

MOSAICO DE PESQUISAS EM ARTES DA CENA:

em foco, dança contemporânea
e performance

Alba Pedreira Vieira

MOSAICO DE PESQUISAS EM ARTES DA CENA:

em foco, dança contemporânea
e performance

Capa:

Nicole de Abreu | Tikinet

Projeto gráfico e diagramação:

Luiza Ferreira | Tikinet

Revisão de texto:

Angelo Cuissi | Tikinet

Conselho Editorial:

Cláudio José Magalhães | Departamento de Arquitetura e Urbanismo/UFV (Lattes)

Daniel Leal Werneck | Departamento de Fotografia e Cinema/EBA/UFMG (Lattes)

Denise Mancebo Zenicola | PPGAC/UNIRIO (Lattes)

Laura Rabelo Erber | University of Copenhagen, Dinamarca (Lattes)

Lucia Gouvêa Pimentel | PPG Artes/UFMG (Lattes)

Maria Beatriz Braga Mendonça | PPG Artes/UFMG (Lattes)

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi | PPGAC/UFOP e PPG Artes UFMG (Lattes)

Marilia Lyra Bergamo | Departamento de Desenho EBA/UFMG (Lattes)

Márcia Almada | Departamento de Artes Plásticas/EBA/UFMG (Lattes)

Rachel Leão | PPG Artes/UFMG (Lattes)

Valéria Maria Chaves Figueiredo | PPGAC/EMAC/UFG (Lattes)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(EBA-UFMG – Luciana de Oliveira Matos Cunha, CRB-6/2725)

Vieira, Alba Pedreira

V658 Mosaico de pesquisas em artes da cena [recurso eletrônico] : em foco, dança contemporânea e performance / Alba Pedreira Vieira. – Belo Horizonte : EBA-UFMG ; São Paulo : Tikinet, 2023.
1 recurso online.

Livro selecionado em edital de concessão de auxílio à publicação de livros digitais do PPG-Artes/UFMG.

Modo de acesso: Internet

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-88755-01-3

1. Dança. 2. Dança – Pesquisa. 3. Performance (Arte). I. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. II. Título.

CDD 793.3

CDU 793.3



MOSAICO DE PESQUISAS EM ARTES DA CENA: em foco, dança contemporânea e performance

Alba Pedreira Vieira

São Paulo
Tikinet Edição
2023

Para todo/a/es artistas, docentes e/ou pesquisadores de Arte, em especial Dança e Performance, aqui representada/e/os pela querida Teinha e demais membros, parceiro/a/es e apoiadores da Mosaico Cia de Dança Contemporânea, que diariamente praticam ARRA!
A Resiliência e Resistência no Artistar.

Agradeço:

a todos os seres com os quais tenho coexistido,
experienciado trocas as mais diversas e aprendido,
e sem os quais esse livro não seria possível;
às diversas instituições de ensino e pesquisa e
agências de fomento, aqui representadas pelas
Universidades Federal de Viçosa e Federal de
Minas Gerais e CAPES, pelo apoio dado às artes,
pesquisas, experiências e projetos de docentes e
discentes ao longo de décadas.

SUMÁRIO

PÁGINA	Conteúdo
	Imagine o título (com palavras, desenhos, cores, movimentos, sons etc.) que você daria a cada um dos capítulos, identificados nesse sumário apenas pela palavra “Compartilhar”, seguida de um número (1-8); você pode interagir nos espaços propositalmente “vazios” abaixo ou em qualquer outro lugar deste livro (e fora dele); “escreva” palavras, desenhe, pinte, faça colagens, dance, performe ... o que você quiser, onde quiser, ao longo da sua leitura.
11	Prefácio
13	Apresentação
19	Compartilhar 1
55	Compartilhar 2
69	Compartilhar 3
85	Compartilhar 4
107	Compartilhar 5
127	Compartilhar 6
165	Compartilhar 7
189	Compartilhar 8
253	Referências
263	Sobre a autora

PREFÁCIO

Neste livro, a autora compartilha uma parcela da sua produção artística e fecunda atuação profissional na arte da Dança, que a motivam a atuar como professora, coreógrafa, intérprete-criadora, performer, coordenadora de grupo de pesquisa e membro de comissões editoriais no Brasil e no exterior.

O livro revela a avidez de Alba Vieira por investigar e explorar a arte do movimento em suas manifestações, valendo-se da singularidade de artistas com quem convive e também de grupos sociais de culturas tradicionais e contemporâneas. A criação artística refletida neste livro é organizada para expressar a complexidade em compartilhar processos e produtos de forma a não dicotomizar teoria e prática.

O texto foi organizado na forma de capítulos que refletem momentos de (cri)ação-reflexão da autora, principalmente em trabalhos coletivos e colaborativos. Na sua visão e na de outro/a/es pensadores sobre o tema, a Dança, como área de conhecimento no meio universitário, muitas vezes está subjugada por pressões políticas, econômicas e sociais. Ela crê que, à semelhança de linguagens artísticas como a pintura, escultura e música, que ao longo dos anos vêm buscando se desvencilhar das formas definidas por épocas, gêneros e escolas, a dança e artistas devam se libertar e seguir caminhos próprios, valendo-se da experiência vivida de intérprete-dançarino/a/es em cruzamentos diversos.

Destaca-se a elaboração de trabalhos artísticos da Mosaico Cia de Dança Contemporânea, em que se nota a inventividade e liberdade do grupo para sugerir, opinar, compor falas e frases de movimentos, acompanhamento musical, percussivo, de sons aleatórios, figurinos, cenários e espaços inconcebíveis para performance.

Como descrever a genialidade de artistas-pesquisadores-docentes que, assim como a autora, se propõem a compor livros, artigos, videodanças, espetáculos e performances no Brasil e no exterior? Ousadia, coragem, inovação, loucura, irreverência, desbravamento. Será que essa gana de Alba para dançar com a água, terra, sol e ar vem da sua ancestralidade de povos originários, de que tanto se orgulha, ou do seu gosto pela simplicidade, de ser autêntica, intuitiva, pé no chão, corpo imerso no meio líquido, coração flutuante nas nuvens, pele ardente de vontade de artistar?

Livrando-se da composição de danças sujeitadas ao academicismo, com resultados espetaculares em palcos, teatros e locais públicos ou na/ com a natureza, a destemida fundadora da Mosaico investe sua criatividade em ambientes inusitados. Parece ser pouco o tempo-espacô para esta dançarina-pesquisadora que observa curiosamente tudo ao seu redor, e que imagina e cria arte em cavernas, trilhas, córregos, cachoeiras, lagos, rios, estações de trem, dentre outros lugares. Das raízes ao topo de árvores, seu corpo se mimetiza nas formas e brechas dos seres com os quais performa. Ela cria e mergulha em cosmologias diversas. Seus registros fotográficos apresentados neste livro nos deslocam para esses espaços, transmitindo-nos uma experiência artístico-somática como se tivéssemos sido transportados telepaticamente. Esse é um convite que a autora nos traz com este livro. Vamos mergulhar nesta jornada?

Teinha (Maristela Moura Silva Lima)

Professora emérita e presidente da Comissão Fundadora do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa; doutora em Dança (Temple University, EUA).

APRESENTAÇÃO

Os campos de estudos da dança e da performance têm se expandido consideravelmente nos últimos anos, no Brasil. Tenho acompanhado esse desenvolvimento com bastante interesse, proximidade e atenção, sendo/estando/existindo/coexistindo/tornando-me “formas” que considero “privilegiadas” nesse devir, tais como artista (diretora e intérprete-criadora na Mosaico Cia de Dança Contemporânea e junto a outros coletivos, como o A-feto, dirigido por Ciane Fernandes, professora da Universidade Federal da Bahia – UFBA); professora e pesquisadora da Universidade Federal de Viçosa/UFV (onde auxiliei a fundar os cursos de licenciatura e bacharelado em Dança) e dos Programas de Pós-Graduação em Artes (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG) e em Artes Cênicas (Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP); em outros programas no país e no exterior, em que colaborei mais pontualmente como coorientadora em pesquisas; membro da equipe editorial da revista *Art Research Journal* e do Conselho Editorial das revistas *Urdimento* e *Arte da Cena*, além de coordenar o Fórum de Editores de Periódicos de Artes Cênicas da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) desde 2018, associação esta em que coordenei o Grupo de Trabalho Processos de Criação e Expressão Cênicas (2017/2021), e na qual assumi, em 2022, um novo desafio: integrar o Conselho Editorial.

Diante dessas e de tantas outras ricas experiências vividas e atra- vessamentos teórico-práticos em arte, particularmente em dança e performance, lanço-me na jornada de escrever este livro, o qual, definitivamente, não é um solo. Reflexões teóricas, processos e produtos artísticos que compartilho incluem pesquisas que faço desde o meu doutorado e trabalhos em que me envolvo/danço/pesquiso/performo com outros seres vivos e não vivos, humanos e não humanos, em duetos, trios, grupos, em diferentes locais (espaço urbano e rural) e explorando diferentes gêneros (videodança, ecoperformances, espetáculos, performances e outros).

A escrita deste livro é mais uma camada de processos investigativos, como propõem Richardson e St. Pierre (2008). Venho “ensaiando”, exer- citando, desde a pesquisa de doutorado (VIEIRA, 2007), a escrita como procedimento metodológico e epistemológico, o que enriquece jornadas de descobertas e construção de saberes e reflexões crítico-imaginativas.

Por isso, no sumário, convidei leitores a interagir com este livro imaginando e performando diferentes formas de “escrita” (desenhos, sons, pinturas, movimentos e o que mais a imaginação permitir). O livro é composto por ensaios em que adoto pluriepistemologias e multimetodologias, e organizado em oito capítulos, identificados pela palavra “Compartilhar” seguida de um número, de 1 a 8. Em Compartilhar 1, trilho jornadas errantes ao flertar com a escrita experimental na busca por encontros ético-estéticos entre dança, ensino superior (incluindo especificidades do brasileiro) e racionalidade neoliberal, com foco em seus princípios do (auto)controle e do consenso. Integro, no diálogo interdisciplinar, autores de outras áreas além da Dança. Há interlocuções com os seguintes conceitos: “psicopolítica”, “somática social” e “coreopolítica”. Essas movências tensionam fluxos diretos e indiretos de saberes corporificados, com pausas e possibilidades de reinvenções de corpos aglutinadas no que chamo de “dança da perda produtiva”. Valorizo e, concomitantemente, tensiono (im)possibilidades que caracterizam a práxis das(os) que “dançam” cotidianamente em universidades.

O Compartilhar 2 contextualiza os Compartilhares 3, 4, 5 e 6, pois nele explicito melhor o conceito de “experiência vivida” e “prática como pesquisa”, fundamentos essenciais para trabalhos artístico-investigativos desenvolvidos ao longo de vários anos junto à Mosaico Cia de Dança Contemporânea, que fundei e dirijo há 15 anos. Apresento essa companhia e os princípios básicos que balizam nossos trabalhos.

Nos Compartilhares 3 a 6, as experiências vividas são alicerces que têm permitido aprofundar pesquisas em processos de criação nas artes da cena, sobretudo dança e performance. Compartilhar 3 revela o processo de criação de um solo autoral, *Fossil* (2005), em que memórias pessoais e sociais se contaminaram para culminar em tradução, transmigração, incorporação e aculturação. Na busca por aprofundar e intensificar espaços corporais de resistência às “zonas de conforto” de movimento, iluminou-se a investigação da criação em dança contemporânea como forma de contar hi/estórias e corporificar memórias. Entre “saltitos” do que é pessoal e íntimo para questões globais e políticas, ampliaram-se maneiras de conceber, processar e “artistar” memórias, transmutando seu suposto estado fossilizado.

Os Compartilhares 4, 5 e 6 descrevem e refletem processos e produtos artísticos que se nortearam pela prática como pesquisa, respectivamente: *Being Bricolage* e *Intermeio*, *Libertas Quae Sera Tamen* e *Penitencia(ria)*.

Esses trabalhos artísticos interartes, de pesquisa em interface com extensão, assumem formatos textuais, palavras e figuras para adensar a reflexão sobre o processo de criação como fenômeno altamente dinâmico que envolve diferentes modos de consciência e sensibilidade. O Compartilhar 7 revela um dos focos das minhas pesquisas mais recentes, com (e não sobre) povos originários, e o meu retorno ao compromisso com minha ancestralidade indígena.

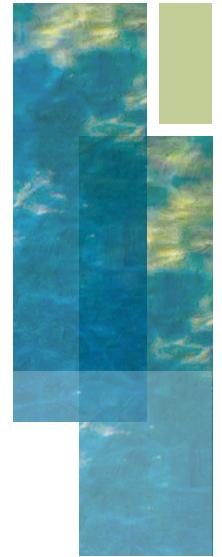
No Compartilhar 8, apresento reflexões intermitentes e acrescento imagens de trabalhos artístico-investigativos que não foram incluídas nos capítulos anteriores. As próprias seleção e manipulação de figuras para compor esse capítulo (e demais do livro), a partir do vasto arquivo de registro fotográfico e filmico de nossas ações artístico-investigativas, formam outra camada reflexiva açãoada pela memória corporificada.

As obras que realizamos, em sua maioria pesquisas teórico-práticas, são geralmente compartilhadas com a comunidade em geral, no Brasil e no exterior, via plataformas variadas, como YouTube, Vimeo, Facebook, sites profissionais e Instagram. Para acrescentar uma camada imagética a este livro (além das figuras¹), disponibilizo os links de todas os trabalhos que são apresentados e/ou discutidos e que foram registrados em vídeo e/ou perforografia. Leitores potenciais de um livro são tão difíceis de se imaginar quanto o público de uma apresentação artística. Que este livro possa contribuir com a práxis de artistas, docentes, discentes, pesquisadores e demais interessadas(os) na temática em questão, a fim de ampliar perspectivas teórico-práticas e, quiçá, inspirar futuras investigações. Que provoque pausas, respirações profundas e movimentos de pensamentos.

Boa leitura.

Alba Pedreira Vieira

¹ N.E.: todos os esforços foram feitos no sentido de localizar e contatar os detentores de direitos autorais de todas as imagens aqui publicadas. Colocamo-nos à disposição para qualquer correção ou complementação de créditos que se faça necessária.



COMPARTILHAR 1

DANÇAR NA/COM/DA PRECARIEDADE DE TENSÕES
E (IM)POSSIBILIDADES NO ENSINO SUPERIOR

Jornadas

Neste capítulo em forma de ensaio, trilho jornadas errantes (Figura 1), flerto com a escrita experimental na busca por pensamentos performativos de corpos dançantes. Promovo encontros ético-estéticos entre dança, ensino superior (incluindo especificidades do brasileiro) e racionalidade neoliberal, com foco em seus princípios do (auto)controle e do consenso. Convidado para um diálogo interdisciplinar autores de outras áreas além da dança, como sugere a pesquisadora grega Katerina Paramana (2017), pois essa é uma maneira de considerar e, quiçá, compreender diferentes pontos de vista, além de ser um movimento de resistência ao neoliberalismo por pesquisadores(as) dessa linguagem artística. Para ela, não podemos ensimesmar-nos. Esse pensamento tem sido particularmente importante desde a pandemia, em que o mundo virtual nos aprisiona cada dia mais nas “bolhas” em que convivem os pensamentos “semelhantes” aglutinados por algoritmos.

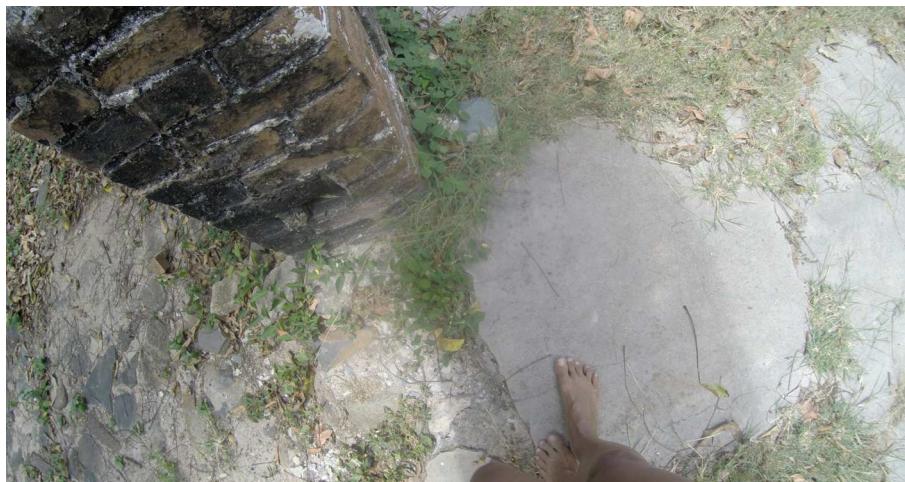


Figura 1 – Errâncias: entrar? Sair? Seguir em frente ou retroceder?

Direita ou esquerda? Pausa. Foto: Alba Vieira (Fernando de Noronha).

Respeitando especificidades inerentes aos diferentes ambientes e realidades universitárias (aos diferentes “chãos”, como diria Lepecki, 2012b), caminho, por vezes, em interlocuções mais próximas com os seguintes conceitos: coreopolítica (LEPECKI, 2012b), psicopolítica (HAN, 2018) e somática social (GREEN, 2015), os quais explicarei

posteriormente. Essas movências tensionam fluxos diretos e indiretos dos saberes corporificados, pausas e possibilidades de reinvenções de corpos aglutinadas no que chamo de “dança da perda produtiva” (aprofundando esse conceito em “Jornadasss”²), valendo-se e, ao mesmo tempo, tensionando (im)possibilidades que caracterizam a práxis das(os) que dançam cotidianamente em universidades. Paramana (2017) explica o neoliberalismo como política econômica, pois no capitalismo contemporâneo há interseção de política, economia e ética. Além da economia, todas as esferas da vida, incluindo a arte, a cultura e a criação em arte, são afetadas. O *homo economicus* institui éticas e racionalidades, a racionalização econômica das relações e a ênfase na responsabilidade pessoal e no autocuidado como soluções para problemas sistêmicos. Assim, são afetadas relações conosco mesmos(as), com outras pessoas, com tempo e espaço.

Rápido cruzamento na “esquina” desta jornada entre minhas experiências vividas (VAN MANEN, 2016), observações pessoais e a explicação de Paramana (2017):

Baseando-me nas práxis cotidianas do ensino universitário da dança no Brasil, minhas e de colegas (VIEIRA, 2007; 2019; VIEIRA; BOND, 2017), percebo o tempo veloz, deixando a sensação de estar-mos eternamente “correndo atrás do prejuízo”. O espaço previamente imaginado como amplo, pois supostamente privilegiaria a liberdade de pensamento e de ações, está tornando-se cada vez mais apertado. Tantas exigências, inclusive para que haja consenso em termos de como e o que agimos/pensamos. Corpo (auto)controle.

Paramana (2017) argumenta que a universidade neoliberal se orienta pela lógica da métrica e dos rankings (classificações), os quais determinam o valor do nosso trabalho. Assim, entre os problemas decorrentes da influência do neoliberalismo na dança, a autora destaca a nossa conduta (de profissionais dessa área), a qual pode alimentar em vez de resistir a esse sistema – o que, por sua vez, impede o seu avanço. Ela também nos provoca: até que ponto reproduzimos formas neoliberais de conduta? Essas primeiras reflexões da pesquisadora agiram como “mola propulsora” deste ensaio.

² Acrescento um “s” a cada nova seção deste capítulo, p. ex., “Jornada”, “Jornadas”, “Jornadass”, e assim por diante, indicando um caminho sinuoso (e não linear) na escrita deste texto, assim como é o formato dessa letra.

Com essas jornadas textuais, ecoo o chamado de Lepecki (2012a, p. 21) para:

[...] identificar quais são as forças e os equipamentos, diários e não metafóricos, que coreografam a sujeição, a mobilização, a subjulação e a prisão; descobrir como se mover nesta contemporaneidade; compreender como, movendo (ainda que em pausa) pode-se criar uma nova coreografia para o desenvolvimento social.

Respiro profundamente. Caminho dialogando, dialogo deslocando pensamentos (Figura 2).

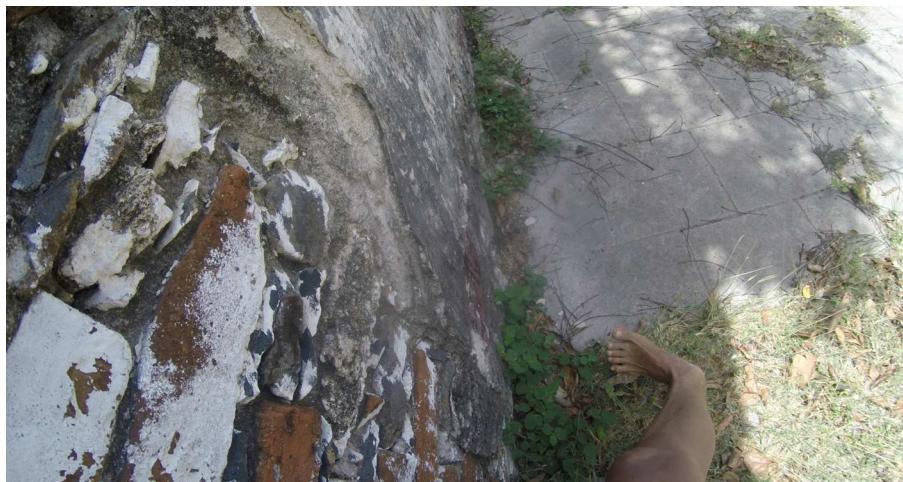


Figura 2 – Ins e expiração calcânea. Foto: Alba Vieira (Fernando de Noronha).

Abro poros para me deixar impactar pelo dissenso, pensamentos contrários. Abro bem os olhos e me aproximo para ler (sou míope) “placas” que sinalizam diferentes opções de qual direção tomar (Figura 3).

Em uma das “placas” se lê: as jornadas foram acrescidas da letra “s”, mas não necessariamente para indicar que uma aconteceu ou antecedeu a outra ou que devam ser lidas na sequência apresentada. Convido a entrar por qualquer uma delas ou por onde se queira entrar e sair neste capítulo.

O GPS sugere estradas mais rápidas e com menos quebra-molas ou com menos policiamento. Olho ao redor, observo os equipamentos de controle de velocidade (que no Brasil apelidamos de “pardal”). Mas sigo tranquila, estou a pé; quero pisar e sentir bem esse chão. Por vezes me sinto perdida. Olhando

ao redor, hesito (Figura 4). Assumo possíveis contradições. O ciclo espiralado dessas errâncias leva a acreditar que ando em círculos. Assim pode ser a jornada de buscar compreender como (re)elaborar estratégias de resistência à racionalidade neoliberal. Não acredito que essa jornada aconteça sozinha. Convido você a caminhar comigo. Logo, espero, seremos muitos(as).



Figura 3 – O que você faz para dilatar poros? Foto: Alba Vieira.



Figura 4 – Sim, há morros na caminhada. Foto: Alba Vieira (Fernando de Noronha).

Jornadass

Nessas jornadass, caminho na direção que indica: ensino universitário da dança. Este se reconfigura contínua e insistentemente “na contramão do chão rachado, difícil” (Figura 5) da universidade (parafraseando Lepecki, 2012b, p. 58), particularmente, a neoliberal.



Figura 5 – Chão universitário? Foto: Alba Vieira
(Comunidade Quilombola Kalunga, Cavalcante/GO).

Sigo por diferentes trilhas, alternando companhias e diálogos com autores da filosofia, cuja ênfase é a “psicopolítica” (HAN, 2018), da educação (p. ex., BREITENBACH, 2015; FREIRE, 1970; SAVIANI, 2021) e da Dança (PARAMANA, 2017), destacando dois conceitos: “coreopolítica” (LEPECKI, 2012b) e “somática social” (GREEN, 2015), a qual aborda a experiência somática pela maneira como vivemos em nossos corpos social e culturalmente (GREEN, 2015). As somáticas tiveram ascensão mais recentemente, e seu início na civilização supostamente tida como ocidental foi

[...] em 1970 por Thomas Hanna, que reconheceu a existência de um conjunto de práticas diferentes que compartilhavam os mesmos princípios semelhantes, tais como: o rompimento com a dualidade corpo/mente, a atenção à

consciência corporal e a percepção dos feedbacks do aparelho sensório-motor. Ele criou o neologismo Somatics para nomear “[...] o campo disciplinar de um conjunto de métodos que têm como objetivo o aprendizado da consciência do corpo vivo (soma) em movimento no ambiente” (ÉDUCATION SOMATIQUE, 2007, tradução nossa) (GLEBER; PIZARRO, 2018, p. 12).

Ressalto conexões entre esses princípios reconhecidos na contemporaneidade como “somáticos” e aspectos intrínsecos das culturais ancestrais de povos indígenas e, também, nas assim nomeadas “orientais”³ (vide VIEIRA 2016; 2018a; 2018b; 2020). Porém, não é meu intuito reforçar a suposta dicotomia entre “pessoal-sensorial-somático” e “social-político-somático”, tampouco entre ocidental versus oriental e/ou somático sensorial versus somático social. Por isso, considero pertinente e concordo com a pesquisadora norte-americana Jill Green (2015, p. 17), que é tempo de reconhecer ambos,

[...] o valor e humanidade em conexão com a terra e a experiência, enquanto também criticamos os problemas associados aos pensamentos da experiência por si só. Talvez seja a hora de acabar minimamente com essas fronteiras enquanto mantemos o pensamento enraizado, posições consistentes e as contribuições [de estudos e teorias] sociais e culturais.

Essa afirmação estabelece relações com a coreopolítica de Lepecki (2012b); destaco o “pensamento enraizado” dela e os “pés no chão” dele, além de ambos não concordarem com a separação entre corpo e mente, teoria e prática, dança e política, assim também como Paramana (2017, p. 9), que afirma: “Ao contrário da crença comum, o mundo da dança ainda luta contra dualismos”. Tais dualismos, segundo a autora, fazem parte da racionalidade neoliberal e provocam cisões e disputas na nossa área, precarizando/deteriorando relações profissionais e, assim, nossas condições de trabalho. O clima de competitividade entre pares, na luta para “provar quem está certo”, descanceliza energia fundamental para unirmo-nos em prol de causas macroessenciais (sem perder de vista as micro), como o fortalecimento da Dança, seu reconhecimento e valorização dentro e fora da academia, a valorização e o respeito: ao dissenso, à singularidade, às diferentes histórias de vida, aos corpos diversificados, às pluriepistemologias, às práticas e discursos artístico-pedagógicos anticoloniais e aos valores contra-hegemônicos.

³ A bipartição oriente e ocidente é considerada por vários autores um mito que interessou ao processo de colonização.

Lepecki (2012b) aborda a racionalidade neoliberal a partir dos conceitos de “coreopolítica” e “coreopólicia”.

Respiro profundamente. Paro de caminhar os dedos pelo teclado. Fixo o olhar na tela, a vista embaralha-se. Antes de explicar esses conceitos, precisamos voltar um pouco na jornada (importante lembrar, não sigo em linha reta, tomo desvios, atalhos, salto pedras, caio em buracos e busco força para deles sair; perco-me sempre) (Figura 6).



Figura 6 – Linha reta? Foto: Alba Vieira (Rio Santa Bárbara, Comunidade Quilombola Kalunga, Cavalcante/GO).

Desde o início da colonização brasileira, foram dizimadas inúmeras culturas indígenas (tidas como selvagens) que aqui existiam antes da chegada de europeus. Estes introjetaram uma racionalidade baseada na ideia de um modelo de identidade, cultura, arte e dança. Modelo único e desejável elaborado por ser humano branco, heteronormativo e do gênero masculino. Esse modelo e o ser que o elaborou deveria ser replicado. Um projeto de modernidade (LEPECKI, 2012b).

A dança seria a da verdade (no singular), a do consenso, para (re)produzirmos, assim, a coreografia do corpo civilizado, utilitário e necessário para o progresso da nação, refletindo a racionalidade capitalista. Na nossa cultura, é cada vez mais arraigada a imagem do indivíduo movido por uma pulsão autônoma para aprendizagem e repetição de passos, gestos, movimentos, posturas e ações codificados. Temos, supostamente, autonomia política e cinética. Perpetuamos, inclusive no ensino universitário da Dança, uma concepção tecnicista da coreografia como inscrição de passos no tempo e no espaço, como se nossa arte fosse politicamente neutra (e como se isso fosse possível). Esse investimento inicial imposto pela mentalidade colonizadora se fortalece com as ideias neoliberais que apostam na fantasia subjetiva da nossa fictícia liberdade e consenso. Pensem, sejamos e dancemos iguais. Bem-vindos à coreografia do consenso.

A proposta do pesquisador (LEPECKI, 2012b) é justamente dançarmos nas tensões, diferenças. No nosso palco – o ensino superior, no caso deste ensaio – acendem-se as luzes (Figura 7) para pensarmos em como nos articular para criar composições de dança como “ação política imaterial” (p. 49), efêmera, precária/instável, que excorpora o consenso e incorpora o dissenso (pluralidade de pensamentos, corpos, crenças, e assim por diante) a partir dos universos da diversidade. Nossa palco revela, então, como pode ser “áspero e esburacado” o chão da universidade, embora muitas vezes com uma fina camada, mais “lisa e uniforme”.

Pausa na jornada. Faço rápida suspensão no fluxo da escrita para cruzar a discussão de outros autores com a de Lepecki e, assim, apresentar brevemente o contexto do ensino superior brasileiro.

Desde o início do século XX a educação no Brasil vem acompanhando o “movimento” europeu e contribuindo de forma cada vez mais contundente com a sociedade produtivista, orientada pelos modelos tayloristas e fordistas (SAVIANI, 2021). Principalmente nas universidades, moldadas então pelo modelo empresarial, instalou-se e vem se reforçando uma forte concepção pedagógica centrada em métodos e técnicas para ensinar com o máximo de eficácia possível (p. ex., transmissão do maior número possível de conteúdos e notas altas em avaliações realizadas por discentes). Todos devem concordar que o modelo ideal a ser seguido é a ênfase na produtividade e na eficiência. Para quem discorda, há regras de controle (p. ex., pontuações em currículos para progressão na carreira, avaliação de cursos de acordo com critérios

quantitativos, como a produtividade de pesquisa/publicações docentes). Esse conjunto de normas faz parte da racionalidade neoliberal: todos(as) devem pensar e agir em conformidade com a lógica da educação como mercadoria útil às necessidades mercadológicas, como bem a ser vendido (embora aparentemente sem valor, sem custo). Professoras(es) universitária(os) de Dança precisam curvar-se diante de conhecimentos científicos legitimados por outras áreas, reforçando, entre outros aspectos, epistemologias do Norte, dicotomias corpo/mente, o saber teórico como superior ao subjetivo e corporificado a partir das experiências vividas na Dança (VIEIRA, 2007).

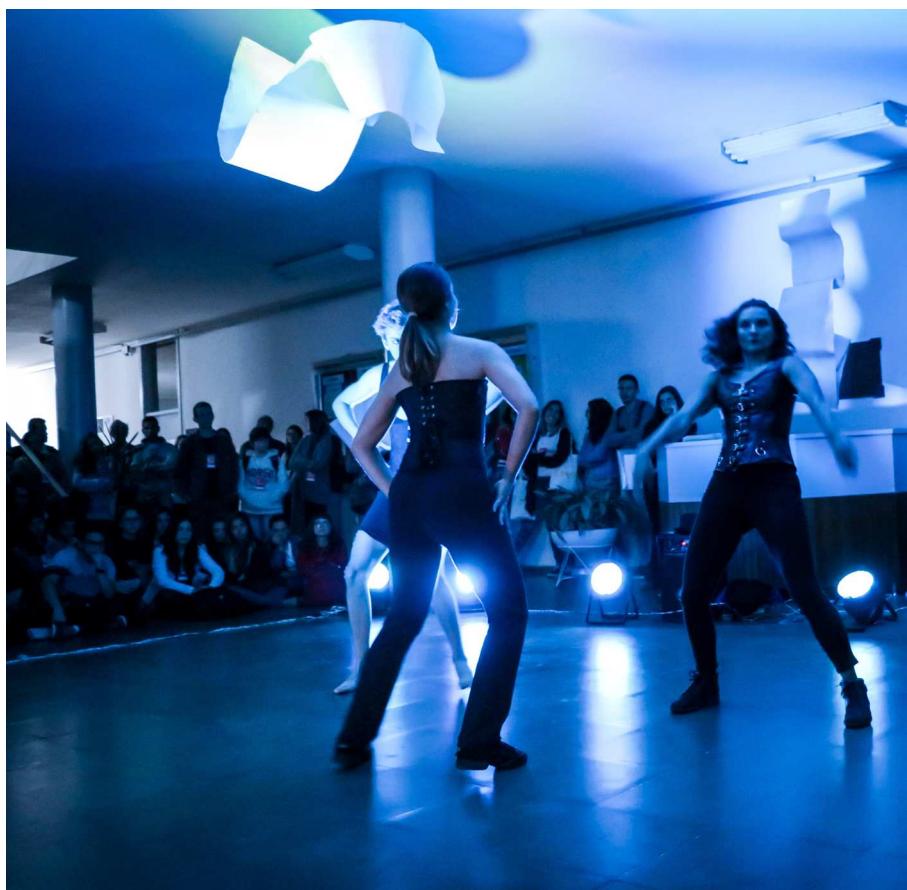


Figura 7 – Descalço ou calçado? Como você dança no chão universitário?

Foto: Viktor Maforte (*Being Bricolage*, apresentação no Departamento de Economia Rural, Universidade Federal de Viçosa).

Tais características integram o neoliberalismo, explicado por Puello-Socarrás (2013) como projeto político amplo e transnacional do capitalismo tardio que vem se adaptando (é precário, instável, assim como a dança) para ganhar sobrevida, ou seja, para que haja a sua reconstituição e consolidação como projeto hegemônico. Altera suas recomendações, que eram voltadas a questões econômicas, e adentra áreas e contextos variados, como o ensino superior. Guimarães, Monte e Farias (2013, p. 38) explicam:

“[...] o produtivismo acadêmico, presente especialmente nas instituições de ensino superior públicas brasileiras, é resultado das políticas mercantilistas, que negam a educação superior enquanto direito social e concebem-na como mercadoria”.

A mercadoria da dança, para atender ao mercado, pode lançar mão da produção de corpos esbeltos e virtuosos e trabalhos artísticos que vão ao encontro da estética hegemônica: espetacularização, linearidade narrativa, produção impecável, entre outros.

A coreografia que Lepecki (2012b) nos convida a (re)criar institui-se como prática política e enquadramento teórico de possibilidades de mobilização para contestarmos a sujeição, o controle, ainda que (mais ou menos) sutil de nossos corpos. Explicando melhor: fundamentando-se em Jorge Rancière e Giorgio Agamben, Lepecki (2012b) expande a visão da coreografia criando o conceito de coreopolítica: “[principalmente na contemporaneidade] arte e política são entendidas cada vez mais como atividades coconstitutivas uma da outra” (p. 43). O autor adverte-nos da coreopolícia, ou generalização da capacidade de monitorar e punir qualquer pessoa que “pisar fora” do padrão normativo neoliberal que prega o controle da subjetividade (Figura 8). Há também um convite: resista à coreopolícia com a coreopolítica, que tem no âmago as mesmas características da política – efemeridade e precariedade –, pois materializa-se teorizando a realidade circundante, para já em momentos subsequentes se reconstruir. A coreopolítica é contínua reinvenção de danças, corpos, singularidades, jornadas. Valoriza o corpo questionador e mutável, curioso e imaginativo, que se (re)constitui continuamente por afetos e sentidos.

Encruzilhada. Minha pesquisa anterior encontra-se com reflexões de Lepecki (2012b).

Há desafios urgentes do nosso tempo (a pandemia e a crise climática são dois deles) enquanto alguns persistem, incluindo as “questões coreopolíticas



Figura 8 – Fora do chão normativo há muito barro; a performer escorrega. Queda e recuperação. Foto: Jamille Queiroz (Videodança Ábar, Campus UFV).

[que] permanecem” (LEPECKI, 2012a, p. 21). Essa afirmação me remete à pesquisa anterior que realizei no doutorado (VIEIRA, 2007; 2019; VIEIRA; BOND, 2017) sobre como professores universitários de Dança experenciaram o fenômeno da “eficiência” em suas práxis. Iluminou-se um aspecto que é fundamental para a somática: a centralidade do corpo na produção e mediação de significados acerca das práxis pedagógicas cotidianas. Revelou, ainda, como docentes se sentiam pressionadas(os) pelas normatividades e cobranças de produtividade, tensionando essas exigências em processos de autoavaliação constante. Porém, na complexidade das práxis cotidianas de docentes que participaram da pesquisa, houve várias histórias que revelaram como vivenciaram momentos em que se percebiam autorrealizados pelas experiências positivas em que se autoavaliaram como eficientes. Revisitando e promovendo um diálogo desses resultados com a discussão sobre coreopolítica/pólicia de Lepecki (2012b), observo que docentes da Dança no ensino superior (da pesquisa mencionada e alhures pelo que observo) se exaurem enquanto vivem em contextos permeados por diferentes aspectos de precariedade/incerteza, incluindo (auto)controle ou (auto)vigilância, para checarmos constantemente se suas condutas vão ao encontro do que é esperado de um(a) professor(a) universitário(a) de Dança. Convivemos com demandas da “linha de produção”: (in)formar discentes sobre a “necessidade” de padronização de corpos, normatividades pedagógicas e artísticas, valorização do produtivismo, valorização da espetacularidade. A exaustão intensifica-se com nossa luta pelo reconhecimento acadêmico e social da área tida por muitos como “patinho feio” da Arte, com questionável utilidade econômica e/ou científica.

Lepecki (2012b) explica que a precariedade da dança brota do seu jogo com forças econômicas (Figura 9); retirá-la da sua posição subalterna na sociedade e elevá-la na economia geral das artes exige nível/esforço físico necessário e contínuo. Tal precarização é/indica a da vida como um todo, fruto do atual triunfo da globalização neoliberal do capitalismo financeiro.

Assim como a COVID-19, o neoliberalismo é altamente contagioso e impacta vários setores da sociedade, incluindo a educação e a educação superior. De forma cada vez mais acintosa, “a implantação das políticas públicas neoliberais, cujo corolário é a mercantilização da educação em todos os níveis, [...] [traz] reflexos no processo do trabalho do professor” (MELLO, 2015, p. 3135). Isso acontece também em universidades, incluindo as públicas brasileiras, nas quais políticas neoliberais têm incrementado a lógica da mercantilização da educação, reforçando a meritocracia e a competitividade, que se refletem

na exigência por produtivismo acadêmico e eficiência pedagógica. Isso tem gerado reflexos no ensino e na atuação docente pela ênfase na produção de resultados quantitativos e utilitários (seja no ensino, na pesquisa e/ou na extensão). Para nós, artistas da dança, permanece sempre o dilema: devemos resistir e recusar atribuir utilidade a trabalhos artísticos, processos educacionais, extensionistas e investigativos, realizando movimentos contra a coreopólica (LEPECKI, 2012b)? Ou devemos ceder e atender à necessidade do mercado, incorporando valores utilitaristas às nossas propostas artísticas, pedagógicas e em nossas pesquisas, para que se tornem funcionais, vendáveis, valoráveis? Ou, ainda, buscar tensionar essas duas vias? Paramana (2017) responderia positivamente à última dessas perguntas (Figura 10). Ela propõe o que chama “estratégias duplas”, pois não se trata de escolher e, assim, reproduzir algumas das hierarquias existentes ou estabelecer novas, por exemplo, a teoria sobre a prática, a mente sobre o corpo (ou vice-versa), a articulação verbal sobre a física, a inter, multi ou transdisciplinaridade, a auto-organização sobre a dependência do estado, e assim por diante. Para Paramana (2017), a resposta é “sempre e sempre” buscar tensionar e o equilíbrio entre duas vias que se mostram dicotômicas a princípio.



Figura 9 – Dança-folha/vida brotando nas fendas de rocha vulcânica. Foto: Alba Vieira (Havaí).



Figura 10 – Não penda para um lado só. Foto: Viktor Maforte (Mosaico Cia de Dança/UFV).

Vejo uma mina de água potável ao lado da trilha. Percebo a garganta seca. Saio da trilha principal, em busca de matar minha sede. A água também umedece nossas discussões com reflexões da educadora e pesquisadora norte-americana da Dança Susan Stinson (2005) (Figura 11).

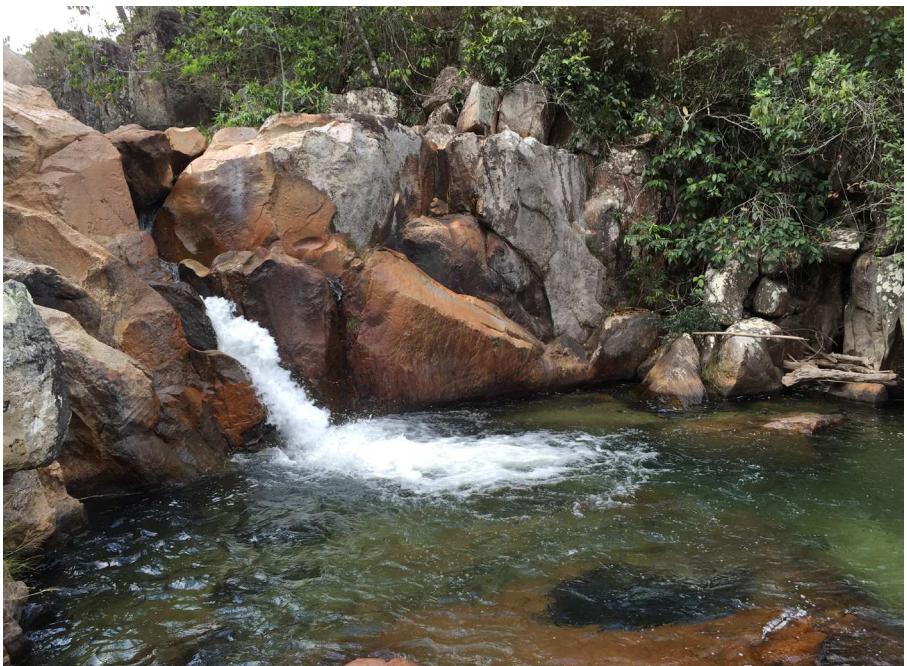


Figura 11 – Miragem? Foto: Alba Vieira (Rio Santa Bárbara, Comunidade Quilombola Kalunga, Cavalcante/GO).

Stinson (2005), em um artigo provocador intitulado “*Why are we doing this?*” (“Por que estamos fazendo isso?”), discute como nosso trabalho em Dança na universidade neoliberal é extenuante, pois envolve: tentar convencer administradores da importância do que temos a oferecer e, também, convencer a sociedade no geral de que deveria se importar com o ensino da Dança em nível superior tanto quanto nós. Gastamos muitas e heroicas horas advogando pela dança, e engajando-nos em esforços que são típicos de negociantes: adequar nossos produtos (trabalhos artísticos, projetos de pesquisa e extensão, e até aulas) com características valorizadas pelo mercado para poder vendê-los. A autora relembra que, em diferentes épocas, adequamos nossas pesquisas ao que o mercado quer: para a área de Saúde, indicamos a dança como uma atividade saudável

(p. ex., para controlar a obesidade); para a Educação, a dança auxilia estudantes a obter melhores rendimentos em disciplinas tradicionalmente valorizadas (p. ex., línguas, matemática, biologia, física), por ser utilizada como uma estratégia didática mais prazerosa; para as Ciências Sociais, a dança auxilia na sociabilização e a “produzir” pessoas críticas e criativas. Para além de adequar nossos projetos ao que o mercado quer, temos, ainda, de nos (pre)ocupar com a divulgação de resultados da pesquisa acadêmica via publicações em periódicos, livros e capítulos de livros. Este se torna um fenômeno cada vez mais complexo e, de certa forma, com demandas intensificadas que, quando não alcançadas, geram também frustração. Ela questiona o porquê de fazermos e nos desgastarmos tanto. Sua resposta: porque amamos a dança e queremos convencer as outras pessoas a amá-la também. Como é exaustiva a luta pelo reconhecimento social (fato também apontado por Lepecki, 2012b) e acadêmico da Dança, a docência em nível superior pode ocorrer em fluxos pautados por sentimentos paradoxais entre dever e prazer, gerando tensões existenciais.

Avisto uma árvore, sento-me na sua sombra. Estou cansada, corpo pede um pouco de descanso (Figura 12).

As já mencionadas (e outras) exigências mercadológicas e contínuas mudanças (mais demandas, mais normas e metas são continuamente inseridas) no mundo do trabalho em universidades neoliberais incrementam os desafios cotidianos às instituições e interferem em valores pessoais e sociais de docentes. Nesses casos, temos de lidar com demandas intensas relativas ao crescimento profissional e à ascensão na carreira acadêmica como professores(as) no ensino superior. Exigências mais comuns apresentadas para professores(as) universitários(as) em geral – e também para nós, educadores(as) de Dança, incluem altas produtividade (p. ex., mais publicações, aulas, orientandos(as) e maior envolvimento em atividades acadêmicas de pesquisa e extensão) e eficiência (produzir mais e com alta qualidade), o que pode levar ao acirramento da “autoavaliação” e da competitividade entre pares. Esses fenômenos podem estar presentes, inclusive, nas experiências profissionais de docentes que estão cientes de teorias educacionais que clamam por resistência e rompimento com o modelo competitivo dominante. Ao buscarmos escapar das demandas que se renovam sempre, lutamos para que não nos embrenhemos cegamente na “cultura de produtividade científica”, em termos de publicações acadêmicas e produções artísticas, e para manter em nossas práxis o valor social da cooperação, cultivando a habilidade de “entender e mostrar-se receptivo ao outro para agir em conjunto” (SENNETT, 2012, p. 10).



Figura 12 – Sombra? Foto: Alba Vieira (Comunidade Quilombola Kalunga, Cavalcante/GO).

Placa grande de alerta: cuidado, autocoavaliação à frente (Figura 13).

Quanto mais professores(as) universitários(as) de dança aumentam exigências consigo mesmos(as), mais tendem a exercitar a autocobrança de fazer mais e melhor. Podem, assim, questionar a própria competência técnica/artística, por causa de normatizações e/ou parâmetros externos, o que é um aspecto muitas vezes velado da precarização/debilidade do trabalho docente em dança. Respeitadas as diferentes realidades das instituições superiores de ensino e contextos sócio-político-culturais nas quais estão inseridas, importante relembrar que, geral e historicamente, a maioria dos(as) profissionais da Dança, incluindo docentes universitários(as), já se encontram acometidos(as) pelo conceito de eficiência. Em aulas de dança (dentro e fora de ambientes de ensino formal, e em diferentes níveis), como discutido por Jill Green (2015), há cobrança interna e externa por

corpos e movimentos ideais. Exemplo típico e amplamente discutido é o ato de “vigiar-se” constantemente no espelho para autoavaliar-se: o movimento está correto? O corpo está conforme os padrões ideais? A perna está alta o suficiente nesse *grand-batttement*? (Figura 14).



Figura 13 – Placa de autoavaliação. Foto: Alba Vieira (Fernando de Noronha).

A imposição de modelos e padrões externos, com o passar do tempo, é de tal modo internalizada que nem professores(as) nem espelhos são mais necessários. Isso possibilita que aflorem sentimentos e estados corporais negativos, tais como frustração, medo, ansiedade, cansaço. Ademais, como discutido por Green (2003), a imagem do corpo ideal é inicialmente imposta por professoras(es) de dança e alunes(as) (a maioria mulheres) que lutam diariamente para ir ao encontro desses ideais estéticos. Com o tempo, há incorporação de autotreinamento e autorregulação para atender a esses requisitos hegemônicos. Como lembra Lepecki (2012a), precisamos treinar tanto o incorporar como o excorporar.

Recordo-me novamente dos resultados da pesquisa anterior que realizei (VIEIRA, 2007; 2019; VIEIRA; BOND, 2017) com docentes universitários de Dança e que sintetizo num curto “atalho” tomado na jornada.



Figura 14 – A perna está alta o suficiente? Laboratório de Criação da Mosaico Cia de Dança.

Estúdio do Curso de Graduação em Dança/UFV. Foto: Xim.

Participantes relataram várias e diferentes experiências em que, quando por motivos diversos se perceberam “ineficientes” nas suas práxis, entraram em processos de “conversa interna”, autoquestionando-se e avaliando-se de forma culposa, julgando-se os grandes e únicos responsáveis pelos seus “fracassos”. Ainda revelaram seus sentimentos e estados corporais negativos nessas ocasiões. Tais como “ansiedade, tensão, medo, cansaço”. Nesses autojulgamentos, não houve sequer uma menção correlacionando tensões e/ou problemas no trabalho à racionalidade neoliberal que já está tão introjetada no meio acadêmico, inculcando noções de competitividade e individualismo. Compreendo que esse processo de autorresponsabilização em situações que envolvem tanta complexidade é outro exemplo da precariedade do docente de Dança no ensino superior, pelo tipo de racionalidade que se alastrá no neoliberalismo e é discutida por Han (2018) e Breitenbach (2015): a opressão e a alienação das pessoas, incluindo professores(as) universitários(as) de Dança, não acontece mais somente como algo externo (o que foi preconizado por Paulo Freire, 1970).

Trilhando sem rotas: provisoriadade, transitoriedade. Corpo mutante.

A racionalidade neoliberal infiltra o meio acadêmico, levando professores(as) universitários(as) a perceberem suas capacidades como incapacidades, e intensifica a precarização da sua vida profissional por recheá-la com dúvidas, incertezas sobre suas próprias competências e habilidades e desconfianças sobre (supostas) avaliações negativas por si, por pares, por discentes, e assim por diante. O nível de exigência, perfeição e eficiência que nos impomos altera a forma como nos percebemos, ou seja, nossa intrassubjetividade, a relação conosco/corpo, e também a maneira como percebemos nossas relações com colegas e com o tempo e espaço, intersubjetividade. O tempo profissional pode ser percebido como correndo de forma tão lenta e desgastante que sempre desejamos férias, finais de semana, que chegue logo a aposentadoria. O espaço pode tornar-se tão pouco colegial, nada amistoso e tampouco hospitalero, que a vontade é sempre não mais pisar nesse “chão” demasiado acidentado, cheio de pedras e fissuras (LEPECKI, 2012b). Mas Lepecki aposta exatamente no aproveitamento das fissuras, das brechas, para delas extrair possibilidades impensadas, múltiplas, que produzem atrito com o que está estabelecido. Fissuras como contradispositivos que permitem linhas de fuga do que está (im)posto para construção de determinados tipos de “sujeitos docentes.”

Outra placa de alerta: “Psicopolítica a um metro. Siga com cautela.”

O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2018), em seu livro *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*, elabora proposições teóricas nada animadoras ao discutir a relação entre o neoliberalismo e a vida psicológica de indivíduos. Ele argumenta que, nas sociedades e instituições (tais como as universitárias, foco desse ensaio) regidas direta ou indiretamente pelo regime neoliberal, interiorizamos suas dinâmicas de acumulação do capital ao abraçarmos a ideia da autoexploração. Mergulhamos incessantemente em projetos individuais e supostamente “livres” enquanto nossa subjetividade automatizada passa a ser orientada pela competição. Essa nova forma de sujeição é sutil e afasta-se de dinâmicas coercitivas. O sujeito torna-se um empreendedor de si mesmo, sentindo-se cada vez mais inclinado a agir individualmente e, dessa maneira, não é capaz de estabelecer relações colaborativas e desinteressadas com seus pares. A autocobrança pelo desempenho torna-se uma luta interior consigo mesma(o). Han adverte para o equívoco de se acreditar que o sujeito atual faz parte de uma multidão cooperante.

Tensão na caminhada. Encruzilhada com diversas possibilidades para continuar a jornada. E agora? (Figura 15).



Figura 15 – Encruzilhada. Foto: Alba Vieira
(Comunidade Quilombola Kalunga, Cavalcante/GO).

Tratar da competitividade ou de relações em que há rivalidades e disputas (em diferentes graus) parece ser um aspecto paradoxal se pensarmos no âmbito educacional, incluindo a Dança no ensino superior. Tensões. Pregamos em nossos discursos a importância da colaboração e cooperação entre nós e nossos(as) colegas educadores(as), entre professores(as) e educandos(as). Seria a competitividade fato que acontece, mas velado e silencioso? Na pesquisa que realizei (VIEIRA, 2007), participantes revelaram situações em que perceberam tanto colaboração como competitividade com seus colegas. Os corpos docentes sempre estavam alertas nas situações negativas e manifestavam “frustração, desconforto, aborrecimento, ressentimento” etc. Mesmo assim, lembro novamente: não houve sequer uma menção correlacionando tensões e/ou problemas no trabalho à racionalidade neoliberal, a algo sistêmico e macro. As experiências negativas nas relações profissionais foram interpretadas em nível micro e mais como questões individuais e específicas daquele contexto, daquele ambiente em que trabalhavam.

Paramana (2017) cita o filósofo italiano Franco Bifo Berardi, que discute a precarização da vida e do trabalho a partir da contínua competição entre corpos nas sociedades neoliberais. Ela argumenta que a dança tem um importante papel a desempenhar na transformação do mundo atual, mas precisa perder o medo, afirmar-se e agir. Isso inclui refletir criticamente sobre o sistema neoliberal e como este afeta nossa área e a nós mesmos, nossas condutas. Continuar afirmando que somos “naturalmente” colaborativos, criativos, críticos, sensíveis, e assim por diante (ou seja, ressaltar somente a nossa qualidade como artistas do corpo e da nossa arte), pode não nos auxiliar a mudar o estado de precariedade atual no qual nos encontramos e que se reflete nas nossas ações e relações. Segundo a autora, temos de observar nossa “conduta” que já tem incorporado a racionalidade do sistema político-econômico hegemônico neoliberal. Nesse sentido, Lepecki (2012b) reforça a importância de utilizar a precariedade/instabilidade da dança com a qual estamos acostumados(as), para precarizar o modelo hegemônico que nos é imposto.

Pausa para reforçar cruzamentos com resultados da pesquisa com professores(as) universitários(as) de dança (VIEIRA, 2007). Volto na jornada, ou será que ando em círculos?

Participantes relataram percepções contraditórias que dançam entre polos de conexão e desconexão conosco mesmos(as) (nossas subjetividades) e competitividade e colaboração com nossos pares. Esse tipo de tensão pode marcar as experiências intersubjetivas em

longo prazo e culminar na exaustão, com declínio na qualidade de vida pessoal, na qualidade de vida profissional e até mesmo na qualidade pedagógica. Mas também podemos nos valer das experiências incorporadas de conexão conosco mesmos(as) e da cooperação com nossos colegas para a elas sempre voltarmos, para que estas se tornem coreografias que valem sempre a pena serem repetidas, remontadas.

A precarização do trabalho de docentes universitários(as) de dança, relacionada à racionalidade neoliberal, como discutida por Lepecki (2012a) e Paramana (2017) e evidenciado pelos resultados da minha pesquisa de doutorado (VIEIRA, 2007), pode trazer tensões constantes, tais como realização e frustração, e cobrança externa e autocobrança. Docentes de Dança, geralmente mais conectados(as) aos saberes somáticos, precisam avaliar em que medida aspectos laborais estão afetando negativamente sua qualidade de vida pessoal e profissional e, consequentemente, a qualidade de ensino. Pensando a partir da somática social (GREEN, 2015), precisamos refletir criticamente sobre como a vida em geral sofre esses impactos e se deteriora. Podemos escolher a jornada reflexiva para nos cutucar: o que é prioridade em nossas vidas, na vida de colegas, de discentes e na vida da sociedade (local, regional, continental, mundial)? O que fazer diante de contextos acadêmicos que têm sido regidos pela lógica de mercado?

Corpo questionador, bagunçador (Figura 16).



Figura 16 – Corpos bagunçadores; videodança Cães da Mosaico Cia de Dança.

Disponível em: <https://youtu.be/MH22kwYehqM>. Foto: Viktor Maforte.

Sem querer apresentar soluções simplistas nem responder definitivamente a essas perguntas (o que é impossível), e muito menos prescrever receitas e/ou indicar mais uma imposição a ser seguida, sugiro que podemos adotar estratégias de ações de intervenção a partir do corpo em níveis micro e macro. Essa escuta atenta é também sobre a manutenção da saúde holística pessoal (física, emocional, psíquica, relacional, espiritualizada) e social (sociedade mais humanizada, solidária, justa, democrática e afetuosa). Estratégias a partir do corpo são articuladas por Lepecki (2012b, p. 46):

De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica.

Essas ideias abordam algo relacionado aos resultados da pesquisa que realizei (VIEIRA, 2007): a dança constrói-se a partir das contradições que se apresentam. Corpos dançantes ativam seus saberes corporificados, mesmo quando não estão propriamente criando ou fazendo dança (mas também, por exemplo, quando a estão ensinando), para (re)criar significados do âmbito em que tais contradições emergem (no caso desta discussão, na universidade). Daí deriva a reflexão de que a dança é arte diferente das demais porque é teoria sociopolítica (o que o autor chama de coreopolítica), em ação que pensa o corpo sujeito.

Paramana (2017, p. 25), ao discutir a economia da dança no momento neoliberal contemporâneo, também sugere estratégias que são próprias da nossa área:

[...] a dança é muito habilidosa em perceber tempo e espaço e a relação do corpo com os mesmos, em negociar, organizar, criar e quebrar regras, encontrar alegria em estar e ser no mesmo tempo e espaço com outros, em trabalhar com outras pessoas compreendendo o corpo – sua mecânica, fluência, experiência e relação com outros corpos, e escutando o corpo, seus ritmos e necessidades. Tudo isso é necessário para afetar mudanças no momento contemporâneo, mas precisamos estar atentas(os) para como e para qual efeito nós usamos esse conhecimento e assim nos prevenirmos de sermos coreografados(as) pela coreografia da economia global⁴.

⁴ Esta e demais traduções livres do Inglês para o Português encontradas neste livro foram feitas por mim.

Essas e outras estratégias importantes devem ser criadas e materializadas na busca pela diminuição de condições e características que levam à precarização/fragilidade/deterioração do nosso trabalho docente pelo impacto que princípios do neoliberalismo têm em nossas respectivas subjetivações. Apresentamos algumas sugestões a seguir, aglutinadas no que chamo de “dança da perda produtiva”, valendo-se e ao mesmo tempo tensionando a precariedade/instabilidade/incerteza que caracteriza nossos trabalhos artísticos e em universidades. Um jogo de “incorporar” (a resistência) e “excorporar” (LEPECKI, 2012A) (a submissão) traduz-se no exercício de tensionar a precariedade.

Há uma “placa” grande aqui, com um alerta: “O que se segue é apenas uma sugestão”. Há outra “placa”. ainda maior: “É proibida a prescrição”. E mais outra, maior que todas anteriores: “Atenção. Reduza a velocidade. Adiante não há receita nem indicação da única jornada a ser seguida”.

Ah! Outra “placa” estava meio escondida atrás de uma árvore: Há também síntese a seguir, em forma de considerações finais, de reflexões desenvolvidas ao longo desse texto.

Jornadasss: dança da perda produtiva

Apresentei neste capítulo características do neoliberalismo (p. ex., competitividade, apagamento de subjetividade e diversidade, educação guiada pelo modelo empresarial) que têm sido infiltradas na educação superior em Dança; por vezes inseri aspectos específicos da realidade brasileira e cruzei com resultados acerca de significados corporificados paradoxais (p. ex., alegria, sofrimento, aborrecimento, euforia) e expressados por docentes universitários de Dança da minha pesquisa anterior (VIEIRA, 2007). Relembrei como, historicamente, corpos dançantes têm recebido formação/treinamento para se encaixarem a formas de comportamento e padrões corporais já estimulando o (auto)controle, uma das características neoliberais.

Reflexões sobre coreopolítica (LEPECKI, 2012a), psicopolítica (HAN, 2018), somática social (GREEN, 2015) e estratégias duplas (PARAMANA, 2017) discutem aspectos do amálgama de arte e política. O ensino superior, seguindo a lógica mercadológica do neoliberalismo, pauta a educação pelo modelo empresarial, que valoriza o corpo útil e produtivista, mas que se infiltra nos corpos, tornando-se também uma força interna de (auto)aniquilação de valores humanizados.

Há alertas sobre estar atentos(as) a binários existentes na área da dança (p. ex., saber corporalizado versus mental, teoria versus prática), o que a enfraquece. Atentar a possibilidades de criar um território com chão propício para abrigar corpos que improvisam maiores união e engajamento profissional em prol da criação de demandas coletivas macro/com interesses coletivos mais abrangentes e micro (seja o que isso signifique para cada um[a]). Germinar desse chão água potável que nutre corpos questionadores do projeto neoliberal e problematizadores de suas premissas a partir de vários pontos de vista. Brotar dessas fissuras corpos imaginativos que atuam em conjunto, mesmo que a partir de pensamentos divergentes, para criação de outros modos de enfrentamento das relações entre arte, educação e trabalho (Figura 17).



Figura 17 – Corpo H2O germinando das pedras. Foto: Alba Vieira
(Rio Santa Bárbara, Comunidade Quilombola Kalunga, Cavalcante/GO).

Placa de encorajamento: Força, coragem. Sigam pautadas(os) na força coletiva por um chão que apoia passos de corpos mais fraternos, solidários e cooperativos (Figura 18).

Corpo animado.

A valorização do dissenso, das tensões de corpos diversos, com subjetividades, histórias e experiências diferenciadas, pode fomentar corpo poroso, que respeita e valoriza a pluralidade e sabe perceber e trabalhar a partir de contradições. Quais corpos queremos ser e (trans)formar? Corpos subversivos que invertem a lógica do controle e do shopping (termo utilizado pela colega, pesquisadora Lídia Olinto) de trabalhos artísticos, de pesquisas, de aulas, de conhecimentos? Corpos imaginativos que aproveitam as brechas, fissuras do chão universitário para problematizar e buscar investir na formação de corpos cooperativos, solidários? Corpos flexíveis, que se reconfiguram para enfrentar desafios que nos são comuns no meio acadêmico (desumanização da educação e massificação de corpos, desvalorização histórica da área, apagamento do corpo experiência vivida)? Corpos resilientes, que caem nos buracos quando exauridos, mas que se “levantam, sacodem a poeira, dão a volta por cima” (como canta Beth Carvalho) e continuam na luta pelo fortalecimento da área?

(Re)invenção de corpos está no cerne do que proponho como via/jornada alternativa para enfrentar o neoliberalismo: a dança da perda produtiva/DPP. Essa proposta parte do princípio de que o valor humano de uma pessoa pode elevar-se quando repadronizamos nossos corpos para o desapego e abrimos mão do produtivismo, do individualismo, da (auto)pressão e/ou da (auto)cobrança por eficiência.

De forma provocativa, essa proposta se chama DPP, pelo uso de dois termos relacionados a princípios do neoliberalismo: “ganhar” (lucro, status, reconhecimento e outros) e “produzir” (renda, serviços, bens e outros) são atividades que na sociedade contemporânea são geralmente relacionadas a pessoas fortes, e perder e não produzir, às fracas, inúteis. Como e o que produzir pela perda? Ao “jogar” com esses termos, proponho engendrar subjetividades que problematizam as demandas neoliberais.

Atenção, muita atenção; pise de forma terna. Proposta precária à frente (Figura 19).



Figura 18 – Corpos animados: dança criada de forma coletiva e colaborativa. Estreia do espetáculo *Dança Vadia*. Disponível em: <https://youtu.be/o55eC5LatTw>. Foto: Viktor Maforte.



Figura 19 – Cuidado ao caminhar. Espetáculo *Horas Perigosas* (UFV).

Disponível em: <https://youtu.be/qg5cADuQVDI>. Foto: Felipe Minecucci.

Sobre a DPP, pode-se dizer que ela

- acontece no/do/pelo corpo dançante com suas nuances e subjetividades próprias, em seus movimentos, gestos, suores, pausas, fluxos e imagin(ações). Nossas práxis, histórias de ensino, experiências vividas, corpos tão diversos têm em comum o saber corporificado que silencia, grita, sussurra, escuta, toca, cheira, tateia, vê... vive; e cada uma dessas ações tem suas próprias vida e subjetividade. A DDP é um trabalho de si, mas entendendo que os corpos pessoal e social estão em constante fluxo de trocas; eu-outro...;
- não é sobre técnicas ou gêneros de dança, mas abarca vários deles ou cria outros. Em contatos-improvisações, por exemplo, lidamos, negociamos, cedendo e acolhendo diferentes corpos, fazeres, pensares, mas também buscando apoio para nossos próprios. Há momentos de tensão e entranves, de não saber como resolver problemas que surgem, mas os corpos assumem essas situações cientes de que delas não há como correr e que soluções são efêmeras, temporárias; logo precisaremos nos rearranjar novamente para movimentarmo-nos em novas configurações. Como lembra Lepecki (2012b), a dança é efêmera como a política, e nas suas contínuas transformações históricas, encontramo-nos com a proposta

da arte contemporânea, que não busca adequação a padrões estéticos, não segue em linha reta, mas acolhe curvas, atalhos, desvios, errâncias. A DPP não busca a perfeição virtuosa, mas encontra a força do que é tradicionalmente visto como imperfeição e erro;

- estimula a produção, mas aquela crítico-criativa, que prioriza dançar com outros(as) corpo(s) suando para montar a coreografia da colaboração; nos laboratórios de criação há sempre discórdias, e estas são imprescindíveis; mas se compartilham momentos de alegria (por si só esta já é uma forma de resistência e resiliência) e liberdade. Lembrando que liberdade não é algo a se alcançar, mas a se produzir no coletivo. Improvisando saltos para transpor buracos do chão universitário, que não é terraplanado nem liso, e muito menos macio (LEPECKI, 2012b);
- é pessoal e coletiva, e permite reencontrar a força de afetos humanos, do afetar e ser afetado, do se transformar e transformarmo-nos uns aos outros. O tempo (ora dilatado, ora veloz, há pausas), as energias (intensas, suaves) e os espaços (pequenos, enormes, lisos, acidentados) são reconfigurados. Pode haver “laboratórios de criação e de ensaios”, composições em tempos reais, performances de encenações artístico-pedagógicas em espaços comunitários ético-estéticos permeados pelo afeto. Pode haver...;
- é um contínuo convite para improvisarmos juntos(as) uma dança anticolonial orientada pela nossa “responsabilidade de nos recriarmos em sociedade” (SHOR; FREIRE, 1987, p. 77), incorporando e, a partir das estratégias do corpo (LEPECKI, 2012b) e das estratégias duplas (PARAMANA, 2017), excorporando a “psicopolítica” (HAN, 2018).

Corporificar a DPP no chão movediço da vida pedagógica universitária é ser e estar em cumplicidade com a aprendizagem que se compromete a redescobrir valores humanos, como aqueles que emergem de relações intra e intersubjetivas, que são agentes sociais poderosos e vitais dos quais nosso mundo educacional em geral, e da dança em especial, podem estar necessitando tanto.

Finalmente, sugerimos que a DPP tem células de um movimento que clama por se bater o pé com “força terna”, pois insiste em

- relacionar-se às potências complexas e infinitas que constituem o ensino da dança em nível superior, como transformação corporificada;
- estimular jornadas individuais e coletivas, que buscam complexificar desafios enfrentados para “produzirmos”, ou melhor, imaginarmos, sonharmos, criarmos, improvisarmos, performarmos, coreografarmos,

fencionarmos outros modos de existir e coexistir no contexto universitário que não nos obriguem a sucumbir à lógica perversa do capital.

Que as jornadas deste texto possam ser (mais) um alerta. Há o jogo que nos é imposto. Podemos dançá-lo à nossa maneira. Questionando, problematizando, tensionando, duvidando de políticas públicas neoliberais que precarizam/fragilizam as artes da cena, incluindo a dança, condições de trabalho, relações profissionais.

Atenção, o caminho é longo: viver, conviver com a precariedade/instabilidade.

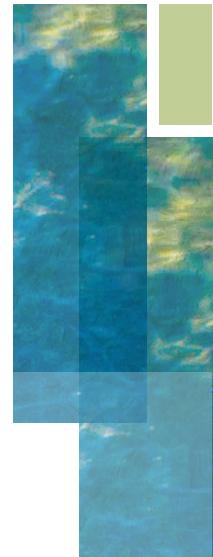
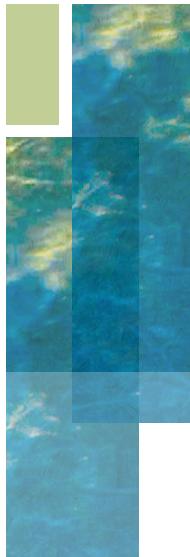
Corpos que temem o desconhecido, a incerteza, podem temer o próprio processo de ensinar, pesquisar, criar e fazer dança. Não há resposta pronta, fechada, simples para como nós, corpos individuais e coletivos, vamos resistir ao impacto do neoliberalismo na nossa práxis. Essencial é seguir a jornada do questionamento sobre como podemos perseverar e não sucumbir. Permitindo-nos momentos potentes de pausa e descanso, de retornos, de estarmos completamente perdidos. E sem (auto)culpa (Figura 20).



Figura 20 – Dançando descalço mesmo no chão de terra.

Videodança *É o progresso né*. Realizada em Viçosa/MG.

Disponível em: https://youtu.be/z_NzyFIlkRw. Foto: Jamille Queiroz.



COMPARTILHAR 2 CONTEXTUALIZANDO



O arcabouço teórico, conceitual e reflexivo apresentado no Capítulo 1 revela desafios de se trabalhar com as artes da cena no ensino superior. Persistir “artistando” de modo a aliar ensino-pesquisa-extensão tem sido uma forma que tenho encontrado de agenciar a dança da perda produtiva. Assim, nos próximos capítulos (3, 4, 5 e 6), abordo processos de criação em dança e em performance a partir de experiências vividas (VAN MANEN, 2016) e da prática como pesquisa (HASEMAN, 2015). Aproximo-me das ideias do filósofo canadense Max van Manen porque ele propõe pistas para que possamos investigar e criar nossos próprios percursos na escrita reflexiva e corporificadas de nossas experiências. Não busco construir da/com a prática artística teoria prescritiva sobre processos de criação em dança e performance, mas compartilhar um mosaico de ações que revelam a complexidade dessas jornadas.

As pesquisas artísticas foram desenvolvidas a partir do cruzamento de linguagens artísticas e que têm como prisma o que tenho chamado de “in-ex-corporação” (VIEIRA, 2020) – fluxos gerados no “entre”, nas trocas interno/externo, corpo/ambiente, eu/outro, e no entendimento de que teoria e prática são indissociáveis. Exploro a complexidade que envolve processos de criação em Dança e performance a partir de experiências vividas (VAN MANEN, 2016) e da prática como pesquisa (HASEMAN, 2015). Adoto sugestões de van Manen para esse retorno a experiências vividas, “dançando nos entre” da escrita intuitiva, corporificada, e o estado de concentração reflexiva para compartilhar experiências diretas e primordiais com o mundo circundante. Por isso escrevo, ora na primeira pessoa do singular, ora no plural (quando entendo que, por trabalhar geralmente em grupo, a percepção e os significados iluminados podem estender-se às demais pessoas com as quais trabalho). Ao revelar a existência humana, abrem-se caminhos que possibilitam o encontrar, o transitar e o cruzar com pensamentos/ações de outras pessoas, além de possibilidades de como podemos construir conhecimentos que respeitam as diversas cosmologias e histórias a partir de experiências vividas.

Da prática como pesquisa de Haseman (2015) adoto a perspectiva de que o conhecimento se dá concomitante ao processo de criação em Arte, com suas contingências e incertezas (HASEMAN, 2015). Deixando-me contaminar pela pesquisadora e artista da dança inglesa Vida Midgelow (2012), articulo prática, escrita, teoria e pesquisa de forma corporificada para exercitar modos de construção do conhecimento que busquem

diferentes maneiras de estabelecer interlocuções com as normatizações do discurso acadêmico.

Também me aproximo de ideias do pesquisador Brad Haseman, da Queensland University of Technology, em Brisbane (Austrália), que propõe a pesquisa performativa (*performative research*), em que dados simbólicos não são necessariamente de natureza quantitativa (numericamente simbólicos) ou qualitativa (verbalmente simbólicos). A pesquisa, assim, refere-se à ação e à prática, ou seja, os dados são performativos. Portanto, os processos de criação e as realizações artísticas que compartilho neste livro não somente expressam as pesquisas desenvolvidas, mas se tornam as próprias pesquisas (HASEMAN, 2015).

Os processos de criação em dança e performance são feitos por corpos que exploram gestos, expressões, repertórios, pensamentos, conceitos, movimentos e propostas poéticas, entre outros⁵. Os fluxos cognitivos são corporificados, pois não entendemos cognição somente como um processo mental⁶. Neste livro, apresento alguns aspectos das minhas experiências vividas nas Artes da Cena, por meio de uma obra solística (Capítulo 3) e em trabalhos com a Mosaico Companhia de Dança Contemporânea (capítulos 4, 5 e 6)⁷, fundada em 2008 e vinculada ao Grupo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à UFV. Considero importante compartilhar conhecimentos construídos ao longo destes quase 15 anos de existência da Mosaico, e também pelos fatos de contarmos com pouco apoio financeiro, estarmos inseridos em uma universidade que não tem tradição na área de artes, vinculados ao Curso de Graduação em Dança da UFV, que não tem Programa de Pós-Graduação, e localizados em uma cidade pequena e com reduzido poder econômico no interior de Minas Gerais (Viçosa tem aproximadamente 80 mil habitantes). Mesmo com esses desafios, temos produção considerável em termos de formação de recursos humanos na graduação (por meio de pesquisas de iniciação científica, de projetos de extensão, de ensino e de cultura), além de resultados artístico-acadêmicos como espetáculos, performances, instalações, publicações, apresentações em eventos

⁵ Vide Vieira (2016).

⁶ Vide discussão mais aprofundada em Vieira (2007).

⁷ Discussões acerca de alguns desses trabalhos artísticos foram publicados anteriormente e têm devidas autorizações para serem incluídos neste livro; quando este for o caso, indico em nota de rodapé; os textos já publicados foram consideravelmente expandidos, aprofundados e atualizados teoricamente.

no Brasil e no exterior. Essas pesquisas já foram contempladas com financiamento do CNPq (Edital Universal) e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig – Editais Universal, Pesquisador Mineiro e Pesquisa em interface com Extensão)⁸. Por vários anos (2009-2014), nossas ações também foram articuladas com as do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, projeto PIBID Dança da UFV, que coordenei e que geraram o videolivro *Educação em artes* (2010)⁹. Por esse trabalho, recebemos uma menção honrosa de melhor projeto de ensino do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFV em 2013. Nossas pesquisas artísticas também foram contempladas em diversos editais de bolsas de iniciação científica (CNPq, Fundação Arthur Bernardes/Funarbe e Fapemig), de extensão e de cultura (Pró-Reitoria de Extensão e Cultura/PEC/UFV). Para circular nossas obras e participar de eventos acadêmicos e artísticos no país e no exterior, temos recebido apoio tanto da UFV como da Fapemig, do CNPq, da Capes, da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais (Edital Circula Minas) e da Associação Internacional Dance and the Child International/DaCi (Across Borders Research Initiative). Nossos trabalhos artísticos já receberam premiações, sendo as mais recentes, na pandemia, pelas seguintes obras audiovisuais: menção honrosa no Simpósio de Integração Acadêmica/SIA Cultural da UFV por videodanças apresentadas no evento em 2020 e 2022¹⁰; prêmio especial do Núcleo de Estudos do Meio-ambiente/NEMA pela videodança *Boitatá*¹¹ no VI Festival Audiovisual FIAM-FAAM; *Cosmologias*¹² na II Bienal do Corpo Contemporâneo/SP (Figura 21).

Desde sua fundação, sob minha direção artística, intérpretes-criadores e performers da Mosaico desenvolvem e apresentam performances, espetáculos, coreografias, videodanças (Figura 22), ecoperformances (Figura 23), entre outras ações, que também incluem ministrar oficinas, cursos, debates e palestras em diferentes locais e com público variado. Nossa trabalho artístico-investigativo (p. ex., projetos, processos e obras artísticas, publicações), como já mencionei e reforço, é geralmente norteado pela prática como pesquisa

8 Vide vídeo de divulgação de alguns dos trabalhos artístico-investigativos desenvolvidos pela Mosaico e apoiados pela Fapemig em: <https://youtu.be/vGmIOaq2fB0>

9 O vídeo dessa pesquisa pode ser visto em: <https://youtu.be/J6ftJlUkqW0>

10 Alguns desses trabalhos são: *Ba(i)laústre* <https://youtu.be/sExW5qm34zs>; *A mente que se abre* <https://youtu.be/zd6gPoSbbuM>; *É o progresso né* https://youtu.be/z_NzyFIlkRw; *Portfólio* <https://youtu.be/FzWwefa2h0O>.

11 Esta videodança pode ser vista em: <https://youtu.be/APSOXxLfQ2s>.

12 Esta videodança pode ser vista em: <https://youtu.be/mfo6fWBCLtw>.

(HASEMAN, 2015), a qual fundamenta, inclusive, parcerias colaborativas com outros artistas, pesquisas e pesquisadores (p. ex., TAVARES; VIEIRA; SILVA, 2018; VIEIRA, 2017; 2018a; VIEIRA; BOND, 2021).



Figura 21 – *Cosmologias*. Disponível em: <https://youtu.be/mfo6fWBCLtw>.

Foto: Drone por Thiago Martins (Viçosa, MG).



Figura 22 – Videodança *Boitatá*. Realizada na Comunidade Quilombola Kalunga, Chapada dos Veadeiros, GO, e na Kraholândia. Disponível em: <https://youtu.be/APSOXxLfQ2s>.

Fotografia: Alba Vieira e Francisco Huynon Krahô.



Figura 23 – Ecoperformance *Da água ao barro*. Foto: Jamille Queiroz (Viçosa, MG).

Mais relevante que a dimensão quantitativa desses processos e da produção (Figura 24) é a experiência conquistada na interseção entre produção artística e acadêmica. Nossa trabalho não busca estabelecer modelos ou métodos processuais e de produção na área de pesquisa em dança e/ou performance, mas, no contexto dos processos de criação em arte contemporânea, problematizamos a mera aplicação de modelos institucional e historicamente utilizados nas humanidades e ciências sociais. Assim como sugere Haseman (2015), trilhamos jornadas próprias e alternativas para afinar especificidades da pesquisa em artes da cena, em particular a prática como pesquisa, ao mundo da pesquisa acadêmica.

Relembrando, a escrita é mais uma camada, aliada ao processo de criação prático, para construir conhecimento. Guiamos o trabalho, que inclui criação e apresentação corporal, digital e textual, pela in-ex-corporação (VIEIRA, 2020; FERNANDES *et al.*, 2017), pois tanto no processo da criação como no videográfico e na escrita há troca de fluxos energéticos que geram construção de saberes coletivos nas relações interno/externo – conexões consigo mesmo, com o ambiente e com o outro. Essa proposta metodológica, ao se nutrir da prática como pesquisa, dialoga teoria e prática de forma simétrica, tendo o corpo (individual e social) e as relações entre seres como protagonistas na construção de conhecimento. O “entre” é privilegiado. O registro e edição audiovisual (filmagens e fotos) dos encontros e/ou laboratórios e das apresentações da arte da Mosaico é texto, também, que conta sua própria HIS/ESTória. História porque são registros inscritos no corpo, na escrita e nas imagens – registros feitos por nós, artistas que os produzimos a partir de nossas perspectivas; estória porque as leituras desses registros são sempre subjetivas.

Durante os processos de criação, os membros da Mosaico se encontram em inúmeros e intensos laboratórios, em que geralmente há improvisação e práticas corporais diversificadas e desenvolvidas de acordo com o trabalho sendo criado; por exemplo, exercícios técnicos, estudos coreológicos. Há bastante variedade em termos de propostas e atividades praticadas: podemos nos “nutrir” de yoga, balé clássico, jazz, capoeira, sequências de fortalecimento muscular e do centro de gravidade do pilates, *trance dance*, exercícios do sistema Laban/Bartenieff e dinâmicas de *View Points*, entre outros. Estamos sempre atentos ao que o trabalho sendo criado pede, e ao que a colaboração afetuosa necessita. Também são infinitos os diálogos para trocas de ideias e reflexões, de (des)afetos, de discordâncias. Não há por que romântizar as relações entre membros da Mosaico, pois há problemas, assim como em qualquer agrupamento que envolve interlocuções entre seres humanos.

Mas continuamos sendo resilientes e tentando seguir pela lógica do afeto, afetar e sermos afetados uns pelos outros, buscando transformar desavenças e discordâncias em possibilidades e potências.

Essas densas interações que emergem nos laboratórios envolvem aspectos que caracterizam busca típica por um senso coletivo de colaboração corporificada, segundo autores que estudam interações sociocognitivas como tais são descritas por Kellie Williamson e John Sutton (2014). A própria atividade de relembrar com a outra pessoa (como quando relembramos juntos sequências criadas em laboratórios anteriores), a sensibilidade às ações uns dos outros (como quando estamos demonstrando maior cuidado quando percebemos que algum intérprete chega cansado, nervoso, com alguma dor corporal em determinado dia, e assim por diante), a receptividade à novidade (como quando alguém dá uma ideia nova, que pode inicial e aparentemente parecer estranha, mas que é levada em consideração e experienciada para saber se será aceita ou descartada). Esse mosaico de “tempestades corporais” (VIEIRA, 2007) coloca-nos em ações conjuntas que pulsam criando condições de agenciamento coletivo em prol de criar, problematizar, imaginar, tensionar, pensar, compor, refletir, dançar, criticar, performar. Transformar em e as artes da cena, enquanto também nos colocamos abertos às (auto)transformações.

Nossos processos, quando podemos, são geralmente lentos se comparados aos processos de outras companhias, porque não somos orientados pela pressa em compor. Esse é um privilégio que temos consciência de nem sempre podermos desfrutar (quando temos, sim, exigência por motivos variados em cumprir datas) e não faz parte da realidade da maioria de trabalhos coletivos em arte. Geralmente há datas muito rígidas para cumprir, e isso também engloba aspectos positivos, como a necessidade de encontrar formas adequadas de articulação rápida entre os membros e maior empenho do grupo para cumprir prazos.

Entendemos que criar coletivamente em arte não se dá repentinamente, e há muitos pontos de conciliação a se fazer, acordos a se celebrar, escolhas a se fazer colaborativamente. O processo, em uma criação coletiva em dança, diferencia-se deveras de um processo individual. Quando se tem, como temos, riqueza de debates e embates, não há como tomar atalhos. Melhor é degustar nossa “Jornada para Ítaca”, enquanto ganhamos em profundidade:

Se partires um dia rumo a Ítaca, faz votos de que o caminho seja longo, repleto de aventuras, repleto de saber. [...]. Estás predestinado a ali chegar Mas não apresses a viagem nunca. Melhor muitos anos levares de jornada e fundares



Figura 24 – Produto de Dança Contemporânea, Espetáculo *Horas Perigosas*. Foto: Taciana Moreira
(Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro). Disponível em: <https://youtu.be/VGOSQsY8owM>

na ilha velho enfim, rico de quanto ganhaste no caminho, sem esperar riquezas que Ítaca te desse. Uma bela viagem deu-te Ítaca. Sem ela não te ponhas a caminho. Mais do que isso não lhe cumpre dar-te. Ítaca não te iludiu, se a achas pobre. Tu te tornaste sábio, um homem de experiência. E agora sabes o que significam Ítacas (KAVÁFIS, 2006, p. 146-147).

Convidado, nos capítulos seguintes, a embarcarem comigo nessa viagem para Ítaca: a de explorarmos processos de criação em dança e performance a partir do compartilhamento de experiências vividas. Desfrutem a leitura, e não tenham pressa de chegar (Figura 25; Figura 26; Figura 27).

Andá com fé eu vou Que a fé não costuma faiá
 Certo ou errado até
 A fé vai onde quer que eu vá Oh
 A pé ou de avião¹³



Figura 25 – Andar com fé, e pisar mais suavemente na Terra como adverte Ailton Krenak. Foto: Alba Vieira

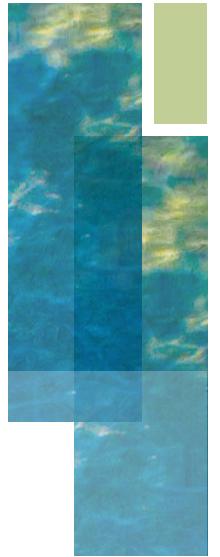


Figura 26 – Boa viagem. Foto: Alba Vieira.



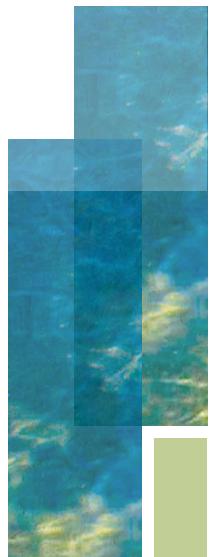
Figura 26a – Aproveite as pausas da viagem. Foto: Viktor Maforte.

13 Trecho da letra da música “Andar com fé” de Gilberto Gil (1082).



COMPARTILHAR 3

MEMÓRIAS EM SOLOS COLETIVOS



Neste capítulo, descrevo e reflito sobre o processo de criação de uma composição solística autoral, *Fossil* (2005)¹⁴, em que minhas memórias “in-ex-corporadas” foram o mote do trabalho. Durante meu doutorado em Dança nos Estados Unidos, envolvi-me nesse processo experimental para vivenciar propostas e práticas artísticas que questionassem poéticas e estéticas inovadoras e formais e ampliar espaços corporais de transcender “zonas de conforto” de movimento. Nos laboratórios, percebi momentos de tensão entre a fisicalidade do corpo dançante e os rastros das lembranças autobiográficas (Figura 27).



Figura 27 – Contorções entre zonas de conforto e desconforto; questionamentos ético-estéticos. Foto: câmera automática.

¹⁴ Este capítulo contém trechos do artigo “Processos criativos, memória, e composição solística autoral”, apresentado no Seminário Interseções Corpo e Memória, em Recife (PE), no ano de 2012.

Poética de memórias

No programa da obra de Yvonne Rainer *A mente é um músculo*, cuja estreia foi em abril de 1968, a artista escreveu que amava o corpo, o seu peso e massa reais, e sua fisicalidade não exagerada. Para Rainer, seu corpo permanece como a realidade permanente. Burt (2003) entende que, para que o corpo dançante permaneça como uma realidade permanente, implica afirmar que, ao ser permanente, o corpo resiste a ideologias normativas sociais e estéticas. Mas como o corpo dançante se sujeita a ideologias normativas? Como poderiam práticas artísticas, estéticas e políticas transformar esses corpos dançantes em lugares de resistência, problematização, confrontamento e concomitantemente resiliência? Inclusive em relação a noções tradicionais de memórias como algo engessado e depositado de uma forma fixa na nossa mente? Essas são algumas questões que têm me incomodado, corporalmente, ao longo da minha trajetória como mulher, artista, educadora, pesquisadora em dança. A minha jornada envolve diversas maneiras pelas quais tenho explorado essas e outras questões, principalmente aquelas relativas a memórias corporificadas. Nesse sentido, afirma Bosi (1994, p. 68):

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos [...], porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista.

Assim como discutido por Bosi, no período em que morei no exterior, durante o doutorado em Dança nos Estados Unidos (2003-2007), envolvi-me em um processo nostálgico de saudades, de relembranças do meu país, ao mesmo tempo que tinha contato com uma cultura diferente, em vários aspectos, da que eu estava habituada. Todos esses fatores me fizeram adentrar profundamente no universo de memórias, as quais, por sua vez, instigaram a imersão em um processo corporal

experimental profundo de celebrar e “matar” as saudades. Comecei, então, a me desafiar com propostas e práticas artísticas que questionassem estéticas inovadoras e formais e ampliassem espaços corporais de resistência às minhas “zonas de conforto” de movimento, de percepção, de (re)lembranças.

Uma dessas explorações é discutida neste capítulo, no qual, ao mesmo tempo (des)amparada pelo tempo, descrevo e reflito sobre o processo de criação da composição solística autoral *Fossil* (2005), em que memórias “in-ex-corporadas” foram o mote do trabalho. O que ainda pulsa forte em mim, passados tantos anos? O que resolvi apagar, esquecer?

Cegueira para iluminar o processo de criação

Já refleti algures, em parceria (VIEIRA; LIMA, 2011), que o corpo dançante vivencia experiências coletivas, ou relações sociais, que se estabelecem não “apenas esteticamente, mas também politicamente” (p. 43), pois vêm à tona na criação artística questões de poder, de hierarquia, de assimetria, de colonização, de subjugação e, também, de empoderamento, de afirmação, entre outras. Ao criar dança, o corpo amplia fluxos de conexões in-ex-ternas que podem provocar, durante tais processos, uma investigação heurística, no sentido colocado por Moustakas (1994). O estudo heurístico refere-se a buscas em que o self do pesquisador-artista se faz presente e aberto a descobrir o que (se) investiga. O artista-sujeito experiencia (auto)descoberta, (auto)consciência e (auto)conhecimento. O processo investigativo heurístico, então, engloba concomitantemente a criação e a (auto)criação.

Pode ou não haver uma questão ou problema(s) prévio(s) que pesquisadora/artista pretende explorar de forma corporificada, ou pode iniciar-se o processo em estado mais esvaziado de pretensões, objetivos ou intenções para deixar que a criação flua pelo que se faz presente, latente, premente. Pode ou não ser um processo autobiográfico. Se assim é, há engajamento com memórias pessoais, como aconteceu na criação e no refinamento de *Fossil*.

Nos “laboratórios” havia momentos de tensão entre a fisicalidade do corpo dançante e os rastros das lembranças autobiográficas. Para acionar olhos internos, em vários momentos fechava os externos enquanto me movimentava, pausava e, às vezes, até dormia. Descanso se fazia urgente. Sonhos. Esse turbilhão complexo permitia fortalecer conexões entre corpo-memória e processos de subjetivação poética (Figura 28).



Figura 28 – Acionando cegueiras para iluminar. Foto: câmera automática.

A criação em dança como investigação pode ser uma forma de contar hi/estórias, de corporificar memórias? Denzin (1989) propõe que histórias, como as vidas que elas contam, são sempre abertas, inconclusivas, ambíguas e sujeitas a múltiplas interpretações. Aos poucos, a jornada foi cruzando passado e aquele presente, duas diferentes línguas (Português e Inglês) e pelo menos duas diferentes culturas (americana e brasileira), além de ter entrelaçado pensamentos e vidas de centenas de pessoas que auxiliaram a moldar minha trajetória de vida. Foi composta por muitos “saltitos” entre o que é pessoal e íntimo, para (impossíveis talvez?) questões globais e políticas.

Conforme se desenvolveu, a criação foi ao encontro da discussão de Randy Martin (2004) sobre a dança, a qual pode ser um meio de reflexão da sociedade e, ao mesmo tempo, um espelho ou oportunidade de olhar para si mesmo. Dança politizada. Ao focar a atenção nas interfaces entre memórias pessoais e sociais, borbulharam identidadeS (autoentendimento) baseadas na compreensão de si, do contexto e de outrEs seres. Assim como sugere Martin (2004), vivenciei situações em que os estudos corporais permitiram entender melhor a tensão entre modos

mutantes e (pretensamente) estáveis de trabalhar com subjetivações e memórias coletivas. Pelo momento de crise identitária em que vivia, ao tentar reconhecer-me nas culturas brasileiras, sul-americanas, latino-americanas e, ao mesmo tempo, relacionar-me com culturas norte-americanas, abri olhos internos à época de crise pessoal e social (inclusive econômica, pois estava nos Estados Unidos em período que antecedeu a grande recessão ou crise econômica de 2008) em que vivemos, na qual existe uma compreensão caótica de eventos contemporâneos (que nos parecem e são tantas vezes confusos) e dúvidas sobre reflexões críticas e intervenções controversas.

Com tantas inquietações, passei a questionar: quais memórias pessoais e do mundo podemos, queremos, necessitamos, devemos escolher para criar obras de dança e performance? Como essas memórias seriam ou deveriam ser apresentadas? Como as memórias são subjetivadas, trabalhadas, desdobradas, transformadas, materializadas, corporificadas em arte, em especial em dança e performance? À medida que os laboratórios aconteciam, outras questões afloraram: gostaria que o solo (re)produzisse a crise que enfrentava à época de identidade artística, histórica, social, pessoal, política, econômica, ética, estética?

Revendo essas perguntas (escritas no diário artístico naquele momento de vida), enquanto enfrentamos uma pós-pandemia, “peste” que assolou o mundo, surge a seguinte indagação: estéticas e identidades da dança ainda estão em crise? Deparo-me com uma reflexão de Doris Humphrey (1959), que sugere que esse questionamento pode ser mais antigo do que possamos imaginar. Para ela, a artista deve penetrar questões de sua cultura e das civilizações da época que vive, no dinamismo do mundo, de forma que a obra de arte criada seja mais humana, mais próxima do contexto em que aquele que a apreciará se insere.

Corpo dançante (Figura 29) passou a perceber e entender que noções de identidade são como o campo profissional e de pesquisa da dança e da performance: dinâmicas e sempre em movimento, buscando equilibrar-se entre permanências do que já temos conquistado e em busca de inovações. A palavra-chave é “transformação”, pois assim também são as memórias, como afirma Bosi (1994, p. 68): “A memória poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar”.



Figura 29 – Laboratórios de criação – equilíbrio entre permanências e inovações. Foto: câmera automática.

Nos laboratórios de criação, enquanto ainda explorava o cruzamento de diferentes memórias utilizando a estratégia de aguçar os olhos internos fechando os externos, passei a utilizar a projeção de imagens tais como fotos de memórias pessoais e de noticiários diversos. Essas projeções, que em um primeiro momento eram estímulos no processo de subjetivação, passaram a fazer parte do solo como co-performers.

A interação com as projeções, com algo que vinha de fora e, ao mesmo tempo, com projeções de dentro (estados, sensações, pensamentos, imagens, sentimentos, emoções), atualizaram a noção de ser/estar (*to be*) no fluxo e de que in-ex-corporar é diluir a suposta separação entre interno-externo, eu-outro, individual-social; existimos somente porque coexistimos nesses “entres”. Memórias viscerais emergiam e submergiam nessas “tempestades

corporais” (VIEIRA, 2007, p. 33) em que eu mergulhava profundamente. O momento do “aha!” que cunhei como “tempestade corporal” (ou “bodystorm”, uma forma de desafiar a expressão em inglês, *brainstorm*, ou “tempestade mental”) tornou-se essencial para o processo artístico, pois passou a ser “[...] quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação” (GREINER, 2008, p. 64).

O trabalho com as imagens audiovisuais projetadas gerou mais imagens invisíveis ao olho nu, como flashes, fugazes, rápidas, momentâneas, que provocaram o brotar de estados corporais múltiplos. Essa ação corporificada multissensorial criava hi/estórias, passando a dar sentido a certas narrativas que me pareciam confusas e caóticas e foram tecendo, enfim, uma dramaturgia do corpo a partir de processos de subjetivação que envolveram o cruzamento de diversas memórias. Esgarcei poros para ser sensível às

[...] contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginário, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformado), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e re-categorizações (GREINER, 2008, p. 81).

Essa foi uma jornada artístico-investigativa de encontros e desencontros, errâncias (LEPECKI, 2016) e derivas, assim como geralmente é a pesquisa em artes da cena. O solo foi se constituindo para

[...] além de uma sequência linear de frases do movimento, pois revela como um processo cumulativo do corpo que não basta unir movimentos codificados ou não, mas significa dizer que a composição coreográfica é um texto inscrito e trabalhado no e pelo corpo que elabora em sua experiência vivida, considerando a técnica, linguagem, intencionalidade, subjetividade, intersubjetividade, pensamento, sensibilidade, teatralidade. O texto coreográfico possui o referencial de desvelar um mundo, uma forma possível de olhar para as coisas, por isso ele é plural ao trazer con-sigo uma atividade, uma ação múltipla em construção que relaciona o todo [...] (COSTA, 2004, p. 13).

Essa citação evidencia a experiência vivida como fundamento para sistematização teórica, questionando a priorização do racionalismo mental que predomina desde a Modernidade. Ao considerar o mundo vivido e a centralidade do corpo vivido (que se faz ser/estar/con-viver no mundo

pelas relações que estabelece) nas construções teóricas, reconhecemos a importância da reflexão e da pré-reflexão, a intuição, o conhecimento tácito. Foi com esse solo que comecei a atentar à somática como um campo expandido tanto para a preparação ou formação corporal como para um processo cênico, de criação artística.

Nesse desvelar dialógico do mundo interior e exterior, pensamentos-movimentos, percepções-memórias-ações sensíveis e porosas estiveram intrinsecamente relacionados. Em diferentes dias do processo artístico, de acordo com o estado corporal, memórias eram relembradas diferentemente, reconfiguradas, transformadas. Assim, essa experiência revelou como nossas memórias são in-ex-corporadas, ou seja, como memórias são um processo corporificado que estão intimamente relacionadas com pensamento-percepção-ação (DAMÁSIO, 1994). Compreendi que relembrar é provocar conexões entre experiências passadas e vividas em um determinado momento. Entendi em mim-corpo que, como sou/estou/coexisto corpo, todo pensamento, ideia, imagem e/ou reflexão está situado nele/em mim e dele/de mim se constrói na relação com outros corpos (Figura 30).

Consciência ampliada ao longo desse processo artístico autoral: ser corpo memórias que age/ncia (age em consciência holística) em espaços de contato-improvisação – durante processos de criação, apresentações cênicas e em outros momentos da vida. Ao longo das inúmeras reelaborações, recriações das memórias, o solo acabou focando as ideias de tradução, transmigração, in-ex-corporação e aculturação na performance artística. Como nesse momento não é o meu objetivo descrever esses desdobramentos, deixo em suspensão essa transformação que ocorreu, para discorrer sobre ela em outra oportunidade. Importa, sim, reconhecer que essa obra solística se constituiu de memórias coletivas instáveis em um corpo em permanente (re)construção.

Memórias espiraladas

Eu sou nuvem passageira
Que com o vento se vai
Por isso agora o que eu quero é dançar na chuva
Não quero nem saber de me fazer ou me matar
Eu vou deixar em dia a vida e a minha energia
Sou um castelo de areia na beira do mar¹⁵.

¹⁵ Trecho da letra da música “Eu sou nuvem passageira”, de Hermes Aquino (1977).



Figura 30 – Exploração de conexões consigo e com outros corpos. Foto: Jamille Queiroz.

Ao dançar, revisitando e arejar memórias, ampliaram-se maneiras de concebê-las, processá-las e “artistá-las”, transmutando seu suposto estado fossilizado. Sugiro que esse tipo de trabalho investigativo fortalece as artes da cena, a dança, a performance, pelo seu foco nos processos de criação solísticos como uma força resiliente e potente para estimular pensamentos críticos sobre questões artísticas, ético-estéticas, culturais, sociais e políticas de cunho micro e macro.

Deixar memórias serem como nuvens
que se formam,
deformam,
mudam de local
e estado,
passeiam.

Assim também é o corpo (Figura 31), que não tem identidade fixa, tampouco deve padecer por determinações, limitações e imposições, seja de que ordem for: política, religiosa, social, biológica, cultural...

Espero que este texto seja uma contribuição para as artes da cena, na medida em que revela como experiências vividas e conhecimentos dela advindos, quando associados com ideias de pensadores, estudiosos e críticos da prática da arte contemporânea e de outras áreas, reforçam “como a dança reconstrói criticamente práticas sociais enquanto, ao mesmo tempo, propõe teorias sempre renovadoras sobre corpo e presença” (LEPECKI, 2004, p. 1).

Continuo a construir solos autorais coletivos, politizados, in-ex-corporados (ou seja, que focam os fluxos, as trocas, o “entre” das relações), os quais, recentemente, têm dialogado particularmente com questões ambientais, relação com a natureza e com outros seres com quem dividimos esse planeta, e resistindo ao antropoceno (Figura 32).

Quiçá outras e mais experiências artístico-investigativas potencializem presenças corporais diferenciadas, e também maneiras abertas, espiraladas de conceber, processar e “artistar” memórias na dança e performance contemporâneas.

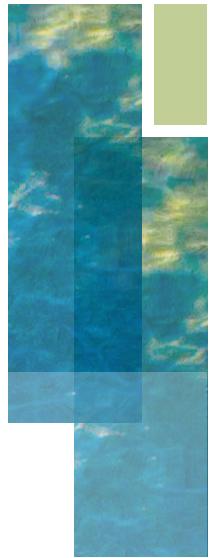


Figura 31 – Corpas diversas. Laboratório de Criação da Mosaico Cia de Dança.

Estúdio do Curso de Graduação em Dança/UFV. Foto: Xim.



Figura 32 – Solos com outros seres. Ecoperformance na Chapada das Mesas. Foto: Alba Vieira.



COMPARTILHAR 4

BEING BRICOLAGE & INTERMEIO



Ao criar em dança e performance – áreas de conhecimento e linguagem –, pode-se lançar mão de propostas interdisciplinares, tão valorizadas na contemporaneidade. Evidencio esse cruzamento entre linguagens artísticas nas duas obras discutidas neste capítulo, *Being Bricolage* (Figura 33) e *Intermeio*. Além de compartilhar reflexões que surgiram ao longo das experiências vividas no processo de criação de cada uma delas, compartilho mais algumas entre as infinitas possibilidades de se pesquisar dança e performance nas artes da cena.



Figura 33 – Cena de *Being Bricolage*. Foto: Viktor Maforte (UFV).

Os moteis iniciais da interdisciplinaridade, interartes e multilinguagens levaram-nos, artistas da Mosaico Cia de Dança Contemporânea, a explorar estratégias e abordagens que catalisam o desenvolvimento de processos de criação em dança e performance em interface com outras linguagens. Assim acontece na criação de diversos trabalhos feitos por nós – um exemplo é *Being Bricolage*, em que a dança dialoga intimamente, além da música (o que já ocorre geralmente), com as artes visuais. Em *Intermeio*, além das artes visuais, a performance conecta-se intimamente com a literatura e a música.

O processo de *Being Bricolage*



Estreia de *Being Bricolage*. Videografia: Viktor Maforte.

Essa composição estreou no Espaço Acadêmico Cultural Fernando Sabino, da UFV, em junho de 2017¹⁶. Foram pelos menos seis meses de processos de criação até a obra ser finalmente compartilhada com o público. Os dispositivos que diretamente afloraram das interfaces entre dança e artes visuais

¹⁶ A obra de dança contemporânea (vide vídeo em: <https://youtu.be/Jywt46J4BKg>) estreou no Espaço Cultural Fernando Sabino, da UFV, em 21 de junho de 2017 e foi reapresentada em diversos eventos e locais (p. ex., hall de departamentos, salão de eventos, palco, estúdio de dança) e com público bastante variado em Viçosa, Teixeiras, Belo Horizonte e Salvador (em 2018). A estreia ocorreu na oitava edição do Espetáculo Artístico Mosaico e I Expresso Cultura, sob minha direção geral. O cruzamento de linguagens artísticas e de áreas (dança, artes visuais, performance, música, arquitetura e literatura) marcou o evento. Naquela mesma noite, a Mosaico apresentou a performance *Intermeio* e a obra de dança contemporânea *Being Bricolage*. Intérpretes-criadores na estreia de *Being Bricolage* foram: Alba Vieira, Amanda Pinheiro, Caio Filipe, Humberto Martins, Rayla Ribeiro e Kênia Braga; participação especial, Rick, aluno da Arquitetura que entrou cantando na cena final, e Camomila, a cobra Phyton cedida para o espetáculo pelo Museu de Zoologia da UFV.

basearam-se em características e princípios de diferentes escolas e pinturas (*Jardim das Delícias*, de Bosch, Barroco, *Pop Art*, Dadaísmo, Futurismo, Expressionismo e Surrealismo). Dessas referências, estímulos teceram criações no e pelo corpo, tais como imagens de pinturas, sonhos dos intérpretes-criadores, músicas, dinâmicas de carácter imagético a partir de objetos como garrafas d'água, gelo, nuvens e velas, testes de psicanálise, discussões do grupo, diminuição da luz ambiente do estúdio, exploração espacial e de diferentes locais. Essas possibilidades aumentaram os acionamentos de novas configurações nas criações que deslocaram nossos eixos das zonas de conforto individuais. As cenas do Dadaísmo, por exemplo, desequilibraram o senso estético tradicional, e permitiram-nos fazer brotar diferentes paragens gestuais. Assim foi sendo criado o espetáculo de dança contemporânea, *Being Bricolage* (Sendo Bricolagem). Durante o processo de criação, foram coletiva e colaborativamente elaboradas as seguintes cenas: “Relojinho”, “Entre o céu e a terra”, “Abraços”, “Turco”, “Dadaísmo”, “Cobra” e “Cordas”. Esses nomes foram naturalmente criados e passaram a ser repetidos, ao longo do tempo, pelo coletivo de intérpretes-criadores. Uma das referências das artes visuais que orientou várias dessas cenas foi o trabalho do artista Txomin Badiola, cujas obras oscilam entre escultura, pintura, instalação e arquitetura, “brincando” com a interdisciplinaridade dessas dimensões de atuação artística. Esse aspecto também caracterizou *Being Bricolage*, pois se lançou mão de: (1) princípios de gêneros da área da Dança, tais como dança-teatro e improvisação estruturada (cena “Cordas”) e princípios da coreografia (cenas “Relojinho” e “Turco”); (2) princípios das artes visuais, da instalação e da cenografia no cenário feito pelos alunos da Arquitetura da UFV (figuras 34 a 39) que lembram esculturas flutuantes¹⁷; (3) princípios da música e do teatro presentes na cena “Cordas”, por meio, respectivamente, do canto feito por três intérpretes-criadores e da forte carga de dramaturgia presente nessa cena, o que a diferencia das demais.

Assim como Badiola faz uso de reproduções de pinturas clássicas em seus trabalhos (p. ex., pinturas de Michelangelo Merisi, conhecido como Caravaggio), na cena “Cobra” lançou- se mão de formas e movimentações “reproduzidas” de trabalhos de Rodrigo Pederneiras (Grupo Corpo) e de William Forsythe (“In the middle, somewhat elevated”, de 1987); vide Figuras 40 e 41.

¹⁷ As cenografias de *Intermeio* e *Being Bricolage* foram elaboradas e executadas pelos alunos do curso de Arquitetura da UFV, matriculados nas disciplinas ARQ 115 – Estética e História da Arte e ARQ 141, Comunicação e Expressão Gráfica, ministradas pelo professor Cláudio Magalhães.



Figura 34 – Estudante do curso de Arquitetura da UFV assistindo à criação e aos ensaios de *Being Bricolage* e realizando desenhos de corpos dançando que se transformaram nas esculturas do cenário. Foto: Alba Vieira (UFV).



Figura 35 – Estreia: esculturas, do corpo e do papel para o palco. Foto: Alba Vieira.



Figura 36 – Desenhos-corpos-esculturas. Foto: Alba Vieira.

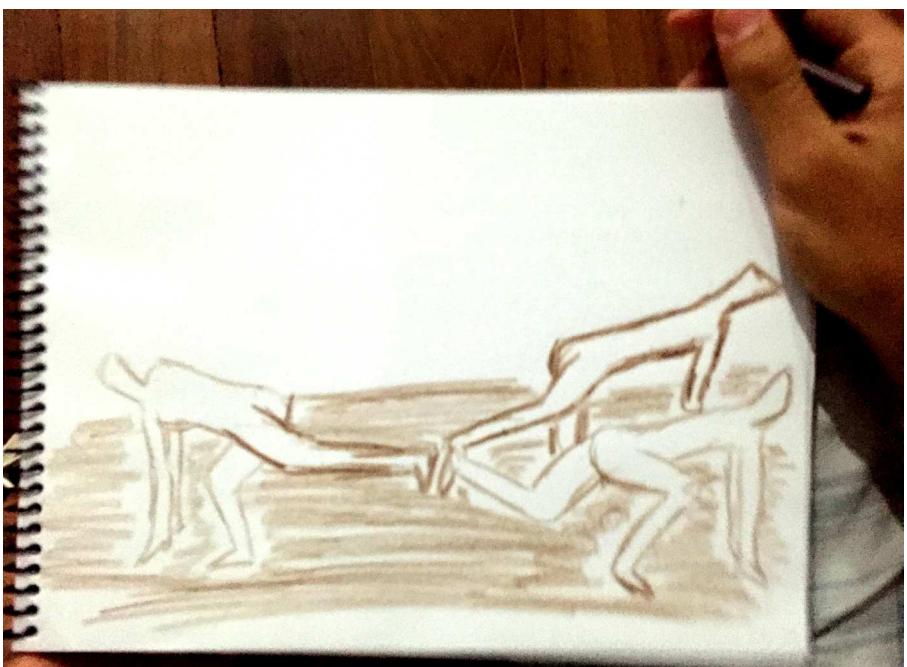


Figura 37 – Traço do corpo traduzido em esculturas flutuantes. Foto: Alba Vieira.



Figura 38 – Movimentos e formas do corpo dançante se transformam em cenário. Foto: Alba Vieira.

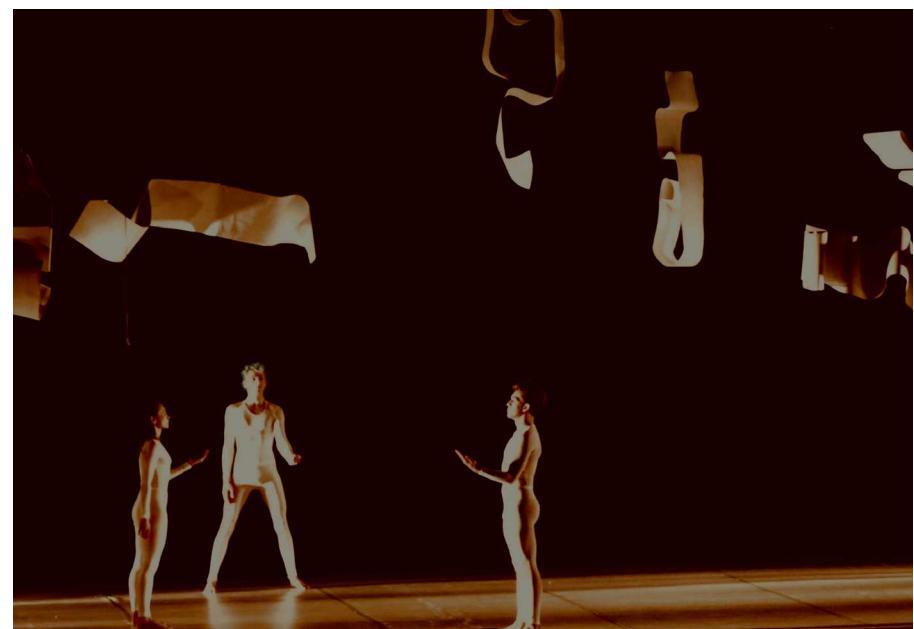


Figura 39 – Corpo de papel dançante e flutuante. Foto: Viktor Maforte.



Figura 40 – Cena da “Cobra” de *Being Bricolage*: mescla de referências, neoclássico e dança contemporânea, assim como nos trabalhos de Badiola. UFV, junho de 2017. Foto: Viktor Maforte.

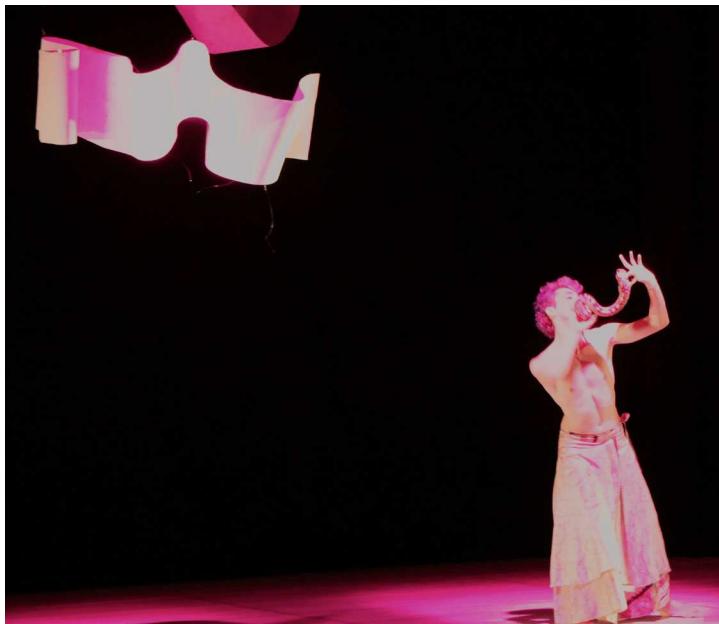


Figura 41 – *Being Bricolage*, cena “Cobra”: Humberto e a cobra Camomila. UFV, junho de 2017. Foto: Viktor Maforte.

O diálogo com as artes visuais na construção do cenário (Figura 42) exigiu o desenvolvimento técnico por meio da produção de desenhos em perspectiva do cenário e estudo da espacialidade para disposição das “esculturas” brancas criadas. Estas foram dependuradas nas varas com fios de náilon. As esculturas – cujas formas ondulantes se basearam nas movimentações dos intérpretes-criadores observadas pelos alunos da Arquitetura durante o processo de montagem de *Being Bricolage* – pareciam estar suspensas no “céu” negro do palco.



Figura 42 – Cenário e figurino minimalistas. Foto: Viktor Maforte.

Durante a construção da obra, outras interfaces entre dança e artes visuais foram: (1) quebra do formalismo, princípio utilizado por Badiola em seu processo artístico, é empregado na última cena, “Cordas”, quando um dos artistas, que até então se confunde com o público, sai da plateia cantando e sobe para o palco; (2) mistura de gêneros e/ou vocabulários nas cenas (a) “Cordas”, baseada no quadro *Jardim das Delícias*, de Bosch, em que um dos artistas improvisa com a cobra Camomila enquanto outros dois artistas dançam um dueto que mescla neoclássico e dança contemporânea; e (b) “Abraços”, baseada no Expressionismo, quando artistas se abraçam por vários minutos, variando tempo e tônus, com forte carga emocional, enquanto outro artista entra em cena parodiando o Pop Art dançando um pot-pourri de passos de samba, funk, jazz e stiletto, procurando, como na Pop Art, referências da assim chamada “cultura midiática”.

Estreia e transformações nas demais apresentações de *Being Bricolage*

Para além da confluência intencional e sistemática em termos estéticos com as artes visuais, o espetáculo abordou, também propositadamente, questões éticas relevantes para aquele momento da sociedade e da política brasileira. Assim como Santos (2017), acreditamos que as artes podem contribuir para outras configurações (diferentes das habituais) nas intervenções políticas cotidianas e como podem redimensionar essas discussões tendo como base seus processos criativos e resultados estéticos. Assim, a cena “Relojinho” questiona a automatização e ações robotizadas das nossas vidas, as cenas “Cobra” e “Cordas” exploram, respectivamente, a moralidade predominante em religiões ocidentais que nos ditam quais comportamentos são considerados “pecaminosos” em relações amorosas (no quadro de Bosch isso é bem representado no céu, na terra e no inferno), e a repressão por meio de grupos hegemônicos que exercem seu poder para nos silenciar e impedir iniciativas, movimentos e ações consideradas “transgressoras” – aspectos que foram sintetizados na seguinte indagação escrita no release da obra: “Desde o jardim do Éden até o presente, a paralisia e o emudecimento podem se tornar algumas das piores violências – venenos infligidos ao ser humano. Transgredir, artistar e imaginar poderiam ser saídas possíveis?” (texto escrito por mim). Uma possível reflexão para essa pergunta: criar e fazer dança como uma prática e texto corporificados, uma epistemologia do e no corpo, uma ecologia social, uma economia política, um modo de protesto e resistência, um terreno cultural contestado, um desejo realizado (como tentamos fazer em *Being Bricolage*), aproxima problemas da dança e da sociedade; faz-se, então, uma dança politizada (KOWAL; SIEGMUND; MARTIN, 2017).

Duas grandes surpresas, segundo relato de membros da plateia, foram o artista que saiu cantando do meio do público – e até então ele estava ali “camuflado” como mero expectador – e a cobra Camomila (inspiração do quadro *Jardim das Delícias*, que retrata o paraíso e o inferno), emprestada do Museu de Zoologia da UFV.

O figurino e linóleo brancos dialogaram com as esculturas brancas do cenário, permitindo que a iluminação tivesse um efeito máximo – o que também encantou membros da plateia, segundo relatos, pelo efeito plástico gerado. Porém, para intensificar o diálogo com o espaço, em reapresentações, houve mudança do figurino, maquiagem e cabelo, como na

reapresentação, a convite, no Teatro do Departamento de Economia Doméstica (figuras 43 e 44), em que optamos por calça preta e collant vinho, pois a apresentação foi de dia e não repetimos a mesma iluminação da estreia (não faria sentido com a luz solar). Adaptamos a obra ao tempo e ao espaço da apresentação, mantendo seus aspectos essenciais de diálogo entre linguagens, por saber que as artes da cena nunca se cristalizam.



Figura 43 – Estreia de *Being Bricolage*: figurino e linóleo brancos, mudam de cor conforme a iluminação. Junho de 2017. Foto: Viktor Maforte.



Figura 44 – Transformação de *Being Bricolage*: figurino, cenário e iluminação mudam para dialogar com o espaço e o horário da apresentação. Teatro do DED/UFV. 2017. Foto: Viktor Maforte.



Cena da "Corda" de *Being Bricolage*. Teatro do DED/UFV. 2017. Foto: Viktor Maforte.

O processo de *Intermeio*



Cena de *Intermeio*. Auditório Fernando Sabino. Foto: Viktor Maforte.

A performance *Intermeio* nasceu na viagem técnica e de pesquisa que eu e Cláudio Magalhães (professor da UFV e artista visual) fizemos a Madri (Espanha) em fevereiro de 2017 (Figura 45), onde visitamos museus (p. ex., Padrão, Rainha Sofia) observando, analisando e apreciando obras clássicas, como o *Tríptico – Jardim das Delícias*, de Hieronymus Bosch, e outras pinturas de Goya, Pablo Picasso, além de trabalhos em exposições, incluindo a do artista espanhol Txomin Badiola (no Palácio Velazquez), que abraça o hibridismo de gêneros e referências artísticas (barroco, *Pop Art*, minimalismo, arte conceitual).

Como já mencionei anteriormente, Badiola estabelece relações com as obras de arte feitas no passado, inserindo reproduções impressas dessas pinturas (como as de Caravaggio) em seus trabalhos. Com essa referência, ele sugere como a produção artística contemporânea não está desvinculada do que foi produzido anteriormente. A espacialidade, bastante explorada pelo artista, inspirou-me a improvisar explorando performativamente espaços positivos e negativos na própria exposição de Txomin Badiola, como se pode ver na Figura 46. Repeti essa proposta na instalação feita pelos alunos da Arquitetura no dia da apresentação da performance *Intermeio* no Espaço Fernando Sabino.

As instalações-esculturas de Txomin Badiola, em especial, sensibilizaram e levantaram o interesse meu e de Cláudio a elaborar uma performance que se inspirasse nos princípios das obras desse artista, por exemplo, obras minimalistas que apresentam um mínimo de recursos e elementos

e privilegiam formas geométricas simples, repetidas simetricamente. Um contraponto ao mundo abarrotado (em vários sentidos, mas principalmente de informações, imagens e notícias) que vivemos atualmente: “Sabemos que o cotidiano é impregnado de ficções, representações e formas que alimentam o imaginário coletivo” (SANTOS, 2017, p. 15). Tais ideias fizeram brotar a performance que se intitulou *Intermeio*. Estar entre, no meio de diversas linguagens tais como a música, literatura, performance, artes visuais. A ideia não é nova, pois desde a Índia Antiga os mestres da dramaturgia defendiam a inseparabilidade entre música, dança e teatro (BHARDWAJ, 2017). Mas, além do estar entre artes/interartes, queríamos estar entre a arte e a política. Assim, escolhi um texto para falar, parafraseando, enquanto improvisava: “O Desempregado com Filhos”, do livro *O senhor Brecht*, do escritor português Gonçalo M. Tavares (2005, p. 17):

Disseram-lhe: só te oferecemos emprego se te cortarmos a mão. Ele estava desempregado há muito tempo; tinha filhos, aceitou. Mais tarde foi despedido e de novo procurou emprego. Só te oferecemos emprego se te cortarmos a mão que te resta. Ele estava desempregado há muito tempo; tinha filhos, aceitou. Mais tarde foi despedido e de novo procurou emprego. Disseram-lhe: só te oferecemos emprego se te cortarmos a cabeça. Ele estava desempregado há muito tempo; tinha filhos, aceitou.



Figura 45 – Cláudio Magalhães e Alba Vieira em visita técnica e investigativa na exposição de Badiola em Madri, Espanha. Fevereiro de 2017. Foto: câmera automática.



Alba performa com as obras de Badiola explorando espaço negativo. Madri.

Foto: Cláudio Magalhães.

Figura 46 – Alba performa com as obras de Badiola explorando espaço positivo. Madri.

Foto: Cláudio Magalhães.



Esse texto foi selecionado por dois motivos: (1) aborda uma situação de desemprego que refletia um dos maiores desafios enfrentados naquela época no Brasil e também na pandemia; e (2) usa a repetição assim como nas obras minimalistas de Badiola. O escritor utiliza a estratégia de repetição de frases e palavras em seu texto, assim como Badiola repete materiais e formas geométricas em suas obras. Alguns dos meus movimentos também se repetiram, afinando-se à estratégia usada tanto pelo escritor quanto pelo artista visual.

Para a apresentação dessa performance no Espetáculo *Mosaico VIII*, a interação direta com as artes visuais foi feita por meio da cenografia, discutida por mim e Cláudio com alunos do curso de Arquitetura da UFV¹⁸. Os discentes montaram um cenário com objetos usados cotidianamente (uma escada, cadeiras, e torres – estruturas metálicas de iluminação teatral) e dispostos espacialmente de forma bastante similar à utilizada por Txomin Badiola. Essa mistura de elementos e materiais também foi inspirada pelas obras ecléticas desse artista.

Estreia de *Intermeio*

A estreia de *Intermeio* no Espetáculo *Mosaico VIII* ocorreu no proscênio, com a cortina fechada, e resultou numa obra cuja conformação estética era feita, a nosso ver, por quatro performers. Além de Cláudio e eu, os outros dois performers eram: (1) o cenário composto pelos alunos da Arquitetura, muito similar a uma instalação de Badiola (que usa sempre objetos industrializados), uma cadeira preta, torres de iluminação, escada e pinturas barrocas impressas e afixadas nessa instalação; e (2) o elemento cênico (projeção de imagens no guarda-chuva recoberto por tecidos brancos esvoaçantes que era carregado por Cláudio).

Na apresentação de *Intermeio*, eu e Cláudio escolhemos figurinos minimalistas como é minimalista a obra de Badiola e de Tavares – esse escritor costuma dizer que escreve muito rápido, e depois gasta muito tempo cortando palavras. Usei vestido verde com muitas franjas, pelo efeito estético de realce causado no teatro, que tinha iluminação diminuída naquele momento, e o de Cláudio era calça e camisa preta (para tornar-se um performer que podia ser ouvido, mas dificilmente visto). Ele se deslocou

¹⁸ Os alunos do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFV também tiveram, durante o processo de criação, aulas comigo e com Cláudio sobre a estética e a poética do artista Badiola, assim como compartilhamos nossas experiências vividas e impressões da exposição desse artista na Espanha que visitamos e na qual eu performei interagindo com a obra.

no proscênio embaixo de um guarda-chuva preto recoberto por tecidos brancos – esse elemento cênico pode ter sido também cenário, pois nos tecidos foram projetadas pinturas barrocas e cubistas (trazendo referências de outras escolas artísticas, como faz Badiola).



Cena de *Intermeio* com a performer e o cenário-performer: a cadeira, a torre de luz e as reproduções de pinturas. Auditório Fernando Sabino. Foto: Viktor Maforte.



Cena de *Intermeio*: Cláudio sob o guarda-chuva, a escada e Alba. Auditório Fernando Sabino. Foto: Viktor Maforte.

Cláudio cantou músicas líricas (também remetendo ao contraponto entre um gênero de música considerado antigo que foi inserido numa performance contemporânea), intercaladas pela minha fala do texto “O Desempregado com Filhos”. Ao falar, improvisei movimentos pelo espaço do proscênio que estava quase tomado pela cenografia e com pouquíssima iluminação (esta somente se deu pelas projeções). Essa dificuldade em me mover, provocada pela disposição cenográfica e pela quase escuridão, remetia à dificuldade de alguém se mover e mover a realidade em situações desafiadoras como aquelas quando é alta a taxa de desemprego (como acontecia e se agravou em decorrência da pandemia). A dificuldade de me mover no palco com pouca luz é uma alusão ao desafio de “enxergar” com lucidez a realidade social e política que nos circunda, pois “Nos tempos polarizados do momento brasileiro, a privação da política e o culto à moral e aos costumes confundem-se como credo” (SANTOS, 2017, p. 27).

Areia Movediça – Aprofundar



Cena de *Intermeio*: performer narra o texto “O Desempregado com Filhos” e improvisa. Auditório Fernando Sabino. Foto: Viktor Maforte.

Baseando-me em Vivas, Andrade e Furegatti (2017), considero que esses trabalhos artístico-investigativos que discuti neste capítulo mostram nuances e gradientes de processos e produtos que exploram a hibridização

entre linguagens e gêneros, inserindo nesses trabalhos as “contribuições das individualidades” (p. 23) de cada artista envolvido, indo de encontro às metanarrativas de universalidade da arte. O que compartilhamos foi o nosso jeito, a forma como a Mosaico Cia de Dança encontrou/tem encontrado de dialogar dança e performance com outras linguagens em duas obras, *Being Bricolage* e *Intermeio*.



Cena de *Intermeio*: interação da performer Alba com o performer tecido branco.

Auditório Fernando Sabino. Foto: Viktor Maforte.

Nas próximas vezes, poderemos fazer tudo muito (ou pouco) diferente, já que buscamos sempre (nos) reinventar. Mas será diferente. Buscamos criar “novos protocolos de criação” (MOREIRA, 2012), pelo menos novos no sentido de serem diferentes para a maioria de nós, artistas da Mosaico. Esses protocolos são também os que nos foram possíveis criar, considerando várias limitações que encontramos, por exemplo, vivemos, trabalhamos, estudamos, pesquisamos arte, dança, performance em uma cidade interiorana de Minas Gerais, como já expliquei anteriormente. Geralmente não temos apoio financeiro de grandes editais e/ou empresas, e existimos em uma universidade que nem sempre apoia adequadamente as produções artísticas que acontecem no curso de graduação em Dança – o único de artes existente na UFV. Consideramos que o hibridismo esteve presente nas movimentações, nos processos de criação, nas formatações do fazer artístico e resultados ocasionados, nos performers, nas concepções,

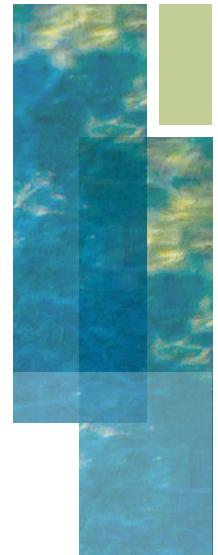
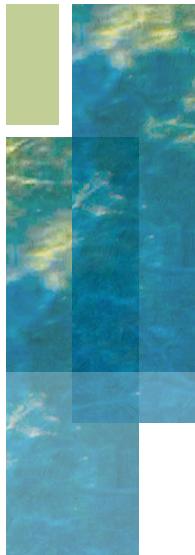
nas parcerias com outras linguagens, disciplinas, conceitos e conteúdos, com a concepção coreográfica e performativa, e na própria temática com as interfaces estabelecidas, principalmente os diálogos interartes.

À medida que desbravávamos, corporalmente, as temáticas de cada pesquisa artística, conseguíamos estabelecer uma conexão com os aspectos teóricos das investigações de diálogos entre linguagens de forma operante e colaborativa em configurações de processos e produtos gerados pela Mosaico. Para além de questões estéticas, um dos panos de fundo de todos nossos trabalhos é acender os holofotes – jogar luz, ampliar e aprofundar a consciência crítica nossa e de quem assiste nossa arte. Para isso, sempre nos perguntamos como instigar o público a “indagar-se sobre o estado das coisas” (SANTOS, 2017, p. 13). Seria fazendo uma arte “planetária”, como sugerido por Vivas, Andrade e Furegatti (2017, p. 25), a qual abarca várias possibilidades na busca por trabalhos artísticos que levam “em conta a complexidade do estar-no-mundo, suas dissonâncias e dialécticas, de modo a evidenciar os “mundos-dentro-do-Mundo”, e que representam a diversidade [...]” de corpos, histórias de vida, referências, gêneros, propostas? Seria privilegiando a diversidade e o diálogo entre linguagens para que, apesar de distâncias geográficas, culturais, econômicas, políticas, aflições e desafios similares, continuem a contaminar nossos processos de criação e pesquisas? Seria ...? E seria também? Não há repostas simplistas para essas perguntas, mas elas são constantemente exploradas na prática cotidiana da Mosaico.

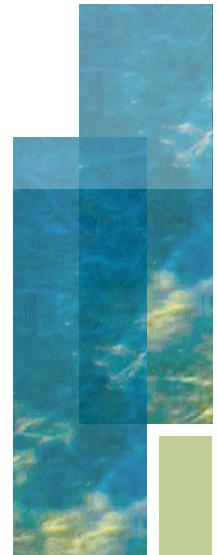
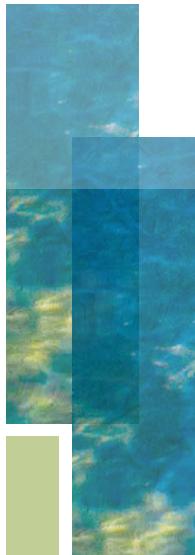


Cena de *Intermeio*: iluminação diminuída no palco.

Auditório Fernando Sabino. Foto: Viktor Maforte.



COMPARTILHAR 5 PENITENCI(ARIA)



A violência esmaga possibilidades de sonhos e esperanças perpetradas por ideais de desenvolvimento social, amparados pelo universo tecnológico e religioso. Com essa “rotunda”, por meio da prática como pesquisa (HASEMAN, 2015), discutimos de forma corporificada, eu e Cláudio Magalhães, complexidades que envolvem esse fenômeno na performance *Penitencia(ria)*. Neste capítulo¹⁹ apresento e reflito os processos de criação dessa obra artística que revela no seu título ideias tidas como dicotômicas em certas culturas. Polos que são percebidos como opostos e contraditórios nessas duas palavras similares na aparência, distanciadas em significados. *Penitencia(ria)* é uma performance em que associamos nas nossas ações esses significados, via possibilidades inerentes ao fazer ético-estético (Figura 47).



Figura 47 – Ação “Escalpelo” da performance *Penitencia(ria)*. Foto: Caio Fillype.

O pano de fundo da performance *Penitencia(ria)*

Em *Penitencia(ria)*, problematizamos de forma corporificada: seriam as prisões psíquicas que revelariam o ser humano perdido no seu mundo interior e exterior? A violência (social, de consumo, psicológica, de gênero, etária,

¹⁹ Este capítulo é uma versão revista e expandida do texto “Do quase arrependimento de se aprisionar em palavras o complexo processo de criação de uma performance: ‘Penitencia(ria)’, publicado nos *Anais da X Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/ABRACE* (2019).

religiosa, de raça, entre outras) é uma das forças que esgotam a capacidade de compreensão do processo civilizatório, bem como recursos naturais, revelando caminhos tortuosos que nosso sistema desenhou no cerne da vida e da existência humana. *Penitencia(ria)* é sobre a violência que assume uma materialidade tangente na sociedade. A performance poderia significar nossa vontade de tratar da violência psicológica, imaterial e que é, talvez, mais bem apreensível pelo fazer ético-estético. Esse tipo de violência, então, encontraria espaço na arte para revelar-se e materializar-se iluminando caminhos, posturas, atitudes e palavras que insistem em transitar pelos breus.

“Penitência” é o sacramento, de determinadas religiões cristãs, de arrependimento dos pecados e a decisão de não voltar a repeti-los. “Penitenciária” é o local que isola da sociedade diferentes criminosos ou pessoas incapazes de conviver socialmente de acordo com padrões e normas da justiça humana. Os prisioneiros poderem lançar mão do recurso da penitência, jurar arrepender-se e não recair nos seus crimes ou ações que levariam a uma condenação. Assim, eles encontrariam absolvição ou atenuação de suas penas tanto no plano terreno como no místico.

A partir dessas duas palavras, concebemos, criamos e apresentamos – em vários locais do campus da UFV, na Sala Preta do curso de graduação em Dança e no atelier/estúdio de pintura de Cláudio, em maio de 2019, a performance *Penitencia(ria)*²⁰. Todo o processo performático

²⁰ A síntese da performance está no videoarte editada e postada no YouTube: <https://youtu.be/eGDhgHZA6kA>.

Demais trechos de vídeos e fotos foram postados em plataformas, a saber: (1) Instagram: https://www.instagram.com/p/ByLrqXMBT4g/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/ByKYIS1BhVQ/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/ByGxy3vB97G/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/ByD1T8BhXS4/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/ByAOuNIh4Dp/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/Bx-TLifBbqs/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/Bx7bH9YBep9/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/Bx5CXvsBj4E/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/BvxzOM-FNJo/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/BxsqrstThloq/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/Bxqmax8hNIF/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/BxqNtPBBTrE/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/BxqlL-zEh84B/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/BxpTtz1BPeR/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/Bxn8UZ9Bg5W/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/BxmqKgrh0Cs/?utm_source=ig_web_copy_link; https://www.instagram.com/p/BxlRLdB_3D/?utm_source=ig_web_copy_link;

foi registrado em vídeos e fotos, e esse material está, em sua grande parte, postado de forma fragmentada nas seguintes plataformas virtuais: Instagram (@dancamosaico) e YouTube (bit.ly/youtubeMosaico) para apreciação por um maior número possível de pessoas que estejam interessadas no trabalho artístico. Associamos às nossas ações os significados das palavras “penitência” e “penitenciária” por meio de possibilidades inerentes ao fazer ético-estético. Relacionamos a palavra “penitência” com um ponto central da atividade artística como ação de caráter nominoso. Esse conceito é empregado de forma ampla e generalista por Martel (2017) ou de forma mais específica, por exemplo, no que se refere à obra de Picasso, por Sebastian Smee (2017). Esses autores abordam a arte como uma atividade com associações místicas, mágicas e, também, como recursos de enfrentamento. Neste caso, podemos citar as forças hostis e ameaçadoras com as quais seres humanos se confrontam na sua sobrevivência; por exemplo, elementos da natureza tais como as doenças (p. ex., a COVID-19) ou, para alguns indivíduos, forças de ordem sobrenatural ou forças desconhecidas que exigem uma representação simbólica, para que possam ser visualizados e materializados por uma comunidade ou grupo social. O inconsciente entra nessa esfera por agrupar forças e formas que, essencialmente, assumem o caráter de imagem, sobretudo por meio dos sonhos. Nesse sentido, agrupamos nesse trabalho performático, *Penitencia(ria)*, os aspectos naturais, tanto do inconsciente como as forças da natureza, e por isso várias das ações foram feitas com o espaço natural, um performer que atuou conosco, a nosso ver (Figura 48).

Escolhemos esse mundo da natureza, para nele atuar de forma a permitir que essas forças (sobre)naturais e fluxos inconscientes se manifestem livremente, gerando grupos de formas simbólicas. Relacionamos, assim, o fazer poético, nominoso, com o enfrentamento a um mundo caótico e com a esfera socialmente atravessada por diferentes formas e forças violentas e ameaçadoras. Essas forças se revelam nas suas mais variadas expressões, entre elas, superlotando as prisões, ou seja, as penitenciárias.

(2) YouTube – parte 1 no estúdio/atelier de Cláudio: <https://youtu.be/HlxmAnbS2r8>; parte 2 no Recanto das Cigarras/Campus da UFV: <https://youtu.be/1q8-VbP3rP8>; parte 3 na repre-sa do Campus UFV e no local de experimentos da agronomia/campus UFV: <https://youtu.be/tKDxNnnLsbo>. O seguinte vídeo inclui trechos da performance no atelier de Cláudio, na Sala Preta do curso de dança da UFV, nas proximidades da reitoria da UFV e no Recanto das Cigarras da UFV: <https://youtu.be/77Zdvh9KEGc>. O vídeo <https://youtu.be/sQHktbSChUI> foi totalmente gravado no atelier de Cláudio.

A performance *Penitencia(ria)* explora diferentes tipos de violência com que nos deparamos ao longo da história, e também na contemporaneidade. A obra parte do cruzamento de linguagens artísticas, particularmente dança, artes visuais e música. São variados motes, códigos e metáforas que se desdobram nas ações “Escalpelar” (Figura 49), “Corpos que não se enquadram” e “Leveza da filoperformance”.

As seguintes ações estão diluídas, repetem-se e são apresentadas de formas variadas, com diferentes figurinos e em locais diversos ao longo da performance:

Ação “Escalpelar”

O processo de esfaquear e estafar, cortar e matar, minar artistas, é tratado no Mito do Marsias (da mitologia helenística, Grécia Antiga; vide CERQUEIRA, 2017), em que o fauno Marsias tem sua pele arrancada por Apolo. Apolo considerava sua arte musical superior à de Marsias e convida-o para um duelo. Marsias perde e é esfolado vivo por Apolo. Esse mito simboliza a superioridade de uma arte sobre outra. No caso do mito, a arte superior é a de Apolo, que tocava um instrumento valorizado na Grécia Antiga, a lira, e assim é considerada “superior” ou hegemônica; a arte inferior é a de Marsias, que tocava uma flauta, ou aulo, e relaciona-se com a arte da Ásia Menor. Quem determina, em nossa sociedade contemporânea, qual a “melhor” arte? Qual tipo de arte é mais valorizado? A assimetria de valorização das diferentes artes gera (auto)violência entre pares? É violenta por si só? Esses questionamentos se corporizaram na ação “Escalpelar”, em que ambos os artistas tentaram esfaquear um ao outro ou esfaquear a arte um do outro (referências à competitividade, como discuti no Capítulo 1) ou, ainda, esfaquear nossos próprios retratos ou retratos de outras pessoas impressos em preto e branco (Figura 50).

A ação teve também como gatilho três acontecimentos de cunho cultural-político-econômico do governo que tomou posse em 2019: (a) a extinção do Ministério da Cultura, que foi um dos primeiros a entrar na fila da guilhotina e ser “degolado” (na performance, a faca também entra como um símbolo dessa situação); (b) a declaração de Roberto Alvim (na época, secretário especial de cultura) em que chamava “artistas conservadores” com “valores conservadores no campo da arte” a criar uma “máquina de guerra cultural”, ou seja, cortar ou matar possibilidades de “artistas não conservadores” se expressarem livremente e participarem do banco de dados que ele pretendia criar para incluir somente



Figura 48 – Performance com a natureza: vendo o mundo caótico de cabeça para baixo. Foto: Caio Fillype.



Figura 49 – Cena “Escalpelo”, artistas com facas na mão. Foto: Caio Fillype.

artistas conservadores em projetos da secretaria em que ocupava cargo; e (c) a liberação de um alto número de agrotóxicos, cortando possibilidades de sustentabilidade do nosso meio ambiente. Apesar de tão atual para o contexto daquela época, a performance também dialogou com situações polêmicas semelhantes que vivemos depois, apenas com outros atores que ocuparam a Secretaria Especial de Cultura do governo bolsonarista (Alvim foi exonerado do cargo em janeiro de 2020).



Figura 50 – Cláudio mede uma fotografia do próprio rosto com uma régua para depois cortá-la (tesoura ao lado). Foto: Valéria Sampaio.

Na época em que a performance foi concebida e apresentada, havia um processo em franco andamento, estimulado pelo presidente do país, de “esfaquear” os corpos tidos como socialmente excluídos (negros, indígenas, velhos); esse fato faz parte da ação “Escalpelo”, pois nós, artistas, cortamos em pedaços os retratos impressos em preto e branco dos que são marginalizados em nossa sociedade (Figura 51).

Na política de então, idosos e trabalhadores no geral, incluindo nós, artistas, sofremos com a aprovação da reforma da previdência; indígenas e quilombolas sofreram com a falta de demarcação de suas terras – na época da performance, havia total indefinição do papel da Funai no governo Bolsonaro (o presidente havia retirado desse órgão o poder de demarcar terras indígenas). Além disso, crescia o preconceito sobre determinados grupos no país, como o grupo LGBTQIA+, mulheres e negros; um exemplo disso foi a condenação do presidente pela Justiça Federal do Rio de Janeiro por ele ter

declarado que negros quilombolas “não servem para nada”. Nas palavras de Bolsonaro, negros “nem para procriadores servem mais”. Isto foi dito por ele em atividade no Clube Hebraica no Rio de Janeiro em abril de 2019²¹. O racismo do então governo brasileiro, que a performance problematizou naquela época, perdura e repetiu-se em 2021, quando, em uma reunião do Conselho de Direitos Humanos da Organização das Nações Unidas (ONU), representantes do governo de Jair Bolsonaro rejeitaram a existência do conceito de “racismo ambiental” que consta do relatório da ONU sobre a crise climática e que atinge comunidades quilombolas no Brasil²².

Ação “Corpos que não se enquadram”

O processo de observar, julgar e aprisionar o corpo feminino em obras de arte (não somente na pintura em telas, mas também na dança, no teatro, na performance) é discutido na nossa performance a partir das reflexões do crítico John Berger (2003) e incluído na ação intitulada “Corpos que não se enquadram”. O artista plástico Cláudio Magalhães tenta me enquadrar, reproduzindo em seu corpo vivo a sua arte (todas as pinturas da performance, e que podem ser vistas nos vídeos, são de autoria dele); mas lentamente começo a demonstrar resistência ao me recusar a ser mantida imóvel, em silêncio e “enquadrada” dentro da moldura (Figura 52), ou ser mulher “recatada e do lar”, como uma vez afirmou uma ex-primeira-dama do país.

Berger (2003) também discute a violência das mulheres retratadas/pintadas por homens em relação à nudez feminina na arte. Para ele, existe uma diferença entre estar pelado (ser você) e estar nu (ser visto sem roupa para apreciação de um espectador). Nessa ação da performance, eu me recuso a ser somente um objeto de Cláudio, e me movimento, danço, indicando a ele qual parte e frente do meu corpo ele pintará, em qual nível posicionará seu corpo até que, finalmente, tomo o seu pincel e começo a pintar seu corpo assim como ele havia me pintado.

Ação “Leveza da filoperformance”

O processo contínuo de transformação, tendo a arte um papel crucial na mediação da liberdade do ser humano em relação à razão, à ciência e ao avanço tecnológico, como discutido pelo filósofo Friedrich Nietzsche, é metaforizado por mim e Cláudio nas ações com os tecidos (Figura 53).

21 Divulgado em: https://esquerdadiario.com.br/spip.php?page=gacetilla_articulo&id_article=18579.

22 Divulgado em: <https://racismoambiental.net.br/2021/10/19/negar-o-racismo-ambiental-e-mais-uma-pratica-comum-do-governo-racista-de-jair-bolsonaro/>.



Figura 51 – Dos que somos esquartejados. Foto: Caio Fillype.



Figura 52 – Cláudio enquadra e aprisiona o corpo da performer. Foto: Caio Fillype.



Figura 53 – Artistas humanos e não humanos: faca, galhos e tecidos. Foto: Caio Filipe.

Nas primeiras ações, performers ainda se encontram presos às facas enquanto tentam explorar a leveza e a liberdade de movimento dos tecidos de diferentes cores, até que, finalmente, eles se jogam aos impulsos da vida, às vontades de potência no ato de dançar com pés leves para se livrarem do que os oprime, inibe, detém, torna pesados. A transformação pela arte traduz-se nas ações intituladas “Leveza da filoperformance”, em que os artistas “filosofam” dançando (isso é prática como pesquisa ou um dos seus desdobramentos, conhecido como FiloPerformance), tornando-se senhores de si e deixando para trás (pelo menos por alguns instantes) tudo que é pesado e lento como preconiza, Italo Calvino (1990) no livro *Seis propostas para o próximo milênio*. A leveza do pano esvoaçante e o contato com a natureza reforçam o compromisso com a vida. Ao final da performance, depois de tanta “luta” e resistência, descanso envolta nos tecidos, envolta pela liberdade, mesmo que precária/efêmera.

O devir da performance

A violência (social, de consumo, psicológica, de gênero, de idade, religiosa, racial e étnica) é, atualmente, no Brasil e no mundo, uma dessas forças que

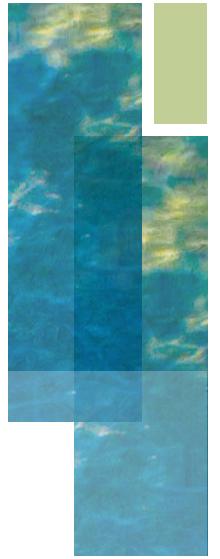
esgotam a capacidade de compreensão do que é processo civilizatório, bem como dos recursos naturais. Revela, assim, caminhos tortuosos que esse sistema criado por humanos, numa perspectiva antropocênica, tem desenhado no cerne da vida e da existência humana e não humana. Esses caminhos tortuosos, expressos em diversas épocas por vários artistas, encontram nas *Cárceres* do italiano Piranesi uma ilustração desse drama insólito. Suas prisões são também psíquicas e revelam como o ser humano, perdido no seu mundo interior, se encontra igualmente perdido no mundo exterior. O que precisamos in e ex-corporar? Apegar e desapegar?

Tratar da violência que assume uma materialidade tangente na nossa sociedade pode significar tratar da violência psicológica (incluindo o fascismo), imaterial e somente apreensível pelo fazer estético (em que tal fenômeno encontra espaço para revelar-se e materializar-se). Dessa forma, em *Penitencia(ria)* abordamos concretamente aspectos violentos que têm sido impostos às nossas experiências vividas. A faca, por exemplo, geralmente remete à agressão que corta, mutila, esgarça o sujeito e o “tecido” social. A faca pode também ser entendida como artefato tanto tecnológico quanto artístico. Pode aludir à violência e à libertação. No caso da arte, violência e libertação podem conviver juntas nesse espaço ficcional, gerando novas possibilidades de manifestação estética (Figura 54).

No cotidiano, violências tentam nos esmagar. Nas artes da cena, como exemplifiquei neste capítulo, o trabalho diário de transformar a arte e a vida parte das tiras. No caso da performance discutida, inicialmente, as tiras de papel ou papéis com imagens de pessoas comuns afetadas por diferentes formas de violência (etnia, raça, gênero, idade, classe social, biótipo etc.) foram desfeitas, rasgadas, cortadas. As pinturas, em suas diferentes configurações, baseiam-se em tiras que constroem espaços de natureza arquitetônica, símbolos de um universo que se desfaz, de um psiquismo que não encontra suporte no mundo das convenções e de um racionalismo construído de modo a aumentar a incapacidade humana para lidar com o diferente, com o que é dito como “estranho” e com o desconhecido. A pintura ganha o espaço natural, e as tiras de panos, nas suas cores vermelho, verde, branco e lilás, reúnem todos esses elementos numa ação performática. Essa ação recupera todos esses conceitos. Penitência: gesto nominoso de caráter místico voltado (neste caso) à superação de forças hostis, e penitenciária, espaço de reclusão tanto físico como psíquico e inconsciente, pleno também de forças desconhecidas e violentas, mundo natural e social, intimamente conectados pelo fazer e(s)tético.

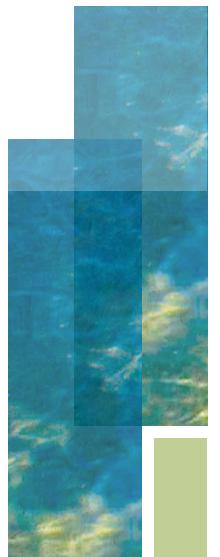


Figura 54 – Performance no/com/do espaço natural e tecido. Foto: Valéria Sampaio.



COMPARTILHAR 6

LIBERTAS QUÆ SERA TAMEN



Nossas pesquisas teórico-práticas, principalmente performances que são registradas em vídeos, permitem-nos desdobrá-las em outras obras artísticas, tais como videodanças e perforgrafias. Como nesses processos há construção de roteiro, minuciosa seleção e análise imagética, a criação, a edição e a produção de material audiovisual de uma performance descortinam possibilidades de refletir criticamente relações entre corpo e tecnologia, corpo e espaço urbano, corpo e meio ambiente e entre corpos humanos e não humanos (RIJPMA, 2013), vivos e não vivos. Esta se torna, ainda, uma forma descentralizar o foco de atenção do movimento dos corpos humanos, para incluir também o movimento, a performance dos artefatos tecnológicos. Podemos identificar esses trabalhos como “interperformances” (GÜNDÜZ, 2012). Apresento e discuto neste capítulo²³ uma performance que se desdobrou em videodança²⁴ e perforgrafia, *Libertas Quae Sera Tamen* (figuras 55 e 56), realizada em Belo Horizonte (MG).



Figura 55 – Performers interagem. Foto: Mateus Paiva.

²³ Este capítulo é uma versão traduzida para o português, revista e expandida do texto “Cuerpo y Performance: vídeodanza y perfografía que brotan de las relaciones entre arte, ciencia y tecnología”, publicado em espanhol na *Revista Cine, Imagen y Ciencia* (VIEIRA; MAGALHÃES, 2018).

²⁴ Veja em: <https://youtu.be/LNAWTPHOJXg>.

Em primeiro plano, os performers

Coube aos artistas-pesquisadores-performers estudar, elaborar e sistematizar dispositivos corporais (p. ex., gestos, movimentos, expressões e expressividades, entre outros) cujas poéticas se orientaram pela interação com a performance da câmera fotográfica ou filmadora e com quem as “operou” (Mateus Paiva), a fim de que a obra performática gerasse material interessante para ser posteriormente editado e compartilhado como audiovisual. Como esse trabalho se orientou pela improvisação estruturada, tanto performers dançando como quem performou capturando as imagens precisaram estar em uma relação atenta e manter um estado de presença bastante alerta. Consideramos que os artefatos tecnológicos (máquina fotográfica e filmadora) foram também performers – mas “não humanos”. A relação com os artefatos tecnológicos, com a consciência de que tudo estava sendo filmado e de que posteriormente o material seria editado, com o outro performer, operador, que orientou a performance dos artefatos, sensibilizou os corpos artísticos de performers dançarinos (Figura 57) para compor em tempo real. Quem capturou as imagens se entregou ao processo de criação de forma a se surpreender na medida adequada para não perder o registro do que mais interessante era criado no momento pelos demais performers e, também, permitir que o equipamento realizesse sua própria performance de maneira satisfatória. Com esse trabalho, performers humanos permitiram-se acessar espaços de descobertas artísticas e tecnológicas e propor desafios, como discuto a seguir.

Zoom em conceitos

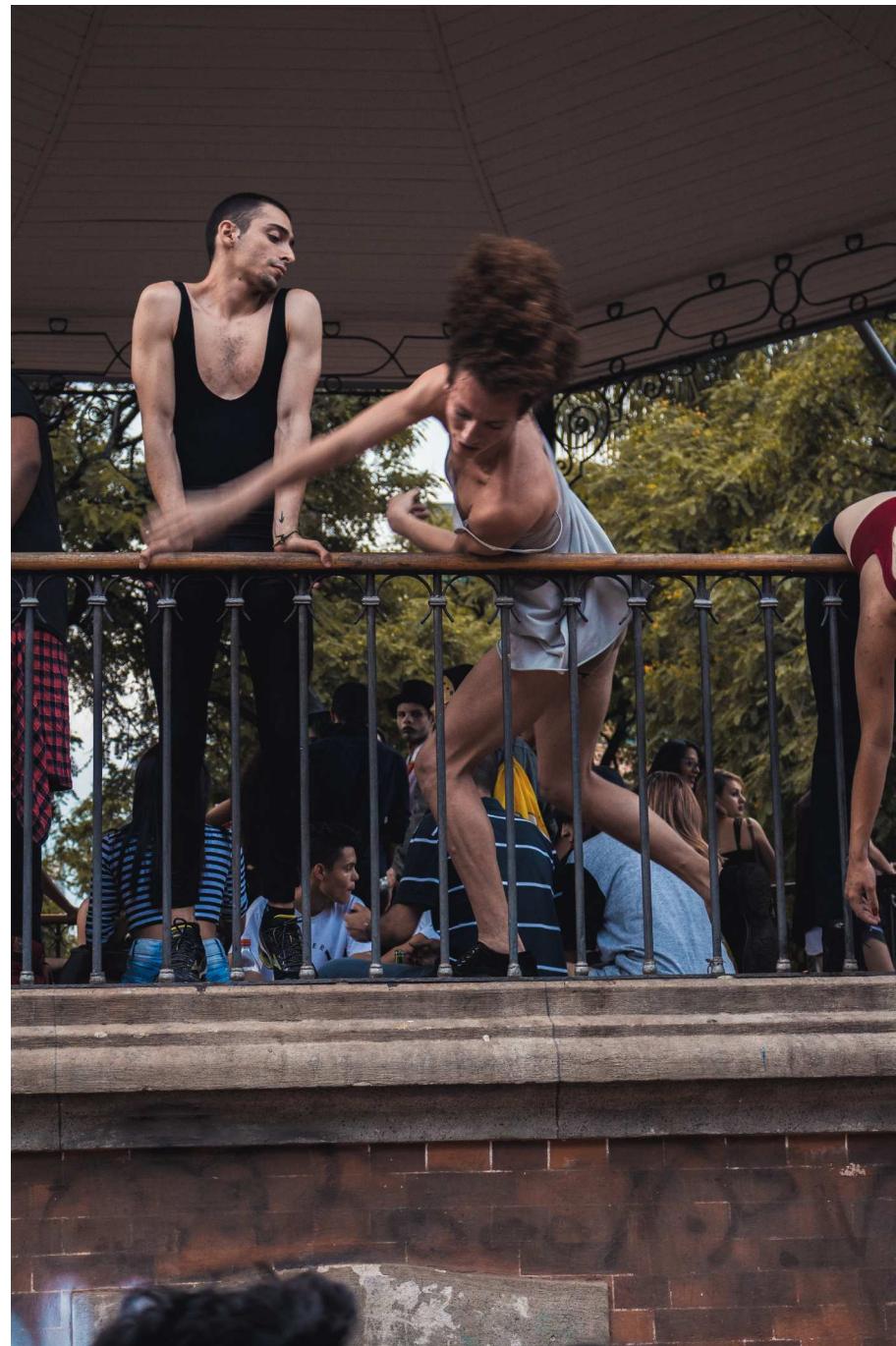
Como “tempestade corporal” inicial (VIEIRA, 2007), propomos algumas perguntas:

1. Com o que você relaciona a dança? Com o corpo, movimento, expressão e gestualidades humanas? Se a sua resposta inclui algum(ns) deste(s), sua ideia sobre essa linguagem pode aproximar-se do que a pesquisadora e bailarina Zeynep Gündüz (2012) identifica como algo que é assumido por muitos como uma convenção ou uma herança considerada “natural”: muitas pessoas entendem a dança como centrada no ser humano. Ela explica que essa compreensão tem várias implicações, mas a que particularmente interessa é como essa percepção coloca a dança numa posição hierárquica superior à tecnologia. Isto é, está implícito que o artista humano se coloca no centro, e a tecnologia,

libertas que sera tamen



Figura 56 – Performance na Praça da Liberdade: aglomeração corpórea. Foto: Mateus Paiva.



Cena da performance com Victor, Humberto e o coreto. Foto: Mateus Paiva.

na periferia da nossa atenção. Porém, ao pensarmos em perforgrafia e videodança, poderíamos supor que a tecnologia e artefatos tecnológicos (máquina fotográfica e filmadora) também dançam? E que dessa relação entre a performance do humano e da tecnologia surgem, então, trabalhos (p. ex., perforgrafia e videodança) que colocam a performance da tecnologia e de seus artefatos, e do ser humano em posições mais igualitárias? Gündüz (2012) sugere nomear a relação entre bailarinos, artefatos e tecnologia na perforgrafia e na videodança como “interperformance”.

2. Quando você assiste a uma apresentação de dança, já sentiu uma “empatia cinestésica”, ou seja, simulou internamente (experiencian- do semelhanças ou diferenças) as sensações dos movimentos a que assiste, tais como velocidade, esforço, mudança nas configurações corporais? Segundo Hagendoorn (2004), essa “empatia cinestésica” é estudada por neurocientistas (p. ex., o português António Damásio, 2012) que focam os neurônios espelho, ou neurônios que fazem que quem assiste praticamente dance junto com os bailarinos que estão se apresentando. Acontece “empatia cinestésica” também entre os bailarinos, o que permite que, numa performance com improvisação, interações interessantes aconteçam sem que tenha havido nenhum ensaio prévio (Figura 58).

Porém, para o artista visual Johan Rijpma (2013), a empatia acontece não somente entre seres humanos, mas também entre seres humanos e: objetos, natureza (Figura 59), meio ambiente e/ou outros animais. Rijpma chama essa relação de humanos com outros “não humanos” simplesmente de “empatia”. Ele também tem feito vários trabalhos de videodança que são exclusivamente dançados por aquilo que ele chama de “não humanos”, por exemplo, *Tape Generations* e *Cats and Laser Points*²⁵.

Exploro as três propostas apresentadas anteriormente, “interperformance” proposta por Gündüz (2012), “empatia cinestésica”, estudada por Damásio (2012), e “empatia” e “performers não humanos”, de Rijpma (2013), por meio de um dos nossos trabalhos performáticos que foi re-elaborado como videodança e perforgrafia: *Libertas Quæ Sera Tamen*²⁶.

²⁵ *Tape Generations* disponível em: <https://vimeo.com/62778259>; *Cats and Laser Points* disponível em: <https://www.theatlantic.com/video/index/260545/cats-and-laser-pointers-this-music-video-wins-the-internet/>.

²⁶ A videodança está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LNAWTPHOJXg>; e a perforgrafia está disponível em: <https://www.facebook.com/dancamosaico/photos/a.161011077828600/161011081161933/?type=3>.

Em uma metodologia híbrida, adotamos princípios da prática como pesquisa (HASEMAN, 2015) e da fenomenologia hermenêutica (VAN MANEN, 2003). Segundo Van Manen (2003), a perspectiva fenomenológica como método de investigação é, antes de tudo, descritiva. Assim, toda investigação fenomenológica que adota a forma sugerida por esse autor tem como “fruto” ou produto final de escrita um texto fenomenológico, ou seja, um relato que mescla elementos cognitivos corporalizados, descritivos e ilustrativos, em sua intenção de narrar de forma singular a natureza de uma dimensão da experiência própria do mundo ou da vida (SIERRA, 2008). Adoto essa perspectiva fenomenológica, o que pode levar alguns leitores a perceber que a explicação da performance e da videodança se torna, em dados momentos, demasiado descritiva. Porém, justifico a descrição detalhada por entender que esses fenômenos, como não podem ser vistos por quem lê este capítulo, necessitam ser descritos em detalhes.

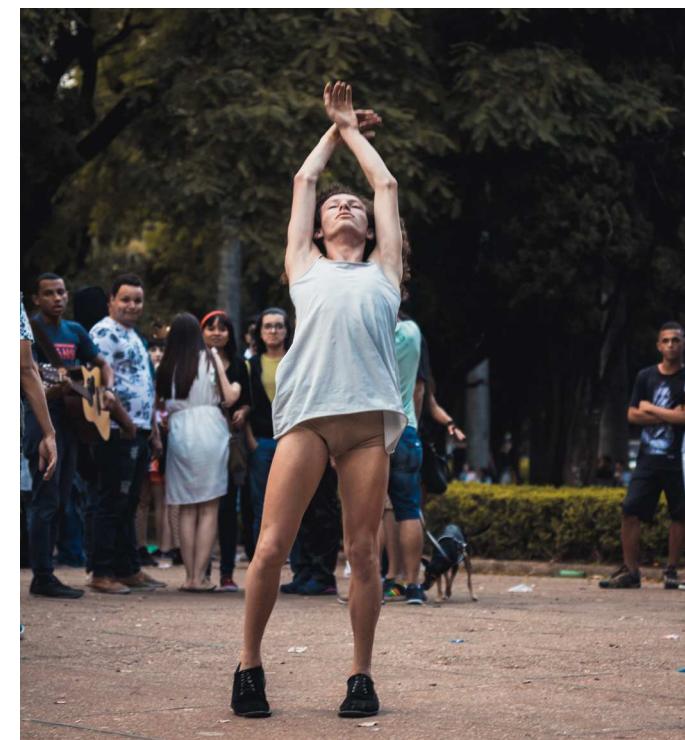


Figura 57 – Performer Victor Oliveira em cena da performance. Foto: Mateus Paiva.



Figura 58 – Interação entre Caio e Alba no momento da performance – empatia cinestésica entre performers permitem que a improvisação flua organicamente. Foto: Mateus Paiva.



Figura 59 – Empatia entre o performer dançarino Humberto e a natureza: ele abraça arbustos da Praça da Liberdade. Foto Mateus Paiva.

A empatia cinestésica é conceituada como resposta automática e involuntária de um corpo a outro (STRUKUS, 2011). A empatia cinestésica, ou kinestésica, relaciona-se com percepções (entendidas como pensamentos por meio de ação[ões]) e outras respostas ao movimento. A empatia kinestésica está intimamente relacionada com o ato de espelhar o estado do outro, ou seja, o ato de encarnar os estados afetivos e qualidades de movimentos de outros seres com seus próprios. A partir de resultados da neurociência sobre o funcionamento dos neurônios-espelhos e sua relação com a intersubjetividade empática, ao se espelhar, ao tentar se colocar no lugar do outro, pode aproximar-se mais de uma identificação de seus movimentos, intenções, estados corporais, e assim por diante. Então, a empatia é uma resposta imediata ao reconhecimento cinestésico, que, por sua vez, pode ser uma forma de mimetismo.

A empatia é um termo amplo que engloba uma vasta gama de maneiras possíveis em que nos (des)conectamos. Strukus (2011) esclarece que a conexão entre empatia e espelhamento humano, pelo sistema neural, intensifica questões acerca do como (nos) entendemos e agimos no mundo e recebeu grande atenção da comunidade científica no campo da cognição. Pesquisas e descobertas resultantes oferecem ferramentas alternativas para compreender conexões entre tipos de empatia e atitudes/ações. A performance artística, por sua vez, oferece possibilidades para aprofundar

o entendimento sobre a empatia, especialmente se considerarmos a potencialidade de tal evento para a prática empática.

Com relação aos performers humanos, Griffioen (2017, p. 4; 12) explica:

Desde o século XIX, tem se produzido surpreendentes desenvolvimentos tecnológicos em diferentes campos. No campo do teatro também se começou a experimentar mais com objetos tecnológicos no cenário desde o momento em que estiveram disponíveis. Tais objetos incluem telas de televisão, conexões de internet, drones ou em alguns casos inclusive robôs. A tecnologia pode se converter em um performer, criando novas interações e possibilidades. [...] O filósofo e sociólogo Bruno Latour demonstra em seu livro *Reassembling the Social* (2005) que os objetos podem ser atores e inclusive tem certo agenciamento. Sua “Actor Network Theory” tem sido utilizada muitas vezes nas ciências do teatro em décadas passadas. Baseado em ANT, o pesquisador de teatro Christel Stalpaert (2015) introduz o termo corpo composto póshumano, no qual “um” corpo (este pode ser humano ou não humano) é influenciado, negativa ou positivamente, por outro corpo humano ou não humano²⁷. “Certo agenciamento”, no sentido filosófico, significa a capacidade de um agente intervir no mundo. O agenciamento é considerado próprio daquele agente, ainda que tal agente represente um objeto, uma entidade não existente, um personagem de ficção.

Se como afirmado, a câmera fotográfica e/ou filmadora realizam agenciamentos, como esses aconteceram na perfomance *Libertas Quæ Sera Tamen?*

Enquadramento em plano geral

Em nossa trajetória artístico-acadêmica, temos realizado pesquisas e trabalhos artísticos que permitem ampliar a compreensão de interfaces entre ciência, corpo e tecnologia por meio de investigações teórico-práticas que geram produtos amplamente divulgados no mundo virtual: videodanças e perforgrafias. Muitos dos processos e composições artísticas da Mosaico Cia de Dança Contemporânea são realizadas em parcerias como com discentes e/ou docentes do curso de Arquitetura da UFV, do PPGAC da UFBA, do curso de bacharelado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG). O material audiovisual é compartilhado com

²⁷ Tradução livre do original em inglês para português feita por mim.

a comunidade em geral, no nosso país e no exterior, via eventos e plataformas variadas, tais como congressos, simpósios e seminários, mostras, exposições e festivais de videodança, YouTube, Vimeo, Facebook, Instagram, sites profissionais, entre outros²⁸.

A videodança contemporânea ou a dança mediada pela tecnologia na captura de movimento pode ser historicamente rastreada aos estudos de movimento fotográfico de Eadweard Muybridge no fim do século XIX. Muybridge criou um sistema de posicionamento de várias câmeras uma ao lado da outra e tirava fotos em rápida sucessão para capturar o movimento de maneiras nunca vistas antes (BIRRINGER, 1999). Esses instantâneos congelados, vistos em sequência, criavam um desdobramento cinematográfico do movimento em temas humanos e animais, de maneira que revolucionou a capacidade de se compreender o movimento.

Douglas Rosenberg, artista de vídeo e diretor do Programa de Arquivo de Vídeo do Festival Americano de Dança, considera que a dança para a câmera ocupa um espaço completamente diferente do que a dança para o teatro. A videodança, como precursora da dança digital e da dança baseada na web, é forma híbrida, existindo em espaço virtual contextualizado pelo meio e método de gravação. Como ressalta Rosenberg, a videodança não é substituta ou se coloca em conflito com a dança ao vivo. É apenas um modo diferente, mas igualmente poderoso, de se criar obras de dança (BIRRINGER, 1999).

Ao discutir o termo “videodança”, Schulze (2012) reconhece que essa não é tarefa simples e, eventualmente, isso pode ser algo limitador e contraproducente. Unir duas tradições artísticas (vídeo e dança) no contexto pós-moderno/contemporâneo implica que eventuais fronteiras se desfaçam em um “piscar de olhos”. Se, por um lado, a dança, por suas características inter, multi, trans e indisciplinares, com diversos níveis de hibridização ou interlocução, apresenta problemas para uma conceituação formal, por outro, o vídeo, além de cumprir o papel de suporte técnico,

²⁸ Algumas de nossas plataformas:
YouTube: bit.ly/youtubeMosaico;
Vimeo: Alba Pedreira Vieira;
Facebook: <https://www.facebook.com/dancamosaico> ou @dancamosaico; <https://www.facebook.com/educacaoemartes.ufv>;
Sites profissionais: <https://dancamosaico.wordpress.com/>; <http://www.educacaoparaasartes.ufv.br>; albavieira.com.br;
Instagram: @dancamosaico.

também tem tradição artística múltipla, advinda das experiências e produções artísticas do cinema, da televisão e da videoarte.

Ao discutir esse assunto, a pesquisadora brasileira que trabalha com videodança Ivani Santana (2006) afirma que a dança na cultura digital borra fronteiras e se contamina por vários pensamentos advindos das ciências cognitivas e da comunicação. Para a pesquisadora, vislumbrar a dança com mediação tecnológica é construto do pensamento que não se utiliza das dicotomias mente/corpo, natureza/cultura, ciência/arte, natural/artificial, real/virtual, que ainda existem no mundo contemporâneo. Essas separações desaparecem para possibilitar a compreensão de que corpos são mídias comunicacionais em constante troca. Compreendo que essas trocas acontecem consigo, com outros seres humanos e com “não humanos” (RIJPMA, 2013) do ambiente que nos cerca. Com essas ideias sobre a temática discutida, a seguir discorro sobre a performance *Libertas Quæ Sera Tamen* e sua perforgrafia, focos deste capítulo.

Plano detalhe em *Libertas Quæ Sera Tamen*

As companhias Mosaico (UFV) e de Dança Contemporânea da UFRJ celebraram o início da sua parceria com a performance *Libertas Quæ Sera Tamen*, com direção artística e concepção minha, de André Meyer e de Ana Célia Sá Earp (performers, coreógrafos e professores pesquisadores da UFRJ), e os “performers dançarinos” Victor Oliveira, Amanda Pinheiro, Caio Fillype, Humberto Martins, Júlia Albuquerque, Kênia Braga e eu. Entendemos que havia outros performers – pois atuaram de forma mais ou menos direta na performance –, incluindo: os artefatos tecnológicos (câmera fotográfica e filmadora), o som ambiente, o violão, os transeuntes, a fonte de água, os veículos automotivos, o garfo do diabo, os figurinos, o coreto e o prédio do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), que está localizado na frente da praça, entre outros. A fotografia e a edição do vídeo foram do bailarino e outro performer de *Libertas...*, Mateus Paiva, membro do Laboratório de imagem e criação em Dança/UFRJ (LICRID). Ao performar, registrando e editando a videodança e a perforgrafia, a experiência vivida de Mateus como bailarino foi fundamental na ação performativa de captura e transformação das imagens. Graças ao seu repertório corporal e aos conhecimentos técnico-científicos, ele performou momentos fundamentais de *Libertas Quæ Sera Tamen*. Assistentes de produção foram a musicista Ananda de Sá Earp e os cientistas sociais Patrick Simão e Luís Gustavo Faria.

A performance consistiu de improvisação estruturada e figurino composto de paleta de tons preto, vermelho e cinza – tons frios para realçar o outro performer, o ambiente (Figura 60).



Figura 60 – Figurino em tons frios para realçar tons quentes do “performer ambiente”. Foto: Mateus Paiva.

O figurino também atuou performativamente de forma a provocar noções tradicionais da ciência biológica, ou seja, como esta encara o gênero a partir de fatores puramente determinadas pela genética: o cromossomo X, feminino, e o Y, masculino, o que definiria sexo e gênero das pessoas. Desafiando essa visão, todas as performers com cromossomo X usaram calça comprida (peça típica do vestuário masculino, que no ballet clássico é usada somente por homens), e os demais performers com cromossomo Y assim compuseram seus figurinos: Caio e Victor usaram, respectivamente, saia e vestido, e Humberto usou calça comprida e collant (este comumente associado como peça do vestuário feminino). Vide figuras 61 e 62.

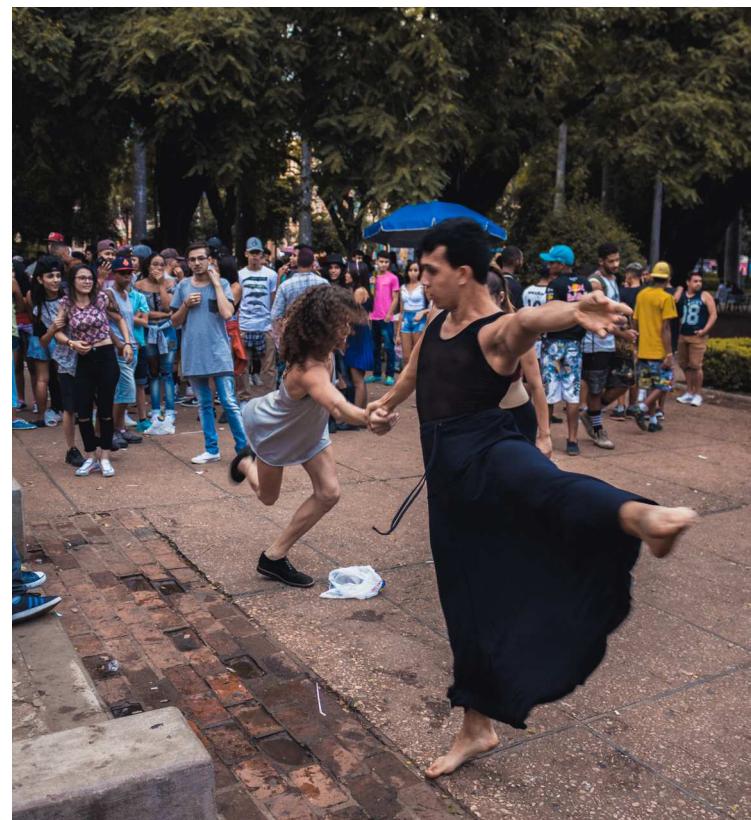


Figura 61 – Victor de vestido cinza e Caio de saia preta. Efeitos da ação performativa dos figurinos. Foto: Mateus Paiva.

Qual ambiente era esse? Ao chegarmos à Praça da Liberdade²⁹, fomos surpreendidos pelo grande número de pessoas que ali se encontravam, e muitos estavam fantasiados e/ou mascarados. Era um encontro festivo, marcado via redes sociais, próximo ao Dia das Bruxas, que no Brasil se celebra em 31 de outubro. Era 28 de outubro de 2017.

A praça estava repleta de pessoas, a maioria jovens, mas percebemos a presença de poucos idosos e crianças. Tudo lotado. Começamos a discutir e refletir (novamente tempestades corporais): como “ocupar” aquele espaço? Como performar com a fonte, em vez de na fonte? Com o coreto em vez de no coreto? (figuras 63 e 64).

²⁹ A praça é importante ponto de encontro de moradores da cidade, principalmente nos sábados à tarde, dia da nossa performance. Tem vários jardins (cujos traçados, dizem, foram inspirados pelo Palácio de Versalhes/França), coreto e fontes de água.



Figura 62 – Alba de calça preta e collant vinho, Humberto de collant e calça pretos. Foto: Mateus Paiva.



Figura 63 – Alba e Victor ao buscar performar com a fonte, em vez de na fonte. Foto: Mateus Paiva.



Figura 64 – Caio e Amanda buscam performar com o coreto em vez de no coreto. Foto: Mateus Paiva.

Como convidar, de forma estimuladora, ambiente e transeuntes a performarem conosco? Nas diretoras presentes, eu e Ana Célia, talvez por já acumularmos várias experiências vividas de dançar e performar em espaços urbanos, havia a certeza de que nos acomodaríamos àquela situação tão inusitada. Nos demais performers dançarinos, havia certa incerteza e dúvida. Talvez até medo de as pessoas e os ambientes serem hostis à nossa presença (figuras 65 e 66).

Na videodança e na perforgrafia, as imagens foram selecionadas e editadas de modo a revelar como buscamos in-ex-corporar (VIEIRA, 2020) a realidade encontrada pelos performers, além de propor as seguintes questões: quem eram os bruxos? Performers que se relacionaram com o ambiente e com o que nele havia de forma inusitada (inclusive com transeuntes, veículos automotores, coreto e a fonte de água) e que criaram corporalmente formas inusitadas? (figuras 67, 68 e 69).



Figura 65 – Performer dançarina Alba observa calmamente a performer fonte e performers transeuntes enquanto capta energia do ambiente para iniciar sua movimentação. Foto Mateus Paiva.

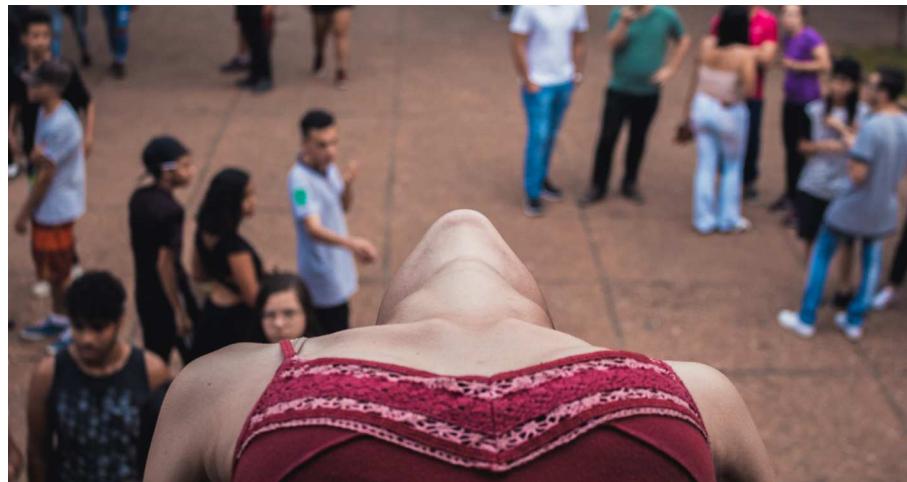


Figura 66 – Performer dançarina Júlia em suas primeiras relações com os transeuntes e com o ambiente. Dúvida e incerteza sobre como estabelecer conexões positivas. Foto Mateus Paiva.



Figura 67 – Performers relacionando-se artisticamente com o coreto da Praça da Liberdade. “Empatia cinestésica” de similaridade na movimentação entre ambos e “empatia” entre eles, humanos, e o performer não humano, coreto. Foto: Mateus Paiva.

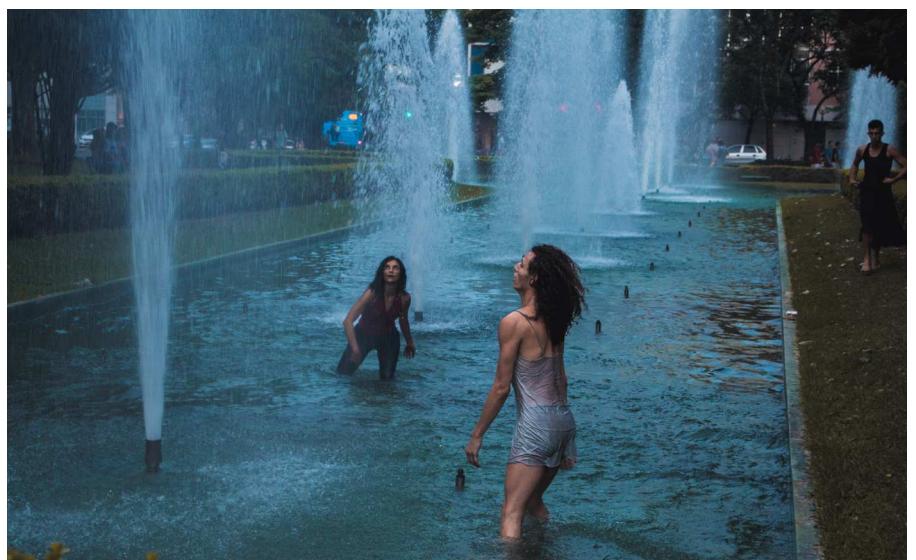


Figura 68 – Performers relacionando-se artisticamente com a fonte da Praça da Liberdade. “Empatia cinestésica” de similaridade, pois performers e jatos de água buscam a verticalidade em sua movimentação. Foto: Mateus Paiva.

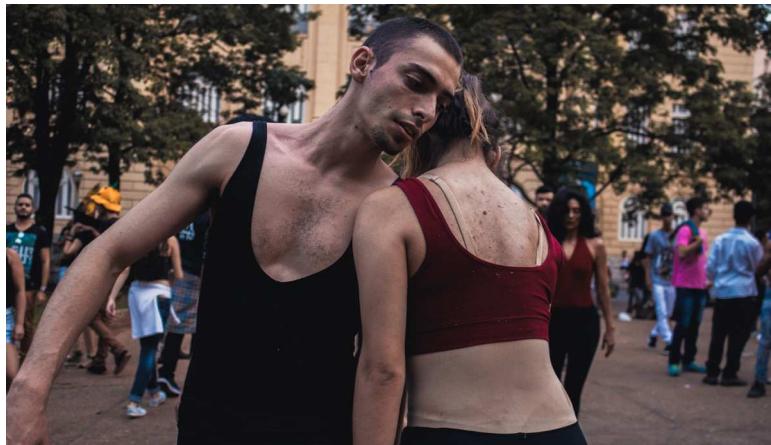


Figura 69 – Relação de “empatia cinestésica” de similaridade entre os performers dançarinos: pegadas de corpo improvisadas em tempo real. Foto: Mateus Paiva.

Mateus (com olhos, ouvido, todo o corpo atento ao fazer sua performance como operador do artefato tecnológico) sensivelmente se relacionou e captou os corpos performativos dançarinos em suas relações com eles mesmos e entre eles, com a câmera, com o ambiente (não humano, vide Figura 70) e com transeuntes.



Figura 70 – Performer humano Victor em performance empática com o ambiente – toque de carinho no coreto. Foto: Mateus Paiva.

A perforgrafia mostra claramente a sagacidade desse performer operador, Mateus, cujo corpo não apareceu em momento nenhum do vídeo ou das fotos, mas foi capaz de revelar-se corpo sensível e relacional ao captar momentos e situações várias e cruciais, como relações de “empatia cinestésica” direta e de similaridade entre humanos performers dançarinos e de “empatia cinestésica” indireta entre performers dançarinos e performers transeuntes. Sua performance, embora invisível aos olhos, é claramente percebida nas “interperformances” – videodança e perforgrafia (figuras 71 e 72).

Na edição do vídeo, optamos por deixar o som ambiente, já que esse performer (que alguns chamariam de “fundo sonoro”) marcou presença importante na performance. Por exemplo, o barulho intenso de vozes e risos dos transeuntes.

Percebemos que houve participação direta de alguns performers transeuntes. Provavelmente, isso se deveu à “empatia cinestésica”, ou seja, via conexão de “neurônios espelho” (DAMÁSIO, 2012) dos transeuntes com os performers dançarinos. Exemplos são quando os performers dançarinos, na escadaria e na porta de entrada do CCBB, se perguntam, apontando para si próprios: “Isso é arte?”. Ou, então, apontam para dentro do CCBB e perguntam: “Aqui é arte! E isso aqui (apontam para si próprios), é arte?”. Em seguida, ainda nesse local, Caio e eu interagimos e ele se dirige a mim de forma “brava”, quando seguro sua saia: “Na barra da minha saia não tem arte!”. O tom de Caio é tão raivoso que leva um transeunte que observava essa cena a comentar, performando de forma mais direta com os performers dançarinos e com o artefato tecnológico: “Isso é briga?”.

Eu já havia performado anteriormente com o não humano, saia de Caio. Enquanto estávamos no coreto, houve um quarteto composto por mim e Caio nos relacionando, ao mesmo tempo que eu interagi com a performer não humana saia do figurino de Caio, e Caio, por sua vez, interage com a performer não humana grade do coreto. Continuei minha performance empática com Caio e com a saia, colocando-a na sua cabeça. A perforgrafia de Mateus registra uma gama complexa de interações que acontecem durante uma performance com composição em tempo real (figuras 73 e 74).

Outro performer importante foi o violonista (na praça), que atuou diretamente na performance aproximando-se dos performers dançarinos e tocando animadamente. Performers dançarinos estabeleceram uma “empatia cinestésica” profunda de similaridade com ele, provavelmente pela sua ampla experiência vivida em dançar com músicas.



Figura 71 – Empatia cinestésica de similaridade entre duas performers dançarinas humanas. Foto: Mateus Paiva.

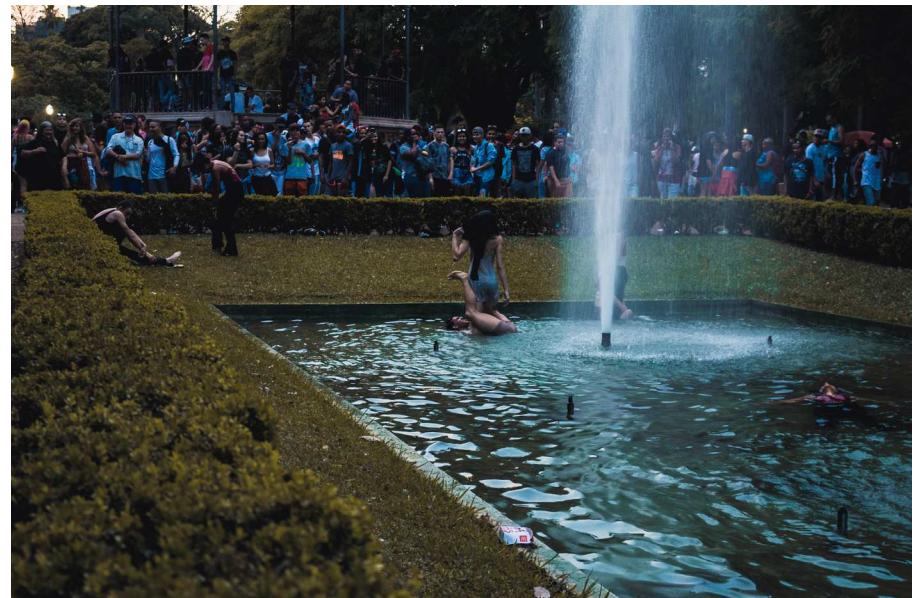


Figura 72 – “Empatia cinestésica” indireta entre performers dançarinos e performers transeuntes – estes se aglomeram em torno da fonte para acompanhar a performance. Foto: Mateus Paiva.



Figura 73 – Saia chapéu. Performers humanos interagem entre si (Caio e Alba) concomitantemente à performer humana Alba interagindo com a performer não humana saia. Foto: Mateus Paiva.

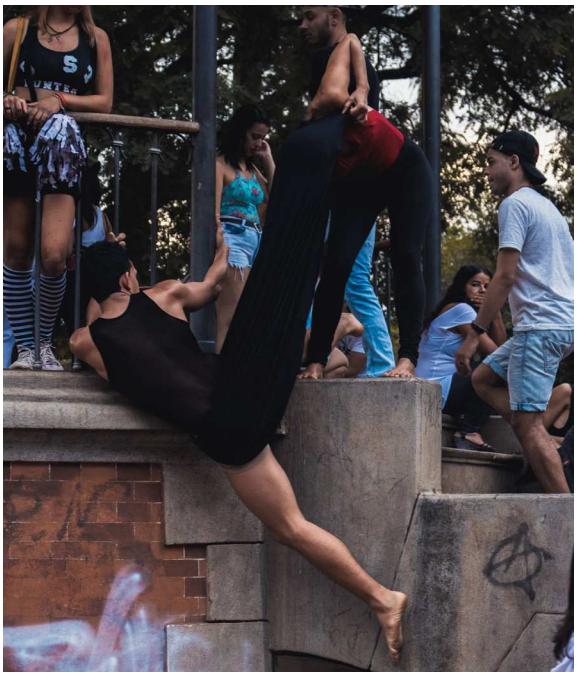


Figura 74 – Alba em performance com a saia, enquanto Caio
performa com as grades do coreto. Foto: Mateus Paiva.

Na edição, cenas da videodança foram “coladas” como em um mosaico, de forma não cronológica e fragmentada, mas de modo a indicar a importância de todos os performers que atuaram no trabalho (artefato tecnológico, transeuntes, performer operador do artefato, ambiente e performers dançarinos):

A cena inicial revela-me, corpo molhado (eu havia acabado de performar interagindo com a performer fonte) atravessando a rua; sigo em tempo moderado a rápido da praça até a frente do prédio do CCBB – claramente se percebe o zoom no meu corpo, pois Mateus se desloca muito perto de mim e tentando acompanhar minha velocidade, talvez para não me perder no meio da performance agitada de veículos automotivos e dos transeuntes. A performance de Mateus é responsável em captar a interação entre mim e o performer prédio: ambos nos “sentimos” e nos tocamos (pele humana e paredes e portas de grade do CCBB). Ao performar com o prédio, improviso com o que se conhece em arte do movimento (LABAN, 1990) por espaço positivo e negativo do prédio. Nessa interação, busco brechas para entrar, mas a grade do prédio responde de forma apertada, estreita. Tento inserir-me por entre

as portas com grade (trabalhando espaço positivo) no local destinado à exposição artística, mas sem sucesso. Em sua performance e sentindo-se mais à vontade com meus movimentos mais lentos, Mateus afasta-se um pouco e abre o enquadramento da câmera. Ele então me captura penetrando, sem atravessar, a porta de vidro do CCBB. Espreito o que há lá dentro enquanto sou observada pelos seguranças do local. Outros performers humanos dessa cena são as pessoas que entram e saem do prédio parecendo não querer estabelecer uma “empatia cinestésica” de similaridade com a minha performance. Eles nem ou mal olham para mim. Será que, ao acabar de sair de uma exposição em um local considerado “santuário” da arte (o CCBB), eles não conseguem se conectar comigo como uma “artista”? Será que considerariam que arte “só” se encontrava dentro do prédio?

O performer editor faz um corte seco na videodança.

Cena 2, Mateus performa focando primeiro Victor, que interage com a fonte. Os movimentos fluidos, lentos e leves de Victor contrastam com a performance mais forte da fonte: há força e rapidez no jato d’água. **Busca de liberdade.** Nessa performance entre Victor e a fonte, há claramente uma relação de “empatia”: contrário ao fluxo que se eleva, Victor abaixa seu corpo. Repentinamente, a performer dançarina Júlia atravessa na frente da câmera rapidamente em nível baixo. Mateus responde a essa intervenção deslocando a câmera para algo que lhe chama a atenção: o rosto emocionado da performer dançarina Amanda. Esse deslocamento rápido da câmera foi intencionalmente deixado no vídeo, em vez de se fazer qualquer transição de imagem ou corte seco. Mostrar claramente o dinamismo e vários pontos de foco da performance e como Mateus e o artefato tecnológico se relacionaram com essas qualidades. Amanda está totalmente paralisada, em contraste com os movimentos rápidos dos jatos d’água da fonte. A câmera brinca entre um zoom no rosto de Amanda emocionada e um zoom no rosto do performer dançarino Caio, que tenta fazê-la sorrir. Caio amplia sua “empatia cinestésica” e, finalmente, abraça Amanda, dando-lhe conforto. Ela está visivelmente emocionada. Mateus performa rapidamente um zoom que passeia mais lentamente pelos corpos de Amanda e Caio para capturar o movimento delicado de braços e mãos que se tocam. A câmera continua seu passeio tirando o foco dos dois, até alcançar Victor, que agora sai da fonte. Mateus conecta-se e foca Júlia, que está de cócoras na beirada da fonte balançando a cabeça de um lado para outro. Seu sorriso e movimentos, como se estivesse brincando alegremente, contrastam com a cena, que é então buscada por Mateus para

registrar: o performer operador foi rápido o bastante com a câmera para filmar Caio e Victor entrelaçando as mãos de Amanda numa cena demonstrativa de afeto e aconchego. **Afeto.** Mateus percebe o enorme fluxo emocional interno dos três performers, Caio, Amanda e Victor e, para performar a câmera de forma similar, movimenta-a ao redor dos seus corpos, que estão parados. Esse registro é fruto de uma clara “empatia cinestésica” entre performer operador e performers dançarinos. O movimento circular e poético da câmera relaciona-se com a alta carga emocional que movimenta internamente nos corpos dos performers dançarinos.

Na edição, Mateus performa um corte seco.

A cena 3 inicia com Caio, Amanda, Júlia e eu relacionando-nos com a porta de entrada do CCBB e com transeuntes. Perguntamos a quem entra e sai do prédio: “Isso aqui (apontam para si e para o que está para além da porta de vidro) é arte?”, “Sou arte?” “Empatia cinestésica” de similaridade ocorre, e uma pessoa responde: “Vocês são arte, vocês estavam dançando, eu vi vocês dançando”. As perguntas continuam enquanto as pessoas também continuam passando no pequeno vão da porta de vidro que separa a arte do CCBB da nossa arte.

Na transição entre as cenas 3 e 4, Mateus escolhe a performance feita pelo artefato quando ele a operou rapidamente: uma imagem borrada, que não podemos distinguir o que é. Mas é o que é, o que o artefato performou com seus recursos em resposta ao movimento rápido de Mateus.

A cena 4 inicia com um zoom no rosto de Júlia. Ela está na frente da fonte respirando ofegante; desloca-se e contorce-se, abraça arbus-tos e caminha em direção à performer dançarina Kênia, que permanece paralisada. Júlia então busca conforto em si mesma e se abraça. Mateus então move a câmera para registrar o abraço entre Amanda e Humberto. Dali ele segue para um zoom em Caio, que já não performa mais com sua saia comprida. Mateus passeia verticalmente com a câmera pelo corpo seminu de Caio para registrar o pequeno movimento dos seus dedos dos pés, que parecem querer mover-se horizontalmente. Júlia performa com a saia de Caio, colocando-a na cabeça. Essa cena mostra “empatia cinestésica” de similaridade (abraço entre dois humanos, Amanda e Humberto) e diferença (ou seria melhor dizer indiferença de Kênia, que nem olha para Júlia, que dela se aproximava) entre performers humanos.

A transição entre cenas é feita por Mateus com um corte seco.

Na frente do prédio do CCBB, Caio segura fortemente na minha cintura como que quisesse paralisar-me; nós giramos até que consigo me libertar.

Busco, então, uma relação com a saia de Caio e procuro embaixo dela me abrigar. Caio gira e fala repetida e nervosamente: “Na barra da minha saia não tem arte”. “Empatia cinestésica” de similaridade com um transeunte, que comenta: “Que é isso, gente, é briga?”. Mateus desloca a câmera para focar Victor, cuja movimentação calma e lenta contrasta com as minhas e de Caio. Começamos a ecoar a movimentação de Victor. Eu os abraço enquanto Mateus movimenta a câmera para Júlia, que está ali próximo. Ela se movimenta performando com um “garfo do diabo” que tomou emprestado de algum transeunte. Ela o movimenta como se estivesse remanendo um barco e Mateus acompanha seu deslocamento espacial até focar Caio e eu, que agora empurramos o corpo estático de Victor. O passeio da câmera mostra os vários focos de atenção da performance: Júlia remando e o garfo do diabo desenhando figuras ondulantes pelo espaço, Amanda interagindo oralmente com transeuntes, Victor me abraçando enquanto faço contato improvisação. **Complexidades** de uma performance.

Zoom nos rostos de Amanda e Júlia, em momento de quietude; registro de movimento da câmera para mostrar Caio e eu improvisando, como fazendo uma brincadeira: tentamos parar os carros e atravessar a rua. Batemos palmas para chamar a atenção dos carros, que continuam passando indiferentes às nossas ações. Somos meros humanos.

Na próxima cena da videodança, há transposição de imagens minhas com minhas falas, e continua a cena de Caio e eu movimentando-nos na rua próximo aos carros que passam. A performance dos carros não se abala pela performance de nós dois. “Empatia” de diferença.

Estou na frente do grande banner que anuncia a exposição atual do CCBB. Anuncio a performance das companhias Mosaico e da UFRJ, que já está em andamento e quase no final; brinco com horário e data da performance invertendo os números.

Corte seco.

Na frente da fonte Humberto improvisa com Amanda; Mateus passeia com a câmera para mostrar um zoom do rosto de Victor, Caio sacode a cabeça enquanto Júlia enrola a saia de Caio em sua cabeça e rosto; Humberto fixa o olhar na câmera e sai – clara e única interação na performance de relação muito direta de um humano com esse performer não humano, a câmera. Amanda abraça dois transeuntes, que lhe abraçam de volta numa “empatia cinestésica” de similaridade, e logo ela se afasta. Victor começa lentamente a se movimentar enquanto Amanda improvisa próximo a ele, mas eles não interagem diretamente. Mateus desloca a câmera para registrar Júlia

sambando freneticamente, o que é intensificado, na edição, pelo aumento de velocidade das imagens do videodança. Amanda e Júlia se abraçam.

Corte seco.

Estou na fonte performando com um jato de água (Figura 75), e a edição das imagens é toda feita em retrocesso, o que somente se torna claro quando o jato de água se movimenta para baixo ao invés de se elevar; nessa mesma cena, Mateus opta por usar mais um recurso na edição, e insere transposição de várias imagens, e a minha voz é inserida e volta a ser ouvida: “Isso não é arte, aqui é arte”; “Isso aqui é arte? Aqui é arte?”. Mateus insere a voz de um transeunte: “Isso aqui é arte também.”

Transição para a próxima cena, que revela movimento rápido da câmera.

Um transeunte performa com dançarinos tocando seu violão enquanto estes improvisam (Figura 76). Mateus movimenta bastante a câmera. Nesse “passeio”, tenta registrar as intensas movimentação e relação entre os humanos e dos humanos com o não humano (violão).

O início da performance foi todo registrado em fotos, razão pela qual foi exposta a perforgrafia desses momentos no Facebook – depois de realizado o tratamento de imagens. Em sua performance fotográfica, Mateus captou vários registros interessantes, como performances do figurino, relações de performer dançarina com performer transeunte e performer espaço, abraços de performers dançarinos entre si, o abraço de uma performer numa estrutura do performer ambiente, o abraço que uma performer dá em si (figuras 77 a 82).

Tomadas infinitas

Consideramos que tanto a videodança quanto a perforgrafia revelam uma performance que se aproxima do Dadaísmo. Fuga da arte tradicional. Poética do contraste. Busca da **liberdade**.

Por vezes, movimentos velozes contrastam com ações lentas; performers emudecidos enquanto se ouve o grande ruído de vozes e risos das pessoas ao redor; performers aquecidos na água gelada da fonte. Alguns estados de paralisia (Kênia e Humberto) contrastam com movimentações frenéticas da câmera. Mais do que uma manifestação, intervenção, performance, nossa performance, perforgrafia e videodança são convites à reflexão e a tentativas de ruptura com a conformidade e o comodismo. Com a mesmice. Dias das bruxas, caça aos feiticeiros – e quem serão esses seres perseguidos hoje? Inclui nós, artistas?

Ou será que nossa grande feitiçaria consiste em refletir sobre a vida pela arte que criamos/produzimos/compartilhamos? Afinal, não é fácil analisar os trabalhos que nós mesmos criamos a partir de uma postura crítica. Será que esse tipo de obra pode levar-nos a refletir sobre outros aspectos de nossas vidas, tais como relações entre seres humanos, destes com o ambiente, entre humanos e máquinas e não humanos? Será que esses trabalhos artísticos podem levar-nos também a questionar o que é arte, quem a define, onde ela acontece, onde ela pode ou não acontecer, quem a faz?

Que liberdade artística buscamos? Buscamos?

A magia das artes da cena também está em produzir tempestades corporais que não se esgotam. Assim como performers interagiram entre si, com o ambiente, com objetos, com os transeuntes via diálogo oral, mas principalmente corporal e por meio de conexões in-ex-corporadas (VIEIRA, 2007; 2020; FERNANDES *et al.*, 2017), podemos interagir com a pesquisa acadêmica em artes da cena para intensificar reflexões.

Esse tipo de trabalho pode também problematizar empatia. Na performance, houve performers humanos (transeuntes) que se envolveram com os performers dançarinos e com o trabalho performático ao longo da sua realização, exercitando a “empatia cinestésica” via neurônios espelho (HAGENDOORN, 2004; DAMÁSIO, 2012). Exemplos dessa “empatia cines-tésica” que ocasionou participação indireta foram todos os transeuntes, e participações diretas e claras na performance *Libertas...* foram: o tocador de violão, as pessoas que fizeram comentários (“Isso é briga?”) ou responderam às nossas perguntas (“Você também são arte”).

Em *Libertas...*, identificamos outros “não humanos” (além da tecnologia) que performaram e cujas ações se tornaram ainda mais performáticas pela edição da videodança e da perforgrafia: a água da fonte, o garfo do diabo, os veículos automotores, o prédio do CCBB, o figurino, o som ambiente. Esses “não humanos” também desenvolveram “empatia” (RIJPMA, 2013) com a performance e os outros performers humanos. Os performers humanos, dançarinos e operador de câmera, permitiram-se acessar espaços de descobertas artísticas e tecnológicas e propor desafios. Com esse trabalho, reafirmamos nosso compromisso e disposição investigativa para apresentarmos estratégias que revelam no processo, produto inicial e pós-produto inicial, oportunidades para gerar conhecimentos sobre composições dialógicas e colaborativas em arte em interface com a ciência e a tecnologia.

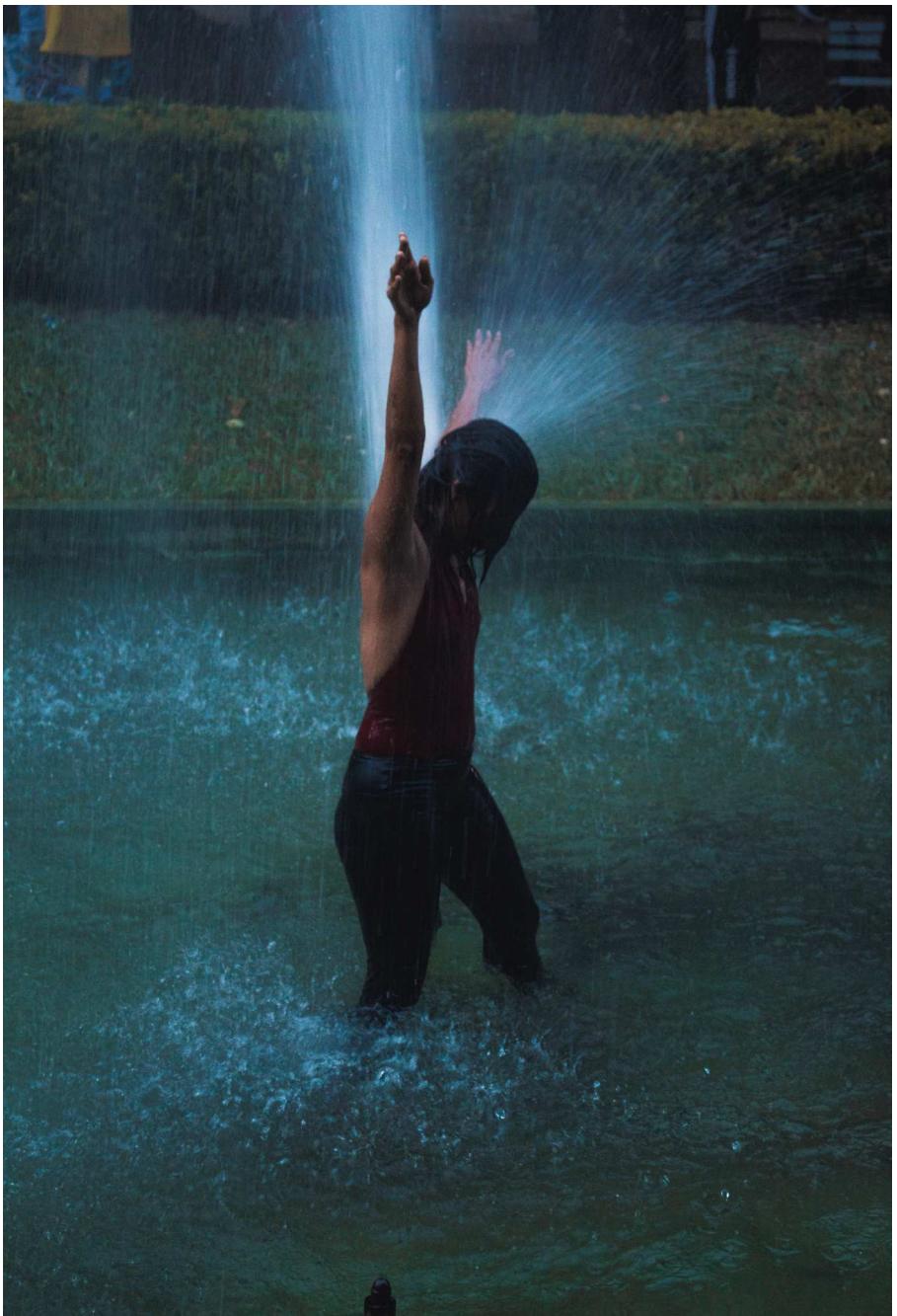
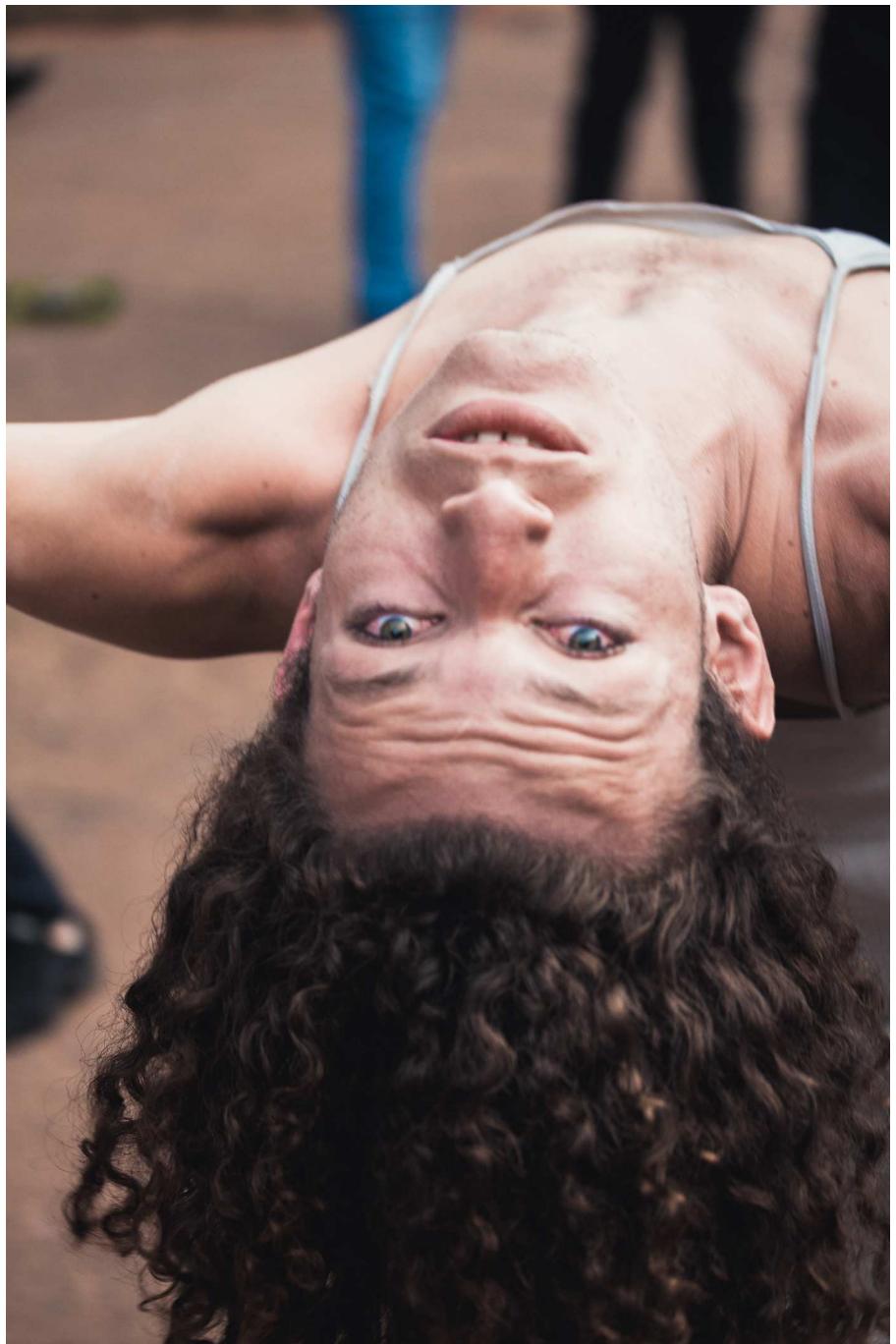


Figura 75 – Jato d'água da fonte em performance com Alba: empatia de ambos em buscar movimentação no nível alto. Foto: Mateus Paiva.



Liberte-se para ver o mundo sob outras perspectivas. Foto: Mateus Paiva.

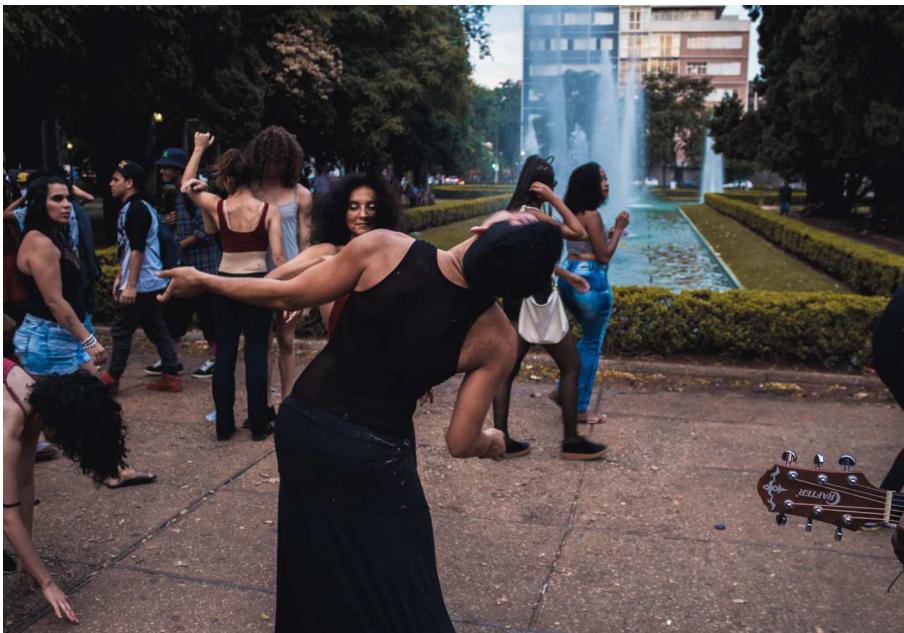


Figura 76 – Performers dançarinos performam com o performer violão (à direita na imagem). Foto: Mateus Paiva.

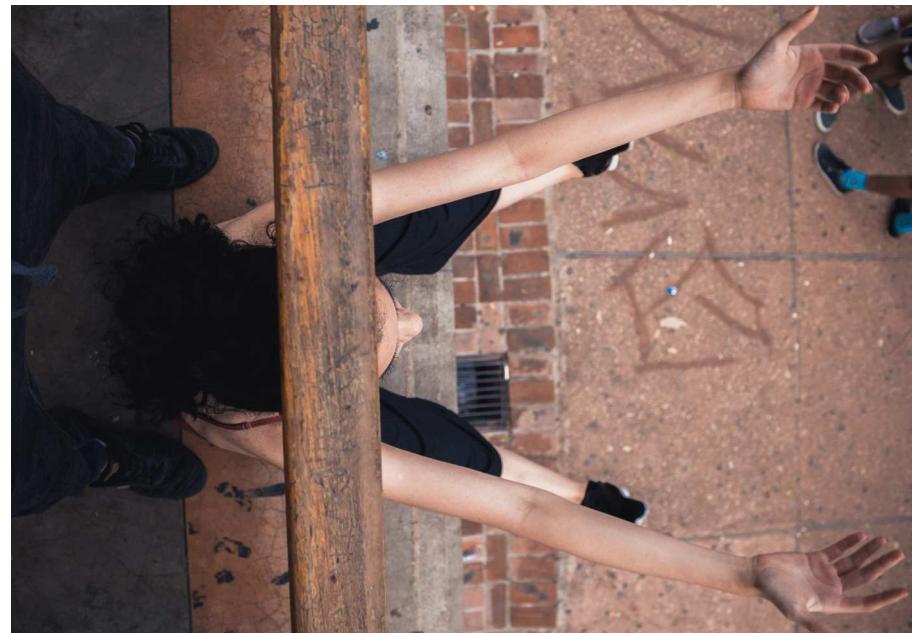


Figura 78 – Relações de performer dançarina Júlia com performer transeunte e performer espaço. Foto: Mateus Paiva.



Figura 77 – Performance do não humano – figurino performa com Caio. Foto: Mateus Paiva.



Figura 79 – Performers se abraçam. “Empatia cinestésica” de similaridade. Foto: Mateus Paiva.

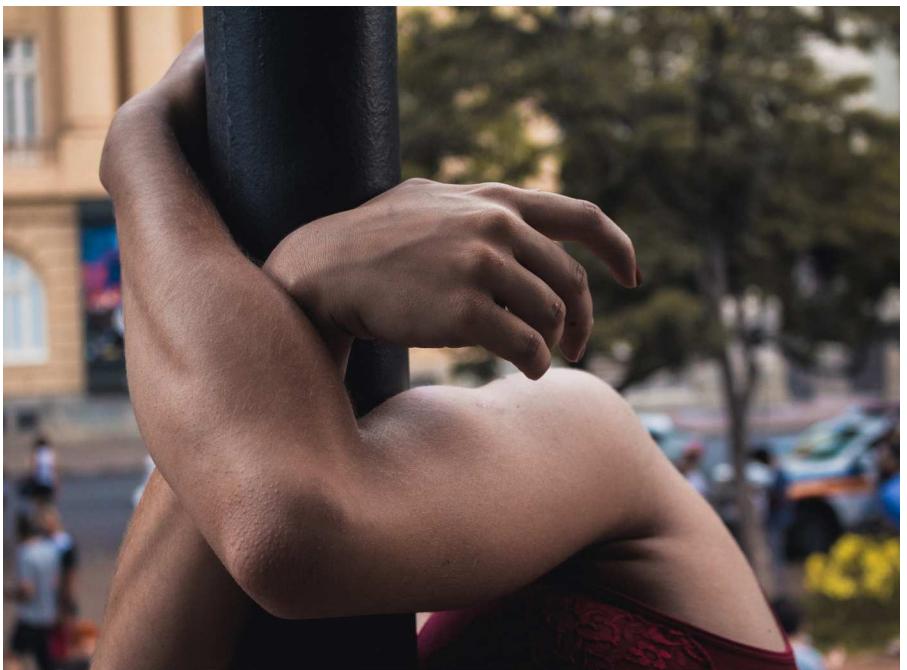


Figura 80 – Abraço, afeto. Foto: Mateus Paiva.



Figura 81 – Performer Alba abraça coluna do coreto da praça.
“Empatia” entre humano e não humano. Foto: Mateus Paiva.

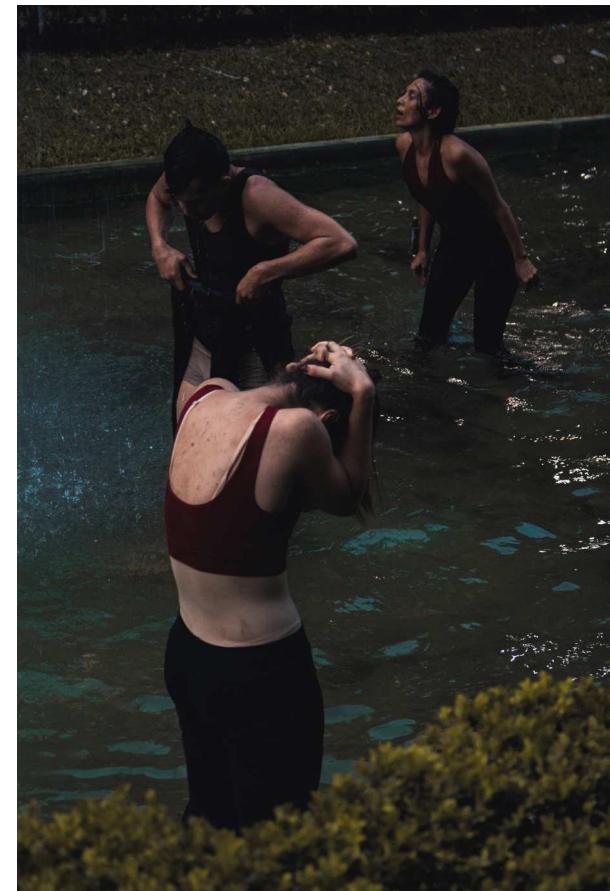


Figura 82 – Amanda se abraça. Diminui ou intensifica “empatia cinestésica” com outros humanos e/ou “empatia” com outros não humanos? Foto: Mateus Paiva.

A performance *Libertas Quae Sera Tamen* trata de **liberdade**. Aquela que permite questionar valores estabelecidos na arte e na sociedade e intenta transformar costumes e padrões arraigados, tais como: conceitos de masculino e feminino, empatia cinestésica entre humanos, máquinas e outros artefatos tecnológicos, o corpo como fonte e meio expressivo e de conhecimento e também como forma de estabelecer conexão com outros seres (humanos e não humanos). Também trata de aspectos da arte na sociedade consumista e midiática. Convidamos coartistas (conhecidos como espectadores) a refletir sobre como nossa sociedade se organiza de modo a repetir, a ser igual e agir mecanicamente, inclusive quando consome produtos de toda natureza.

Entendemos que essa performance possibilitou transformar a rotina dos que puderam assisti-la na Praça da Liberdade em Belo Horizonte. Ainda que tenha acontecido em um dia de festa e celebração, artistas pro-puseram outras magias: alterações e formas distintas de relação com espaços, tempo, ambiente, objetos e outros seres variados. Cada artista, ao se relacionar com a fonte, com o coreto, com arbustos, com o prédio do CCBB, com os carros, sugeriram que, apesar de ser um dia de festa, de quebra da rotina e de padrões, muito do que fazemos ainda é muito previsível, e nem sempre abrimos possibilidades e nos permitimos condições de ver, sentir e nos relacionarmos com espaços, tempo, objetos e demais performers do cotidiano de outras formas. A liberdade do olhar, da contemplação, do corpo movente, que afeta e que se deixa afetar, brota/jorra quando nos permitimos imaginar, pensar, agir, viver contra o superficial e uniforme que impera na sociedade contemporânea. **Libertarmo-nos.**

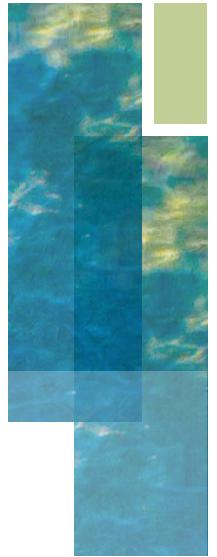
Corte Seco. Fragmento nessa escrita.

Uma última provocação: as cores do performer figurino, preto e vinho, poderiam, respectivamente, lembrar o luto e o sangue derramado na historicidade mineira em busca de sua **liberdade**? Afinal, vários mineiros foram mortos e até enforcados (como Tiradentes) na luta pela **liberdade** do Brasil contra os colonizadores portugueses. Como os inconfidentes, nós, artistas, na atualidade ainda temos buscado a “Liberdade ainda que tardia/*Libertas Quae Sera Tamen*” para performarmos com nossa magia/(imagin)ação ideias e propostas artísticas?

Essas perguntas ecoam e fortalecem a potência da obra discutida neste capítulo, em que focamos a experiência e a vivência artísticas imbricadas nas mediações tecnológicas digitais. É um convite a uma vida/existência arte/performance mais libertária, que acolhe a dúvida, o acaso, a imprevisibilidade, o inusitado, a surpresa, para que possamos pensar as artes da cena voltadas ao instante do seu acontecimento. Mas que também não se encerra aí. Assim como tenho proposto que a escrita é uma camada para enriquecer a pesquisa, a edição do registro de uma performance que acontece em tempo real permite desmontar aquela obra para fazer outra. Magias do desdobramento de uma obra inicial. Uma arte que vira outra. Esse devir criador das interartes é radicalmente desafiador e, por isso mesmo, instigante.

Outro corte seco. Velocidade no tempo. Deixo essa tempestade corporal: trabalhamos com videodança na Mosaico há mais de dez anos, e *Libertas...* é também sobre liberdade. Porém, estivemos confinado/a/es dentro de

casa na pandemia, e a videodança tornou-se uma das poucas maneiras de continuarmos a fazer nossa arte enquanto não podíamos transitar livremente por nossos antigos “palcos”, inclusive os não italianos. O que era mais uma possibilidade de trabalhar a dança e a performance passou a ser quase obrigatoriedade para muitos artistas. Mesmo aqueles sem ou com pouco conhecimento técnico e experiência prévia se lançaram no universo de práticas nas artes da cena em interface com mediações tecnológicas. A cena virtual ganhou vigor quase absoluto por quase dois anos. Aos poucos, voltamos à cena presencial. Que possamos continuar lançando-nos nessa aventura da hibridação de linguagens, das intermedialidades, agora com o benefício da experiência vivida/aprendizagens em dança e/ou performance e tecnologia digital, que, embora não tenha sido exatamente uma escolha, nos deixou mais bem equipados para transitar na complexa realidade da coexistência corpo orgânico/corpo de silício.



COMPARTILHAR 7

CORPOS ANCESTRAIS





Vibrações do olhar Krahô. Escuta esse chamado. Marcha das Mulheres Indígenas, Brasília (DF), 09/09/2021. Foto: Cristiane Miryam Drumond de Brito.

Desde 2017, quando visitei os Krahôs no seu território demarcado no Tocantins, tenho me aproximado da minha ancestralidade indígena e me dedicado a um trabalho sensível de escuta. Essa abertura porosa tem esgarçado possibilidades de desenvolver parcerias e trabalhos artístico-investigativos com essa etnia e que geraram publicações e videodanças.

Tantos planos de lá voltar e incrementar nossa troca de afetos. Mas veio a pandemia, e ficamos impossibilitados de nos encontrarmos presencialmente. Então, começamos uma intensa troca de conversas e trocas de imagens e vídeos pelo WhatsApp.

Recebi com muito carinho e respeito as imagens que foram enviadas via WhatsApp do cotidiano Krahô durante o distanciamento social. Com a autorização deles, compartilho alguns desses “presentes” neste capítulo.



Conversa minha pelo WhatsApp com Francisco Hyjnon Krahô, cacique das fronteiras.

Foto: Print screen por Alba Vieira. Fevereiro de 2022.



Sabedoria de mekorés (velhos) é a mais valorizada. Foto: Francisco Hyjnon Krahô.



Cuidado entre mãe e filha. Foto: Francisco Hyjnon Krahô.

Com meus parentes, povos originários, aprendi que Turkrén adoeceu, quase morreu junto a um ribeirão e foi levado para o céu por várias aves. No céu, após comer carne de caça, ele recebeu feitiços do Gavião, o grande pajé. Festejou com as aves de rapina (o Grande Gavião e o seu séquito de urubus) o Pempkahàk – “festa do gavião” –, e com elas também aprendeu os cantos da lontra, outro animal-caçador. Turkrén voltou do céu curado, e agora ele sabia também curar. Consigo ele trouxe o rito de iniciação Pempkahók e os cantos de caça. Nessa terra, ele ensinou aos seus parentes o que havia aprendido no céu, e em união ficaram mais fortes. A etnia Krahô ficou fortalecida após se curar, e espera que suas festas e tradições também se fortaleçam cada dia mais.

O que você acabou de ler faz parte da filosofia Krahô ou *mehim*, como se chamam. Não é lenda nem mito, como brancos costumam acreditar. Eles moram no mesmo cerrado em que também nasci e cresci (sou goiana). Sua terra tem um dos maiores mananciais aquíferos do planeta, e rica biodiversidade.

Vivem em coexistência pacífica com seres vivos e não vivos, humanos e não humanos, em aldeias circulares com um pátio (*kà*) no centro, ao qual são ligadas as casas (*ikré*) por meio de caminhos radiais (*prikarã*). Nesse pátio celebrei algumas festas (*amjiekin*) com eles, como as corridas de toras, em que cantos estão entre os elementos centrais. Festas com cantos e danças acontecem sempre, assim como em outras etnias, como os Krenak que, moram no estado onde moro há mais de 30 anos. Aprendemos com eles:

*Borum Krenak tafotupy ynhauit, Guikān Makyám uá acān rnym.
Marét, Jormyônt mum rará candé ynhauyt andjuk cathy.
Erehé!*

Linguagem sem borda, diversa, autoconfiante.

*O Povo Krenak é muito forte e guerreiro porque o grande espírito nos protege.
Que nossos guardiões,
Maré e Jormiônt levem luz e sabedoria àqueles que procuram.
Erehé! (Tám Krenak)³⁰.*

Conhecer melhor sabedorias indígenas envolve a sensibilidade para respeitar outras epistemologias, cosmologias e escutar terna e profundamente. Não é só cuidado com a terra e o meio ambiente que esses povos têm a nos ensinar. É tudo isso e muito mais. A potência do saber transmitido pela oralidade se inclui. Como ter empatia por algo que é específico de indígena, mas não faz parte do meu/seu pertencimento?³¹

O sangue que circula dentro de nós sussurra: somos toda a força do universo, acredite na positividade da oralidade. Ecoe e amplifique suas vozes. ESCUTE o clamor dos povos originários.

A poluição sonora distancia-nos dos sons mais sutis. Árvores protegem-nos. “Atenuação sonora” se dá pela própria existência das irmãs árvores nos meios urbanos, pela sua proximidade aos ruídos:

*Energia acústica dissipada por longa distância
o som passa pela barreira do ser vegetal e se curva ao redor da sua estrutura
corpo arbóreo – folhas, ramos, galhos – absorvem e desviam essa
energia sonora sem energia para vibrar moléculas de ar
refração das ondas sonoras barulho dissipado, abafado³²*

³⁰ Krenak (2009).

³¹ A partir da fala de Graciela Guarani (2021).

³² Parafraseado de Santos (2021, p. 78).

fica o balançar da árvore ao sabor do vento a expiração de oxigênio
Que gênia!
Genialidades sonoras.

A poluição sonora lhe incomoda? Se sim, qual é?

Poderes cosmológicos ancestrais

Há muitas festas, talvez mais de 40 (não se conhece o número exato porque algumas não são reveladas), por exemplo, Khetwaye, Pempkahök, Tépyarkwa, Khögayu, Pöhijökrow³³. Em *amjiekin* (festa é “alegria”) há consumo de alimentos à base de carne (principalmente quando a caçada é farta, o que tem sido raro), corridas de toras, danças e cantos. Há cantigas próprias de cada festa, e o cantor (*inkhrere*) deve conhecer e saber cantar cantigas específicas, mas algumas estão apenas no *krã* (cabeça) dos velhos cantores. Isso não pode se perder com a ida desses velhos para outros mundos. Há artefatos e adornos típicos e específicos, o conhecer a manufatura dos artefatos e dos enfeites, os seus contextos de uso e as formas como são utilizados: todo esse conhecimento não pode também deixar de ser transmitido de geração para geração.

Em algumas das festas de que participei, havia a forte presença do som do maracá, que está entre os instrumentos indígenas mais usados por diversas etnias indígenas. É conhecido entre *kupêñ* (branco) por chocalho. O maracá é utilizado como sinônimo para música. Helza Camêu (1979) observou e descreveu sons de vários chocalhos: *yaxsã-ga*, *nhon-kon-ti*, *iuera*, *bapo*, *cutõe*, ... São geralmente cabaças secas, contendo sementes, por exemplo, do fruto do cuitezeiro. É usado geralmente pelos pajés, pelo seu poder sobrenatural em evocar falas dos espíritos, como no caso do *Hotxuá* no cômico ritual da etnia Krahô do Tocantins (ABREU, 2015).

Sons dos maracás

Sou chocalho para os *kupen*
dentre *mehin*, dentre Krenak, sou pura música corpo de cabaça ôca
uma perna só, dum pau,
meu sangue são pedrinhas, caroços ou sementes marco o ritmo da dança.
possuo grande poder espiritual



Print screen: crianças indígenas e não indígenas tocando maracás. Marcha das Mulheres Indígenas, Brasília (DF), 08/09/2021. Filme: Cristiane Miryam Drumond de Brito. Disponível em: <https://youtu.be/-7MpRyBRH10>.



Print screen: sons do maracá tocado pelo *Hotxuá* da etnia Krahô, do estado do Tocantins. Marcha das Mulheres Indígenas, Brasília (DF), 08/09/2021. Filme: Cristiane Miryam Drumond de Brito. Disponível em: <https://youtu.be/lKKdw38IoZE>.

³³ Festas que requerem um cantor (*inkhrere*) que conheça e saiba cantar suas cantigas específicas (MELATTI, 1978).

Em Brasília, durante a Marcha das Mulheres Indígenas, o mundo pôde observar a força intrínseca de seus cantos, pois as várias situações desafadoras que enfrentam as tornam mais guerreiras, incluindo modos de sanar feridas abertas pela colonização e pelo preconceito de longa data. Dores coloniais doem e dizem respeito a todos nós com sensibilidade somática. Em um dos cantos coletivos, mulheres indígenas Kikrin sintonizaram palavras, ritmo e respiração enquanto tocavam chocalhos que orientavam toada dos pés, de vozes, do entorno:

“Dá-lhe!”. O povo Xikrin, grupo de língua Kayapó, enfatiza a audição e a palavra. Para aguçar essas qualidades, os Xikrin perfuram, na infância, os órgãos correspondentes: orelhas e lábios. O ouvir relaciona-se intimamente ao saber, à aquisição do conhecimento; já a oratória é prática social bastante valorizada, assim como para demais grupos Kayapós.

Orgulho é falar bem e bonito – *Kaben mei*³⁴.



Print screen: sons do maracá tocado pelas mulheres da etnia Kikrin.

Marcha das Mulheres Indígenas, Brasília (DF), 08/09/2021. Filme: Cristiane Miryam Drumond de Brito. Disponível em: <https://youtu.be/PFW0tMkHTjQ>.

³⁴ https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kayap%C3%B3_Xikrin



Print screen: corpos ancestrais engajados em ações de luta anticolonial envolvendo indígenas e não indígenas. Marcha das Mulheres Indígenas, Brasília (DF), 08/09/2021.

Filme: Cristiane Miryam Drumond de Brito. Disponível em: <https://youtu.be/vXq4TuwILKY>.

“Ensonando” o corpo

Ho puri, ah lekah tschoreh. /ho pu. 'ri. a le. 'ka tfo. 're/
(Ô puri, eu moro na mata).

(Canto da “Dança de Caboclo”)

Chamada pelos Puri de “Folgado dos Arrepiados”, pelo apelido que historicamente receberam, a dança refere-se à preparação de um guerreiro e revela sua habilidade para a caça, a luta e a fuga. Girico Lopes encabeçou a organização dessa dança por décadas até sua morte, em 1990. Seis anos depois, seu filho Jurandir assume o lugar do pai e produz uma versão dela

para a língua Puri, a partir de registros de oralidade Puri do século XIX, somados à sobrevivência de algumas palavras. Os *kanaremunde* (cantos rituais) representam um elo identitário e espiritual entre os Puri³⁵, pois são forma de comunicação com os *taheantah* (ancestrais). Os cantos não são compostos, mas, sim, apresentados ao povo por quem os recebeu e teve a inspiração para cantá-los pela primeira vez (PURI; PURI; PURI, 2021).

Das ancestralidades, transformamos canções e convidamos. Embala, canta e movimenta, deixe-se embalar ...

Embale-se transferindo seu peso, seu corpo de um lado para o outro
 Escuta sua respiração, localiza seu diafragma, ossos,
 sente suas células cantando entre si
 Escuta ao redor
 percebe sua maneira vertical de estar agora, respira com o corpo de trás e de cima, deixa a luz entrar pelos olhos
 deixe-se embalar
 Balança de um lado para o outro,
 Escuta dedos das mãos, artelhos se movendo aos seus sons suas danças
 te fazem balançar
 Embala todo seu recheio seus órgãos, tendões, ossos, pulmão
 baixa olhos como persianas que não estão totalmente fechados nem abertos, mas dentro de si,
 Onda vai ~~~~~onda vem
 Canta, movimente-se, embalando pelve, órgãos, visita o quadril,
 movimente-se corpo ao se embalar sem parar,
 Escuta seu coração e o embale. Deixa esse pêndulo coronário te dançar.
 Aprendemos-nos juntos, cada corpo uma singularidade. Como vivo um estado de dança e sou dançada em mim? Não agarre, deixe redondo, deixe ir, deixe vir.
 Deixe-se impregnar pelo presente do agora, do chão macio, tudo importa, mas não agarre, deixe ir embora o que é falta, o que é excesso.

³⁵ O povo Puri origina-se de quatro estados do Sudeste brasileiro. Ocupavam, originalmente, a região banhada pela bacia hidrográfica do rio Paraíba do Sul, tendo como áreas limítrofes as bacias dos rios Grande e Doce. Puri, no idioma Coroad, significa “ousado”, por causa da maneira como surpreendiam seus rivais quando atacavam. Os Puri e Coroad denominavam-se mutuamente da mesma forma, mas o termo “Coroad” foi usado pelos não indígenas, o que levou ao etônimo Koropó. Pelos registros de tradições orais, os Coroad e Puri compunham originalmente um mesmo povo, somados aos Koropó (AGUIAR, 2010).

Constrói a atmosfera melódica dessa espaço que se alarga, para não decair o espaço em faléncia

e

e

Receba o momento presente, reconheça, você como onda, você sobe e acalma, e como o mar vocaliza fica na espreita ganha potência de novo absorve o ritmo das coisas, e sai um pouco do ser humano, alarga as vistas para outras coisas, outros seres, outras danças, outros sons ~~~~~que curam, afeto é água, seja onda que embala esse mundo seco, mundo duro, ouça rios, mares, dance a dança da chuva, deixe-se embalar nessa dança para/com o planeta.

Ritmos, melodias e instrumentos dos povos originários em seus cantos têm somado novas poéticas, qualidades. Usam o violão, o pandeiro, como foi constatado por muitos brasileiros e outras pessoas mundo afora nas inúmeras imagens feitas durante a Marcha das Mulheres Indígenas em Brasília (DF) em setembro 2021.



Print screen: cantos e instrumentos musicais tocados por mulheres indígenas: somas e trocas transculturais. Marcha das Mulheres Indígenas, Brasília (DF), 08/09/2021. Filme: Cristiane Miryam Drumond de Brito. Disponível em: <https://youtu.be/9xvLrUUEKak>.

Surpresa para quem somente quer ver/ouvir o indígena tocando maracá nas aldeias, corpo emplumado, batendo pés descalços no chão,

em círculo. Sim, manter as tradições é fundamental, mas a música do tempo não para. Na perspectiva da somática crítica (KAMPE; BATSON, 2020) que adoto, povos originários não precisam apenas se ater e visibilizar suas tradições para justificar suas origens, seus pertencimentos. Os sons que curam traumas coletivos, historicamente produzidos ao (também) incorporar denúncia de como ameríndios têm sido por séculos subalternizados e invisibilizados, abrem horizontes para que possamos juntas alargar o presente e construir futuros possíveis em que haja mais respeito e apreciação pelos modos, dispositivos e materialidades – ancestrais e novos/em transformação – dos processos de criação em arte por indígenas e não indígenas. O que demanda estado de escuta profunda – responsável e equivalente (VIEIRA, 2018), e ações de trocas equânimes in-ex-corporadas (VIEIRA, 2020) que tenho identificado também em vivências com povos originários (VIEIRA; KRAHÔ, 2022). Essas trocas se embalam por melodias que vão ao encontro de modos somáticos de perceber/ser/estar no mundo e in-ex-corporam pluralidade epistêmica, perspectivas inter e transdisciplinares, “multiplicidades sensíveis” e “fluxos orgânicos” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 41). Uma proposta somática anticolonial que se alia a outras (p. ex., ABREU, 2019; FISCHER, 2017; GONÇALVES, 2021; PARIRI, 2021) para construirmos pontes entre conhecimento artístico-acadêmico-somático e saberes ancestrais, e que convida a desorganizarmos lógicas mentais automatizadas para buscarmos coexistir “cantando” em harmonia com todos os seres. E de compormos, produzirmos e/ou ouvirmos sonoridades que buscam encantações, músicas e musicalidades. Ensonar o corpo. Desdobrando-se em aproximações e fluxos de trocas com os ritmos próprios da natureza, incluindo os do corpo: a fluidez de um rio de água doce como o Watu, o rio Preto, o rio Araguaia, o ribeirão São Bartolomeu, o rio Negro amazônico e tantos outros, o movimento de inalação e exalação das florestas, a natureza sensual dos sons do vento, a qualidade musical das palavras que compõem as inúmeras línguas ameríndias, o ressoar do líquido intracelular, o latejar do sangue, o bombeiar incessante do coração, o universo de associações não verbais inerentes à linguagem e ativadas por gestos, movimentos, pausas, palavras...

A proposta in-ex-corporada (VIEIRA, 2020; VIEIRA *et al.* 2022) considera e inclui tanto os “saberes entre corpos” como aspectos dos saberes ancestrais, o poder dos sonhos em possibilitar construir reflexões de maneira diferenciada, elaborando imagens e aprofundando intuições e insights em outro estado de consciência, por vezes oníricos. Ensonar: entrar no mundo dos sonhos.

O relacionamento e o fluxo entre corpos produzem “tempestades corporais” (VIEIRA, 2007), pois ampliam possibilidades de gerar saberes coletivos, tão presentes nos conhecimentos ameríndios. Esse aspecto é algo priorizado, indo ao encontro do que alertam Kopenawa e Albert (2015): história pessoal e destino coletivo correlacionam-se de maneira imbricada e mutuamente dependente. Rompe-se, assim, com a noção de subjetividade absoluta, tão predominante na sociedade capitalista.

Os “saberes entre-corpos” da in-ex-corporação (VIEIRA, 2020) nutrem-se também da vontade de indígenas (e outros povos tradicionais) e não indígenas para se conhecer melhor de forma afetuosa e de trocar diálogos e experiências estéticas e éticas, arte, sonhos, experiências vividas, desafios enfrentados, es/histórias e conhecimentos. Essa vontade pode levar-nos intuitivamente por caminhos não planejados nem teorizados *a priori*, proporcionando descobertas surpreendentes. Assim, entramos nessa jornada como quando embarcamos no mundo dos sonhos: não sabemos o desfecho final e deixamos navegar livremente a imaginação. Abrirmo-nos, dessa forma, para variadas maneiras de tecermos compartilhamentos, principalmente em nível corporal, não hierarquizadas e praticando a suspensão de pré-conceitos, concepções e posturas.

A in-ex-corporação alinha-se com a “pesquisa experiencial” de Karen Bond (2009), esta última elaborada por meio de diálogos da pesquisadora em dança com povos originários da Austrália (os assim chamados aborigens), pois diz respeito às mudanças radicais na atitude e no ponto de vista da hierarquia de conhecimentos. Nessa ótica, indígenas e “brancos”, pesquisadores e copesquisadores, artistas de diferentes etnias exercitariam a curiosidade mútua cientes de toda dedução ou suposição que é feita *a priori*, mas buscando “colocá-la de lado”. Abrindo espaços, tempos, possibilidades para que a curiosidade nos leve a ter insights sobre a experiência vivida. Essa jornada é norteada pela “magia” de se deixar encantar por outros seres. Sermos embalados pela imprevisibilidade na jornada do desconhecido. Como é a vida, como deveria ser a arte, nossas posturas e ações, inclusive de pesquisa somática. Uma curiosidade investigativa e ontológica, que caminha aliada a “consciências e suspensão” de pré-julgamentos (p. ex., os que perpetuam a estética “primitiva” ameríndia), pode ser um dos elementos a orientar nossas práticas como seres vivos que alegremente coexistem. Alegria é resistência. Importante ressaltar que a alegria é aspecto fundamental na resistência cosmológica Krahô, por meio da figura do Hôxwa, ou palhaço (ABREU, 2019). Dessa forma, podemos estar conscientes de que, educados por anos para promover a objetificação da cultura indígena,

buscaremos constante caminhar e dançar numa direção contrária. É importante ressaltar o lugar central do corpo que estabelece conexões com outros seres, vivos e não vivos, humanos e não humanos, em trocas experenciais, *in loco* ou não. Esse tipo de construção, coletiva e cooperativa, permite que todos criadores envolvidos se distanciem de práticas eurocêntricas coloniais, que afirmam serem lendas e mitos as práticas indígenas, sendo que, na verdade, são parte intrínseca de suas vidas. Por isso, nossa opção é por criar trabalhos colaborativos, parcerias horizontais que valorizam experiências vividas, segundo indicações de Max van Manen (2016). Dessa experiência brotam saberes construídos por corpos que se colocam em arte para (re)existir contra práticas coloniais racistas.

ResSOMnâncias com a SOMática crítica

A situação dos povos originários no nosso país tem sido marcada por tensões e práticas colonizadoras desde a chegada de europeus. Em 2021, esses problemas foram intensificados pela votação do PL 490, que prevê alterações na demarcação de suas terras, com prejuízos a direitos já duramente conquistados. Para a líder Munduruku Alessandra Korap, do Médio Tapajós, os *pariwat* (não indígenas) não os têm, historicamente, escutado, mas, isso está mudando: “A gente está tendo voz e está falando. Ninguém sabe o que o calado quer” (KORAP, 2021). Ela própria treinou esse ato de resistência de falar e escutar: “Andei pelas aldeias para ouvir mulheres. [...] Hoje tem várias mulheres [indígenas] do Brasil todo falando: Célia Xakriabá, Sônia [Guajajara], Maria Leusa...” (KORAP, 2021). Esses são sons que curam o antropoceno, demonstram resistência e vão ao encontro dos estudos da somática crítica. Reflexões fundamentais nesse campo expandido: “É possível situar a somática dentro de nossa perspectiva ameríndia e desenvolver nossas práticas e discursos em diálogo com outras culturas?” (PIZARRO; VELLOSO, 2019, p. 157).

Sim, possível e necessário. Algumas iniciativas que são passos, mesmo que por vezes miúdos, de uma dança ritualística cosmológica, coletiva, espiritualizada e colaborativa, que visa suspender o céu (KOPE-NAWA; ALBERT, 2015) e se organiza orientada por sons que buscam curas coletivas, tais como:

1. Com os Tukano da Amazônia, o artista-docente-pesquisador do Grupo de Pesquisa Tabihuni, Luiz Davi Gonçalves, tem desenvolvido tanto na aldeia como em contexto urbano (Manaus) atividades para o desenvol-

vimento do projeto *Arte e Bahsese: um diálogo sensível em tempos de cura*, que fomenta a cultura tradicional indígena de forma responsável com os conhecimentos dos *kumuã* (pajés) existentes no povo Yepamahsã – Tukano. É um trabalho simétrico que vem sendo desenvolvido entre indígenas do Centro de Medicina Indígena Bahserikowi (Manaus) e entre o grupo de pesquisa de Luiz Davi para trocas equivalentes entre as culturas envolvidas; de um lado, a cultura tradicional, e do outro, a cultura artístico-acadêmica. Nesses encontros, há oficinas, práticas de *bahsese* Yepamahsã e conhecimento mais aprofundado do espaço cultural que guarda a memória dos povos Tukanos, dos seus chás (bebidas medicinais produzidas pelas mulheres do Alto Rio Negro), do artesanato e da culinária indígena. Todas essas trocas e muitos diálogos são realizados para resolver como caminhar juntas tendo a arte, a educação e a espiritualidade como locus central da construção de conhecimentos. Com o povo Tukano tem sido extremamente necessária a problematização de como realizar a integração entre artistas-pesquisadores e indígenas, já que, durante os quatro anos de funcionamento do Centro de Medicina, percebeu-se que a maioria dos não indígenas que chegam até o local buscam a imagem do pajé teatralizado, o que é comum em espetáculos artísticos e festivais folclóricos no Amazonas. Porém, ao se depararem com os *kumuã*, que fisicamente não estão adornados, tampouco com performances estereotipadas, os não indígenas sentem-se desacreditados. Ou seja, a ideia distorcida sobre a realidade indígena promove um enfraquecimento de como a cultura tradicional se configura na contemporaneidade, mas isso deve e tem sido tensionado.

Com os Krahô, a partir das trocas e trabalhos diversos desde 2017, incluo a troca do que chamo de videocartas, que tem possibilitado a visibilidade da sua cosmologia. As seguintes videodanças, feitas a partir de ecoperformances, foram editadas e têm sido apresentadas em vários festivais artísticos e eventos acadêmicos: *Kuhin*, fruto do meu primeiro encontro presencial na Kraholândia (TO), em que problematizei minha ancestralidade indígena e como foi difícil o retorno a ela, inclusive por falta de informação entre meus familiares (<https://youtu.be/GqqpqFO5sKg>); *Boitatá* (<https://youtu.be/APSOXXLfQ2s>, 2020), que denuncia incêndios criminosos em áreas preservadas no cerrado e têm cenas gravadas pelos Krahô e por mim; *Rituais* (<https://youtu.be/KVMULTpp2vc>), com cenas gravadas pelos Krahô e por mim de suas ações cotidianas na pandemia – esses vídeos têm sido trocados virtualmente entre nós como

“cartas em formato audiovisual”, já que estivemos impedidos pelas condições sanitárias de nos vermos *in loco*. Outras videodanças foram feitas a partir de ecoperformances e em diálogo com textos de indígenas: com textos de Davi Kopenawa, *Pó de yākōana: curando os males da floresta* (<https://youtu.be/ZYvh58WvCI>) e *Dançar dos Espíritos* (<https://youtu.be/qK2xwyw6QsQ>); atrasar ou adiar ideias de um tempo pausado com texto de Ailton Krenak (<https://youtu.be/F5pRfWdvsT4>). Além desses trabalhos, em 2021 houve apresentação de atividades conjuntas desenvolvidas por mim, por Pàtwy e pelo Cacique das Fronteiras Francisco Hyjnō Krahô, no Grupo de Trabalho “Embodied Research” no Congresso Internacional do International Federation for Theatre Research; e também eu, Francisco Hyjnō, Shirley Krenak e a docente-pesquisadora Raquel Borges (UFJF) realizamos uma apresentação oral em mesa no Congresso da Dance and the Child International, que aconteceu no Canadá em 2022.

2. O II Encontro Internacional de Práticas Somáticas e Dança Brasil (2021) intensificou diálogos interculturais diversos, inclusive com povos indígenas, como se deu pelo convite a uma de suas líderes, Shirley Krenak. Essa live deu origem a um capítulo que será em breve publicado em um livro bilíngue. No evento³⁶, Shirley compartilhou conhecimentos ancestrais para artistas, pesquisadores, docentes, discentes e membros da comunidade em geral interessados no assunto, inclusive membros da comunidade do ensino superior.

Apesar de sermos considerados um país constituído por várias culturas e etnias, houve forte exclusão social de negros e povos originários no Brasil. Munanga e Gomes (2006, p. 11) afirmam que “aprender a conhecer sobre o Brasil e sobre o povo brasileiro é aprender a conhecer a história e a cultura de vários povos [...].” Muito paulatinamente, essa situação está mudando. Culturas dos povos originários brasileiros, incluindo suas práticas ou rituais, como são chamadas por não indígenas, estão se tornando mais (re)conhecidas. As aproximações, ao longo dos últimos séculos, desde a invasão europeia dessas terras nomeadas “Pindorama” pelos seus nativos, têm ocorrido geralmente via atravessamentos de concepções cristãs e colonialistas. Para muitos dos portadores dessas visões, o que aqui encontraram é cultura e práticas/rituais definidos, de forma pejorativa, como “primitivos”. Essa falta de (re)conhecimento dos saberes ameríndios, aliada à negação,

à alegorização e/ou à metaforização de fenômenos de xamanismo, magias, encantamentos, seres assim chamados de “sobrenaturais”, tem levado à folclorização dessas práticas. Para que ocorra o necessário diálogo intercultural entre povos indígenas e pesquisadores e artistas, que tradicionalmente têm separado o conhecimento científico dos saberes tradicionais e dos saberes construídos a partir das experiências vividas, Paz (2013, p. 149) propõe a “descolonização do pensamento acadêmico hegemonicó”.

Reforçamos que um dos inúmeros aspectos que tem tensionado relações entre indígenas e não indígenas é a apropriação das suas práticas ancestrais por pessoas que não os incluem nos trabalhos que produzem a partir de pesquisas de suas culturas e manifestações, reforçando, assim, uma relação assimétrica (PARIRI, 2021; GONÇALVES, 2021). Desde que europeus invadiram Abya yala (nome indígena para América), marcas profundas têm marcado vidas e corpos de povos originários que aqui habitavam, incluindo a marginalização ou o apagamento de suas manifestações culturais, que foram identificadas como selvagens. Quando não extermínadas, as manifestações nativas têm sido folclorizadas. Esse processo gera a romantização de culturas indígenas por pessoas que acreditam que seu lugar é em aldeias isoladas, apartadas de qualquer aparato e/ou conhecimento tecnológico, como a Internet, plataformas virtuais (Facebook, YouTube, Instagram) e câmeras ou celulares – equipamentos que eles têm usado como armas de resistência, inclusive. Duas questões que surgem dessa problemática é: colocando-nos em posição de igualdade em trocas de experiências e saberes e em diálogos com indígenas, o que pesquisadores e artistas “brancos” poderiam compartilhar com eles(as) de forma equivalente? Quais outros conhecimentos poderiam aprender e construir juntas? Compreendemos que o cuidado de povos originários com seres vivos e não vivos, com a terra, animais, natureza, água, minerais, vegetais, com o cosmos e tudo que nele existe enfim, é algo precioso a que *kupēn* deveriam humildemente atentar e ouvir mais – “performando” estados somáticos de “escuta profunda” (VIEIRA, 2018) e ações simétricas.

Há avanços conquistados que precisam de ações de sustentabilidade e fortalecimento. A Constituição Federal de 1988 (CF/88) reconheceu a necessidade das mudanças históricas em relação aos povos indígenas por meio da educação, pois eles foram (finalmente) considerados sujeitos de direitos à educação, respeitando conhecimentos, tradições e costumes de cada comunidade, ouvindo-as quanto ao que lhes interessa, para fortalecer suas identidades étnicas e para que sejam autônomos seus processos

36 Disponível em: <https://youtu.be/CgjbWsDCy8>.

e suas relações sociais com populações não indígenas (BRASIL, 1988). Importante afirmação consta no Referencial Curricular Nacional para as Escolas Indígenas (RCNEI): “sua variedade e sua originalidade são um patrimônio importante não apenas para eles próprios e para o Brasil, mas, de fato, para toda a humanidade” (BRASIL, 1998, p. 22). Portanto, devemos avançar nessas ações; bradamos não ao retrocesso.

Curas e ações múltiplas: reverberações

Escuta este chamado: cuide para não reproduzir rumores sobre o exótico indígena, a apropriação e exploração de seus saberes como se fossem seres estáticos no tempo, que não dançassem os rituais da transformação. Tempestades corporais: o que buscamos ao nos aproximarmos desses saberes? Fixamos em questões etnográficas?

Podemos compor novas letras para músicas, cantigas que embalem melodias de possibilidades para transcender ideias colonizadoras? Para trilharmos outros rumos de cura coletiva em processos anticoloniais e antitraumas coletivos que foram historicamente gerados pela colonização?

Sons, cantos, danças dos povos originários podem orientar-se por uma narrativa politizada engajada, de denúncia, como aconteceu recentemente no movimento indígena mobilizado em Brasília contra o Marco Temporal, o PL 490 no Acampamento Luta pela Vida (22 a 28 de agosto) e durante a Marcha das Mulheres Indígenas (7 a 11 de setembro). Em diversas rodas, fileiras e outros ajuntamentos, mais de 6 mil indígenas de 176 povos trocaram conversações, entoaram cantos e danças, vibraram seus chocinhos.

Emoções explodiram, corpos pintaram-se com urucum e jenipapo, chãos estremeceram com os passos incessantes das danças, vigílias perduraram para interromper os distúrbios que afetam negativamente os organismos cosmológicos tanto dos povos originários como dos demais seres. Ovidos dinâmicos, peles porosas, olhares cuidadosos, gestos carinhosos e empáticos à fala de Shirley Krenak durante o acampamento: “Sempre seremos firmes na luta por uma terra sem males”³⁷. Ela realizou um ritual de “limpeza de energias” e, junto com Cris Pankararu, cuidou do acampamento contra “maus desejos, sentimentos daninhos, buscar sabedorias para desenvolver o trabalho de todos os que estão aqui em

busca do bem comum” (ÁVILA; LIMA, 2021). Ações orientadas pela empatia somática “dançam” contra a música da visão desrespeitosa acerca dos povos originários e posicionam-se contrárias a ela e à crença de que “lugar de índio é na sua aldeia”. Nossa posicionamento vai ao encontro do que afirma Sallisa Rosa, artista indígena que geralmente expõe seus trabalhos em museus e outros espaços expositivos urbanos. Ela defende a apropriação do espaço urbano pelos povos indígenas, “lembra que não são os indígenas que estão nas cidades, mas as cidades que se situam em territórios indígenas” (SALLISA ROSA (BR), 2019). Devemos nos lembrar de que ameríndios, chamados por muitos de selvagens, ignorantes, primitivos, sempre respeitaram e cuidaram da natureza. Há cientistas, como James Ephraim Lovelock (o qual trabalhou na NASA, no programa Viking), que nos advertem sobre como devemos atentar àquilo pelo que indígenas lutam e como lutam:

Deveríamos em primeiro lugar nos preocupar com a Terra, porque somos parte dela, dependemos completamente dela. Se não fizermos isso, toda a humanidade sofrerá. [...] Será necessário nos impregnarmos de um novo espírito. Nos tempos de guerra, as tribos se unem e fazem grandes sacrifícios. Chegam até a oferecer suas vidas. Se as pessoas pensarem na Terra como sua casa, o que ela é, e no fato de mesmo que ela está em perigo, talvez elas se comportassem com o mesmo bom senso (LOVELOCK, 2020, p. 5).

A relação dos povos originários com a Terra é de afeto, e não de exploração, como tem sido a marca da história europeia ocidental. Tukano João Paulo Lima Barreto esclarece, em sua dissertação de mestrado, a cosmopercepção de sua família, a qual apresentamos brevemente: “o mundo terrestre é constituído de quatro grandes espaços: *dihta* (terra), *nuhku* (floresta), *ome* (ar) e *ahko* (água). Cada um, por sua vez, é subdividido em partes menores, identificadas de acordo com alguns elementos predominantes” (BARRETO, 2013, p. 33). A relação com esses espaços não é ecológica, como a entendem não indígenas, mas de proteção e cuidados. Barreto esclarece que a prática do *bahese* (benzimento) é muito especial, pois somente pode ser realizada por algumas poucas pessoas que adquirem conhecimentos específicos, habilidades e investimentos sistemáticos e duradouros durante toda a vida. Essas pessoas invocam elementos curativos de animais e vegetais, para que na prática do *bahsese* se promovam o equilíbrio e a sustentação dos seres e coisas no espaço terra/floresta. O pensamento e as práticas dos Tukanos invocam, assim, formas de vida Yepamahsã, indissociáveis do princípio da dignidade da pessoa humana.

³⁷ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CT4eBuVLkyj/?utm_medium=copy_link.



Print screen: Sons de conversações entre mulheres Krahô. Marcha das Mulheres Indígenas, Brasília (DF), 09/09/2021. Filmado por Cristiane Miryam Drumond de Brito. Disponível em: <https://youtu.be/JnYHEVnfjX4>.

Para comunidades comprometidas com a vida de todos os seres (incluindo as de artistas e pesquisadoras somáticas – p. ex., VIEIRA, no prelo), com a Mãe Natureza, com o rio avô (como no caso do povo Krenak de Minas Gerais), o contato com os assim chamados brancos foi encarado como uma pandemia extermínadora. Para os Yanomamis, por exemplo, esse encontro foi compreendido a partir da noção de *xawara*, ou fumaça da epidemia, relacionada ao contato com os não indígenas (GONÇALVES *et al.*, 2020). Precisamos, então, aproximar-nos desses povos, mas buscando ao máximo minimizar os efeitos nocivos deixados por dominadores e colonizadores (que infelizmente não são somente de outrora). Dizimar fantasias e alegorias que transformaram práticas sagradas, inclusive cantorias, em mitos e lendas; problematizar o famoso dito “índia pega no laço”, que transformou mulheres indígenas em parideiras de homens brancos, populando

nossa nação, a qual, por sua vez, tentou apagar a sabedoria dos *taheantah* e preferiu dançar ao som da branquitude.

Ouça o nosso canto: vamos nos encontrar para juntos experien-ciarmos o que Oyèrónké Oyewùmí (2021) denomina “cosmosensação”: a descrição e a compreensão de concepções de mundo, seres, natureza, cosmos das diversas etnias e grupos culturais ocorrem pela via dos sentidos, do corpo sensível e poroso. A intensificação da nossa aproximação com co-munidades nativas para realizarmos, juntas, processos de criação artístico-somática é uma forma de nos assumirmos como pesquisadores-artivistas e, assim, movermo-nos na contracorrente do genocídio, do epistemicídio, do ecocídio e do etnocídio dos povos originários. Para Viveiros de Castro (2015), todos esses “cídios” desembocam em uma espécie de suicídio coletivo. Para posicionarmo-nos contra atitudes assassinas das nossas culturas nativas e, para além, superarmos a noção de que sempre temos a ensinar aos povos originários, de que suas culturas e saberes são subalternos, tem havido iniciativas diversas.

Shirley Krenak, no II Encontro Internacional de Somática, ressaltou a necessidade de provocarmos escuta nas pessoas, de estarmos vi-brando em sintonia e em equilíbrio com nosso saber ancestral interno, em íntima sintonia com o cosmos e a espiritualidade. Uma das formas que ela sugeriu é integrarmo-nos à energia positiva do som e, principalmente, aos sons da natureza, por exemplo, o som da madeira queimando lenta-mente numa fogueira. Para ela, os sons que curam estão na natureza e, assim, essas são questões que dizem respeito à somática. Mas cuidado! Disse ela. A natureza não é algo externo a nós, nós somos natureza, a come-çar por um fato simples: no nosso corpo correm água, ar, o que faz mover nosso âmago. Esse movimento do corpo-natureza move também o mundo ao nosso redor, nossa consciência, nossos pensamentos e relações conosco, com outros seres vivos e não vivos, humanos e não humanos, e com os uni-versos. Shirley ainda lembrou da importância do som nos cantos e línguas das comunidades indígenas, pois eles se valem muito da oralidade para compartilhar saberes. Esse é um exemplo de como é profunda a sabedo-ria ameríndia e de como podemos dar passos para construir uma dança coletiva envolvendo aspectos ético-estéticos que fogem à visão conformis-ta e resignada de continuar vivendo no mundo como está posto. A garra desses povos que lutam não para sobreviver, mas para viver em plenitude, ensina-nos a resistir e reexistir orientados pela ética do cuidado de si, dos outros e do meio ambiente.

Shirley Djukurnã Krenak (2021) convida-nos à simplicidade que existe em processos de cura que envolvem o “despir-se” de preconceitos e escutar profundamente sons de grilos, tocos de madeira que queimam, nosso sangue que corre, respiração... Esse tipo de troca e aprendizado requer uma abertura porosa afetiva por parte de quem convive com nativos e uma postura diferenciada, segundo Gonçalves (2022). Assim como criticamos colonizadores que extraíram nosso pau-brasil, nosso ouro e outras riquezas naturais, não podemos agir de forma semelhante, como pesquisadores, buscando apenas usurpar de técnicas corporais, práticas e saberes ancestrais sob a máscara do avanço científico, do progresso tecnológico e da acumulação de capital. Assim, convidamos a uma postura somática que abre caminhos diferenciados.

Acreditamos que práticas somáticas com povos originários não devem repetir o refrão “vamos levar conhecimentos a eles”, mas, sim, entoar o cântico da construção conjunta e da troca simétrica. Acreditamos que não indígenas precisam preparar-se somaticamente para ser, estar e ecoperformar com indígenas, para coexistir em conformidade com o respeito e a admiração por suas práticas. Uma preparação seria via encontros “desarmados” de preconcepções para nos deixarmos atravessar pelas experiências coletivas e colaborativas vividas, e que, quiçá, possam gerar transformações de todos envolvidos e assim produzirmos ...

Danças da empatia

Sou a empatia
peço-lhe um minuto de conversa ao pé do ouvido
pode evitar o termo genérico “índio”?
podemos cruzar trajetórias e ações em que construímos “performances”
juntas? De Vida
Arte/Soma,
partilha, respeito mútuo

Dança do Silêncio

sente-se à beira do amanhecer, o sol nascerá para você sente-se
à beira da noite, as estrelas brilham para você sente-se à beira do rio,
o rouxinol canta para você
sente-se à beira do silêncio, para ouvir o que ele vai falar com você
(adaptação de *Avagana Daçui-rá*)³⁸

³⁸ Original disponível em: <https://www.fe.unicamp.br/sites/www.fe.unicamp.br/files/documents/2021/01/informafricativo21.pdf>.

Como transcender a lógica colonial do corpo ameríndio, pele vermelha? Precisamos sempre entender mentalmente as danças que nos chegam, que produzimos, com as quais nos relacionamos? Será que há maneiras com as quais estamos dançando, performando (nas artes da cena e na vida) que estão prejudicando a si e/ou a outras seres desnecessariamente?

Como decolonizar as artes da cena e a vida cotidiana, pessoal e coletiva? A dança existe porque há pausa. Suspensão.

D
E
R
R
E
T I

mento.

Não há de se mentir para si
mesmo.

Como ceder, descansar a mente inquieta?

Habituadas a lugares reconhecíveis, vamos nutrir nossas
corpas-árvores e fazer podas para novos brotos.

Você é potência de (co)existência, campo de imanência, acontecimento no ato deixa-se desmanchar, escorregue nos sons do deixando-se fazer, criar.

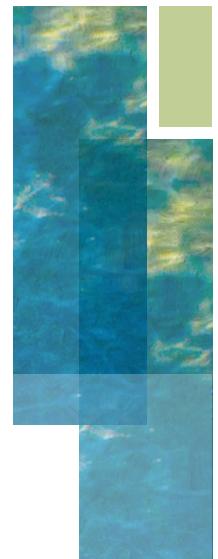
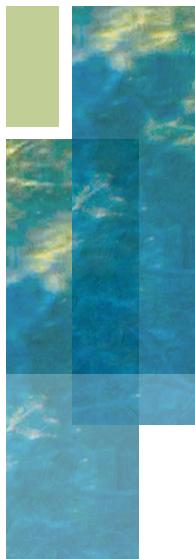
Qual o princípio de coerência nas performatividades de nossas ações?... no construir uma ritualidade dos nossos tempos em sintonia com harmonias curativas: hora em que se acorda, experiências do sagrado (seja o que for isso para você), cuidado com terra e outros seres, alimentação, afetos ...

O corpo em ação somática pelo bem coletivo pode ecoar e colaborar para a construção de discursos singulares de luta e resistência capazes de promover reflexões críticas e sensíveis que aliam e entrelaçam questões entre arte e vida. É preciso exercitar paciência e outras temporalidades, muito diferentes do corre-corre a que não indígenas estão usualmente habituados em cidades. É necessário estar bastante abertos para apr(e)ender diferentes modos de habitar o tempo e o espaço, de construir entre-saberes e processos artístico-somáticos a partir da abertura em estar, muitas vezes, em silêncio, para ver, ouvir, escutar, perceber, (pres)sentir melhor, com mais profundidade, porque, como nos lembra o guarani Alberto Alvares (2021): “não indígenas é como abelha, zumbindo o tempo todo, guarani aprende no silêncio, observando [...]”.

Corpos somáticos tensionam, problematizam, denunciam, transformam-se, metamorfoseiam-se, revelam e (re)xistem à (se)cura por meio dos cantos e encantos; das danças e das pausas. Corpas-árvores que são também fonte e canal de poéticas outras para (se) reinventarem e criarem mundos (im)possíveis em coexistência horizontal com histórias de vida, lutas ancestrais e todas as culturas.

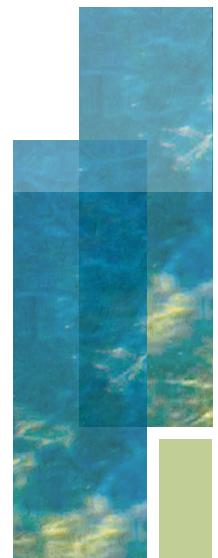
Hora de aquietar Canto encanto
deixe-se (re)existir pessoa encantada

Maprarioma – Acabou (Yanomami)



COMPARTILHAR 8

REFLEXÕES INTERMITENTES





In-ex-corporação. Foto: Alba Vieira.

Após sentada por mais tempo que o desejado para (re)escrever este livro (muitas reescritas) na frente do computador, um companheiro que se tornou bastante íntimo na pandemia, corpo clama cuidado: olhos vermelhos ardem, pescoço tenso e também ombros, quadril achatado, pernas dormentes. Aperto os dentes.

Relaxo o maxilar, respiro profundamente e olho pela grande janela próximo à mesa do computador. Na verdade, é o ser in-ex-corporado que instintivamente se vira para os maravilhosos tons de azul, púrpura, amarelo, rosa e azul no céu. O espetáculo solar lembra-me de que sua jornada é interminável. Assim também é a nossa. Os seguintes parágrafos não são uma chegada, uma conclusão, respostas, apenas uma ins-ex-piração profunda, ou um intervalo entre **cenas** de um espetáculo de **arte**, antes de continuar a caminhada performativa, dançante, artística, investigativa.

Então, ...

Apresento uma síntese escrita e outra imagética.

Destaquei neste livro reflexões teórico-práticas que se desdobraram de uma condição que poderia ser percebida como parcial, até precária,

por eu atuar em uma universidade interiorana, sem tradição na área de artes. A confrontação com a vontade de valorização da práxis artística como pesquisa, de compreensão de nossos processos e produtos como epistemologias e metodologias investigativas levou a um estado de vertigem inicial que tem encontrado certo equilíbrio. Pelo menos até o próximo desequilíbrio, tão necessário.

A eternidade das núpcias de profissionais das artes da cena com suas práticas artísticas pode ser/é potencializada pela pesquisa acadêmica. As artes da cena podem aliar prática artística e pesquisa, o que não nos garante, mas descortina uma posição não/menos periférica na academia e na sociedade.

Com indígenas aprendi. Aprendi. Aprendendo. Aprenderei. Também tenho aprendido que a vida é/pode ser simples, assim como nossa(s) linguagem(ns).

Compartilhei processos de criação, apresentação e circulação de trabalhos pessoais e da Mosaico Cia de Dança Contemporânea, na qual atuo como artista pesquisadora. Uma arte que provoca e procura mudar perspectivas.



Vendo de diferentes ângulos e perspectivas. Espetáculo *Portfolia*. Foto: Leandro Santos.

Ressaltei como nosso trabalho artístico se nutre de saberes de experiências vividas (VAN MANEN, 2016) e da prática como pesquisa (HASEMAN, 2015) como estratégias para criar brechas de viver, coexistir e criar vidas no chão por vezes áspero, rochoso, esburacado do ensino superior. Persistimos em buscar e construir conhecimento do criar e do fazer artístico em constante diálogo com a teoria existente e construindo teoria. Apresento a seguir alguns parâmetros que podem ser similares e essenciais a outros grupos, coletivos, companhias e também artistas que fazem trabalhos solísticos.

Valorização de movimentos autorais que surgem de improvisações a partir de dispositivos vários e que incluem, mas não se restringem a: experiências vividas, memórias, textos, música, som, silêncio, imagens, exploração espacial, objeto e figurino. Esse é um processo (des)contínuo em que brotam ações e conhecimentos da dança e, à medida que se desenvolvem, podem lançar mão de métodos, materiais, dramaturgia e/ou técnicas. A palavra “jogo” (VIEIRA, 2016, p. 122) é uma metáfora para a criação em dança porque esses dois processos permitem e privilegiam o exercício por artistas da liberdade de imaginar e a flexibilidade diante do acaso e do inesperado.

Aproximação com “hibridismo”, com cruzamento de diversas linguagens artísticas (dança, performance, teatro, literatura, música, artes visuais, tecnologia) para transcender gêneros. Criar, fazer e assistir arte complexificando o pensar do corpo com questões múltiplas, incluindo políticas, artísticas, sociais, históricas e filosóficas.

Deslocamento de pesquisas-criações para além da universidade, dilatando-as em palcos, festivais, exposições, bares, congressos científicos, escadas, seminários, escolas, saguões, eventos culturais e científicos em geral, praças, ruas, cachoeiras e outros lugares. O alargamento de espaços físicos e simbólicos incrementa interações entre artistas e destes com o público.

Provocação do público por meio de estranhamentos (p. ex., temáticas, títulos dos trabalhos, figurinos, movimentações), para transformar, para não enrijecer, para não brecar o fluxo da imaginação, não a congelando em zonas de conforto. Expandir fronteiras e não se fixar em determinada identidade, e isso inclui ampliar possíveis diálogos e intercâmbios entre culturas brasileiras e estrangeiras. Inter/agir com/no o mundo contemporâneo por meio de encontros que exploram conceitos, ideias, argumentos, em um processo (des)contínuo, fragmentado, mas persistente, que por vezes se tenta (in)disciplinado.

Perceber o percurso artístico-investigativo, por vezes, como o escorregar em um enorme toboágua e, por outras vezes, como o estar em uma areia moveida; deslocamentos rápidos, deslocamentos lentos e profundos e pausas para deixar brotar das fendas mais questionamentos, descobrindo pretextos, textos, contextos, para continuar a imaginar, criar, mover e ser movido. E aprofundar,

e aprofundar,
e aprofundar...

CODA

Foi nos bailes da vida
Que muita gente boa pôs o pé na profissão
De aprender uns passos e dançar
Foi assim
Dançar era buscar o caminho Que vai dar no Sol
Tenho comigo as lembranças do que eu era Para dançar nada era longe
tudo tão bom Até a estrada cheia de pedras e ensolarada o chão áspero
e esburacado
Era assim
Com a roupa encharcada e a alma
Repleta de chão
Todo artista tem de ir aonde o povo está
Se foi assim, assim será
Performando me desfaço, não me canso
De viver nem de dançar³⁹
e muito menos de P erformar
e
s
q
u
i
s
a
r

³⁹ Adaptação de trechos da música “Nos Bailes da Vida”, de Milton Nascimento.



Laboratório de criação da Mosaico Cia de Dança Contemporânea.
Estúdio II do Curso de Graduação em Dança, Departamento de Artes e Humanidades,
Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Fernando Xim.

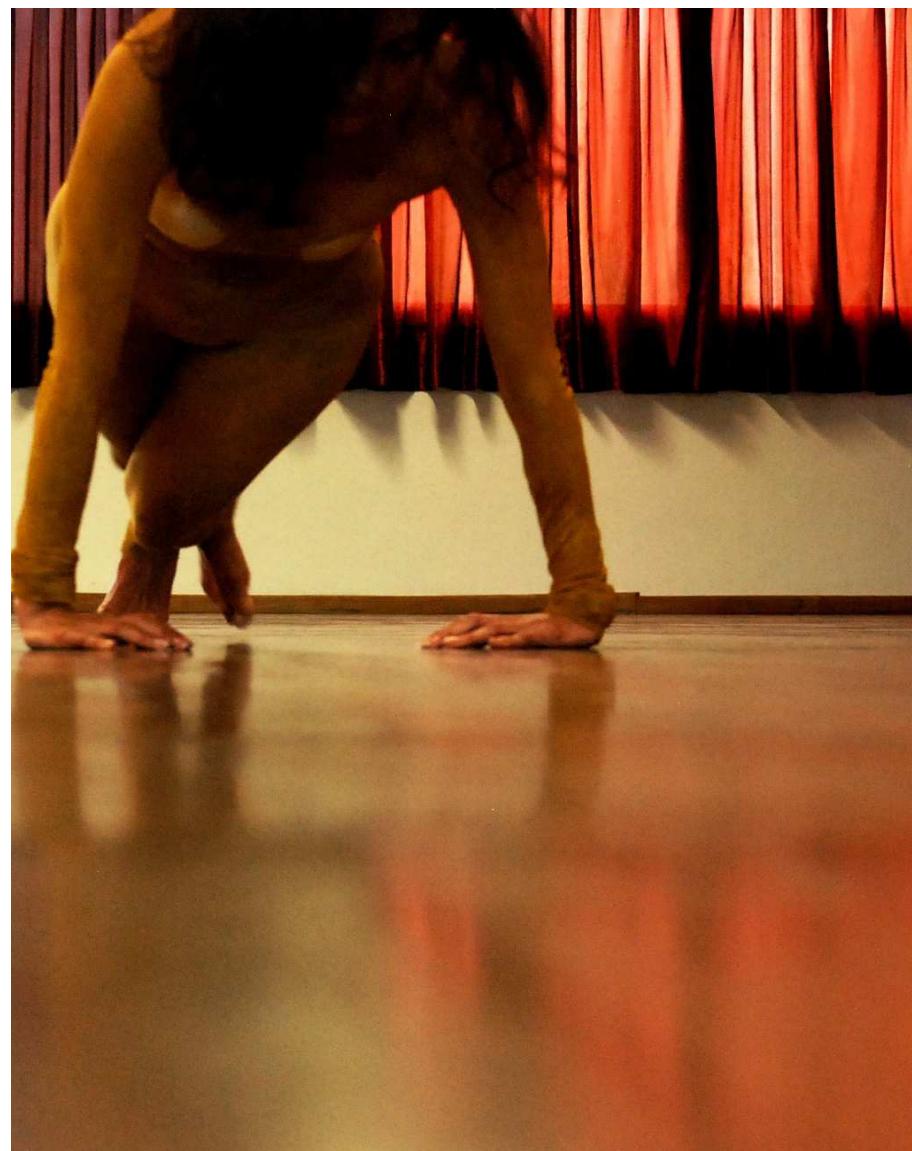


Parceria entre Dança e Literatura. Rio de Janeiro. Foto: Heitor Luiz.



Videodança *Ói o Trem*. Disponível em: <https://youtu.be/Ih60BC4cON4>.

Foto: Jamille Queiroz. Edição do vídeo: Felipe Menicucci.



Laboratório de criação de *Being Bricolage*. Vídeo disponível em: https://youtu.be/99XpL0_tSwM.

Estúdio III do Curso de Graduação em Dança, Departamento de Artes e Humanidades,
Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Caio Fillype Figueiredo.



Horas Perigosas. Pinacoteca UFV, Viçosa/MG. Foto: Felipe Menicucci.



Videodança *ART&FATOS*. Disponível em: <https://youtu.be/2VT1CgnDaiU>.
Viçosa, MG. Foto: *Print screen* do vídeo feito com câmera no tripé.



Portfolia. Teatro Cacilda Becker Rio de Janeiro, RJ. Foto: Denise Zenícola.



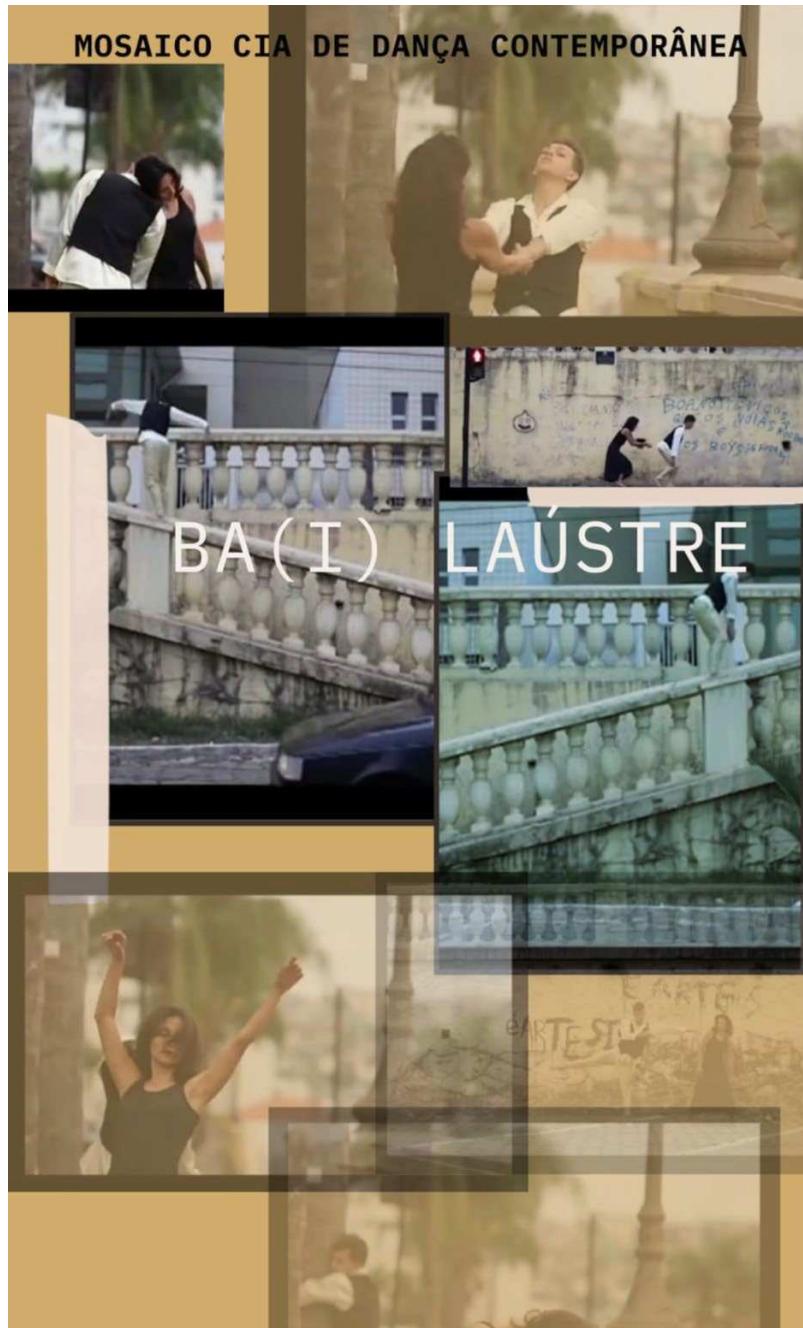
Videodança *Cães*. Casa da Dendrologia, Universidade Federal de Viçosa,
Campus Viçosa, MG. Foto e edição: Viktor Maforte.



Dança Vadia. Foto: Viktor Maforte.



Espetáculo *Horas Perigosas* realizado na Pinacoteca da Universidade Federal de Viçosa. Foto: Felipe Menicucci.



Videodança *Ba(i)laústre* gravada em Viçosa/MG. Disponível em <https://youtu.be/sExW5qM34zs>.

Foto: Jamille Queiroz. Edição da imagem: Caio Filipe Figueiredo.



Performance *Intermeio Divas*. Divinópolis, MG. Foto: Ramon Santana de Aguiar.



Performance *Intermeio Divas*. Divinópolis, MG. Foto: Ramon Santana de Aguiar.

Edição de imagem: Cláudio Magalhães.



Performance *Intermeio Divas*. Divinópolis, MG. Foto: Ramon Santana de Aguiar.

Edição de imagem: Cláudio Magalhães.



Espetáculo *Lei*, laboratório de criação em Cataguases, MG.

Parceria entre Mosaico e Girarte. Foto: Carlos Tavares.



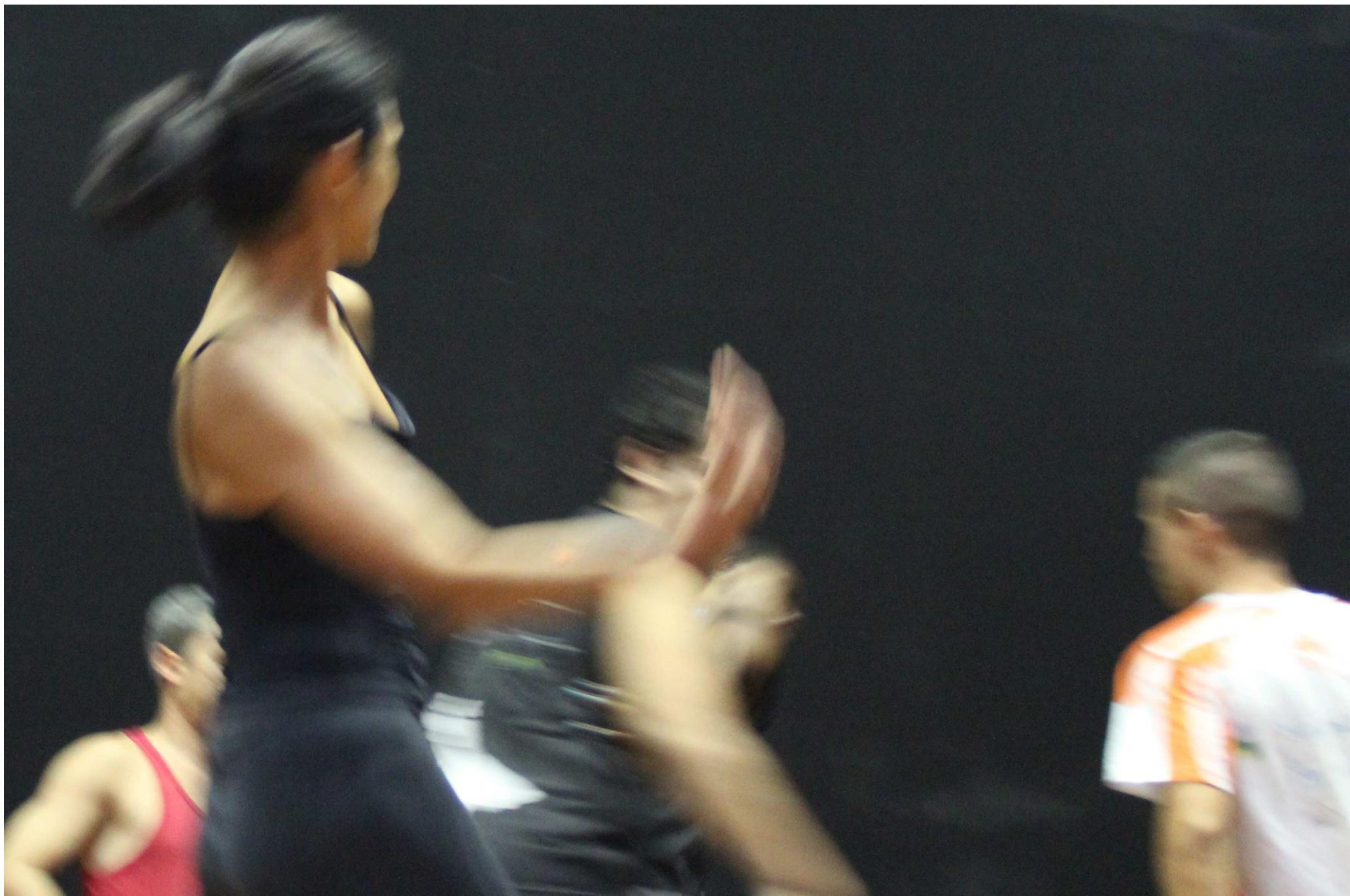
Dançando com cobra Arco-Íris durante reapresentação de *Being Bricolage* na Mostra de Dança. Sala Preta do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Viktor Maforte.



Ecoperformance *Àbar*. Represa 1 da Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Jamille Queiroz.



Videodança *Barroco Mineiro* realizada no Prédio Arthur Bernardes da Universidade Federal de Viçosa (Campus Viçosa, MG). Disponível em:
<https://youtu.be/jd0jokpnHdw>. Foto: Leandro Santos.



Montagem Espetáculo *Lei* com o Grupo Girarte. Cataguases, MG. Foto: Fernanda Pinheiro.



Videodança *Margo & Karvo* realizada no Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga (SHPCK); comunidade quilombola que compreende os municípios de Cavalcante, Teresina de Goiás e Monte Alegre; vídeo gravado no Rio Santa Bárbara e arredores, Chapada dos Veadeiros/GO. Disponível em: <https://youtu.be/nDp8Zxal-mQ>. Foto: Jamille Queiroz.



Videodança *Diálogos VI* realizada em Inhotim, MG. Disponível em: <https://youtu.be/ZJ-osC9KL5Y>. Foto: Print screen do vídeo filmado com câmera no tripé. Edição da imagem: Caio Fillype Figueiredo.

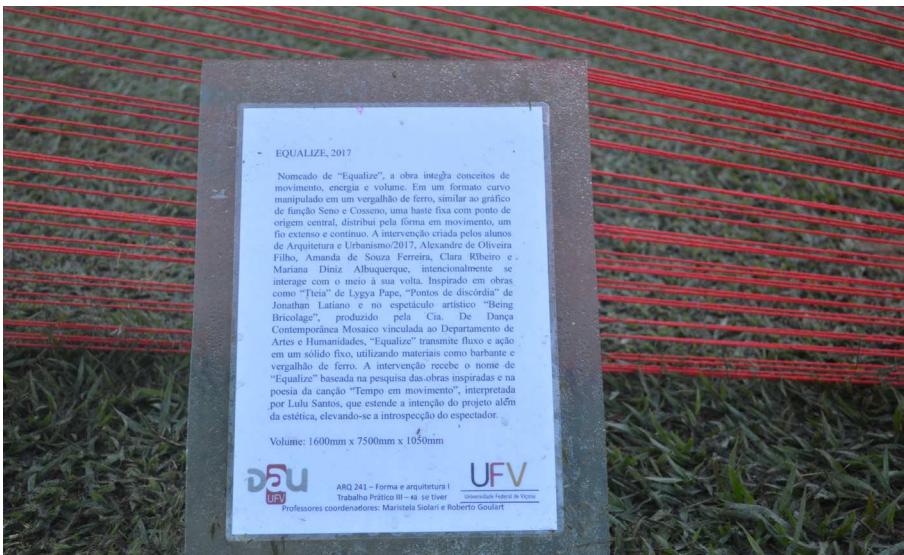


Estreia de *Being Bricolage*. Vídeo disponível em: https://youtu.be/99XpLO_tSwM.

Espaço Acadêmico Cultural Fernando Sabino. Universidade Federal de Viçosa,
Campus Viçosa, MG. Foto: Felipe Menicucci.



Remontagem de *Being Bricolage* durante Mostra de Dança. Sala Preta do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Viktor Maforte.



Placa da escultura *Equalize* feita pelos alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Viçosa em homenagem à obra *Being Bricolage* da Mosaico Cia de Dança Contemporânea. Foto: Alba Vieira.



Ecoperformance *Recanto da Cigarra*. Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Valéria Sampaio.



Equalize: Escultura feita pelos alunos do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Viçosa em homenagem à obra *Being Bricolage* da Mosaico Cia de Dança Contemporânea. Foto: Alba Vieira.



Parcerias. Performance com Vivian Vieira durante apresentação do Coletivo A-feto sob direção de Ciane Fernandes. Galeria Canizares, Salvador, BA. Foto: Leona do Pau.



Performance Urbana. Viçosa, MG. Foto: Viktor Maforte.



Laboratório de criação do Espetáculo *Lei* – parceria entre Mosaico Cia. de Dança Contemporânea e Projeto Girarte. Cataguases, MG. Teaser do espetáculo: <https://youtu.be/WZu1ljjBcnQ>. Foto: Marcus Diego.



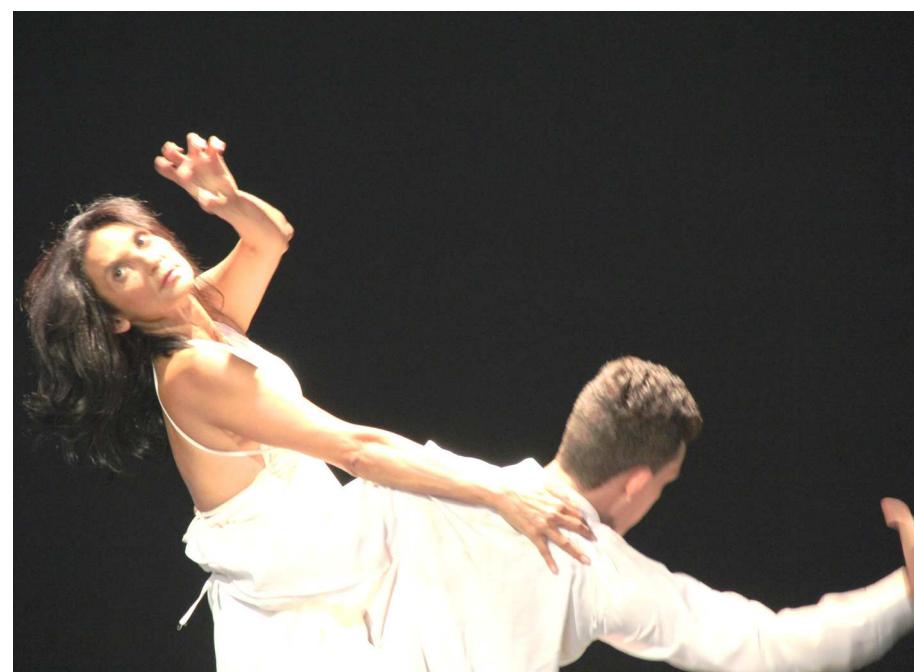
Ensaio da videodança *Kuhin* com a cobra Arco-Íris. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/GqqpqFO5sKg>. Museu de Zoologia da Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Renato Neves Feio.



Postcard de divulgação da videodança *É o progresso né*. Gravado em Viçosa, MG. Disponível em: https://youtu.be/z_NzyFllkRw. Foto: Jamille Queiroz. Edição de imagem: Caio Fillype Figueiredo.



Corpórola. Foto: Valéria Sampaio.



Espetáculo *Portfolia*. Estreia no Espaço Acadêmico-Cultural Fernando Sabino, Viçosa, MG. Disponível em: <https://youtu.be/NLmt2K4hrbo>. Foto: Leandro Santos.



Espetáculo *Being Bricolage*. Estreia no Espaço Acadêmico-Cultural Fernando Sabino, Viçosa, MG. Foto: Viktor Maforte.



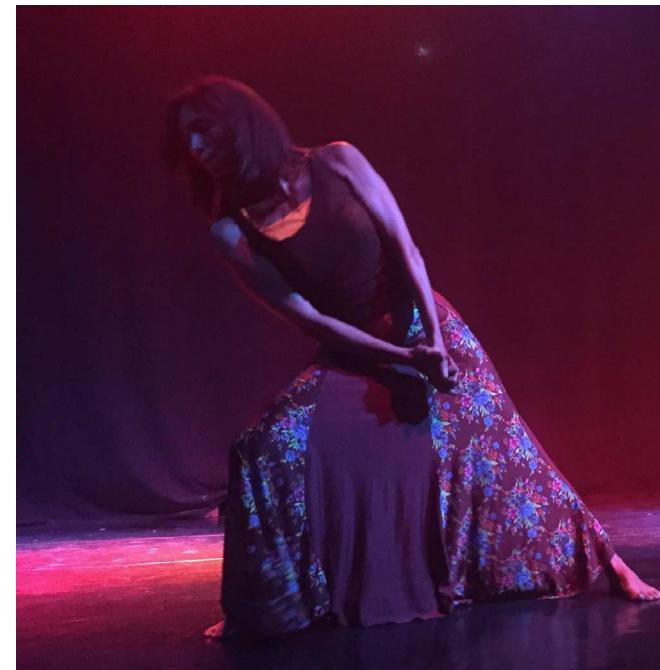
Being Bricolage, Estreia. Espaço Acadêmico Cultural Fernando Sabino.
Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Felipe Menicucci.



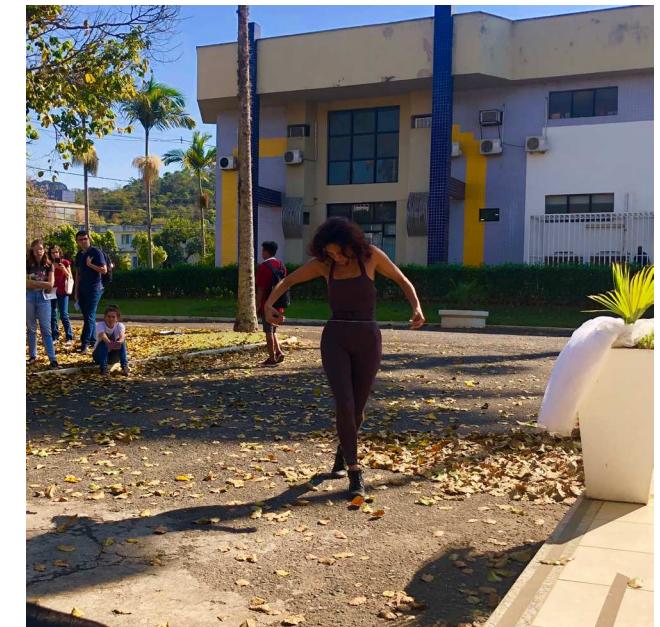
Espetáculo *Portfolia*. Estreia no Espaço Acadêmico-Cultural Fernando Sabino, Viçosa, MG. Foto: Leandro Santos.



Videodança *Triologia Xaxá*. Disponível em: Parte I: <https://youtu.be/rMyGU54sjM8>; Parte II: <https://youtu.be/iL3hR7f-New>; Parte III: <https://youtu.be/uDNbHPBg7EY>. Foto: Viktor Maforte.



Espetáculo *Titu(B)ando*. Teatro da PUC/MG. Foto e edição: Cláudio Magalhães.



Espetáculo *Horas Perigosas*. Pinacoteca, UFV. Viçosa, MG. Foto: Felipe Menicucci.



Portfolia. Espaço Acadêmico Cultural Fernando Sabino.
Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Leandro Santos.



Espetáculo *Dança Vadia*. Espaço Acadêmico Cultural Fernando Sabino. Viçosa, MG. Foto: Viktor Maforte.



Espetáculo *Porfolia*. Foto: Leandro Santos.



Performance *Corpaço*. Foto: Viktor Maforte.



Espetáculo *Horas Perigosas*. Pinacoteca UFV. Viçosa, MG. Foto: Felipe Menicucci.



Espetáculo *Horas Perigosas*. Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro, RJ.

Disponível em: <https://youtu.be/AGX23mBVUrg>. Foto: Taciana Moreira.



Portfolia. Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Denise Zenícola.



Ensaio do Espetáculo *Dança Vadia*. Estúdio I do Curso de Graduação em Dança, Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Viktor Maforte.



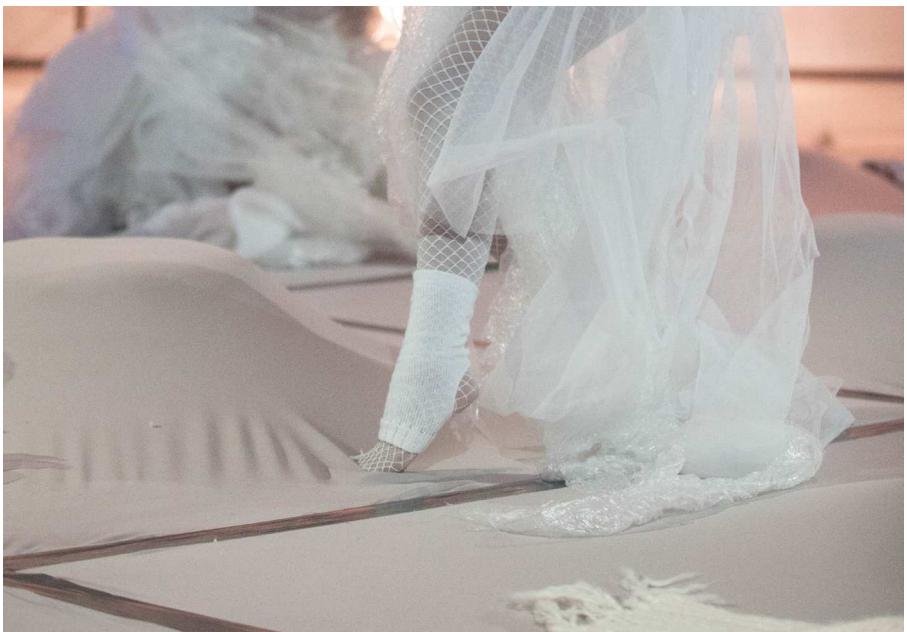
Imersão *Cristal*, direção artística Ciane Fernandes. Parceria entre Mosaico Cia de Dança e Coletivo A-feto. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo, SP. Foto: Ciane Fernandes.



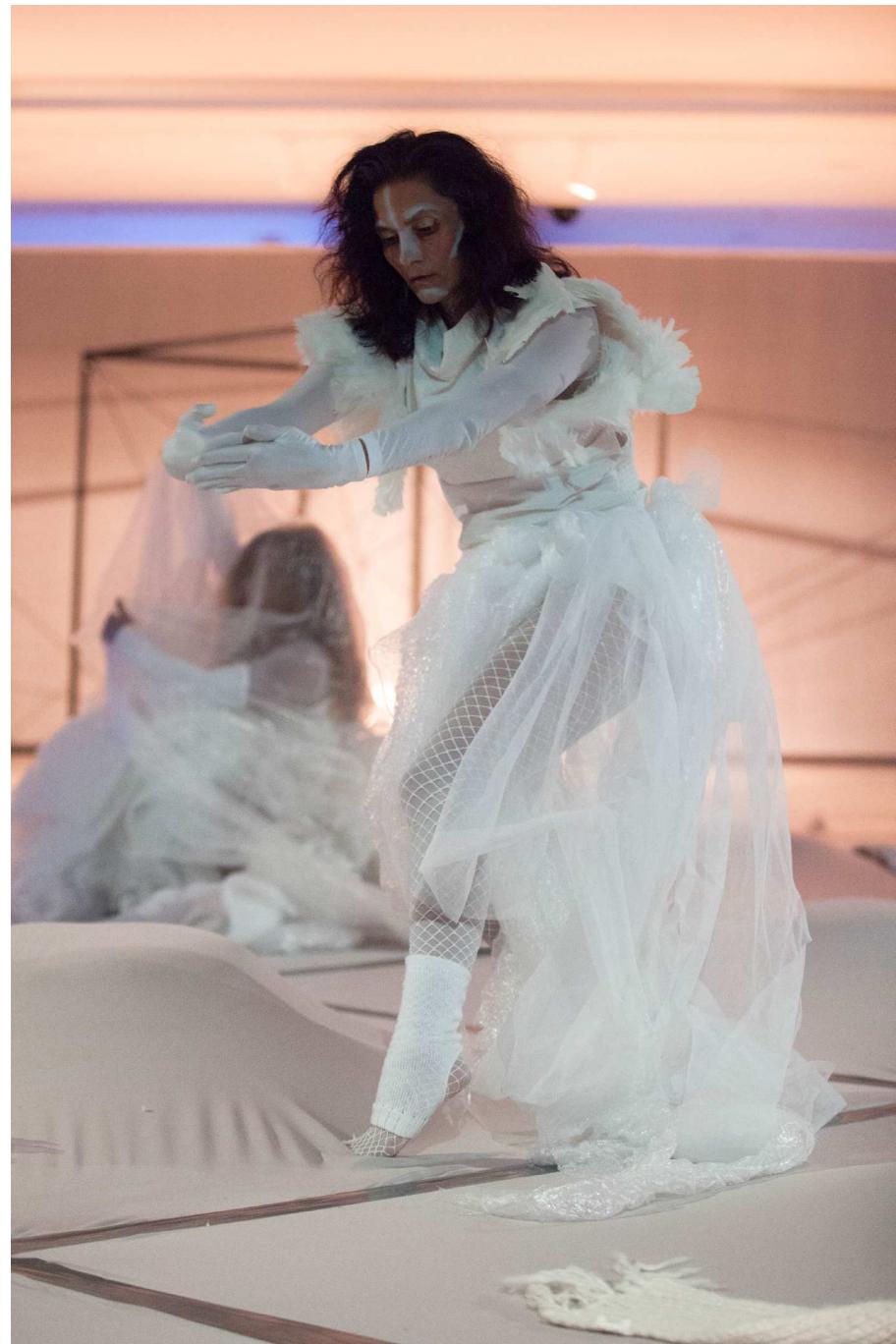
Estreia *Portfolia*. Espaço Acadêmico Cultural Fernando Sabino. Viçosa, MG. Foto: Leandro Santos.



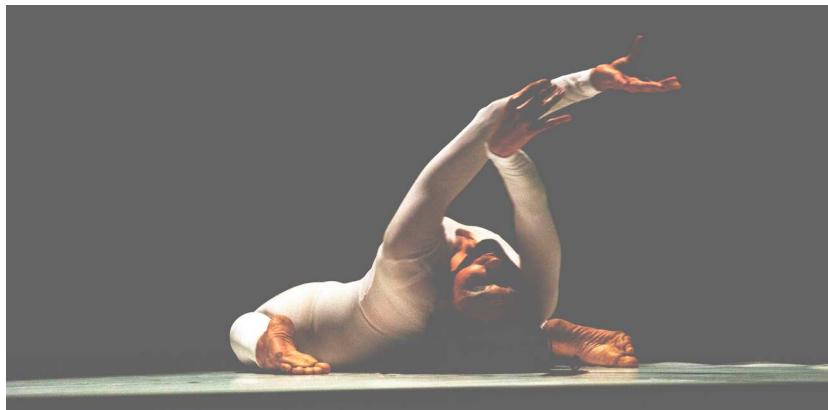
Imersão *Cristal*, direção artística Ciane Fernandes. Parceria entre Mosaico Cia de Dança e Coletivo A-foto/PPGAC/UFBA. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo, SP. Foto: Ciane Fernandes.



Imersão *Cristal*, direção artística Ciane Fernandes. Parceria entre Mosaico Cia de Dança e Coletivo A-foto/PPGAC/UFBA. Museu de Arte Contemporânea. São Paulo, SP. Foto: Ciane Fernandes.



Imersão *Cristal*. Foto: Ciane Fernandes.



Cena de *Being Bricolage*. Espaço Acadêmico Cultural Fernando Sabino.
Universidade Federal de Viçosa, Campus Viçosa, MG. Foto: Felipe Menicucci.



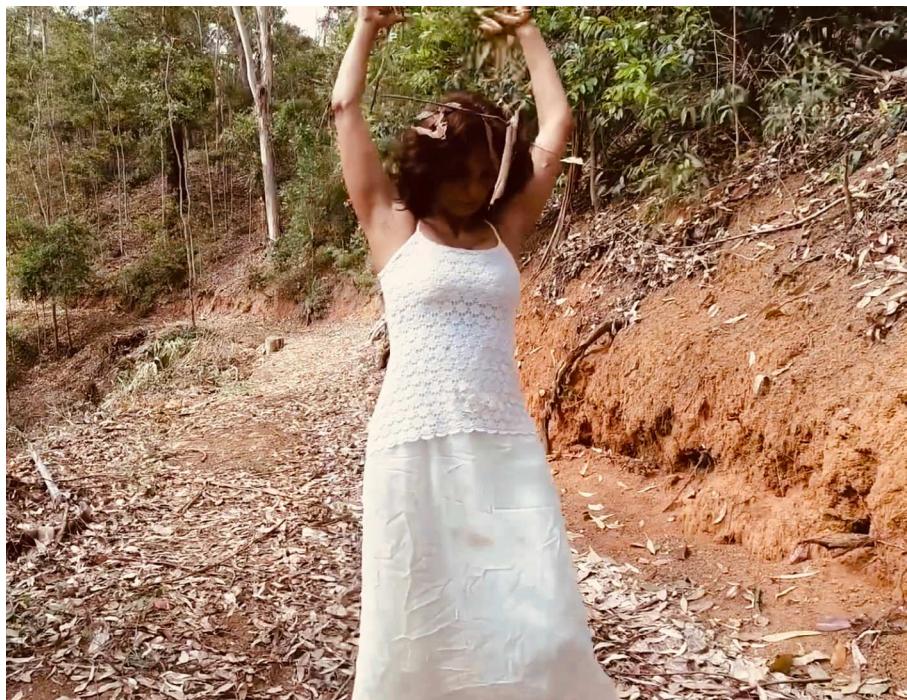
Performance Urbana com Leona do Pau. Salvador/BA. Foto: Leonardo Paulino.



Videodança Ábar, Campus UFV. Foto: Jamille Queiroz.



Performance Urbana. Viçosa, MG. Foto: Viktor Maforte.



Videodança Cosmologias. Viçosa, MG. Foto: Jamille Queiroz.



Espetáculo *Portfolia*. Estreia no Espaço Acadêmico-Cultural
Fernando Sabino, Viçosa, MG. Foto: Leandro Santos.



Portfolia. Foto: Leandro Santos.



Dança Vadia. Foto: Viktor Maforte.



Videodança *Não Passa*. Disponível em: <https://youtu.be/m4Chjvd7yjc>.

Foto: Jamille Queiroz. Edição: Leandro Santos.



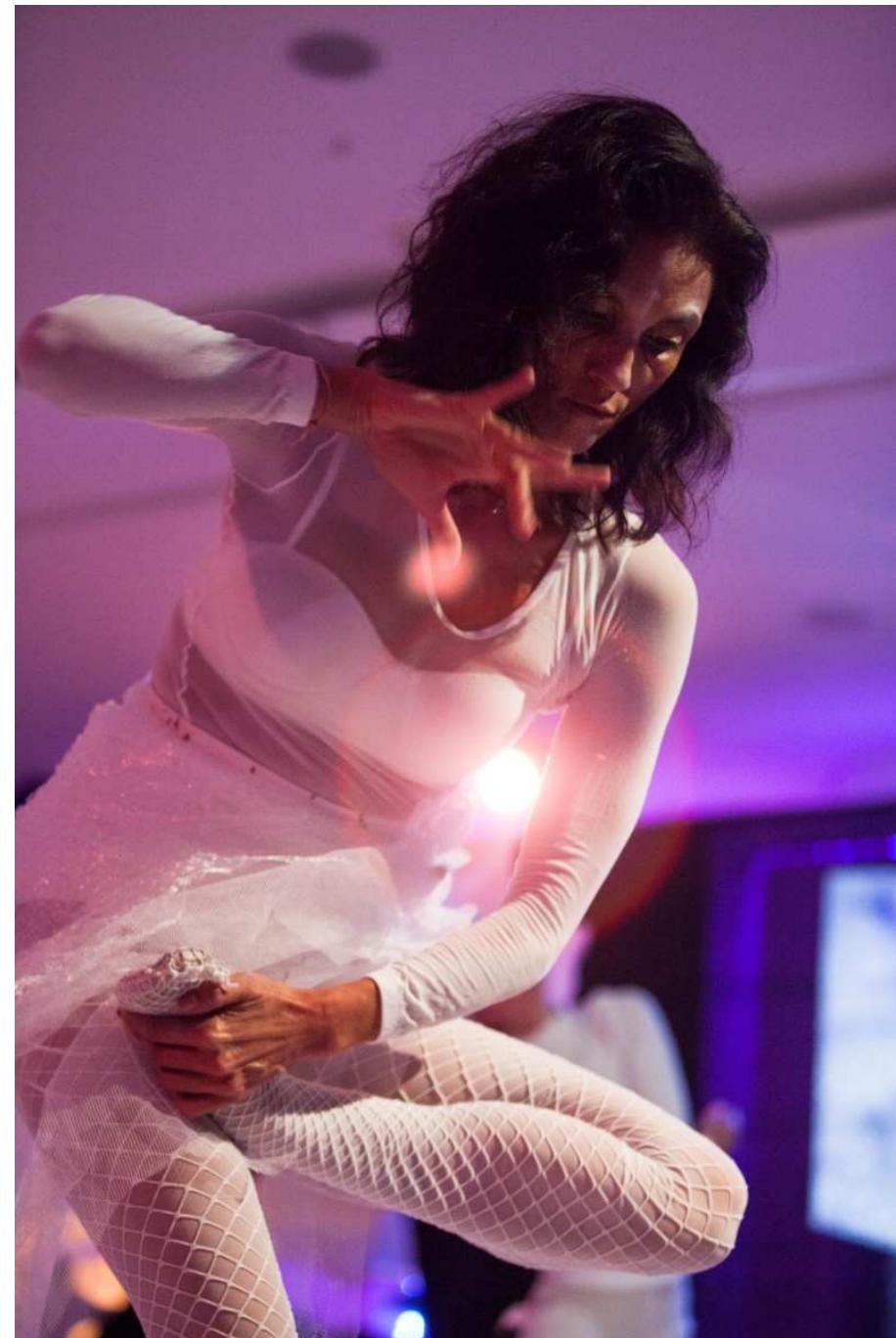
Ensaio *Dança Vadia*. Departamento de Artes e Humanidades,
UFV, Viçosa/MG. Foto: Viktor Maforte.



Performance Urbana. Foto: Viktor Maforte.



Performance Urbana. Foto: Viktor Maforte.



Imersão Cristal. MAC, São Paulo/SP. Foto: Ciane Fernandes.



Espetáculo *Dança Vadia*. Espaço Acadêmico-Cultural Fernando Sabino,
Campus UFV, Viçosa, MG . Foto: Viktor Maforte.

REFERÊNCIAS

ABREU, A. C. F. **Hotxuá à luz da etnocenologia:** a prática cômica Krahô. Dissertação (Mestrado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/17916>. Acesso em: 10 mar. 2021.

_____. **Hôxwa e Llamichu:** jogos cômico-críticos para o ensino de teatro e das histórias e culturas indígenas. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/31845>. Acesso em 19 mar. 2021.

AGUIAR, J. O. Quem eram os índios Puri-Coroado da Mata Central de Minas Gerais no início dos oitocentos? Contribuições dos relatos de Eschwege e Freyreiss para uma polêmica (1813-1836). **Revista Mosaico**, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 103-211, 2010.

ALVARES, A. **2º dia do 53º Festival de Inverno UFMG.** [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (2 horas, minutos e 15 segundos). Publicado pelo canal Cultura UFMG. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Rd2i4tBlF5M>. Acesso em: 13 ago. 2021.

ÁVILA, C.; LIMA, L. Marco temporal será julgado depois do 7 de Setembro. **Amazônia Real**, 3 set. 2021. Disponível em: <https://amazoniareal.com.br/marco-temporal-julgamento/>. Acesso em: 16 jul. 2022.

BARRETO, J. P. L. **Wai-Mahsã:** peixes e humanos – um ensaio de antropologia indígena. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013.

BERGER, J. From ways of seeing. In: JONES, A. (ed.). **Feminism and visual culture reader.** London: Routledge, 2003. p. 41-43.

BHARDWAJ, M. Debate sobre o “moderno” no contexto indiano: reflexões sobre a história e as mudanças na estética da dança na Índia. In: MUNDIM, A. C. et al. (org.). **Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas.** Jundiaí: Paco, 2017. p. 137-151.

BIRRINGER, J. Contemporary performance/technology. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 51, n. 4, p. 361-381, 1999.

BOND, K. E. The human nature of dance: towards a theory of aesthetic community. In: MALLOCH, S.; TREVARTHEN, C. (org.). **Communicative musicality**: exploring the basis of human companionship. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 401-422.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Presidência da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 6 jul. 2022.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Referencial Curricular Nacional para as escolas indígenas**. Brasília, DF: MEC/SEFm 1998. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002078.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2022.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Básica. **Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Escolar Indígena**. Brasília, DF: CNE/CEB, 1999. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/1999/pceb014_99.pdf. Acesso em: 7 abr. 2021.

BREITENBACH, I. M. S. **A competitividade na docência do ensino superior: o trabalho coletivo em utopia?** Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2015.

BURT, R. Memory, repetition, and critical intervention: the politics of historical reference in recent European dance performance. **Performance Research**, Abingdon, v. 8, n. 2, p. 34-41, 2003.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMÊU, H. **Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros**: catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Funarte, 1979.

CERQUEIRA, F. V. Music and the fantastic in Ancient Greece: the imaginary, between myth and philosophy. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 36, ago. 2017.

CINEDANS 2013 LECTURE: On dancing bodies. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (1 hora, 24 minutos e 30 segundos). Publicado pelo canal Cinedans. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ktFU5xVwNss>, Acesso em: 20 dez. 2017.

COSTA, E. M. B. **O corpo e seus textos**: o estético, o político e o pedagógico na dança. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

DAMÁSIO, A. **Self comes to mind**: constructing the conscious brain. New York: Vintage, 2012.

DANOWSKI, D; VIVEIROS DE CASTRO, E. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os afins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DENZIN, N. K. **Interpretive biography**. Newbury Park: Sage, 1989.

FERNANDES, C.; MORAIS, L. A.; SCIALOM, M.; VIEIRA, A. P. Imersão cristal: princípios, recorrências e reverberações. **Revista Ouvirouver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 48-65, jan./jun. 2017.

FISCHER, D. D. **Práticas musicais dos Pataxó nas escolas regulares de Belo Horizonte**: contatos inter-étnicos e afirmação identitária. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

FREIRE, P. **Pedagogy of the oppressed**. New York: The Seabury Press, 1970.

GNERRE, M. **Linguagem, escrita e poder**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GONÇALVES, L. D. V. Oficina de florestas: Tupi or not Tupi, that's the question. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.20, n.2, p.185-196, 2020.

_____. Performance-ritual ühpü: o indígena e o não indígena juntos na cena decolonial. **Moringa**, João Pessoa, v.12, n.1, p.11-32, jan./jun. 2021.

_____. **Do sopro ao afeto: corpos Kôkâmou na experiência xamânica**. São Paulo: Hucitec, 2022.

GONÇALVES, L. D. V.; SOUZA, M.; LUTAIF, T. Covid-19 na Terra Indígena Yanomami: um Paralelo entre as Regiões do Alto Rio Marauíá, Alto Rio Negro e Vale dos Rios Ajarani e Apiaú. **Mundo Amazônico** 11(2) 2020, p. 211-222 Disponível em: <https://ds.saudeindigena.icict.fiocruz.br/bitstream/bvs/4076/1/Gon%C3%A7alves%20et%20al.%20-%20202020%20-%20Covid-19%20na%20Terra%20Ind%C3%Adgena%20Yanomami%20um%20paralelo%20e.pdf>. Acesso em: 22 out. 2022.

GREBLER, M. A.; PIZARRO, D. A somática e as artes da cena: fricções da experiência e sua influência no ensino superior e na cultura contemporânea – parte I. **Repertório: Teatro & Dança**, Salvador, v. 1, n. 31, p. 8-24, 2018.

GREEN, J. Foucault and the training of docile bodies in dance education. *Arts and Learning Research Journal*, Washington, DC, v. 19, n. 1, p. 99-125, 2003.

_____. Moving in, out, and beyond the tensions between experience and social construction in somatic theory. *Journal of Dance & Somatic Practices*, Bristol, v. 7, n. 1, p. 7-19, 2015.

GREINER, C. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinares. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

GUARANI, G. Cinema Indígena no Brasil: um panorama contemporâneo. In: 9º SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA, 9., 2021, [S. l.]. 1 vídeo (1 hora, 32 minutos e 40 segundos). Publicado pelo canal ArtesFAP. Disponível em: <https://youtu.be/2RVrtSKI3A8>. Acesso em: 18 dez 2021.

GUIMARÃES, A. R.; MONTE, E. D.; FARIAS, L. M. O trabalho docente na expansão da educação superior brasileira: entre o produtivismo acadêmico, a intensificação e a precarização do trabalho. *Revista Universidade e Sociedade*, Brasília, DF, n. 52, p. 34-45, jul. 2013. Disponível em: <http://apur.org.br/wp-content/uploads/2013/10/imp-pub-1716063987.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2022.

GRIFFIOEN, T. **Not to be human:** understanding movements and interactions made by technological non-human performers in a theatre setting. Dissertação (Mestrado) – Contemporary Theatre, Dance and Dramaturgy Utrecht University, Utrecht, 2017.

GÜNDÜZ, Z. **Digital dance:** (dis)entangling human and technology. Tese (Doutorado) – Amsterdam School for Cultural Analysis, Amsterdam, 2012.

HAGENDOORN, I. G. Some speculative hypotheses about the nature and perception of dance and choreography. *Journal of Consciousness Studies*, Exeter, v. 11, n. 3-4, p. 79-110, 2004.

HAN, B-C. **Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder.** Belo Horizonte: Ayiné, 2018.

HASEMAN, B. Manifesto pela pesquisa performativa. In: SILVA, C. R. et al. (org.). **Resumos do 5º seminário de pesquisas em andamento PPGAC/USP.** São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. p. 41-53.

HUMPHREY, D. **The art of making dances.** New York: Grove Press, 1959.

KAMPE, T.; BATSON, G. Dancing critical somatics – an emancipatory education for the future? In: DAVID, A. R.; HUXLEY, M.; WHATLEY, S. (ed.). **Dance**

fields: staking a claim for dance studies in the twenty-first century. Binsted: Dance Books, 2020. p. 154-184.

KAVÁFIS, K. Poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KORAP, A. ‘Não existe democracia para indígenas do Brasil’, diz líder munduruku Alessandra Korap. Entrevistadores: Fabiano Maisonnave; Fernanda Mena. *Folha de S.Paulo*, 28 mar. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/03/nao-existe-democracia-para-indigenas-do-brasil-diz-lider-munduruku.shtml>. Acesso em: 16 jul. 2022.

KOWAL, R. J.; SIEGMUND, G.; MARTIN, R. (ed.). **The Oxford handbook of dance and politics.** New York: Oxford University Press, 2017.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, G. Etnodesign: aplicação dos grafismos da etnia indígena Krenak no design de superfície. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design Gráfico). Faculdade de Artes e Comunicação, Universidade Vale do Rio Doce, Governador Valadares, 2009.

KRENAK, S. D. **Sons que curam.** Live. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/CgjbWsuDCy8>. Acesso em: 29 ago 2022.

LABAN, R. **Dança educativa moderna.** São Paulo: Ícone, 1990.

LEPECKI, A. (org.). **Of the presence of the body:** essays on dance and performance theory. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

_____. (org.). **Dance.** London: The MIT Press; Cambridge: Whitechapel Documents of Contemporary Art, 2012a.

_____. Coreopolítica ou coreopólica? *ILHA – Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. 2012b.

_____. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). **Dança e dramaturgia(s).** Tradução Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. São Paulo: Nexus, 2016. p. 61-83.

LIBERTAS QUÆ Sera Tamen (Freedom even if Late). [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (16 minutos e 12 segundos). Publicado pelo canal Mosaico Cia de Dança Contemporânea. (24/12/2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LNAWTPHOJXg>. Acesso em: 28 dez. 2021.

LOVELOCK, J. E. *Vida, senhora da terra*. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.

MARTEL, J. F. *V indicación del arte en la era del artificio*. Girona: Atalanta, 2017.

MARTIN, R. M. Dance and its others: theory, state, nation, and socialism. In: LEPECKI, A. (org.). *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. p. 47-63.

MELATTI, J. C. *Ritos de uma tribo Timbira*. São Paulo: Ática, 1978.

MELLO, F. M. A expansão do ensino superior em tempos neoliberais: considerações sobre a precarização do trabalho docente. In: XI COLÓQUIO DO MUSEU PEDAGÓGICO, 11., 2006, Vitória da Conquista. *Anais [...]*. Vitória da Conquista: UESB, 2015. p. 3135-3147. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/229299295.pdf>. Acesso em: 2 mar. 2020.

MIDGELOW, V. Nomadism and ethics in/as improvised movement practices. *Critical Studies in Improvisation/Études critiques en improvisation*, Guelph, v. 8, n. 1, p. 1-12, 2012.

MOREIRA, L. A. **Dramaturgias contemporâneas:** as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2012.

MOUSTAKAS, C. *Phenomenological research methods*. Thousand Oaks: Sage, 1994.

MUNANGA, K.; GOMES, N. L. (org.). *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2006.

OYEWÙMÍ, O. **A invenção das mulheres:** construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PARAMANA, K. The contemporary dance economy: problems and potentials in the contemporary neoliberal moment. *Dance Research*, Edinburgh, v. 35, n. 1, p. 75-95, 2017.

PARIRI, J. Chamado indígena à artistas-educadores cênic@s: I Mostra de Artes da Cena e Culturas Indígenas – fazer valer a Lei 11.645/2008. Live. In:

JACOMINI, J.; HARTMANN, L. (org.). **92ª aPós Explorações**. Encontros para a cena: Ciclo Permanente de Discussões do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena/UnB; Grupo Imagens Políticas/UDESC, 2021.

PAZ, A. A. M. Á. **Indianizar para descolonizar a universidade: itinerâncias políticas, éticas e epistemológicas com os estudantes indígenas da Universidade de Brasília**. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

PIZARRO, D.; VELLOSO, M. A. Rodas sensoriais: presença e expansão do Body-Mind Centering™ em territórios e poéticas do Sul. In: CUNHA, C. S.; PIZARRO, D.; VELLOZO, M. A. (org.), *Práticas somáticas em dança: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance*. v. 1. Brasília, DF: Editora IFB, 2019. p. 153- 159.

PUELLO-SOCARRÁS, J. F. Ocho tesis sobre el neoliberalismo (1973-2013). In: RAMÍREZ, H. (org.). *O neoliberalismo sul-americano em clave transnacional: enraizamento, apogeu e crise*. São Leopoldo: Oikos, 2013. p. 13-57.

PURI, T. X.; PURI, T.; PURI, X. Kwaytikindo: retomada linguística Puri. *Revista Brasileira de Línguas Indígenas*, Macapá, v. 3, n. 2, p. 77-101, jan. 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/linguasindigenas/article/view/6311>. Acesso em: 26 ago. 2021.

RICHARDSON, L.; ST. PIERRE, E. A. Writing: a method of inquiry. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (ed.). *Collecting and interpreting qualitative materials*. London: Sage, 2008. p. 473-500.

RIJPMA, J. *Tape Generations – Johan Rijpma*. [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (2 minutos e 39 segundos). Publicado pelo canal HKU Media archive. Disponível em: <https://vimeo.com/62778259>. Acesso em: 20 dez. 2021.

_____. Cats and Laser Points: This Music Video Wins the Internet. *The Atlantic*, 31 jul. 2012. 1 vídeo (3 minutos e 22 segundos). Disponível em: <https://www.theatlantic.com/video/index/260545/cats-and-laser-pointers-thismusic-video-wins-the-internet/>. Acesso em: 9 jul. 2022.

_____. *Cinedans 2013 | LECTURE: On dancing bodies*. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (1 hora, 24 minutos e 30 segundos). Publicado pelo canal Cinedans. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ktFU5xVwNss>. Acesso em: 20 dez. 2021.

SALLISA ROSA (BR). JA.CA, 2019. Disponível em: <https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

- SANTANA, I. **Dança na cultura digital.** Salvador: EDUFBA, 2006.
- SANTOS, P. L. F. Abaixando o som. In: FERREIRA, M. L.; ZABOTTO, A. R.; PERIOTTO, F. (org.). **Verde urbano.** Engenheiro Coelho: Unaspres, 2021, p. 78-79.
- SANTOS, V. O contrapoder em arte. In: MUNDIM, A. C.; BRAGA, B.; VELOSO, G.; TELLES, N. (org.). **Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas.** Jundiaí: Paco, 2017. p. 13-28.
- SAVIANI, D. **História das ideias pedagógicas no Brasil.** 6. ed. rev. e amp. Campinas: Autores Associados, 2021.
- SCHULZE, G. Coreografando videodança: o ContemDança 2 como laboratório de criação. In: II CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA, 2., 2012, São Paulo. **Anais [...].** Salvador: ANDA, 2012.
- SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil: uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SENNETT, R. **Juntos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SHOR, I.; FREIRE, P. What is the “dialogical method” of teaching? **Journal of Education**, Boston, v. 169, n. 3, p. 11-31, 1987.
- SIERRA, J. A. J. Potencialidad formativa de la lectura de textos fenomenológicos desde la perspectiva de Van Manen. **Teoría de la Educación – Revista Interuniversitaria**, Madrid, v. 20, p. 125-150, 2008. Disponível em: <https://revistas.usal.es/index.php/1130-3743/article/view/987>. Acesso em: 9 jul. 2022.
- SMEE, S. **A arte da rivalidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- STINSON, S. Why are we doing this? **Journal of Dance Education**, [S. l.], v. 5, n. 3, p. 82-89, 2005.
- STRUKUS, W. Mining the gap: physically integrated performance and kinesthetic empathy. **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, Lawrence, v. 25, n. 2, p. 89-105, 2011. Disponível em: <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/4405/4133>. Acesso em: 9 jul. 2022.
- TAVARES, C. G.; VIEIRA, A. P.; SILVA, B. M. Processo de criação que (se) contamina e (se) ocupa: nos entres de dança, vídeo e cidade. **Art Research Journal**, Porto Alegre, v. 5, p. 1-36, 2018.
- TAVARES, G. M. **O senhor Brecht.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- VAN MANEN, M. **Investigación educativa y experiencia vivida: ciencia humana para una pedagogía de la acción y de la sensibilidad.** Barcelona: Idea Books, 2003.
- _____. **Researching lived experience: human science for an action sensitive pedagogy.** (2nd edition). New York: Routledge, 2016.
- VIEIRA, A. P. **The nature of pedagogical quality in higher dance education.** Tese (Doutorado) – Temple University, Philadelphia, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/28287828/The_Nature_of_Pedagogical_Quality_in_Higher_Dance_Education. Acesso em: 2 jan. 2022.
- _____. Dramaturgias... do corpo dançante. **Cadernos do GIPE-CIT – PROCESSOS CRIATIVOS: Dramaturgias, Materiais e Improvisação**, Salvador, ano 20, n. 37, p. 118-144, 2016.
- _____. Princípios do yoga e da somática em processos criativos, composições e performances em dança. In: COIMBRA, I. (org.). **12º SEMINÁRIO NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA: CONCEPÇÕES CONTEMPORÂNEAS EM DANÇA**, 12., 2016, Belo Horizonte. **Anais [...].** 1CD-ROM. Belo Horizonte: UFMG, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/26305022/PRINC%C3%8DPIOS_DO_YOGA_E_DA_SOM%C3%81TICA_EM_PROCESSOS_CRIATIVOS_COMPOSI%C3%87%C3%95ES_E_PERFORMANCES_EM_DAN%C3%87A_1. Acesso em: 10 jan. 2022.
- _____. Processos criativos e dança: diálogos em movimento. In: SILVA, C. A. F.; MORAES, D. R. (org.). **Processos criativos em arte/educação: dos contextos educacionais à cena performativa.** São Paulo: Fonte, 2018a. p. 209-239.
- _____. Escuta profunda. **Rebento**, São Paulo, n. 9, p. 177-202, 2018b. Disponível em: <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/274>. Acesso em: 10 dez. 2021.
- _____. Quality of working life for higher education dance educators: embodiment, complexity, transformation. In: BOND, K. (ed.). **Dance and the quality of life.** Cham: Springer, 2019. (Social Indicators Research Series, 73). p. 401-421.
- _____. Trocas in-ex-corporadas na formação em artes: uma proposta que valoriza formas de conhecimento do corpo e de povos originários. **Teatro: Criação e Construção de Conhecimento**, Palmas, v. 8, n. 1-2, p. 203-218, 2020. Disponível em: <https://sistemas.uff.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/11805/18523>. Acesso em: 10 jan. 2022.

_____. “E a arte com isso?”: poéticas ecosomáticas em videoperformance. In: FERNANDES, C.; SANTANA, I.; SEBIANI, L. S. (org.). **Somática, performance e novas mídias**. Salvador: UFBA, no prelo.

_____,; BOND, K. E. Experiências vividas em dança: arte e relacionamento corporificado. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 129-149, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15501>. Acesso em: 10 jan. 2022.

_____. Dramaturgia do cóccix na videoperformance Ábar. **Repertório**, Salvador, v. 1, n. 36, p. 37-62, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/38207>. Acesso em: 10 ago. 2022.

VIEIRA, A. P.; KRAHÔ, F. H. Videodanças em sintonia com cosmologias de povos originários do Brasil. In: GERALDI, S. et al. (org.). **Artes da Cena e Direitos Humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia**. Campinas: ABRACE, 2022, p. 192-215.

VIEIRA, A. P.; LIMA, M. M. S. Deserto dos anjos: um manancial de significados profundos. In: RENGEL, L. P.; THRALL, K. (org.). **Corpo em cena**. v. 3. São Paulo: Anadarco, 2011. p. 41-63.

VIEIRA, A. P.; MAGALHÃES, C. J. Cuerpo y Performance: vídeodanza y perfografía que brotan de las relaciones entre arte, ciencia y tecnología. **Revista Cine, Imagen, Ciencia**, Madrid, v. 2, 2018. Disponível em: http://revista.revistacioneimagenciencia.es/numero02/09_pedreiravieira_magalhaes_147-175.pdf. Acesso em: 14 jul. 2022.

VIEIRA, A. P.; FERNANDES, C.; MACEDO, D. D.; PIZARRO, D.; SANTANA, E. A. R.; SCIALOM, M. Pesquisa como re-existências somato-ambientais. In: GERALDI, S.; TERRA, A.; BONFITTO, M.; FERRACINI, R. (org.). **Artes da Cena e Direitos Humanos em tempos de pandemia e pós-pandemia**. Rio Branco: Stricto Sensu, 202. p. 321-347.

VIVAS, R.; ANDRADE, M. P.; FUREGATTI, S. Narrativas sobre a universalidade da Arte. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 17-26, maio 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Prefácio. In: COHN, Sergio (Org.). **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: Azogue, 2015.

WILLIAMSON, K.; SUTTON, J. Embodied collaboration in small groups. In: WOLFE, C. T. (ed). **Brain theory: essays in critical neurophilosophy**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. p. 107-133.

SOBRE A AUTORA



Espetáculo *Horas Perigosas*. Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Taciana Moreira.

Ph.D. em Dança pela Temple University (Estados Unidos). Meu “chão acadêmico”, atualmente, são três universidades mineiras, onde atuo como professora, artista e pesquisadora: Universidade Federal de Viçosa (UFV), onde tive o prazer, a honra e o privilégio de ter sido uma das fundadoras do Curso de Graduação em Dança (Licenciatura e Bacharelado), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (PPGAC/UFOP) e Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes/UFMG). Fundadora, diretora artística e intérprete-criadora da Mosaico Cia de Dança Contemporânea. Minhas pesquisas cruzam interesses diversos, como processos de criação, somáticas, histórias da dança e de quem dança, prática como pesquisa, ecoperformances e saberes de povos originários.

e-mail: albapvieira3@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7622-1622>

Tipografia

Playfair Display

Crimson Pro

Papel

Offset 85g

Impressão

PSI7

Data

05/2023