema para a pesquisa de conclusão do curso Técnico em Dança do Grupo A.Z Arte me instigou a pensar sobre a dinâmica social que a dança cria e recria em Joinville (SC). Resolvi falar sobre aquilo que mais me incomodava na época: como uma egressa do curso pode se inserir no mercado de trabalho? (NESSLER, 2017).

Nas primeiras leituras deparei com a seguinte fala de Thereza Rocha (*apud* INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA, 2012, p. 34): “Dança como modo de existência”. O texto sugere que dançar é um estilo de vida, um comportamento que se expressa sob a forma de padrões de consumo, rotinas e hábitos, interferindo na maneira como o indivíduo pensa e age em comunidade.

Tal citação me fez pensar sobre a necessidade de entender a comunidade da dança em que estou inserida, como ela se relaciona, se expressa e interage com o mercado. Temos variadas oportunidades de ingresso no “mundo da dança” por aqui, mas até que ponto é possível atuar profissionalmente, como artista, professor, coreógrafo, preparador corporal e tantas outras frentes de trabalho no setor?

Buscando o entendimento da estrutura de atividades que envolvem a dança em Joinville, iniciei o estudo bibliográfico de conceitos que pudessem sustentar a hipótese da existência de diversos caracteres dessa profissão. Em seguida, surgiu a necessidade de tomar conhecimento da opinião e experiência de trabalho de pessoas que cotidianamente lidam com a dança na cidade.

¹⁰⁴ Técnica em Dança pelo Grupo A.Z Arte. Professora de dança em academias locais e projetos comunitários e artista atuante independente.

Tentando contemplar uma escala ampla de profissionais, elenquei dez representantes com diferentes atuações:

- Pavel Kazarian, diretor da Companhia Jovem da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil;
- Marcos Sage, coreógrafo e professor da Escola Municipal de Balé da Casa da Cultura Fausto Rocha Júnior;
- Jailson Cordeiro, pesquisador independente de cultura popular;
- Maycon Santos, diretor do Studio de Dança Dois Pra Lá Dois Pra Cá;
- Cristiane Brenny, professora de dança em instituições particulares de ensino infantil;
- Ana Lúcia Martins, professora de dança em instituições públicas de ensino infantil;
- Cláudia Maiole, terapeuta;
- Juliana Crestani, coordenadora de projeto social com foco na dança;
- Iraci Seefeldt, produtora cultural;
- Letícia de Souza, bailarina independente.

As entrevistas foram realizadas individualmente com cada participante em data e local predeterminados.

Joinville, a Capital Nacional da Dança, segundo a Lei n.º 13.314/2016 (BRASIL, 2016), possui instituições reconhecidas internacionalmente, como o Festival de Dança de Joinville e a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, porém o título conferido à cidade cria expectativas que vão contra a realidade apresentada pela fala dos entrevistados.

Nesta investigação, foi possível constatar que a dança não constitui apenas arte cênica, mas principalmente manifestação de cultura e identidade de um povo, atividade física, preceito de saúde, ritual religioso, atividade recreativa e terapia. Tentando entender essa multi e transdisciplinaridade, este artigo propõe-se a refletir sobre que dança é essa que vemos em nossa cidade.

A DANÇA JOINVILENSE: RELAÇÕES E ANTAGONISMOS ENTRE FORMAÇÃO E DINÂMICAS DE TRABALHO

Em Joinville, há distintas formas de aprendizagem, metodologias e finalidades para o aprimoramento, bem como grande diversidade de profissionais, instituições e públicos para a dança. O ingresso na dança é estimulado principalmente na infância e, segundo os entrevistados, a principal relação desenvolvida entre profissionais e comunidade envolve a educação.

Como característica geral, a formação do profissional joinvilense de dança dá-se nas academias ou nos cursos livres. Mas, segundo as entrevistas, faltam escolas, cursos específicos, atividades de especialização e um curso de graduação em Dança na cidade. Uma alternativa frequentemente adotada por aqueles que desejam se profissionalizar e seguir carreira como professor de dança tem sido a Licenciatura em Educação Física, no entanto tal formação é questionada, por exemplo, pela professora Cristiane Brenny (2016):

Acho que para quem quer trabalhar com dança a faculdade de Educação Física oferece muito pouco, tanto da parte de anatomia, de alongamentos, como de dança mesmo. Nem sei como é, mas sei que é muito pouco. O ideal seria ter formação de dança, faculdade de dança.

A opção por graduações em áreas afins à dança demonstra a necessidade de reconhecimento profissional, uma forma de se encaixar no mercado de trabalho. A busca pelo amadurecimento leva muitos profissionais para fora da cidade, dificultando a pesquisa e o desenvolvimento de trabalhos consistentes no circuito local.

O papel das escolas e academias nessa formação parece, à primeira vista, fundamental para promover a dança, visto que nelas se formam os núcleos de profissionais e estes, posteriormente, levarão ao público seu ofício, porém um paradoxo é apontado pela produtora cultural Iraci Seefeldt (2016):

E aqui quantos grupos de dança que vivem de arte, dessa dança na cidade? [...] E não é uma realidade só daqui, a gente vê pelo país todo afora. São as escolas que dão estrutura e mantêm a sobrevivência das companhias de dança, dos grupos de dança.

Aqui se levanta um importante questionamento sobre a maneira como ocorrem a profissionalização e a inserção no mercado de trabalho de quem dança. De acordo com a entrevistada, esse processo ainda não está organizado e muitas vezes dificulta a própria manutenção dessa classe profissional não apenas em Joinville, mas em todo o país. Iraci continua seu raciocínio:

As escolas são negócios, então as escolas disputam alunos, as escolas precisam ir para festivais ganhar prêmios e as escolas muitas vezes não querem que seus alunos façam aula com outros professores de outros lugares, porque daí elas vão perder o seu aluno. E aí quem vai pagar a conta no final do mês? [...] E a dança profissional? As escolas elas formam bailarinos. E os bailarinos vão trabalhar onde? (SEEFELDT, 2016).

Tal comportamento pode também ter relação com a descontinuidade da formação, pois condicionar o aluno a apenas uma fonte de conhecimento interrompe um importante fluxo de amadurecimento do artista. Além disso, segundo a bailarina Letícia de Souza (2016), a concorrência entre as instituições de dança da cidade gera um pensamento de mercado que se reflete numa postura de acomodação política.

De acordo com as falas de Ana Lúcia Martins (2017), Marcos Sage (2016) e Maycon Santos (2016), as oportunidades de emprego na área de dança são raras. A competitividade baseada na comercialização das escolas gera uma situação limitante, tanto para o amadurecimento estético quanto ao desenvolvimento de carreira profissional na cidade. Com base em tal reflexão, constata-se que a empregabilidade na dança ainda representa um grande desafio a ser vencido.

Os depoimentos das entrevistas também sugerem que apreciar espetáculos de dança é um hábito periódico entre joinvilenses, mas ainda incipiente e pouco estimulado. Apesar de ser referência nacional de dança, Letícia aponta: “Joinville não tem agenda de espetáculos” (SOUZA, 2016).

A carência de investimentos parece ser o grande entrave para a oferta e procura permanente de serviços e produtos de dança. Segundo o pesquisador Jailson Cordeiro (2016), a dança ainda é uma atividade pouco observada pelo ponto de vista econômico. Ele, que trabalha com o que denomina de “*parte comercial da dança*”, ou seja, com a execução de eventos e elaboração de projetos, ressalta a importância de levar a dança para aqueles que possuem um

conhecimento limitado a estereótipos, a fim de quebrar preconceitos com a atividade. Para isso, considera fundamental criar uma mentalidade de consumo:

Ainda acho que a gente precisa muito disso, criar a própria plateia para espetáculos, para bailes, para tudo que a gente vai fazer com dança. A gente tem que criar uma certa plateia e fazer com que eles enxerguem, por exemplo: “Para mim sair para dançar é muito melhor do que, sei lá, sair para o cinema, ou então para tomar cerveja com alguém”. A ideia de não consumir algo físico como a bebida, por exemplo. “Ah, eu paguei, mas não estou consumindo de fato”. Mas você consome conhecimento, você consome sentimento quando você vai dançar. Essa ideia ainda é muito imatura aqui em Joinville. E isso a gente precisa. Esse também é um dos motivos do meu trabalho, principalmente com o jovem e adolescente, fazer eles enxergarem isso o quanto possível. [...] Existem muitas pessoas que se conhecerem o quanto antes podem se tornar profissionais e consumidores de dança (CORDEIRO, 2016).

A dança apresenta-se como uma atividade economicamente negligenciada, pois foi unanimidade entre os entrevistados apontar os problemas de infraestrutura da cidade e falta de equipamentos para a dança, o que também compromete a qualidade, a divulgação e a receptividade dos trabalhos artísticos aqui apresentados.

Para Pavel Kazarian (2016), a falta de uma visão empreendedora, tanto do poder público quanto do setor privado joinvilense, também reduz as possibilidades de acesso aos conteúdos de dança.

Resumindo todas as carências detectadas pelos entrevistados na dança em Joinville, a professora Ana manifesta seu descontentamento:

Falta valorização da dança fora do “tempo da dança”. Que Joinville tem o tempo da dança, que é durante o Festival. O que as pessoas fazem para se manter dentro dessa cidade que é cidade da dança, fora do Festival de Dança? Não existe política pública voltada para a dança. Não tem espaço adequado, escola voltada para o ensino da dança, não tem graduação em dança, nem especialização em dança. Não tem cotidiano de dança. As pessoas precisariam estar falando de dança o ano inteiro (MARTINS, 2017).

Alguns profissionais têm encontrado um nicho de mercado empregando os saberes da dança para auxiliar na reabilitação de pessoas. Esse trabalho prioriza o bem-estar do corpo, diferentemente do que em geral se apresenta nos palcos da cidade. Os depoimentos da terapeuta Cláudia Maiole (2016) e da professora Juliana Crestani (2016) revelam, ainda que de forma tímida, a

existência de outra dinâmica de fazer dança e aguça a curiosidade para as possibilidades de explorar essa área de atuação ainda em fase de descoberta e desenvolvimento.

Ao interpretar os depoimentos, percebe-se também a falta de valorização dos profissionais locais e de envolvimento com a causa joinvilense. A ausência de uma comunicação dinâmica entre os grupos de dança locais e artistas é denunciada pelos entrevistados e não colabora para resolver os problemas. Pelo contrário, a desarticulação na categoria acentua ainda mais as experiências isoladas.

Com o objetivo de organizar a classe da dança local, em 2009 foi criada a Associação de Grupos de Dança de Joinville (Anacã). Porém, a julgar pela quantidade de associados (apenas sete atualmente) e de representantes nas últimas reuniões abertas também aos não associados, demonstra-se que até chegarmos a um circuito dinâmico e contínuo de produção em dança aqui será necessário dar muitos passos.

PARA ONDE VAI A DANÇA EM JOINVILLE?

A interpretação e o cruzamento dos diversos depoimentos permitiram-me traçar um panorama complexo das dimensões da dança na cidade, identificando agentes, modos de trabalho, espaços de atuação, relações, posturas, afinidades, questionamentos e tensões relacionados às distintas possibilidades da dança em Joinville, bem como eventuais aproximações e distanciamentos desse contexto com a realidade brasileira.

Com as declarações dos entrevistados, pôde-se concluir que Joinville oferece muitas e variadas opções para o ingresso no mundo da dança a começar da infância, desde abordagens mais focadas na arte e no desenvolvimento da técnica até escolas ou cursos que desenvolvem mais os aspectos lúdicos e recreativos da dança.

A falta de preparação mais específica de professores e mesmo de formação em nível de graduação para bailarinos e outros profissionais cria um ambiente em que as práticas são basicamente empíricas, criadas com base no improviso ou mesmo como reflexo daquilo que se obteve como experiência de formação nas academias ou nos cursos de Educação Física (que ainda parece

ser a graduação mais próxima ao mundo da dança adotada como opção pelos profissionais locais).

A Cidade da Dança, porém, apresenta um gargalo no qual estanca a formação daquele bailarino que busca atuar profissionalmente, seja no campo da arte, seja no campo da educação. Se as portas de ingresso no mundo da dança são largas e de variadas opções para a criança e para o jovem, a formação continuada do profissional com vistas à atuação no mercado ainda é um problema: faltam escolas, cursos específicos, atividades de especialização e mesmo um curso de graduação em Dança – há anos discutido, mas que nunca se torna realidade.

Como resultado disso, é possível perceber que a pesquisa em dança e o desenvolvimento de trabalhos mais consistentes no campo artístico são raros, restritos à iniciativa de poucos grupos ou bailarinos que buscaram fora da cidade seu amadurecimento, e ainda não se tornaram um fenômeno frequente ou regular no cenário da cidade. A falta de diálogo ou de comunicação dinâmica entre os diferentes grupos e artistas é denunciada pelos entrevistados e não colabora para resolver esse problema. Pelo contrário, essa falta de unidade na categoria acentua ainda mais as experiências isoladas.

Uma das perguntas realizadas a todos os entrevistados questionou quais seriam os meios necessários para superar as carências de Joinville no que se refere à dança. Surpreendentemente, mais do que investimento financeiro, políticas públicas, espaços e graduação universitária, o diálogo foi a palavra mais lembrada. Evidencia-se aqui a necessidade de promover encontros, sem caráter competitivo, que tenham como objetivos maiores a troca de informações, o debate saudável e a revisão de conceitos sobre a dança.

Há que se considerar, no entanto, a importância dos Seminários de Dança, promovidos regularmente desde 2006 pelo evento Festival de Dança de Joinville, que vem consolidando um espaço para discussão das demandas da categoria. Ainda assim, a participação pontual dos profissionais ainda é discutível, principalmente daqueles que mantêm suas atividades na própria “cidade da dança”.

A falta de comunicação entre os profissionais e de participação no que tange aos encontros de dança parece ser a grande falha que implica na

desarticulação de toda a classe. É irônico constatar que isso acontece com a dança e em Joinville. Afinal, a cidade é ou não a Capital Nacional da Dança?

Resolver tantas carências apontadas pelas falas dos entrevistados necessitaria mudanças contínuas que vão muito além da garantia de subsídios para a fomentação dos artistas. Seria preciso repensar os mecanismos que colaboram para a fruição da dança na cidade, fazendo dela uma atividade possível e acessível a todos.

Uma atitude coletiva em prol da dança. Esta sim parece ser uma melhoria com efeitos a curto, médio e longo prazo e que produz resultados transformadores. Estar presente e defender a causa diante de condições políticas, econômicas e sociais que ameaçam nossa atividade são ações fundamentais na discussão sobre a dança que queremos para o futuro, provando assim que quem estabelece os limites para a socialização da dança é o próprio ser dançante.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Presidência da República. **Lei n.º 13.314/2016, de 19 de julho de 2016.** Brasil, 2016. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13314.htm>. Acesso em: 8 dez. 2016.

BRENNY, Cristiane. **Cristiane Brenny:** entrevista [2016]. Joinville. Entrevista concedida a Erika de Moura Nessler.

CORDEIRO, Jailson. **Jailson Cordeiro:** entrevista [2016]. Joinville. Entrevista concedida a Erika de Moura Nessler.

CRESTANI, Juliana. **Juliana Crestani:** entrevista [2016]. Joinville. Entrevista concedida a Erika de Moura Nessler.

INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE (org.). **A dança clássica:** dobras e extensões. Joinville: Nova Letra, 2014.

KAZARIAN, Pavel. **Pavel Kazarian:** entrevista [2016]. Joinville. Entrevista concedida a Erika de Moura Nessler.

MAIOLE, Cláudia. **Cláudia Maiole:** entrevista [2016]. Joinville. Entrevista concedida a Erika de Moura Nessler.

MARTINS, Ana Lúcia. **Ana Lúcia Martins:** entrevista [2017]. Joinville. Entrevista concedida a Erika de Moura Nessler.

NESSLER, Erika de Moura. **Diálogos de dança: possibilidades artísticas, educativas, sociais e terapêuticas na cidade de Joinville.** 2017. 88 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Curso Técnico em Dança) – Grupo A.Z Arte, Joinville, 2017.

SAGE, Marcos. **Marcos Sage:** entrevista [2016]. Joinville. Entrevista concedida a Erika de Moura Nessler.

SANTOS, Maycon. **Maycon Santos:** entrevista [2016]. Joinville. Entrevista concedida a Erika de Moura Nessler.

SEEFELDT, Iraci. **Iraci Seefeldt:** entrevista [2016]. Joinville. Entrevista concedida a Erika de Moura Nessler.

SOUZA, Letícia de. **Letícia de Souza:** entrevista [2016]. Joinville. Entrevista concedida a Erika de Moura Nessler.

Um ensaio com história (e) prática da dança¹⁰⁵

Lauana Vilaronga Cunha de Araújo¹⁰⁶

Resumo: Este artigo tem por objetivo observar o entrosamento entre pesquisa histórica e criação artística em dança. Nos meandros dos fazeres histórico e coreográfico, o experimento transita pela poética e estética do flamenco, pela dramaticidade da dança moderna e dialoga com autores como Sônia Rangel, Gaston Bachelard, Michel Maffesoli e Carl Jung, bem como interage com elementos da micro-história e da história oral. A análise destaca, então, o corpo na dança como memória, a subjetividade como elemento determinante na relação passado-presente-futuro e a alteridade como força propulsora para as relações e construções sociais. Numa escrita que integra o padrão acadêmico e o devaneio poético, proponho pensar o indivíduo como *unidade do corpo histórico*, interligando na dança e na vida aspectos de si, do outro e do mundo de forma fluida e compartilhada.

Palavras-chave: história da dança; processos de criação em dança; ancestralidade.

Toda narrativa é um ponto de vista e, quando ela adentra no espaço-tempo do corpo, ganha conotação nômade e ancestral. Assim, a pesquisa histórica em dança realizada por um profissional cuja área de atuação é primordialmente a própria dança reflete uma tarefa instigante e, ao mesmo tempo, árdua, porque encontra ressonância na experiência encarnada do corpo. Ainda que se pudesse optar por uma metodologia absolutamente objetiva e imparcial, as grandes questões humanas inevitavelmente passariam pela vivência cênica. É possível que este seja um exemplo de estudo no qual podemos trabalhar pela perspectiva da alteridade, pois não há como olhar o outro, senão por meio de si e vice-versa. As perguntas surgem em lacunas da vivência estética, e as respostas são vasculhadas segundo uma ideia de correspondência atemporal entre presente, passado e futuro. A tarefa de rememorar atém-se em imagens do passado, mas possui seu foco no *vir a ser*. Percebe-se que nada é estanque, pois o corpo enquanto engrenagem incansável elabora e reelabora experiências em busca de textos propositivos.

¹⁰⁵ O experimento, sem título, ocorreu no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), na disciplina Processos de Encenação, ministrada pela professora Sônia Rangel. A tese, intitulada *A sílfide morena Teresa Cabral: dança moderna e apagamento histórico em Salvador* (ARAÚJO, 2013), teve orientação da professora Eliana Rodrigues Silva.

¹⁰⁶ Mestre e doutora em Artes Cênicas pela UFBA. Professora adjunta da Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

A labuta do historiador transita entre as estantes de narrativas oficiais, a subjetividade e a memória daquele que narra fatos e contextos (de forma oral ou escrita), a existência e competência do registro iconográfico e o universo complexo do próprio historiador – que tem questões a fazer e mistérios a desvendar.

Já o indivíduo que conhece ou vivenciou determinadas situações sociais é considerado detentor de informações, registros e rastros históricos e ganha *status* e responsabilidade ao socializar esses conhecimentos. Sua prática é permeada por imagens, sensações, impulsos emocionais e racionais, além de transparência e sombras do inconsciente.

Dada a inteireza de cada uma dessas construções sociais – o artista da dança, o historiador e aquele que conta histórias da vida –, observa-se que a história por si só é oca; serve às traças. Assim como uma pintura perdida no tempo, que passa a existir e recuperar sua memória quando *descoberta*, as vivências também demandam esses esforços da sensibilidade poética, do registro e da socialização.

Debruçando-se sobre a mecânica da memória, Gaston Bachelard (1989, p. 28-29) situa sua âncora não no tempo, na cronologia, mas no espaço solidificado pela imagem: “O inconsciente permanece nos locais. [...] Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade”. Com essa afirmação, o autor adentra no lugar da historiografia de forma fascinante, alimentando a negação do paradigma da história autenticada por fatos, datas e documentos. A valorização do sujeito e de sua subjetividade assume a base da ação de rememorar, perdida no tempo, mas salvaguardada pelas imagens únicas e pessoais. Nesses termos, ele afirma que há nos historiadores um pouco de poetas.

Compactuando com essas ideias, Michel Maffesoli (2005) conceitua realidade como reunião de pequenas histórias que caracterizam determinada sociedade em seu tempo e complementa: “Aquilo que existe, aquilo que chamamos de realidade, contém uma parcela de quimeras, imaginações ou, para retomar um lugar comum, de inconsciente, que não pode ser negligenciada” (MAFFESOLI, 2005, p. 120)

Já as vertentes da micro-história e da história oral, no que lhes concerne, valorizam o sujeito, suas ações cotidianas e concepção de mundo como fontes relevantes para a construção de uma compreensão sobre o coletivo. A proposta metodológica da micro-história (VAINFAS, 2002) considera a análise documental de determinada personalidade histórica como possibilidade de compreender seu contexto. Ao tentar entender sua história particularmente, aspectos políticos e socioculturais são desnudados, e um olhar mais abrangente sobre aquela comunidade torna-se possível. Na história oral (CALDAS, 1999), por sua vez, o depoimento de cada indivíduo é de grande valia, devendo, por seus princípios, guiar a construção textual, uma vez que, depois de diversos encontros de entrevistas gravadas e transcritas, ocorre a *transcrição*, que consiste na arrumação de tais entrevistas, de modo que o texto final seja a voz direta do entrevistado, não secundarizada na voz do historiador.

Todos os trânsitos de subjetividade, portanto, merecem atenção. Como, então, dar substância a todos esses elementos do fazer histórico? Quais princípios os unem? Estaria a historiografia da dança a serviço da sua prática docente ou cênica, enquanto modelo e regra a serem seguidos ou desobedecidos? Ou ainda: o esforço daquele que se dedica à prática cênica deve ser o de deixar provas dos seus feitos para a contemplação pela posteridade? Tomemos a exposição como condição *sine qua non* da arte: até que ponto deve ir a exposição do artista? Qual é a sua real carga de comunhão com seu texto, com sua personagem? Como sua arte alimenta a busca primordial? Questões filosóficas essenciais alinhavam realidade e imaginário, experiência e devir, individualidade e cosmos. Seja na dança, seja na vida, das mais simples às mais complexas, as perguntas elaboradas pelo homem refletem um desejo de entendimento e integração com o tempo e com o espaço, ainda que o que se encontre seja plural. Novas metas serão traçadas, em sintonia ou à revelia dos indícios, que nunca somem completamente.

Resolvi vivenciar todas essas questões: eu, cobaia de mim, da minha própria incursão científica de doutorado. O que aconteceria ao estimular, criativamente, as minhas elaborações sobre história da dança, memória, rastro, fatos e registros; minha experiência enquanto dançarina de flamenco; minha busca teórica sobre a dança moderna de Teresa Cabral em Salvador da década de 1970; meu rastro ancestral espanhol; minha experiência de vida no trânsito

interior–capital da Bahia com todo o imaginário que guardo das narrativas familiares sobre as ciganas que arranchavam¹⁰⁷ na porta da minha bisavó? Se um dos princípios da historiografia é a integração corpo-raiz – posto que cada indivíduo busque, no outro, vestígios de si –, nessa tensão ancestral holística se concentrou a carga de experiência e maturação da humanidade, externada esteticamente, por exemplo, pela densidade dramática e extrema passionalidade do flamenco e da dança moderna.

Na dança flamenca, o corpo trabalha como um vulcão prestes a explodir, como uma flecha no instante anterior de lançar-se ao alvo. Forças contrárias alimentam uma postura esguia numa sequência de contrações sutis. Os pés têm a função vertiginosa de ligar a dançarina ao seu centro e ao centro do universo por meio do sapateado vigoroso. Um mecanismo circular aciona o alongamento da coluna, o rebaixamento dos ombros, a insinuação do pescoço e da cabeça, em contraponto com a força da gravidade e a expansão do peito, que estimula uma leve transferência de peso para frente. Braços controlados e em suspensão armada ativam um mecanismo dinâmico que lembra a destreza de uma ave em conversões ágeis e precisas. A força é concentrada e direcionada à terra, ao enraizamento. Porém, de modo aparentemente paradoxal a essa ideia de enraizamento, a estrutura corporal do flamenco em suas evoluções de sapateado e giros pode provocar no corpo uma crescente concentração de energia, que em grande proporção pode estabelecer no intérprete o estado de vertigem, no sentido de *unidade do corpo histórico* – ao que os flamencos chamam de *duende*. Nesses termos, não há incongruência: Bachelard (1990, p. 244) explica que “na vida da metáfora, há como que uma lei da ação e reação: buscar a terra estável, com um grande desejo de estabilidade, é tornar estável uma terra fugidia. O ser mais móvel deseja ter raízes”. Permanência e transformação interagem em espiral no flamenco, que integra terra e céu (materialidade e espiritualidade) na experiência ancestral.

A investigação artística estabelece um estado de alerta, de tensão criadora. O ato inventivo só se manifesta porque há uma ideia em processamento interno que, segundo Maffesoli (2005, p. 152-153), pode não estar tão explícita: “Inventar é descobrir aquilo que pode estar oculto mas que,

¹⁰⁷ Significa acampar, montar barracas. No caso citado, acontecia de forma provisória e consentida pelos ciganos que eram amigos de minha bisavó.

nem por isso, está menos presente, em recantos esquecidos e, por vezes, obscuros”. No meu experimento, o princípio do equilíbrio entre teoria e prática imediatamente acionou o diálogo entre realidade e invenção. O rigor científico da análise histórico-crítica cedeu lugar aos pontos de interseção com a dramaticidade da dança moderna e da dança flamenca. Reflexões sobre termos como memória, rastro, raiz, verdade, fato, registro foram contemporizadas pela possibilidade da *interpretação*¹⁰⁸ e das imagens que criei com base nas narrativas familiares sobre mulheres fortes e ciganas no interior da Bahia. Sem preconceito ou resistência, estimulei o princípio da invenção¹⁰⁹ na trama histórica. A imagem da cigana reuniu, então, todos os princípios e conceitos desse processo de centramento artístico. Bachelard (1990, p. 225) afirma que “tudo começa, mesmo na experiência, por imagens”. A cigana é aquela que pressente o futuro, que domina o passado, que vaga destemida pelas trilhas da humanidade, que escreve sua história no corpo e no caminho que pisa sem apego, que elabora a memória na coletividade, que tem como verdade a experiência do instante, que tem no ritmo e na beleza o rastro da existência, que tem na serenidade e na ousadia o destemor diante da vida e da morte.

Paradoxalmente, na vida de uma de minhas ancestrais, a cigana provocava temor e repulsa e é lembrança que causa angústia. Mesmo ouvindo diversas vezes essa versão dos fatos, não foi isso que me impactou. Rangel (2006, p. 1) explica “a imagem como um grande *operator* que faz livres conexões, extrapola o simbólico, vai além do psicológico, para aproximar-se do jogo como invenção, intermediação entre conhecido e desconhecido no devir da poética”. A potência libertadora da imagem poética transgride o espaço da conveniência social e permite a exploração de uma rede múltipla de existências. A cigana acionou meus sentidos, alinhavando minhas experiências como historiadora e artista. Além de me posicionar em outro ângulo em relação à avaliação daquele que fala e rememora experiências de vida, ampliou minha compreensão do que venho investigando esteticamente. Ao me expor em trânsito, em busca,

¹⁰⁸ O termo está sendo usado no sentido aplicado por Luigi Pareyson (2005, p. 3) no prefácio do livro *Verdade e interpretação*: “Aquela solidariedade originária entre pessoa e verdade”, vislumbrando “a possibilidade de um diálogo entre as diversas perspectivas pessoais, desde que finalmente se abandone a concepção objetiva de verdade”.

¹⁰⁹ Termo aplicado segundo Maffesoli (2005, p. 129): “Se a palavra ‘invenção tem um sentido, este é bem o de fazer vir (*in-venire*) à luz aquilo que existe, e já está aí”.

experimentando o lugar da recusa, da não fixação, deparei com a potência do reconhecimento, da criatividade e da ludicidade. Olhar para mim sob esse viés nômade trouxe generosidade e respeito não só por aqueles que me privilegiam com o compartilhamento de suas vivências, quanto comigo mesma, ao acolher intuições e ímpetus criativos no meu labor coreográfico.

Nesse sentido, a valorização das ideias de trânsito e de caminhada na potencialização e convocação do sujeito criador no tocante à pesquisa histórica em dança foi aqui alinhavada pelos quatro autores de maior referência para o experimento: Rangel (2006, p. 2), quando pondera sobre a relação enquadramento *versus* sensação de deslocamento/desvio; Maffesoli (2005, p. 130), na referência à intuição como “sedimentação da experiência ancestral” (saber incorporado); Jung (1978, p. 209), quando afirma que o futuro se prepara com antecedência no inconsciente; e, por fim, Bachelard (1989, p. 31), quando enaltece o devaneio do caminho, almejando que “toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos”.

Os caminhos de devaneio poético que trilhei como cigana pontuaram muitos aspectos familiares, desde a rememoração, apropriação e reinvenção de histórias alheias, ou a autovalorização na busca particular pela minha árvore genealógica e suas analogias com os ciganos; também reacenderam a coragem de lançar-me em terras desconhecidas da invenção e criatividade, por dar-me a mão e ler o destino do meu desejo. A cigana representou o “de repente”¹¹⁰, o *insight*, o espelho que refletiu minha identidade e ancestralidade, que autenticou a permissividade para a desmedida cênica.

Do resultado cênico apresentado à turma do doutorado e a uma plateia associada a Alma Flamenca Cia. de Dança¹¹¹, já não cabe contestar a imagem romântica que fiz da casa natal de minha bisavó. Não é transgressora nem desafiadora a pergunta da plateia quanto à veracidade dos fatos contados ou à curiosidade em saber o quanto daquilo foi experimentado por mim ou por outros familiares. Considerando, na relação entre arte e plateia, cada indivíduo como *unidade do corpo histórico*, importará o quanto tudo isso ativa no artista e no

¹¹⁰ Termo utilizado em análise de criação literária por Francisco Bosco, transpondo-o para a realidade de trânsito proposto aqui entre o fazer teórico e prático da dança: “O tempo de passagem da leitura [teoria] à escrita [prática] é este ‘de repente’” (BOSCO, 2007, p. 40).

¹¹¹ Dirigida por Ila Vita em Salvador, Bahia.

espectador a reflexão, a identificação e o estímulo na busca permanente. Bachelard (1989, p. 31) explica que “o que comunicamos aos outros não passa de uma orientação para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente”. O que dancei está em mim e é verdade. Palavra de historiadora!

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. **A sílfide morena Teresa Cabral: dança moderna e apagamento histórico em Salvador**. 405f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSCO, Francisco. O ensaio como poema. **Cult**, São Paulo, ano 10, n. 120, p. 40-41, dez. 2007.

CALDAS, Alberto Lins. **Oralidade, texto e história: para ler a história oral**. São Paulo: Loyola, 1999. 133 p.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, sonhos, reflexões**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Verdade e interpretação**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RANGEL, Sônia. Processos de criação: atividades de fronteira. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS: OS TRABALHOS E OS DIAS DAS ARTES CÊNICAS: ENSINAR, FAZER E PESQUISAR DANÇA E TEATRO E SUAS RELAÇÕES. **Memória Abrace X**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. p. 311-312.

VAINFAS, Ronaldo. **Os protagonistas anônimos da história: micro-história**. Rio de Janeiro: Campus, 2002. 163 p.

Frágil: uma experiência em dança contemporânea em Joinville

Letícia Souza¹¹²

Resumo: Este artigo é um recorte da pesquisa *Vestígios e subversões: experiências de um corpo que dança em Joinville*¹¹³, pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), na linha de pesquisa Linguagens Cênicas, Corpo e Subjetividade, com orientação das professoras doutoras Daiane Dordete¹¹⁴ e Sandra Meyer Nunes¹¹⁵. Neste artigo proponho revisitar as apresentações do espetáculo *Frágil, ou, essa dança é 30 minutos mais longa do que poderia ser para competir* e assim perceber possíveis caminhos na construção de tentativas de bagunçar algumas ordens instauradas na cidade de Joinville.

Palavras-chave: experiência em dança; Joinville; criação; subversão.

AQUILO QUE FOI-É

Talvez isso que esteja acontecendo seja um conjunto de lembranças, um mosaico no qual cada pedra é como um *flash* de memória, um pedaço de alguma coisa que já aconteceu... Talvez seja uma dança feita de muitos pedaços. Talvez seja como um campo cheio de ruínas. Como se tivesse ocorrido um bombardeio em uma grande cidade e todos os prédios estivessem caídos. Não se consegue mais ver uma cidade, mas montes de concreto empilhados e ferro retorcido. Pode-se apenas supor de que coisa inteira esses pedaços já fizeram parte. Talvez seja uma dança das ruínas¹¹⁶.

Com base na minha experiência como artista em Joinville, narro neste artigo uma investigação constituída de afetos e memórias daquilo que me atravessou e do que desenvolvo hoje em dia na cidade, praticamente numa tentativa de juntar e reconfigurar cacos e pedaços. Aqui exponho uma

¹¹² Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Conselheira do Setor da Dança do Conselho Municipal de Política Cultural (CMPC) de Joinville, artista, pesquisadora e produtora cultural.

¹¹³ Com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (Fapesc), em parceria com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

¹¹⁴ Doutora em Teatro pela Udesc. Atriz, diretora, dramaturga e professora do PPGT da Udesc.

¹¹⁵ Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Artista, pesquisadora e professora do PPGT da Udesc.

¹¹⁶ Trecho do texto utilizado na trilha sonora do espetáculo *Frágil, ou, essa dança é 30 minutos mais longa do que poderia ser para competir*, de 2016.

continuação, um desdobramento da Letícia que cresceu na experiência de um corpo que precisava ser eficaz e que agora por meio das turbulências tenta subverter algumas questões do que o próprio corpo foi-é. Pergunto-me então: quais caminhos, diferentes dos já expostos, podem atentar-se para uma dança que instaure uma reflexão no próprio corpo? Como pensar uma dança além de um panorama enraizado e construído historicamente? Como dançar a resiliência?

Diante de um cenário construído historicamente na cidade e percebendo poucas iniciativas nos últimos anos de proposições que pudessem subverter os padrões já estabelecidos, registro aqui as tentativas que proponho enquanto artista de uma dança que se lança ao abismo sem a prerrogativa do acerto. Subverter algumas lógicas no contexto Joinville é ir contra o que historicamente vem sendo estabelecido, é buscar o dissenso, e não uma lógica da eficácia em que somente corpos autorizados podem dançar. Pensar a dança como lugar dos conflitos, e não lugar de certezas, sugere um novo olhar e uma atitude de resiliência nesse lugar Joinville.

A DANÇA CÊNICA EM JOINVILLE

A produção de dança cênica em Joinville é bastante peculiar e determinada conforme algumas complexidades. Muitos fatores contribuem para pensar a dança na cidade, tais como: a produção voltada a festivais competitivos nas numerosas escolas e grupos de dança da cidade, a pouca produção de espetáculos profissionais ao longo de todo o ano, a falta de um curso superior de dança e o fato de a cidade não receber uma constante circulação de espetáculos provenientes de outros lugares.

Joinville desde 2016 detém o título Capital Nacional da Dança, que foi tramitado no Senado Federal brasileiro e que pode ser verificado em nota publicada em 2016 no *site* do Senado:

Nesta quarta-feira (20), a cidade de Joinville (SC) tornou-se oficialmente a Capital Nacional da Dança. A Lei 13.314/2016, sancionada pelo presidente interino Michel Temer e publicada no Diário Oficial, é oriunda do PLC 88/2015, apresentado pelo deputado Marco Tebaldi (PSDB-SC). O texto foi aprovado no Senado em maio (SENADO NOTÍCIAS, 2016).

Há mais de 30 anos, Joinville promove um festival de dança considerado pelo *Guinness Book* como o maior evento no mundo em número de participantes: em torno de 4,5 mil bailarinos. A cidade sedia a única Escola do Teatro Bolshoi fora da Rússia.

Como podemos visualizar na nota, o título leva em consideração duas instituições da cidade: o Festival de Dança de Joinville (evento realizado pelo Instituto Festival de Dança) e a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil.

Ter formação em dança cênica em Joinville significa, em 99% dos casos, participar em algum momento da vida do Festival de Dança de Joinville. O grande evento competitivo norteia a maior parte do que é feito em dança na cidade. Não somente o Festival de Dança de Joinville, mas tantos outros festivais competitivos foram criados nos últimos anos no estado catarinense e impulsionam as criações de coreografias curtas com linguagens reconhecíveis de dança. Para o pesquisador Anderson do Carmo¹¹⁷ (2016), em crítica jornalística sobre o panorama da dança catarinense: “Contamos com um cenário pitoresco: em termos de proporcionalidade Santa Catarina é um dos estados que mais tem festivais competitivos de dança no Brasil. Dos cerca de setenta vêm imediatamente à cabeça o imponente Festival de Joinville”.

A falta de uma graduação em dança é outro item-chave para se pensar a produção joinvilense e evidencia a falta de incentivo à pesquisa na cidade. Atualmente a cidade possui cursos de dança de nível técnico localizados: na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil, na Escola AZ Arte e na Escola Germano Timm (iniciativa do Governo do Estado de Santa Catarina). A pesquisadora Sandra Meyer em seu artigo “O que não pode mais deixar de ser: relatos indignados sobre a ex(in)clusão da dança no ensino superior em Santa Catarina”, publicado na nona edição do livro *Seminários de Dança*, relata as constantes tentativas para a implantação de um curso de dança no estado catarinense e pontua reflexões que revelam muito do pensamento de Joinville, tais como não perceber a dança como área de conhecimento: “Seu entendimento como entretenimento e lazer tem grande aderência no imaginário social local” (MEYER, 2016b, p. 60).

¹¹⁷ Mestre em Teatro pela Udesc. Doutorando do PPGT da Udesc.

Outro fator desdobra-se na produção da cidade: poucas companhias e artistas profissionais propõem espetáculos de dança durante o ano todo. Em uma consulta, por exemplo, nos projetos inscritos nas últimas edições (2015, 2016, 2017) dos programas de fomento Edital de Apoio à Cultura e Mecenato Municipal¹¹⁸, é possível visualizar que grande parte dos projetos culturais inscritos está relacionada a propostas de formação como cursos e *workshops* e poucas propostas contemplam a criação, pesquisa e montagem de espetáculos que não sejam somente a colagem de coreografias curtas de várias modalidades de dança.

O que também contribui para um repertório limitado de dança cênica é Joinville receber poucos espetáculos profissionais produzidos em outros locais do país. Raras exceções acontecem ao longo do ano, geralmente vinculadas à programação de teatro do Serviço Social do Comércio (SESC) de Joinville (e apresentadas para uma plateia reduzida de espectadores).

Pergunto-me então: como a produção de uma cidade se diversifica se não há incentivos à pesquisa em dança? Como a produção de uma cidade se diversifica sem poder experimentar outras criações, outros espetáculos, outras propostas poéticas?

REVERBERAÇÕES

Desde 2009 trabalho profissionalmente em Joinville. Minha formação em dança iniciou-se em duas escolas específicas da cidade – o Centro de Dança e Pesquisa Flávia Vargas¹¹⁹ e a Escola Municipal de Ballet, da Casa da Cultura¹²⁰ – e intensificou-se na metade dos anos de 1990 (década importante na cidade, com o crescimento de muitas escolas e grupos de dança). Entre idas e vindas

¹¹⁸ Ambos integram o Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura (SIMDEC), da Secretaria de Cultura e Turismo (Secult) de Joinville.

¹¹⁹ Inaugurada em 1996, a escola, localizada no centro da cidade, possuía uma grade de aulas e formato inovadores naquela época. As alunas e os alunos tinham a possibilidade em sua formação de fazer aulas de diversas técnicas codificadas, tais como balé clássico, *jazz* e *sapateado*, além de disciplinas como história da dança. A escola possibilitou o intercâmbio de diversos professores do Brasil e até mesmo da Rússia. Em 2000, a escola encerrou suas atividades e sua diretora, Flávia Vargas, assumiu o cargo de coordenadora da Escola Municipal de Ballet da Casa da Cultura.

¹²⁰ Surgiu em 1976 sob a coordenação de Carlos Tafur. Atualmente é coordenada pela professora Ana Beatriz Siqueira. A escola situa-se na Casa da Cultura, espaço importante de difusão e formação em artes na cidade.

nas escolas, durante a infância e adolescência, e entre aulas de diversas técnicas codificadas de dança, tais como o balé clássico, havia sempre o desejo de participar dos festivais competitivos de dança e a preocupação em competir, em estar nas premiações. Carrego lembranças construídas nos festivais competitivos de dança, como as da artista joinvilense Maria Carolina Vieira¹²¹, “nas quais parecia haver uma necessidade de acerto, já que havia colocações e premiações” (VIEIRA, 2014, p. 70).

Observando o cenário desde a minha formação e percebendo os discursos construídos principalmente a partir da década de 1990 até os dias atuais na cidade, visualizo poucas iniciativas de propostas artísticas dispostas a não somente querer alcançar e replicar formas ideais das técnicas codificadas que integram o repertório dos festivais competitivos, mas que de fato se atualizem e proponham novos modos de pensar e produzir além dos cronômetros. Para Sandra Meyer (2016b, p. 62):

O ensino (e a conseqüente produção coreográfica) das escolas e academias, exposto a descontinuidades, fragilidades e limitações que desfavorecem o desenvolvimento de um repertório conceitual que propicie pesquisa em dança, deságua em geral em festivais de cunho competitivo, muito comuns no contexto catarinense. Isso vem determinando um ambiente coreográfico desvitalizado e pouco propício ao ensino e à aprendizagem voltado às questões do corpo na contemporaneidade. Jovens artistas ou grupos raramente conseguem migrar do vasto circuito de festivais de escolas espalhados pelo território catarinense (circuitos que perfazem um dado estágio de aprendizado) para um empreendimento de mais fôlego em direção à profissionalização.

Analisando de forma crítica o panorama da dança na cidade, relato a seguir uma possível tentativa de buscar outras proposições e subversões.

FRÁGIL, OU, ESSA DANÇA É 30 MINUTOS MAIS LONGA DO QUE PODERIA SER PARA COMPETIR

Com estreia em setembro de 2016 no Teatro do Sesc de Joinville e no Teatro do Sesc Prainha, em Florianópolis, por meio do fomento do Prêmio

¹²¹ Mestre em Teatro pela Udesc. Bailarina do grupo belga Peeping Tom Company.

Funarte de Dança Klauss Vianna 2014, da Fundação Nacional das Artes (Funarte), do Ministério da Cultura, do Governo Federal, *Frágil* surgiu do encontro de dois artistas com trajetórias distintas em dança.

O espetáculo¹²², com direção de Anderson do Carmo, bailarino que iniciou seus estudos de dança no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc) e posteriormente seguiu carreira no Grupo Cena 11 Cia. de Dança, até 2016, propôs uma dramaturgia que tem como uma de suas escolhas olhar de maneira crítica para a minha própria formação¹²³ de dança.

Com uma equipe formada por artistas de Florianópolis¹²⁴ e de Joinville¹²⁵, o diálogo entre as duas cidades potencializa-se, e ter buscado o intercâmbio com artistas de fora¹²⁶ de Joinville evidenciou o desejo de estar mais próxima da mais significativa produção de dança contemporânea do estado catarinense, de artistas em constante atuação e de grupos como o Cena 11 Cia. de Dança¹²⁷, grupo referência em dança no Brasil.

Mediante um processo de criação com duração de aproximadamente um ano de ensaios realizados nas duas cidades catarinenses, surgiu *Frágil*. Ao longo da criação, estimulados pelo processo, produzimos diversos registros que já indicavam pistas de reflexões e de um possível porvir. Esses registros, em forma de textos, vídeos e imagens, foram publicados regularmente em uma página¹²⁸ feita exclusivamente para o processo do espetáculo, na rede social Facebook.

¹²² Sinopse do espetáculo: “Não há nada sólido... Parece que daqui por diante tudo será sempre esmigalhável; sempre à beira de romper com facilidade. É: parece que é delicado mesmo. Quanta resistência se esconde ali? Quanto vigor ela terá? Quão sujeito a erros estará? Quanto tempo será que vai durar tudo isso? *Frágil* é uma pergunta dançada: depois de todo esse caminho que já foi percorrido, a vontade agora é de ir para onde? Partindo da lógica do fragmento, essa dança quer habitar a bagunça antes de organizar qualquer coisa do mesmo jeito.

¹²³ A formação em dança citada refere-se à predominância das técnicas corporais codificadas, no caso aqui mais especificamente o balé clássico.

¹²⁴ Direção de Anderson do Carmo, figurinos de Karin Serafin, trilha sonora de Dimi Camorlinga e assessoria de imprensa de Néri Pedroso.

¹²⁵ Iluminação de Flavio Andrade, cenografia de Marcelo Mello, material gráfico de Rodrigo Ascensão e fotografia de Rodrigo Arsego.

¹²⁶ Ressalto que, anteriormente ao trabalho com Anderson, eu já havia buscado percorrer caminhos de diálogo com a dança contemporânea de Florianópolis, tendo trabalhado no espetáculo *Interferências dos Encontros*, com Adilso Machado e Maria Carolina Vieira, artistas que também construíram suas carreiras na capital catarinense.

¹²⁷ Uma das principais companhias de dança do Brasil. Fundado em 1993 e com sede em Florianópolis, o grupo tem a direção de Alejandro Ahmed.

¹²⁸ Disponível em: <www.facebook.com/Fr%C3%A1gil-1794046934150584/>.

Em *Frágil*, repensar o conceito de virtuose propondo uma poética baseada na imprevisibilidade como proposição é a chave para se refletir sobre uma dramaturgia também construída enquanto manifesto. Estratégias de resiliência em um contexto peculiar e lampejos daquilo que foi-é estruturam e desestruturam o espetáculo, buscando articular novas perguntas e novas tonalidades utilizando de forma crítica a própria história, em que as criações de temporalidades e memórias se atualizam, numa reconfiguração dos sentidos e das experiências.

O espetáculo indaga sobre como produzir uma dança que leve em conta a história dos corpos que a fazem, mas que opera de modo crítico e faça de seu contexto parte integrante da dramaturgia. *Frágil* questiona, pergunta, critica os modos de produzir dança e tenta incluir em suas indagações quão operantes podem ser as lógicas supostamente politizadas da dança contemporânea.

Na temporada de estreia, alguns relatos do público presente nas apresentações foram registrados, bem como outras críticas publicadas ou enviadas informalmente. Para Sandra Meyer (2016a), em crítica enviada por e-mail para a equipe do espetáculo:

Com uma dimensão poética e política provocadora, a fragilidade anunciada contém em si potência e revela um campo de forças para a existência e a resistência, de Letícia, de Anderson e de outros artistas de sua geração. Com formação em balé em uma cidade – Joinville, SC – em que a dança contemporânea precisa forjar espaços para acontecer, Letícia empreende um processo de criação intenso, numa espécie de manifesto do que pode um corpo ao de fato desejar ser outro, com o olhar atento e questionador de Anderson.

Ida Mara Freire¹²⁹ (2016), em crítica publicada no jornal *Notícias do Dia*, aponta:

Frágil interroga se a solidez da resistência está escondida entre os escombros da facilidade; se o tule da delicadeza protege quando se cai no erro; e por quanto tempo se segue silenciosamente uma trilha ensurdecidora. Nessa dança pautada na lógica do fragmento, a coerência interna ocorre entre a entrega da dançarina e o acolhimento ou a sisudez da plateia. Uma dança que é uma pergunta e não uma resposta lembra-nos sobre a fragilidade do caráter das promessas: serem pequenas

¹²⁹ Pós-doutora em Dança pela Universidade do Cabo. Escritora, educadora, dançarina, diretora, pesquisadora e crítica de dança.

ilhas de certezas num oceano de incertezas (FREIRE, 2016, p. 23).

COMO DANÇAR EM JOINVILLE?

Após a estreia em Joinville e pensando em possíveis articulações do espetáculo com o público da cidade, foi elaborado o projeto *Frágil: desdobramentos possíveis em dança contemporânea*¹³⁰. Ele foi executado em 2017 e realizou: oito apresentações para escolas, duas apresentações abertas ao público em geral e seis *workshops* sobre processos criativos em dança com os profissionais que compõem a ficha técnica do espetáculo¹³¹.

Nas oito apresentações realizadas para escolas da cidade, a plateia foi composta de crianças e adolescentes entre 5 e 14 anos de idade, estudantes da rede pública de ensino que integram o Programa Dança na Escola¹³². Cerca de 300 alunos participaram dos espetáculos, que aconteceram no Galpão de Teatro da Associação Joinvilense de Teatro (Ajote).

Em todas as oito sessões, ao chegarem ao local, os estudantes eram convidados a dialogar informalmente com uma mediadora convidada sobre o que poderia ser dança contemporânea, partindo do pressuposto de não delimitar um conceito nem categorizar a dança contemporânea, mas sim abrir espaços para diversas possibilidades de pensamentos.

Durante as apresentações, era notável a trajetória de sensações provocada pela experiência do espetáculo. Estranhamento, medo, comentários e risadas oscilavam e revezavam-se compondo praticamente uma coreografia dos espectadores. O espetáculo aproximava, distanciava, criava camadas de significações num convite a invadir o caos.

Muitas contribuições das alunas e alunos por meio de falas e depoimentos escritos e em vídeos foram registradas após cada apresentação. A aluna Manoela, após uma das apresentações, comentou:

¹³⁰ Contemplado pelo Mecenato Municipal de Joinville 2016.

¹³¹ Dramaturgia com Anderson do Carmo, figurinos com Karin Serafin, iluminação com Flavio Andrade, trilha sonora com Dimi Camorlinga, fotografia com Rodrigo Arsego e processos criativos em Joinville com Leticia Souza.

¹³² Projeto desenvolvido com aulas de dança ministradas no contraturno escolar.

No começo eu fiquei bem confusa porque eu nunca tinha visto um espetáculo de dança contemporânea antes. Eu tive também bastante medo porque do nada tu olha e ela tá triste, e aí do nada ela solta uma gargalhada, aí depois ela tá brava, e depois um pouco mais risonha... É uma coisa muito diferente. Não é um espetáculo que se vê todo dia. Teve uma parte que eu gostei bastante, a parte dos tules. No meu raciocínio era uma pessoa que tá com uma mente totalmente fechada e vai abrindo essa mente e vai soltando muitas coisas. Na parte que ela solta as pedras são as coisas que ela vai colocando pra fora¹³³ (MANOELA, 2017 apud SOUZA, 2017).

Após cada apresentação, a equipe do espetáculo propôs diálogos com os estudantes. Partindo de alguns pressupostos, tais como o colocado pela pesquisadora Thereza Rocha¹³⁴ (2016) em seu livro *O que é dança contemporânea?*, propondo que “dança contemporânea não é resposta, é pergunta” (ROCHA, 2016, p. 114), criou-se um espaço de diálogo com as alunas e os alunos. Abrir espaço para perguntas e principalmente escutar as inquietações e os vestígios eram os principais objetivos dessas conversas. A ideia desse encontro após as apresentações não era afirmar nenhuma certeza, mas sim perceber os trânsitos e as turbulências e suscitar questionamentos sobre o fazer da dança e seus possíveis desdobramentos poéticos e políticos.

Ávida pelo debate, a plateia questionava os motivos que levaram à criação do espetáculo e também faziam analogias aos seus próprios contextos. A busca por uma narrativa linear do espetáculo também se lançou em muitas falas. As conversas percorreram por vários lugares e reverberaram de diversas maneiras de acordo com a idade e com as vivências particulares. Com as crianças, questões como o medo da artista ao estar em cena e se expor sozinha e a proximidade da artista com o público eram assuntos frequentes. Acostumados principalmente com a TV e o cinema, as crianças relatavam que no início do espetáculo havia muitas dúvidas se a bailarina era de fato real. Já com as adolescentes, a vergonha de dançar, a aceitação do próprio corpo e o empoderamento feminino foram temas constantes. Diversas perguntas e comentários surgiram, e vários lugares, além das questões relacionadas à preparação corporal e às técnicas de dança, mostraram-nos o ato político de

¹³³ Depoimento em vídeo e transcrito pela autora.

¹³⁴ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade do Rio de Janeiro. Professora na Universidade do Ceará, diretora e dramaturgista.

colocar uma dança no mundo. Para Luana, “que chegou com a expectativa de aprender passos novos, no final apontou que não está acostumada a ver a dança assim, sem coreografias marcadas e que foge do formato dos apresentados nos festivais” (*apud* WOJ, 2017, p. 1). Para a estudante Cleyciane, “o espetáculo a fez refletir sobre a emoção dentro daquela bailarina e como ela expressava tudo isso através dos movimentos” (*apud* WOJ, 2017, p. 1). Por sua vez, para Júlia¹³⁵, o que ela acha que nunca vai esquecer é a “libertação que a dança traz pra gente” (*apud* SOUZA, 2017).

JUNTANDO OS CACOS

As apresentações de *Frágil* narradas aqui mostram algumas maneiras possíveis de como transitar e propor modos de existência na dança em Joinville. Algumas pistas, ecos, memórias constroem-se dessa experiência, que tenta articular uma dança que se reelabora, que se reinventa a todo o tempo. Trabalhar com dança contemporânea na cidade é arriscar-se, além de ser um exercício constante de alteridade, de escuta, de diálogo e de insistência.

¹³⁵ Em vídeo do acervo da autora.

REFERÊNCIAS

CARMO, A. do. Fechamentos de companhias nacionais expõem a urgência de mudar o fazer da dança. **Notícias do Dia**, Florianópolis, 9 set. 2016. Disponível em: <https://ndonline.com.br/florianopolis/plural/critica-fechamentos-de-companhias-nacionais-expoe-a-urgencia-de-mudar-o-fazer-da-danca>. Acesso em: 2 out. 2017.

FREIRE, I. M. A fragilidade da promessa. **Notícias do Dia**. Florianópolis, 9 set. 2016.

MEYER, S. **Crítica Frágil**: [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por *e-mail* em 10 out. 2016a.

_____. O que não pode mais deixar de ser: relatos indignados sobre a ex(in)clusão da dança no ensino superior em Santa Catarina. *In*: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE (Org.). **Seminários de Dança**: graduações em dança no Brasil: o que será que será? Joinville: Letradágua, 2016b.

ROCHA, T. **O que é dança contemporânea?** Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SENADO NOTÍCIAS. Sancionada lei que torna Joinville a Capital Nacional da Dança. **Senado Notícias**, 20 jul. 2016. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/07/20/joinville-torna-se-a-capital-nacional-da-danca>. Acesso em: 23 jun. 2019.

SOUZA, L. **Frágil**: vídeo de depoimentos. Joinville, 2017.

VIEIRA, M. C. **Nas entrelinhas do corpo e do movimento: a experiência do dançar nas companhias Grupo Cena 11 Cia de dança e Peeping Tom Company**. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

WOJ, M. Frágil para crianças. Espetáculo apresenta uma forma diferente de olhar/pensar/fazer a dança. **Fazer Aqui**, Joinville, 5 jul. 2017.

Diálogos sobre dança do micro ao macro

Mariane Araujo Vieira¹³⁶

Resumo: A composição em dança, neste trabalho, é apresentada pelo ponto de vista de alguns aspectos da física quântica, que colocam em questão conceitos como realidade, matéria e interconexões. Por meio dessa interdisciplinaridade, o foco é dado à composição tempo real, que conecta corpo na relação entre o micro e o macro no acontecimento. Assim, essa interdisciplinaridade amplia o olhar do corpo em movimento na composição e na organização dos elementos dramáticos, o que influencia na percepção do próprio bailarino em relação ao mundo.

Palavras-chave: composição em tempo real; dança; física quântica.

INTRODUÇÃO

Este texto é parte integrante do trabalho de conclusão de curso em Dança intitulado *Interdisciplinaridades criativas na composição em dança*, realizado no ano de 2017, e que também teve parte da pesquisa publicada no livro *Abordagens sobre improvisação em dança*, organizado pela professora doutora Ana Carolina Mundim.

Nesses textos, escolhi falar sobre a relação entre composição em tempo real na dança e a física quântica acreditando que o estudo da matéria em suas conexões e sutilezas pode contribuir para analisar aspectos da improvisação dançada e apresentada. Não por coincidência (acredito eu), o tema apontado nos Seminários de Dança de Joinville foi “A dança da rede, as redes da dança”, colocando em discussão que o corpo na dança é integralmente formado pela interação.

Pensando assim, o corpo é muito mais integrado com o todo do que conseguimos ver ou pensar. A ideia de espaço, matéria e limite do corpo reconfigura-se quando entendemos que somos feitos de átomos (prótons, elétrons, nêutrons e outros microelementos) em organizações diferentes; somos a mesma essência e a mesma matéria, sempre em conexão.

¹³⁶ Graduada em Dança pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bailarina, integrante do grupo profissional de dança contemporânea Strondum e membro do Núcleo de Estudos em Improvisação em Dança.

Nesse sentido, somos partículas, vazio, corpo, universo. Somos mais vazios do que normalmente percebemos. Segundo o físico Paul Davis (1993), o átomo é constituído de elétrons, que ficam no campo gravitacional do núcleo:

[Os] elétrons não têm dimensão que possa ser medida. Movem-se em redemoinho num espaço vazio 1 trilhão de vezes maior que o volume do núcleo. Pode-se dizer, então, que só uma trilionésima parte do átomo está cheia de matéria, mas mesmo isso seria uma generosidade, pois o núcleo também não é um corpo sólido. A matéria nuclear tem uma densidade inimaginável: uma colher de café cheia dessa matéria pesaria 1 bilhão de toneladas! E apesar disso, sobra muito espaço vazio dentro do átomo. Nesse sentido, temos mais vazios do que massa. Somos menos sólidos do que parecemos ou do que nossa intuição nos permite afirmar.

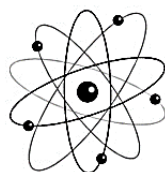
Nesse sentido, na dança, o bailarino não lida com partes separadas, independentes, mas sim com vazios, que se relacionam com forças, que são interconectadas com átomos, que possuem velocidade, e assim por diante. A dança é a possibilidade de criação com tudo isso presente no mundo.

Para visualizar melhor essa dimensão micro e interconectada da matéria, apresento alguns modelos da estrutura dos átomos que foram revistos por físicos ao longo dos séculos. Antes, na física clássica, o átomo era uma estrutura estável, dura, indivisível. Rutherford (1871-1937) percebeu que os átomos eram enormes regiões do espaço em que os elétrons, minúsculas partículas, se moviam em volta do núcleo (Figura 1). Bohr (1885-1962) apropriou-se do modelo de Rutherford para definir que os elétrons não circulam de forma aleatória em torno do núcleo, mas têm camadas de energia definidas (Figura 2). Atualmente, o modelo de Bohr foi ultrapassado pelo modelo contemporâneo, que teve influência de Erwin Schrödinger (1887-1961), Louis de Broglie (1892-1987), Heisenberg (1901-1976) e Paul Dirac (1902-1984). Nesse modelo (Figura 3), o átomo é dual (ora partícula, ora onda), não tem órbitas definidas e segue o princípio da incerteza¹³⁷. Assim, o átomo é constituído do núcleo e da nuvem

¹³⁷ O princípio da incerteza explica e comprova dois aspectos do mundo microscópico: a impossibilidade de localizar a posição da partícula e encontrar o *momentum* – uma quantidade definida como a massa da partícula multiplicada por sua velocidade (CAPRA, 2005, p. 110) –, de forma exata em uma mesma medição. Assim, ou se encontra a posição, ou o *momentum*. Outro

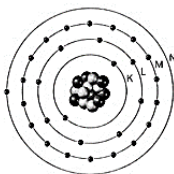
eletrônica (na qual é incerta a possibilidade de encontrar um elétron em um local determinado).

Figura 1 – Modelo atômico de Rutherford



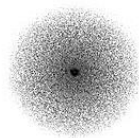
Fonte: AGUILERA, 2006

Figura 2 – Modelo atômico de Bohr



Fonte: A EVOLUÇÃO..., 2016

Figura 3 – Modelo atômico atual



Fonte: DORTE, 2015

A criação em dança, ou melhor, a composição em dança traz à tona todas essas possibilidades de lidar com o universo, com o acaso, com o vazio e com o risco de não estar só, de ter a responsabilidade de estar diante e, ao mesmo tempo, de fazer parte do outro. Olhar para o outro como parte de si e criar relações de sentido em dança é ter a arte como possibilidade de perceber o que a ciência não consegue explicar.

A composição, assim, está relacionada ao ser criativo que se abre ao que é invisível, ao pequeno e ao enorme, em constantes interconexões. Não são só os músculos que realizam a ação, mas tudo o que nos envolve, por

aspecto é o fato de que tentar medir a partícula modifica/perturba o que é observado.

que nos perpassa, o que somos. Já somos movimento em constante fluxo, e, nesse sentido, a dança é uma possibilidade de fazer disso composição.

Logo, é preciso perceber a composição como uma forma menos individualista de se relacionar com tudo o que acontece de forma simultânea. São várias totalidades apreendidas por diferentes sujeitos em relação. A realidade de um sujeito dialoga com a totalidade apreendida por outro indivíduo.

Ainda, a mecânica clássica consegue explicar clara e coesamente os movimentos do corpo humano no tocante ao torque, às alavancas, às forças utilizadas em impulso dos saltos e em formas de manejar um objeto, o que dá ao bailarino condições de se conscientizar da movimentação do próprio corpo e, assim, ter mais controle da cena. É dessa maneira que as técnicas de movimento são importantes, para que o bailarino tenha vocabulário corporal e possibilidades de escolha no que deseja fazer e compor em cena. Contudo, assim como a física clássica não consegue explicar o que ocorre na dimensão microscópica, a técnica do bailarino não é suficiente, sozinha, para compor no acontecimento de forma sensível e poética. Desse modo, a necessidade de observação, disposição e transformação do bailarino em cena aliada à técnica consciente de movimento se torna essencial na composição dos elementos dramatúrgicos em conexão.

DESENVOLVIMENTO

Martinelli (2005), no texto *A criatividade no movimento: contribuições a partir da dança*, diferencia a *inteligência* cinestésico-corporal da *criatividade* cinestésico-corporal. Conforme a teoria apresentada por Howard Gardner (1995 *apud* MARTINELLI, 2005, p. 88), “uma inteligência implica na capacidade de resolver problemas ou elaborar produtos que são importantes num determinado ambiente ou comunidade cultural”.

Destarte, a inteligência cinestésico-corporal é a capacidade de controlar e de realizar movimentos com habilidade, entretanto Martinelli (2005) afirma que essa definição não é suficiente para a criação nem para a composição de movimentos estéticos. Analogamente, somente a técnica corporal na dança, como dito antes, não é suficiente para o ato criativo. Esse tipo de inteligência pode ser mais bem entendido em atividades esportivas,

ou mesmo na dança, em coreografias bem determinadas, muito vistas no balé clássico ou no *jazz*, que demandam alta capacidade física de movimentação e baixa possibilidade criativa autônoma e singular.

O conceito de criatividade cinestésico-corporal frisa que

o movimento criativo é qualitativamente diferente de um movimento “inteligente”, e, portanto, ter desenvolvida a inteligência corporal-cinestésica não é o mesmo que ser “criativo” nesta dimensão [...] Considera-se que a criatividade manifesta no movimento corporal – a “criatividade cinestésico-corporal” – é a capacidade do sujeito produzir movimentos, sequências ou combinações de movimentos, que tenham o atributo da novidade, podendo ser úteis na solução de problemas ou que tenham valor estético. Ou seja, mais que possuir o domínio corporal-cinestésico, a pessoa deve ser capaz de gerar algo novo, utilizando-se desta habilidade (MARTINELLI, 2005, p. 90).

Essa criatividade, definida por Martinelli (2005), é usada pelos bailarinos na criação do singular com valores estéticos. Novas formas de organizar, de estruturar e de movimentar-se são produzidas na composição em dança no ato da criação/apresentação e, assim, possibilitam a expressão criativa dos sujeitos.

Muitas estratégias de composição do corpo em movimento podem ser pensadas por meio das referências histórico-sociais de cada indivíduo, mas elas só podem ser executadas quando há um trabalho anterior de acionar respostas corporais aos estímulos propostos pelo entorno:

A criatividade requer, não apenas a criação de ideias, mas saber quando um problema existe para iniciá-lo, saber como definir o problema, como local recursos para solucioná-lo e como avaliar a adequação das soluções potenciais – sabendo quais ideias são as melhores (STERNBERG; LUBART, 1995, p. 134 *apud* MARTINELLI, 2005, p. 69).

A composição soluciona e cria novas questões a todo o momento. Para isso, alguns bailarinos criam estruturas norteadoras que auxiliam nessas resoluções e composições no instante da cena. As possibilidades de criação são infinitas, tanto no sentido estético quanto em relação à matéria. Há sempre novas ligações atômicas sendo feitas e novas configurações da matéria sendo

estabelecidas. A composição torna-se uma organização não estática de conexões criadas pelo bailarino.

Com o objetivo de colaborar com essas organizações, há alguns trabalhos de improvisação que predeterminam estruturas de jogos para auxiliar nas escolhas dramáticas feitas em tempo real. É uma forma de afunilar as múltiplas possibilidades na relação entre matéria e sentidos.

Esses acordos de criação estruturam e guiam o que vai ser dançado e como vão se configurar as escolhas das cenas. Um exemplo dessa composição com alguns moldes predeterminados que possibilitam a composição e a autonomia de criação do bailarino é o trabalho desenvolvido pelo Strondum¹³⁸, do qual participo desde 2012. O grupo conta com cinco bailarinos de diferentes técnicas corporais e de distintas áreas, como teatro, artes visuais, balé, filosofia, dança moderna, danças urbanas, dança contemporânea e outras. Algumas sequências coreografadas são criadas com movimentos determinados e ensaiadas repetidamente durante as aulas, e todos os integrantes as repetem da mesma forma.

Para o trabalho *Carcaça*, de 2015, foram criadas ao todo oito sequências (nomeadas falcão, *heavy metal*, Michael Jackson, ponto, atropelo, águia, *break* e balezinho). Quando é passado o espetáculo completo ou apresentado para o público, as sequências são feitas de acordo com as escolhas de cada bailarino. Nesse sentido, essas estruturas coreografadas podem ou não ser realizadas, e a maneira de execução, o tempo, com quem e perto de quem também variam. Ou seja, a cada espetáculo, uma nova configuração do trabalho se faz. Assim, se eu escolho fazer a sequência falcão, eu decido se quero começá-la do princípio, fazer alguma parte específica, ou juntar com outra sequência que alguém esteja fazendo, ou mesmo desistir de continuá-la e ficar parada. As possibilidades são infinitas a partir de um comum (Figura 4).

¹³⁸ “O Grupo Strondum é mais do que um grupo. Formamos um pensamento colaborativo e construtivo que teve sua fase embrionária em 2003. O grupo foi fundado por Cláudio Henrique e propõe a reflexão por meio do impacto estético. O Strondum caracteriza-se como um grupo físico-experimental e busca evocar as potencialidades do corpo inserido nos desdobramentos filosóficos urbanos – arte, ciência e política. Formação atual do Strondum: Andressa Boel, Cláudio Henrique de Oliveira, Eduardo Antônio Lopes de Paiva, Lucas Dillan e Mariane Araujo” (EURÍPEDES, 2016).

Figura 4 – Registro do espetáculo *Carcaça*



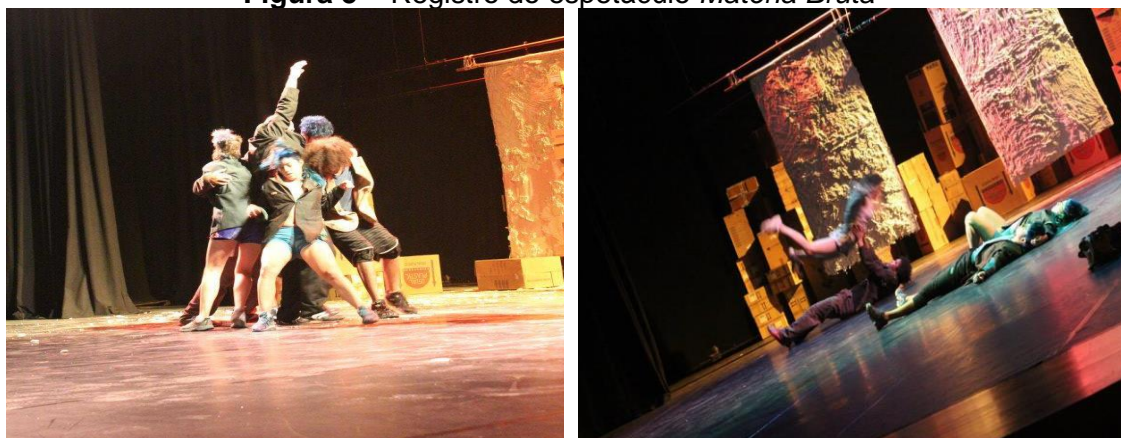
A

B

Fonte: COSTA, 2015; BOEL, 2014a

Contudo há acordos comuns de composição, como, por exemplo, focar no centro, onde está localizado o objeto cênico, criar perímetros de ação, fazer relações compositivas com o que acontece, ou mesmo impedir que o público se aproxime do local onde está o carro, no espetáculo *Carcaça*. Esses acordos vão para além das sequências, mas são experimentados e dialogados entre os integrantes do grupo, a fim de construir um processo dramático compartilhado. Isso significa que não se faz qualquer coisa de qualquer forma; há um entendimento comum que dá liberdade ao singular e à autonomia do bailarino em cena. Esse procedimento de trabalho é realizado nos trabalhos *Intromissão*, *Carcaça* e *Orgânico*, todos de 2014, e *Matéria Bruta* (2015) (Figura 5).

Figura 5 – Registro do espetáculo *Matéria Bruta*



A

B

Fonte: SANT'ANA, 2014

O trabalho do grupo Strondum difere de pesquisas de composição em tempo real sem estruturas de movimentos predeterminados, como, por exemplo, o que ocorre no Conectivo Nozes, do qual fiz parte por cinco anos. O Conectivo Nozes é um coletivo artístico que surgiu como braço de extensão do Grupo de Pesquisa Dramaturgia do Corpo-Espaço¹³⁹. Os integrantes, de variadas áreas, trabalham em conjunto a fim de aprofundar-se em pesquisas teórico-práticas sobre a composição em tempo real e sobre corpo-espço. Com essas pesquisas, o grupo desenvolveu o espetáculo *Sobre Pontos, Retas e Planos*, em 2012, que é criado no momento da apresentação, mas que possui procedimentos (e não movimentos) denominados de movíveis. Estes se organizam em estruturas de movimento (ponto, reta, alavanca, espiral e círculo), recursos de jogo (bloqueio, coincidência, equivalência, ênfase e pergunta no ouvido) e comandos (para, repete, rebobina, continua e deleta). Com esses procedimentos, os bailarinos têm a possibilidade de escolher quais recursos usar em cena e como usá-los. Dessa forma, não há nenhum movimento determinado; toda ação é realizada em composição com os outros integrantes do grupo em tempo real (Figuras 6 e 7).

Figura 6 – Registro do espetáculo *Sobre Pontos, Retas e Planos*, no Teatro Rondon Pacheco, em Uberlândia, Minas Gerais



Fonte: CONECTIVO NOZES, 2015

¹³⁹ Mais informações disponíveis em: <<http://conectivonozes.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

Figura 7 – Registro do espetáculo *Sobre Pontos, Retas e Planos* em praça pública



Fonte: BOEL, 2014b

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na composição em tempo real, as estruturas delimitam as possibilidades de criação ao mesmo tempo que as ampliam. Com tudo o que acontece de forma simultânea no espaço de apresentação, o jogo e as estruturas predeterminadas colaboram para que o bailarino não se perca ou para que a criação se torne interessante tanto para o público quanto para o bailarino. As reverberações que esse entendimento pode trazer no corpo que dança permitem olhar que cada movimento, cada ação está integrada e dialoga com o todo.

As reverberações desse mundo macroscópico em relação ao micro podem se tornar dispositivos de sensibilidade e criação de composições estéticas que, de alguma forma, traçam relações poéticas com o público. A percepção desse “todo” modifica uma simples ação de quem dança e influencia mais uma vez as relações micro e macro em constante fluxo.

Perceber que essas conexões estão na matéria de fato, que as partículas subatômicas não são vistas separadamente, mas em uma complexa rede de relação, é olhar a composição de maneira mais ampla e menos hierárquica. Ela é, sim, dialógica, receptiva e disponível ao movimento. Assim, a composição combina-se com as forças presentes do universo, que são sempre dinâmicas, na busca de uma relação de instabilidade e estabilidade, isto é, na busca de um equilíbrio infinito.

REFERÊNCIAS

A EVOLUÇÃO do modelo atômico. **Explicatorium**. Disponível em: <<http://www.explicatorium.com/cfq-9/evolucao-modelo-atomico.html>>. Acesso em: 8 out. 2016.

AGUILERA, V. Conceitos de física moderna 2: a saga do átomo. **Gazeta do racionalismo cristão**, 2006. Disponível em: <<http://www.racionalismocristao.org.br/gazeta/diversos/fisica-moderna-2.html>>. Acesso em: 8 out. 2016.

BOEL, A. **Carçaça**. Uberlândia, 2 jun. 2014a. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=425847247558450&set=pcb.425848667558308&type=3&theater>>. Acesso em: 7 out. 2017.

_____. **Sobre pontos, retas e planos**. Uberlândia, 2014b. Disponível em: <<http://conectivonozes.blogspot.com.br/2012/09/exposicao-sobre-retas-pontos-e-planos.html>>. Acesso em: 7 out. 2017.

CAPRA, F. **O Tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental**. 23. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

CONNECTIVO NOZES. **Sobre pontos, retas e planos**. Uberlândia, 2015. Disponível em: <https://www.facebook.com/ConectivoNozes/photos/ms.c.eJw9zscNwAAIA8CNlNrZf7EoEPM8meJONSVmSalqf3pNre0eAvOa4QgKEVG4Zr~;qt9Dk3PDeLz~;PPcc9ic3pt~;LsU51n3jCvuTn6aa9vw2de0c~;0y7kDtjX6WM5~;R1~_XySvPm9sLge89ew~-~.bps.a.973430052728901.1073741831.388971291174783/973430112728895/?type=3&theater>. Acesso em: 7 out. 2016.

COSTA, M. **Carçaça**. Porto Velho, 23 jul. 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/sescrondonia/photos/pcb.691142157657003/691142040990348/?type=3&theater>>. Acesso em: 7 out. 2017.

DAVIS, P. A matéria está cheia de vazio. **Superinteressante**, São Paulo, ed. 72, set. 1993.

DORTE, C. A. R. Teoria atômica. **SlideShare**, 2015. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/carlosalexandrerrj/o-tomo-43860162>>. Acesso em: 7 out. 2016.

EURÍPEDES, C. H. **Cláudio Henrique Eurípedes: entrevista**. Uberlândia, 7 out. 2016.

MARTINELLI, S. S. **A criatividade no movimento: contribuições a partir da dança**. 2005. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

SANT'ANA, Sílvia Soares. **Matéria bruta**. Uberlândia, 31 out. 2014. Disponível

em:

<<https://www.facebook.com/Strondum/photos/ms.c.eJw9zscNxEAMA8CODkpU6L8x>

~_xT8HHBJbbIgoAkLFuNftk3b6ufIJINjDRrL2drlcwrr2zm79x7rOqZv18~;OuS4vbn~;

9Qu9h~;~_dEnUeddeznua~;bd0bnbmvh~;32r25O5j73vKt3ne6~_zR~;kAqoU9qW~-

~.bps.a.812575342137912.1073741828.434720839923366/812576155471164/?type=3&t heater>. Acesso em: 7 out. 2016.

Laboratório do movimento: uma rede cinésio-social

Ana Lucia Molina¹⁴⁰

Mayara Custodio de Oliveira¹⁴¹

Resumo: Este artigo relata, por meio de pesquisas bibliográficas e práticas corporais, o dançar, que é o mover-se pela arte, ou seja, uma expressão particular da existência humana em que o movimento acontece de forma íntima. A dança requer percepção, propriocepção e estudo do movimento humano. Praticar a dança pode levar à melhora da saúde e da perspectiva psicológica, buscando sempre o bem-estar físico e mental. Este artigo traz a perspectiva da dança como prática de atividade física e do estudo do movimento, chamado de Laboratório do Movimento, podendo gerar um âmbito físico-terapêutico na busca de realizações e prazer. Levantam-se questões sobre o corpo, a sociedade e a dança no mundo atual.

Palavras-chave: dança; movimento; socialização.

INTRODUÇÃO

O referido trabalho procura integrar por meio da dança e do movimento corporal a socialização e o desenvolvimento do ser humano de forma artística. Os resultados advindos do desenvolvimento dessa atividade resumem-se em fortalecer os indivíduos diante do seu potencial criativo e expressivo e em buscar a qualidade de vida, por intermédio da atividade física e da socialização.

Com base nas informações de movimentos corporais e pensando em corpos nunca dançantes, que não estavam habituados a sentir nem a perceber o próprio corpo, e muito menos a relacioná-lo com outros corpos e ambientes diversos, surgiu a ideia da criação do projeto de estudo do movimento

¹⁴⁰ Graduada em Fisioterapia e pós-graduada em Morfologia Humana. Coreógrafa e intérprete do Ballet Educere e bailarina. Coordenadora do curso de Fisioterapia da Faculdade União de Campo Mourão (Unicampo).

¹⁴¹ Graduanda em Psicologia da Unicampo. Bailarina do Projeto Laboratório do Movimento e atriz.

denominado de Laboratório do Movimento, cujo foco é aproximar a dança das pessoas que sempre tiveram a vontade de desenvolvê-la, oportunizando por esse projeto social o ensejo de fazê-la, gerando como resultado a produção coreográfica em forma de espetáculo. Para que isso ocorra, o projeto é composto de aulas de dança contemporânea, preparação física e ensaios semanais. Faz-se importante salientar que ocorre gratuitamente a toda a população regional, com inscrições anuais.

Aprovado como projeto de extensão universitária da Faculdade União de Campo Mourão (Unicampo), em Campo Mourão (PR), o Laboratório do Movimento (LM) existe há três anos e encontra-se na fase de composição coreográfica para a produção do terceiro espetáculo.

O assunto geral da pesquisa abrange todo o processo de construção em dança em diversos corpos e psiques, e o tema aborda a composição, a consciência corporal e a sociabilização, aliadas ao estudo do movimento/da cinesiologia. Tem-se a finalidade de estimular o processo criativo, por intermédio das vivências corporais que articulam a criação de movimentos, a apreciação e o conhecimento da dança, de modo a integrar a razão e o sensível, o individual e o coletivo, a arte e a educação.

O CORPO E O MOVIMENTO

A dança é uma arte independentemente do que está transmitindo ou deseja transmitir, ou das formas de interpretação e dos entendimentos que pode gerar. Atualmente, o projeto de extensão encontra-se no campo do estudo das *performances*, investigando as práticas corporais. Assim, a dança vem direcionando seu olhar para uma educação que investiga o corpo e o psiquismo, trabalhando no desenvolvimento do condicionamento físico e psicológico.

Grande parte dos jovens consegue ver a dança como sociabilizadora. *Sociabilidade* é uma palavra de origem latina que caracteriza o que é sociável, e fazer parte de um grupo é uma das necessidades do ser humano, pois consiste em uma maneira de identificação. A dança pode transformar o indivíduo em

estado de isolamento em um membro ativo de um grupo social. Nesse processo, o sujeito que começa a dançar com alguém poderá dançar com outros e aos poucos o grupo o integrará. Relações sociais transformadas assim incluem as relações de pessoas adultas, já que estas conseguem se reajustar ao grupo social, e saber dançar pode ser um modo de fazer com que o grupo as aceite (VOLP *et al.*, 1995).

Pelo movimento, usam-se os princípios de coordenação, equilíbrio e aquisição de habilidades funcionais, aspectos motores inter-relacionados e complexos. As técnicas pela melhora do mover-se são escolhidas e adaptadas de acordo com cada corpo, pensando sempre na melhora do desenvolvimento motor e na aquisição de mais mobilidade. Começando com exercícios simples e depois mais complexos, à medida que a qualidade de movimento melhora, percebe-se aperfeiçoamento na velocidade de execução, na força e na qualidade do movimento (KISNER; COLBY, 2009).

Para Queiroz (2010), o processo de ensino e aprendizagem da dança foi construído por um treinamento corporal repetitivo. A contemporaneidade chama-nos a experimentar novas informações para construir um corpo apto a dançar.

O corpo do bailarino não é apenas movimento, não se desloca apenas daqui para acolá, mas forma-se, deforma-se, transforma-se, estende-se, alonga-se, figura-se, desfigura-se, transfigura-se. Polimorfo e proteiforme, o corpo atua, o que envolve múltiplas condutas, tensões, prazeres e metamorfoses (NORA; FLORES, 2013).

Segundo Gil (2004), o sentido do movimento é o movimento do sentido, puramente anatômico, cinesiológico e emocional. O que os coreógrafos modernos buscam é a recuperação do movimento inerente ao ser humano (MARQUES, 2003).

Segundo Vianna e Carvalho (1990), no trabalho corporal para a dança, faz-se necessário ter dois pontos essenciais: a (re)estruturação e a sensibilização do corpo. Para isso, é preciso que o corpo depare com processos que rompam o seu estado físico atual, essencial para despertar as potencialidades corporais. Robatto (1994 *apud* LEAL; HAAS, 2006) alega que a dança possui algumas funções: “Auto-expressão, comunicação, diversão e

prazer, espiritualidade, identificação cultural, ruptura e revitalização da sociedade”. É uma arte de forte caráter sociabilizador e motivador. Todos podem se sentir bem dançando e usufruir a prática durante toda a vida, despertando sentimentos e desenvolvendo capacidades que não eram imaginadas anteriormente.

Para Siqueira (2014), são inúmeras as maneiras de conhecer e explorar a dança com o corpo e o corpo para a dança, buscando trabalho corporal, pesquisa de movimentos, conscientização corporal e atividades sociais. Com diferentes métodos que proporcionem inúmeras possibilidades de expressar-se por meio da dança, podemos mostrar ao corpo e com o corpo a prática coletiva de atividade física e sociocultural.

Rudolf Laban (1978), um dos principais teóricos do movimento moderno, investigou as formas adotadas pelo corpo na utilização do espaço e o uso do corpo como meio de expressar emoções. A integração entre o movimento e a realidade que nos cerca levou à criação do primeiro sistema de registro dos movimentos, como se fosse a partitura da dança, possibilitando eternizar as obras coreográficas. Considera-se a dança como uma prática social com muitos significados, sendo eficiente no desenvolvimento de funções psicológicas superiores, pois auxilia na organização e transmissão de experiências individuais e coletivas acumuladas pelos seres humanos, geradas por meio de símbolos da cultura.

A DANÇA COMO BENEFÍCIO FÍSICO E PSICOLÓGICO

Entendem-se as atividades artísticas e culturais como a dança, o teatro, a música, entre outras como significativas no desenvolvimento psicológico e, por conseguinte, fundamentais para qualquer ser humano. Socialmente o significado da palavra dança é entendido por todos os indivíduos aculturados, porém o sentido dado pela pessoa que possui contato com a dança está ligado às vivências que ela confere à atividade do dançar realizada ao longo de sua

história e resultante das relações que são estabelecidas pelo contato com essa prática social (LEONTIEV, 1993 *apud* SANTOS, 2014).

A saúde psicológica do indivíduo está intrinsecamente ligada à sua saúde física, por intermédio das comunicações estabelecidas entre o sistema nervoso, o sistema endócrino e o sistema límbico. Tudo o que é produzido por esses sistemas é lançado na corrente sanguínea durante ou após a atividade física, especialmente a dança, e converte-se em benefícios ao campo psicológico, gerando bem-estar, prazer e melhora da percepção, da propriocepção e da capacidade cardiorrespiratória.

A dança viabiliza uma linguagem gestual que é reconhecida como uma ferramenta psicológica possibilitadora do pensamento verbal, como síntese de significados sociais. Os gestos corporais da dança, orientada e socialmente referenciada, permitem a exteriorização de atos de pensamento dos sujeitos que a realizam e daqueles que observam uma atividade de dança (SANTOS, 2014).

Segundo Miranda e Godeli (2003), a atividade física com dança pode gerar um contexto agradável ao praticante, pelas sensações de liberdade do movimento e pela motivação emocional. Peto (2000) defende a dança como instrumento de valor terapêutico, comunicativo e educativo, pois, mediante movimentos corporais organizados, ocorrem as expressões não verbais, que são ações fundamentalmente ligadas ao corpo.

A vivência do movimento harmônico e as práticas de dança e de conscientização do movimento abriram caminho para um intenso processo de reeducação corporal. A finalidade da educação em dança confunde-se com a da vida, e vida é movimento (VIÉGAS; BORGHETTI, 2007). O ser humano encontra uma relação positiva com a sociedade pela harmonia. Alguém que está disposto a trabalhar predisposições pessoais para a melhor convivência em sociedade demonstra uma harmonia interior e procura encontrar-se, podendo fazer da dança um meio ideal para essa conquista (WOSIEN, 2000 *apud* ABREU *et al.*, 2008).

Abordamos no decorrer das aulas as reflexões relacionadas ao corpo, à dança e à educação contemporânea, pensando na multiplicidade de corpos, pois

um dançarino não é simplesmente um “fazedor de dança”, visto que envolve a junção dos processos intelectuais de aprendizado e consciência corpórea.

Estudo do movimento requer liberdade de expressão, movimentos naturais, desenvolturas. O dançar torna-se referência corporal, com a necessidade de vivenciar no corpo a arte e a estética da dança, mesmo em âmbito educacional, pois hoje podemos reconhecer que o corpo é socialmente construído, envolvendo a fisiologia e a morfologia humana.

Deve-se buscar um ensino de dança que trabalhe com os significados e as relações entre dança, educação, sociedade e corpo. Ou seja, uma maneira de tratar a dança em corpos múltiplos nunca dançantes, baseando-se no resgate de um corpo livre e de seus movimentos naturais, bem como de seres de diferentes contextos sociais.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

A dança atrai as pessoas a olhar para o corpo como instrumento de biomecânica, desenvolvendo uma ligação corpo/mente. Percebe-se que há ainda um longo caminho a ser percorrido pela busca dessa dança e de corpos dançantes. Estamos no começo da nossa jornada com o projeto Laboratório do Movimento, mas temos a certeza de grandes resultados e conquistas com o passar do tempo.

Como qualquer movimento artístico, a dança proporciona vários benefícios, como a melhora da flexibilidade, da coordenação motora, do equilíbrio e principalmente da interação social. Existe, no projeto, a tentativa de articular ensino, pesquisa e extensão. Com isso, contemplam-se a vertente de ensino, pelo campo da anatomia e fisiologia humana e psicologia; o campo de pesquisa, pela busca de áreas do conhecimento artístico; e o campo de dançar e experimentar novas atividades corporais/sociais/psicológicas.

REFERÊNCIAS

ABREU, E. V. *et al.* Timidez e motivação em indivíduos praticantes de dança de salão. **Conexões**, Campinas, v. 6, p. 649-664, 2008.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

KISNER, C.; COLBY, L. A. **Exercícios terapêuticos: fundamentos e técnicas**. São Paulo: Manole, 2009.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LEAL, I. J.; HAAS, A. N. O significado da dança na terceira idade. **Revista Brasileira de Ciências do Envelhecimento Humano**, Passo Fundo, p. 64-71, jan./jun. 2006.

MARQUES, I. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

MIRANDA, M. L. J.; GODELI, M. R. C. S. Música, atividade física e bem-estar psicológico em idosos. **Revista Brasileira de Ciência e Movimento**, v. 11, 2003.

NORA, S.; FLORES, M. B. R. **Frestas da memória**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2013.

PETO, A. C. Terapia através da dança com laringectomizados: relato de experiência. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, Ribeirão Preto, v. 8, n. 6, p. 35-39, dez. 2000.

QUEIROZ, L. A subversão do balé. **Ensaio Geral**, Belém, v. 2, n. 4, 2010.

SANTOS, A. A. N. **A atividade da dança como possibilidade de inclusão social e desenvolvimento da função psicológica superior memória em crianças com Síndrome de Down**. 167f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Presidente Prudente, 2014.

SIQUEIRA, D. M. A construção de uma identidade por meio da versatilidade nos corpos do Balé Teatro Guaíra. *In*: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE (org.). **A dança clássica: dobras e extensões**. Joinville: Nova Letra, 2014.

VIANNA, K.; CARVALHO, M. A. de. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

VIÉGAS, C.; BORGHETTI, N. **Dança**: vida e movimento. 2007. Disponível em: <http://www.upplay.com.br/restrito/nepso2007/pdf/reok_nepso_dancamovimento>. Acesso em: 5 abr. 2016.

VOLP, C. M. *et al.* Por que dançar? Um estudo comparativo. **Motriz**, v. 1, n. 1, p. 52-58, jun. 1995.

Enredamentos tecnológicos: experimentos artísticos e pedagógicos no ensino de dança

Neila Cristina Baldi¹⁴²

Oneide Alessandro Silva dos Santos¹⁴³

Resumo: O texto discute a experiência do uso da tecnologia em processos artísticos e pedagógicos em dança. Para isso, instigamos as possibilidades de experimentação e criação de vídeos nas suas mais diferentes vertentes: como registros de dança e também como videodanças. O trabalho apresentado foi realizado no componente curricular Arte, na Escola Municipal de Ensino Fundamental Vicente Farencena, na cidade de Santa Maria (RS), no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), subprojeto Dança, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Os experimentos em videodança proporcionam ao(à) jovem pensar/fazer a dança numa perspectiva criativa e inventiva e ser também autor(a) da sua dança, como expandir seus saberes e fazeres a respeito do que é a dança na escola.

Palavras-chave: dança; tecnologia; rede; videodança.

INTRODUÇÃO

A relação da dança com a tecnologia conota-se no início do século XIX, juntamente com o período romântico do balé clássico. Com isso, a tecnologia deu suporte a uma demanda conceitual e estética, como no caso de *La Sylphide*, em que o uso de cenários mecanizados e da iluminação a gás reforçava a ideia de que *Sylphide* era alma separada (WOLFF, 2013). Ainda, o surgimento da sapatilha de pontas no balé clássico também pode ser enxergado como uma relação da tecnologia com a dança. Todavia, de acordo com Barbosa (2016, p. 33), “ao que parece, foi com a obra *Serpentine Dance* (1891) de Loïe Fuller (1862–1928), que a tecnologia passa de ferramenta a elemento estético fundante para a obra”. Ou seja, há uma mudança na relação do(a) artista com a tecnologia.

¹⁴² Graduada em Dança pela Universidade Anhembi Morumbi e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora do curso de Licenciatura em Dança e coordenadora do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), subprojeto Dança, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

¹⁴³ Graduando em Licenciatura em Dança pela UFSM. Artista da dança e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)/do Pibid.

Como afirma Santana (2006, p. 101), “os artistas sempre se utilizaram da tecnologia vigente em cada época, portanto não há um privilégio atual para este tipo de relação. A diferença estará na condição da tecnologia existente e no tipo de relacionamento estabelecido com ela”.

Ainda no século passado, “o movimento pós-moderno na dança estreitará as relações entre a dança e a tecnologia” (WOLFF, 2013, p. 4), com Merce Cunningham criando o *software* Life Forms, que serviu para a composição coreográfica por meio dos corpos digitalizados de seus bailarinos. Ao mesmo tempo, primeiramente com os filmes musicais e depois com os videoclipes, a dança e a tecnologia criaram outras relações com o tempo-espaço, chegando a diversos modos de operar, com o que hoje denominamos de videodança, isto é, “um híbrido de dança e vídeo que se mostra como um dos pontos de convergência da dança na cultura digital” (SANTANA, 2006, p. 34).

Nesse sentido, os modos de pensar/fazer dança são alterados por intermédio da relação com a tecnologia. Os próprios conceitos do que é dança, o que é vídeo, o que é híbrido passam a ser repensados, bem como a relação da dança com o corpo do(a) bailarino(a) e com o espaço, uma vez que a tecnologia permite que eu produza uma dança na tela, sem necessariamente aparecer um(a) bailarino(a) dançando. Ou seja, o movimento na tela é a própria dança.

Para Lemos (1997, p. 23, grifo nosso), “o paradigma digital e a circulação de informação *em rede* parecem constituir a espinha dorsal da contemporaneidade”. Logo, essa nova dança, configurada pela relação com a tecnologia, vai ao encontro não apenas do *modus operandi* dos tempos atuais – vivemos em uma sociedade de rede (CASTELLS, 1999) –, porém, mais que isso, está em consonância com a chamada “cultura jovem”, com os gostos, as características e os modos de agir dos adolescentes contemporâneos, pois “a chegada da internet e das novas tecnologias produziu mudanças importantes na definição da vida pública, mas o uso que dela fazem os jovens também trouxe a reconfiguração da tecnologia em si mesma” (AGUIRRE, 2014, p. 252).

Portanto, a falta de fazer/pensar essa dança enredada pela tecnologia para a juventude da atualidade na escola como possibilidade criativa é um dos pontos fundamentais deste trabalho.

TECNOLOGIAS DANÇANTES

As discussões aqui apresentadas são fruto da experiência realizada na Escola Municipal de Ensino Fundamental Vicente Farenzena, em Santa Maria (RS), pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), subprojeto Dança, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no segundo semestre de 2017, em uma turma de 7.º ano do ensino fundamental, no componente curricular Arte.

Nessa turma, buscavam-se o conhecimento prático/teórico sobre dança e atividades de experimentação, improvisação, criação e reflexão em diferentes concepções de dança contemporânea na relação com as tecnologias digitais. Para isso, instigamos a interface entre vídeo e dança, na qual os(as) alunos(as) decidiriam o que filmar, editar e usar nas cenas que seriam construídas. Desse modo, no início da unidade didática, assistimos a videodanças produzidos no Brasil, expostos no *site Dança em Foco*¹⁴⁴, e nesse momento ficou claro como muitos(as) se surpreenderam com esse modo de fazer dança. Ficou perceptível que os alunos(as) conseguiam perceber o quanto a dança apresentada como videodança é muito diferente da dança consumida por eles(as) em videoclipes, por exemplo. Mas, por outro lado, quando questionados(as), com base no que viram, sobre o que estrutura uma videodança, as respostas eram: coreografar e passos em até oito tempos.

Misi (2015, p. 12) lembra que coreografia é “convencionalmente definida como sequência de passos e movimentos em formações espaciais”. No entanto, na dança com interface das tecnologias digitais, essa noção é diferenciada, uma vez que o espaço incorpora as coordenadas físicas e as virtuais. “Além disso, o corpo dançante não é mais apenas o corpo humano do *performer*, mas outros tantos corpos, materiais ou virtuais, [...] bem como o corpo do público que se desloca de sua tradicional ‘passividade’” (MISI, 2015, p. 12-13).

¹⁴⁴ O *Dança em Foco* é um festival internacional de vídeo e dança e o primeiro evento brasileiro dedicado à relação entre vídeo e dança. Criado em 2003 no Rio de Janeiro, tem como propostas a difusão, experimentação, formação e produção das diferentes possibilidades de relação entre o vídeo e a dança. Mais informações em: <<http://dancaemfoco.com.br/index.php>>. Acesso em: 8 abr. 2019.

Durante nossas práticas da pesquisa, dividimos os(as) estudantes em cinco grupos para a criação das videodanças, e a cada semana um dos grupos ficava responsável pelas gravações das aulas, por fotos e pela produção de vídeos para o *making off* de todas as aulas. No decorrer do processo, ao mesmo tempo em que propúnhamos seus videodanças, em que dialogávamos com suas estéticas, também trouxemos coreografias com os propósitos de ampliar o repertório dos(as) alunos(as) e de experimentar a aprendizagem da dança por meio de um método tradicional, no qual o(a) professor(a) ensina por intermédio da visualidade/oralidade. Por outra via, trabalhamos conteúdos de dança como: deslocamento no espaço, giros, quedas, recuperação e improvisação, pensando nas adaptações que ao filmar esses corpos possam ser geradas nas invenções e nos modos de produção de dança, de vídeos e de videodanças.

Em outras aulas, utilizamos o jogo eletrônico (em formato de vídeo) *Just Dance* como recurso criativo e didático para promover diferentes maneiras de se relacionar com a dança e a tecnologia. O jogo baseia-se na imitação do dançarino virtual na tela por parte do participante, repetindo suas movimentações conforme uma música escolhida anteriormente. Acontecem também exposições ocasionais de pictogramas que representam poses específicas, imagens que geram coreografias pelo ensino audiovisual de dança gerado no jogo.

Com essas experimentações, realizamos 14 vídeos – entre videodanças, vídeos das aulas, *making off*, gravações com falas dos(as) alunos(as) e da professora supervisora do Pibid, subprojeto Dança –, com 25 participantes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experimentações em dança na relação com a tecnologia, as reflexões sobre as imagens e os vídeos produzidos e reproduzidos apontaram-se como possibilidades criativas e inventivas para fazer/operar/pensar arte na escola. Assim, articulamos outros meios tanto artísticos como pedagógicos do ensino de dança na escola, expandindo sentidos e significados atrelados às diferentes identidades e territorialidades dos(as) jovens alunos(as) com quem vivenciamos esse processo imbricado e compartilhado na era digital. Nossas

produções tecnológicas, dessa forma, englobaram todas as produções dançantes em mediação tecnológica, em um conceito amplo de dança (SANTANA, 2006).

Em um primeiro momento, preocupamo-nos em tentar definir o que era videodança, visto o desconhecimento dos(as) alunos(as) acerca do assunto. Posteriormente, fomos abrindo a temática sem nos prender a definições ou significações, mas que a experiência artística e pedagógica fosse o alinhar desse trajeto dançante, ou seja, a dança com o vídeo, que gera uma videodança, a dança feita em projeções de humanos (que cria jogos como o *Just Dance*, utilizado em aula). No enredamento tecnológico proposto em nossas ações, dançamos nas mais diferentes formas, mostrando que “tanto jovens produzem esteticamente quanto são produzidos pelas redes de interação cultural que dinamizam a contemporaneidade” (VICTORIO FILHO, 2014, p. 286).

Nessa perspectiva, os desafios de ensinar e aprender dança na escola estendem-se, abrindo novas rupturas, necessidades de pesquisas, escritas e práticas em atenção à cultura digital e à cultura jovem – que, na nossa sociedade em rede, se imbricam. Assim, é possível problematizar outro modo de criar, fazer, praticar, pensar, aprender e ensinar dança na educação básica num viés inventivo (da invenção de novas existências por meio da videodança e dos diversos vídeos) e criativo (como elemento fundante da arte).

Portanto, esses experimentos proporcionaram descobrir práticas e modos de se relacionar com a dança em interface da tecnologia com jovens alunos(as), delineando caminhos e possibilidades de efetivamente promover um ensino de dança enredado e dialógico.

REFERÊNCIAS

AGUIRRE, Imanoel. Entornos da aprendizagem entre jovens produtores de cultura visual: traços e características. *In*: TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo (orgs.). **Pedagogias culturais**. Santa Maria: Editora UFSM, 2014. p. 247-274.

BARBOSA, Larissa Ferreira Regis. **Dança transmídia: as táticas de corpo composto**. 2016. 396f. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

LE MOS, André. Arte eletrônica e cibercultura. **Revista Famecos**, n. 6, p. 21-31, jun. 1997.

MISI, Mirella. Sistemas de realidade aumentada como ambientes para a dança contemporânea. **Dança**, Salvador, v. 1, n. 4, p. 11-24, jan./jun. 2015.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

VICTORIO FILHO, Aldo. Culturas juvenis para além dos interditos culturais: o *funk* carioca, potência e beleza. *In*: TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo (orgs.). **Pedagogias culturais**. Santa Maria: Editora UFSM, 2014. p. 275-292.

WOLFF, Silvia. Corpo tecnológico: sobre as relações entre dança, tecnologia e videodança. **Cena 14**, 2013.

Representações sociais sobre o ensino de dança na educação básica

Antonio Geraldo Magalhães Gomes Pires¹⁴⁵

Marta Soares Araújo¹⁴⁶

Paola Cristina Pestana¹⁴⁷

Morgana Claudia da Silva¹⁴⁸

Resumo: O artigo é um recorte da pesquisa *As representações sociais de professor@s de Educação Física da educação básica da rede pública estadual de ensino sobre o ensino dos conteúdos estruturantes Dança e Lutas*¹⁴⁹, que objetiva identificar os sentidos do ensino da dança e das lutas que estão presentes nos discursos dos professor@s que participaram do Programa de Capacitação Continuada, do Programa de Desenvolvimento Educacional (PDE), da Secretaria de Estado da Educação do Paraná, entre 2007 e 2014. No presente artigo, apresentamos as análises e os resultados obtidos por meio dos discursos coletados nos artigos científicos produzidos pel@s professor@s sobre o ensino do conteúdo estruturante Dança ao final do curso. A amostra foi composta de 68 artigos, correspondendo a 10,8% do *n* (630). Das análises, ressaltamos: do *n* da pesquisa, somente 11 (1,7%) artigos foram produzidos por professores, o que corresponde a 16,18% da amostra; o ensino de Dança apresenta-se como uma prática excludente dos meninos, em função das questões de gênero que marcam o conteúdo; há indícios de que os cursos de Licenciatura em Educação Física não problematizam as questões de gênero na disciplina de Dança; os artigos revelam que se têm poucas escolas ensinando Dança nas aulas de Educação Física; há indícios de que ao longo do curso de formação inicial existe uma exclusão silenciosa dos estudantes em relação à sua capacitação para o ensino da dança. Os não ditos dos discursos fizeram emergir indícios de que os sentidos das representações sociais sobre o ensino da Dança estão marcados pela perspectiva de ser ela uma prática do campo da cultura dos movimentos femininos; portanto, de dominação da mulher.

Palavras-chave: educação física; dança; conteúdo estruturante; representação social.

¹⁴⁵ Professor de Educação Física da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Coordenador do Núcleo de Estudos sobre Educação Física e Esporte (Nefe), da UEL.

¹⁴⁶ Professora de Educação Física da UEL e da Secretaria de Estado da Educação do Paraná. Professora Integrante do Nefe, da UEL.

¹⁴⁷ Professora da Escola de Dança Gesto's Ballet. Participante do grupo de estudos do Nefe, da UEL.

¹⁴⁸ Professora de Educação Física da UEL. Integrante do Núcleo de Estudos sobre Educação Física e Esporte (Nefe), da UEL.

¹⁴⁹ Cadastro do Certificado de Apresentação para Apreciação Ética (CAAE) n.º 58298616.1.0000.5231.

INTRODUÇÃO

A ideia norteadora da pesquisa está assentada na busca de uma compreensão consistente sobre a contradição existente entre o discurso oficial registrado nas Diretrizes Curriculares tanto do estado do Paraná quanto da Prefeitura de Londrina, que determina ser a componente curricular Educação Física responsável pelo ensino de Dança na escola, e o fato de a realidade das aulas de Educação Física revelar que o ensino do conteúdo praticamente inexistente nas escolas públicas.

Diante da contradição com que deparamos, decidimos radicalizar nosso olhar sobre os discursos registrados nos planejamentos da disciplina e das aulas de Educação Física da rede pública estadual. Das leituras realizadas, emergiram fortes indícios de que parte significativa das escolas efetivamente não desenvolvia o ensino de Dança. Defrontados com essa realidade, entendemos que seria relevante fazer emergir as determinações que estariam intervindo para tornar o conteúdo estruturante Dança invisível nas aulas da Educação Física e no imaginário escolar.

Nessa direção, a pesquisa procurou compreender o distanciamento existente entre o estabelecido pelas Diretrizes Curriculares organizadas pela Secretaria de Estado da Educação (SEED) do Paraná e o ensino dos conteúdos estruturantes da Educação Física, especificamente o ensino da Dança. Considerando a importância desse conteúdo na formação da cidadania, entendemos ser relevante identificar que determinações estariam intervindo e colaborando para colocar a Dança na invisibilidade nas aulas da Educação Física. Esse cenário levou à constituição da hipótese: há relação direta entre a formação inicial do professor, sua representação social sobre a Dança e seus interditos sociais, culturais, ideológicos com o não ensino da Dança nas aulas de Educação Física na escola de educação básica?

O macrocontexto – políticas públicas de ensino superior, ciência, tecnologia e educação – da pesquisa remete-se ao “estado de crise identitária” com que a área passou a conviver a partir de 1977, com o início do processo de deslocamento de sentido da Educação Física da área de formação profissional

para a área disciplinar com a criação do programa de pós-graduação *stricto sensu*, em nível de mestrado, da Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo (EEFE-USP). Já como marco inicial do processo de consolidação da área como campo científico, pode ser apontada a implementação de seu doutorado, no ano de 1989.

Esse deslocamento de sentidos provocou direta ou indiretamente uma radical ressignificação dos sentidos de seus *habitus* instituídos no imaginário social de seus atores, fazendo com que eles passassem a conviver em seu cotidiano no campo com conflitos de natureza ideológica, política, epistemológica, moral, ética e existencial, que até então estavam silenciados e que emergiram em função do fato de que agora passaram a travar suas lutas com o claro objetivo de conquistar o efetivo controle acadêmico e científico do campo e, assim, dispositivos determinantes para que pudessem planejar e implementar políticas e ações para a melhor governamentalidade do campo, de seus *habitus* e de seus atores sociais.

A complexidade desse novo cenário foi a principal determinação que nos levou a forjar os fundamentos da pesquisa em princípios da Teoria das Representações Sociais (TRS) e da Análise do Discurso (AD), visto que pesquisas da área evidenciavam que professor@s apresentavam dificuldades para desenvolver sua prática pedagógica na escola em função dos conflitos estabelecidos entre as determinantes legais e os debates existentes nos cursos de formação inicial das instituições de ensino superior, especialmente nos cursos de pós-graduação relativos à formação da identidade da área como campo de formação profissional ou disciplinar (BUOGO & LARA, 2008; SOARES, 1992).

O lugar de onde olhamos o objeto de pesquisa foi o microcontexto das questões acerca do campo da educação, sob a perspectiva das políticas públicas sociais educacionais emanadas da SEED do Paraná, ressaltando os dois acontecimentos que interferiram diretamente no processo de formação do profissional de Educação Física.

O primeiro consiste no fato de as Instituições de Ensino Superior (IES) terem deflagrado os processos de criação de seus cursos de pós-graduação *stricto sensu*, espaço nuclear nas IES para a produção do conhecimento

científico. Na área, a EEFÉ-USP saltou à frente, com a criação, em 1977, do primeiro curso de pós-graduação em Educação Física do país. O segundo foi marcado pelos intensos debates ocorridos entre 1978 e 1986 sobre a formação inicial do profissional de Educação Física, que levou à publicação da Resolução n.º 3, de junho de 1987, do Ministério da Educação, que fixou os mínimos de conteúdo e duração a serem observados pelos cursos (bacharelado e/ou licenciatura plena) de formação dos profissionais de Educação Física.

DESENVOLVIMENTO

A metodologia está estruturada na perspectiva exploratório-qualitativa (MINAYO, 2004) com fundamentação teórico-metodológica nos princípios da TRS. Para Moscovici (1978), os fenômenos das representações sociais são produzidos tomando como referencial os universos consensuais de pensamento, pois os objetos que delas emergem são síntese de produções científicas, visto que, se o “estudo em si da representação estivesse contido no mesmo universo consensual em que esta é mobilizada para os fins práticos da vida cotidiana, o produto desse estudo seria ele próprio uma representação social” (SÁ, 1998, p. 22). Portanto, conhecer o ator e o lugar de produção e circulação das representações sociais sobre o objeto torna-se relevante, porque as representações sempre são produzidas por alguém acerca de alguma coisa, condição necessária à compreensão de seu sentido. Optamos por assumir as representações sociais como base teórica do estudo não somente por sua aproximação da visão de mundo elaborada pelos atores, mas também pela natureza do objeto de investigação e por elas exigirem uma abordagem plurimetodológica do objeto de pesquisa.

A pesquisa foi estruturada na perspectiva teórico-metodológica dos princípios da TRS com alguns traços da pesquisa participante. Forjar e sistematizar a base teórica da pesquisa com base no campo das TRS justificam-se em função de elas propiciarem as condições, subjetivas e objetivas, necessárias à compreensão do objeto, tendo como referencial primário os

sentidos das representações sociais d@s professor@s envolvidos com o estudo sobre o ensino do conteúdo Dança na educação básica.

Para o registro dos discursos, o instrumento utilizado foi uma entrevista semiestruturada, e, para a produção das análises e interpretações de seus sentidos, lançou-se mão da técnica da AD de linha francesa, pois seus princípios, procedimentos e ferramentas são apropriados para a compreensão do objeto de pesquisa em foco, bem como da natureza da pesquisa.

Portanto, desenvolvemos a pesquisa forjados na TRS, porque assumimos que ao seu final emergiria um conhecimento com gênese em um saber social e historicamente produzido pelos atores sociais da pesquisa. Nesse sentido, conhecer em profundidade os atores e o lugar em que produzem e fazem circular suas representações sobre o objeto foi condição determinante ao processo de pesquisa, já que uma representação social é sempre produzida por alguém (ator social ou conjunto social) sobre alguma coisa (objeto), o que permite inferir que só se pode falar a respeito de uma representação social quando se caracteriza quem a produziu e em que condições.

Para Moscovici (1978), um conhecimento socialmente produzido e partilhado, com a finalidade de tornar familiar o não familiar, remete-se ao princípio de que as representações devem ser tomadas como sociais, porque, por serem

conjuntos dinâmicos, seu *status* é de uma produção de comportamentos e relações com o meio ambiente, de uma ação que modifica aquelas e estas e não de reprodução desses comportamentos ou relações, de uma reação a um dado estímulo exterior (MOSCOVICI, 1978, p. 50).

Para o autor, as representações sociais devem ser compreendidas como “um *corpus* organizado de conhecimentos e uma das atividades psíquicas graças às quais os homens tornam inteligível a realidade física e social, inserem-se num grupo ou numa ligação quotidiana de trocas e liberam os poderes de sua imaginação” (MOSCOVICI, 1978, p. 28).

Ressaltamos que, para o desenvolvimento da pesquisa, tomamos como base teórica o campo das TRS com princípios da escola¹⁵⁰ etnográfica/processual e societal, marcada pelos pensamentos de Denise Jodelet e Willem Doise, respectivamente. Para a escola etnográfica, as representações sociais são “uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, tendo uma visão prática e concorrendo para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2005, p. 22), o que a torna condição para que os atores possam analisar e atribuir sentidos às coisas e aos acontecimentos de suas vidas cotidianas.

Para Jodelet (2005), a representação social é sempre a representação de alguma coisa (objeto) e de alguém (sujeito) e as características do sujeito e do objeto nelas se manifestam; mantém com seu objeto uma relação de simbolização (substituindo-o) e de interpretação (conferindo-lhe significado), e essas significações são a síntese de que práticas cotidianas tornam a representação uma construção e uma expressão do sujeito. Trata-se de uma forma de saber prático que se objetifica por meio da modelização do objeto representado e reconhecido por múltiplos suportes linguísticos, comportamentais ou materiais e que é qualificado pelas experiências, contexto e condições pelos quais é produzida, como estratégia relevante para que os atores possam interferir no mundo.

A escola societal¹⁵¹, por sua vez, apresenta sua estruturada organizada fundamentalmente com base na perspectiva sociológica, especialmente pelo princípio da localização social dos atores, que é assumida como uma fonte de variação das representações. Nessa direção, para produzir análises mais complexas dos jogos sociais, faz-se necessário produzir articulações entre as explicações elaboradas nos campos da psicologia social e da sociologia com o objetivo de conectar o individual ao coletivo (DOISE, 2002), ou seja, tecer um enredo sustentado entre as justificações de ordem individual e societal.

¹⁵⁰ Assumimos o termo *escola* acompanhando o entendimento apresentado por Denise Jodelet em sua palestra de abertura na VII Jornada Internacional e na V Conferência Brasileira sobre Representações Sociais, em Vitória, no ano de 2012.

¹⁵¹ Nossas análises portam fortes marcas da teoria de Doise (2002), principalmente no que diz respeito à representação social ser uma tomada de posição do sujeito em relação ao objeto ou fenômeno.

Esse princípio fica explícito na fala de Almeida (2009), quando diz ser a localização social dos atores a origem da dinâmica das representações. Dessa forma, fica evidente que o objetivo dessa abordagem é conectar o individual ao coletivo, ou seja, “buscar a articulação de explicações de *ordem individual* com explicações de *ordem societal*, evidenciando que os processos de que os indivíduos dispõem para funcionar em sociedade são orientados por dinâmicas sociais” (ALMEIDA, 2009, p. 719, grifos do autor).

A pesquisa em representações sociais, na perspectiva da escola societal, apresenta seu objeto vinculado aos sistemas de crenças compartilhados pelos atores e associado à organização e ao funcionamento cognitivo, com a finalidade de articular a produção da representação social com as justificações sociológicas, que levariam à explicitação das práticas cotidianas que os atores produzem com o objetivo de interagir em sociedade norteados por dinâmicas sociais interacionais, posicionais ou de valores e de crenças gerais.

Por fim, ressaltamos que foi determinante para a compreensão mais radical do objeto em sua totalidade termos optado por um trilhar metodológico que assume as TRS não somente da perspectiva plurimetodológica, mas também da complementariedade que se estabelece entre os princípios das duas escolas, a sua vitalidade, transversalidade e complexidade.

Como as representações sociais se manifestam por produções simbólicas elaboradas por indivíduos e/ou grupos sociais basicamente por seus discursos, optamos pela utilização da entrevista semiestruturada como principal instrumento de coleta dos dados e pela AD como técnica para as interpretações dos sentidos dos discursos. Aqui, resgatamos as falas de Eni Orlandi e Michel Pêcheux como justificação para o uso da AD na pesquisa. Orlandi (1996, p. 12) afirma que é “pelo discurso que melhor se compreende a relação entre linguagem/mundo, porque o discurso é uma das instâncias materiais (concretas) dessa relação”. Pêcheux (1988) deixa claro ser impossível a existência de um discurso sem sujeito e muito menos um sujeito sem ideologia, na medida em que é na ideologia que os sujeitos se constituem.

Ao aproximarmos as duas falas, podemos inferir que Orlandi (2005) corrobora o pensar de Pêcheux (1988) quando nos fala:

O sujeito, para se constituir e para (se) produzir sentidos, é afetado pela língua e pela história, pois ele só tem acesso a uma parte do que diz, caso contrário, se não se submetesse à língua e à história, não falaria nem, no entanto, produziria sentidos (ORLANDI, 2005, p. 48-49).

Portanto, fazer uso da AD em estudos de representações sociais é opção metodológica consistente, na medida em que, ao aproximarmos esses dois campos, criamos as condições objetivas para observarmos o efetivo diálogo que se constitui entre eles, em função de ambos partirem do princípio de que as relações estabelecidas pelo homem com algo de seu cotidiano que não lhe é familiar acontecem no sentido de torná-lo familiar.

Quanto ao processo de interpretação dos sentidos dos discursos, Orlandi (2005, p. 60) destaca: “Em um primeiro momento, é preciso considerar que a interpretação faz parte do objeto da análise; e em um segundo momento, é preciso compreender que não há descrição sem interpretação”. Sendo assim, não existe um discurso hermeticamente fechado em si próprio. Existe sim um processo discursivo do qual se podem recortar e analisar diferentes estados ou situações.

Realizar a análise discursiva de um enunciado requer do analista domínio da base teórica da pesquisa e habilidade prática no momento de interpretar os dados, visto ser preciso estar atento aos sentidos produzidos pelo discurso e ciente da incompletude que lhe é inerente, ou, como fala Orlandi (1996, p. 10):

Saber como os discursos funcionam é colocar-se na encruzilhada de um duplo jogo da memória: o da memória institucional que estabiliza, cristaliza, e, ao mesmo tempo, o da memória constituída pelo esquecimento que é o que torna possível o diferente, a ruptura, o outro.

Assim, analisar um discurso não equivale a extrair dele um conteúdo, mas utilizar sua materialidade discursiva para “compreender como os sentidos – e os sujeitos – neles se constituem, interlocutores, com efeitos de sentidos filiados às redes de significação” (ORLANDI, 2005, p. 91).

O objetivo geral da pesquisa foi identificar as representações sociais d@s professor@s de Educação Física da educação básica da rede estadual do Paraná sobre o ensino do conteúdo Dança. O objetivo específico foi verificar como se constituiu o processo de produção das representações sociais identificadas sobre o objeto de pesquisa.

A hipótese da pesquisa afirma haver relação direta entre as representações sociais instituídas sobre o conteúdo programático Dança tanto nos projetos pedagógicos dos cursos de licenciatura em Educação Física quanto no imaginário social, que se remetem à Dança como de gênero, o que faz com que sua prática permeie somente o universo imagético do campo de dominação feminino, colaborando com a exclusão dos alunos de sua prática.

O fato de as representações sociais serem produções simbólicas faz com que elas se materializem por meio do discurso, o que justifica a utilização da AD como técnica para fazermos emergir os sentidos produzidos pel@s ator@s. Mas aqui também se faz importante lembrar que as representações sociais são “imagens mentais”, vinculadas com as práticas sociais dos atores, enquanto representação da realidade (MOSCOVICI, 1978). Ou seja, elas servem de referência para que os atores sociais produzam suas tomadas de posição em relação a elas (DOISE, 2002) sempre que o fenômeno e o conteúdo da representação convergem.

A pesquisa foi estruturada em três etapas: as análises dos discursos produzidos pel@s professor@s nos artigos científicos; a produção didático-pedagógica; e o planejamento da disciplina e das aulas. O objetivo foi identificar o sentido da representação social sobre o ensino da Dança presente no discurso d@s professor@s de Educação Física que participaram do Programa de Capacitação Continuada, do Programa de Desenvolvimento Educacional (PDE) da SEED do Paraná, entre 2007 e 2014. A população foi composta de 630 professor@s (N), e a amostra, de 68 (10,8%).

Observando assistematicamente o ensino da Educação Física nas escolas públicas de educação básica, é possível verificar que, em geral, são poucas as que ensinam o conteúdo Dança. Ao assumirmos que a disciplina, e a Dança especialmente, exerce papel importante na formação d@s estudantes, entendemos ser urgente a superação dessa deficiência tanto no processo de ensino quanto na formação do sujeito cidadão. Esclarecemos que a contextualização pela qual efetivamos o corte da pesquisa remonta aos impactos causados no papel do campo da Educação Física, no perfil norteador da formação de seu profissional e na ressignificação das matrizes pedagógicas dos cursos de graduação, pelos seguintes acontecimentos: implementação do currículo básico para a escola pública do estado do Paraná (1990); criação dos cursos de pós-graduação, em nível *stricto sensu* (1987); aprovação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (1996); estabelecimento dos Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997); e implementação das Diretrizes Curriculares para a Educação Básica da SEED do Paraná (PARANÁ, 2008).

PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

Os resultados primários, que assumimos como indícios, por ora apresentados, estão marcados pela perspectiva de ser a dança uma prática corporal referente à cultura corporal de dominação feminina (NANNI, 1995; SOARES, 1992). Portanto, no silêncio dos não ditos discursivos há uma marca discursiva que se remete à natureza de gênero, tanto na formação do professor quanto no ensino do conteúdo estruturante nas aulas de Educação Física na educação básica. Das análises realizadas até o presente momento, identificamos as problematizações: do N da pesquisa, somente 11 (1,7%) artigos foram produzidos por professor@s, o que corresponde a 16,18% da amostra; o ensino de Dança apresenta-se como uma prática excludente dos meninos, em função das questões de gênero que marcam o conteúdo; há indícios de que os cursos de Licenciatura em Educação Física não problematizam as questões de gênero na disciplina de Dança; os artigos afirmam que poucas escolas ensinam

o conteúdo Dança; e há indícios de que ao longo do curso de formação inicial existe uma exclusão silenciosa dos estudantes em relação à sua capacitação para o ensino da Dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O movimento corporal, objeto de estudos da área, por si só torna relevante a componente curricular Dança na educação básica e, por conseguinte, permite afirmar a sua importância para a formação d@s estudantes. Identificar a maneira como o ensino da dança está acontecendo na escola pública é condição determinante para a melhor compreensão da qualidade das aulas desenvolvidas na disciplina, bem como da natureza do impacto que causa no imaginário d@s estudantes. Diante dos achados até o presente momento da pesquisa, optamos por orientar nosso processo mediante a questão deflagradora: que determinações estariam dificultando o ensino do conteúdo estruturante Dança nas aulas da Educação Física na educação básica? Emergiu a hipótese da existência de uma relação entre as representações instituídas sobre a dança nos projetos pedagógicos das licenciaturas, os quais reproduzem os sentidos de ser ela uma prática de dominação do campo feminino. Também vemos o fato na licenciatura em Educação Física, não formando o professor com as competências mínimas necessárias para que possa ensinar o conteúdo da dança nas aulas de Educação Física nas escolas de educação básica.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A. M. O. Abordagem societal das representações sociais. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 3, p. 713-737, set./dez. 2009.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros curriculares nacionais: introdução aos parâmetros curriculares nacionais**. Brasília: Ministério da Educação / Secretaria de Educação Fundamental, 1997.

BUOGO, E. C. B. & LARA, L. M. **A educação física nas diretrizes curriculares da educação básica do Paraná: análise da dança como conteúdo estruturante**. Programa de Desenvolvimento Educacional (PDE). Paraná: Secretaria de Estado da Educação, 2008.

DOISE, W. Atitudes e representações sociais. *In*: JODELET, D. (org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002. p.187-204.

JODELET, Denise. **Loucuras e representações sociais**. Petrópolis: Vozes, 2005.

LONDRINA. **Caderno de orientações para o trabalho pedagógico na educação infantil**. Londrina: Secretaria Municipal de Educação, 2018.

MINAYO, M. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

MOSCOVICI, S. **Representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NANNI, D. **Dança educação: pré-escola à universidade**. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

ORLANDI, E. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1996.

_____. **Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2005.

PARANÁ. **Diretrizes Curriculares de Educação Física para a educação básica**. Curitiba: Secretaria de Estado da Educação do Paraná, 2006.

_____. Secretaria de Estado da Educação do Paraná. **Diretrizes curriculares da educação básica: educação física**. Curitiba: Secretaria de Estado da Educação do Paraná / Departamento de Educação Básica, 2008.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma afirmação do óbvio**. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

SÁ, C. P. **A construção do objeto de pesquisa em representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

SOARES, A. **Improvisação e dança**: conteúdos para a dança na educação física. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

Corpo [conecta, compartilha, dança] ambiente

Reijane Souza Santos¹⁵²
Leandro Torres Santana¹⁵²
Rohana Almeida Fonseca¹⁵²
Brenda Stefani Ressurreição Maia¹⁵²
Lívia da Silva Dantas¹⁵²
Jainara Batista Santos¹⁵²
Thábata Marques Liparotti¹⁵³

Resumo: O presente artigo buscou analisar as organizações de corpos de estudantes de dança nas suas relações, conexões e compartilhamentos com o ambiente. O estudo deu-se por meio de relatórios de experiências em campo na disciplina Corpo e Ambiente do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Observando as respostas conectadas em rede de auto-organização e adaptabilidade, os estudantes descreveram em seus relatos suas experiências em situações desafiadoras, entre elas a verticalidade e a lama. Pôde-se notar, mediante palavras como medo, tensão, superação e alegria, as transformações das sensações partindo do inicial desconforto para a superação em todos os relatórios. Percebeu-se que os processos de ensino-aprendizagem e sensibilização corporal se deram por intermédio das relações de interação entre o grupo e com o ambiente, as quais foram dialogadas pelos movimentos pautados em estratégias de criação em dança.

Palavras-chave: corpo; dança; ambiente.

INTRODUÇÃO

Na arte os processos de criação envolvem um fluxo contínuo de desconstrução e reorganização do conhecimento. Em meio a esses processos criativos na dança, surgem questionamentos acerca da contemporaneidade, como o que é contemporâneo? Para Agamben (2009), ser contemporâneo pode ser entendido como um constante avanço no tempo sem aderir a ele, permitindo estar à frente de si.

Com o intuito de refletir sobre possíveis estratégias de ensino-aprendizagem em dança na contemporaneidade, este estudo deu-se por meio dos relatórios sobre as vivências da disciplina Corpo e Ambiente do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Buscou-se observar e analisar o corpo em ambientes naturais e como ele se organiza,

¹⁵² Graduandos do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

¹⁵³ Mestre. Docente do curso de Dança da UFS e coordenadora do Grupo de Estudos Corpo e Ambiente (GECA).

entendendo que é mediante redes que o corpo cria e recria seus padrões de movimento. No ambiente, compartilham-se sentimentos, estabelecem-se conexões e por fim emerge a improvisação como resposta dançada da interação. Assim a dança, como forma de conhecimento, não está restrita nem a espaços preestabelecidos, tampouco em ser apenas um viés de expressão de sentimentos:

O fazer-sentir dança enquanto arte nos permite um tipo diferenciado de percepção, discriminação e crítica da dança, de suas relações conosco mesmos e com o mundo. Ao contrário do que nos oferece o senso comum, a dança não é um amontoado de emoções que permite que nos “auto-expressemos”, “desanuviemos as tensões”, “sintamos o íntimo da alma” (Marques, 1989). Isso não quer dizer que o trabalho com a dança não envolva as emoções, os sentimentos, a sensibilidade. A dança, como forma de arte, está engajada com o sentimento cognitivo e não somente com o sentimento afetivo ou liberar de emoções (Reid, 1981, 1986). É por meio de nossos corpos, dançando, que os sentimentos cognitivos se integram aos processos mentais e que podemos compreender o mundo de forma diferenciada, ou seja, artísticas e estética (MARQUES, 2007, p. 24-25).

Dessa forma, quando o corpo se desloca para o ambiente, pode-se dizer que ocorre um processo de sensibilização afetiva, sensório-motora e cognitiva. Essa relação corpo-espço presente na relação corpo e ambiente é vista por Mundim (2016) como uma relação mútua em que não é possível ter um sem o outro: “Todo corpo é um espaço e todo espaço é um corpo, sendo este corpo não necessariamente humano” (MUNDIM, 2016, p. 1.185).

Neste estudo foi proposto aos corpos que estudam dança dentro da universidade vivenciar ambientes que não fazem parte do dia a dia deles. Assim, ao experimentar na prática essa relação corpo e ambiente, observa-se que as percepções são compartilhadas simultaneamente, criando uma rede de respostas em movimento na busca da adaptabilidade. Segundo Capra (1996, p. 67), pode-se pensar que “onde quer que encontremos sistemas vivos — organismos, partes de organismos ou comunidades de organismos — podemos observar que seus componentes estão arrançados à maneira de rede. Sempre que olhamos para a vida, olhamos para redes”.

Entende-se essa rede aqui como uma rede social que conecta as pessoas por intermédio da auto-organização, explicada por Liparotti (2013, p. 59) como

a ideia de que um sistema complexo pode reagir a um ruído em busca de uma nova organização. Ou seja, desenvolvendo mecanismos de criação e organização a partir do ruído, ou da instabilidade, havendo assim um aumento da complexidade e da adaptação.

Assim, a auto-organização em rede emerge da relação com o ambiente estabelecendo-se como um sistema constante de cruzamentos de informações e compartilhamento de experiências.

Alguns questionamentos ainda surgem a respeito de como acontece a relação entre essas experiências e a dança na pesquisa. Nesse caso, atentamos para os processos de ensino-aprendizagem que nascem do espaço e das vivências. Em contrapartida, Marques (2011) aponta para a forma equivocada de como o ensino da dança vem ocorrendo:

Não raro nem intencional, mas é possível perceber que nossa atuação docente na área de dança tem historicamente forjado novas conchas para que nossos alunos se escondam, se isolem, se esqueçam de suas realidades; realidades essas que paradoxalmente vivem em seus corpos e estão necessariamente presentes nas aulas de dança (MARQUES, 2011, p. 31).

Nesse caso, lecionar vem imbricado de limitações criativas. O docente deixa de lado parte importante das vidas desses alunos (infância principalmente, de onde a maioria participativa das vivências teve as memórias revisitadas com a natureza), resultando em discentes que não conseguem se apropriar de experiências concretas (talvez passadas) para processos de aprendizagem na dança.

SOBRE AS VIVÊNCIAS

Durante a disciplina houve sete vivências em campo, mas para efeito deste estudo apenas duas delas foram utilizadas para análise. As vivências

estudadas aqui foram Ginásio de Escalada e Pedra da Arara, as quais foram escolhidas por alguns critérios. O Ginásio de Escalada foi selecionado por ser considerado por muitos alunos como uma preparação, tanto técnica, quanto emocional, para as experimentações na rocha propriamente dita. Já a Pedra da Arara foi a vivência mais longa e com maior número de participantes, além de ter propiciado a experimentação de subsistemas diversos (como rio, lama, rocha e trilha) em um único ambiente.

Participaram da disciplina 20 alunos, mas destes foram utilizados para análise neste estudo apenas 12 relatórios. O critério de inclusão foi participar de uma das duas vivências selecionadas, e o critério de exclusão foi não levar em conta os relatórios dos autores deste estudo.

A vivência no Ginásio de Escalada teve duração de duas horas e ocorreu no dia 1.º de abril de 2017. O Ginásio de Escalada fica num espaço particular conhecido como Espaço Ícaro. Tem como característica paredes que simulam as vias de escalada em rocha. São utilizadas placas de madeira tipo compensado naval com agarras de resina espalhadas pela placa. A organização dessas agarras nas paredes, seus tamanhos e formas, bem como o grau de inclinação da placa, vão influenciar e determinar o grau de dificuldade da via e, conseqüentemente, o grau da movimentação que será desenvolvida para a execução da escalada.

Por sua vez, a vivência na Pedra da Arara deu-se no dia 8 de abril de 2017 e teve duração de 11 horas, incluindo os deslocamentos de ida e volta de Aracaju até Macambira. A Pedra da Arara fica no município de Macambira, no interior sergipano, a 74 km da cidade de Aracaju, e sua entrada fica numa propriedade particular, da qual se segue em descida para a trilha que acessa a pedra. Nessa trilha há dois trechos de travessia do Rio Vaza-Barris até a chegada ao paredão de rochas irregulares e verticais.

ANÁLISE DOS RELATÓRIOS

Buscou-se identificar nos relatórios indícios de que ocorreu a sensibilização do corpo mediante as vivências. Para isso, foram extraídos dos relatórios palavras que expressavam as emoções por meio de sensações e

percepções daqueles corpos durante e após as vivências. Segundo Bear, Connors e Paradiso (2002, p. 581):

Emoções – amor, ódio, desgosto, alegria, vergonha, inveja, culpa, medo, ansiedade e assim por diante – são sentimentos que todos experimentamos em um momento ou em outro. Mas o que define precisamente esses sentimentos? São sinais sensoriais de nosso corpo, padrões difusos de atividades em nosso córtex ou algo mais? Questões deste tipo têm se mostrado extremamente difíceis de serem respondidas e têm levado à proposição de várias teorias a respeito do que exatamente sejam as emoções.

Apesar da dificuldade nas neurociências atuais em definir emoções, sabe-se que o aprendizado e a retenção de alguma memória são muitas vezes reforçados por emoções como prazer e medo. Como afirmam Bear, Connors e Paradiso (2002, p. 591), “por meio da socialização ou de experiências dolorosas, todos aprendemos a evitar certos comportamentos por medo de sermos feridos. [...] Memórias associadas com medo podem ser de rápida formação e de longa duração”. Assim, é possível entender neste estudo que o contato estabelecido com o ambiente e as emoções e as sensações provocadas por ele nas vivências podem ser, aqui, estratégias de ensino-aprendizagem.

Procurando apresentar indícios de como esses corpos se perceberam e se organizaram durante e após as vivências, coletaram-se palavras e também trechos em que esses resultados podem ser evidenciados.

Portanto, identificou-se o aparecimento de palavras como: medo, angústia, nervosismo, desconforto, inibição, entre outras, todas associadas a situações em que os alunos precisavam realizar uma atividade proposta (por exemplo, uma pequena travessia em um córrego com lama). Mas também se identificaram palavras como: superação, coragem, gratidão, satisfação, alegria, apoio, entre outras, quando esses mesmos alunos conseguiram lidar com essa mesma situação e/ou enfrentá-la. Encontramos também palavras como tristeza, repúdio, constrangimento etc., relacionadas à quantidade de lixo que foi encontrada no rio e no percurso, o que levou a reflexão sobre a ação devastadora do homem perante a natureza.

Como resultados, pôde ser observado nos relatórios que as emoções e os sentimentos apontados pelas palavras e expressões em relação às dificuldades encontradas – como medo, tensão, desconforto – foram equilibrados quando comparados aos que expressavam a ideia de superação. Quantitativamente, as palavras contabilizadas sobre as dificuldades apareceram 67 vezes nos 12 relatórios, valor próximo à quantidade das palavras ligadas à superação, que apareceram 71 vezes, como também no processo descritivo, que se repetia entre os relatórios. Em todos os relatórios, os participantes começavam descrevendo as dificuldades e suas inquietações nas vivências e teciam o movimento de transformar seu relato com suas conquistas e superações.

Assim, afirma-se que ao chegar na vivência o sentimento era de tensão e apreensão, mas com o passar do tempo ele se transformou em uma sensação positiva, relacionada à superação. Dos 12 relatórios analisados, todos afirmam, cada um a sua maneira, que os sentimentos se transformaram.

Observa-se o que foi dito nos seguintes trechos de duas alunas: *“Enfrentar o medo de altura, o medo de se machucar nas pedras do rio, nas rochas, na lama foi incrível para mim, um desafio no qual eu quero superar através de uma das aulas de campo como essa”* (relatório da aluna 1). Já a segunda aponta inicialmente:

Já começou quando paramos na fazenda no meio do nada assim e os comentários sobre se chovesse iríamos passar a noite no ônibus, depois bateu desespero olhei para o lado só tinha terra e mais terra, naquele momento já veio na minha mente aquela pergunta “o que estou fazendo aqui?”, foi angustiante (relatório da aluna 2).

Mas depois a aluna agradeceu: *“Muito obrigado por proporcionar cada momento, foi gratificante, mesmo àqueles momentos ruins, pois faz parte da adaptação, esta matéria foi muito legal, me deu outra visão do mundo”* (relatório da aluna 2).

Para tanto, o grupo vivenciou nesses ambientes experiências de movimentos como: caminhadas em solos diversos, escalada, situações de equilíbrio. Foram propostos momentos livres de improvisação e investigação e outros momentos direcionados. Nessas situações foi analisado que, mesmo em

momentos mais livres de experimentação, os corpos que dançam utilizaram sua escuta corporal e se conectaram tanto enquanto grupo como com o ambiente, a fim de, desse modo, buscar soluções em movimento para sua adaptabilidade e resolução de problemas, criando e reorganizando seus movimentos e suas qualidades de esforço (LABAN, 1978).

Notou-se que, mesmo sem usar linguagem verbal, os sentimentos e as ações em movimento foram compartilhados, o que pode ser considerado uma manifestação em rede. O objetivo da disciplina e dessas vivências era propor aos corpos experiências naqueles ambientes que instigassem sua auto-organização e que propusessem a improvisação, de forma a repensar e recriar estratégias artístico-pedagógicas para a dança.

SITUAÇÕES DESAFIADORAS

Com base nas análises feitas dos relatórios, duas situações foram identificadas como as principais causadoras das emoções e dos sentimentos nas experimentações feitas nos ambientes. Pode-se entender que foram os momentos que os corpos entenderam como de risco ou perigo identificado, como situação de alerta para o corpo, que acabaram desencadeando uma série de emoções ligadas ao medo e posteriormente a outras emoções de superação. As situações desafiadoras foram em relação à verticalidade, expondo o medo de altura, e a uma travessia realizada na lama, que expõe o medo do desconhecido e da instabilidade do solo.

Entre as experiências verticais, pode ser citada uma pequena travessia sobre a rocha, que consistia numa escalada curta e de baixa altura com deslocamento lateral. Lançada a proposta, deu-se início ao emparelhamento dos alunos com a rocha, provocando, nesse contato, a investigação de possibilidades para atravessar a rocha, ocorrendo assim respostas corporais. Movimentações foram emergidas por meio das percepções, bem como sensações em razão da correlação com o ambiente específico da rocha. Apesar de percorrer o mesmo trajeto na rocha, observou-se que cada corpo organizou sua movimentação à sua maneira. Em comum, notou-se nos relatórios a mudança gradativa dos sentimentos. O que antes era relacionado a algo ruim foi dando espaço para a superação, coragem, gratidão.

A aluna 5 descreve o medo dessa travessia de rochas na Pedra da Arara:

Fui me sentindo diminuída, não sei bem se deveria usar essa palavra, mas vai ela mesma. Todo aquele silêncio e o desespero de alguns dos colegas ao passar por aquele trecho da pedra foram me desencorajando. E na minha cabeça eu só conseguia pensar você não vai conseguir, você é pesada demais. Até o presente momento não sei o porquê de pensar e me sentir daquela maneira, mas o que eu tenho a falar é que foi assustador passar por ali e mais ainda o sentimento de impotência.

A outra situação ocorreu ao deparar com um trecho do rio lamacento. Os corpos pareciam esperar que a direção mudasse e surgisse outra opção para a travessia, porém o caminho era único e necessário para provocar as respostas de movimentos de que foram em busca. A preocupação em não afundar na lama reiterou o instinto de sobrevivência e trouxe também os mesmos sentimentos da ação anterior, passando de algo “conflitante” para algo que gerou sensação de “vitória”, como pode ser lido no relato da aluna 8:

Uma das piores sensações de todo trajeto da Pedra da Arara foi atravessar um dos rios, lama até a altura do joelho, a sensação era desconfortante. Eu preferi passar sem de tênis pensando em não sujar o tênis, mas quando cheguei do outro lado precisava dar continuidade à trilha e agora como fazer, simplesmente calcei o sapato do jeito que estava e não mais tirei o sapato, e aproveitei todas as experiências que o ambiente poderia me proporcionar, mas a sensação de choro, de raiva foram emoções diversas, uma situação que me incomodou.

Já a aluna 9 trouxe um contraponto:

Foi uma experiência única que meu corpo, conseguiu aos poucos entender todo aquele lugar, gostaria de voltar lá de novo e tentar aproveitar mais o lugar. Só para lembrar a lama não fez mal algum, pelo contrário ele me deu vida. Todas as experiências vivenciadas são de (mera) importância, são com elas que aprendemos a respeitar o espaço do outro, o momento do outro.

A diferença relatada entre a travessia na rocha e a lama foi que esta última trouxe a ativação de memórias familiares e principalmente da infância, o que de

alguma forma transformou a percepção do deslocamento em uma relação para além da adaptabilidade.

É notório que cada corpo obteve uma reação diferente ao deparar com as situações expostas, e cada um procurou uma maneira particular de lidar com essas problemáticas. Isso se deu porque cada ser tem um modo de se perceber no espaço, com base nos nossos conhecimentos cognitivos, afetivos ou sensório-motores, o que gera formas diferentes de agir sobre o mesmo ambiente. As sensações causadas pelas vivências foram compartilhadas igualmente e expostas pelas palavras apresentadas neste artigo, embora cada aluno teve uma maneira diferente de agir sobre o espaço, porque não existe apenas uma única relação entre o corpo e o ambiente, como retrata Mundim (2016, p. 1.190):

Constituímos, portanto, conhecimento existencial e, a partir de como nos sentimos e nos percebemos mundo, delineamos o que chamamos de realidade. E realidade também é perspectiva corpórea. A realidade se constitui corpoespaço. E não existe um único corpoespaço, mas múltiplos, que se namoram, se repelem, se consubstanciam, se entrelaçam, se destroem, se questionam, se distanciam, se aproximam, copulam, se desfazem, se sobrepõem, se apoiam, compõem mutuamente. E assim a realidade também se despetala em múltiplas possibilidades, razões e leituras distintas.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Em todos os relatórios foram identificadas inicialmente sensações de medo, desconforto, inibição, angústia e nervosismo, e elas foram durante e após a experiência percebidas e transformadas em superação, coragem, gratidão, satisfação, alegria e apoio. Dessa forma, pode-se considerar que os corpos compartilharam suas percepções e foram sensibilizados de maneira semelhante pela vivência. Mesmo que a auto-organização e o rearranjo de movimento se manifestassem de modo particular, o entendimento e o processo de transformação foram coletivos e podem ser vistos aqui como organizados em uma rede social. Trata-se da rede social de compartilhamento de aprendizados, provocados por estratégias de criação de movimento em dança, como a improvisação na relação corpo e ambiente. Percebe-se que os processos de ensino-aprendizagem e de sensibilização corporal também se deram mediante

as relações de interação com os indivíduos do grupo, em que as reações eram vivenciadas interna e individualmente, ao mesmo tempo em que eram dialogadas por intermédio dos movimentos entre todos.

Por fim, partindo da teoria geral dos sistemas, tem-se o conceito de ambiente apresentado por Vieira (2008, p. 33):

Trata-se de um sistema que envolve um determinado sistema. Para que sejam efetivados os mecanismos de produção de sistemas pela termodinâmica universal, é necessário que os sistemas sejam abertos, ou seja, troquem matéria, energia e informação com outros; o mais imediato destes costuma ser o seu ambiente. É através dessa interação que um sistema é gerenciado pela evolução universal. É no sistema ambiente que encontramos todo o necessário para trocas entre sistemas, desde energia até cultura, conhecimento, afetividade, tolerância, etc., estoques necessários para efetivar os processos de permanência.

Reflete-se que na dança a utilização das vivências práticas para construir o entendimento da relação corpo e ambiente, bem como dos seus desdobramentos educativos, ambientais, culturais e sociais, pode resultar na produção de conhecimento artístico, pedagógico, de cunho teórico-prático que se organiza e se auto-organiza nas conexões entre os corpos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BEAR, Mark; CONNORS, Barry; PARADISO, Michael. **Neurociências: desvendando o sistema nervoso**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2002.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. São Paulo: Cultrix, 1996.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LIPAROTTI, Thábata Marques. **Dança e adaptabilidade: processos de comunicação entre corpo e ambiente**. 2013. 110f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

MARQUES, Isabel A. **Dançando na escola**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

_____. Notas sobre o corpo e o ensino da dança. **Caderno Pedagógico Lajeado**, v. 8, n. 1, p. 31-36, 2011.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *In*: CONGRESSO DA ABRACE: DRAMATURGIA EXPANDIDA NAS ESTÉTICAS DESCOLONIAIS – CORPOESPAÇO EM MOVIMENTO, 9., 2016. **Anais...** Uberlândia, 2016.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia sistêmica e complexidade: formas de conhecimento-arte e ciência uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão, 2008.

Quer dançar comigo? A pessoa com deficiência na cena contemporânea por meio da experimentação do movimento

Roseane Monteiro-Santos¹⁵⁴

Resumo: O objetivo do trabalho, desenvolvido por pesquisa-ação, foi investigar por meio da experimentação movimentos artístico-culturais propostos por pessoas com e sem deficiência para a cena contemporânea. A amostra foi constituída de dois intérpretes-criadores com deficiência física, um com baixa visão e dois sem deficiência. Para instrumento de coleta e análise dos dados, foram utilizados: diário de campo, observação participante, grupo focal e laboratório de criação. Os artistas envolvidos concluíram a pesquisa certos de sua capacidade de criar e recriar e com repertório amplo com base no mergulho que fizemos em nossos corpos. Por outro lado, foi constatado que a sociedade e os próprios artistas em Tucuruí têm dificuldade de ver as pessoas com deficiência como artistas, além da chamada dança inclusiva, enxergando-as com olhos de desconfiança.

Palavras-chave: dança; deficiência; intérprete-criador; dança contemporânea; laboratório de criação.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A temática abordada nesta pesquisa de criação/experimentação reflete o interesse em contribuir na discussão que tem como alicerce o contexto dos pressupostos teóricos de Ann Cooper Albright, a qual discute a inserção das pessoas com deficiência física na cena artística, propondo ao mundo a visualização de que existe nessa inserção uma rica troca de criar e compartilhar movimentos entre pessoas com e sem deficiência, além da chamada dança inclusiva.

O objetivo da pesquisa foi investigar por intermédio da experimentação movimentos artísticos-culturais propostos por pessoas com e sem deficiência para a cena contemporânea. A ideia de uma proposta investigativa de experimentação de movimentos pautada numa ressignificação em que a pessoa com deficiência de qualquer característica deixa de ser somente uma repetidora

¹⁵⁴ Mestra em Ciência da Motricidade Humana pela Universidade Castelo Branco (UCB). Professora assistente da Universidade do Estado do Pará (UEPA), bailarina e coreógrafa profissional, diretora artística do Studio de Dança Rose Monteiro.

dos movimentos propostos e passa para um trabalho de intérprete-criadora é ao que este projeto se lançou.

Nosso corpo é dotado de movimento mesmo quando estagnado, mesmo quando aparentemente preso em uma cadeira de rodas, limitado em condições físicas, psíquicas ou culturais, e esse movimento dá-se pela percepção do interno e do externo do nosso corpo. As variações biológicas, a construção de nosso pensamento, nossas percepções no tempo/espaço resultam em construções de movimentos, além dos visualizados em um corpo sem deficiência (TURSI, 2012).

Tratando-se de corpo com deficiência, visualizamos as mesmas influências somadas ao fato de, mesmo com a ciência avançando, ainda precisarmos de mais pesquisas sobre a discussão dos sentidos e significados desse corpo-sujeito. Não nos atentamos nesta pesquisa a uma discussão de inclusão ou políticas públicas, e sim a um fazer artístico necessário à pessoa com deficiência. Quando falamos do corpo com deficiência na área artística na interface dança-deficiência, os espaços para trabalharmos nessa área crescem, os estudos avançam, porém as publicações ainda são escassas no que dizem respeito à profissionalização. São vistas pesquisas e atuações no que concerne à profissionalização que a dança direciona a corpos-sujeitos definidos e magros, com *performances* extremas e em uma concepção de beleza que ainda nos confunde, contudo para pessoas com deficiência enquanto efetivamente artistas. Ou seja, no mercado de trabalho, essas atuações são limitadas (PLÁ, 2013).

Verificamos, da mesma forma, que as manifestações sobre dança e a pessoa com deficiência são significativamente visíveis, todavia ainda em uma linha de bailarinos com deficiência que produzem *performances* visuais com suas muletas e cadeiras e na reprodução de movimento, e pouco na linha do intérprete-criador, como propõe a dança contemporânea (ROSSI; MUNSTER, 2013).

Necessitamos que esses contextos sejam pesquisados por um olhar que transcenda os conhecimentos preestabelecidos para que nos enriqueçamos com os resultados no fazer artístico. Nessa perspectiva, devemos pensar sobre os ricos resultados que podem ser causados por intermédio do processo de experimentação entre corpos com e sem deficiência, atuantes do fazer cênico,

tornando possível a nós trilharmos entre o fazer-dançar e o fazer-pensar em uma relação crítico-reflexiva.

METODOLOGIA

Esta pesquisa fundamentou-se em uma pesquisa-ação (THIOLLENT, 2007). A amostra foi constituída de cinco bailarinos com e sem deficiência: duas com deficiência física que já tinham tido a experiência de estar na cena, mas sem experiência de intérprete-criador; uma de baixa visão e que não havia tido nenhuma experiência na cena; e duas sem deficiência e com experiência na cena, inclusive no que diz respeito à ferramenta de intérprete-criador. Com base ainda em Rocha (2010), foram utilizados como instrumento de coleta e análise dos dados: diário de campo, observação participante, grupo focal e laboratório de criação.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

A Figura 1 do espetáculo resultante da pesquisa registra a cena em que mais os bailarinos utilizaram sua criação/improvisação dentro do espetáculo. Essa criação foi diversa, rica, profunda, inesperada tanto por parte das pessoas com deficiência como das pessoas sem deficiência, em que ideias e padrões foram ressignificados. Todos os artistas envolvidos acreditaram em seu poder de criar e interpretar. Para que esse resultado fosse positivo, as metodologias por que a dança contemporânea pode transitar, com sua sempre investigação, foram fundamentais.

Figura 1 – Cena de criação própria e improvisação, no Centro de Convenções de Tucuruí, 2015



Fonte: primária

Corroborando esse ponto, Rocha (2010), em sua pesquisa com pessoas com deficiência visual, elaborou um quadro para utilização na criação e chamou-o de elementos estruturantes do processo de criação. Nele, teve como resultado formas positivas de criar e ressignificar mediante o processo de sensibilização e instrumentalização do corpo-sujeito. “Não haveria outro jeito, senão tomar como fonte as suas respectivas maneiras de criar, sistematizar, lançar, dialogar e, acima de tudo, atuar” (ROCHA, 2010, p. 56).

A Figura 2 traz o momento em que os bailarinos foram a campo captar ferramentas por intermédio da pergunta proposta pelo projeto: “Quer dançar comigo?”, a qual era feita de forma aleatória a feirantes ou clientes. Nós, bailarinos com ou sem deficiência, solicitávamos a autorização para registros e lançávamos a eles a pergunta diretamente. Mesmo com as chamadas discussões sobre inclusão, os resultados para essa pergunta foram os mais diversos. Verificamos que os indivíduos sem deficiência tinham mais aceitação na dança. Algumas pessoas se propunham a dançar com os bailarinos com deficiência, outras não.

Figura 2 – Momento: Quer Dançar Comigo?, na Feira Municipal de Tucuruí, 2015



Fonte: primária

Sobre isso, Teixeira (2010, p. 4), em uma pesquisa com a Roda Viva Cia de Dança (bailarinos com e sem deficiência), afirma: “Torna-se incompreensível a não aceitação do corpo deficiente nos grupos tidos como tradicionais”. Mesmo com todos os discursos inclusivos em nosso século, as pessoas com deficiência têm dificuldades por conta das imposições sociais e muito mais na questão artística-profissional.

Melhorias psicológicas, sociais, motoras e de autoestima foram verificadas no projeto mediante os relatos dos participantes. A Figura 3 contém um momento relevante para toda a companhia e especialmente ao bailarino Cícero Silva, no que diz respeito às questões emocionais e psicológicas, pois seu medo de sair da cadeira de rodas para experimentar movimentos no plano baixo era aterrorizante. Foram marcantes sua emoção e satisfação em conseguir quebrar esse medo e o quanto ele pôde criar nesse plano, até mesmo ressignificando a cena de início.

Figura 3 – Cena em que o medo de sair da cadeira de rodas desaparece, no Centro de Convenções de Tucuruí, 2015



Fonte: primária

Contribuindo com esse resultado, Rossi e Munster (2013, p. 19) asseguram: “Nos últimos cinco anos, houve a preocupação com temas que envolveram aspectos acerca da saúde, fazendo da dança um agente importante para a melhoria da qualidade de vida das pessoas com deficiência”. As autoras ainda narram os resultados positivos da dança para aspectos como autoestima, comportamento e saúde mental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de criação no meio artístico requer muitas ferramentas, ações e disposição para nos lançarmos à investigação e assim visualizarmos resultados significativamente positivos entre as pessoas sem deficiência que transitam no meio social. Imaginemos então esse processo entre as pessoas com deficiência, em que o princípio é saber se elas se encontram efetivamente transitando na sociedade, buscando serem vistas além de suas limitações. Observamos que medos psíquicos das pessoas com deficiência foram retirados à autoestima elevada.

Os artistas envolvidos concluíram a pesquisa certos de sua capacidade de criar e recriar e com repertório amplo por intermédio do mergulho que fizemos em nossos corpos, independentemente dos rótulos de pessoas com deficiência e sem deficiência. Por outro lado, foi constatado também que a sociedade e os próprios artistas em Tucuruí (PA) têm dificuldade de ver as pessoas com

deficiência como artistas, além da chamada dança inclusiva. Essa sociedade ainda os enxerga com olhos de desconfiança.

Sabemos que as dificuldades de transitar no meio artístico são profundas e elas são potencializadas aos artistas com deficiência. Procurar cada vez mais meios para pesquisas na área é fundamental. Precisamos de mais artistas que se lancem a essas propostas e de parceiros científicos, privados, ações da gestão pública, para que tudo possa convergir para essas pesquisas a fim de obtermos cada vez mais resultados positivos.

REFERÊNCIAS

PLÁ, A. P. **Projeto “Pés? – Teatro-dança para pessoas com deficiência”**. 2013. 52f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Publicidade e Propaganda) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ROCHA, D. D. **Corpos, tempos e espaços: descobrindo caminhos para a composição coreográfica do corpo com deficiência visual**. 2010. 91f. Monografia (Especialização em Pedagogia da Educação Física) – Especialização *Latu Sensu* em Educação Física, Universidade Comunitária da Região de Chapecó, Chapecó, 2010. Disponível em: <<http://www.uniedu.sed.sc.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/Deizi-Domingues-daRocha.pdf>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

ROSSI, P.; MUNSTER, M. A. V. Dança e deficiência: uma revisão bibliográfica em teses e dissertações nacionais. **Movimento**, Porto Alegre, v. 19, n. 4, p. 181-205, out./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/Movimento/article/view/39132/27450>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

TEIXEIRA, A. C. B. Deficiência em cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. **Ensaio Geral**, Edição Especial, Belém, v. 1, n. 1, 2010.

THIOLLENT, M. **Metodologia da pesquisa-ação**. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

TURSI, R. Como dança quem não dança? *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., 2012, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre, 2012.

A prática como componente curricular: a construção de redes sociais por meio da dança na primeira graduação em dança de Santa Catarina

Stefanie Müller¹⁵⁵

Marco Aurélio da Cruz Souza¹⁵⁶

Resumo: Este texto é resultado do trabalho realizado no primeiro curso de Licenciatura em Dança de Santa Catarina, da Universidade Regional de Blumenau (Furb), e aborda de maneira preliminar como a Prática do Componente Curricular (PCC) foi pensada no currículo do curso, trazendo considerações sobre sua importância no processo de formação docente. O escrito apresenta uma discussão sobre o conceito de PCC e como este auxilia na formação de redes sociais entre os acadêmicos e a comunidade interna e externa da Furb.

Palavras-chave: prática como componente curricular; dança; redes sociais.

A PRÁTICA COMO COMPONENTE CURRICULAR E AS REDES SOCIAIS

Este texto emerge de discussões e vivências realizadas no primeiro curso de graduação em Dança de Santa Catarina, da Universidade Regional de Blumenau (Furb), que teve início no segundo semestre de 2017. Cinco acadêmicos do referido curso, por demonstrarem interesse na área da pesquisa, passaram a integrar o Grupo de Pesquisa Arte e Estética na Educação¹⁵⁷, do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPPGE) da Furb, e uma delas se interessou em estudar as Práticas como Componente Curricular (PCC) no curso em que está matriculada. Como o curso está com o segundo semestre em andamento no momento desta escrita, este texto está longe de estar acabado, pois muitas práticas ainda precisam acontecer. Dessa forma, queremos apresentar uma discussão do que foi realizado e como o curso por meio dessas práticas têm cumprido o seu papel na formação docente. Para isso, esperamos poder contribuir no sentido de fazer com que os acadêmicos entendam a

¹⁵⁵ Acadêmica do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Regional de Blumenau (Furb).

¹⁵⁶ Mestre em Performance Artística Dança e doutorando em Dança pela Faculdade de Motricidade Humana, da Universidade de Lisboa. Coordenador e professor do curso de Licenciatura em Dança da Furb.

¹⁵⁷ Este grupo é coordenado pela professora Doutora Carla Carvalho. [Mais informações em: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/9161673100369501>](http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/9161673100369501). Acesso em: 9 abr. 2019.

aprendizagem como um processo contínuo e de reflexão constante para escolhas de práticas pedagógicas mais eficientes.

Percebemos que até meados de 1996 a prática era tida nos cursos de ensino superior como estágio supervisionado. A partir desse período, com o processo de reforma na formação de professores e as discussões quanto à prática que os cursos de licenciatura estabeleciam com a necessidade de um currículo específico que não seguisse as práticas do bacharelado ou do 3+1¹⁵⁸, a prática passou a ser compreendida e efetivada como uma atividade distinta do estágio e a ser vista como componente curricular, sendo um articulador entre a teoria e a atividade profissional, o que fica evidenciado no Parecer do Conselho Nacional de Educação (CNE)/Conselho Pleno (CP) n.º 9/2001 (REAL, 2012).

Esse eixo entre teoria e prática, seu papel na formação do professor e as relações que surgem por intermédio de suas atividades vão ao encontro de outro importante conceito, que são as redes sociais. Essas redes sociais não devem ser confundidas neste texto com as mídias sociais popularmente conhecidas, como Facebook e Twitter, com as quais não há nenhuma ligação num primeiro momento.

Nos seus estudos, Franco (2009a) trata as redes sociais do ponto de estrutura social. O que quer dizer que a sociedade é conhecida pelas diferentes formas relacionais construídas entre os indivíduos. Num histórico social, podemos verificar que as redes sociais foram se alterando e se transformando ao longo do tempo, como reflexo das mudanças que ocorreram em nossa sociedade. Com base nesse acompanhamento, o autor afirma que as redes com o tempo passaram por diferentes formas estruturais. Inicialmente eram centralizadas, o que estabelece uma relação de importância ou dominância entre um ponto considerado central e os demais. Depois, passaram a ser descentralizadas – temos vários pontos centralizados que interagem de alguma forma – e, por fim, passaram a ser distribuídas. Nesse último caso, as características diferenciam-se por não seguirem uma hierarquia organizacional com um ponto central que acaba por determinar as relações. Pelo contrário, há vários pontos relacionais em que os fluxos se desenvolvem e interagem paralelamente. Nas redes sociais distribuídas, não fica evidenciado nenhum

¹⁵⁸ Os cursos que eram constituídos de três anos de bacharelado e um ano de formação docente na época eram conhecidos como 3+1.

ponto de dominância que origina os demais, e sim vários pontos que se relacionam num mesmo nível. Dessa forma, o homem é compreendido como um ser totalmente relacional que se conecta, interage e constrói conhecimentos por meio do fluxo de suas ações e experiências diversas oriundas das redes sociais, que por sua vez também se relacionam, criando uma grande rede social distribuída e horizontalizada que vai se moldando e remodelando pela intervenção e pelos nexos entre seus pares (FRANCO, 2009b).

Nessa compreensão, Franco (2010) enfatiza que há uma diferença entre interação e participação numa rede social. É possível participar de uma rede social sem estar efetivamente interagindo com os indivíduos que fazem parte dessa rede.

Fundamentados nesses conceitos, podemos perceber as possibilidades de construção de redes sociais por meio da PCC num curso de formação de professores. O curso de Licenciatura em Dança da Furb foi estruturado levando em consideração a Resolução n.º 2/2015 (BRASIL, 2015) para os cursos de licenciatura, na qual a PCC deve ter espaço garantido de no mínimo 400 horas nos currículos. No curso da Furb, a PCC está diluída em todo o curso em sua matriz curricular em forma de projetos, e desde o primeiro semestre os acadêmicos já passam a vivenciar essas atividades de articulação entre teoria e prática em ambientes dentro e fora da universidade. Portanto, ao longo de sua trajetória na universidade os acadêmicos passam a ampliar os pontos de rede social por meio de atividades associadas com os conteúdos desenvolvidos em sala de aula.

No esforço de demonstrar como as PCC têm cumprido seu papel no processo de formação dos acadêmicos no curso de Licenciatura em Dança da Furb, descrevemos como os cinco primeiros projetos foram efetivados. Ressaltamos que cada projeto foi pensado e construído pelos acadêmicos e professores em sala de aula e surgiram dos conhecimentos construídos durante o semestre, em diálogo constante entre a teoria e a prática, enquanto processos complementares e necessários.

O DESENVOLVIMENTO DA PCC NO PRIMEIRO ANO DE CURSO

Todo início de semestre, os acadêmicos são informados pela coordenação do curso sobre as PCC que vão acontecer. Entre as PCC que ocorreram no primeiro ano do curso (2017-2), ressaltamos que algumas foram realizadas em eventos definidos pela coordenação e professores, por fazerem parte de um circuito importante na cidade de Blumenau, e outras foram construídas totalmente com base nos interesses dos acadêmicos.

No componente curricular Teoria e Prática Pedagógica da Dança Folclórica, os acadêmicos desenvolveram diversos estudos sobre os conceitos do folclore e da dança folclórica, originalmente relacionados ao contexto europeu. Esses estudos partiram de leituras e discussões em sala e foram ampliados na busca da compreensão de outros conceitos importantes, como cultura, multiculturalidade e interculturalidade.

A primeira comunidade cultural estudada no semestre foi a alemã, que é muito presente na cidade de Blumenau, por conta da sua colonização. Como forma de levar esses conhecimentos para fora da sala de aula, os acadêmicos participaram do tradicional desfile da Oktoberfest¹⁵⁹, no centro de Blumenau. Nele, puderam identificar na prática os conceitos discutidos em sala de aula, pois durante os 90 minutos de desfile estavam em contato direto com mais de 30 mil turistas e membros da comunidade blumenauense, por meio da dança folclórica alemã.

Para efetivação desse momento, foi necessária preparação, que envolveu um processo de criação e ensaio das frases de movimento. As frases foram elaboradas pelos acadêmicos com base nas atividades realizadas em sala de aula atreladas ao conhecimento prévio de cada um.

No segundo momento, precisou-se buscar interação com servidores da comunidade acadêmica da Furb que também participaram dos desfiles e precisavam se apropriar das frases de movimentos utilizadas. À frente do pelotão também se fazia presente o Grupo de Extensão de Danças Alemãs da Furb, que

¹⁵⁹ Conhecida como a segunda maior festa alemão do mundo, depois da realizada em Munique, na Alemanha, seus pontos centrais são o chope e a representação da cultura germânica. A festa ocorre todos os anos no mês de outubro e consiste no ponto alto do turismo em Blumenau, atraindo milhares de turistas de diversas regiões do país e fora dele e movimentando a economia da cidade (GUIA DA OKTOBER, 2018).

participou do desfile agregando movimentações com outro grau de complexidade, por intermédio de ensaios específicos.

Em História da Dança no Ocidente, os acadêmicos estudaram a evolução técnica e artística da dança desde os seus primórdios até os dias atuais. Nesse contexto, os estudantes do curso de Licenciatura em Dança participaram do espetáculo *Meia-Noite em Paris*, que aconteceu no dia 8 de novembro de 2017, no Teatro Carlos Gomes. O evento foi um projeto idealizado pelos membros do Departamento de Artes da Furb e contou com a participação de todos os seus cursos: Música, Artes Visuais, Moda, Teatro e Dança (Figura 1).

Cada curso ficou responsável por aplicar seus conhecimentos conforme a parte que lhe cabia. No caso do curso de Dança, as responsabilidades foram criar e apresentar composições coreográficas que envolviam o contexto dos anos 1890, 1920 e 2010, períodos nos quais o espetáculo se passa. Para isso, os acadêmicos desenvolveram pesquisas a fim de entender as principais características culturais e sobretudo da dança em cada época representada, considerando a região em que a história se passa. Assim, foi possível vincular os conhecimentos teóricos e os exercícios desenvolvidos em sala com a prática das criações, que tiveram como resultado as coreografias elaboradas coletivamente e que foram apresentadas no espetáculo, além da interação com os acadêmicos dos demais cursos de licenciatura do Departamento de Artes da Furb e da apresentação para a comunidade regional, ampliando as redes sociais dos acadêmicos envolvidos.



Figura 1 – Espetáculo *Meia-Noite em Paris*, no Teatro Carlos Gomes
Fonte: primária

No componente curricular Corpo e Musicalidade, o conhecimento musical foi tratado pela perspectiva da dança. Para isso, foram feitos diversos exercícios e estudos em sala, com a finalidade de entender a estrutura musical em seus princípios básicos, como pulso, ritmo e melodia, na tentativa de aprofundar esses conhecimentos em associação com movimentos corporais. Um dos pesquisadores estudados foi Émile Jaques-Dalcroze, que tinha por objetivo desvencilhar o praticante da forma mecânica do aprendizado em música. Ele acreditava que por meio dos movimentos corporais seria possível desenvolver mais consciência e escuta ativa e sensibilizada do corpo, o que conduz à consciência auditiva (MARIANI, 2011).

Após vários exercícios nesse sentido, foi desenvolvida uma apresentação em que os acadêmicos do curso de Licenciatura em Música tocaram uma canção chamada *Dubadap Da*, enquanto os acadêmicos da Licenciatura em Dança improvisaram movimentos, com base nos conceitos de rítmica, frase melódica e forma cânone. Como finalização dessa atividade, os acadêmicos realizaram uma apresentação artística no evento Finalizarte, que aconteceu no dia 24 de novembro de 2017, entre os corredores dos blocos R e S do *campus* I da Furb. Esse evento teve como objetivo apresentar para a comunidade blumenauense e

acadêmica os processos práticos e as produções artísticas desenvolvidos no decorrer do semestre.

Na primeira unidade do componente curricular Teoria e Prática Pedagógica da Dança Moderna, o foco do estudo consistiu em entender o que é a dança moderna, conhecer os principais precursores desse movimento e também compreender em que se fundamentaram seus estudos. Com base nisso, foram desenvolvidos diversos estudos teórico-práticos no Laboratório de Dança, com o propósito de experimentar os princípios da dança moderna, fundamentados nos fatores de movimento de Rudolf von Laban. Para Laban, o homem é dotado de movimentos que podem expressar seus sentimentos e pensamentos, ou seja, o que ele de fato é. O teórico desenvolveu um sistema de notação de movimentos baseado em quatro fatores: espaço, peso, tempo e fluxo (*apud* REIS, 2007).

Os acadêmicos desenvolveram pesquisas específicas sobre outros nomes desse movimento que se desdobraram em uma série de aulas planejadas e aplicadas com a própria turma, a fim de compartilhar esses conhecimentos.

Após ter acesso a essas informações e fazer diversos estudos práticos, os acadêmicos do curso de Dança foram divididos em dois grupos, que tinham como responsabilidade a elaboração de uma aula a ser ministrada aos acadêmicos do primeiro semestre de Bacharelado em Educação Física e à comunidade blumenauense. As aulas tiveram como foco princípios distintos. O primeiro grupo desenvolveu atividades relacionadas ao fator de movimento peso (ativo e passivo). O segundo grupo focou suas atividades nos fatores espaço e tempo. Considerando as duas aulas elaboradas, foi possível proporcionar aos acadêmicos do bacharelado que não têm contato tão próximo com a dança outras possibilidades de movimentação corporal que vão para além da execução de passos predefinidos (Figura 2).



Figura 2 – Aula ministrada sobre peso
Fonte: primária

Essa experiência trouxe para os licenciandos em Dança as possibilidades de atrelar seus conhecimentos teóricos à prática e de se relacionar com acadêmicos de outro curso, resultando em diversas perspectivas educacionais.

Para ampliar a rede social ainda mais, um terceiro grupo foi formado com o objetivo de aplicar aulas num colégio público da cidade de Gaspar ao final do semestre. Participaram dessa atividade crianças entre 6 e 10 anos. Lá as atividades foram desenvolvidas com base nas oito ações básicas de movimento dos estudos de Laban: socar, flutuar, pontuar, pressionar, chicotear, deslizar, sacudir e torcer.

No componente curricular Libras, o estudo desenvolveu-se por meio da aproximação da história do não ouvinte no Brasil, da linguagem de sinais de informações básicas, como cumprimentos, apresentação, verbos e alimentação, até informações mais específicas, como cultura surda e aprofundamento na Lei Brasileira de Sinais e de Intérprete.

Entre as atividades desenvolvidas no semestre, uma delas foi um seminário em equipe cujo objetivo era construir uma aula que abordasse algum conteúdo de dança adaptado para estudantes não ouvintes. Após a conclusão dos seminários, uma das equipes reaplicou uma de suas atividades na biblioteca. O exercício tratava de um jogo da memória, em que deveriam ser relacionados movimentos que representassem os animais com a nomenclatura definida para cada animal na linguagem de sinais. A atividade envolveu acadêmicos de outros cursos que também tinham esse componente curricular na grade curricular e as

pessoas que circulavam na biblioteca, o que propiciou a ampliação da rede social dos acadêmicos, que interagiram com as comunidades acadêmica e externa.

Com a realização dessa PCC, encerraram-se as práticas aplicadas até o fim do primeiro semestre de 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a diretriz que trata da PCC, vislumbramos a necessidade de os cursos de licenciatura readequarem seus projetos. No caso do curso de Licenciatura em Dança da Furb, observamos que ele já foi desenvolvido tomando por base a Resolução n.º 2/2015 e que é possível acompanhar as contribuições que a PCC oferece para a formação dos licenciandos.

Com todas essas PCC desenvolvidas, percebemos que a articulação entre a teoria e a prática é evidente e necessária durante o processo de formação de professores. Outro ponto importante verificado é que os acadêmicos desde o início da graduação estão em contato com ambientes formais e não formais de ensino, o que agrega ao desenvolvimento do acadêmico nos âmbitos pessoal e profissional e na ampliação da sua rede social de contatos. Notamos que eles têm conseguido aplicar os conceitos estudados em situações reais, o que corresponde ao objetivo do curso em Licenciatura em Dança, que é formar um professor/artista/pesquisador.

Assim, a contribuição da PCC nessa formação é notória, pois todas essas ações se relacionam com diversas pessoas direta ou indiretamente, o que leva à construção e ampliação de redes sociais. Todas as conexões criadas no decorrer das PCC, sejam com outros acadêmicos, sejam com servidores ou a comunidade externa, se estabeleceram por meio do fluxo das atividades e da interação entre as partes, que mediante esse contato podem gerar novas redes sociais.

Por intermédio desses encontros presenciais, tanto os acadêmicos e os professores envolvidos como as pessoas que participaram dessas ações, mesmo como receptores ativos, levaram consigo aprendizados, percepções sensíveis e pensamentos variados que refletiram sobre a função que a dança pode assumir na sociedade e na contemporaneidade, criando pontos de relação que contribuem com a descentralização e distribuição das redes.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. **Resolução n.º 2, de 1.º de julho de 2015**. Brasil: Ministério da Educação, 2015. Fonte: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=17719-res-cne-cp-002-03072015&Itemid=30192>. Acesso em: fev. 2018.

FRANCO, A. **O poder das redes sociais**. 2009a. Disponível em: <<https://www.slideshare.net/augustodefranco/o-poder-nas-redes-sociais-2a-versao>> Acesso em: 12 maio 2018.

_____. **Redes são ambiente de interação, não de participação**. 2010. Disponível em: <<https://www.slideshare.net/augustodefranco/redes-so-ambientes-de-interao-no-de-participao>>. Acesso em: 25 set. 2018.

_____. **Redes sociais: você pode fazer**. 2009b. Disponível em: <<https://www.slideshare.net/augustodefranco/redes-sociais-voc-pode-fazer?from=embed>>. Acesso em: 12 maio 2018.

GUIA DA OKTOBER. **História da festa**. Disponível em: <<http://www.guiadaoktober.com/historia-da-oktoberfest-blumenau/>>. Acesso em: 13 maio 2018.

MARIANI, L. Émile Jaques-Dalcroze: a música e o movimento. *In*: MATEIRO, T.; ILARI, B. (orgs.). **Pedagogias em educação musical**. Curitiba: Ibpex, 2011. p. 25-54.

REAL, G. C. M. A prática como componente curricular: o que isso significa na prática? **Educação e Fronteiras On-Line**, v. 2, n. 5, p. 48-62, 2012.

REIS, A. M. F. **O corpo rompendo fronteiras: uma experimentação a partir do movimento genuíno e do sistema Laban/Bartenieff**. 2007. 185f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

Fendas temporais: uma coreografia audiovisual

Vanessa Elicker Fredrich¹⁶⁰

Carlise Scalamato Duarte¹⁶¹

Resumo: Este estudo é parte da pesquisa apresentada como trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A pesquisa teve como objetivo compreender a relação entre dança, câmera e imagem por meio de experimentações de criação e composição coreográfica audiovisual. A metodologia utilizada abrangeu investigações corporais realizadas mediante a imagem da dançarina refletida em espelhos e no lago da UFSM, junto com o uso de câmeras filmadoras. O referencial teórico compreendeu conceitos de dança e procedimentos técnicos de audiovisual. A composição coreográfica resultou na produção de uma videodança e na sua análise.

Palavras-chave: dança; tecnologia; audiovisual.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta o resultado da pesquisa sobre a relação entre a dança e a tecnologia, desenvolvida no Seminário de Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), em 2017. A investigação teve como objetivo compreender a inter-relação entre dança e tecnologia na concepção de uma obra coreográfica audiovisual, por meio de processos criativos no encontro entre dança, câmera e imagem. A trajetória metodológica abrangeu revisão bibliográfica sobre as obras de Machado (1993), Santana (2006) e Spanghero (2003) e experimentos coreográficos com audiovisual. As investigações corporais realizaram-se no Complexo Didático Artístico (CDA) do Centro de Educação Física e Desportos (CEFD) e no lago da UFSM, com o uso de câmeras filmadoras, cedidas pelo

¹⁶⁰ Graduada em Licenciatura em Dança e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pelo Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Pesquisadora do Laboratório Interdisciplinar Interativo da UFSM.

¹⁶¹ Bacharel e licenciada em Dança e especialista em Corpo Contemporâneo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP)/Universidade Estadual do Paraná (Unespar), mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do curso de Licenciatura em Dança da UFSM e coordenadora do Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades da Dança (GPAD).

Laboratório Interdisciplinar Interativo (Labinter) do Centro de Artes e Letras (CAL), e com a participação de uma aluna do curso de Licenciatura em Dança. A pesquisa resultou na produção da coreografia audiovisual intitulada *Fendas Temporais*.

DESENVOLVIMENTO

Para a concepção de *Fendas Temporais*, revisamos a bibliografia sobre coreografia, produção audiovisual e cultura digital na dança, com o objetivo de compreender o processo de comunicação entre a arte do movimento e a tecnologia audiovisual. Encontramos na obra de Santana (2006, p. 40) o argumento que justifica a relevância deste estudo: “A dança com mediação tecnológica não existe porque as máquinas existem, mas sim, como um fenômeno co-evolutivo, um resultado da implicação da dança na cultura digital”. Nessa perspectiva, a relação entre a dança e a tecnologia é produzida no encontro do corpo em movimento com a cultura digital. Observamos que a tecnologia é um fenômeno emergente das necessidades, vontades e invenções de uma sociedade que busca diferentes experiências.

A dança como sistema cultural, segundo Duarte (2016), tem como núcleo central o corpo, o qual é contaminado de informações sensoriais pelo ambiente que o cerca, e esse ambiente está em constante transformação social e cultural. Por conta do desenvolvimento tecnológico, nós, que somos corpo, estamos presentes nessa sociedade, que a cada dia se modifica, com as reconfigurações da cultura digital. Assim, nosso corpo e a dança estão em constante agenciamento de informações, as quais modificam ambos. Spanghero (2003) afirma que a relação entre dança e as tecnologias, como os figurinos, o som e a iluminação, transformou as concepções poéticas de movimento e possibilitou que os artistas ocupassem espaços virtuais, oportunizados pela interação com a câmera e com dispositivos tecnológicos de interação com a imagem virtual.

Após a leitura dos estudos de Spanghero (2003) e Santana (2006), surgiu a vontade de experimentar como fazer uma coreografia audiovisual na qual o processo criativo, a concepção de movimento e a tecnologia estivessem inter-relacionadas. Coreografia audiovisual é um conceito proposto por Duarte

(2010) que se refere a composições coreográficas próprias do audiovisual e que são constituídas de procedimentos técnicos e estéticos da e na imagem, como a montagem, os movimentos e os enquadramentos da câmera, a edição de imagens, a sonorização, a iluminação e os efeitos especiais.

Convidamos uma colega dançarina para participar voluntariamente do processo da concepção da coreografia audiovisual. Na trajetória metodológica, percorremos lugares, gestos e movimentos em busca da relação da dança com a câmera, sob a perspectiva da imprevisibilidade. Compreendemos por intermédio da obra de Machado (1993) que no trabalho em arte o caráter de produção (muitas vezes associado à tecnologia) é minimizado pela imprevisibilidade, pelo caráter poético do artista, que necessita sair da ordem. A imprevisibilidade no processo de criação desse trabalho esteve presente, porque não houve a concepção de uma sequência de movimentos que a dançarina deveria realizar. Esses movimentos aconteceram mediante a proposta de improvisar com o ambiente em que nos colocávamos e pelo modo como a câmera atuava com o movimento. Ao final, observamos que a imprevisibilidade foi constante na pesquisa e oportunizou descobertas e ressignificações para o trabalho.

Foram escolhidos três ambientes para os experimentos ao longo do processo de criação. O primeiro foi o auditório do CDA da UFSM, onde juntamos dois espelhos perpendiculares e a dançarina criou movimentos pela visualização da sua imagem duplicada e, também, utilizou a visualização de seus movimentos pelo visor da câmera filmadora.

Em busca de capturar o espaço que a dançarina observava e a imagem enquadrada pela câmera, propomos o segundo ambiente para os experimentos corporais, o Labinter, no CAL da UFSM. Com uma câmera profissional canonDSL, a imagem da dançarina foi capturada, gravada e projetada simultaneamente. Isso gerou uma imagem de espelhamento e também alterou a imagem e o movimento da dançarina.

O terceiro experimento ocorreu no lago ao lado do prédio da reitoria da universidade, com o propósito de visualizar a interação da dançarina com a sua própria imagem refletida na água. O ambiente possibilitou criar movimentos em interação com a natureza, no qual a imagem dela se misturava com a do lago, que refletia a sombra das árvores ao redor. Na relação da

câmera ao captar a imagem do artista que se move, podemos compreender, segundo Cerbino e Mendonça (2011, p. 3.247), que esses dois atuam “elaborando uma relação corpo-câmera que não é o simples registro, mas outra maneira de perceber o corpo, imagem e movimento”. Nesses três ambientes, trabalhamos a criação em dança nessa relação entre corpo, imagem e movimento. As imagens que surgiam por meio da captura da câmera, do reflexo do espelho e/ou do lago inspiraram a criação de movimentos. Com base nesses experimentos e a fim de explorar essa outra maneira de concepção do corpo, surgiu *Fendas Temporais*, uma videodança que, fundamentados na análise de sua composição, consideramos uma coreografia audiovisual.

FENDAS TEMPORAIS: UMA COREOGRAFIA AUDIOVISUAL

Segundo Paixão (2003), o termo *coreografia* foi usado em 1700 por Raoul Auger Feuillet, na corte de Luís XIV, para dar nome a um sistema de notação de movimento, a escrita da dança. Ao longo do tempo, o sentido atribuído ao termo sofreu mudanças, que alteraram seus nexos de sentido e que permitiram sua permanência na dança e seu entendimento como uma organização de sequências de movimento, poses e passos, uma espécie de modelo reproduzível.

Conforme Duarte (2010, p. 238), “as coreografias audiovisuais são concebidas como arranjos entre elementos da imagem e entre imagens que combinados revelam o movimento ritmado da e na imagem”. Após as filmagens, nos ambientes de experimentações para a pesquisa, foram selecionadas e reunidas as imagens para o processo de montagem e edição, na perspectiva da concepção coreográfica audiovisual.

No processo de edição e montagem da videodança, a pesquisadora assumiu o papel de “coreógrafa *DJ*”, que, segundo Katz (1997, p. 11), compreende “um misturador autoral de materiais preexistentes”. Ainda conforme a autora, dançar é “um modo de rearranjar movimentos triviais para produzir novas habilidades” (KATZ, 1997, p. 13). Assim, para este trabalho, a coreógrafa *DJ* misturou atemporalmente as imagens, os movimentos triviais captados ao longo do processo da pesquisa e rearranjou as sequências, para

produzir diferentes percepções estéticas. Ao analisar a edição de imagens, constatamos que a organização das cenas correspondeu a uma espécie de escrita do movimento.

A composição da coreografia audiovisual partiu de percepções ao observar as imagens, as tomadas gravadas e em diálogos com a dançarina. Criamos duas linhas dramáticas: uma que perpassa pela ideia de uma descoberta da imagem da dançarina, caracterizada pela desconfiança em olhar-se; e a segunda, voltada para a imagem de quem se encara, se encoraja a partir da sua imagem. Tratamos a imagem na perspectiva de Gilles Deleuze (*apud* AUMONT; MARIE, 2012, p. 161) sobre imagem-afecção: “Corresponde à figuração da qualidade ou da potência [...] definida como ligada ao rosto em primeiro plano, que pode ser ‘intensivo’ ou ‘reflexivo’ conforme ele chegue a produzir uma nova realidade”. Foi com base nesse conceito de imagem-afecção e sob o olhar da câmera (enquadramentos e movimentos) que a coreografia audiovisual *Fendas Temporais* foi produzida.

Para compor a narrativa de *Fendas Temporais*, consideramos o diálogo entre as imagens. As cenas foram combinadas em sequências por intermédio de sobreposições e efeitos de transições de imagens em movimento. Esses diálogos entre imagens e movimentos atribuíram sentidos próprios da coreografia audiovisual. Na condição de coreógrafo e diretor audiovisual, concordamos com Machado (1993, p. 105):

Ao efetuar a escolha das tomadas, ordená-las numa sequência linear e imprimir-lhe um ritmo através do controle da duração, o diretor necessariamente está operando uma interpretação do evento, ou pelo menos uma composição, um relato organizado segundo certos parâmetros.

A composição de *Fendas Temporais* resultou de arranjos entre as escolhas de movimentos e as partes do processo a serem utilizadas, como num processo de criação de espetáculo de dança, em que temos várias coreografias e precisamos uni-las, propor uma relação entre elas. Esse processo de arranjo e organização audiovisual assemelha-se ao ato de coreografar e estabelece a relação das imagens capturadas para a montagem do vídeo. Conforme Aumont e Marie (2012), as relações tecidas no vídeo

correspondem ao material cinematográfico, no qual cada imagem é resultado de escolhas e significações. “A montagem é, portanto, a organização de significações” (AUMONT; MARIE, 2012, p. 195). Sobre essas significações, trazemos trechos escritos para a criação da linha dramática para a coreografia audiovisual:

FENDAS TEMPORAIS

Ao unir os dois espelhos formou-se uma “fenda” um marco, e este marco divide por vezes a imagem da dançarina.

Essa divisão abre espaços, perpassa tempos, memórias, histórias, é uma fenda que se abre e provoca reflexões.

Um vídeo onde ela se encontra e desencontra com sua imagem refletida no espelho. A fenda que atravessa algumas imagens.

Eu nunca me conformei com as coisas que eu ouvi. Isso fez eu guardar muitas coisas, isso fez com que eu nunca compartilhasse minhas dores, meus sentimentos.

A imagem da dançarina se relaciona com a minha. Com a de muitas.

Será que a minha família vai ser capaz de olhar o vídeo e entender que na imagem da mulher negra, tem muito da minha história?¹⁶²

A narrativa do vídeo parte desses pressupostos. Como é encontrar-se na imagem do espelho? Em algumas tomadas, não conseguimos aparentemente distinguir o que é o reflexo da dançarina e o que é o seu próprio corpo. Acreditamos que a coreografia audiovisual possibilita a ampliação da percepção visual e do sensível, ao propor que o público, de certa forma, interaja com a obra juntamente com o movimento da câmera.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa propôs reflexões sobre a dança contemporânea na sua inter-relação com o desenvolvimento tecnológico. Constatamos, em concordância com a afirmação de Santana (2006), que a relação da dança com a tecnologia é a consequência de um fenômeno cultural coevolutivo e,

¹⁶² Arquivo de diário de campo da estudante Vanessa Elicker Fredrich.

portanto, a dança, ao ser captada pela câmera e transformada em imagem em movimento, ganha outra existência. Esse fenômeno origina novos conceitos e práticas para a dança e o corpo.

A contribuição desta pesquisa para a dança consiste em apontar a necessidade de estudos sobre a relação sistêmica da dança com as novas tecnologias, visto que cada vez mais são apresentados espetáculos de dança com interação audiovisual.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas: Papirus, 2012.

CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. Audiovisual, videodança e dança: conceitos e devoramentos. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011. **Anais...** Comitê Poéticas Artísticas, 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/beatriz_cerbino.pdf>. Acesso em: 21 maio 2018.

DUARTE, Carlise Scalamato. **Coreografias audiovisuais: *this is it***. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2010. Disponível em: <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/2659>>. Acesso em: jun. 2017.

_____. **Tradutibilidades do digital para a cultura da dança: espetáculos contemporâneos**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/135536>>. Acesso em: Jun. 2017.

KATZ, Helena. O coreógrafo *DJ*. *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (orgs.). **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1997. p. 11-24.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

PAIXÃO, Paulo Sérgio Soares da. Processos de comunicação em evolução: coreografia e gramaticalidade. **Resumos UFRGS**, 2003. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/infotec/teses-03-04/resumo_1835.html>. Acesso em: 2 out. 2017.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.

SPANGHERO, Maíra. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. 141 p. (Rumos Itaú Cultural Transmídia).