

II

Convocações em dança: conexões indisciplinadas na práxis profissional

Orgs. | Iara Cerqueira | Rousejanny Ferreira



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

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

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

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

Me. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR*)

*Vínculo Institucional (docentes)

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

Rousejanny Ferreira

ORGANIZADORAS

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



Catu, BA

2023

© 2023 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2023 Os autores
Copyright da Edição © 2023 Editora Bordô-Grená

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

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com

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

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

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

C766

II Convocações em dança [Recurso eletrônico]: conexões indisciplinares na práxis profissional / Organizadoras Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque; Rousejanny Ferreira : Bordô-Grená, 2023.

1023kb, 148fls.

Livro eletrônico

Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>

Incluem referências

ISBN: 978-65-80422-31-9 (e-book)

1. Dança 2. Práticas docentes. 3. Interdisciplinar I. Título.

CDD 372.868

CDU 793.3

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

S U M Á R I O

PREFÁCIO	9
<i>Lenira Peral Rengel</i>	
APRESENTAÇÃO	11
<i>Iara Cerqueira e Rousejanny Ferreira</i>	
A TRANSGRESSÃO NAS VIAS DE APRENDIZAGENS	16
<i>Aline Bernardi</i>	
ARTISTA-DOCENTE NA UNIVERSIDADE	31
APRENDIZAGENS INVENTIVAS E PERFORMATIVAS	
<i>Elke Siedler</i>	
REVISITANDO CONCEPÇÕES SOBRE PROJETO, OBJETO E METODOLOGIA PARA PESQUISAS EM DANÇA	47
<i>Fernando Davidovitsch</i>	
VICISSITUDES DA DANÇA: O CORPO (DES)CONHECIDO	61
<i>Naranda C.</i>	
(IN)VESTIDAS DE DISCURSOS: PLASTICIDADES CORPO(S), FIGURINO(S) E IMAGENS	78
<i>Leandro Pereira dos Santos</i>	
REORGANIZANDO ESPAÇOS, ATUANDO COM HISTÓRIAS PESSOAIS: CORPOS EM SUAS REALIDADES DISCURSIVAS E CODEPENDENTES	102
<i>Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque</i>	

DANÇA EM CONEXÃO COM A SAÚDE MENTAL: UMA QUESTÃO PANDÊMICA OU DA PANDEMIA? <i>Alexandre Donizetti Ferreira e Valéria Maria Chaves de Figueiredo</i>	116
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	142
SOBRE AS ORGANIZADORAS	146

PREFÁCIO

Lenira Peral Rengel

Nesta II CONVOCAÇÕES EM DANÇA: CONEXÕES INDISCIPLINARES NA PRÁXIS PROFISSIONAL, temos uma variação infinita de modos de danças, de modos de se criar, refletir, interferir e ter interferência do(s) mundo(s). Duas organizadoras, Iara Cerqueira (Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB) e Rousejanny Ferreira (Instituto Federal de Goiás/IFG) conectam, ou melhor, corpõem pessoas artistas, docentes, pesquisadoras em seus inúmeros atributos de gestão, de vontade de viver a vida. Germinado nesse núcleo Bahia/Goiás se apresenta o Brasil da esperança crítica de Paulo Freire, junto a conexões trans e indisciplinares, que autoras e autores deste volume realizam com autorias de várias partes do mundo. Aproveitemos desses textos! Aprendamos! Enfrentemos, com as danças aqui expostas, as dores de sermos pessoas colonizadas e colonizadoras. A dança não está apartada do mundo. Abordamos a vida, a sustentabilidade, o racismo em todas as suas máscaras, as crianças, as histórias das coreografias, a desigualdade, a disciplina, a indisciplinaridade, dançando. Todo o assunto é assunto de Dança. Toda a Dança é tema das danças. Aqui, juntadas, as variações multidimensionais de propor e questionar mundos, pois as danças têm papel histórico nas relações sociais. Mas, atenção! Importantíssimo nesses artigos é que não se arvoram de representantes alheios, sem permissão. Por mais que se possa ressoar ou se posicionar pelo coletivo, há que ter cuidado em confundir pesquisas singulares, ainda que

relevantes pessoal, acadêmica, profissional e socialmente, com ação coletiva. E esses artigos sabem disso. Entretanto, também, o núcleo Bahia/Goiás, ou mais especificamente, as duas organizadoras tecem uma práxis indisciplinar, com esses mesmos artigos, que articula uma esfera plural e aberta de ações de danças. CONEXÕES INDISCIPLINARES NA PRÁXIS PROFISSIONAL não está alheia, não está imune aos mundos! Junto a ensinar, aprender toda a sorte de ações do mundo da Dança com suas chamadas técnicas, práticas, métodos, teorias, epistemologias, esta obra manifesta os sentidos das vidas, dos mundos por meio das danças. Que se ramifique mundos afora.

APRESENTAÇÃO

Iara Cerqueira
Rousejanny Ferreira

TODO DIA É DIA DE SONHAR

Começar o dia relembrando nossos sonhos nos faz retornar à infância na qual as brincadeiras, a criatividade e a ideia de abraçarmos o mundo parecia ser possível de realizar a qualquer momento, assim como estalar os dedos. A questão é que quando crescemos e diante da complexidade do mundo determinadas coisas que pareciam fáceis e possíveis de serem realizadas estão cada vez mais distantes. Poderíamos mapear e trazer muitos verbos com autores diversos para acompanhar essa reflexão e, conjugarmos compartilhadamente todos os tipos de ações que precisamos para continuar a questionar tudo que não concordamos, pois precisamos estar “atentos e fortes” para não nos submetermos aos abusos daqueles que se acham provedores de uma nação.

Compactuando com essas afirmações e buscando dar continuidade na primeira ação/dossiê **CONVOCAÇÕES EM DANÇA: CONEXÕES INDISCIPLINARES NA PRÁXIS PROFISSIONAL**, publicado em 2022 estamos aqui apresentando autores que, como nós, continuam na luta, sonhando, “adiando o fim do mundo” atravessando diálogos e buscando conhecer e partilhar suas investigações. Esses autores que são artistas, pesquisadores, professores, coordenadores e participantes de grupos de pesquisa, atuam como

provocadores de acionamentos a ações micropolíticas contra toda precariedade na produção de conhecimentos e, nós diante dessas pessoas múltiplas preferimos e continuamos ao lado, nos mantendo firmes na possibilidade de continuar a pensar a educação, a dança e o teatro como principais formadores de vários chãos nesse país.

Na escrita dessa proposta em conversa com Paulo Freire, lemos atentas em suas linhas “É preciso diminuir a distância entre o que se diz e o que se faz, até que num dado momento, a tua fala seja a tua prática”. Sim, uma fala conhecida e praticada por aqueles que como nós entendemos e fazemos pesquisa, nas escolas, nas ações educativas, extensionistas, atuando como formadoras e responsáveis direta pela democracia que tanto buscamos, vislumbrando com isso a diminuição da desigualdade social dentre tantas outras coisas.

Concordamos que essa luta precisa estar alinhada com a escola, as universidades, as fundações, os espaços, os projetos culturais, enfim, com pessoas e lugares de colaboração e de diálogo que pensam práticas de corpos vibrantes, habitáveis, passíveis de sonhos, leitores de modos de vida e de mundo para que, esse merecido espaço possa liberar novos/outros espaços com autores que também fazem parte desse todo que habitamos.

Ao assumir que somos herdeiros de uma tradição da catequese, como colonizados, continuamos planando ao invés de afundarmos, copiando ao invés de inventar, sendo transformados ao invés de transformar e, em luta contra o que hoje estamos nos tornando, mercadorias. Esse espaço de pesquisa aqui apresentado em forma de

dossiê, busca enquanto lugar indisciplinar no qual nós entendemos, aprofundamos e, na continuação continuarmos escavando, tentando alargar nossas percepções para que sejamos menos cooptados pela afetação do brilho mercadológico que não pede licença para adentrar em nossos espaços corporais, nos fazendo presas e, nos deixando “encavernados”, com referência ao Mito da Caverna de Platão. Com isso, vivenciamos o que está a olhos vistos, mitificando e superficializando cada vez mais todas e qualquer tipo de experiência estética.

Como espectros, com essa proposta nesse espaço comunicacional, continuamos em luta por conexões indisciplinadas conforme Christine Greiner (2005) nos apresenta em relação às pistas para pensar o corpo sem separações, fora dos limites disciplinares entendidas aqui como normas ou categorias de estudos fechadas em si mesmas e, portanto, sedentas a convocar proposições nessa demanda que tanto nos espreita conforme Luiz Rufino (2021), para que nossas reflexões sejam críticas e elaboradas de conhecimento em suas variadas referencialidades.

Na esteira de achar que todo dia é dia de sonhar, cabe a disponibilidade de estarmos envolvidos nos processos, quer sejam com pessoas ou mesmo plantas, árvores, rios, pedras e animais, uma lógica que somente poderemos dar conta com ampla participação de pessoas em pensamentos e ações, em que ciclos e memórias sejam ativadas e deflagradas numa pluralidade infinita de escritas poéticas conjuntas, a

partir de suas singularidades, numa trama de interação cooperativa e coletiva.

Cientes do que somos nesse processo coevolutivo e, como intensificam-se as tecnologias, os autores aqui apresentados emergem de vários contextos e, a partir das suas singularidades suas vozes manifestam-se, acentuando-se continuamente quando pluralizam de maneira intensa suas reflexões. Nesse caso articula-se uma produção de conhecimento importante para aqueles que como nós cultivam a curiosidade, enquanto capacidade perceptiva e receptiva, atributos capazes de decidir o que se quer e onde se colocar no mundo.

E falando em se colocar no mundo, Aline Bernardi nos apresenta o convite à transgressão pelas vias da aprendizagem alargada, engajada e encruzilhada para a construção e fortalecimento de trocas de saberes expansivas, amorosas e encantadas. Também chamando atenção ao espaço educativo, Elke Siedler traz seu olhar observador sobre a relevância de processos de aprendizagem pautados na invenção e na performatividade de discentes de bacharelados para uma compreensão que se materializa no corpo e em suas relações com o ambiente. Apresentando a crise dos modelos tradicionais para um entendimento de dança enquanto pesquisa no âmbito acadêmico - e que reforça a escrita das autoras anteriores, Fernando Davidovitsch faz uma revisão minuciosa desta questão, provocando um pensamento contemporâneo de dança à indisciplina crítica das concepções de projeto, objeto e metodologia para a nossa área.

No caminho das provocações do nosso tempo, Naranda Costa reflete o lugar do artista/pesquisador contemporâneo, refletindo os estados caóticos que permeiam a corporeidade e como outros atravessamentos guiam as propostas de construção de danças. Fechando o bloco de reflexões que atravessam a cena, Leandro Pereira traz uma contribuição sobre corpo e figurino em dança contemporânea tomando como ponto central a projeção de discursos neutralidade (ou não) e suas possíveis interpretações.

Findando os trabalhos, temos dois textos que sacodem nossas condições precarizadas de trabalho e saúde em uma sociedade que, cada vez mais, nos cobra eficiência e produtividade. Iara Cerqueira fala da reflexão gerada pelo documentário *Nós, professores de Dança* (2019). O texto alerta para as questões da precariedade que envolvem a profissão de docente em dança, o fetichismo em torno da eficiência e tentativa de superação de problemas estruturais que escapam aos dedos, exploram e oprimem até findar dos corpos. Por fim, Alexandre Ferreira e Valéria Figueiredo compartilham as discussões sobre dança e saúde mental geradas no Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (LAPIAC) alertando-nos sobre a necessidade de uma auto-observação, assim como de nossos ambientes de sociabilidade.

E assim percebemos a potência desses corpos/escritos ou como cada um de nós estamos em todos os lugares, metamorfoseando, ratificando esse espaço de conhecimento o qual nos aproxima em estar juntos dando sentido ao processo do qual fazemos parte de um todo, essa teia do mundo.

CAPÍTULO 1

A TRANSGRESSÃO NAS VIAS DE APRENDIZAGENS

Aline Bernardi

O convite para integrar este Dossiê despertou o desejo de pensar-sentir as vias de transgressões nos processos artístico-pedagógicos. Tanto como aluna quanto como professora, assim como artista, percebo que a aprendizagem precisa ser um campo de abertura às zonas de risco entre o que parece ser conhecido por nós e o que é integralmente desconhecido. Entrar numa sala de aula ou num ambiente para troca de saberes, ou ainda, num espaço para ensaio de algum processo de criação artística exige a liberação das certezas e o esquecimento de regimes de verdades. Abrir-se ao encontro com as outras pessoas e seus saberes nos convoca à exposição de nossas vulnerabilidades. O intuito deste artigo é tecer aproximações entre atitudes pedagógicas transgressoras nas tramas do criar e aprender.

Uma das mais contundentes transgressões que percebo ser imprescindível para uma construção ética mais humanitária é a presença do amor como um fundamento vital de nossas práticas artísticas e pedagógicas. A noção de responsabilidade coletiva perante os processos de aprendizagem e dos processos de criação artística é indispensável na via de uma educação como prática da liberdade (HOOKS, 2017). Diante de um mundo que cada vez mais impregna as subjetividades de um desejo regido pelo individualismo, trago o amor como um ato

pedagógico transgressor por ser uma potência vibrátil que nos conecta à uma cosmologia coletivista e ancestral.

Na prática educacional, essa mútua abertura ao risco de vulnerabilizar-se estabelece vínculos de confiança e generosidade entre educandos e educadores. O educador precisa estar tão em risco quanto o educando nos atos de aprender-desaprender, pois nenhum saber é

absoluto nem atemporal. Os saberes são processos em mutabilidade contínua. E a atitude amorosa exige um engajamento de respeito e cumplicidade diante de nossas vulnerabilidades e fragilidades.

A proposta de pedagogia engajada de Hooks (2017) se constrói em diálogo com o pensamento do educador Paulo Freire e do monge budista Thich Nhat Hanh, o que traz uma característica holística e uma ênfase ao bem-estar. Considero importante traçar um discernimento da diferença entre a busca por um estado de bem-estar e a condição de conforto. Em momento algum defende-se aqui estarmos confortáveis, pois para ativar processos de aprendizagem e criação artísticas não podemos estar sossegados, pois inquietar-se é fundamental para aprender, trocar, encontrar, criar.

Uma convicção para a prática desta pedagogia engajada e de uma educação em prol da emancipação libertadora das pessoas é afirmar ser "possível dar aula sem reforçar os sistemas de dominação existentes" (HOOKS, 2017, p. 31). A dominação dos corpos se dá quando as relações são hierárquicas e os dominados sentem medo de quem os domina. O medo é o sentimento que precisamos combater nas práticas pedagógicas, não é possível emancipar as pessoas pela via do medo.

Vigorar o estado de bem-estar nos ambientes de trocas de saberes e processos de aprendizagens é algo que está longe de ser óbvio ou simples. No entanto, acredito que o compromisso com uma atitude amorosa é uma porta de acesso que favorece essa via do bem-estar coletivo.

A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar os alunos. Toda sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo. Esse fortalecimento não ocorrerá se nos recusarmos a nos abrir ao mesmo tempo em que encorajamos os alunos a correr riscos. (HOOKS, 2017, p. 35)

Em homenagem e in memoriam dessa pensadora tão gentil e perspicaz que foi a Bell Hooks (1952 - 2021), e que nos deixou um legado relevante para seguirmos em busca humanitária com nossos processos pedagógicos, vou abrir uma breve carta direcionada à ela, pois muitas vezes me pego conversando intimamente com as provocações que ela me abre através de seus livros, em especial o "Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade", ao qual estou dialogando mais diretamente neste artigo.

Rio de Janeiro, 22 de julho de 2022

Estimada Bell Hooks,

O gesto de lhe escrever esta breve carta é a vontade de agradecer a sua preciosa contribuição com as questões feministas e sua implicação com uma educação como prática da liberdade. O seu jeito de escrever aproxima e convida a um intenso ato de autoconhecimento e de atualização de si com o mundo,

pois você mesma nos faz perceber de modo simples e preciso como o quanto "o que todos nós partilhamos é o desejo de aprender - de receber ativamente um conhecimento que intensifique nosso desenvolvimento intelectual e nossa capacidade de viver mais plenamente no mundo." (Ibidem, p. 58).

Quando você traz a importância de criar atitudes pedagógicas que seja capaz de reconhecer a presença de cada pessoa que está na sala de aula me emociono, pois também acredito que os atos de aprendizagens modulam nossas atencionalidades, e para que possamos nos sentir em conexão com os saberes que estão sendo partilhados precisamos nos sentir vivos no ambiente de sala de aula. Essa vivacidade não pode ser imposta, ela precisa ser despertada, ativada por todo o coletivo, para que cada pessoa sinta ser cocriadora da produção de conhecimento que está sendo gestada e partilhada. Quando você me conta que faz questão de ouvir a voz de cada aluno(a) eu sinto o engajamento de sua atitude amorosa no gesto de educar.

As escolas e as universidades brasileiras têm passado por uma transformação pulsante neste século XXI, muito por conta de estarem sustentando campos de debates potentes acerca da supremacia branca e do racismo estrutural, tal qual sobre as feridas do colonialismo e as violências em torno das questões de gênero. Muitas vezes, ao ler seus livros, me vem um desejo de abrir a escuta para perceber os caminhos que você aponta sobre como construir um campo pedagógico de bem-estar coletivo e sustentar os debates de temas tão doloridos e necessários para a luta decolonial e libertária.

O capítulo sobre A Revolução de Valores do Ensinando a Transgredir me impactou com o depoimento a respeito do apartheid racial que você viveu na infância e adolescência. Quando li que você compartilhou comida pela primeira vez com pessoas brancas quando tinha 16 anos, percebi a força do

racismo estrutural atravessando todo o meu corpo que se constitui numa experiência de ter a cor da pele branca. Logo depois que você revela essa vivência inter-racial, inaugural em sua vida, você nos diz: "senti na época que estávamos fazendo história, que estávamos vivendo o sonho da democracia, criando uma cultura onde a igualdade, o amor, a justiça e a paz pudessem moldar o destino dos Estados Unidos" (Ibidem, p. 39).

Mas desaprender o racismo não é um caminho simples, muito menos óbvio. E você, logo após esse depoimento sobre seus 16 anos, revela o quanto muitas vezes você testemunhou a dificuldade de pessoas brancas em interagirem com os conflitos, as dores e os obstáculos que esse processo abre em nós. Ao perceber momentos que vivi e convivi com esses conflitos, obstáculos e dores, busco praticar a autoatualização que você incita ser tão vital e me deparo com uma pergunta que você se faz e que eu também me faço constantemente: "quais valores e hábitos de ser refletem meu/nosso compromisso com a liberdade?" (Ibidem, p. 41). Não é por uma resposta pronta que vou em direção, mas sim em sustentar uma atitude de inquietação com essa pergunta e me colocar em risco na convivência com os incômodos, os desassossegos e abrir-me para experimentar e colaborar com as proposições de políticas antirracistas, pois acredito e nutro a utopia com um mundo cada vez mais heterogêneo, um mundo em que as diferenças possam dialogar com liberdade, respeito, confiança e amor.

Alegro-me que seus livros estejam circulando amplamente em meu país, esse Brasil que tanto amo. Vou me despedindo desta carta e soprando um segredo entre nós que me faz sorrir: minha mãe tem o mesmo nome de batismo que você - Glória - nome forte que convoca as palmas, a consideração, ao benemérito, ao consagrado, ao brilhantismo. Foi e segue sendo em tom de

*celebração que nos despedimos de sua passagem encarnatória aqui entre nós,
no ano passado. Muito grata por tanto,*

com afeto esperançoso,

Aline

Outra proposta de transgressão é trazida pela pedagogia das encruzilhadas (SIMAS E RUFINO, 2018) que logo nos sacode quando afirma que "educação deve gerar gente feliz, escrevendo, batendo tambor, dando pirueta, imitando bicho, fazendo ciência e gingando com gana de viver" (p. 19). Nessa afirmação sentimos o quanto os processos de aprendizagem e troca de saberes são ressonantes aos processos de criação artística, pois educar é criar perspectivas de mundos. Essas encruzadas nos apontam o quanto é insurgente tensionar, questionar, romper com aspectos pedagógicos presentes nos campos epistemológicos normativos da cultura ocidental moderna.

A pedagogia das encruzilhadas é versada como contragolpe, um projeto político/epistemológico/educativo que tem como finalidade principal desobsediar os carregos do racismo/colonialismo através da transgressão do cânone ocidental. Esse projeto compreende uma série de ações táticas que chamamos de cruzos. São essas táticas, fundamentadas nas culturas de síncope, que operam esculhambando as normatizações. Os cruzos atravessam e demarcam zonas de fronteira. Essas zonas cruzadas, fronteiriças, são os lugares de vazio que serão preenchidos pelos corpos, sons e palavras. Desses preenchimentos emergirão outras possibilidades de invenção da vida firmadas nos tons das diversidades de saberes, das transformações radicais e da justiça cognitive. (Ibidem, p. 22)

A desierarquização dos saberes entre professores e alunos, e também entre espécies, é um caminho de base para as atitudes na educação cada vez mais atuarem na cocriação de perspectivas de mundos heterogêneos, de modo que a diversidade seja prazerosa e dialógica entre nós. Respeitar e celebrar a sabedoria que emana de cada ser vivo precisa ser uma busca comum, para que os vínculos de amor e confiança sejam cultivados em nossas atitudes. A lógica normativa, que vigora na cartografia da cultura ocidental moderna, estabelece um jeito certo e único de se educar, de se pensar a construção do mundo e, por isso, não admite a convivência da diversidade. É necessário combater esse imperialismo da normatização e das regras impositivas trazendo para os processos pedagógicos as culturas de síncope, que são "aquelas que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de se preencher o vazio, com corpos, vozes, cantos" (Ibidem, p. 19).

As culturas de síncope abrem nossos horizontes de aprendizagem à prática do encantamento como um elemento indispensável às reinvenções de nossas motivações existenciais. O cruzamento entre múltiplos vetores de conhecimentos confere maior dinamismo entre as relações sociais, políticas, culturais, pois a encruzilhada já infere mobilidade entre as possibilidades devido à sua natureza de bifurcação. Essa qualidade de multiplicidade e diversidade dos atravessamentos direcionais favorece o surgimento das poéticas encantadas, que são conectadas com a potência vital de cada natureza

expressiva, justamente por não precisar se enquadrar em normatividades fixas e estagnadas em seu modo de agir.

A pandemia da Covid-19 deu visibilidade ao quanto nossas subjetividades estão sendo devoradas pelas perspectivas de desencantamento que vigoram entre nós: violências, miséria, fome, desigualdade social, racismo estrutural, fobias de gênero, preconceitos, desmatamento em grande escala, descaso com a saúde pública, genocídio dos povos originários, para citar algumas das condições existenciais que estão sendo reproduzidas em nosso cotidiano. Diante da falência desta noção de humanidade que impera no paradigma da modernidade ocidental, precisamos mobilizar outros paradigmas que estejam ancorados em noções de encantamentos enquanto uma capacidade de cuidado, manutenção e potencialização da vida articulada pelas múltiplas espécies que habitam nosso planeta.

Um ancestral de um determinado grupo, mesmo na condição do que conhecemos como desencarnado, ocupa uma condição de vivo, uma vez que interage, é lembrado, é reverenciado e participa das dinâmicas da vida e do cotidiano daquele grupo. Nesse caso, a condição de não vivo estaria vinculada ao esquecimento. Ou seja, perda de potência. Essa perspectiva é posta para tudo que compõe a vida e as suas interações no mundo: gente, pedra, rio, planta, palavra, tudo que existe pode estar sob a condição de encantamento ou desencantamento. Nesse sentido, propomos o arrebatamento epistêmico, ao invés de ciências humanas, reivindicamos a noção de ciência encantada. (Ibidem, p. 31)

Os autores convocam a noção de encantamento a partir de uma perspectiva de interação vital e pulsante com a ancestralidade. Esse legado de reverenciamento e vitalização ancestral é difundido

largamente pelas práticas das culturas de síncope com matrizes africanas e ameríndias, e a elas precisamos agradecer e saudar essa força de resistência perante a crueldade das ações versadas pelo desencantamento da vida, que assolam e atravessam nossas existências. A noção de ciência encantada é uma transgressão vital para ramificarmos seivas ancestrais no plantio de uma perspectiva educacional que priorize a energização da condição de estarmos vivos.

Rio de Janeiro, 02 de setembro de 2022

Salve Salve Professor Rufino,

Abro esta carta com o desejo de ecoar publicamente a alegria que senti e as conectividades vibráteis que foram despertadas ontem, quando tive a oportunidade de participar de um evento ao qual você também integrou. A Mostra Respiro, que aconteceu lá na Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio², na Fiocruz, Campus Mangueiras. Foi um momento de celebração, de reencontro presencial, de acolhimento aos trabalhadores de saúde que foram acompanhados nos 2 últimos anos de pandemia da Covid-19 pelo Projeto de pesquisa Respiro¹.

Na parte da manhã, a qual você não pôde estar conosco, foi o momento em que fiz uma contribuição, ativando o campo afetivo entre as pessoas, com a proposta de um jogo performático relacional que se deu através de cantos,

¹ A Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio (EPSJV), criada em 1985, é uma unidade técnico-científica da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz)/Ministério da Saúde (MS) responsável pela coordenação e execução de atividades de ensino, pesquisa, informação e comunicação, desenvolvimento tecnológico e cooperação técnica nas áreas de Educação Profissional em Saúde e em C&T e de Iniciação Científica no Ensino Médio.

³ Para conhecer a proposta do projeto Respiro acesse: www.projeto respiro.blog ou através do perfil de instagram: @projeto respiro

danças, abraços, troca de olhares, rodas de conversa e uma maceração coletiva do alecrim, esta erva tão cheia de encantamentos, que risca a alegria em nosso plexo solar pelo rastro cheiroso que libera. As culturas de síncope, como as praticadas em quilombos e aldeias, sabem bem a importância desse cruzamento das sabedorias interespécies, e o diálogo entre reino animal e vegetal rege princípios fundamentais para a vitalização da existência.

Na parte da tarde da Mostra Respiro foi o momento de te ouvir e celebrar a fluidez corporificada dessa outra gramática que você, junto ao professor Luiz Antônio Simas, vem trazendo para a produção de conhecimento acadêmico. Enquanto te ouvia, praticava o que vocês defendem como o fundamento do inacabado, através do gesto de rasurar, rabiscar, tracejar papéis coloridos que havia trazido da minha experiência com a sala do Sonhário, deixando o princípio da imprevisibilidade ser ativado, como estratégia pedagógica para o modo de funcionamento das atencionalidades. Muitas vezes percebo o meu corpo sendo reduzido a um padrão de atencionalidade com foco unidirecional quando estou em um ambiente feito um auditório, com cadeiras enfileiradas, escutando um palestrante falando ao microfone. Para problematizar e tensionar esse padrão, pus-me a te ouvir enquanto liberava traços e letras no papel.

As encruzilhadas, seus domínios e potências são campos proeminentes para o que viemos indicar como rasura conceitual. Em uma perspectiva macumbística a rasura se compreende como ponto riscado, amarração, um emaranhado de símbolos imbricados que enigmatizam e ressignificam os sentidos. A rasura praticada invoca os princípios assentes nas dimensões do inacabamento e da imprevisibilidade, vindo a produzir efeitos de encantamento. (Ibidem, p. 25)

*A encruzilhada é mesmo um campo de potência, pois irradia múltiplos vetores dos modos de pensar-agir-sentir, problematizando os tais "regimes de verdades que são sempre mantidos e operados em detrimento das diversidades/possibilidades explicativas" (p. 39). E o que acontece com quem diverge de algum regime de verdade estabelecido? Essa pessoa poderá ser excluída ou julgada, talvez considerada uma exceção e sofrer com preconceitos. E aí volto para a prática de rabiscos e rasuras que estava exercitando enquanto te escutava na palestra de ontem. Em outros momentos, ao tentar essa experimentação em um ambiente como esse (auditório, sala de aula...) senti meu corpo fazendo algo não permitido e sofrendo o julgamento de que eu pudesse não estar dando a devida e correta atenção a quem estava falando. Ontem, ao te ouvir enquanto rabiscava o papel, senti alegria, conexão vibrátil com o que você estava falando, como se o fluxo de traços liberados no papel me ajudasse a modular minha presença e criar mais conectividade com o que estava sendo dito. E aí que me dá vontade de ecoar aqui mais um trecho do livro **Fogo no Mato - a ciência encantada das macumbas**, que tem sido um companheiro e tanto de caminhada:*

O que escorre para fora dos limites do que os regimes de verdades mantêm como regra é amiúde compreendido como exceção. Encarnando aqui um caráter exusíaco, propomos que a exceção dê lugar à transgressão. A transgressão vista como potência assentada no princípio da imprevisibilidade tensiona os limites das razões totalitárias, causando um verdadeiro quiprocó, destronando o rei e denunciando a sua nudez. (Ibidem)

Trago esse eco de alguns trechos do seu livro com o Simas porque eles ressoam muito forte, são palavras tão prenes de um compromisso ético-político com a vida que me emocionam. É um vocabulário tão poético e tão

transgressor que provoca transbordamento de um êxtase celebrativo pelo engajamento subversivo e a lapidação gramatical que vocês oferecem a nós. Ao ler-sentir-escutar você ontem, pude perceber a integridade corporal e a dimensão encarnada da palavra verbalizada. A esperança e o vigor transgressivo foram reaquecido em mim, assim como a sensação festiva e alegre da condição de estarmos vivos, compartilhando a existência, que mesmo diante de tantas contradições, tece fios de encantamento.

*Saúdo-te com gratidão,
abraços, Aline*

Ao fechar essa carta acima, senti necessidade de fazer uma pausa na escrita digitada no computador e dar uma volta de bicicleta, olhar um pouco o céu, sentir um pouco o vento, deixar a escrita acontecer por outras vias. Cada vez mais percebo o grafar a nossa presença no espaço como uma prática de escrita performática, que está a todo instante se atualizando enquanto acontecimento, inaugurando estados inéditos em um corpo vibrátil (Rolnik, 2018); cartográfica, pois tem uma natureza processual e atua pelo princípio do inacabamento; e sensória, na medida que o pensamento é corpo em todas as suas ritmicidades vitais, um campo de vibratilidade sensorial.

O Lab Corpo Palavra (Lab) vem sendo um ambiente de experimentação dessas grafias existenciais - escritas performativas, cartográficas e sensórias - que venho criando e propondo enquanto uma abordagem artística pedagógica que integra ensino, pesquisa e criação, se manifestando através de poéticas relacionais em um elo indissociável da vida-arte-vida. Um campo de aprendizagens e desaprendizagens,

onde as encruzilhadas são ativadas continuamente como campo de forças vibráteis na relação entre corpos e palavras.

Um corpo é um campo de possibilidades e isto é o que se torna visível pelo trabalho realizado - recuperar um campo de possibilidades que se atrofia pelas repetições não diferenciais de um gesto mecanizado; recuperar um corpo em sua qualidade de transdutor de signos, ao devolver à palavra o dom de encantamento, ao reconstituir o dom de magia à palavra, que ao se transformar em código se torna oca. Esta propriedade "acontecimental" da palavra, para além do discurso, se encontra no campo das forças, antes da palavra, no corpo, na sua concretude.

(BORGES, 2019, p. 88)

A pedagogia moébidica do Lab Corpo Palavra tece convergências éticas e políticas com a *pedagogia engajada*, de Bell Hooks e com a *pedagogia das encruzilhadas*, de Luiz Rufino e Luiz Antônio Simas, ambas trazidas aqui neste artigo como proposições de transgressão educacional através de atitudes que possam subverter a lógica homogeneizadora imposta por regras normativas que operam reducionismos nos processos de subjetivação. A transgressão aqui se coloca como uma ação de abertura às forças de diferenciação, multiplicidade, mutabilidade a qual a condição de estar vivo mobiliza no corpo. A nomeação da metodologia do Lab se dá pelo fato da Fita de Moebius, superfície topológica relacional, que provoca a percepção de indissociabilidade entre dentro e fora, ser um operador prático fundamental em nossas experimentações, ou seja, pensar não se faz dentro da cabeça enquanto sentir se faz dentro do corpo, pensar-sentir-mover são dobras indissociáveis dos atos de criar pensamento.

A prática laboratorial se faz num contínuo convite ao deslocamento e ao deslizamento entre conectividades das múltiplas vetorizações das atitudes atencionais, articulando os fluxos entre os gestos de escrever, falar e mover. O cruzamento entre saberes letrados e orais é posto em movimento "através dos trânsitos relacionais entre corpos, papéis, texturas, canetas, palavras, letras, cheiros, sons, silêncios, ruídos e tantas mais materialidades e superfícies que sejam trazidas pelo desejo de cada integrante" (BERNARDI e TOURINHO, 2021, p. 124). As dinâmicas buscam oferecer caminhos que possam diluir as cisões e sensações de separatividade impressas no corpo, liberando as marcas das codificações instituídas nos modos de aprendizagens.

A arte, assim, afirma a vida inventando novas possibilidades de existência, sendo sua finalidade última, se é que existe, uma subjetivação sempre a conquistar. Através de processo de captação do real se reinventa a vida, de modo a combater a rigidificação codificada de que o poder necessita para se constituir em sua tirania. A singularização, a individuação consiste, justamente, em um processo de transdução em que o pré-individual se torna acessível para produzir o deslocamento necessário, viabilizando novos territórios existenciais, resistindo à uniformização do pensamento e das condutas. (BORGES, 2019, p. 34)

Portanto, a transgressão nas vias de aprendizagens favorece a fertilização dos processos de diferenciação, criando continuamente um campo coletivo de trocas de saberes com uma qualidade de colaboração e reconhecimento da sabedoria contida em cada presença.

Dessa maneira, os processos de subjetivação não são fechados em si e não possuem objetivos a serem alcançados, estão no caminho de autoatualização constante, expressando poéticas encantadas e

inacabadas do seu vir a ser com o mundo. Transgredir os códigos ou as regras de ensino-aprendizagem que possam estar rígidas no corpo é abrir-se ao cultivo amoroso e generoso na relação consigo e com os outros seres, sentindo a vida como uma cocriação cosmológica. Aprender como uma prática de expansão da capacidade de amar.

REFERÊNCIAS

BERNARDI, Aline. *Lab Corpo Palavra: correspondências moébidicas entre poéticas cartográficas*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

BERNARDI, Aline; TOURINHO, Ligia. Lab Corpo Palavra: encruzilhadas cartográficas nas criações e pedagógicas artísticas. In: FAGUNDES, Igor (org.). *Viral: Danças e outras disseminações*. Guaratinguetá: Penalux, 2021

BORGES, Hélia. *Sopros de pele, murmúrio do mundo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019

HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática pedagógica*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2017.

ROLNIK, Suely. *Esféras da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SIMAS, Luiz A; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Sites e Vídeos

Encantografar: estado de verbo desconhecido (videoperformance). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KqEf79rTKiI&t=229s>

Cadernos Selvagem. Disponível em: <http://selvagemciclo.com.br/cadernos/>

CAPÍTULO 2

ARTISTA-DOCENTE NA UNIVERSIDADE APRENDIZAGENS INVENTIVAS E PERFORMATIVAS

Elke Siedler

PISTAS SOBRE O PERFIL DO ARTISTA-DOCENTE

O texto é uma reflexão acerca da importância do perfil do artista-docente em ações educativas no contexto universitário. A partir da intencionalidade em situações planejadas de ensino-aprendizagem desenvolve-se uma linha de raciocínio acerca de pistas sobre possíveis especificidades da identidade do artista-docente na formação de estudantes em graduações de bacharelado em dança. Parte-se da hipótese de que, a partir da trajetória singular do artista e sua pesquisa acadêmica de forma contínua em/com a dança, a docência pode ocorrer pela e na partilha sensível, numa perspectiva política, com o corpo discente em condições de aprendizagens inventivas (KASTRUP, 2005) e performativas (SETENTA, 2008).

O recorte da escrita dá-se pelo entendimento da importância na formação do artista-pesquisador em cursos de bacharelado em dança, uma vez que essa habilitação potencializa as especificidades da produção de conceitos sensíveis na área das artes do corpo bem como possibilita expertises no campo de atuação dos artistas da dança, ou seja, aposta na formação de diferentes perfis profissionais.

A noção de artista-docente é compreendida, aqui, enquanto a relação não hierárquica entre a identidade de artista, pesquisador

acadêmico e a de professor de dança de modo a dar a ver os posicionamentos artísticos e, portanto, ético-estéticos em suas dimensões políticas. O perfil artista-docente dá-se pelo e nos entrelaçamentos de saberes gerados em seus processos artísticos e pedagógicos e explicitam, em alguma medida, uma ideia de mundo. Aposta-se nas relações intrínsecas entre arte, vida e ação política enquanto produtoras de diferentes modos de pensar, fazer e perceber a dança e que resvalam em discursos singulares do corpo a partir de suas realidades.

Ao ser associada ao campo educacional, a prática artística do professor é fonte de conhecimento diferenciado, sendo geradora de condições que não apartam o campo da experiência subjetiva do aluno que dança e que se adentra a pesquisa na área. Apresentar referenciais pela e na geração de práticas voltadas para a experiência corporal sensível e em ações processuais investigativas de configurações artísticas são alguns aspectos potentes em uma sala de aula composta por alunos engajados na construção coletiva de um espaço laboratorial. Dada a característica criativa, os profissionais da dança lidam com novas possibilidades de se relacionar, experimentar, inventar, dar sentido e significar o mundo e, em seu ofício da docência, são geradores de encontros potentes ao compartilhar novas elaborações conceituais e modos operantes próprios de ensinar.

Pois bem, se é possível dizer que o artista docente tem alguma necessidade de ser, de existir, diríamos que esta seria criar mutações nos modos de existência. Para tanto, os caminhos são múltiplos e singulares, do tamanho das relações engendradas no que pensamos, no que sabemos, no que somos. (...). Aí, sua maneira de abordar o

corpo consiste em compreender nele a potência de desencadear experiências de pensamento que subvertem o modo ordinário de “pensar”, o qual equivaleria a um simples reconhecer ou representar. (PRIMO, 2014, p. 198)

Considera-se um ato político a categorização do perfil de artista-docente na Universidade enquanto ação de resistência e subversão a determinados entendimentos de docência pasteurizada e de poderes subjetivantes, uma vez que se aposta no exercício da elaboração de práticas de si em conexão com o mundo e com a diversidade de saberes coletivos e que são continuamente desenvolvidas nos vários contextos de atuação na dança.

Ao considerar que o trânsito por distintos contextos de existência da dança não está apartado da experiência constitutiva do sujeito que dança, o entendimento de corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) contribui para as reflexões acerca das especificidades do artista-docente em suas proposições diferenciadas no campo pedagógico universitário. As pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner compreendem o corpo enquanto *mídia* dos seus processos em curso, isto é, o corpo é provisório, posto que necessariamente está em relação de coimplicação com o ambiente, em um fluxo de trocas de informação que afetam e transformam seus modos de ser e estar no mundo. Na complexidade do entendimento do corpomídia, é possível inferir que as informações que o artista-docente lida em seus diversos campos de atuação passam a fazer parte do corpo em um processo de contaminação e isso implica necessariamente em transformações no ambiente, em outras possibilidades de ação.

A formação de artista não é relegada exclusivamente ao espaço universitário onde as competências exigidas operam mediante regras específicas ao ambiente da pesquisa acadêmica alicerçada sob estruturas científicas. É possível perceber que uma parcela majoritária dos profissionais em dança no Brasil teve suas formações atreladas a uma transversalidade de processos educacionais distantes do espaço acadêmico, desobrigando que as resultantes das suas pesquisas sejam conformadas com os modos de feitura universitária. Sem juízo de valor e hierarquias, considera-se na presente escrita atentar-se apenas para o contexto específico da formação do artista-pesquisador na Universidade, uma vez que a autora atualmente exerce o ofício de artista-docente na academia e volta-se para uma autorreflexão acerca de algumas especificidades deste contexto.

Percebe-se que a formação do artista-discente na Universidade possui alguns atributos diferenciais pelas e nas especificidades de práticas formativas que visam a titulação acadêmica de nível superior. É possível perceber que o percurso acadêmico dos graduandos em dança impacta seus processos subjetivos dada a característica de uma política do dissenso intrínseca a esse espaço de formação. Oriundas de novas formas de socialização, os encontros entre diferentes modos de ser e estar no mundo, os intensos debates e conflitos, bem como as possíveis adversidades implicadas nos processos relacionais também caracterizam as vivências nas instituições de ensino superior.

É comum acontecer um abalo no sistema de crenças dos estudantes, via o contato com novas epistemologias, e as inquietações

que incorrem dos processos de adaptação a um novo universo formativo e distante das lógicas escolares contribuem para um desenvolvimento transformador do aluno. O acesso e produção de novas redes e conexões de informações e experiências em arte, provoca instabilidades de noções previamente aprendidas, provoca crises nos processos cognitivos de maneira a possibilitar uma atualização nos modos de pensar e fazer dança dos estudantes pela e na disponibilidade para aprender, inventar questões e criar em processos de resolução de problemas.

Sob essa perspectiva, considera-se que a geração de novas experiências no meio acadêmico tem efeitos nos processos de produção de subjetividades, aquilo que pertence e singulariza cada sujeito. Sempre em curso é um complexo sistema de geração de sentidos e que são constituídos no âmbito da história social e individual e em correlação com contextos políticos e socioculturais. As instituições de ensino universitário em dança se apresentam enquanto potentes espaços de formação de artistas e em uma multiplicidade de modos de subjetivação, individuais e coletivos. Laboratórios de estudos do corpo e suas configurações artísticas são possibilidades de ampliação das relações com o ambiente, resvalando na produção de novas informações corporificadas capazes de transformação do sujeito. Os artistas-docentes atuam de modos diversos radicalizando a experiência artístico-pedagógica justamente por tensionar entendimentos de ensino-aprendizagem já instituídos e apostar na reinvenção de um espaço político de formação sensível.

ARTISTA-DOCENTE NA FORMAÇÃO DO DISCENTE- PESQUISADOR.

A linha de raciocínio do presente artigo é amparada pela reflexão acerca do perfil de artistas-docentes recém exposto e que ganha maiores contornos no compartilhamento da experiência da autora do presente artigo na graduação de Bacharelado em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), antiga Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Criado em 1984, o curso contemplava a dupla habilitação simultânea e, após uma série de atualizações nos entendimentos pedagógicos, em 2021, foi dividida em Licenciatura e Bacharelado.

O Curso Superior de Dança foi criado a partir de um convênio firmado em 28 de setembro de 1984, entre a Universidade Católica do Paraná e a Fundação Teatro Guaíra e, em 1988, foi reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC) através do Parecer n.º 1272/88 aprovado em 1º/12/1988. Concebido como um curso de dupla titulação (Bacharelado e Licenciatura em Dança), atendeu às exigências da Resolução do Conselho Nacional de Educação n.º 02/2015 e atualizada pela Resolução n.º 02/2019 - CNE, o Colegiado de Dança da Universidade Estadual do Paraná propôs a criação dos cursos distintos de Bacharelado em Dança e Licenciatura em Dança, sendo que a implantação ocorreu em 2021. (UNESPAR, 2021)

O referido curso foi criado a partir de uma proposta pedagógica atualizada fundamentada na concepção de formação do artista-pesquisador em seu caráter plural, para o exercício crítico-reflexivo da produção de conhecimento artístico. De acordo com o Projeto Pedagógico (UNESPAR, 2021), a estrutura desse bacharelado em dança estabelece interfaces entre as especificidades indissociáveis dos

campos artístico, pedagógico e humanístico em uma matriz curricular estruturada nos seguintes eixos: 1) criação, investigação e produção da dança; 2) estudos do corpo em movimento; 3) teorias humanísticas e artísticas do corpo e da dança. Estes eixos reafirmam o espaço artístico da dança nos diversos ambientes de criação, pesquisa e gestão em arte e reforçam a concepção sistêmica na formação profissional do artista-pesquisador pela investigação e prática artística articulada transversalmente nos eixos supracitados.

A estrutura recém mencionada contempla espaços para a realização de procedimentos investigativos nos processos de criação em dança e nos pensamentos críticos relacionados à produção artística, uma vez que adota a concepção de formação com múltiplos corpos e danças.

Partindo dessa premissa, o curso acredita em metodologias sensíveis a seus pressupostos fundamentais sobre a natureza e o valor da investigação. A valorização da metodologia investigativa, sempre articulando teoria e prática, é o foco das disciplinas e das atividades prático-metodológicas do curso. O exercício docente está situado na problematização e mediação de questões, orientadas por abordagens conceituais na correlação com as experiências práticas, possibilitando a ponte histórica com o contexto, tão necessária ao desenvolvimento metodológico. (UNESPAR, 2021, p. 8)

Existe um movimento de artistas-docentes na referida instituição na direção da elaboração de novos procedimentos de criação-ensino-aprendizagem, de maneira a experimentar outros modos de se relacionar com o entorno e consigo mesmo, justamente pela e na exploração do corpo em suas potências de ser. Apostar no meio acadêmico enquanto gerador de espaços que abraçam uma diversidade

de modos organizativos pedagógicos permite a radicalidade de proposições experimentais de geração de informações que criam novidades nos processos do corpo e potencializam a complexificação e difusão do conhecimento na área da dança.

É necessário não romantizar o olhar para si mesmo, enquanto artista-docente mas, sim, além das potências, é necessário problematizar e tencionar os limites que perpassam o ofício. Infelizmente, a escassez de docentes efetivos e a grande rotatividade de substitutos impede desenvolvimentos aprofundados de conhecimento em dança na referida instituição justamente pela ineficaz política pública paranaense e que insiste no entendimento de sucateamento do ensino público. Destaca-se os Processos Seletivos Simplificados que consistem na contratação de professores altamente especializados e capacitados, mas que adentram na instituição por meio de contratos temporários.

Obviamente que isso é prejudicial para o curso já que o professor substituto leciona na instituição no prazo máximo de dois anos, acarretando numa descontinuidade, tendo em vista que o professor não consegue fortalecer laços duradouros com a instituição impossibilitando criar, por exemplo, grupos de pesquisa consistentes e atividades de extensão periódicas. Este é um problema generalizado dentro das instituições de ensino no país, e que revela o descaso do poder público com a educação. (PEREIRA, 2008, p. 13)

Aponta-se, aqui, para o desafio da superação da precarização do trabalho do artista-docente substituto e que, por esse motivo, impossibilita a efetivação de uma gama de proposições que contribuiriam ainda mais na formação dos alunos e, também, no desenvolvimento da própria atuação no campo. Ao lecionar na referida

instituição desde 2017, a autora assume uma gama de disciplinas teórico-práticos conectadas às demandas próprias de um bacharelado e suas especificidades na área dizem respeito às relações entre políticas do corpo, improvisação em dança, estados de presença cênica pelo viés dos cuidados de si e, também, sobre poéticas do corpo nas intersecções com a tecnologia digital online. Distante da pretensão de criação e replicação de métodos que tendem a colonizar o corpo e os processos artísticos dos estudantes, aposta-se no compartilhamento de questões e procedimentos artísticos vinculados aos processos da artista-docente com fins de colaboração da rede de correlações de nutrição e cultivo das experiências sensíveis atualizando e ressignificando os processos individuais e coletivos do corpo discente e da instituição.

Importante ponderar que a importância dos estudos em/com a dança não exclui a necessidade de um ensino sobre a dança, pautado na reprodução e atualização de conhecimentos pertinentes ao campo e atrelados aos seus processos históricos, culturais e estéticos. Entretanto, defende-se a coexistência de um ensino em/com a dança, no sentido da produção de novos saberes por vias inventivas e criativas, de maneira a contribuir em aprendizagens significativas e que ampliem entendimentos de mundos dos estudantes e sem dissociar conhecimentos acadêmicos dos saberes experienciais.

Virgínia Kastrup (2005) propõe pensar a aprendizagem pelo viés da invenção, compreendida enquanto potência cognitiva de diferir de si mesma. O aprendiz, ao deparar-se com as diferenças de signos, distantes do seu sistema cognitivo habitual, tem a possibilidade da

experiência de problematizar e que incorre, a partir daí, a busca de solução e de sentido. A aprendizagem inventiva é resultado da tensão entre as informações constituídas historicamente e os abalos, as inquietações, os estranhamentos que nos afetam. (KASTRUP, 2005). A transformação dos domínios cognitivos pelo viés da aprendizagem inventiva também indica a possibilidade de invenção de si e do mundo através da ampliação de redes e de conexões de informações culturais e experiências sensíveis.

Neste aspecto, apostamos em ações provocativas de práticas universitárias artístico-educacionais, de modo a perturbar o corpo, no que concerne à modos habituais e dados à priori de estabelecer nexos de sentido sobre o entorno. A aposta é pela sustentabilidade à inquietação e crise de referências, à geração de questões e problematizações. Estar atento aos processos de invenções e de novas traduções semânticas de mundos sensíveis possíveis, é operar pela e na tentativa de desmanche de certos mundos vigentes, pré-figurados, e que se tornaram obsoletos. (SIEDLER e ROEL, 2018, p. 95)

A noção de invenção pode ser atrelada também à compreensão da dança enquanto um lugar de geração de problematizações e questões em dança e que evidenciam a recusa a uma política hegemônica de padronização e regulação dos fazeres. É possível entender que esse modo enfatiza o exercício contínuo de abrir-se para as possibilidades enquanto estratégia de transgressão e resistência a certos modelos impositivos de corpo e de dança. São propostas de ensino-aprendizagem em sintonia com a contemporaneidade dos fazeres.

Evidencia-se, aqui, a prática da dança sob uma perspectiva contemporânea, subsidiada pelo entendimento do filósofo Giorgio

Agamben (2009) que nos apresenta o pensamento contemporâneo enquanto aquele que não se ajusta perfeitamente com as premissas de seu tempo, de maneira a compreender a realidade em sua complexidade.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Aderir e distanciar são verbos que caminham juntos no ofício do artista-docente contemporâneo de maneira que a atenção sobre as relações implicadas nos processos ético-estéticos e políticos em contextos pedagógicos se faz necessária. Apostar em experiências inventivas em sala de aula é colocar-se em risco dado o caráter de incerteza acerca dos rumos que os processos irão transcorrer no que concerne a produção de significados e sentidos. A geração de condições de ensino-aprendizagem com ênfase na invenção de questões do e no corpo que dança adentra no entendimento de que a formação do artista-discente também deve trilhar caminhos imprevisíveis e sem medo dos fracassos que emergem da quebra de crenças e expectativas criadas a priori ao adentrar em zonas desconhecidas e que geram vulnerabilidades.

Sob esta premissa, aposta-se na reunião de ideias e ações em arte organizadas em um conjunto de experimentações pedagógicas prático-teóricas disruptoras de estruturas de conhecimento mais fixadas e que

são mobilizadas no corpo que dança. Distanciando-se de modos seguros e protegidos das lógicas operativas colonizadas por métodos de práticas corporais engessadas e impositivas, aposta-se em ações performativas desenvolvidas por meio de proposições artístico-acadêmicas que incitam modos diferentes de relacionamentos intersubjetivos e sociais.

A noção de ato performativo é amparada pelos estudos de Setenta (2008), cuja compreensão perpassa pelo corpo que dança em um processo que anunciase enquanto produz questões justamente pelos modos relacionais que estabelece durante a realização da dança. Sob esse entendimento, o corpo que dança gera e organiza sua fala no próprio fazer e, em situações de ensino-aprendizagem, dá-se atenção para experimentações inventivas de questões do e no corpo durante as experiências laboratoriais.

O caráter performativo dos processos de ensino-aprendizagem é considerado, aqui, enquanto um fazer-dizer em conduções de artistas-docentes em diálogo horizontal com os alunos em laboratórios de geração de questões e problematizações do e no corpo que dança. Colocar-se em risco pela e na exposição de diferenças e, por vezes, da adversidade de enunciados é um desafio necessário que se apresenta em situações de formação do artista da dança implicado na experiência que produz e comunica.

Atividades performativas cujo protagonismo incide em um corpo discente distante de modelos de representação, colaboram com a articulação dos processos cognitivos às novas experiências sensíveis e geradoras de novos discursos. Contribuir na formação de futuros

artistas-pesquisadores via engajamento em processos corporificados de ensino-aprendizagem é entender que nas incertezas próprias dos trajetos de pesquisa em/com a dança a invenção se faz coerente e necessária nos processos da experiência em arte.

REFLEXÕES FINAIS

Aponta-se na presente escrita para o perfil do artista-docente com ênfase nos compartilhamentos sensíveis de seus fazeres e dizeres em dança circunscritos em um pensar contemporâneo. Além disso, considera-se os processos de ensino-aprendizagem sob uma perspectiva inventiva e performativa para a contribuição na formação do corpo discente nas suas pesquisas em/com a dança. Existem diversas possibilidades de desenvolvimento de pesquisas no campo das artes, mas convoca-se, aqui, a pensar em pesquisas em/com a dança em relação a pesquisa sobre dança, no âmbito acadêmico para dar ênfase no potencial do artista-docente em seus processos de ensino-aprendizagem que ocorrem pelo e no corpo.

Em acordo com Mônica Dantas, a pesquisa sobre arte é atrelada a "[...] um ponto de vista exterior sobre as obras de arte, os processos artísticos, as condições de recepção da obra, as relações sociais e econômicas que permeiam a produção e a recepção das obras." (2016, p. 14). A Pesquisa acadêmica sobre objetos artísticos é guiada por regras institucionais específicas onde metodologias científicas são convocadas para a realização da investigação de um objeto de estudo bem definido (KATZ, 2012).

Considera-se que o artista-docente em situação de ensino aprendizagem na universidade gera condições de elaborações de pesquisa em/com a dança entendida enquanto o desenvolvimento de práticas que articulam a geração de problematizações/questões, hipóteses e soluções provisórias do e no corpo que experiencia a dança para a promoção de conhecimento na área.

De acordo com Helena Bastos (2007), o movimento é o fundamento do conhecimento onde experiências transformam modos de pensar e agir, ou seja, os processos de fazer e pensar estão imbricados. Neste sentido, não há como sustentar entendimentos acerca das ocorrências do corpo pautadas no dualismo de substância, onde, por exemplo, a mente produziria teoria e corpo aplicaria na prática. De modo diferente, o corpo em constante relação com o ambiente constrói modos de pensar coimplicados em modos de fazer. Perceber o mundo é um modo de agir sobre ele: relação intrínseca entre percepção e ação (SIEDLER, 2013).

A proposta da escrita atentou-se na compreensão do artista-docente e pesquisador enquanto singularidade, uma vez que tece proposições performativas daquilo que é de modo a evidenciar que o corpo é sua própria *mídia* e se faz como um corpo pensante e autônomo, não subserviente. A ocupação do ambiente universitário por artistas-docentes borra as fronteiras entre o espaço de aula e o fazer artístico, provoca uma fricção entre arte-vida, sendo necessário para a contribuição da formação do artista-discente. A Universidade pode ser uma articuladora das singularidades produzidas e desenvolvidas em

produções artísticas e nas pesquisas que operam de acordo com regras acadêmicas, onde a retroalimentação pode complexificar a produção de conhecimento em dança em um alargamento na criticidade.

O artista-docente contribui para a formação e transformação cognitiva de alunos-artistas, uma vez que o pensamento crítico-reflexivo e questionador amplia novas possibilidades relacionais entre corpo e ambiente. As práticas artísticas em contexto de aprendizagem inventiva atuam na transformação de si e na produção de subjetividade (KASTRUP, 2005). Apostar no ensino enquanto campo de experiência sensível contribui na formação do discente-artista e evidencia a importância da presença de condutas que contemplem a arte e a vida em conexão com a docência.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BASTOS, Helena. Cada dança tem seu jeito ou cada inventor descobre um jeito. In: NORA, Sigrid (org.), Húmmus 3. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p. 201.
- DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. Urdimento, v.2, n.27, p. 168-183. Dez. 2016.
- KASTRUP, V. Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre. Educação e Sociedade, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1273-1288, Set./Dez. 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/es/a/bG374G5nJQ6jtVgCbb7Vsvb/?lang=pt#>> Acesso em: 01/11/2022.

- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpo mídia. In: GREINER, Christine (Org.). O corpo: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005, p. 125-133.
- KATZ, Helena. Pesquisa em dança: entre a circularidade viciada e o mapa de navegação. *Dança*. Salvador, v. 1, n. 1, p. 94-106, jul./dez. 2012.
- PEREIRA, Carlos A. S. A Dança na Universidade Moderna: apontamentos a partir do estudo do currículo do curso de bacharelado em dança da UFRJ. *Arquivos em Movimento (UFRJ. Online)*, v. 4, p. 1, 2008. Disponível em: < <https://revistas.ufrj.br/index.php/am/article/view/9112/7242> > Acesso em: 25/11/2022.
- PRIMO, ROSA. Artista docente: in cursões e mutações nos modos de existência. *Ouvirouver, Uberlândia*, v. 10, n. 2, p. 196-204, 2014.
- SETENTA, Jussara. O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SIEDLER, E.; ROEL, R. S. Dança como ação política: Processos educacionais inventivos em perspectivas de dissenso. *O Mosaico, [S. l.]*, n. 16, 2018. Disponível em: <<http://200.201.12.34/index.php/mosaico/article/view/2371>> Acesso em: 9 dez. 2022.
- SIEDLER, E.; ROEL, R. S. Dançarino/compositor na Universidade: Imbricamento entre pesquisa artística e acadêmica. In: *Anais do III encontro científico da anda*, 2013, Salvador. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2013. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2013/papers/dancario-compositor-na-universidade--imbricamento-entre-pesquisa-artistica-e-academica?lang=pt-br>>. Acesso em: 10 dez. 2022.
- UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ/UNESPAR (2021). Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Dança. Disponível em: <https://fap.curitiba2.unespar.edu.br/CURITIBA2/assuntos/gruadacao/bacharelado-e-licenciatura-em-danca> Acesso em: 01/12/2022.

CAPÍTULO 3

REVISITANDO CONCEPÇÕES SOBRE PROJETO, OBJETO E METODOLOGIA PARA PESQUISAS EM DANÇA

Fernando Davidovitsch

As pesquisas acadêmicas na área da dança se deparam muito frequentemente com diversos embates em relação a paradigmas tradicionais, que engessam o modo de produzir conhecimento dentro desse espaço institucional. Concepções sobre projeto, metodologia, objeto de pesquisa, encontram-se, em muito, arraigadas a um tipo de pensamento herdado dos estudos das ciências clássicas, que não condizem com o modo contemporâneo de criação em dança e compreensão do corpo. Ideias de previsibilidade, do controle, da análise de um objeto distanciado da experiência, o qual deve ser estático para poder ser recortado e observado, vai de encontro com as contemporâneas proposições artísticas e experimentais na dança. Não se render a tais paradigmas, mas sim subverter uma ordem que costuma atuar como despropósito para uma pertinente produção de conhecimento na área, mostra-se um profícuo caminho, cujos resultados benéficos de tais conquistas epistemológico-político-institucionais se revelariam somente a longo prazo. É importante que se reconheça que é possível aprofundar as possibilidades de coerência entre a lógica operacional para o fazer artístico com a lógica operacional para o fazer acadêmico.

Propostas contemporâneas em dança tem recorrentemente partido da seguinte atitude para suas feitura coreográficas: colocar-se em risco; deixar que o imprevisível permita descobertas de maiores profundezas artísticas, poéticas e pessoais; jogar com a instabilidade e incerteza como exemplo de atitude não apenas artística, mas como modo político de agir no mundo (sempre problematizando e colocando em questão a tendência em assentar discursos estabelecidos e/ou que se pretendem absolutos). No cerne desse pensamento estão ideias filosóficas sobre o conceito do *contemporâneo*. Como exemplo, o filósofo Giorgio Agamben (2009) apresenta uma explicação, de cunho bastante metafórico, que aborda o contemporâneo como aquele que não está interessado no óbvio da claridade à sua volta, mas o que corajosamente mergulha no escuro para obter o conhecimento pertinente. Para essa sua ideia filosófica, ele faz uma analogia com o funcionamento biológico dos olhos que, ao começarem a se acostumar com a escuridão do ambiente (ação das *off-cells*, as células periféricas da retina que se desinibem na ausência de luz), passam a enxergar coisas novas, imprevistas, no meio da penumbra. Assim, permitir se desvencilhar da ideia do controle, da certeza, do previsto, para aceitar os devires para a criação de uma obra é que, segundo esse pensamento, propiciará a descoberta das brechas do sensível do material estético.

Acompanhando esse pensamento sobre a não previsibilidade para um fazer coreográfico contemporâneo, o pesquisador André Lepecki (2010) apresenta também uma visão muito interessante que interrelacionam ações compositivas em dança com a abordagem sobre

política do chão (esta trazida pelo filósofo Frantz Fanon¹). Conforme Lepecki explica, em meio a tantas marcas históricas colonialistas, nada no funcionamento discursivo-social contemporâneo está assentado e bem resolvido. Não existe um “chão” estável e terraplanado. Em todo terreno discursivo há rachaduras e a dança contemporânea é uma forma de expressão artística bem interessada em cutucar esses espaços e esgarçá-los, a fim de evidenciá-los e tratá-los.

Jogando com as possibilidades de sentido denotativo com o conotativo da palavra “chão”, Lepecki ressalta que este em sua natureza nunca é liso, mas tem seus relevos e acidentes de terreno, e a sua transformação em terraplanagem deriva de um ato de violência à natureza (com a utilização de maquinaria pesada, suor de operários e gritos de topógrafos administradores da obra). O chão se torna liso, colocando-se pisos sobre ele, deixando recalçadas as suas marcas históricas, assim como também fazem os colonizadores para apagar as crueldades que foram por eles praticadas sobre civilizações exterminadas ou escravizadas e para esconder os preconceitos, ainda existentes, produzidos nestas circunstâncias históricas. Lepecki explica que desde o renascimento o acontecimento da dança cênica, branca, só era possível

1 O filósofo Frantz Fanon (1925-1961) trouxe uma abordagem sobre a política cinética do tropeço. As reflexões teóricas desse autor sobre tal assunto se iniciaram a partir de um choque de realidade que ele experienciou em sua vida. Passeando pela cidade de Lyon como um bom burguês (na época, era um jovem médico), escutou um dia um grito de uma criança que vinha do outro lado da rua: “Mamãe, olha o preto!” E, de novo: “Mamãe, olha o preto, estou com medo!” Ele relata: “Tropecei. Estilhacei-me. Desde então me movo na horizontal!”. Descobriu, assim, por meio do tropeço, que um chão não é só terreno, mas é sempre composto de atos de fala. E todo ato de fala é um embate no corpo a corpo com a linguagem, em um terreno social que se organiza produzindo e reproduzindo corpos. Mostra como forças e contraforças se articulam na formação de subjetividades e de experiências da imagem do corpo na colônia, na pós-colônia e neocolônia.

após se realizar esta terraplanagem, após o piso ficar bem lisinho nos salões da corte para o bailarino poder executar sua coreografia.

Ele fala sobre a obra de Raoul-Auger Feuillet, *Choréographie* (1700), que fazia notações de dança colocando em folhas de papel desenhos da coreografia que registravam todas as direções por onde os dançarinos futuramente passariam e os movimentos que eles fariam. Tal qual aquela folha de papel, o chão deveria também ser uma superfície lisa para o bailarino dançar. Nessa relação entre os planos bidimensional (o papel, suposto chão) e o tridimensional (bailarino imaginário sobre esta superfície), Feuillet realizava um modo de produção coreográfica que se fundava no controle, na ordem e no pré-estabelecido, sem abertura a acasos e acidentes de terreno. Antes de qualquer apresentação tudo já estava desenhado, planejado e previsto. Lepecki faz, desta maneira, uma analogia desse chão liso, dessa terraplanagem, com os procedimentos coreográficos e políticas que se estabelecem dentro do meio da dança. Os dançarinos não se colocavam como sujeitos emancipados, servindo-se como meros executores da ordem coreográfica que teriam que dançar (reflexo dos domínios exercidos sobre o corpo, pelas relações hierárquicas de poder e estatais). Esse sistema coreográfico, que tudo antevia, não considerava qualquer circunstância subjetiva do dançarino,

pautando-se em um dualista e cartesiano entendimento de corpo-máquina, que separa mente e corpo².

Tal modo de conceber uma coreografia está atrelado a um modo de pensar positivista, do iluminismo. O sociólogo Boaventura de Souza Santos (1987) já havia apontado que o campo do conhecimento foi por séculos impregnado por aquilo que ele denominou como paradigma dominante, o qual valorizava um racional científico em detrimento do conhecimento não científico e estudos humanísticos. O paradigma dominante estabelece uma distinção dicotômica entre ciências naturais e ciências sociais, assentando uma concepção mecanicista da matéria e da natureza. Neste, há uma dissociação do corpo, enquanto matéria física, com os seus aspectos subjetivos, culturais, cognitivos, sexuais, psicológicos, etc. Funda-se na dicotomia entre mente e corpo, que implementa um entendimento separatista entre natureza e cultura. O modo clássico compositivo da dança de Feuillet, o qual já deixava tudo previsto para acontecer perfeitamente por aqueles corpos tratados como “máquinas moventes”, estava diretamente relacionado com a lógica do paradigma dominante na produção de conhecimento.

2 O filósofo René Descartes (1596-1650), impressionado pelos robôs dos jardins franceses fez uma analogia material da estrutura física destes com a estrutura interna humana. Abordou os nervos como tubos, pelos quais os Espíritos Vitais conduziam as sensações até a glândula pineal, onde se uniam. Ele entendia a mente como imaterial, mas aceitava seu relacionamento com o cérebro. Em sua teoria, duas substâncias distintas constituem o homem: a *res extensa* (a máquina física reflexa) e a *res cogitans* (máquina cognitiva não-física). O lógico behaviorista Gilbert Ryle em seu livro de *Concepto of Mind*, escrito em 1949, apelidou a noção cartesiana da mente de “fantasma dentro da máquina”. Segundo Katz (2005, p.16), Descartes estendeu a concepção mecânica do universo físico do italiano Galileu para o comportamento humano.

Abordagens contemporâneas em dança relacionam-se com o que Santos (1987) denominou como paradigma emergente³. Como exposto por este sociólogo, o conhecimento do paradigma emergente é fundado na não dicotomia e superação das distinções entre natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjetivo/objetivo, coletivo/individual, animal/pessoa e outros (SANTOS, 1987, p. 39-40). Um ponto chave que o pensamento contemporâneo em dança carrega é reconhecer que os corpos que dançam são sujeitos com suas singularidades cognitivas, psicológicas, culturais, sociais, emotivas, etc. Tais práticas de dança geralmente estão atentas a esses não dualismos que o paradigma emergente aponta. Tendem a valorizar, por isso, não apenas o produto, mas o processo, reconhecendo que a construção dos saberes se dá em caráter evolutivo. O rompimento com as separações disciplinares (que fragmentam o conhecimento sobre o corpo e também fragmentam o corpo para o conhecimento) e a busca por abordagens que imbricam antropologia, sociologia, biologia, filosofia, psicologia, comunicação e outras mais, tornou-se, em muito, uma premissa basilar no pensamento contemporâneo em dança para suas feitura artísticas. Por isso, para feitura acadêmicas em dança, ideias deterministas e de previsibilidade, que desconsideram as transformações que a experiência pode causar ao corpo, não são cabíveis para uma abordagem que o compreendem como

3 Ainda que o autor tenha escrito sobre paradigma emergente na produção de conhecimento no final da década de 1980, considera-se que este continua ainda com o mesmo status: emergente. O paradigma dominante ainda dita muitas regras no meio de produção de conhecimento e o paradigma emergente vem tentando gradativamente conquistar mais espaço.

imerso em um contexto, sendo afetado e se atualizando constantemente a partir de suas interrelações com o ambiente.

Adotar a filosofia de tatear no escuro e sair da terraplanagem, adentrando o terreno acidentado, para propiciar a descoberta do inusitado são propostas de procedimento para pesquisa ainda bastante vistas como inadequadas e estranhas no meio acadêmico. Isso se deve ao fato que estabelecer uma rota prevista é regra para projetos que os programas de pós-graduação, inclusive os das áreas de Artes, costumam adotar. O substantivo *projeto* vem do verbo em latim *proicere*, que significa “jogar algo adiante”. A estrutura etimológica desta palavra compõe-se pela combinação do prefixo *pro* (algo que precede no tempo) com *icere* (que vem de outro verbo, *iacere*, cujo significado é “jogar”). Como colocado por Helena Katz a ideia de projeto, hegemônica e consolidada⁴, escolheu a dedução e a indução como as formas de raciocínio confiáveis, que asseguram os aspectos da ordem e do controle. Segundo ela, “esse entendimento de projeto que hoje vigora pisoteia as especificidades das áreas nas quais atua com um modelo epistemológico ‘universalizado’ de existência, postulando o que merece ser chamado de conhecimento” (KATZ, 2011, p. 64).

Pode-se reconhecer nessa colocação de Katz a abordagem que Marília Velardi (2018) traz sobre o epistemicídio (conceito elaborado pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos). Como ela explana, este advém de uma cultura colonialista, cuja classe dominante

4 Não apenas nas universidades, mas em uma circunstância muito mais abrangente. Conforme ressalta Katz (2011), tal modelo lógico advindo da academia passou a pautar um modo de viver em sociedade.

estabeleceu critérios sobre o que deve, ou não, ser autorizado como conhecimento. O epistemicídio é algo que ainda vigora demasiadamente no meio acadêmico e que suprime várias e variadas possibilidades para as produções de pesquisa. A cultura produtivista (em uma lógica capitalista) dos sistemas de financiamento para pesquisas acadêmicas agrava ainda mais essa pressão para que todos se encaixem nos devidos parâmetros desse modo de produção considerado válido, visto que são estas entidades que distribuem as verbas. Todos, então, tentam se mostrar merecedores para serem contemplados por seus benefícios. A área das Artes neste contexto, já com dificuldade de se afirmar diante de outros cursos como pertinente campo de produção de conhecimento para receber financiamentos, fica ainda mais refém dessa situação. Como natureza de seu campo, metodologias tradicionais consagradas pela academia nem sempre contemplam o seu modo de produzir conhecimento, mas ao mesmo tempo seus pesquisadores têm que atender aquelas exigências paradigmáticas para poder ter condições monetárias para desenvolver seus estudos. Isso se reflete em todos os âmbitos da vida dos pesquisadores: nas estruturas estabelecidas pelos editais de seleção dos programas de pós-graduação, nas relações entre orientadores e orientandos, nos critérios das bancas avaliadoras para com as pesquisas produzidas, e outros.

Katz (2011) ressalta que, dentro das fases projeto-processo-produto, as quais ordenam o trajeto de uma pesquisa, o modelo tradicional do projeto comprimiu uma forma de raciocínio constituinte de sua própria estruturação: a abdução. A autora embasa-se nas ideias

do semioticista Charles Sanders Peirce⁵, que caracteriza a abdução como a “lógica da descoberta”, sendo uma forma de raciocínio que é conduzida por um “instinto adivinatório”. Ela se manifesta no instante fugaz em que o discernimento começa em meio a uma grande quantidade de variáveis e surge como um dentre inúmeros outros possíveis jogos combinatórios. Katz explica que o nosso conhecimento vai se constituindo em um processo bem semelhante ao que Darwin chamou de “seleção natural”. No caso da cognição, isso seria a seleção natural de hipóteses. O conhecimento, a toda hora, se constitui através de uma constante “luta competitiva” que em situação comparativa elimina as hipóteses inadequadas. Isso não é um acontecimento pontual, mas constante, que age ininterruptamente durante cada segundo da vida humana. O corpo está a todo momento exposto a situações que o fazem gerar reajustes para se relacionar com o ambiente. A ação cerebral não estanca em momento algum e a cada instante estamos tomando decisões sobre nossas ações, ainda que não conscientemente. A abdução é uma forma de raciocínio que está durante todo o tempo em atividade nesta circunstância.

Logo, compreendendo a rota inteira de uma pesquisa como projeto-processo-produto, a abdução não está apenas na etapa do projeto, onde tradicionalmente se a reconhece, mas em todas as etapas. Em geral, no meio dos pesquisadores da academia reconhece-se a abdução como forma de raciocínio para a elaboração do projeto, mas

5 Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um pesquisador que deixou contribuições em diversas áreas de conhecimento: lógica, astronomia, geodésica, matemática, teoria e história da ciência, econometria, psicologia, e, principalmente, a semiótica. É considerado o fundador da semiótica norte-americana.

pensam o restante, as etapas do processo e do produto, como guiadas unicamente pela dedução e indução. Isso propõe que o caráter fechado estabelecido no molde tradicional hegemônico do projeto seja revisto e que o significado de “lançar adiante”, da própria etimologia da palavra, indique uma ação para um futuro em aberto, onde as descobertas se produzem no constante fluxo entre o controlável e o incontrolável, entre o permanente e o impermanente, entre o estável e o instável, entre o estabelecido e o acaso. Esta ideia vale não só para projetos acadêmicos, mas também para projetos artísticos e quaisquer outros tipos de projetos na vida.

Esse pensamento propõe em especial a revisão sobre o conceito de objeto, definido pelas pesquisas científicas clássicas. Este é identificado como o recorte, o foco definido daquilo que se quer investigar. “Aquilo que, de fora e sob determinada perspectiva anunciada a priori, pode ser observado, analisado, compreendido, experimentado” (VELARDI, 2018, p. 49). Nos tempos de advento do pensamento positivista (que primava do princípio que só se deve validar como conhecimento aquilo que se pode comprovar), o corpo quando servia de objeto de estudo era desta mesma forma tratado: restringia-se a análises de suas estruturas anatômicas, as quais buscavam dados objetivos e precisos (abordagem sobre o corpo cadáver). Informações do corpo derivadas das subjetividades e experiências do sujeito não eram legitimadas por uma academia que tomava como parâmetro métodos voltados para ciências clássicas. Tal qual qualquer objeto de pesquisa era tratado (como algo manipulável, observável e deslocado da experiência),

o corpo era dessa mesma forma observado e analisado quando tomado para estudos. Como se pode perceber, as históricas compreensões científicas sobre corpo e sobre projeto/objeto/pesquisa misturaram-se entre si.

A proposta de reformulação para a ideia de projeto e objeto é libertadora para as pesquisas acadêmicas em dança, visto que, estas, em muito, tendem inerentemente a imbricar-se com as pesquisas artísticas. A dança, em suas pesquisas artísticas contemporâneas, tem se debruçado bastante em uma perspectiva que valoriza as experiências e informações singulares do corpo. Aspectos da cognição, da cultura, do sociológico, do sexual, do psicológico, do biológico, do político, etc. têm muito sido coreograficamente considerados como instâncias do corpo, que estão fundidas e que o constituem como um todo. O corpo em sua relação com o ambiente em seu entorno estrutura-se pela combinação inseparável entre natureza e cultura, sendo um lugar onde estão administradas as circunstâncias do estável com instável, do que permanece e o que se modifica, do que se assenta e o que se mobiliza dinamicamente. Pensar um projeto de pesquisa com direções muito estabelecidas, apoiadas em um objeto estável (entendimento advindo de um lugar que concebia os estudos do corpo da mesma forma) que não considera as possibilidades transformativas da experiência do sujeito, parece um despropósito para pesquisadores da dança que querem refletir contemporaneamente o corpo. Estar ciente disso é ter a clareza de que a dança e grande parte da área das artes necessitam descobrir suas metodologias próprias para o desenvolvimento de suas produções

acadêmicas. As palavras de Velardi (p. 48 e 52, 2018) elucidam bem tal situação:

Procuramos modos e métodos que operacionalizem a pesquisa em Artes, mas, antes disso, é preciso nos darmos conta de que método é, antes de tudo, forma de pensamento. Adotar um método deveria significar estudarmos os estudos dos métodos (etimologicamente compreendida como os estudos sobre os caminhos para investigar). Ou seja, estudarmos os modos como os métodos foram construídos e identificarmos se como pensamos e agimos está intrinsecamente relacionado àquele método que optamos por utilizar. Para isso seria fundamental nos indagarmos: como nós pensamos, como nossos pensamentos sobre as coisas foi construído e se construindo ao longo de nossa biografia? Sabemos sobre isso ou somos impelidas a formular problemas, objetivos e delimitarmos objetos antes mesmo de sabermos como pensamos sobre o que vemos, vivemos e lemos? Nós sabemos como pensamos quando pensamos em escolher métodos como forma de proceder e de fazer acontecer a pesquisa que faremos? (...) Nessa perspectiva somos, essencialmente, metodologistas. E para que isso se instaure é preciso que declaremos como nós pensamos, como nos organizamos, como tropeçamos, o que descartamos, como estamos fazendo para investigar e narrar ou comunicar ou trazer à tona aquilo o que investigamos. Contar para as pessoas como estamos fazendo, falar das idas e voltas, performar os diálogos e o que estabelecemos, as linhas que traçamos, as malhas que tecemos. Por esse caminho a pesquisa É arte e seria, por assim dizer, uma pesquisa sobre método, sobre como pesquisar nas Artes. Na verdade, fazer pesquisa nessa perspectiva é contar histórias sobre como fizemos a nossa pesquisa.

Conforme apontado por Velardi (2018), é preciso que os pesquisadores-artistas reconheçam os seus modos de operação de raciocínio para suas produções artísticas e acadêmicas, identificando como suas ideias criativas e conceituais se organizam e se estruturam em cada uma dessas ocasiões. Cada pessoa ao longo de sua vida constrói

uma forma particular de proceder (pensamento e ações), que contém uma singularidade lógico-organizativa, cujas características provavelmente se apresentarão com muitas equivalências entre as suas feitura artísticas e acadêmicas. Todo indivíduo desenvolve, de acordo com suas experiências, métodos próprios para criar, organizar e estruturar. E isso não se engessa, mas está sempre se atualizando (inclusive dentro mesmo de uma pesquisa já em andamento). Reconhecer esse modo próprio de operação é reconhecer sua própria metodologia.

As metodologias consagradas que servem de guarda-chuvas para muitas pesquisas, como “estudo de caso”, “pesquisa-ação”, “etnografia” e muitas outras mais, vêm constantemente sendo utilizadas para as produções acadêmicas em dança. É importante estar ciente de que estas advêm de outras áreas, que a dança adotou o costume de pegar emprestado (em muito para poder validar suas produções de conhecimento mediante à instituição acadêmica). Muitas vezes estas são sim bastante proficuas quando condizem com a lógica operacional dos estudos de um pesquisador-artista (não se está aqui querendo negá-las). Porém, nem sempre esses formatos metodológicos dão conta de suprir as necessidades que emergem para um pesquisador-artista em dança. Necessário que estes se encorajem em assumir metodologia(s) própria(s), oxigenando não apenas a sua área em específico, mas ao ambiente acadêmico de produção de conhecimento de forma geral. Aponta-se para uma necessidade de mais imbricamento e aglutinações

entre as instâncias do pensar o corpo, o coreográfico e o acadêmico em dança.

REFERÊNCIAS:

AGANBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*.

Tradução de: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

KATZ, Helena. *Um, Dois, Três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: Ed. FID, 2005.

KATZ, Helena. Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico. In: *Arte agora: pensamentos enraizados na experiência*. Org: Sofia Neuparth e Christine Greiner – São Paulo: Annablume, 2011.

LEPECKI, André. Planos de composição. In: *Cartografia. Rumos Itaú Cultural DANÇA 2009-2010*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

VELARDI, Marília. Questionamentos e reflexões sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. In: *Revista Moringa: Artes do espetáculo*. João Pessoa: UFPB, V. 9, N. 1, Jan/Jun 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Edições Afrontamento, 1987.

CAPÍTULO 4

VICISSITUDES DA DANÇA: *O CORPO* *(DES)CONHECIDO*

Naranda C.

PRÓLOGO

Como uma dançarina-pesquisadora, venho desenvolvendo ao longo dos anos, uma abordagem em dança que celebra o corpo como acontecimento da vida: tudo *é/está/será* porque é este que possibilita a realidade e a simboliza: *É* a comprovação da existência encarnada.

Em cada corpo acontecem singularidades, ou seja, processos únicos, e que os são porque cada ser pensa, sente, deseja, age e articula sua vida a partir destas premissas pessoais. Desta forma, considero um privilégio reconhecer, identificar e /ou partilhar destas singularidades, posto riquezas que são. Por este motivo, incentivo a que todos os esforços sejam empreendidos em direção a uma aproximação aos aspectos que dizem da unicidade de cada ser, aqueles que considero como uma espécie de “impressão digital do sensível humano”. Significa considerar que, o corpo é concomitantemente princípio, meio, fim. Processo ininterrupto de conexão com as diversas realidades da vida em suas múltiplas, transitórias e variadas dimensões. *É* vetor da vida e é por/com/neste que cada indivíduo cria o seu sentido de viver e sua significação.

Neste sentido, especialmente na linguagem da dança, a escuta e a observação participativa, uma que só se realiza quando há

“competências nutritivas” no observador, são essenciais para que se apreenda, compreenda e quiçá, medie habilidades, potencialidades e desejos do dançante, no sentido da construção e expressão de seu processo artístico.

É através da escuta afetada às narrativas múltiplas que a corporeidade¹ encerra, desperta e reverbera que o mediador pode contribuir para que o dançante eleja quais conteúdos potencializarão as suas narrativas.

Pensar, tocar, mobilizar, apreender, apreciar e também, partilhar as dimensões e linguagens que a corporeidade reverbera depreende, em meu ponto de vista, a compreensão do significado do corpo enquanto forma, pensamento, ação, subjetividades e sonhos: o corpo que pausa, denuncia, manifesta realidades (in)visíveis e, exige gozos e regozijos, inseridos que estão em encontros, afinidades, revelações, inaugurações, respostas, apaziguamentos e, especialmente, nas singularidades que os avultam do lugar comum. Construí minha prática profissional em Dança a partir destas reflexões, fazendo de minha ideologia a minha intervenção social e política. Por conseguinte, este texto é inspirado em meu crescente interesse na expressão das subjetividades, das sensibilidades e por fim, do inconsciente e dos mecanismos que podemos dispor no processo artístico para acessá-los.

Os estudos acerca do tema imbricados ao meu olhar enquanto mulher-artista da dança e educadora, imersa na transitoriedade caótica

1 Utilizo o conceito de corporeidade descrito por Marcus Vinicius Machado de Almeida, Terapeuta Corporal e Professor assistente do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, que segundo ele: “o corpo não é um organismo, uma fisiologia, mas algo que se processa e nunca finda sua estruturação”.

de um mundo em processo pandêmico, infringe e inspira experiências que são vividas e partilhadas no exercício da vida que está totalmente imbricado ao exercício da dança. Este processo, que é primeiro empírico, e posteriormente, elaborado a pesquisa, consiste em rico laboratório de ensino-aprendizagem e que se dá em vários e concomitantes âmbitos: na educação, na pesquisa, no artístico.

Por conseguinte, as muitas informações advindas sobre este amplo e complexo processo, aguçaram-me o interesse em elucidar e ampliar o entendimento sobre as subjetividades, o que não está na esfera da consciência, e a relação de expressão com o corpo físico. Como acontece o processo de interação com o sensível até chegar à corporeidade, a expressão do corpo? Como o corpo cria formas e movimentos a partir do *Si mesmo*, do *Self*? Como se dá o processo de “Corporificar o Desconhecido?”.

CORPO CONSCIÊNCIA

É importante que, primeiro, chame a atenção para as ideias e conceitos que temos em geral sobre o corpo que está sob o domínio da consciência² humana. Parece que a ideia que temos está diretamente ligada à sua funcionalidade, aos seus mecanismos e, quanto estes podem ou não nos favorecer no que concerne ao cumprimento dos objetivos a que lhes são impostos no âmbito sociocultural.

O corpo, esta “entidade silenciada”, torna-se um hospedeiro cada dia mais sacrificado e ignorado, mesmo em momentos de grande prazer,

2 Para Carl Gustav Jung (1875-1961) criador da Psicologia Analítica, a Consciência é a única parte da mente conhecida pelo indivíduo.

nos quais ainda assim, o foco costuma ser sua produção em detrimento de suas sensações. Ocorre que essa condição induz a cada vez mais evidente dissociação humana, deixando escoar o direito de usufruir a plenitude da vida, pois, o corpo não é um vetor de necessidades. O corpo que se percebe é frequentemente o corpo que se usa, e só! Os conflitos pessoais são bons indicativos de que há muito que se descobrir para além da forma corporal, além do significado do que a matéria-corpo assumiu na existência. Assim, o entendimento do sentido de cada expressão no mundo começa invariavelmente em sua forma, em seu corpo. Aposto que, a partir dessa compreensão é possível que cada ser humano se aproxime de seus próprios mistérios, do que o impulsiona, nutre, bloqueia, inspira, amedronta. O corpo, portanto, é principalmente a expressão do nosso universo desconhecido. É uma espécie de oráculo, pois sabe tudo. E nós precisamos saber dele!

Em se tratando do exercício da dança, em meu ponto de vista, saber do corpo constitui compreender as subversões oriundas da perda de significação na vivência desta (por quê/para quê/o quê danço) e das formas de se pensar/sentir/saber/fazer o movimento. Os conflitos que emergiram ao longo das décadas da história da dança frutificaram as novas propostas e teorias da área, a partir do atravessamento desta linguagem às afins e, outras, nem tanto, posto que, a Dança enquanto área de conhecimento e exigente da vida que é, dinamiza, intensifica e aprofunda a expressão de vida refletindo e sendo refletida em todos os âmbitos da humanidade.

Como artista da dança que sou apaixonada pelo movimento, (digo, toda e qualquer espécie de movimento: os que surgem de dentro do ser, das ações, dos pensamentos, dos sentimentos e os que surgem ao encontro dele, dos ciclos do universo), percebo-me cocriadora de conflitos que geraram formas de saber/fazer. Estas se referem não só ao movimento do deslocar-se na vida, mas, ao ânimo do viver. Também, a um movimento de construção de autonomia e que conta do desenvolvimento vivaz da ação de uma narrativa que é primeiro pessoal, e depois, pode ser coletiva. Mergulhar no movimento é tudo que sempre fiz: dançando ou estancando, saboreando delicadamente (às vezes nem tanto!) a singularidade de ser quem sou. Sentindo-me, observando-me e refletindo sobre o meu processo criativo, construí as minhas estratégias no ensino da dança.

Foram as crises advindas no meu processo pessoal que provocaram as buscas além-fronteiras da dança, e que, por sua vez, continuam facilitando um *continuum* dançante. É a este aspecto que enfatizo como a minha estratégia e intervenção sociopolítica através da dança: Provocar o processo em direção a autonomia, a partir da consciência do poder que reverbera em um corpo dançante! Afinal, um ser atuante e dançante, é propositivo, dinâmico e entusiasta da vida!

Para além do aspecto funcional, a expressão da dança está imbricada a diversos outros. Em meu exercício de dançante privilégio o aspecto simbólico, pois, preconizo o corpo como epifania absoluta do que temos e não, consciência. Deste modo, concebo de suma importância refletir sobre o significado do que reverbera a corporeidade

para/na a dança que se constrói. Assim, na atualidade a dança é o corpo, que é agente biopolítico, já que dita e é ditado pelas leis sociais, e também, testemunha incessantemente o sensível³, o imponderável, o não ditado, o incomensurável, e, portanto, uma usina de potencialidades dispostas a inaugurações em relação à cultura, à natureza, aos rastros, às multidimensões.

Le Breton (2003, p. 221) diz que “o homem está enraizado em seu corpo para o melhor e para o pior” e que abdicando da densidade do corpo perdemos o sabor das coisas. Sendo termômetro essencial das sociedades contemporâneas é no com/por o corpo que a vida se sobressignifica. Como último local de soberania pessoal, o corpo é fator de individuação, pois é por ele que se pensa, vive o mundo e se estabelece o vínculo social. “Qualquer confusão introduzida na configuração do corpo é uma confusão introduzida na coerência do mundo”.

O homem ancestral acessava a vida somente através do seu corpo, o homem contemporâneo o utiliza muito pouco. O seu acesso à vida se dá cada vez mais por meio de recursos tecnológicos e artefatos outros que o tornam cada dia mais passivo e distante do que ontologicamente o constituiu Ser. O corpo idealizado ainda é o sexual, provocante, esbelto, extravagante e potente, cuja atitude traduz o sucesso estético do mercado na cena social. Esta ideologia não está preocupada em respeitar e nem em considerar as diversidades culturais. Segundo Le Breton (2003, p. 15), sob a ótica científica atual o corpo é visto como “[...] uma matéria-prima na qual se dilui a identidade

3 O sensível a que me refiro diz respeito à intuição visionária que habita o campo da criatividade humana e não ao exercício da lógica puramente dita.

pessoal, e não, mais uma raiz de identidade do homem”. Ou seja, o corpo que é portador de história, de cultura e singularidade foi reduzido a um artefato para a espetacularização da indústria cultural e do consumo.

O esforço para suprir necessidades materiais, emocionais-afetivas e também espirituais, dificulta ao ser humano em “processo de automatização” a percepção de si e de sua coexistência universal. “O consumo nervoso (estresse) substituiu o consumo físico” (LE BRETON, 2003). Concordo com o autor, quanto a sua ideia sobre a sociedade do *extremo contemporâneo* estar atrelada às infinitas conexões internas e externas com processos técnicos, tornando obsoleta a ontologia de um homem totalmente determinado por sua relação corporal com o mundo. “A ancoragem corporal da existência perde seu poder. [...] O corpo é uma carga tanto mais penosa de assumir quanto seus usos se atrofiam.” (id. p. 21).

O mundo virtual, por conseguinte, assinala um novo paradigma na relação do corpo com o mundo, pois, introduz rupturas em como este o assimila e a sua maneira de entender como *Ser*, visto que, está em permanente e veloz construção, perpassando-o ainda, grande quantidade de informação o que possibilita modificações na noção de identidade. Estamos em uma espécie de *neo modernidade líquida*, ou seja, na contemporaneidade para além da identificação as várias tribos, como aponta Baumam (2005), a experiência do Metaverso nos provoca, suspeito, a uma era do “vale o quanto se é capaz de atualizar os cadastros”, assim, a identidade, em meu ponto de vista, se estabelece a

partir do quanto se suporta atualizar rapidamente e interagir. Com o advento do Metaverso⁴ as pessoas podem interagir com outras por várias horas em suas redes sociais. Deste jeito, cada vez mais se cumprem as atividades do cotidiano a partir da conexão virtual e, em consequência, estamos mais sujeitos a uma realidade que não temos como mensurar nesta geração, no que tange a relação do corpo e os seus processos com as diversas realidades.

O corpo físico, passa a ser somente um ponto de referência em relação aos múltiplos virtuais, apenas uma necessidade antropológica, já que não é factível ao físico romper fronteiras como o corpo cibernético, que atinge a perfeição estando longe da morte, da doença e da deficiência, realizando o paraíso na terra em um mundo sem a densidade (e defeitos) de carne. Le Breton diz que, a internet tornou-se a carne e o sistema nervoso dos que não vivem mais sem ela e em contrapartida o corpo é um peso “que gruda na pele” onde “a possibilidade de transferir o sentimento de identidade para fora do corpo autoriza inúmeras combinações, ampliando ao infinito os antigos recursos da humanidade” (ibid. p. 218). Então, neste mundo ampliado, para além dos óculos de realidade aumentada, precisamos evidenciar o que é único e singular em cada pessoa, como uma saída para a automatização e a possibilidade de construção de sentido. Uma pessoa atualizada, conectada, integrada e que partilha suas experiências, é alguém que constrói a sua autonomia a partir da coexistência.

4 A ideia de Metaverso seria um ambiente onde os seres humanos poderiam interagir tanto social quanto economicamente através de avatares no ciberespaço, o que funciona como um reflexo do mundo real, mas sem suas limitações físicas. Disponível em: <https://www.iberdrola.com/inovacao/metaverso> . Acesso em: 20 /08/2022.

A dança possibilita o entendimento desta experiência através do acesso à criatividade do corpo. É assim que acontece a ressignificação das questões importantes da vida e a descoberta da chave para estarmos inteiros, pois, ao dançarmos movemos toda uma encarnação: carne, emoção, mente, espírito, imaginário, nós mesmos. Entretanto, para encontrar esta chave, precisamos nos articular dentro da realidade caótica e exigente, tão tecnológica e carente do tempo de afetos, uma ponte que nos aproxime de uma espécie de “presença da ausência corporal”, consequência, como já mencionado anteriormente, das constantes mediações entre as realidades físicas e virtuais, e as vicissitudes da corporeidade.

Jean Yves Leloup (ARCURI, 2006) sustenta que a construção do corpo começa com a concepção e com os fatos ocorridos em nossas vidas ou ao nosso redor. Reich afirmava que o corpo é o inconsciente visível, enquanto Jung (ARCURI, 2006), que o inconsciente só pode ser experimentado no corpo. Se a consciência norteia o corpo, onde se encerra o que está além dela? Para Arcuri, muitas vezes não percebemos os sinais que o corpo emana, pois, eles nos são inconscientes, mas “mesmo não sendo muito percebidas, essas marcas são importantes porque continuam a influenciar o nosso comportamento, sendo recorrentes” (2006, p. 15).

Estes teóricos e suas pesquisas são referências que me conduzem para o entendimento e prática do que está para além da consciência, o desconhecido, o inconsciente, que afirmo, dão forma, sentido, pulsão e expressão ao corpo.

O CORPO ABISMO

Percebo o corpo contemporâneo como uma “entidade dissociada”, quase uma alteridade ingrata, logo, com muitos propósitos desencontrados em relação ao que cada um projeta na vida. Em consequência deste “desintegrar” cada vez mais agudo, os sintomas de tristeza e doença depressiva nos assolam.

Na contramão deste processo em dissabor, a dança reverbera possibilidades infinitas através de um restituir-se a si mesmo. A despeito da experiência ser artística ou entretenimento, há instaurado no ato de dançar, uma potente capacidade de “integração das partes” por meio de um exercício de consciência dançante. Assim, aposto que, “há que ser dançar para se estar”. A menos que assumamos o corpo como epifania, um Uroborus⁵ encarnado, a nossa realização diária e incessante de princípio, meio e fim, nossa existência carecerá de significação, o que *per sí*, nos transforma em meros visitantes de nós mesmos. É o corpo, portanto, a justificativa da vida! Como, então, proceder?

Talvez o primeiro passo seja desacelerar o ritmo de vida, para que se possa perceber o que precisa ser dito, ou melhor, dançado. O segundo passo? Buscar mediação, significa encontrar um caminho entre o que se conhece e o abismo de si para se expressar artisticamente.

5 A representação circular do Uroborus- símbolo que representa o conceito da eternidade através da figura de uma serpente (ou dragão) que morde a própria cauda- simboliza a constante evolução e movimento da vida, a autofecundação, a ressurreição, a criação, a destruição e a renovação. Disponível em: <https://www.significados.com.br/ouroboros/#:~:text=Tradicionalmente%2C%20o%20ouroboros%20%C3%A9%20usado,e%20do%20ciclo%20da%20vida> . Acesso em 27 /09/2022.

Em relação à arte, Ernest Fischer (1987, p. 12-13), define com precisão que uma das funções da mesma é revelar para o homem que “anseia por uma plenitude que sente e tenta alcançar, e que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações (...) uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que tenha significação (...)”. Nesse contexto, “a arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias”.

No abismo de si estão as subjetividades, o sensível, o inconsciente. Para Jung (ARCURI, 2006), o inconsciente jamais está em repouso, e que sua ação é coordenada com a consciência numa relação compensadora. O inconsciente é dirigido por tendências instintivas que é, primário ou potencialmente criativo, funcionando a serviço do indivíduo e da espécie. Ele sustenta, ainda, que a arte é a expressão mais pura do inconsciente de cada um. É a liberdade de expressão, a sensibilidade, a criatividade, é a vida.

Essas noções básicas sobre inconsciente são importantes para que se entenda a relevância do corpo como autor e não apenas como tradutor. Se o corpo é o inconsciente visível, encontrar um canal significativo para que os conteúdos subjacentes venham à tona, é essencial para a ampliação de repertório do dançante. E este processo só acontece quando se estabelece a interação entre a consciência *versus* a inconsciência.

Para interagir com o inconsciente, de um modo geral, é necessário adotar algum tipo de procedimento que oriente e que estabeleça um sentido de ordem a uma série de etapas a serem seguidas e que permita às pessoas superar os obstáculos, as confusões e as indecisões que algumas vezes as impedem de começar ou seguir adiante. Em minha estratégia de dança, isto ocorre quando provoca ao dançante uma dialógica crítica entre a tensão de seus opostos. Estes podem ser consciência x inconsciência, padrão x desconstrução, ação x não ação, ou mesmo, formas de movimentos diversas, como curvas x retas. O imprescindível nesta experiência é a observação atenta ao que acontece nas sensações, e uma mediação que permita o aprofundamento e entendimento dos afetos, então, estes podem criar sentido, ser ampliado, expresso e então, construir significação.

É o corpo que exala Dança. É nele e por ele que as narrativas corporais se constroem, pois, “...como signo [...] contundente da vida [...] É significante, quando presentifica a existência, dando-lhe forma e sentido concreto, e também é significado quando extrapola a forma e reinventa a vida em toda a sua expressão” (BORGES, 2011, p. 70). Assim, proponho uma abordagem em dança que fuja de modelos estéticos que visam à homogeneização ou a padronização de conceitos e práticas. Aposto em caminho criativo pela imersão em si, para que seja possível desconstruir padrões pela potencialização da tensão dos contrários. Significa que a dança que cada um constrói acontece pela aproximação de si mesmo e conseqüente realização.

Esta é uma proposta em que considero o corpo como um elemento fundamental para a compreensão do que se quer expressar. Pois, se refere a um corpo para além do encarnado, ou, como diz José Gil (2004), um corpo “metafenômeno”, ou seja, “... visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo [...] existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição” (GIL, 2004, p. 56).

Na prática, significa que, ao invés de compreender a mecânica e a estrutura do mover-se, na tentativa de encontrar as capacidades de cada corpo dançante, sugiro a percepção e a expressão dos afetos através dos movimentos, observando os símbolos corporais que emergem dos movimentos recorrentes, que considero núcleos temáticos. Segundo Ferreira (2011), o afeto se define por ser um “estado emocional ligado à realização de uma pulsão que, reprimida, transforma-se em angústia ou leva à manifestação neurótica”. Também é descrito como uma espécie de “inclinação, simpatia, amizade e amor”. Portanto, defendo a reatualização e o exercício da afetividade a partir da realização da narrativa corporal, através da qual as pulsões individuais e coletivas podem encarnar e sem as quais, em meu entendimento, não há condições de desenvolver a singularidade que cada pessoa encerra, nem tampouco construir a autonomia necessária a uma vida atuante.

Mobilizar o afeto é direcionar o movimento para a desconstrução da vida, no sentido de afastar-se de referências padronizadas que

autolimita e, movimentar as potências, ressoando e atraindo comportamentos comprometidos com as próprias identificações. Entendo o afeto, portanto, como uma aliança necessária à interação e sustentação da vida. Pois, a afetividade é a única possibilidade para uma convivência ética entre os seres humanos. Sem esta não se pode admitir o exercício da alteridade, no sentido de coexistência. Ou seja, quanto mais consciente de quem se é, como se age, como se sente, o que se necessita, maior o vínculo estabelecido entre as pessoas e maior a possibilidade de interação e afeto.

Na minha prática de dança, o afeto precisa ser despertado no corpo, e isto acontece através do toque. O toque transmite sentimentos e emoções. Desperta sensações e lembranças por meio da temperatura, da qualidade do gesto, da intensidade, da forma e da intenção. Assim, quem é tocado é nutrido e sensibilizado em todos os seus sentidos e em todas as suas dimensões imaginárias: do visualizado ao incorporado. Para cada pessoa a reverberação do toque tem significado único. O toque mobiliza, assim, a afetividade, a memória e a presença a partir da sensibilização física dos sentidos no mover. Neste processo facilita o emergir dos conteúdos subjacentes porque facilita a percepção e a assimilação destes, que em geral, estão menos perceptíveis no cotidiano. Isso acontece porque acontece na pele, que é o maior órgão do corpo, o mais antigo e o mais sensível.

A pele e o sistema nervoso originam-se da mesma camada celular, a ectoderme. Ela é o nosso primeiro meio de comunicação na vida, porque nos comunicamos primeiro ao nascer por meio do sentido

do tato, o que acontece através do toque. O tato, portanto, na evolução e desenvolvimento de nossos sentidos, foi o que primeiro surgiu. Por isso, o sistema nervoso central que mantém o organismo informado do que se passa externamente a ele, é uma espécie de parte oculta da pele, que por sua vez é a sua parte exposta. Desta forma, ao agir na pele ativamos a capacidade de o organismo perceber-se numa relação de meio ambiente que influencia e é influenciado pelos modelos comportamentais. Com respeito a estas informações, Montagu⁶ esclarece,

Tanto a pele quanto o sistema nervoso central originam-se da mais externa das três camadas de células embrionárias, a ectoderme. [...] O sistema nervoso central, cuja função principal é manter o organismo informado do que está se passando fora dele, [...] é uma parte escondida da pele ou, ao contrário, a pele poder ser considerada como a porção exposta do sistema nervoso. (MONTAGU, 1988, p. 22-23)

O toque, portanto, provoca o sentido do tato, mas, é a condição interna da estrutura de cada pessoa que irá escolher quais modificações se farão necessárias, no sentido de provocar o equilíbrio/desequilíbrio tão caros à autoconstrução de cada sujeito. Destarte, o toque não tem nada de passivo, pois, é no tato que estão assentados todos os outros sentidos do corpo e que, temos ainda o sentido de limite, contorno, proteção e envolvimento e, por isso, também, despertamos para a necessidade de rever a forma de relacionar. Atuar na pele aciona o

6 Ashley Montagu foi antropólogo e humanista, naturalizado americano que popularizou temas como raça e gênero e sua relação com a política e o desenvolvimento. Ele dirigiu numerosos estudos publicados sobre a relação significativa da mãe e do bebê e os efeitos do toque humanizador para o público em geral. Disponível em: <https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/evento/apresentacao/artigos/gt1/miriam.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2014.

sentido da alteridade. Por essas razões esse é o momento inaugural da Dança que proponho.

CONCLUSÃO

A construção de um método e/ou a elaboração de novas técnicas em dança precisam contemplar as sensações proprioceptivas que acompanham seus movimentos, ou seja, que sejam capazes de receber estímulos originados em seu sistema autopoiético⁷ e, devem propor aos pesquisadores-intérpretes meios concretos que tornarão possível continuar a aprender sobre eles mesmos fora do meio somático, em sua vida cotidiana, em suas pesquisas e em suas criações de dança. O artista/pesquisador contemporâneo deve encontrar uma coerência entre os métodos e técnicas corporais que vivencia, para que isso se reflita na clareza de seu discurso e nas suas criações. Nesse sentido é pertinente tentar responder a seguinte questão: Que valores guiam nossas práticas?

REFERÊNCIAS

ARCURI, IRENE GAETA. *Arteterapia e o Corpo Secreto*. São Paulo. Vetor. 2006.

BAUMAM, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

7 Os biólogos Maturana e Varela (2010) chegaram ao conceito da autopoieses através da capacidade que os seres vivos têm para se autoconstruir. Os autores afirmam que um sistema é autopoiético quando ele é capaz de produzir os elementos que o constituem ao mesmo tempo em que se diferencia do meio por uma dinâmica muito específica que inclui principalmente a integridade de seus processos.

- BORGES, N. C. *Danças: uma auto-poiese do feminino através da dança*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança/ Escola de Teatro, 2011. 128f.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Eletrônico*, versão 5.0. Disponível em: <http://www.aureliopositivo.com.br>. Acesso em 20/08/2022.
- FISCHER, ERNEST. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- LE BRETON, D. *Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003. Cap. 7, p. 181-226.
- MONTAGU, Ashley. *Tocar: o significado humano da pele*. São Paulo: Summus, 1988.

CAPÍTULO 5

(IN)VESTIDAS DE DISCURSOS: PLASTICIDADES CORPO(S), FIGURINO(S) E IMAGENS

Leandro Pereira dos Santos

Compreendo de forma mais ampla as noções de corpo, de figurino e de imagem quando os identifico enquanto plasticidades responsáveis pelos discursos que reverberam em espetáculos de dança contemporânea. Os entendimentos aqui apresentados têm a função de alargar o nosso olhar e ampliar os conceitos que norteiam cada uma dessas plasticidades, ou como nos apresenta Bonadio (2015): “O corpo é um organismo de cultura com fronteiras pouco definidas [...]” (p. 179).

Discursos são enunciações que se projetam. Tais projeções se apresentam de maneira estruturada, porém, nem sempre essas estruturas seguem uma linearidade.

Poder-se-ia, a partir daí, pensar que o enunciado é do domínio do dizível, enquanto a enunciação é da ordem do inefável, do indizível. Isso seria uma concepção muito estreita do processo enunciativo. Na verdade, assim como qualquer processo deixa marcas no enunciado e, por meio delas, pode-se reconstruir o processo que o produziu. (FIORIN, 2008. p. 138)

Esses discursos se estruturam no ato, no momento em que o figurino se apresenta. As partes que estruturam os discursos são de responsabilidade do corpo, do espaço, do figurino e de todas as articulações que se dão no espaço. As estruturas, discursos, são passíveis

de reconstruções, reestruturações, sempre a depender da forma de dizer de cada um.

Pensar a multiplicidade de corpos diante do que nos apresenta a arte contemporânea abre possibilidades para um campo amplo de investigação e estudos. É necessário (re)conhecer as potências das plasticidades corpo, figurino e imagem, além das questões que interferem na construção delas.

A contemporaneidade nos apresenta o diverso a todo o momento. É da natureza da arte contemporânea uma não linearidade dos fatos e o fluxo dos acontecimentos. E isso é o que potencializa o produto artístico, pois permanece no fluxo das proposições e da ressignificação dos sentidos. Cada olhar lançado sobre uma obra de dança contemporânea fará uma leitura, por vezes similar a outra, mas dificilmente igual. Essa multiplicidade de corpos existentes e as diferentes categorias do que se classificam enquanto um corpo é um dos pontos chaves das discussões contemporâneas sobre arte, já que estamos tratando de um sistema complexo, no sentido mais amplo da palavra. É, portanto, inacabado (FIORIN, 2008).

A análise crítica e reflexiva tem permeado todo esse processo de estudo. Às vezes me pego fazendo comparação entre o sujeito da cena com o sujeito do cotidiano, como se os dois fossem apenas um. E de fato é o sujeito contemporâneo, do cotidiano, que se apresenta na cena. Embora haja todo um contexto cênico que determina a maneira como este corpo se apresenta, o seu deslocar e maneira de se expressar, a imagem e referências do sujeito que encontramos no dia a dia, fica

evidente. O dançarino não se desvencilha de sua historicidade e vivências de sua trajetória de vida, experiências são externadas pelo movimento, pela ação na dança.

A forma de andar, os gestos, a colocação da voz, gostos e hábitos, não são meramente uma forma de se comportar exclusivamente de vontade própria. Toda essa construção, inacabada, é corpo. Esse pensamento ganha força no século XX quando a Sociologia e Antropologia dão lugar ao pensamento de que o corpo é um campo possível de investigações. A partir desse momento as teorias evolucionistas começam a ser criticadas e assim deu-se vazão ao pensamento de corpo enquanto um espaço propulsor de questionamentos (SIQUEIRA, 2006 apud RODRIGUES 2008). A ideia de técnica corporal passa a ser compreendida enquanto resultado de processos longos de aprendizado. Há um conjunto de hábitos pertencentes a uma determinada cultura, meio do qual o indivíduo faz parte, que possibilita o desenvolvimento dos comportamentos.

As possibilidades apresentadas pelos corpos servem de estímulos para a criação em dança, especificamente na dança contemporânea. As reflexões referentes à diversidade de corpos e o levantamento de questões infundáveis são potentes para o campo das artes de modo geral, que servem de espaço para a estruturação desses pensamentos. O corpo não se permite mais a um estado de submissão, ele se move.

É importante se atentar para o fato de que é preciso um olhar alerta e sensível ao analisar uma obra, pois a percepção do espectador é um dos fatores determinantes para que haja identificação dos discursos

que surgem na cena. Um espetáculo de dança, seja qual for a estética/técnica trabalhada, nos remeterá sempre a acontecimentos reais. A interpretação que fazemos está vinculada às nossas referências de dança e experiências de vida.

O corpo adquire significado por meio da experiência social e cultural do indivíduo em seu grupo, tornando-se discurso a respeito da sociedade, passível de leituras diferenciadas por atores sociais distintos. Sua postura, forma, disposição, suas manifestações e sensações geram signos que são compreendidos por uma imagem construída e significada pelo interlocutor. Os gestos e movimentos desse corpo também são construídos, aprendidos no convívio em sociedade – seja diretamente, no contato interpessoal, ou por imagens e representações veiculadas por meios de comunicação. (SIQUEIRA, 2006 apud RODRIGUES 2008, p. 6)

O corpo social representado em obras de dança contemporânea nos faz refletir sobre as estruturas definidas pela sociedade e que são interiorizadas por ele. Ao mesmo tempo identificamos na cena um corpo questionador de suas próprias experiências. A cena é reflexo de uma sociedade atual. É recorrente nos dias de hoje assistir a espetáculos de dança que tratam dos incômodos vividos pela sociedade contemporânea. Desde as movimentações até o figurino utilizado, todos esses são possíveis reflexos do sujeito que encontramos no dia a dia. O gesto do corpo humano, o figurino apresentado, o espaço cênico e ambiência criada, oferecem uma gama de leituras ao espectador, que somada às suas vivências reverberam em tantas outras interpretações.

Cenicamente, o figurino que representa a roupa do cotidiano nos mostra algo muito próximo do real. Isso faz com que o espectador se reconheça enquanto parte da cena e se sinta mais próximo da obra. O

figurino minimamente apresenta referências sobre a qual sociedade esse corpo pertence e de qual contexto ele faz parte, tornando-se essencial para a produção de discursos ou identificação do perfil do sujeito retratado na obra.

Ainda sob a perspectiva de atravessamentos que se dão hoje em dia, na contemporaneidade alguns elementos do campo da moda se misturam com a arte, ou vice-versa, e as características dessas relações reverberam na cena, bem como em todo o contexto que envolve essa composição. As roupas apresentam aspectos urbanos, poucos ornamentos, e dão ênfase ao corpo do dançarino.

Durante muito tempo, com a preocupação pela utilização de um figurino que apenas reproduzisse um contexto cênico ou os perfis dos personagens, as possibilidades de leituras referentes a uma obra de dança ficavam restritas e limitavam-se apenas ao que era ilustrado. Em algumas estéticas de dança ainda predomina esse caráter representacional do figurino, mas, como citado no capítulo anterior, a dança contemporânea sendo reconhecida enquanto um momento que marca a quebra de padrões instaurados e que surge como uma subversão aos princípios das técnicas da dança clássica e da dança moderna, ainda nos anos 60, continua se expandindo e alcançando novos espaços, também enquanto linguagem artística tem se tornado um potente campo de pesquisa, principalmente pela sua abrangência no que tange às possibilidades de estudos.

Há discursos que reverberam de maneiras diferentes quando o corpo está vestido, ou quando despido, nu. Além disso, há fatores

socioculturais que interferem de maneira direta na construção de um corpo, ao mesmo tempo, também, na construção dos discursos que reverberam dele/nele. O que me impulsiona a continuar a escrever é justamente essa capacidade que o corpo tem de produzir discursos, seja na cena, ou nas ruas, haverá sempre uma multiplicidade de corpos que circulam e projetam informações. Essas informações são estruturadas em discursos, os quais são produzidos, articulados e reformulados a todo o tempo.

Na dança, a força criadora da subjetividade nos faz ler corpos autônomos, conscientes. Quando olho para um sujeito, estou sempre na tentativa de lê-lo a partir daquilo que o seu corpo me apresenta: modo de falar, de olhar, de se vestir, a maneira de andar. O vestir muitas vezes já se apresenta com um texto pronto. Mas as movimentações, a voz, pouco a pouco revelam singularidades do sujeito. Entre o corpo, figurino e imagem há processos dinâmicos que acontecem o tempo inteiro e que, por vezes, transitam involuntariamente, em um fluxo inestancável de percepções, experiências. Informações que se refazem a todo o tempo. O intuito é direcionar o foco para o entendimento de que na cena há uma produção de discursos que é constante, fluida e que não se fecha em apenas uma concepção.

[...] modo de se comunicar com o mundo. O que vem de fora do corpo, vem como imagem, numa carretilha de tantas outras. Assim sendo, a imagem não se limita a uma informação, mas é um conjunto delas, pois emerge sempre em parcerias sucessivas de muitas informações, o que acarreta um tipo de composição e organização. (BITTENCOURT, 2012, p. 76)

Os discursos produzidos são resultados de trocas mútuas, ou seja, corpo e figurino, figurino e imagem, ambiente e corpo, são processos dinâmicos e naturais que se dão no contato de uma plasticidade com a outra. O termo plasticidade aqui utilizado vem do pensamento de que corpo, figurino e imagem são afetados por processos que os impossibilita de retornar aos seus estágios anteriores. Uma vez que acontece o contato, como citado acima, eles sofrem alterações que permanecem, ainda que de maneira superficial, assim a cada nova experiência, novas alterações ocorrerão.

Enquanto constructo social, o corpo se move e faz política, como cita Agamben (2009): “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos” (p. 13). Sendo fruto do meio em que vive, ao passo que se torna consciente, o sujeito se questiona e questiona o seu processo, a sua construção. O que se apresenta para nós é a imagem do corpo no momento, não necessariamente o mesmo corpo de cinco minutos atrás, por exemplo. Há um intervalo/espço entre o momento em que o corpo se apresenta (quando este está em nossa frente e podemos vê-lo, quando está em cena, por exemplo) e as experiências que o antecederam. Existe um conjunto de informações que se somam e se resignificam, tornando o corpo consciente/experiente. Isso independe da maneira como ele processa e de sua disponibilidade, já que a cada minuto o corpo deixa de ser o mesmo do minuto anterior.

Nos deparamos no dia a dia com diversos corpos transitando pelas ruas, em locais de trabalho e ambientes diversos. Talvez seja difícil

mensurar a variedade de vivências e experiências presentes em cada um desses ambientes. Pensar que cada corpo vem de uma realidade e que juntos, em um mesmo local, são responsáveis por promover experiências diversas, com isso fica claro a nossa incapacidade de polarizar e rotular esta plasticidade. Embora possamos identificar corpos construídos em uma mesma sociedade, em um mesmo meio social, ou seja, corpos urbanos, cada um na sua subjetividade trilhou caminhos diferentes.

O andar do sujeito que passa desatento na rua, a forma como se locomove a matéria, se desloca pelo espaço ao mesmo tempo em que revela as suas características. As sensações que este corpo provoca em nós quando o olhamos, o olhar que este transmite somado a uma série de aspectos que o compõem e se traduzem em movimentos, nos possibilita fazer leituras sobre ele, ainda que equivocadas em alguns quesitos, determinados aspectos são apresentados sobre o corpo. [...] Todavia, o corpo não é apenas imagem em movimento. A imagem é, sobretudo, um dos modos possíveis de sua comunicação (BITTENCOURT, 2012, p. 13).

É essa presentidade, também discutida por Bittencourt, que reforça a potência da matéria corpo enquanto propositor de discursos e questionamentos. A presença de uma ação que desperta em nós um olhar atento e questionador, carrega em si informações que precedem o momento em que presencio a ação. O que vejo é uma estrutura de informações apresentadas pela imagem deste, a qual é precedida de outras imagens e informações. Antes de verbalizar qualquer ideia, qualquer explanação que venha a ser feita, acontece a sensação e a

experiência vivida por ele, ou seja, há uma experiência primeira que acontece no corpo. A partir daí é que o corpo organiza e estrutura o seu pensamento.

Esse corpo em movimento, na cena, é coberto por uma plasticidade (o figurino) que projeta discursos. O figurino assume um papel importante por se apresentar enquanto um discurso estruturado que se soma aos discursos impressos no corpo de quem dança.

[...] isso significa que aquilo que o bailarino veste deve depender da função do corpo em cada coreografia. Conseqüentemente, a criação de figurinos de dança está relacionada intimamente com o posicionamento cultural e estético-artístico relativamente ao papel do corpo na relação com a integridade do trabalho. “O figurino, longe de ser um figurante, possui fala, forma, cor e espaço próprio”. (MACARA, 2013, p. 51)

Vestimentas, moda, o corpo se apresenta por imagens, seja por roupas ou figurinos, adereços, tatuagens, pinturas. As roupas que vestimos são elementos que compõem a identidade dos indivíduos (Hall apud Bonadio 2015, p.182). A moda sempre teve seu papel importante na construção do corpo e de suas identidades. Ao emitir mensagens não-verbais, o sistema moda produz discursos a partir de referências que dizem respeito a uma determinada classe social, traz aspectos da cultura de determinados povos e imprime características próprias. Refletem-se os gestos e comportamentos que tornam a moda um fenômeno social. [...] “A moda é entendida, então, como possibilidade de expressão, de autorrealização de si próprio, de independência do controle social, etc”(LIVOLSI, 1989, p. 44).

A moda é a construção de uma visualidade que se constitui de características distintas sobre quem a consome. Talvez esteja aí a sua aceitação, ou não, quando propõe tendências e estilos novos, e se repagina a todo o momento.

[...] Por outras palavras: o vestuário constitui para o homem – tenha ele muita ou pouca consciência disso – um importante e delicado meio de comunicação com o próximo e é muito frequentemente através do vestuário que o homem comunica aquela parte de si que deseja comunicar. Naturalmente dentro dos limites, e com as regras, que lhe impõe a sociedade de que ele faz parte integrante. (DORFLES, 1989, p. 68)

(IN)VESTIR-SE DE DISCURSOS

As reflexões aqui apontadas estão interligadas ao corpo do sujeito contemporâneo, aquele que se autoquestiona, promove discussões, interfere no meio ao qual faz parte, que politiza. Na década de 1950, a dança se apresenta em forma de manifesto e protesto, essa estética de dança se desenvolve como uma linguagem própria em 1980, trinta anos depois. A partir de um conjunto de métodos e sistemas criados com referências da dança moderna e pós-moderna, busca-se uma estética de dança que tenha um caráter mais subjetivo, que sugere um espaço de revelação do sujeito, em que ele expõe seus estados emocionais e executa movimentos resultantes de seus estímulos interiores. O improviso, a pesquisa de movimentos são as principais características dessa dança,

além da conscientização do corpo e o trabalho com as técnicas somáticas¹.

A dança contemporânea surge como resultado de uma atenção dada à rede complexa que envolve as questões do cotidiano. Uma dança pós-moderna, como era chamada anteriormente, apresenta-se com o intuito de abrir espaços de diálogos em que o corpo se coloque de forma espontânea. A ideia de redes que se conectam e geram outras informações, ao mesmo tempo em que apontam horizontes outros e distintos, reflete também no figurino.

Há uma grande diversidade de concepções e ideias nos figurinos usados na dança contemporânea, bem como a forma como ele é utilizado em cena, que por vezes é subvertida, apresentada de maneira não linear. Por exemplo: cada peça do figurino, cada parte que o compõe, o seu recorte, na cena ganha uma outra conotação. Uma saia pode ser utilizada para cobrir os seios, e na cena assume uma funcionalidade que deveria ser da blusa. Uma meia calça pode cobrir os braços e desempenhar a função das mangas longas. Uma série de possibilidades que não se esgotam e se subvertem a todo o tempo. Além disso, há figurinos que se redimensionam sistematicamente ao passo em que acontece a coreografia (OLIVEIRA, 2008).

1 Termo inaugurado por Thomas Hanna. Os métodos de educação somática surgiram na Europa e na América do Norte entre os séculos XIX e XX. O objetivo dessas técnicas e práticas baseadas na consciência corporal, recuperação e manutenção da saúde. Não substitui o treinamento técnico, ao contrário amplia as possibilidades e desempenho do corpo, sincronismo preciso e virtuosismo na cena. Esse é um panorama de algumas características que representam a dança contemporânea, com os seus aspectos subversivos e estética própria, diferente das demais técnicas clássicas (NEDER, 2005).

O campo da moda está sempre antenado às questões que alimentam as suas criações. É justamente a fonte inesgotável de proposições, que nos sugere o uso do figurino na dança contemporânea, que a indústria da moda está sempre buscando. Diferentemente do que ocorria nas sociedades ocidentais ainda no final do século XVIII, em que os indivíduos não podiam escolher o que vestir e as leis e o estado ditavam o que usar e quando usar. Diferente de hoje em dia, onde na maioria das sociedades há liberdade para variar os estilos de roupas que se pretende usar. Essa se deve ao reflexo do final da Idade Média, momento em que o corpo começa a ganhar visibilidade. A moda surge como valorização dos corpos, a partir do século XIV, e cria fronteiras, demarcando e acentuando as diferenças sexuais, de classes sociais, entre outras diferenças existentes dentro de uma mesma sociedade (BONADIO, 2015).

Nas artes, a moda dos retratos que emerge a partir do século XIV também acaba por ampliar a visibilidade dos corpos e das roupas, que passam a ser representadas detalhadamente. Dobras dos tecidos finos como veludo e sedas, bordados em pedrarias, linhas de ouro e prata, talhas, as camisas brancas, nada escapa aos pintores do *Cinquecento*. (MIRKIN, 2011 apud BONADIO, 2015, p. 185)

No início do Renascimento, período em que a moda surge como valorização dos corpos e dos indivíduos, a diferença sexual passa a ser acentuada, diferente da Idade Média em que as túnicas compridas serviam tanto para os homens quanto para as mulheres (BONADIO, 2015). Cada país tinha sua identidade própria, a qual as vestimentas estavam diretamente atreladas. Com referências na nobreza e burguesia,

as mangas longas e bufantes denotavam elegância e poder. No período pós-Revolução Francesa, no final do século XVIII, o traje masculino sofre mudanças.

[...] nova proposição de elegância aos homens, para qual são as realizações, o tino para os negócios, ou as ideias que devem sobressair, e não a roupa. Um homem não deve chamar atenção por suas vestes, mas, sim por seus feitos. [...] as roupas masculinas vão pouco a pouco abdicando das cores, e de tecidos extravagantes [...] aos homens só será permitido o uso do preto, branco, azul-marinho, verde-escuro, bege [...]. (BONADIO, 2015. p. 186)

As mudanças se deram, também, por conta da Revolução Industrial². Os trajes masculinos eram simples, curtos e sem grandes ornamentos, os quais remetiam a vestes do campo. Já na moda feminina predominava o exagero nos penteados, joias e a saias longas em cortes retos.

[...] as mulheres abusavam das cores e brilhos, especialmente nas ocasiões sociais. No que diz respeito aos ciclos da moda, as roupas masculinas, sobretudo, após 18:30 apresentavam mudanças discretas, como a altura da cartola, a forma de abotoamento, ou a largura da lapela – criando inclusive dificuldades ao observador contemporâneo classificar cronologicamente as silhuetas masculinas. Já as formas das roupas femininas mudam aceleradamente e é ali que se reconhecem mais facilmente os efeitos da moda, cuja dinâmica se acelera após a Revolução Industrial. Em todas as transformações, as silhuetas mudavam, mas nunca deixavam de destacar as ditas “formas femininas” ou as partes do

2 A Revolução industrial foi um conjunto de mudanças que aconteceram na Europa nos séculos XVIII e XIX. A principal particularidade dessa revolução foi a substituição do trabalho artesanal pelo assalariado e com o uso das máquinas. Até o final do século XVIII a maioria da população europeia vivia no campo e produzia o que consumia. De maneira artesanal o produtor dominava todo o processo produtivo. Disponível em: <http://www.sohistoria.com.br/resumos/revolucaoindustrial.php>. Acesso em 30.06.22

corpo associados à reprodução, tal como ancas, cintura e bustos.
(BONADIO, 2015, p. 188)

A importância da roupa sempre esteve em grande parte dos processos históricos vivenciados por nossa sociedade, desde o reconhecimento de um sujeito, sobre qual cultura este faz parte, qual tipo de roupa deve ser usada para trabalhar (roupas que possibilitassem uma facilidade em deslocar e agilidade) até as roupas que demarcavam de forma clara as divisões das classes sociais.

A influência da roupa ultrapassa o campo da moda e alcança outras áreas, a exemplo da dança. Nas danças de corte as roupas utilizadas pelos nobres eram similares às roupas que eles usavam no cotidiano. O que diferenciava eram os ornamentos e adereços que em excessos denotavam luxo e poder. Em todas as épocas, desde o balé clássico no século XVI até os dias atuais, a moda tem uma relação, mesmo que indireta, com a construção do figurino. O que vai para a cena dificilmente não está atrelado a uma realidade, seja sobre fatos históricos ou questões contemporâneas.

O balé romântico se apresenta ainda seguindo as formas narrativas. A bailarina deve dominar a técnica e desempenhar de maneira profunda o papel na cena. O figurino marca a silhueta da bailarina e o bailarino veste collant. Há algumas exceções nos balés românticos em que as roupas dos personagens principais devem ter maiores ornamentos e definir seus respectivos papéis. Os demais bailarinos se vestem com figurinos mais simples, sem ornamentos e volumes.

A dança moderna se apresenta com uso de figurinos poucos parecidos com os usados pelo balé clássico. Predomina-se a silhueta acentuada em alguns trabalhos, no entanto o foco para a criação dos figurinos está nas roupas da rua, estilizadas a depender do contexto da técnica de dança trabalhada. Os figurinos dão um novo *design* aos corpos no intuito de redimensioná-los. No período em que surge essa estética de dança, havia em algumas propostas de figurinos uma força intencional para remeter aos estados em que os corpos no período pós-guerra vivenciavam.

Na dança contemporânea, inicialmente (re)conhecida como dança pós-moderna, as influências de um determinado período, impressos nos figurinos, é fortemente visível. Os espetáculos, com certa frequência, utilizam de forma aleatória de roupas do cotidiano como figurino, por várias questões: desde a representatividade do sujeito contemporâneo e urbano, levando a sua imagem para a cena, até as questões que potencializam o fazer artístico voltado para estética da dança contemporânea.

A representação do sujeito do cotidiano projeta-se por meio de imagens pelas quais podemos facilmente identificar as referências de “vários sujeitos” pertencentes a “várias culturas”, e aproximar as discussões de quem assiste.

[...]as noções do eu, indivíduo, subjetividade e sujeito foram sendo varridas por mudanças culturais que têm colocado em evidência a instabilidade, multiplicidade e descentramento do sujeito. (SANTAELLA, 2008. p. 165)

É sob essa alta taxa de complexidade que envolve o sujeito da contemporaneidade apresentado nas mais diversas manifestações artísticas e culturais, em que as obras de dança contemporânea ganham força para os discursos a que se propõe. A multiplicidade e o descentramento, como bem descreve Santaella (2008), continuam nos apontando um horizonte que amplia pensamentos e formas de fazer na dança. Esses desdobramentos são potentes por permitirem autonomia para o espectador, no que se refere a leituras possíveis.

O figurino enquanto um enunciado, projeta discursos e a sua construção é resultado de uma série de conceitos e entendimentos que cercam a composição da cena e os vestígios desses conceitos formam um enunciado que é resultado do conjunto. Os discursos impressos nos figurinos usados na dança contemporânea, com base nos espetáculos que aqui serão discutidos, seguem uma não linearidade das ideias concebidas, as quais compõem a cena.

A multiplicidade na narrativa do figurino na dança contemporânea, a flexibilidade dos signos que o compõem, instiga-nos a compreender de maneira ampla o contexto da obra, além de nos possibilitar criar sentidos novos e diversos. A sua funcionalidade vai para além do representativo. O figurino deve imprimir uma sobreposição de signos pautada no dinamismo, construção da identidade e expressividade dos aspectos que compõem a cena. É importante pensar que o figurino veste o corpo em cena e este está carregado de signos que se desdobram em tantos outros.

FIGURINO É IMAGEM, É CORPO

Toda e qualquer visualização é imagem, comunica. Um texto é uma imagem. Um pensamento é uma imagem baseada nos nossos sentidos (BITTENCOURT, 2012). Temos a imagem visual, imagem olfativa, imagem gustativa. As imagens carregam significados. Um exemplo bem claro é a fotografia: ela é a expressão de um olhar subjetivo, do fotógrafo. Toda imagem é carregada de signos. Foge de nosso controle os níveis de interpretações por quem as apreciam. Sendo factual, a imagem comunica com o espectador, buscando na memória outras imagens para que este faça relação com suas vivências e assim haja construção de conhecimento, posicionamento de ideias.

As imagens são captadas, porém passíveis de transformações, sempre dependendo do nosso estado de corpo e ponto de vista.

Cada corpo constrói, através de suas experiências, sua cadeia informacional, sua passarela de imagens. E como o corpo não é uma ilha, suas conexões se explicam inevitavelmente no movimento dos seus acordos. Assim, as imagens da natureza de uma instrução, por exemplo, acionam uma cadeia de conexões implicadas no modo próprio a cada corpo se organizar em suas relações. (BITTENCOURT, 2012. p. 82)

O corpo é parte visível e altera o ambiente, ou vice-versa, “O corpo ausente não retira das imagens as significações culturais a elas agregadas. [...]” (BONADIO, 2015).

p. 194). Ele nos apresenta e representa em formas de signos. A sua apresentação pode ser vista em tempo real, quando estamos frente a ele, ou quando apenas nos recordamos do que vimos anteriormente. A lembrança de uma fotografia em família, de momentos que marcaram

as nossas vidas quando estávamos na presença de outros corpos, por exemplo, quando vamos ao teatro e assistimos a um espetáculo de dança, acompanhamos ao vivo as cenas. Ao saímos do teatro ficam as lembranças, memórias do que vimos. Dificilmente conseguiremos lembrar de tudo, dos mínimos detalhes na sua totalidade, mas ficam reflexos importantes porque certamente foi o que nos marcou. Há sempre uma parte do espetáculo que de certa forma nos traz outras memórias, nesse sentido o espectador busca sempre referências em suas vivências para refletir em relação a cena. Segundo Bittencourt (2012, p. 21):

[...] As imagens são ações corporais que propiciam a comunicação e materializam-se em forma de representações que descrevem as soluções necessárias nas relações com o ambiente. São acontecimentos, que se propõem continuamente e declaram que os estados do corpo são seus aspectos. Imagens são como um modo do corpo operar, são ações no corpo selecionadas como estratégia de sobrevivência, condicionadas aos mecanismos de evolução como qualquer existente.

O figurino também se apresenta por meio de imagens. As interpretações que fazemos são com referência no que vimos, quando essa leitura não é feita em tempo real, são acessadas em nossa memória e nos possibilitam a estruturação de discursos. Esses discursos sofrem mutações contínuas que se desdobram em outros, há com isso uma continuidade nesse fluxo de acontecimentos que passa a todo o momento pela matéria corpo e influencia na sua construção. A mente organiza as informações antes passadas pelo corpo. Quando o corpo muda, tudo já foi transformado (KATZ, 2008, p. 69). As percepções no

corpo são estágios do processo de organização e assimilação daquilo que já aconteceu anteriormente. As imagens se projetam de diferentes formas, seja a partir de uma forma criada no/pelo corpo e que se materializa, ou em forma de pensamento quando lembramos ou imaginamos um acontecimento, sendo assim o corpo se comunica por imagens. [...] (BITTENCOURT, 2012).

Essa autora ainda afirma:

No processo de comunicação do corpo, as imagens são fundamentais. Elas não ocorreram apenas como um modo de operação interna no corpo, mas como modo de se comunicar como o mundo. O que vem de fora do corpo, vem como imagem, numa carretilha de tantas outras. Assim sendo, a imagem não se limita a uma informação, mas é um conjunto delas[...]. (BITTENCOURT, 2012, p. 76)

Refletindo: A imagem presentifica. Na cena, as articulações feitas propõem um campo possível de articulações, de sentidos e interpretações, discursos. Esse dizer apresentado pelo figurino não é uma informação que se dá de um momento para o outro. Há um processo em que essas estruturas se formam. As informações se dão de acordo com o fluxo em que a cena acontece e cada segundo outras informações se apresentam. Os movimentos estruturam-se em falas que se estruturam em discursos.

Há um fluxo permanente em que entrecruzam as informações propostas pela apresentação de um figurino em obras de dança contemporânea que se apresenta pelo seu uso com narrativa não-linear, é gerado a partir de diversos constituintes, os quais se dão na cena e geram sentidos.

A relação entre o corpo e o figurino em cena assume um papel importantíssimo nas obras de dança contemporânea. Não estamos falando de uma aplicabilidade de um figurino para a cena, estamos falando de uma criação, que se dá no processo criativo junto a cena. Os deslocamentos propostos pelo figurino vão além de um deslocamento frente ao seu caráter funcional ou conceitual. Nesse sentido vale enfatizar como o contato com variadas experiências podem contribuir para uma concepção de figurino cada vez mais complexa e interessante.

Essa discussão aponta-nos para inúmeras questões frente ao campo da dança. O caráter indistinto de um figurino na dança contemporânea torna-se peça fundamental nesse estudo, sendo que essa indistinção, que é gerada pela complexidade que envolve a obra, caracteriza um novo olhar para esse elemento cênico. Diante disso, a ideia é pensar o neutro sob uma perspectiva de existência e indistinção (BARTHES, 2003). A abrangência é bem maior por se tratar de um campo que produz conhecimento e que se apresenta enquanto um campo polimorfo. [...] esse campo polimorfo de esquiva do paradigma, do conflito = o Neutro (BARTHES, 2003, p. 18). Nesse momento deixamos de lado o que o senso comum define enquanto neutralidade e problematizamos: o que sugere o figurino na dança contemporânea e que chama a atenção, e o que não está apresentado de maneira óbvia na narrativa, mas que se projeta enquanto discursos.

As projeções dos discursos produzidos geram sentidos e nos apontam para um emaranhado de questionamentos que aliados à nossa percepção e entendimento venha a ser a imagem que nos ajuda a

deslocar o olhar a outros corpos. É importante pensar na matéria corpo enquanto um sistema vivo, e que tudo que ocorre nele é um fluxo de estados intensos e inauditos, de fato, como o corpo constrói metáforas, reafirma discursos e reforça a sua importância enquanto produtor de políticas, essas, sem dúvidas, são as suas principais potências.

Como pensar um figurino transgressor de padrões, inclassificável, indistinto, propositor de discursividades não-lineares, sem categorizações? Talvez, um figurino implicado em discursos que apresentam questões, principalmente a ideia de variação contínua, trocas, etc. Assim, faz-se necessário um estudo aprofundado proposto por Roland Barthes (2003) em que apresenta o conceito e ideias sobre o neutro e o seu lugar de fala, enquanto aspectos a exemplo da indistinção, de um campo polimorfo (possível de interpretações infindáveis), entre outras características semelhantes.

Percebe-se então que, definitivamente, a maior oposição, a que ao mesmo tempo fascina e é a mais difícil de pensar, porque se destrói quando se coloca, é a oposição entre distinção e indistinção, e aí está o cerne da questão do Neutro, o motivo por que o Neutro é difícil, provocante, escandaloso: porque ele implica pensar no indistinto [...]. (BARTHES, 2003. p. 110)

Há toda uma complexidade que envolve esse sistema de leituras acerca da funcionalidade e quais discursos emergem do figurino na dança contemporânea, porém a busca não é por classificação de figurinos neutros ou não neutros, mas o caminho foi sendo provocado a essa discussão, nesse seguimento, apontar argumentos que fundamentam essa ideia, ou seja, suscitar quais discursos de neutralidade se fazem propostos pelos figurinos nas cenas de dança contemporânea,

se possível aliados a um contexto como: proposta cênica, os atravessamentos que se dão na cena da relação do cenário, do corpo com o figurino, da maquiagem e interferências do ambiente no corpo e vice-versa. .

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BARTHES, Roland, 1915-1980. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978* / Roland Barthes; texto estabelecido, anotado e apresentado por Thomas Clerc; tradução Ivone Castilho Benedetti. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BITTENCOURT, Adriana. *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança* / Adriana Bittencourt Machado. – Salvador: EDUFBA, 2012. 93 p. – (Coleção pesquisa em artes).
- BONADIO, Maria Cláudia. O corpo vestido. IN: *Sobre a pele, imagens e metamorfoses do corpo* \ Organização de Flávia Regina Marqueti e Pedro Paulo A. Funari. – São Paulo: Intermeios, Fapesp, Campinas: Unicamp, 2015.
- DORFLES, Gillo. Factores estéticos no vestuário masculino/GilloDorfles. *Psicologia do Vestir*. 3 ed. – Lisboa: Assirio E Alvim, 1989. – p. 65-77.
- FIORIN, José Luiz. O corpo representado e mostrado no discurso. IN: *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo* / Ana Cláudia de Oliveira, Kathia Castilho, organizadoras. – Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.
- KATZ, Helena. *Por uma teoria crítica do corpo. Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo* / Ana Cláudia de Oliveira, Kathia

- Castilho, organizadoras. – Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.
- LIVOLSI, Marino. *Moda, consumo e mundo jovem*. Psicologia do Vestir. 3 ed. – Lisboa: Assirio E Alvim, 1989. – p. 37-50.
- MACARA, Ana. Corpos desnudados no vestir da dança. *Argumento do corpo: cultura, poética e política* / Denise da Costa Oliveira Siqueira, Andréa Bergallo Snizek (organizadoras). – Viçosa, MG : Ed. UFV, 2013. 188 p.; 22 cm.
- NEDER, Fernando. Contato Improvisação – Origens, influências e evolução. In: *Gens, fluências e tons*. (Trabalho de Conclusão de Curso). UNIRIO – CLA. 2005.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia. Visualidade processual da aparência. *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo* / Ana Cláudia de Oliveira, Kathia Castilho, organizadoras. – Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.
- PRIGOGINE, Ilya, 1917 – 2003. *Ciência, razão e paixão* / Ilya Prigogine ; organização Edgard de Assis Carvalho. Maria da Conceição de Almeida – 2. ed. Ver. E amp. – São Paulo : Editora Livraria da Física, 2009.
- RAMOS, Tarcísio do Santos. A tecelagem das margens. *Por que tão solo? Dança e Dramaturgia*. Escola de Belas Artes \ UFMG. 2008.
- RODRIGUES, Ana Carolina Jobim. *A moda na mídia e a moda na dança: um estudo sobre a comunicação da indumentária*, II Seminário Interno PPGCOM – Rio de Janeiro– UERJ, 2008.
- ROUBINE, Jean-Jacques. Cap. IV. Os instrumentos do espetáculo. In: *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalsk, 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. A volatilidade subjetiva da moda. *Corpo e moda por uma compreensão do contemporâneo*. Ana Lúcia de Oliveira, Kathia

Castilho (organizadoras). – Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo : dança e performatividade* / Jussara Sobreira Setenta. – Salvador : EDUFBA, 2008. 124 p. : il.

SIGURTÁ, Renato. *Delineamentos psicológicos da moda masculina* / Renato Sigurtá. Psicologia do vestir. 3 ed. – Lisboa: Assirio E Alvim, 1989. – p. 21-35

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *A construção das memórias do corpo e da dança. Argumento do corpo: cultura, poética e política* / Denise da Costa Oliveira Siqueira, Andréa BergalloSnizek (organizadoras). – Viçosa, MG : Ed. UFV, 2013.

SNIZEK, Andréa Bergallo. Dança Contemporânea: provocações políticas e poéticas do corpo/sujeito. *Argumento do corpo: cultura, poética e política* / Denise da Costa Oliveira Siqueira, Andréa BergalloSnizek (organizadoras). – Viçosa, MG : Ed. UFV, 2013.

VIGARELLO, Georges. *O sentimento de si: história da percepção do corpo, séculos XVI – XX*. Tradução de Francisco Moraes. Petrópolis, RJ: Vozes; 2016.

WAJNMAN, Solange. Moda, contemporaneidade e figurino: emergência de intertextualidades na minissérie *Um só coração. Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo* / Ana Cláudia de Oliveira, Kathia Castilho, organizadoras. – Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

CAPÍTULO 6

REORGANIZANDO ESPAÇOS, ATUANDO COM HISTÓRIAS PESSOAIS: CORPOS EM SUAS REALIDADES DISCURSIVAS E CODEPENDENTES

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque

Cada vez mais reverberações do que passamos durante dois anos de crise sanitária, ressoam em algumas lembranças, enquanto corpo. Na verdade, não se trata de responder o que pode o corpo, pois a sensação de correr atrás do tempo parece fazer parte de nosso dia a dia contemporâneo. Ou como cita Han (2021), vivemos numa produção desenfreada nos modos de operar que a rapidez se tornou marca de eficiência.

Ainda nesse prognóstico de um fascínio pela instantaneidade, abdicamos em alguns momentos de tempo, porém corpos precisam desse espaço temporal para ensinar, aprender e transformar. A precariedade parece ter se tornado a palavra de ordem quando se fale em ensino de arte no Brasil, principalmente nos tempos atuais. Não é somente do ponto de vista de resistência que pode o corpo, mas de como os discursos podem ser exercidos a partir de ações em qualquer espaço que esteja, e como o uso desse espaço precisa atender minimamente às necessidades básicas, dentre elas a educação.

O exercício de uma prática docente a qual estamos nos propondo discutir objetiva ativar narrativas que possam ampliar perspectivas de vida, rompendo forças opressoras que estejam causando cegueira na maneira com que convivemos. De partida ensinar e aprender, aprender

e ensinar requer um aprofundamento além de motivação e tempo. Podemos pensar quais ações possíveis nos contextos nos quais atuamos, principalmente em favelas, periferias e centros degradados. Precisamos refletir sobre o que queremos nesse ambiente e quais alternativas de convivência podem nos contemplar, pois corpo e ambiente são codependentes.

A questão trazida nesse artigo me acompanha desde quando atuei como professora numa escola da periferia de Salvador e ativei quando fui selecionada para participar do Labcrítica em 2020. O Laboratório de Crítica (LabCrítica) é um projeto de pesquisa e extensão, idealizado e coordenado pelo Prof. Dr. Sérgio Andrade, vinculado aos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Criado em 2012, o LabCrítica se dedica ao estudo e ao exercício da crítica e das práticas de teorização em dança e performance. Uma experiência na qual nos proporcionou estar imersos em uma proposta de estudos diários sobre o tema, exercitando, dando visibilidade e explicitando questões não tão visíveis no nosso cotidiano.

Esse material foi publicado anteriormente no e-book da ANDA – Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança, no qual sou participante desde sua fundação, como proposta final do laboratório. Ou seja, da Imersão LabCrítica – Congresso ANDA 2020 a partir desse minicurso online, no acompanhamento das mostras artísticas do congresso, nos exercícios de escrita e debates entre os participantes; na leitura das publicações dos textos, no site do LabCrítica e das memórias

das mostras. Atualizamos nosso exercício da crítica nas artes em relação à metodologia LabCrítica, aos desafios dramaturgicos lançados por uma obra e à conexão entre pensamento, materialidades e danças.

A importância ao retomar essa discussão em tempos plataformizados, é recorrente quando o assunto é sobre a valorização do ensino da dança nas escolas públicas, assim apresento esse artigo atualizando essa experiência que participamos e que diante da volatilidade das informações, se perdem nesse espaço. Sendo assim, acho pontual estarmos atentos e fortes, pois estamos nos apressando a viver a contemporaneidade, porém sem aprofundar nem complexificar o que de fato se faz urgente nesse momento – um pensamento crítico em produção de conhecimento, a partir de nosso direito civil de exercer nossa profissão de artista docente de forma decente.

UM PASSO ADIANTE

No dia 18 de setembro, se encerrou a mostra artística virtual do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA 2020. Nesse dia passamos uma hora, vinte minutos e cinquenta e seis segundos de olho na tela, sendo que antes já estávamos outras tantas horas de atividades do evento (ufa!!). Fomos dormir com os ecos da seguinte fala: *“para mim, é o que vale ser educador”*, uma frase que finaliza o documentário *Nós, professoras de Dança (2019)*¹, dirigido por Josiane Franken Corrêa, último obra a ser apresentada naquela noite.

¹ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=PD3XYQTsixA>

De fato, uma longa jornada de trocas, quedas de conexão e aprendizagem, um momento que já estávamos vivendo e se materializou em ação, um congresso de pesquisadores de dança online. Desde o título, **QUAIS DANÇAS ESTÃO POR-VIR? TRÂNSITOS, POÉTICAS E POLÍTICAS DO CORPO**, o evento sugere que façamos juntos nesse espaço passível de transformação. Imediatamente nos transportamos ao momento que estávamos atravessando com mortes diárias, confinamento, luto (que alguns infelizmente negam), e que somos artistas além de docentes e ainda quanto precisamos continuar nossas ações, especulando formas de agir. Mesmo nas telas há um tempo, nesse momento atuando de maneira híbrida, com aulas presencias e reuniões virtuais, nossos corpos parecem continuar em busca de acompanhar tudo, todos, habituando-se cognitivamente a esse jeito de viver. Como já fora citado, nos tornamos corpos agitados tomados pelo ritmo frenético e quase delirante de atender sempre a todos em qualquer lugar, uma situação que tem se normalizado principalmente após esses dois anos de COVID-19.

A noite foi de belas montagens, porém foi o documentário de Josiane Franken Corrêa, único naquela noite dedicado a pensar o profissional de dança, que nos mobilizou. Enquanto participante do Laboratório de Crítica, temos autonomia para escolher qual vídeo iremos tecer nossas considerações, pois seremos corresponsáveis pelas informações colocadas no mundo e assumindo total responsabilidade dada a essas escolhas. Diante daquelas imagens, já apontadas, é possível pensar mesmo em vídeo, corpo e espaço atuando em nós. Pensar dessa

forma nos faz agir politicamente a partir da dimensão videográfica que o documentário nos oferece quando reivindica, resiste e persiste na sua condição pessoal/profissional.

Debruçamos sobre aquelas professoras e imagens, falando: *para mim o que vale ser educador*, com possibilidade de retomar a momentos que partilhamos enquanto professora da rede municipal no Alto de Santa Cruz. Salvador é distante geograficamente de Pelotas, lugar que fora feito o documentário, porém as questões apresentadas nas falas das professoras gaúchas Ana Paula Reis, Tainá Albuquerque, Roberta Campos, Taís Prestes e Jaciara Jorge nos possibilitaram um reencontro, ou não seria encontro (?), com a Escola Artur de Salles, na qual lecionei de 2007 a 2013. Um ambiente que atuamos, provocamos e fomos provocadas, muitas vezes questionadas sobre o que estávamos fazendo. Porém nos apropriamos daquele espaço, convivendo com situações extremas de violência, balas perdidas e assédios, com pessoas consideradas desprovidas de existência política, deslegitimada de suas ações pelo fato de estarem vivendo numa periferia. Talvez esse texto seja aparentemente sentimental, mas seria incompleto e errado se não fosse escrito a partir desse olhar.

Nós, professoras de dança nos arrebatou naquela noite. Esse *nós*, no qual nos incluímos, entendo como um afeto, produzindo reverberações, impressões, abraços, lembranças e expectativas em nosso corpo e agora em nossa casa, um lugar político, um espaço, limite, assim como a realidade que vivo e atuo como professora universitária. Por afeto, compreendemos as afecções do corpo, pelas quais sua potência de

agir é diminuída ou aumentada como nos ensinou Espinosa. Neste sentido, nos sentimos atravessadas por momentos alegres, ao nos (re)encontrar com esse documentário, aumentando nossa capacidade de refletir criticamente sobre nossa atuação docente na universidade. Ao assistir novamente a obra (precisei retornar ao registro da mostra na semana seguinte por desejo de me demorar mais um pouco com aquelas imagens e depoimentos, e agora nessa escrita, mas sabemos que isso não é nada usual estar nesse “tempo prolongado”), vejo quão fortes e insistentes somos nós artistas da dança e docentes. As professoras em cena/tela ativam sensações com as falas pessoais, nas emoções que desabafam, nas ações e desafios diários para suprimir um mundo no qual poderes desagradáveis insistem em nos aterrorizar, tentando nos tornar ainda mais submissos.

Arrebatadas pelo documentário retorno à Escola Municipal Artur de Salles para imaginar nosso espaço de aula e assim convocar outros pensamentos e materializar o chão da escola que ensinei durante 6 anos. Foram muitas ações, projetos, discussões, embates, reformulações, conversas e realizações, naqueles anos, porém mesmo entendendo que existem corpos diversos e que precisavam de tempo para para refletir sobre o que estava sendo feito, revisitando movimentos, explorando e aprofundando experiências hoje, eu digo: ocupamos aquele espaço.

Olhar para trás após uma longa caminhada
pode fazer perder a noção da distância
que percorremos, mas se nos detivermos
em nossa imagem, quando a iniciamos
e ao término, certamente nos lembraremos

o quanto nos custou chegar até o ponto final,
e hoje temos a impressão de que tudo
começou ontem. Não somos os mesmos,
mas sabemos mais uns dos outros.
E é por esse motivo que dizer adeus se torna
complicado! Digamos então que nada se
perderá.
Pelo menos dentro da gente(...)
(ROSA, 2001, p. 26)

Retornando ao documentário, vemos no depoimento tranquilo da professora Tainá, sentada e falando pausadamente de suas ações, sua prática em sala de aula. Uma sala toda enfeitada e colorida, dando voz aos alunos nos desenhos colados na parede, tendo uma frase que se destaca: “O poder do crespado e o empoderamento”. Com essa imagem ela descreve seu dia a dia, sua rotina, sua maneira de trabalhar e seu propósito enquanto professora, ou seja, um desdobrar-se em si mesma fazendo disso sua luta diária. O desabafo de Tainá nos convoca a estar juntas(os) quando declara que trabalha mesmo com salários atrasados, na precariedade. Infelizmente, isso não é novidade. Os poderes que querem nos escravizar, segue diminuindo nossa potência de operar a todo custo. No documentário, a voz de Tainá se faz em luta pela qualidade da educação, quando apresenta seu reconhecimento pela comunidade onde trabalha.

Declarações, experimentos, experiências que tomam corpo e fazem da escola um lugar de tornar-ser, transformar-ser, poetizar-ser, ou simplesmente denotam resistência que interseccionam particularidades, pensamentos, sonhos, desejos, imagens em mistura de “vontades” de sensações e de mudanças. A frase novamente aparece e

ecoa em nosso corpo: *para mim, é o que vale ser educador*. Ela se materializa agora na voz da professora Ana Paula sobre o desafio inicial de uma prática docente, na continuação relata o pouco entendimento sobre o ensino de dança pela equipe gestora da escola, minimizando a importância de estudar dança nesse contexto.

Já Taís, outra professora questionadora, reflete o tempo todo sobre seu fazer prático, se cobrando constantemente, (e quem de *nós, professoras de dança*, não faz isso diariamente?). Ela ainda sinaliza que, ao chegar a escola para trabalhar, se interrogou sobre o ser/fazer professora e nesse percurso entendeu que nada pode ser feito sem acordos, sem diálogos, principalmente na relação entre ela e os alunos, ratificando a importância de revermos constantemente nossa prática de ensino, ou como cita Rufino (2021), descolonizar é um ato educativo.

Em outro momento, o “desconhecido” e o “não visto”, além da escuta tomam a cena. Os espaços a serem adentrados, que tem uma rotina a ser seguida e que normalizam o lugar “escola” tomam força e fazem a voz da professora Jaciara reagir. Ela nos conta emocionada sua experiência na EJA (Educação de Jovens e Adultos), com alunos de idade diversa, na maioria adultos, que veem no estudo uma possibilidade de inserção no mercado de trabalho, como professor(a) ou em outras áreas. Com ela, pensamos em Paulo Freire (1996) que segue falando que devemos lutar pelos nossos direitos e com o objetivo de viver e fazer os outros viverem dignamente.

Estamos de fato incentivados pela voz da professora e contaminados ao visualizar uma perspectiva transformadora aliada a

problematizadora quando nos aproximamos das várias realidades existentes, pois precisamos estar próximos e assim conhecer sobre as necessidades, desejos e planos de cada estudante em relação aos modos de existir, um tema que venho me debruçando para pensar corpo, coreografia e processos de criação. Buscamos com isso criar sentidos e gerar corpos que operam a partir de seu contexto, ativando força e criticidade, ou problematizações.

O exercício de problematizar pode ser visto em todo documentário, relatado pelas professoras. Todas em seus espaços abriram para levantar questões, perguntas, testagens, fazer experiências ou como Freire (1996) nos atualiza, a educação tem potencial criativo e transformador, nasce da curiosidade pelo conhecimento. Tudo isso implicado nas histórias discursivas e trajetórias pessoais.

Ficamos surpreendidas ao escutar seu relato sobre alguns alunos após uma rotina diária de trabalho na rua. Aqueles que antes achavam “arte desnecessária”, agora, depois da dedicação da professora Jaciara reconhecem arte em todos os lugares, com a Pietá de Michelangelo, ou como eles falaram, e nos conta a professora “a dor de uma mãe segurando seu filho”, depois de identificarem alguma semelhança com uma cena de novela na televisão, ela se emociona, [nós também].

Após esse relato diálogo com Rufino (2021), que nos parabeniza com a excelente reflexão sobre colonização. Ele nos conta sobre o que marca as dimensões múltiplas da guerra colonial se faz com o ataque ao corpo, ou seja, não podemos deixar de avançar na problematização da

penetração das suas formas de violência nas camadas que nos compõe, imediatamente retornamos a lembrança da fala da professora Jaciara.

A professora Roberta comenta sobre os desafios de ensinar como o sempre “estar aberta a aprender”. Por isso ela foi fazer sua pesquisa em Salvador, buscando outros movimentos de dança, além de encontros com a ancestralidade. Com Roberta, vemos os frutos de uma investigação contínua no corpo de quem quer aprender para ensinar dança e tem na curiosidade e na pesquisa sua fonte primeira e, assim, com esse diferenciado, construído e constituído dessa experiência, tenta romper com a massificação do ensino de dança nas escolas.

Observamos nas vozes dessas professoras, arautos de um momento emergente, que é buscar outros caminhos, ocupar, agir, estar em conexão, e estarmos junto no mundo. Imagino o que Guimarães Rosa (1962) nos proporciona e traz, em seus escritos sobre a necessidade de viver as águas, ora calmas, ora violentas de um rio, e assim se chegar ao lugar.

Assistindo a *Nós, professoras de dança* nos sentimos absolutamente contempladas por todas as falas ali presentes, impossível nos colocarmos no lugar do outro, mas podemos nos deslocar sim, ou seja, uma possível ecologia de corpo no qual, enquanto seres vivos buscamos deslocar para permanecer (ALBUQUERQUE, 2016). Observamos e percebemos que a prática docente nos faz aprender a lidar com as intempéries da vida, nos amolece (em alguns momentos eu percebi a voz embargada nos depoimentos) e nos fortalece, paradoxalmente falando. Agora mais do que nunca, neste momento que

atravessamos, continuamos entre medos e tensões, mas ainda nos perguntando, sobre o que está por vir: afinal, *quais danças estão por vir?* Agora mais do que nunca continuemos em luta contra aqueles que tramam contra os corpos viventes.

O professor é esse sementeiro, aquele que planta, que colhe e que alimenta o belo em cada aluno, quer seja no EJA, nos ensinamentos fundamental ou médio e na universidade, em trocas constantes entre professor e aluno, aluno e professor. Talvez isso nos faça ensinar/aprender/escutar/enfrentar/modificar e viver, estagnar jamais. E sobre quais danças estão por vir, respondemos: já estão aqui, nas casas, com ou sem chão plenamente “adequado”, por vezes até sem-teto e, ainda, nas telas e/ou nos espaços abertos, agora nas ruas, nos jardins e campos, e nesse retorno nas salas de aula presenciais.

Tempo Rei (1984), música de Gilberto Gil que faz parte da trilha sonora do documentário, performa com os depoimentos, interage com os corpos das professoras e em alguns momentos conosco diante da tela. Gil canta: “(...) tempo rei, ó, tempo rei, ó, tempo rei transformai as velhas formas do viver...”, e nessa tonalidade, os depoimentos se organizam como tentativa de aproximação aos corpos dos alunos e na continuação ao reconhecimento de um processo, mais do que o produto final. Atentemos que não é somente ensinar, mas acompanhar e participar com cada aluno, sobre temas exercitando o ensino que se atualiza constantemente.

A arte nos aproxima, enquanto seres viventes, de questões que nos atravessam cotidianamente. E como lidar e falar de tantas outras

realidades que nos circundam? Seguiremos nos perguntando, nos deslocando. Por ora, precisamos passar a palavra/ocupação a Amanda Gurgel, rememorando seu depoimento durante audiência pública sobre educação na Assembleia Legislativa do Rio Grande do Norte, em maio de 2011. Na época, sua imagem foi amplamente difundida nas redes sociais e subitamente desapareceu, como tudo que se faz presente nesse movimento da fugacidade e imediatez.

(...) Diga-se de passagem, nós não temos recurso para nos alimentar diariamente fora de casa, não temos pra isso. São muitas questões mais complexas, questões muito complexas que poderiam ser colocadas aqui, mas infelizmente o tempo é curto e eu gostaria de solicitar isso em nome dos meus colegas que comem o cuscuz alegado, em nome dos meus colegas que pegam três ônibus pra chegarem ao seu local de trabalho, em nome de Jéssica que está sem assistir aula nesse momento, mas que fica sem assistir aula por muitos outros motivos: por falta de professor, por falta de merenda... É isso que eu quero dizer. (GURGEL, 2011)

Assim como trouxemos esse documentário para juntos cultivarmos continuamente atos poéticos e políticos numa escrita, também rememoramos o discurso dessa professora para romper com o modelo espectral de comunicação (BASTOS, 2010), que se caracteriza por picos de transmissão e desaparecimento nas redes digitais. É preciso lembrar a todos e todas dessa colocação importante de tantos anos atrás, que agora nos reportam imediatamente a esse documentário. As palavras de Amanda Gurgel ecoaram (e continuam ecoando) ao longo de todo documentário em conversa com a autora Josiane Franken Corrêa.

CONSIDERAÇÕES EM CURSO

Enquanto artistas e docentes, acreditamos que as práticas de ensino/educação se tornam efetivas quando se fazem afetivas, transversais e dialógicas. Essas práticas são potentes somente quando buscam romper com toda tentativa de transformar as relações entre professoras/es e alunas/os em meros atores de um processo de docilização que ambienta toda a estrutura disciplinar de uma escola formal. Nós também, assim com Amanda, comemos muito cuscuz alegado e, assim como todas as professoras do documentário *Nós, professoras de dança* sabemos o quanto precisamos adentrar nas escolas, rompendo favoritismos quanto sobre o que podemos ou não fazer na prática docente.

A prática de uma educação como ação responsável, atua diretamente em agir com liberdade de expressão em defesa da dignidade existencial e na busca a lutar pela igualdade e não violência. Como profissional e na tentativa em romper com quaisquer que sejam os objetivos que os impeça de agir, na tentativa de se tornar outros, nosso pacto se organiza enquanto educadores como um exercício amoroso, que sente e vibra com estudos em coletivo, partilhas, colaborações que envolvem pessoas e que lutam em atos que expressam indignidade frente a um sistema que nos precariza diariamente.

Confirmando com isso que a proposta no qual emerge o que entendemos como educação, se configura com um fenômeno dialógico e descolonizador, pois é impossível correlacionar educação e colonização. Desse modo a luta continua rompendo o modelo que

persegue aos dias atuais que implica numa catequese/modulação aos corpos na lógica da subordinação e da opressão, como tentativa de dominação.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Iara Cerqueira Linhares de. *Deslocar para permanecer: implicações políticas das redes digitais nos processos criativos colaborativos*, 2016. 122f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- BASTOS, M.T.A. *Spectral: sentido e comunicação digital*. 2010. TESE (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. São paulo: Paz e Terra, 1996.
- HAN, Byung-Chul. *Capitalismo e impulso de morte*. Ensaios e entrevistas. 1.ed – Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.
- GURGEL, Amanda. Discurso escrito, 2011. Disponível em: <https://cantinhodaweb.com/variedades/discurso-professora-amanda-gurgel-por-escrito/>. Acesso em 02 out. 2022.
- JAQUET, Chantal. *A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- RUFINO, Luiz. *Vence-demanda: educação e descolonização*. 1Ed – Rio de Janeiro: Mórula, 2021.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 19 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.26.
- ROSA, J. G. *Primeiras estórias*, 37 ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1962.

CAPÍTULO 7

DANÇA EM CONEXÃO COM A SAÚDE MENTAL: UMA QUESTÃO PANDÊMICA OU DA PANDEMIA?

Alexandre Donizetti Ferreira

Valéria Maria Chaves de Figueiredo

UMA QUESTÃO DE URGÊNCIA CONTEMPORÂNEA

Ainda percebemos o mundo martirizado pela pandemia da Covid19 a qual nos colocou em estados físicos, mentais, emocionais e espirituais, talvez, nunca presenciados e sentidos dessa maneira pela humanidade. Conflitos existenciais, relacionais, familiares, coletivos, sociais, culturais, políticos dentre vários, demonstraram as fragilidades humanas e as necessidades de, verdadeiramente, nos encontrarmos com nós mesmos, em nossos íntimos.

Vivemos uma vida de escolhas, o tempo inteiro, e essas, inevitavelmente vão proporcionar um ponto de vista específico sobre os contextos que somos, que experimentamos e que estamos.

Desde o início a experiência da pandemia nos colocou sem escolhas, paramos o mundo, retiramos o contato físico e nos isolamos socialmente em nossas casas. Mas esse isolamento não foi somente físico e geográfico, sabe-se que teve implicações diretas nas maneiras como encarávamos e encaramos o mundo e nós mesmos enquanto indivíduos e sociedade. Sentimos na pele que algo estava errado, que o caminho altamente desenvolvido tecnologicamente estava e continua nos fragilizando, nos despreparando. Talvez se revelou o maior conflito da

humanidade no qual depende de cada indivíduo: olhar para si mesmo, honestamente, e ver que estamos, na grande maioria, vazios de vida interior.

Esse vazio tem nos tornado mais carentes afetivamente? Transportando-nos para um lugar de sucção no qual nos coloca como o único centro desajustado e cada vez mais egocêntrico? Nos tornando desinformados de nós e dos outros? São muitas perguntas e não queremos respostas prontas, mas propomos dialogar com intensidade e potência sobre o que nos resta a descobrir, resistir, transformar e ressignificar. Quisemos escrever de forma colaborativa revisando nossas próprias experiências vividas, debruçando sobre passagens de conflito, dor, perda e superação. Uma revisão que não se pretendeu ser eminentemente teórica, mas experimental.

Segundo Navarro (2019) há novas abordagens em saúde mental que representam, primeiramente, uma ruptura com abordagens historicamente dominantes nesse campo, que, em geral, estiveram, e ainda são dominantes, pois estão associadas à patologização e à medicalização da existência, bem como, à individualização da atenção e à padronização das técnicas. Essas abordagens dominantes são baseadas na hierarquia arbitrária entre profissionais e “pacientes”, na qual os primeiros são vistos como especialistas superiores e os segundos como doentes passivos. Então, romper com essas abordagens hegemônicas implica em subverter princípios historicamente construídos, e propor a construção de alternativas a eles.

Nesse sentido, as novas abordagens em saúde mental enfatizam diferentes interpretações possíveis para o sofrimento humano, principalmente a construção de novas relações humanas baseadas no diálogo e o favorecimento do protagonismo daqueles que historicamente ocuparam o lugar de objetos.

De forma inconsciente e consciente vamos traçando estratégias e realizando ações com o objetivo de nos preencher daquilo que falta em nós, mas esse preenchimento é feito, nos parece, de forma superficial, distante do autoconhecimento e fragmentada em termos de sentimentos que na maioria das vezes nem sabemos descrevê-los, porém, vemos e presenciamos os distúrbios que se instauram na falta de entendimento de si e das possíveis relações saudáveis com o entorno e as pessoas.

Nosso olhar sobre as coisas se torna egoísta e autocentrado, impossibilitando reconhecer limites e a qualidade daquilo que recebemos devido à procura insana por algo que já existe dentro de nós, já é conosco, mas insistimos em não nos aproximar: o afeto, o amor em essência que é o *alchaest* (Guimarães, 2017) que revela esse mesmo amor. Em sua palestra Carência Afetiva: reflexões filosóficas, Lúcia Helena Galvão¹ nos relata que “carência afetiva é a falta de vida interior”. Guirado (2004) nos fornece uma definição bem direta sobre carência afetiva, nos diz: “é a falta de estímulos afetivos”. Essa citação pode ser direta, mas nos faz refletir sobre que falta de estímulos afetivos estamos falando e quais suas qualidades?

1 Para maiores detalhes sobre o que nos apresenta Lucia Helena Galvão sobre o tema carência afetiva ver palestra disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=aP0yyY9rpwA>

Escombros que são adicionados aos já existentes em nós e que nos dá a sensação de que tudo está errado, mas que esse errado vem de fora, dos outros, do mundo. Começamos a ver tudo como inimigo, sem se dar conta ou não queremos ver que o inimigo é interno, somos nós mesmos que por medo e ego nos impossibilita ver que não se constrói nada em cima de ruínas. É necessário limpar o terreno de nossa existência para depois começar uma nova arquitetura. Articular mundos, ocupar espaços, desbravar caminhos fazem parte desse projeto de compromissos e responsabilidades, com a expansão dos territórios dos saberes que cultivam a vida como matéria viva e pulsante, como parte de um corpo presente e relacional, que se encontra na pluralidade e transformação.

É um processo lento, contrário do que o mundo nos pede atualmente, no qual se deve ter muita serenidade, amor-próprio e sabedoria. Afinal, não se limpa do dia para noite algo que levou anos de nossas vidas e que também tem a ver com nossos antepassados, nossa ancestralidade e a forma como recebemos esse legado e o que fazemos com ele. Nos tornamos acumuladores emocionais e parece que normalizamos essa situação mesmo tendo conhecimento de que isso leva ao sofrimento e nos aprisiona em todas as áreas de nossa vida: física, mental, emocional e espiritual.

Swâmi Abhedânanda(1979) em seu livro *O Evangelho de Ramakrishna* nos disse: assim a Alma Universal não pode se realizar perfeitamente em nós enquanto não afastarmos o véu da ilusão, isto é, enquanto perdurar o sofrimento do “eu” e do “meu”. Afinal, vivemos

em experiências humanas na Terra que apresenta um sistema de vida criado por nós que nos parece estar indo contrário a essência humana genuína, aquela que estabelece o *religere* com a fonte, com os valores nobres, tais como amor, respeito, ética, verdade dentre outros, que se tornaram extremamente banalizados.

(Sobre)vivemos em uma época na qual o óbvio se torna tão ignorado por uma complexidade de teorias que ao invés de ser suporte para práticas da consciência de si, do outro e do mundo, serve de esconderijo para que não sejamos capazes de nos reconhecer como seres humanos com defeitos e qualidades. Que a melhor ação para todos é nos tornarmos cada dia, segundo por segundo, seres melhores para si mesmo, para os outros e o mundo.

Acreditamos sim na Arte como possível agente transformador, que provoca a formação dos sujeitos através das suas multiplicidades, das polissemias, dos diálogos plurais e dialéticos. O mundo da arte se entrelaça com o mundo vivido, mas também experimenta desafios da própria manifestação expressiva da obra. Como revela Tarkovisky (1998), o sujeito ao se emocionar com uma obra-prima começa a ouvir a si próprio, ou seja, aquele mesmo chamado de verdade que levou o artista a criá-la. As linguagens da arte expressam as diversas possibilidades de assimilação do mundo. As possibilidades artísticas, certamente ampliam a capacidade de aprendizagem possibilitando integração e interação crítica das realidades que vivemos hoje.

PRECISAMOS DE OUTRAS POSSÍVEIS HISTÓRIAS

Somos pobres de histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações.

Walter Benjamin

Buscar compreender a arte no âmbito da saúde implica em um exercício de (re)fletir e de dialogar, de se repensar e ressignificar sempre, de poder também voltar o olhar as nossas mazelas interiores e estar consciente de si mesmo, fazendo tentativas de ampliar as leituras do mundo na perspectiva da humanização da condição humana e da compreensão das realidades.

A busca frenética por valores externos a nós nos deixa insatisfeitos e aumentamos a intensidade e frequência daquilo que confundimos como objetivos-metas-propósitos como suprimento para continuar a viver, mas ao que se mostra é que há sobrevivência conquistada a duras penas por uma confusão interna de emoções e sentimentos que se manifestam cada vez mais em combinações tóxicas de (des)acordos de comportamentos sociais.

Há um ditado popular que diz: devemos matar um leão a cada dia, mas, ao nosso ver, há um equívoco fundamental que distorce a realidade de nós mesmo que é: matar esse leão, na sua maioria, conduz a matar a aparência do leão, mas aquilo que o alimentou continua escondido ou é empurrado para baixo do tapete ilusório da vitória que pode refletir em uma carnificina emocional na qual vai respingar na razão também. O paradigma “matar o leão” deveria ser aprendido e ser (re)significado como (re)conhecer e resolver a parte de nós que nos

impede de construir relações prósperas e saudáveis. É vital que possamos contemplar-nos na direção de sermos autoconscientes e não pessoas mergulhadas ou resignadas².

A não compreensão e manifestação de emoções desajustadas refletem em comportamentos que podem se manifestar nos extremos, como, por exemplo, ira e apatia, modelando ações de cunho possessivo ou de anestesia somato-sensitiva³, nos quais se constroem em bases de poder. O poder está em várias esferas e existe em dois caminhos, o primeiro no próprio humano e segundo nas suas relações. No humano se dá pelas capacidades de “ter” e “ser”. Qual ou quais as diferenças? “Ter” é associado ao externo, claro que vem de demandas internas, mas há mecanismos de colagens que, nos parecem, levam a tomar posse do outro e daquilo que não nos pertence de forma quase sempre desonesta, justificada por dogmas castradores que não permitem ao indivíduo e coletivo se reconhecerem como participantes, como pertencentes genuínos, mas causa um devaneio sistêmico.

Perguntas nos esgarçam e eclodem os nossos caminhos: *O que você sente quando não vê o semelhante como igual? O que você vivencia quando olha uma realidade diferente da sua? O que estas realidades querem e podem te revelar.* Como disse Aduino Novaes et al. (1995), o olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver. Portanto, mergulhar

2 Para saber mais detalhes sobre pessoas e suas maneiras de adotar formas típicas de acompanhar e manejar emoções, segundo Mayer, ver no livro *Inteligência Emocional* do Daniel Goleman, p. 61.

3 Antônio Damásio em seu livro *O mistério da consciência* (2015) define esse termo como sendo relacionado às questões dos órgãos dos sentidos, mas também, às relações dos sentimentos e estados do corpo. Para maiores informações ler a obra.

nas essências e nas vivências é que também nos possibilitou relações e redes poéticas e reflexivas.

A ciência volta as costas ao mundo dos sentidos, o mundo das paixões e desejos, o mundo que vemos e percebemos. O mundo sensorial é ilusório; real seria o mundo das propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o mundo dos sentidos. (Levi-Strauss in Novaes, 1995)

Quando “somos” poder, essa condição reconhecida em nós, em cada um de forma honesta, corajosa e sábia, permite com que nos sintonizemos com nossos valores mais nobres que fazem vivermos a vida como ela é, ser a própria vida de nós mesmos e com as dos outros, possibilitando experiências mais harmoniosas. Mas olhar para si e ver que não somos super-heróis e nem especiais, que o que temos de especial é sermos todos seres humanos com suas fragilidades e qualidades, esse é o grande presente: passar pelas experiências no mundo e, se, podemos fazer essa caminhada de maneira mais consciente de nós mesmo, temos as possibilidades de (re)conhecer e identificar os mesmo valores e perspectivas nos outros, saindo do trabalho individualista para o individual-coletivo.

O poder nas relações coletivas se estabelece pelos sistemas que são conjuntos de ações que vão balizar logísticas, que pretendem ser/estar saudáveis para todos. *Mas como ter sistemas e mecanismos de proteção nessa magnitude se estamos individualmente abalados, desestabilizados e doentes há tempos? Quais escolhas devemos fazer para nos melhorarmos, aos outros e ao mundo? Será que essas escolhas são excludentes ou que incluem? Por que insistimos que não há lugar*

para todos, e que na maioria das vezes devemos apoderar grosseira e violentamente dos espaços dos outros?

Por conseguinte, ao enfatizar o aspecto produtor do poder, Foucault se insurge contra uma visão do poder que o encara predominantemente como uma expressão de uma operação que teria a forma de enunciação da lei e do discurso da proibição, com toda uma série de efeitos negativos: exclusão, rejeição, ocultação, obstrução, etc. Com efeito, a partir desta perspectiva é a lei da interdição e da censura que atravessa todo o corpo social - do Estado à família, do príncipe ao pai; dos tribunais à toda a parafernália das punições quotidianas - como forma por excelência de exercício do poder. (MAIA, 1995, p. 86)

Parece, então, que está tudo equivocado, um grande caos de insanidade e deturpações que vão levar e já está levando a falência de nossa espécie em níveis mais sutis e densos. Não somos isolados, somos individuais, mas conectivos, relacionais, somos energias densificadas nesse mundo expressas em partículas, mas que podem eclodir em ondas das quais são atravessadas o tempo inteiro por nosso rizoma interrelacional. Tomando o conceito de arquivo em Derrida a partir da citação de Solis (2014, p. 375):

nos indica outra forma de considerar o arquivo: trataremos, em nossa abordagem, como já referenciamos, a noção de arquivo a partir de Derrida, trazendo a noção de tela. A tela é um arquivo, mas numa tela desconstrucionista a dimensão arquivística não é mais compreendida como repositório fechado, como fichário inerte, mas, ao contrário, como abertura, como movimento e por vir.

Os aprendizados na vida são assimilados por nós através das experiências as quais passamos. Alan Watts (2022), um filósofo britânico que bebia em fontes de conhecimentos de saberes orientais e

ocidentais, em um de seus livros intitulado “A sabedoria da insegurança: como sobreviver na era da ansiedade” nos leva a refletir que

nós vivemos em uma cultura totalmente hipnotizada pela ilusão do tempo, na qual o chamado presente é sentido como uma pequena linha entre o todo poderoso passado causador e o absurdamente importante futuro. Nossa consciência está quase completamente ocupada com memórias e expectativas. Não percebemos que nunca houve, há ou haverá qualquer tipo de experiência além da experiência do momento. (ALAN WATTS, n.p.)

Podemos levantar, então, a seguinte reflexão: daquilo que nos move parte de um delírio que se vive no futuro de um presente, portanto ilusório, ao mesmo tempo minado pelos ressentimentos de um passado que não foi exatamente do jeito que queríamos e que não cumpriu todas nossas expectativas. Nesse caso, nosso presente deixa de ser vivido enquanto experiências mais profundas, também de caráter curativo, para serem exposições de frases de efeitos midiáticos e decorativos, tornando-se camadas de filtros as quais ilustram molduras de vivências virtuais de possíveis vidas que, na sua maioria, pode não nos representar, mas apresentar desejos daquilo que está por vir e muitas vezes nem nos representa de fato enquanto essência, mas tão somente quanto aparências. Onde os corpos preenchem suas superfícies tornando-se boias que tenta não se afogar na imensidão de seus mares revoltos, mas perdem as oportunidades de levar luzes as profundezas abissais de suas mentes.

Há indubitavelmente um cérebro emocional onde

Cada emoção oferece uma disposição distinta para agir; cada uma nos põe numa direção que deu certo no lidar com os recorrentes

desafios da vida humana. À medida que essas situações se repetiam e repetiam ao longo de nossa história evolucionária, o valor de sobrevivência de nosso repertório emocional foi atestado gravando-se em nossos nervos como tendências inatas e automáticas do coração humano. (GOLEMAN, 1995, p. 18)

Portanto, o cérebro humano tem uma capacidade extraordinária de nos fazer adaptar e criar condições para o que nos apresenta, nos elevando a patamares refinados de agregados tecnológicos que vão interferir de forma direta na qualidade de vida de nossa espécie. Nos parece que toda essa estrutura tem nos auxiliado sobremaneira no âmbito do “ter”, mas que tem deixado a desejar, e muito, nas perspectivas do “ser” que estão intimamente ligadas aos processos emocionais vividos nesse momento pandêmico no qual tivemos aumento das Doenças Crônicas Não Transmissíveis (DCNTs) (PEREIRA; MONARD; SÁ, 2021; LIMA; RATTI, 2021) e transtornos mentais (GOMÉZ et al., 2020; LIPP e LIPP, 2020; ORNELL et al., 2020) em diversas faixas etárias.

Tendo em vista todo o contexto atual, a Saúde Mental é algo prioritário de ser compreendido, reconhecido por aqueles que a perderam e conhecido por aqueles que nunca a tiveram. A Saúde Mental não é um estilo, é uma condição de vida. Os estilos nós abandonamos dentro dos modismos que estão ligados, na maioria, no ego individual e coletivo, nos quais vão ao sabor das circunstâncias. Não podemos sobreviver nessas condições como se fosse normal e saudável, fingindo ser o que não se é, desorganizando a nós mesmos e os outros, principalmente os que estão à nossa volta.

Gama, Campos e Ferrer (2014), em seu artigo, nos relatam a definição de Saúde Mental dada pela Organização Mundial de Saúde como “um estado de completo bem-estar físico, mental e social, e não apenas a ausência de doenças”. Essa definição é simples, mas complexa, pois sabemos hoje e há tempos que o físico não se restringe somente ao corpo material, vide o conceito de soma trazido pela Educação Somática cunhado por Hanna na década de 1970 (BOLSANELLO, 2016; BOLSANELLO, 2020; PEDROTTI e BERSELLI, 2020; KELEMAN, 1994) que nos mostra as relações mais amplas daquilo que chamamos de físico. O mental não é restrito ao cérebro como algo superior que não se conecta a densidade material e mais sutil, inclusive estabelece relações transicionais entre a matéria e o espírito.

Essas visões são antigas e que foram e são revisitadas de momentos em momentos trazendo a luz da consciência outras e novas possibilidades de nos compreendermos de forma inteira e menos estilhaçada. Os gregos antigos nos apresentam a relação tríade entre o *soma*, *psique* e *nous*⁴. O *soma* é relacional com as sensações; a *psique* com razão e emoções e *nous* com a intuição (SALDANHA, 2011), mas aquela intuição elevada pelos valores genuínos de ser humano, destituída do egoísmo e das paixões mundanas. Essas três esferas formam um espiral de vontades, desejos no plano das ideias e se materializam nas ações na matéria do mundo, inclusive em nós mesmos, já que também a somos. Segundo os alquimistas⁵ a matéria passaria por

4 https://pt.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B3ria_da_psicologia

5 <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alquimia>

quatro estágios principais, que por vezes, também tem significado espiritual:

- *Nigredo*: ou **Operação Negra**, é o estágio em que a matéria é dissolvida e putrefacta (associada ao calor e ao fogo);
- *Albedo*: ou **Operação Branca**, é o estágio em que a substância é purificada (associada à ablução com *Aquae Vitae*, à luz da lua, feminina e à prata);
- *Citrinitas*: ou **Operação Amarela**, é o estágio em que se opera a transmutação dos metais, da prata em ouro, ou da luz da lua, passiva, em luz solar, ativa;
- *Rubedo*: ou **Operação Vermelha**, é o estágio final, em que se produz a Pedra Filosofal - o culminar das obras ou do casamento alquímico.

Esses princípios e suas relações com a vida podem ser melhores compreendidos no livro de Mircea Eliade “Ferreiros e Alquimistas (1997)”; Sergi Hutin (2010) em a História Geral da Alquimia e em artigos científicos, dissertações e afins, como por exemplo: Alfonso-Goldfarb e Ferraz (2011), Calazans (2012) dentre outros. Segundo Vargas (2017) “se a alquimia tem origem nas técnicas arcaicas mágico-míticas, ela só pode instituir-se como um saber, a partir de uma sabedoria que procura compreender as relações cósmicas do homem com a matéria.” Portanto,

O raciocínio alquímico é principalmente dedutivo e baseado em duas premissas estabelecidas *a priori*: a unidade da matéria e a existência de um potente agente transformador, chamado "pedra filosofal". Este seria capaz de curar as imperfeições dos metais enobrecendo-os para se transformarem em ouro, símbolo do perfeito e incorruptível. Do postulado da unidade da matéria segue-se que um agente seria capaz de curar enfermidades no humano e prolongar sua vida. A pedra filosofal seria esta medicina perfeita, com o nome de elixir da vida. (VARGAS, 201, p. 70)

Pode-se tecer dialogias entre esses estados da matéria e o corpo físico, psique e nous dos gregos, no qual quanto mais apurado o ser humano se torna, mais próximo ele seria de sua essência que vem do plano desse agente transformador. O interessante é perceber que essa essência vem de uma fonte universal e, a priori, é presente em todo ser, inclusive no humano, nos aproximando e nos identificando com o Todo que seria o amor incondicional que ao se manifestar através de nós elevaria nossa frequência, nossa energia vital. Essa se refletiria em estados de bem-estar e de uma melhora significativa da qualidade de vida. Seria a semente alquímica presente em todos e, portanto, passível de todo ser humano dar à luz a ela, ou seja, germinar em si esse amor que seria longe do egoísmo e dos prazeres puramente mundanos.

Esse caminho de uma Saúde Mental mais saudável e que influenciará de forma positiva em todas as áreas de nossa vida exige autoconhecimento que devido a todo esquema atual de um sistema doente e de um mundo de polaridade de opostos contrários, onde nos distanciamos ainda mais da unidade que somos, gera e alimenta vazios existenciais que fazem cada vez mais olhar menos para nosso interior e valorizar mais o que é externo de maneira extremamente materialista.

Diante do exposto acima, percebemos que os processos de adoecimentos, em todos os níveis do indivíduo e coletivos, são multifatoriais. Perguntamos: *os processos de reorganização e resgate da saúde da humanidade, que passa também pela saúde mental, seriam engessados e fechados hermeticamente em si mesmos, sem relações, ou*

também e prioritariamente é um universo de ações multiplurais, multifocais, multirelacionais?

Ao nosso ver, perceber e passar pelos processos de restabelecimento das saúdes também é uma resposta clara, mas nos pede honestidade e coragem para fazê-los se quisermos nos elevar em condições materiais, humanas e espirituais.

Portanto, quando falamos e trazemos à tona o tema da Saúde Mental nesse artigo, temos a ciência da importância vívida para o agora, para o presente das pessoas e do mundo.

Há consciência clara de que a Saúde Mental se trata de um projeto de vida que não se fecha em resultados, mas que valoriza os processos que são resultados tanto nos âmbitos parciais como nos mais totais e que será e é caminhos de intercruzamentos com outras áreas dos conhecimentos humanos, tais como: arte, filosofia, biologia, psicologia, educação, política, cultura... bem como em aspectos mais pontuais dentro desses contextos: corpo, indivíduo, coletivo.

DANÇAR A VIDA NÃO É FAZER DANÇA SOMENTE, É VIVER
ATRAVÉS DAS MELODIAS DO MUNDO... É VIVER A VIDA
COMO ELA É...

A Dança enquanto área de conhecimento se constrói sobre perspectivas híbridas que vão diluir e (re)criar outras e novas fronteiras entre o que já está estabelecido e aquilo que está se materializando no momento presente, indo beber em diversas fontes epistemológicas, ontológicas, metodológicas do conhecimento humano e científico.

Afinal, estamos falando de experiências que tangem diversos campos da vida, inclusive a arte e a ciência.

Se, desde os gregos, o homem faz ciência é para, em última análise, compreender o mundo em que vive e compreender-se a si como habitante desse mundo. É também por essa razão que o homem faz filosofia, faz religião, faz literatura, faz arte. Ora, o que está em causa é, em todos os casos, a sua relação com um mesmo e único mundo. Um mundo que é um sistema coerente: as partes que o compõem não estão isoladas umas das outras; para as disciplinas particulares e para as especialidades, a própria ideia de Mundo deixa de ser útil. (POMPBO apud FERREIRA, 2008, p. 27)

As relações existentes entre a Arte-Dança e Ciência vão muito além de encontros teóricos ou práticos, do que uma concede para a outra e, em alguns casos, até subjuga. Vai em direção a ampliação de potencialidades de experimentações nas relações entre esses ambientes que favorecem valores no universo da vida. E, acreditamos, que não somente quem faz Dança enquanto Arte e/ou Ciência, mas para todos que já dançam suas vidas na grande maioria das vezes descompassadas consigo, com os outros e com o mundo.

Ao trazer a Dança para nosso cotidiano, das diferentes formas que escolhemos (arte, ciência, hobby, atividade física, terapia etc) não é olhar e manejá-la enquanto estética, poética, ciência e afins, mas como lócus do real, do que ela pode contribuir para sermos seres humanos melhores já que não caminhamos em linha reta (isso é uma ilusão), vamos em diversas esferas, em diferentes e complementares *modus*: retilíneo, circular, triangular, espiralado... E assim somos em existência: multiestados de partículas e ondas energéticas com potência de

sapiência das emoções-razões, um túnel de mão dupla e de mútuo afetar, e não uma via sobre a outra: razão sobre emoção ou vice-versa.

A Dança não se restringe a uma área do conhecimento e-ou arte, somente, mas como possibilidades reais de dançar a vida como ela é, pelos seus diversos caminhos tortos, circulares, retilíneos, espiralados, interpessoais, intrapessoais, utilizando de seus aspectos sensíveis, físicos, psicológicos, culturais, sociais, emocionais e também metodológicos no intuito de possibilitar inter cruzamentos e atravessamentos práticos entre aqueles que se disponibilizam para uma vida saudável, indo estabelecer confluências inevitáveis com outras artes também. Que saia do plano mental e vá para ações mais assertivas de si, em relação aos outros e o mundo, tentando ao máximo desvencilhar de receitas-modismo que, ao nosso ver, são castradores em sua maioria. Pode-se até começar por elas, mas não ficar preso, mais uma vez, a algo que não vai em nossa essência, tendendo a ficar na aparência das coisas, inclusive de nós mesmo, nos vitralizando de maneira opaca.

Nesse estado não somos capazes de ver o que se passa, honestamente, em nosso interior devido à superlotação de lixo tóxico, não somos capazes de refletir e se reconhecer no mundo, pois nosso olhar sobre a matéria torna-se viciado pela ilusão que vai nos colocar no caminho do “ter”, nos tornamos um parangolé sem contexto, sendo somente acumuladores paranoicos que cada vez mais vai se perdendo de si mesmo e, conseqüentemente, tornando-se incapazes de agir em função do bem comum. Dançando cada vez mais uma dança solitária, vazia e adoecida.

A Dança tem uma característica importante, ela acontece no agora, no presente. O passado e o futuro dobram-se sobre si mesmos, trazendo a realidade do instante, na qual se dança as memórias e através delas, e dança as probabilidades do futuro. O passado e o futuro são lugares de revisitação e de expectativas, respectivamente, mas toda expressão se dá no presente, no instante atual vivido em momento de existência do soma, psique e nous.

Lançar mão da Dança como caminhos de autoconhecimento não é uma leitura por técnicas específicas somente, tais como o clássico, moderno, contemporâneo, danças sociais etc onde se corre o risco de aprender a fazer e não fazer aprendendo com os corpos que são a própria técnica, pois

É visível a partir do francês *technique*, sobre o antecedente no grego em *technikós*, por aquele que cria ou desenvolve, associado a *téchnē*, interpretado como à arte ou habilidade no contexto criativo, evidenciando raiz no indo-europeu *teks-*, por fabricar ou criar.⁶

Percebendo-se pela ótica etimológica da palavra técnica, podemos concluir que essa se dá no corpo de quem a faz e ao mesmo tempo é o corpo próprio de quem faz, o “ter” e o “ser” são misturas alquímicas que se fundem na perspectiva de ser humano complementar no qual se utiliza como meio para se descobrir a si mesmo não como finalidade somente, mas também, como processos mutáveis do cotidiano chamado vida

6 Disponível em: <https://etimologia.com.br/tecnica>.

A Dança no contexto da Saúde Mental são trilhos que levam o trem do “conhecer-se a ti mesmo” os quais são manejados por cada um através dos clarões e sombras que somos. É possibilidades de (re)conhecer as emoções que nos atravessam, sentimentos que se manifestam, comportamentos e ações verbais e não-verbais que se expressão no que chamamos de personas que estão intimamente conectadas com nossas personalidades e as maneiras como nos vemos e vivenciamos a intempéries e os enlevos de viver.

LAPIAC NO ESPIRAL DA VIDA, POIS NÃO SÓ DE CIÊNCIA SE FAZ O SER, MAS DAQUILO QUE SE VIVE DIA APÓS DIA

O LAPIAC⁷ – Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena sediado na Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD) da Universidade Federal de Goiás, é um locus interdisciplinar e transdisciplinar por sua própria gênese, já que nasce, em 2019, dos intercâmbios entre docentes e discentes da FEFD, da EMAC/UFG – Escola de Música e Artes Cênicas e de outras instituições de ensino, sendo reconhecido pelo CNPq.

Uma das questões fundantes da filosofia do laboratório é que ele é feito de pessoas e não o contrário. Esse olhar muda a perspectiva de que o instrumento se sobreponha aos agentes; de que a excelência dos trabalhos pautados pelos três pilares universitários (ensino, pesquisa e extensão) levam em consideração os desejos da equipe, da unidade e da instituição. Estabelece-se uma dinâmica de horizontalidade de troca de

7 Para maiores detalhes sobre o LAPIAC consultar a base de dados do diretório de grupos de pesquisa do CNPq ou pelo endereço <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/520601>

saberes e conhecimentos onde somos instigados a desenvolver projetos que não são apenas de pesquisa ou extensão, mas que pesquisam e desenvolvem ações extensionistas conectadas com a vida e com a arte que vão se manifestar nas relações dialógicas de ensino e aprendizagem, como propõe Paulo Freire: uma “educação libertadora”, que se espirala nos elos (sujeitos), conectando consigo mesmos e com os outros de alguma maneira com perspectiva de estabelecer relações saudáveis e aflorando a paixão (equilibrada) pelo que se faz já que há reconhecimentos de si em cada ação.

Dentro dessa perspectiva, em 2022 o LAPIAC lança um projeto intitulado: SAÚDE MENTAL: uma questão pandêmica ou da pandemia? Corpo...Dança...Ação...Multiconexões do individual ao coletivo do (re)conhecimento de si, dos outros e do mundo, no qual se justifica naquilo que é estampado em nossos corpos e nas nossas relações: contribuir para o individual e coletivos mais saudáveis e sustentáveis para que o presente seja realmente vivido no presente e não no futuro como expectativas que podem ser grandes demais levando a frustrações e desistências de nós enquanto espécie, ou no passado como ressentimentos que vão nos aprisionar em medos paralisantes e reativos.

Mas que possamos começar pelo *locus* mais importante: o universo de nós mesmos e deixar de pintar tudo de cinza encobrando, sufocando e matando com escombros tóxicos a dádiva de viver como e com seres humanos no contexto de um mundo que está ruim, mas não é ruim, está em condições reflexivas do que estamos sendo.

Outra questão prazerosa e importante é que esse é um projeto no qual se estabelece por processos que se materializam em iniciações científicas, dissertações de mestrados já que seus coordenadores fazem parte do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da EMAC/UFG, em obras artísticas das mais diversas, tais como espetáculos, performances, materiais audiovisuais etc.

Ao falar, não só verbalmente, sobre Saúde Mental a equipe do LAPIAC se envolve com seus projetos, mas também com suas atuações diante deles, discutindo como se pode estabelecer ambientes mais potentes de afetos onde os processos de ensino-aprendizagem, os artísticos e os pessoais possam se borrar produzindo ínterims de reverberações das emoções no fazer pedagógico, artístico e terapêutico.

Para isso já temos estabelecido afetações com o Espaço Corpo e Consciência com sede em São Paulo e Goiânia, “que é um centro de desenvolvimento da consciência que nasceu em 1993, formado por terapeutas e nutricionista sobre a mentoria de Prem MuktiMayi e que trabalha com diversas abordagens terapêuticas como: psicoterapia, arteterapia, corpo terapia, grupos de estudo, workshops, vivência e atendimento nutricional. A sua equipe tem o propósito de inspirar pessoas a terem uma vida mais consciente, livre e integrada nos corpos: físico, mental, emocional e espiritual, promovendo saúde, desenvolvimento de potenciais e o despertar da consciência da vida espiritual⁸.

8 Para maiores detalhes sobre o Espaço Corpo e Consciência acessar o instagram @corpoeconsciencia_

Já foram realizadas algumas *Lives* com os seguintes temas: 1) saúde mental uma questão pandêmica ou da pandemia? 2) Corpo abandonado ou me abandono? 3) Corpo energético: equilíbrio alimentando a vida; 4) A dor minha, nosso ou do outro? Todas disponíveis no intagram @lapi.ac.

Percebe-se que o alcance das ações vão para além do campo universitário, tendo por base as intra e interconexões confluídas pelos participantes e seus locais de atuação, há sinergias de que estamos e somos buscas de uma melhora de sermos seres humanos melhores para si e para a sociedade valendo-se de seus campos específicos profissionais, bem como, dos ganhos relacionais que vão fomentar nossas áreas de conhecimentos , se expandindo para contextos mais integrais e permeáveis da visão da vida no ensino, pesquisa e extensão.

Tais reverberações vêm de encontro com os seguintes objetivos: permitir espaços de manifestações dos desejos e vontades conscientemente para então trazer à luz das reflexões e ações que vão permitir achar caminhos mais saudáveis de existir integrando a pesquisa, o ensino e a extensão; contribuir para um ambiente saudável para os participantes-pesquisadores em relação às suas áreas de atuações diante das esferas da vida e levando informações e formações a todos os interessados, inclusive a nós mesmo da equipe do LAPIAC.

Nota-se que temos como horizontes percorridos e a percorrer entrelaces que vão permear a educação, arte e saúde no fazer cotidiano, através das pesquisas, ações extensionistas e o educar com sabor de vida, pois acreditamos que apesar das singularidades de cada área somos

pessoas pesquisadores, artistas e docentes tanto na universidade, quanto fora e, mais ainda, em nossas trajetórias vividas. Ao olhar para nós e entendermos como estamos e somos nos instantes refletem, sobremaneira, na nossa perspetivação sobre nós mesmos e no tocar afetivo da identificação e (re)conhecimento do que se passa com o outro quer seja em sala de aula, no laboratório, no campo pesquisado, na sala de ensaio, no setting terapêutico, na obra construída.

Assim, a vida pulsante em nosso interior pode dar as mãos com a vida no exterior e pela troca de calores (afetos, percepções, emoções, sentimentos) possamos nos aquecer na gratidão de sermos um e vários pautados em virtudes, sem desprezar as intempéries vendo-as como campo de aprendizado da orquestra do mundo. E, tomara, consigamos nos (re)conhecer como agentes que tocam, dançam, pintam e falam sobre nossas histórias sem culpabilizar ou terceirizar nossas responsabilidades por uma vida com experiências mais saudáveis, simples e com leveza.

REFERÊNCIAS

- ABHEDÂNANDA, Swâmi. *El evangelho de Sri Ramakrishna*. Ed. Ramakrishna Ashrama. 1979.
- ADAUTO NOVAES et al. *O olhar*. Ed. Companhia das Letras. 1995.
- ALFONSO-GOLDFARB, Ana Maria; FERRAZ, Mária H. M. *A passagem da alquimia à química: uma história lenta e sem rufar de tambores*. ComCiência. Campinas. 2011.
- BOLSANELLO, Débora Pereira. *Verdades anatômicas e incertezas cinestésicas: dança educação somática*. Cadernos GIP-CIT.

Faculdades de Artes do Paraná. Universidade Estadual do Paraná. 2016.

- BOLSANELLO, Débora Pereira. *Educação Somática e seus pioneiros no Brasil*. 1 ed. v. 1. Juruá. 2020.
- CALAZANS, Diogo de Lima e. *Alquimia, sonhos e imaginação: uma análise sobre a repercussão das ideias de Jung no campo da história da ciência*. Dissertação (Mestrado). História da Ciência. Universidade Pontfícia Católica de São Paulo. 2012.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e Alquimistas*. Ed. Zahar. 1997.
- FERREIRA, Paula Cristina Couto. *Contributos do Diálogo entre a Ciência e a Arte para a Educação em Ciências no 1º CEB*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Dissertação de mestrado apresentado na Universidade de Aveiro. 2008.
- GAMA, Carlos Alberto Pegolo da; CAMPOS, Rosana Tereza Onocko; FERRER, Ana Luiza. *Saúde mental e vulnerabilidade social: a direção do tratamento*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental. São Paulo. 2014.
- GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- GOLEMAN, Daniel. *Inteligência emocional: a teoria revolucionária que redefine o que é ser inteligente*. Rio de Janeiro. Ed. Objetiva. 1995.
- GOMÉZ, Jorge Arturo Martínez; SUÁREZ, Yolima Bolivar; PENUNURE, Libia Yaneli Yanez. *Tendencias de investigación sobre síntomas de trastornos mentales durante la pandemia por Covid-19*. Rev. Medicina UPB. v. 30. n. 2. 2020.
- GOULART, Daniel Magalhães. *Novas abordagens em saúde mental*. Centro Educacional Novas Abordagens Terapêuticas. 2019.
- GUIMARÃES, Luiz Moreno. *Alkahest: um método em forma de licor*. Rev. IDE. v. 39. n. 83. São Paulo. 2017.

- GUIRADO, Marlene. *Instituições e relações afetivas: o vínculo com o abandono*. Casa do Psicólogo. São Paulo. 2004.
- HUTIN, Serge. *História geral da alquimia: a tradição secreta do ocidente, a pedra filosofal e o elixir da vida eterna*. Ed. Pensamento. 2010.
- KELEMAN, Stanley. *Realidade Somática: experiência corporal e verdade emocional*. 1 ed. Summus Editorial. 1994.
- LIMA, Érica; RATTI, Regiane. *Medidas de prevenção para doenças crônicas não transmissíveis*. Rev. Brasileira de Biomedicina. v. 1. n. 1. 2021
- LIPP, Marilda Emmanuel Novaes; LIPP, Louis Mario. *Stress e transtornos mentais durante a pandemia de Covid-19 no Brasil*. Boletim Academia Paulista de Psicologia. São Paulo. v. 40. n. 99. 2020.
- MAIA, Antônio Carlos. *Sobre a analítica do poder de Foucault*. Tempo Social. Rev. Sociol. USP. São Paulo. 1995.
- NAVARRO, Pietro. *Novas Abordagens em Saúde Mental transformando vidas de forma humana, autônoma e consciente*. Cenat E-book. 2019.
- NOVAES, Adauto. *O olhar*. Ed. Companhia das Letras. 1995.
- ORNELL, Felipe; SCHUCH, Jaqueline Bohrer; SORDI, Anne Orgler; KESLLER, Felix Henrique Paim. *Pandemia de medo e Covid-19: impacto na saúde mental e possíveis estratégias*. Debates em Psiquiatria. 2020.
- PEDROTTI, Amanda; BERSELLI, Márcia. *A abordagem somática do movimento como estratégia de preparação corporal: breve análise de práticas em uma montagem teatral realizada em contexto acadêmico*. Rev. O Mosaico. v. 19. n. 2. 2020.
- PEREIRA, Sabrina do Carmo Vieira; MONARD, Liliâne Silva; SÁ, Aline Barreto. *Prevalência de sobrepeso e obesidade durante o período de pandemia da Covid-19 em adolescentes de Santarém-PA*. Rev. Multidisciplinar em Saúde. v. 2. n. 4. 2021.

- SALDANHA, Vera P. *Antigos e novos terapeutas*: reflexões para a clínica contemporânea. VI Semana de Psicologia Transpessoal. I Colóquio Brasileiro de Psicologia Tranpessoal. 2011.
- SOLIS. Dirce Eleonora Nigro. *Tela desconstrucionista*: arquivo e mal arquivo a partir de Jacques Derrida. Rev. Filos. Aurora. Curitiba. v. 26. n. 38. 2014.
- VARGAS, Nairo de Souza. Aspectos históricos da alquimia. *Rev. da Soc. Brasil. de Psicol. Anal.* 2017.
- WATTS, Alan. *A sabedoria da insegurança*: como sobreviver na era da ansiedade. 2ª ed. Ed. Alaúde. 2022.
- TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2ª ed. WMF Martins Fontes. 1998.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Alexandre Donizetti Ferreira é artista da Cena. Professor adjunto na Faculdade de Educação Física e Dança e Docente no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena na Escola de Música e Artes da Cena, ambos na Universidade Federal de Goiás. Coordenador, Vice-líder e Pesquisador do LAPIAC. Acesso ao Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6147910374743330>.

Aline Bernardi é artista transdisciplinar: performer, escritora, coreógrafa/preparadora corporal, professora e pesquisadora das artes do corpo e da cena, com interesse pelos trânsitos entre dança e escrita no processo de criação. Atua com ênfase nos estudos de improvisação e contato improvisação. Diretora Artística do Celeiro Moebius. Criadora e Propositora do Lab Corpo Palavra. Mestre em dança pelo PPGDan/UFRJ e Pós-graduada no PCA/FAV. Aperfeiçoamento em Performance pelo c.e.m. em Lisboa. Curadora/Gestora do Entre Serras Residências Artísticas. Atuou como Professora de Dança do Colégio Pedro II Realengo.

Elke Siedler é artista da dança. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP); Mestre em Dança e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA); Licenciada e Bacharela em História (UFSC), Licenciada em Artes Visuais (CLARETIANO) e Teatro (UNÍTALO). Professora Colaboradora da Licenciatura e Bacharelado em Dança (UNESPAR/FAP), desde 2017, onde coordena

o projeto de extensão on-line Dança: Cuidado de Si. Foi bailarina do Grupo Cena 11 Cia. de Dança.

Fernando Davidovitsch é professor adjunto no curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, pela UFBA. Formado em Licenciatura e Bacharelado em Dança, pela UFBA. Formado em Licenciatura em Língua Portuguesa e Inglesa e Bacharelado em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Tem experiência em dança como bailarino, intérprete-criador, professor, diretor e coreógrafo.

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque é professora titular no Departamento de Ciências Humanas e Letras - DCHL, nos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro da UESB. Professora Permanente no PPGCEL- Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem. Coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança da UESB (2020-2022) e Vice-Coordenadora (2014-2018). Doutorado em Comunicação e Semiótica - PUC/SP(2016). Membro Da Associação Nacional de Pesquisadores - ANDA. Artista do coletivo @celeiromoebius. Coordenadora do grupo de pesquisa GPNEC - Grupo de pesquisa Núcleo de Estudos do Corpo (UESB-CNPq). Colaboradora do grupo de pesquisa Ágora-Modos de ser em dança

(UFBA-CNPq) e LADCOR- Laboratório de dramaturgia do corpo (USP/CNPq). Atua nas seguintes áreas: preparação corporal para artes da cena, processos de criação em dança, análise dos discursos em/nas redes digitais, panoptismo digital e ecologia do corpo.

Leandro Pereira dos Santos é artista da dança e da música. Doutorando em Dança (UFBA – PPGDança), com mestrado em Dança (UFBA – PPGDança). Cursou Licenciatura em Dança pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB – campus Jequié). Atuou como Coordenador Geral da Secretaria de Educação do Município de Apuarema-Ba. Entre os anos de 2016 e 2021, foi Coordenador na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado Bahia (FUNCEB). Gestor e Produtor Cultural. Cursa Gestão Pública na Faculdade Estácio (EAD) e 2ª Graduação em Pedagogia no Grupo FAVENI (EAD).

Naranda C. Borges (Naranda C.) é Pesquisadora -Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, Licenciada em Dança pela UFBA e Especialista em Arteterapia Junguiana, é autora do livro Dançar: Sobre Mulheres, Trajetórias e Narrativas em Dança. Sua área de interesse é o corpo sensível e a construção e expressão de suas narrativas. Investe em pesquisa que contemple a Dança e o Movimento e que estejam inseridas em metodologias do sensível, cujas abordagens atravessem os processos criativos, afetivos, somáticos, educativos. Atua também como Dançarina, Professora de Dança, Coreógrafa,

Arteterapeuta, Terapeuta Corporal e Facilitadora de grupos para autoconhecimento a partir do corpo.

Valéria Maria Chaves de Figueiredo é professora associada da Universidade Federal de Goiás. Coordenadora do laboratório interdisciplinar de pesquisa em Artes da Cena – LAPIAC. Coordenadora do Programa Residência Pedagógica em Arte e do Estágio Curricular Obrigatório. Atua nos programas de pós-graduação em Artes da Cena da UFG e Profiartes IFG Aparecida de Goiânia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4166799919007370>

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque é professora titular no Departamento de Ciências Humanas e Letras - DCHL, nos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro da UESB. Professora Permanente no PPGCEL- Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem. Coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança da UESB (2020-2022) e Vice-coordenadora (2014-2018). Doutorado em Comunicação e Semiótica - PUC/SP (2016). Mestrado em Dança - PPGDANCA/UFBA (2010). Especialização em Fisiologia do Exercício - UNEB/BA (2003). Formações: Pilates e Corel Align (Physiopilates), @Gyrotonic(Instituto Brasil-RJ), Método Bertazzo - Instituto Bertazzo (2019). Membro Da Associação Nacional de Pesquisadores - ANDA. Artista do coletivo @celeiromoebius. Coordenadora do grupo de pesquisa GPNEC - Grupo de pesquisa Núcleo de Estudos do Corpo (UESB-CNPq). Colaboradora do grupo de pesquisa Ágora-Modos de ser em dança (UFBA-CNPq) e LADCOR- Laboratório de dramaturgia do corpo (USP/CNPq). Professora residente na Cooker University – USA/2010. Intercâmbios: Escola de Dança FUNCEB (França - 2005), Cia Artmacadan (FR) e Grupo X de Improvisação em dança (BR) - (Aubagne-França-2012). Professora substituta no curso de Licenciatura em Dança da Escola de Dança da UFBA (2001-2003). Concursada na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB (2003 a 2007). Professora efetiva da Rede Municipal de ensino (2007-2013). Parecerista das Revistas: Artes de Educar –

UERJ, UFRRJ e UNIRIO, Incomum – Instituto Federal de Goiânia – GO, Revista Brasileira de Estudos da Dança (UFRJ) e Extensão e Cidadania –UESB - Ba. Artigos publicados em anais de congressos, e-books e livros que dialogam com as artes do corpo. Autora do livro *Urro e Outras formas de vida* com Marcelo Ômi Boi Evelin (2022), pela Pimenta Cultural e organizadora do e-book *CONVOCAÇÕES EM DANÇA: CONEXÕES INDISCIPLINARES NA PRÁXIS PROFISSIONAL* (2022), pela Bordô-Grená. Atua nas seguintes áreas: preparação corporal para artes da cena, processos de criação em dança, análise dos discursos em/nas redes digitais, panoptismo digital e ecologia do corpo.

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

