

**Flavia Meireles
Valeska Alvim
(Organizadoras)**

**DE PONTA A PONTA:
CRUZANDO OLHARES PARA A DANÇA NO ACRE**



Edufac

De ponta a ponta: cruzando olhares para a dança no Acre

Flavia Meireles

Valeska Alvim

ISBN: 978-65-88975-30-5

Copyright © Edufac 2021

Editora da Universidade Federal do Acre - Edufac

Rod. BR 364, Km 04 • Distrito Industrial

69920-900 • Rio Branco • Acre

Coordenadora Geral da Edufac

Ângela Maria Poças

Conselho Editorial

Adelice dos Santos Souza, Ana Carolina Couto Matheus, André Ricardo Maia da Costa de Faro, Ângela Maria Poças (presidente), Antonio Gilson Gomes Mesquita, Carlos Eduardo Garção de Carvalho, Cristieli Sérgio de Menezes Oliveira, Dennys da Silva Reis, Esperidião Fecury Pinheiro de Lima, Francisco Aquinei Timóteo Queirós, Francisco Raimundo Alves Neto, Jáder Vanderlei Muniz de Souza, José Dourado de Souza, José Roberto de Lima Murad, Maria Aldecy Rodrigues de Lima, Rafael Marques Gonçalves (vice-presidente)

Coordenadora Comercial

Ormifran Pessoa Cavalcante

Projeto Gráfico e Capa

Marcelo Alves Ishii

Revisão de Texto

Aressa Rios

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ficha elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Federal do Acre

D167d De ponta a ponta: cruzando olhares para a dança no Acre /
Flavia Meireles, Valeska Alvim (organizadoras). – Rio Bran-
co: Edufac, 2021.
202 p.

Vários autores.

ISBN: 978-65-88975-30-5

1. Dança – História. 2. Dança – História - Acre. 3. Dança. I.
Meireles, Flávia (org.). II. Alvim, Valeska (org.). III. Título.

CDD: AM 793.3

Bibliotecária: Alanna Santos Figueiredo - CRB 11º/1003

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO OU COMO NAVEGAMOS ATÉ AQUI.....	7
<i>Flavia Meireles - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca - Cefet- RJ</i>	
ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA À DANÇA E SEU ENSINO: NA SALA DE ENSAIO E SALA DE AULA	13
<i>Susi Martinelli – Instituto Federal de Brasília - IFB</i>	
TEMPORALIDADES DO CORPO EM ESTADO DE DANÇA: A DELICADA RESISTÊNCIA DE UMA PRESENÇA SILENCIOSA	21
<i>Rosa Primo – Universidade Federal do Ceará - UFC</i>	
PROCESSOS DE ATENÇÃO E ESCUTA EM COMPOSIÇÕES DE DANÇA.....	29
<i>Sandra Meyer – Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC</i>	
ENCONTRO DE CORPOS, MOVIMENTOS DA CULTURA.....	41
<i>Valéria Vicente - Universidade Federal da Paraíba - UFPB</i>	
CORPO, PERCEPÇÃO, GÊNERO E SEXUALIDADE: EXPERIÊNCIAS DE UMA OFICINA DE DANÇA NA CIDADE DE RIO BRANCO – ACRE.....	51
<i>Arnaldo Alvarenga – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG</i>	
O PROCESSO DE FORMAÇÃO EM DANÇA E O ENFRENTAMENTO À COLONIALIDADE DOS SABERES DO CORPO	61
<i>Renata Lima - Universidade Federal de Goiás - UFG</i>	

UMA EXPERIÊNCIA FORMATIVA EM DANÇA	71
<i>Amanda Graciele Moreira Teixeira – Universidade Federal do Acre - Ufac</i>	
DO CORPO COMO INSTRUMENTO DA DANÇA AO CORPO POÉTICO: MEMÓRIAS, DESDOBRAMENTOS E REFLEXÕES	81
<i>Felipe Barbosa – Universidade Federal do Acre - Ufac</i>	
DESAFIOS DA GESTÃO, INTERCÂMBIO E EXPERIÊNCIA DA DANÇA NO NORTE.....	95
<i>Fabiano Carneiro - Fundação Nacional de Artes - Funarte - RJ</i>	
REFLEXÕES SOBRE AS MEMÓRIAS DE UMA DANÇA EM ESTADO DE ESPÍRITO	103
<i>Soraia Maria - Universidade de Brasília - UnB</i>	
O QUE FAZ UMA PSICANALISTA COM O CORPO?	117
<i>Liliane Santos - Universidade Federal do Acre - Ufac</i>	
REENCONTRAR UMA DANÇA DANÇANDO	131
<i>Marcelo Sena - Recife - PE</i>	
PROJETO JOGO COREOGRÁFICO: RESIDÊNCIA COREOGRÁFICA EM RIO BRANCO	141
<i>Lígia Tourinho - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ</i>	
CONJUNÇÕES DE DESEJOS OU COMO TUDO COMEÇOU	155
<i>Valeska Alvim - Universidade Federal do Acre - Ufac</i>	
SOBRE AS ORGANIZADORAS.....	189
SOBRE OS/AS COLABORADORES	191

APRESENTAÇÃO OU COMO NAVEGAMOS ATÉ AQUI

Precisamos começar falando de geopolítica: o leitor sabe onde se situa o Acre, no mapa do Brasil? Se sim, já foi à sua capital, Rio Branco? Alvo de disputa territorial bastante recente, a área onde se situa o Estado pertencia à Bolívia; foi proclamado três vezes República num curto espaço de tempo (1899, 1900 e 1903), durante o Império no Brasil, até ser definitivamente incorporado como território brasileiro de forma oficial, em 1904.

Entretanto, é somente em 1962 que o Acre deixa de ser território tutelado e é elevado a Estado do Brasil. Isso significa que sua relativa pouca visibilidade em termos nacionais é fruto, entre outras razões, de uma intensa e recente disputa sobre seus contornos e fruto também da tutela de seus recursos, primeiro em disputa com a Bolívia e, posteriormente, pelo próprio Estado brasileiro, já que não lhe reconhecia como território autônomo, nem como Estado da Federação.

Carregando uma densa história dos povos originários, com diversas etnias presentes, o estado do Acre é herdeiro de movimentos autonomistas do Ciclo da Borracha no século XIX e,

depois disso, do trabalho seringueiro remanescente – com importantes líderes, tais como Chico Mendes – em uma aliança profícua entre seringueiros e indígenas. Essa história faz com que o Estado tenha reservas extrativistas, Parques Nacionais, Florestas Nacionais e toda uma gama de áreas de proteção integrais e/ou de uso sustentável de considerável relevância, dado seu tamanho, dificultoso deslocamento (há áreas que só são acessadas por vias fluviais e aéreas) e sua conflituosa delimitação territorial.

Contudo, a necessidade de uma apresentação histórica e factual responde a um imaginário político-cultural marcado por um apagamento ainda em curso – colonial, por que não dizer –, numa lógica que enxerga o estado do Acre como lugar distante dos “centros do país”, tornado mais longínquo por seu custo amazônico e, portanto, um lugar à margem e, muitas vezes, mistificado. É contra essa lógica que este livro se coloca e se faz necessário.

Tomando como lugar a cena da dança, percebida por esse prisma geopolítico, este livro cria pontes entre o Acre e o resto do Brasil e, internamente, entre o Acre e o Acre. O leitor passará por textos de diferentes naturezas – relatos de experiência, ensaios, textos que articulam conceitos às experimentações – acerca de práticas artístico-pedagógicas no campo da dança no Acre, mais especificamente na sua capital, Rio Branco. São experiências que compreendem os anos de 2014 a 2017, em oficinas continuadas nesta cidade. O intuito dessas oficinas foi o de promover o intercâmbio entre pessoas, lugares e danças, compondo uma mescla de profissionais de dança locais e profissionais residentes em outros Estados – trazidos a Rio Branco para trocar modos de prática em dança. Foram oficinas com duração determinada, mas que ofereceram, ao longo desses quatro anos,

uma prática continuada àquele/àquela que se dispunha a segui-las. Deste modo, houve um processo de formação informal, fora do enquadramento da escola ou da universidade, que permite formatos mais flexíveis para a *práxis* da dança, viabilizando, ao mesmo tempo, formação, aprofundamento, renovação, atualização e troca de informações.

Deste modo, as oficinas potencializaram o que há de mais rico no, ainda às vezes enigmático, guarda-chuva da dança contemporânea: não há uma única referência de dança, mas um caminho aberto de contaminações e possibilidades, dependendo da pesquisa e interesse de cada artista/núcleo/companhia. Há, portanto, a convivência de técnicas e estéticas muito diversas, porém, todas elas guardam em comum essa perspectiva da investigação, ou seja, de ir ao encontro do que não se sabe ainda, do que necessita da experimentação para tomar forma, da criação em dança. A esse caráter de busca, de investigação, chamamos de dança contemporânea. Não se trata, então, de um estilo ou marca estética precisa, não é uma modalidade de dança. É justamente a possibilidade de se perguntar o que pode ser dança e de se responder por meio da invenção.

A curadora convidada dessas oficinas, a Prof.^a Dr.^a Valeska Alvim, andou no tênue e difícil limite entre ampliação de horizontes (engajando variadas técnicas e estéticas) e escolhas precisas de artistas-docentes que, com sua trajetória, dão singularidade e consistência de pesquisa às práticas. Realizadas no âmbito do projeto Expressões Contemporâneas – Sesc Acre, essas oficinas ultrapassaram seus limites e criaram uma rede de trocas e agentes que não poderia ser delimitada, já que é da ordem da cartografia – um mapa móvel e mutante, sempre aberto a novas conexões.

O esforço que fizemos, Valeska Alvim e eu, foi o de seguir seus rastros e organizá-los em formato de livro, para que essa dimensão literária e palpável pudesse, também ela, ser disseminada em outros cantos, viajando e polinizando outros lugares acerca do que aconteceu/acontece na dança do Acre, com essa intenção de troca e de construção de pontes. O leitor encontrará, pois, uma sequência de textos de artistas-docentes organizados no desejo de prolongar os efeitos dessas oficinas em você, leitor. Além disso, massageamos, por assim dizer, a cadeia produtiva em dança, contribuindo para a circulação dos saberes nas mais diversas funções (fazer, apreciar e contextualizar).

Importante, ainda, sinalizar que um especial olhar e impulso a esta publicação foi dado pelo Departamento Nacional do Sesc, através da assessora de dança Mariana Pimentel que, a cada passo dessa diletante ação, agora tornada realidade em letras, nos estendia a mão e fazia tudo a seu alcance para ajudar-nos. A você, Mariana Pimentel, nossa profunda gratidão, na certeza de que, sem o seu incentivo, teríamos chegado aqui menos fortalecidas do que estamos. Agradecemos também ao Marques Izitio, Rosana Rodrigues e Debora Lopes, do Sesc Acre, pela realização do Projeto Expressões Contemporâneas.

Vale mencionar que este esforço de publicação (e ênfase a palavra esforço) se deu em um contexto adverso de falta de recursos e falta de apoios às publicações. Dentro desse cenário, agradecemos o recurso obtido pelo edital do estado do Acre, através da Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour – FEM, que possibilitou o pagamento dos autores do livro e os custos mínimos de impressão. Agradecemos também aos autores que, no momento em que foram contactados, nos sinalizaram positivamente e com entusiasmo, momento em que tínhamos somente a ideia e nada de recursos ainda. À elas e a eles, nos-

so muito obrigada. Em especial, gostaríamos de agradecer aos autores locais Amanda Graciele Moreira Teixeira e Paulo Felipe Barbosa da Silva que, vendo nosso esforço, destinaram seus cachês para completar o orçamento da impressão. Nosso especial agradecimento a eles, também financiadores do livro! Agradecemos à Edufac, Editora da Universidade Federal do Acre.

Finalmente, tenho que fazer um agradecimento mais que especial à Prof.^a Dr.^a Valeska Alvim, pelo convite de coorganização deste livro. Visionária e leoa obstinada na busca de alimento e recursos, Valeska não mediu esforços nas inúmeras reuniões virtuais ao longo desses três anos de preparação e nos compartilhamentos das dúvidas acerca da melhor maneira de prosseguir. Obrigada por tê-lo feito, abrindo o espaço necessário para que a tomada de decisão – na maior parte das vezes urgente, devido à nossa condição de “saltimbancas” – fosse em dupla. Graças a você, Val, temos a felicidade e oportunidade de realizar esse sonho. Agradeço sua parceria, paciência e resiliência nos momentos mais difíceis e agradeço mais ainda sua energia solar, que sempre teve a certeza de que daria certo.

*Flavia Meireles - Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca - Cefet- RJ
Berlim, 26 de novembro de 2018.*

ALGUMAS CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA À DANÇA E SEU ENSINO: NA SALA DE ENSAIO E SALA DE AULA

Susi Martinelli – Instituto Federal de Brasília - IFB

A caminho do Acre para ministrar uma Oficina no Projeto “Expressões Contemporâneas: criação e visibilidade”¹, cujo tema trazia à tona contribuições da psicologia à dança, recordei-me de uma mesa de debate com o tema “Quando o artista é docente e o docente é artista”².

Na ocasião, me questionei acerca das diferentes competências de um artista e de um docente, visualizando em que medida estas coincidem e refletindo sobre suas especificidades. Como na dança muitos artistas se tornam professores, pareceu-me de fundamental importância trazer para a oficina que eu iria ministrar, alguns conteúdos da psicologia que considero fundamen-

¹ Projeto brilhantemente idealizado pela pesquisadora artista da dança Valeska Alvim.

² Mesa de debate realizada em 2014, na 2ª edição do Movimento D, Festival de Dança de Brasília, onde, a partir das discussões, elaborei o artigo “Da sala de ensaio para a sala de aula”.

tais e que tenho praticado tanto em minha prática artística como na docência.

Um dos aspectos centrais a ser considerado é que em todo processo com ênfase na criação artística (sala de ensaio) ou na formação artística (sala de aula) estão postos elementos corporais técnicos (competências técnicas), bem como aspectos corporais de outra natureza (cognitivos/emocionais/relacionais – competências comportamentais). Tal consideração é importante, uma vez que muitas vezes enfatizamos os aspectos técnicos em detrimento das demais questões subjetivas.

Nessa linha de raciocínio, a questão central se refere à definição de *competência* que, de acordo com Prahalad e Hamel (1990, p. 78) diz respeito à um “conjunto de conhecimentos, habilidades e atitudes necessários à realização de determinada atividade ou ação, em qualquer situação”. Mesmo considerando que haja inúmeras definições e/ou compreensões para tal conceito, e que se refere às condições individuais e institucionais, ainda assim, *competência* traz em seu bojo aspectos que envolvem conhecimentos e habilidades em técnicas e/ou funções específicas, aliados à comportamentos e atitudes compatíveis com as atribuições profissionais a serem desempenhadas. Deste modo, para analisar as competências necessárias à atuação do artista e docente deve-se considerar o SABER (conhecimentos que estes profissionais devem ter), o SABER FAZER (as habilidades subjacentes às suas atuações) e o QUERER FAZER (atitudes e comportamentos).

Sem a intenção de estabelecer normas prescritivas para saberes, ações e comportamentos, aspecto que me parece norteador para essa discussão diz respeito à diferenciação entre a *sala de ensaio e a sala de aula*. É importante mencionar que esta

separação está sendo realizada apenas para exercício do pensamento, não que se defenda que tal diferenciação deve ser mantida, uma vez que num ambiente de hibridismo, em concordância com Morin (2003), onde se transita por conceitos multi, pluri, inter e transdisciplinares, não faria sentido delimitar tais fronteiras.

À despeito das inúmeras semelhanças entre os ambientes de ensaio e de aula, uma vez que em ambos temos pessoas criando, se movendo, construindo conhecimento, compondo, interpretando, pesquisando, lendo, escrevendo, falando, refletindo, apreciando, aprendendo, ensinando, amando, odiando etc., ao que parece, há distinções constitutivas entre esses espaços.

A sala de ensaio normalmente se refere a um contexto onde as pessoas se encontram na busca por processos e produtos com resultados artísticos. Deste modo, mesmo que os interesses sejam díspares e o espaço permeado pela heterogeneidade, onde também existe a busca intencional pela formação dos envolvidos no processo (coreógrafos fortalecendo/esclarecendo seus procedimentos de criação, intérpretes criadores se aperfeiçoando, artistas testando procedimentos etc.), ainda assim, a constituição e natureza do espaço sala de ensaio traz o foco no resultado estético, qualquer que seja o interesse dos envolvidos. Destaca-se aqui que a sala de ensaio pode ser uma praça, uma sala com linóleo, uma piscina ou qualquer espaço que possibilite a experimentação artística de acordo com as necessidades de cada processo de criação.

Sala de aula também pode ser um pátio, parque, praça, teatro, mas deve ser, antes de tudo, vista primeiramente como espaço de desenvolvimento humano. Vale lembrar que a sala de aula de dança, no contexto dos cursos superiores, é espaço de

ensino-aprendizagem permeado por uma heterogeneidade de interesses ainda maior que em outros ambientes, o que exige inúmeras outras competências do docente. Os alunos bailarinos, estudantes “intérpretescriadores”, aprendizes “criadoresintérpretes”³, dançarinos, normalmente possuem buscas muito distintas sendo que permanecem, em algumas aulas, sem muito interesse pelo assunto.

Assim, desafio que se coloca ao docente artista é que este seja capaz de *desenvolver a motivação para a aprendizagem* e que esta seja *significativa*⁴ para a formação do “estudenteartista”, “estudentedocente”, “estudenteartistadocente”. Nesse contexto, algumas das competências da prática docente são: didática, estratégias de ensino diversificadas para atingir a aprendizagem significativa, estilos de aprendizagem, questões geradoras e/ou perguntas provocativas, coerência entre objetivos e métodos, noções de psicologia do desenvolvimento, psicologia da aprendizagem, desenvolvimento psicomotor, habilidades relacionais, que envolvem a comunicação educativa e capacidade de dar *feedback*, entre inúmeras outras.

Ao que parece, mesmo que a sala de ensaio traga a necessidade de que o “artistacoreógrafo” e/ou diretor tenha conhecimentos que transcendam sua área de atuação e/ou busca técnica e/ou estética com o foco nos produtos artísticos, ainda assim,

3 Com Thereza Rocha, refletimos sobre o fato de que “o conceito vale pela vida que ele convoca” (ROCHA, 2012, p. 33). Assim, analisamos o significado de ser uma artista que é docente e/ou uma docente que é artista, ou ainda, ArtistaDocente ou docentearartista, ou quem sabe, artistadocentearartista, DocenteArtistaDocente, docente/artista, artista-docente etc. E, sem querer construir categorias demarcatórias estanques, muito menos atemporais, brinco com esses conceitos com o intuito de evocar reflexões diversas.

4 A aprendizagem significativa é, de acordo com Rogers (1988, p.134) “uma aprendizagem penetrante, que não se limita a um aumento de conhecimentos, mas que penetra profundamente todas as parcelas da sua existência”.

na grande maioria dos casos, não há a busca intencional de promoção do desenvolvimento integral dos sujeitos envolvidos no processo. E, se tratamos das dimensões “motoracognitivaemocional”, a sala de aula exige competências relacionais de outra natureza.

Quando se entende que *a sala de aula é um espaço de desenvolvimento humano*, assume-se que, para além do desenvolvimento sensorio-motor, cinestésico-corporal, da educação estética e da aprendizagem de conteúdos específicos, a educação deve ser entendida como desenvolvimento da subjetividade dos educandos, em sua condição de sujeitos singulares, autônomos e, portanto, criativos. Nessa perspectiva, a *criatividade* deve ser almejada em primeira instância e a *comunicação deve ser educativa*, uma vez que é fundamental para o desenvolvimento de configurações subjetivas mais complexas, que têm em sua base o desenvolvimento da autoestima, da segurança, da independência, motivação e criatividade dos educandos (GONZÁLEZ REY, 1995; MITJÁNS, 2012).

Trata-se de um processo educacional em/de/com/através da dança onde se busca “a cada dança a dança de cada um”, uma vez que se rompeu com a continuidade entre técnica e estética, sendo que a aula de dança deixa de ser um espaço de aprendizado de passos e/ou movimentos pré-estabelecidos e “o corpo passa a inventar movimento” (ROCHA, 2012, p. 40). Nas palavras da autora:

Isso serve para pensarmos as razões pelas quais, no decorso do século XX, práticas dialógicas são exigidas nos contratos (coreógrafo-intérprete) de criação em/de dança e, da mesma maneira, nos contratos (professor-aluno) de educação em/de/com/através da dança. O professor não se perpetua no aluno que, por sua vez, e esta é a apos-

ta, não se perpetuará no seu aluno. O pacto em sala de aula passa não somente a admitir, mas principalmente a reconhecer a diferença, a descontinuidade [...]. (ROCHA, 2012, p. 40)

Refletindo com Thereza Rocha nesta direção, fica evidente que se trata da necessidade de competências relacionais de diálogo, trânsito, partilha, pautados na busca por uma *pedagogia da autonomia*, tal como proposta por Paulo Freire. Neste sentido, docentes artistas e/ou artistas docentes têm em comum o desafio de aprender a aprender e, mais que isso, “como correspondente à *vida artista* proposta por Foucault, encontrar uma *docência artista*, aquela que faz passar do poder *sobre* a vida ao poder *da* vida” (ROCHA, 2012, p. 47).

Em suma, os estudos da psicologia podem nos dar pistas de como tornar nossas salas de aula e de ensaio, para além de espaços favorecedores da transmissão de conteúdos ou de busca pela criação artística, em ambientes intencionalmente promotores do desenvolvimento humano. Parece óbvio, mas aspecto fundamental a ser enfatizado é que *as pessoas* que ali estão devem ser colocadas em primeiro plano, antes de qualquer objetivo pedagógico ou artístico. Ou seja, à frente do professor, coreógrafo, diretor, estudante, aprendiz, intérprete, há um *SerCorpo* que precisa ser visto.

Assim, iniciamos nossa oficina nos conhecendo sem o uso de palavras. Cada um escolheu um gesto ou frase de movimento para se apresentar, em consonância com a sua identidade e com seu coração. Por meio do nosso movimento vimos aspectos singulares de cada um que ali estava e dançamos juntos, partindo do que cada um trouxe para a aula.

Fizemos exercícios de “olho no olho” (*grounding*)⁵ durante mais de 20 minutos a cada aula, buscando estados meditativos e de concentração profunda, para ver além das aparências. Praticamos diversos tipos de respiração e aterramento, com movimentação lenta, explorando níveis de toque em si e no outro.

Dançamos com elementos da improvisação e contato-improvisação, onde sentimos o peso, o cheiro, o suor, os medos, a ansiedade, os desejos etc. Praticamos *tapping*⁶ para controlar emoções que foram surgindo no decorrer da semana. Dialogamos com nossos figurinos na perspectiva proposta por Mapi Cravo (2008), onde o figurino é entendido como a pele do *performer*. Criamos cenas de composição instantânea e atuamos ora como apreciadores e ora como criadores.

Enfim, trocamos conhecimentos para além da lógica de compreensão e memorização dos conteúdos e, assim, trabalhamos com elementos do pensamento criativo. Além disso, trocamos afetos, desmontamos couraças e mecanismos de defesa, dialogando sobre aspectos subjetivos favorecedores da criatividade (personalidade criativa). E, para além das práticas, o mais importante foi estarmos juntos e sairmos dali nos sentindo seres humanos melhores. Pausa.

Voltei para Brasília muito diferente. Vivenciei aulas onde a cada frase de movimento pude ver uma cuidadosa presença

5 O *grounding* pode ser entendido como uma atitude de aterramento, “que permite comunicação com a Terra”. Este senso de *grounding* está relacionado ao suporte respiratório, ao movimento a partir do assoalho pélvico, à consciência do peso do corpo e do movimento a partir dos pés. Também pode ser realizado a partir do olhar, com o intuito de ativar um “estado de presença”.

6 EFT – Emocional Freedom Technique ou Tapping, criada por Gary Craig, é uma técnica baseada na tradição milenar da acupuntura. É um procedimento de leves batidas (*tapping*) com os dedos em alguns pontos dos meridianos, a fim de desbloquear e estimular o sistema energético corpo/mente, podendo diminuir ansiedade, promover o relaxamento, entre outros benefícios.

amorosa. Em cada escolha, toque ou cena lá estava ele: o coração! Gratidão profunda à todas as lindas pessoas que lá estavam. Trouxe vocês comigo!

REFERÊNCIAS

CRAVO, Mapi. Figurino: a pele do performer. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (Org.). **Coleção Dança Cênica: Pesquisas em Dança** – volume I. Joinville: Letradágua, 2008, p. 153-166.

FARIAS, Isabel Maria Sabino et al. **Didática e docência: aprendendo a profissão**. Fortaleza: Liber Livro, 2008.

MITJÁNS, Albertina (Org.). **Ensino e aprendizagem: a subjetividade em foco**. Brasília: Liber Livros, 2012.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

PRAHALAD, C. K.; HAMEL, G. The core competence of the corporation. **Harvard Business Review**, v. 68, n. 3, p. 79-91, May/Jun, 1990.

ROCHA, Thereza. **Por uma docência artista com dança contemporânea**. In: GONÇALVES, Thaís; BRIONES, Héctor; PARRA, Denise; VIEIRA, Carolina (Org.). **Docência-artista do artista-docente: Seminário Dança Teatro Educação**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

ROGERS, Carl. **Tornar-se pessoa**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

TEMPORALIDADES DO CORPO EM ESTADO DE DANÇA: A DELICADA RESISTÊNCIA DE UMA PRESENÇA SILENCIOSA

Rosa Primo – Universidade Federal do Ceará - UFC

Ponho-me nesse lugar, antes, convencida de que sempre, nesse âmbito, algo de inexplicável, de insondável, de mistérios suscitará – diante do qual necessito inclinar-me, com respeito e humildade. Creio que é assim, sob o silêncio, em meio a signos evasivos, que coisas importantes da vida escolhem dar-se a conhecer. Pois bem, o projeto *Expressões Contemporâneas* me chega desse modo. Não como um grito de resistência, mas num silêncio delicado, com toda sua potência de desassossego manifesto. Escuto-o – como algo de secreto a ser preservado. Portanto, iniciar a construção de um possível pensamento a respeito desse encontro, essa composição frente à dança no Acre, é pôr-se generosa à sua existência. Então, assim seguirei.

PRIMEIRO MOVIMENTO

Esta proposta teve como objetivo investigar os processos da temporalidade em dança a partir da experimentação do cor-

po em estado de dança. Para tanto, buscou-se pensar, discutir e realizar essa espécie de “estudo-experimental” – por se tratar de processos teórico-práticos – inquirido numa certa corporeidade dançante, tendo como direção as questões apontadas por David Lapoujade (2013) – *potências do tempo* – imbricadas à compreensão do corpo segundo a *filosofia prática* de Gilles Deleuze e Espinosa.

Com esse intuito, a tentativa foi de uma dança experimentada como dimensão temporal objetiva do movimento dançante – o corpo como um lugar do tempo, uma certa subjetividade que se expressa como tempo através do movimento do corpo em estado de dança. Tratou-se mais de uma pesquisa, de uma investigação, do que propriamente algo desde já determinado. Daí o trabalho com a técnica em dança como processo de investigação.

Com efeito, a experiência se deu com foco na escuta do corpo, em seu estado de dança, cuja investigação constrói-se nos possíveis encontros mediados pelo entendimento das dimensões fisiológicas (cinestésicas) e estéticas (temporalidades) – diferenças sensoriais e motoras; processos compositivos a partir de agenciamentos do movimento sentido em dança. O tempo foi, assim, experimentado subjetivamente, enquanto volume, formas, trajetórias, posições, deslocamentos, qualidades e arquiteturas espaço-temporais. Contudo, desde a *filosofia prática* que esboçamos anteriormente.

SEGUNDO MOVIMENTO

No encontro com os alunos, tal processo deu-se como primeiro ato o fazer silêncio com o nosso saber, com a nossa história, com as evidências. A relação entre o silêncio e a presença – a presença como ato – assim conduziu-se. Cultivar o silêncio foi a proposta, para que a partir daí coubesse a possibilidade do

som, a construção de um sentido; o tempo fazendo-se singular em cada corporeidade dançante. Portanto, nos aproximamos da presença em ato como sendo uma questão do tempo, coordenando o presente e a presença a partir do silêncio.

Nesse entendimento do corpo em movimento dançado – sempre em experimentação da presença como ato, em composição com o silêncio – a discussão do desejo se fez presente, possibilitando sua compreensão como agenciamento coletivo de tempos e espaços, ou seja, em movimento. Desejamos o movimento.

Com isso, uma certa compreensão imediata se fez: quando compartilhamos momento, silêncio e presença, não há hierarquia. A diferença nada tem a ver com o diferente. Não se trata de um desvio da norma, mas de um movimento sem lei. A diferença não é uma relação entre um e outro. Ela é simplesmente um devir-outro. Tal compreensão deu-se no corpo e não como algo deslocado, representado ou sugerido.

Para o corpo que dança, não há passado ou futuro. Mesmo em repetição, o corpo dançante aparece cada vez como primeira vez, cada vez como a última, cada vez como primeira-última vez. É dessa temporalidade da dança, em si mesma, que dá-se a ver sua força para impulsionar o novo. Estamos falando de um presente, passado e futuro cravado no instante já da dança, em seu cerne. E é dessa capacidade, do trabalho de um corpo que é “pura temporalidade”, imbuído em passado, presente e futuro no mesmo instante, que se apresenta a potência da dança, sua força de impulsão.

Diante desse corpo que é pura temporalidade, o ato de criar pressupõe uma não-aceitação do real tal como ele se apresenta. Contudo, não se trata também de uma mera imposição

da vontade do criador nem a realização simples de um desejo ou um prazer. Quando inventamos? Como e por que criamos? O que se impõe como crucial num ato inventivo ou criativo? A invenção, em qualquer domínio que ela se dê, constitui algo da ordem de uma absoluta necessidade. O ato de criação está longe de se dar sob o signo da tranquilidade, da paz, da harmonia, do consenso e da boa vontade. Antes o contrário, o ato inventivo só tem condições de possibilidade porque o criador é tomado por algo da ordem do invisível e do indizível, do incomensurável e do intempestivo – sem que por isso deixe de ser real – que lhe faz problema, isto é, algo que o fustiga, que o atormenta, que o leva a uma inquietação.

Daí essa escuta, a delicadeza do encontro com suas forças. A resistência que vivenciei na dança acreana não se localiza na força enquanto grito. Há uma delicadeza e sutileza que se faz necessária nas ações para que de fato seja possível compreendê-la. Há um ritual muito generoso em si mesmo e nas relações para que possamos senti-la. O grito acontece no silêncio.

Portanto, a experiência do encontro com os alunos, com a dança, com o Acre, me possibilitou pensar que o lugar não determina a dança em todos os seus aspectos. O corpo se reinventa de outros espaços, mesmo no interior de um determinado espaço – criando assim figuras de resistência ao determinismo de um espaço arquitetural. Mais ainda, a dança está envolta a qualidades espaciais desagregadoras: brechas, atravancamento, amontoado, distanciamentos, vazios, viscosidade, o escorregadio ou inclinação – criando o possível nas dobras do movimento latente.

Creio que a atitude da dança consiste menos em procurar *o que é o corpo*, ou seja, um *verdadeiro* corpo, que explorar *o que pode o corpo* – em outros termos, explorar *suas potências* de ser.

A dança é antes de tudo uma *grande experimentação do corpo*. O corpo-dançante não existe como tal, mas através das facetas que ele pode recobrir: suas múltiplas potências de ser. Para o filósofo Gilles Deleuze (1992b), o artista é atravessado por forças não humanas.

Para melhor perceber a relação do artista com as forças inumanas, Deleuze propõe o conceito de devir. Devir é a experiência da absoluta alteridade, do absoluto desnudamento de si mesmo, de todos os traços que caracterizam alguém como um indivíduo particular e estratificado. Quando entra em processo de devir, o artista torna-se um ser de captação do mundo, descobrindo uma multidão que o constitui – pré-individualidades e singularidades anteriores a toda a forma constituída como indivíduo ou sujeito. Trata-se de um estado que Deleuze chama de a-subjetivo, uma existência que acontece entre a singularidade e a multidão. E é exatamente essa multidão que faz dele um elemento da natureza.

TERCEIRO MOVIMENTO

Ao reunir distintos profissionais e estudantes em seus encontros, incluindo atores, bailarinos, diretores, coreógrafos, professores, pesquisadores, o projeto *Expressões Contemporâneas* abre espaço para a emergência de ações como meio de escape estratégico às tentações totalizantes, afirmando a importância de compreender movimentações e práticas em sua espontaneidade, em seu caráter local ou regional, em sua descontinuidade e transversalidade, tomando-as como elementos de agenciamentos heterogêneos.

A singularidade da proposição decorre do fato de ela instaurar rupturas e operar deslocamentos significativos no que entendemos por fazer dança: uma unidade que devém múltipla

– corpo, cena e debate. Nesses termos, o espaço da arte começa a se completar com pessoas, processos, política, mensagens, lembranças, instituições, acontecimentos, experiências, comunidades e outros fenômenos da vida cotidiana que têm caracterizado os modos de fazer dos artistas contemporâneos.

Expressões Contemporâneas institui, assim, uma lógica de circulação do desejo. Ativa o espaço por onde circula o público, entre as dobras e ecos de sua programação. A experiência propositora nesses espaços é também uma investigação do território cultural e social. O trabalho tem uma exterioridade para o mundo e uma interioridade própria de seu processo. Numa palavra: uma produção de localidade no interior da lógica da exterioridade – capaz de identificar descontinuidades cotidianas e modelar por meio de estratégias, processos de convívio, de diálogo, inseridos num contexto amplo. Com efeito, a dança, nesse contexto, diante de minha relação com os alunos, com o Acre é, portanto, o lugar de produção de uma sociabilidade específica que permite o desenvolvimento de aspectos culturais e políticos novos.

Longe de se fechar sobre “o mesmo”, a dança no Acre, em projetos como esse, se abre à novas relações possíveis, essencialmente reversíveis, transversais, fazendo circular a potência do teatro, a mobilidade da música, a plasticidade das artes visuais, agenciando dança e pensamento, dança e corpo, dança e cena, dança em debate. Trata-se, enfim, de uma transmutação de uma ordem a outra. Nada de intermediário, de mediador, mas em paralelo, ou perpendicular, ou de viés; mais ainda: gestos deslocados, traços transferidos, acontecimentos de um devir dança por vir. A dança, assim, certamente transgride o seu lugar – transborda a cena e a transforma: ao ver a vida, deseja dançar.

Por fim, a dança no Acre, como a vejo, resiste, antes de tudo, como expressão ou invenção singular de planos de composição de forças e fluxos: blocos de sensações e afetos – em suas delicadas linhas. Ela resiste ao acolher o inaudito, o intensivo, a crueldade do real – mostrando-se sensível ao instante, ou melhor, ao acontecimento em que essas virtuais e selvagens forças foram experimentadas pelo coreógrafo, bailarino, intérprete, artista. A dança, nesse contexto do *Expressões Contemporâneas*, estranhamente resiste ao tornar-se independente desse instante ou acontecimento, isto é, daquilo que a suscitou ou provocou – eternizando-o, fazendo com que o agenciamento de suas forças resista na duração. Ela resiste como forma de pensar intempesitiva, extemporânea, que nos faz problema, nos desterritorializa, nos violenta e nos causa desassossego. Ela resiste a toda sorte de asneiras, clichês, modismos, palavras de ordem e lugares comuns. A dança, assim, é um devir minoritário. É da ordem da experimentação, implica riscos e a disponibilidade em assumi-los.

Gratidão. Esse é o sentimento – minha porção silenciosa na delicada força acreana de suas brutais linhas de existência em fazer-se dança.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992a.
- DELEUZE, Gilles. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992b.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELIGNY, Fernand. **O aracniano e outros textos**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- LAPOUJADE, David. **Potencias do tempo**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

ROSSET, Clément. **O princípio de crueldade**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

PROCESSOS DE ATENÇÃO E ESCUTA EM COMPOSIÇÕES DE DANÇA

Sandra Meyer – Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

O presente texto, elaborado para esta publicação, articula discursos e práticas realizadas com um grupo de artistas da cidade de Rio Branco, durante o curso Composições em Dança, por mim ministrado, no Projeto *Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade*. Promovido pelo Serviço Social do Comércio no Acre (Sesc/AC) e com curadoria de Valeska Alvim, o projeto realizou importantes ações formativas com vistas a potencializar os fazeres e dizeres da dança contemporânea do estado do Acre, evidenciando o seu papel transformador em um lugar que almeja compreender a dança ali produzida e sua relação com o contexto contemporâneo.

O curso Composições em Dança¹ abordou a dança a partir das noções de composição e dramaturgia e apontou para algumas transformações do corpo e do movimento e seus modos de organização e estruturação de sentido, nas contaminações entre

¹ Ocorrido de 7 a 11 de novembro de 2016 em Rio Branco, estado do Acre, na sala do Sesc/Acre.

a dança e outros modos de conhecimento. O intuito era o de fomentar o debate crítico em dança e os enfoques contemporâneos do corpo por meio do exercício de processos criativos articulados em práticas coletivas, relacionando percepção e ação, improvisação e composição à luz da dramaturgia em dança.

Um dos pontos que desejo ressaltar da experiência com os participantes da oficina diz respeito aos processos de atenção e de escuta, que foram sendo aprimorados no decorrer dos seis dias de trabalho. O grupo foi intensificando a capacidade de se ajustar a eventos não previstos, numa relação dinâmica entre corpo e ambiente, no aqui e agora.

Foram priorizadas no curso práticas coletivas de atenção, de suspensão e de escuta para permitir oportunidades de experienciar outros modos de percepção, ou seja, modos menos normativos de perceber o que nos afeta e o como afetamos o que nos cerca. Se não mudarmos nossa percepção, diz sabiamente Hupert Godard (2001), dificilmente mudaremos nosso gesto e sua inserção no mundo. Alguns procedimentos de improvisação e de composição provenientes dos *Viewpoints*² e da Composição em Tempo Real³ foram apresentados ao grupo, contudo, as improvisações e composições efetuaram-se a partir das dinâmicas emergentes do próprio grupo em ação, em atenção ao que era produzido no encontro entre os participantes. Composição em Tempo Real e *Viewpoints* nos convidam a ativar outras possibili-

2 *Viewpoints* [Pontos de Vista], desenvolvido pela diretora teatral norte-americana Anne Bogart, envolve um estudo teórico-prático desenvolvido através de experiências no espaço-tempo. *Viewpoints* é definido por Anne Bogart e Tina Landau como um processo aberto, e não uma técnica rigidamente formatada, que explora as questões do espaço/tempo por meio da improvisação e composição corporal e vocal.

3 Composição em Tempo Real é um método de trabalho elaborado pelo coreógrafo português João Fiadeiro, que proporciona ao intérprete estar presente num contexto de improvisação sem se deixar “escravizar” pelos seus quereres e por reflexos condicionados.

dades de relação. Como salienta João Fiadeiro (2005, n.p.), Composição em Tempo Real propõe que o intérprete “desenvolva uma qualidade de espera e de atenção, que possibilite a ‘revelação’ em vez da ‘criação’ de uma solução”⁴. A escuta não implicaria em uma atitude responsiva por meio de impulsos imediatos, mas na ativação de um estado que requer observação e investigação na tomada de decisões.

O curso foi um convite para investigar modos de se estar junto que requerem sobretudo práticas de experimentação e de manuseio coletivas. Configurar um modo de conhecer que não se dá a priori e não está separado da experiência própria do conhecer. A ideia era perceber os modos de relação construídos pela “minicomunidade”⁵ acreana, formada pelos participantes do curso, ou seja, o que se articulava como um comum que pudesse ser intensificado naquele dado momento e vivência em grupo. O comum a ser construído não seria algo que se imporia de antemão, mas que deveria emergir nas relações a cada situação dada.

Estava em jogo um exercício de suspensão, ainda que temporário, do mundo conhecido e reconhecido de cada participante, incluindo os repertórios e entendimentos que cada um possuía sobre dança⁶, para uma mudança na qualidade da atenção

4 FIADEIRO, João. A força da coisa acontecida. In: Blog O Melhor Anjo. Disponível em: <<http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2005/11/workshop-de-composio-em-tempo-real-com.html>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

5 Em *Como viver junto*, ao apresentar o conceito de idioritmia (ritmo próprio) Roland Barthes (2013, p. 19) lembra que a reflexão sobre grupos, ou pequenos grupos, é pouco problematizada, inclusive pela psicanálise: “é ou o sujeito em sua ganga familiar, ou é a multidão”. Barthes (2013, p. 20) não se refere aos grandes problemas relacionados às comunidades ou comunas, mas dos problemas idioletais: “o que vejo à minha volta, em meus amigos, o que se postula em mim”. Trata-se da relação com o outro que de fato nos circunscreve.

6 Os participantes possuem diferentes experiências em dança, incluindo professores e bailarinos com participação em grupos de dança contemporânea e outros voltados a

e da escuta que se revelava através de brechas no fluxo cognitivo habitual. Experiências que forjassem um entendimento de composição voltado à um processo de escuta e de não interferência, no sentido de “não forçar que as coisas aconteçam, mas sim escutá-las” (BOGART, 2009, p. 31). Processos de escuta e de atenção que se imbricam no tempo, à espreita do acontecimento.

Uma das questões que surgiu logo no início das práticas realizadas no curso foi o problema da atenção em processos de improvisação e composição. É possível aprender a estar atento? Treinar a qualidade da atenção? O que contaria é a qualidade desta atenção, “que não pode ser depreciada pelo ego, desejos ou falta de paciência”, como salienta a diretora teatral Ane Bogart (2009, p. 31). A psicóloga Virginia Kastrup foi outra autora citada para referenciar a proposição do curso. Kastrup (2004, 2007) nos ajudou a pensar o problema da atenção por meio da noção de cognição inventiva – definida por ela como invenção de si e do mundo – ao problematizar as possibilidades de aprendizagem da atenção para além da noção habitual de que é preciso necessariamente “prestar atenção” ou ter “um foco definido” para aprender algo.

Ao recorrer a dois dos aspectos fundamentais do *Viewpoints*, nomeados por Bogart e Landau (2017) como escuta extraordinária (*extraordinary Listening*) e foco suave (*soft focus*), o objetivo era convidar o grupo a praticar a escuta, a perceber o ambiente e as ações dos demais participantes envolvidos, mais do que criar individualmente muitos eventos ou direcionar intencionalmente o foco para determinados acontecimentos. Bogart e Landau (2017) referem-se a uma habilidade de escuta com todo o corpo, um tornar-se mais perceptivo ao entorno, ao invés

de agir prioritariamente por impulsos e desejos próprios. O foco suave (*Soft Focus*) é um estado físico no qual os olhos estão abertos e flexíveis, e não fixos em determinados pontos de vista. Na prática com os *Viewpoints*, como salientam Bogart e Landau, os participantes são convidados “a olharem o que está à sua volta e às outras pessoas *sem* desejo”; esta postura permite inverter formas habituais de olhar, o que significa que os exercícios demandam não irmos em direção ao que queremos, nos tornando facilmente presas deste desejo, mas, ao contrário, por meio do foco suave: “permitir à informação se mover de forma a *chegar* em nossa direção” (BOGART; LANDAU, 2017, p. 50).

No que se refere a ideia de suspensão, Kastrup (2004) argumenta que, para que o aprendizado ocorra, faz-se necessário suspender a atitude natural, que é aquela atitude recognitiva habitual e da consciência intencional, na qual categorizamos de imediato nossa percepção a partir do já vivido. A autora destaca a suspensão da atitude natural como a transformação de uma ação habitual de buscar informações pelo deixar vir à tona algo que não é mirado pela consciência intencional, mas que nasce da emergência intuitiva. Trata-se do devir consciente, uma prática contínua que apenas se aprende fazendo, pois requer um trabalho concreto: o de treinar a própria atenção (KASTRUP, 2004, p. 13). A chave para esta conduta é a pausa, ou seja, a inibição de uma ação imediata, abrindo espaço para uma atitude atenta ao entorno. Uma construção coletiva que emerge da relação, passo a passo, momento a momento, a partir “do que se tem a cada vez e com o que fica, com as marcas e os rastros do viver junto” (FIA-DEIRO; EUGÊNIO, 2011, p. 57).

Kastrup (2004) esclarece que cognição inventiva e cognição espontânea não são sinônimos, pois enquanto a cognição espontânea funciona de acordo com a atitude natural, a cognição

inventiva depende de cultivo, de um treino aplicado e disciplinado que envolve a atenção. Ela descreve o conhecimento inventivo como aquele que opera em conformidade com a ontologia do presente, ou seja, do tempo. Neste sentido, a intuição não seria faísca repentina isolada de um campo de possíveis, de um contexto, ao contrário, emergiria deste. A invenção não é iluminação súbita, instantaneidade, tampouco espontaneidade, como salienta Virgínia Kastrup (2004, 2007); implica em duração, trabalho com restos, prática de tateio, de experimentação. Se faz com a memória. Diferente da criatividade a invenção não seria apenas solução de problemas, mas invenção de problemas, ou seja, envolve a experiência da problematização. Trata-se primeiramente de suspender a atitude natural de interpretar o mundo, ou seja, a rapidez subjetiva de nosso funcionamento cognitivo consciente mais habitual, para esperar por algo, acolher o que não se sabe o que é. Há um cultivo de uma atenção ao mesmo tempo concentrada, aberta e desfocada, que permite que algo que estava no plano pré-reflexivo emergja numa experiência.

O curso aconteceu majoritariamente no palco do Teatro Rio Branco, no Sesc/AC, num chão de madeira, sendo que nos dois últimos dias foi utilizada a sala de dança, cujo piso é de cerâmica. Nestes espaços fomos experimentando alguns procedimentos de improvisação sustentados por processos de atenção e escuta, ora considerando pequenas variações de movimento criadas pelos participantes, provenientes de seus repertórios de diversas linhagens de dança – balé clássico, dança contemporânea, dança popular, dança de rua, dança de salão; ora criando juntos uma situação coreográfica emergente, que partia muitas vezes de uma simples caminhada. Desde os anos 1960, por conta das experiências da geração Judson Church⁷, o corpo da dança

⁷ Movimento de artistas nos anos 1960, em Nova York, em uma igreja que entrou para

na contemporaneidade pode recorrer não somente às danças já apreendidas historicamente, mas aos movimentos cotidianos de andar, correr, saltar, parar, cair, rolar, levantar etc. De modo semelhante aos *ready mades* (arte encontrada ou *objet trouvé*, no original francês), os modos de mover do dia a dia contaminaram as proposições coreográficas, propiciando um alargamento do vocabulário da dança.

Nos primeiros momentos dos encontros o grupo exercitava a atenção caminhando no espaço. Primeiramente o andar – ação humana elementar –, para que, pouco a pouco, tarefas fossem sendo introduzidas. A ideia de tarefa⁸ (ou instrução) estabelecia um conjunto de ações que modificam a noção de coreografia, que passava a ser resultante de um processo colaborativo e não de algo “criado” exclusivamente seja por um coreógrafo ou por um dançarino. Passar entre duas pessoas, alterar a velocidade, mudar a direção, pausar, tocar alguém enquanto este se mantiver em pausa, a exemplo, eram tarefas praticadas pelo grupo, a partir de referências provenientes do exercício Fluxus, uma das práticas dos *Viewpoints*. A proposta permitia um modo de relação guiada pelos afetos, em que a decisão de se mover ou de ficar parado seria acionada pelos outros, pelo instante em que uns passam pelos outros, ou iniciam algo ao seu redor, ou param próximos etc. O modo com que o grupo gerava e geria seus níveis de atenção determinava o que emergia como proposição de dança, no sentido de que a “qualidade da atenção que você dá a algo

a história, a Judson Church, do qual fizeram parte: Alex e Débora Hay, Judith Dunn, Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Ruth Emerson, Trisha Brown, David Gordon, dentre outros.

8 As tarefas surgem com vigor no contexto da dança pós-moderna americana com um olhar sobre movimentos do cotidiano, abandonando modos de introspecção e formas narrativas próprias à dança moderna. Os trabalhos pioneiros de Anna Halprin, na década de 1960, são fundamentais para o entendimento do conceito de tarefa na dança.

determina o que isso se torna” (BOGART, 2008, p. 52, tradução nossa)⁹.

Outras propostas realizadas no curso Composições em Dança envolveram a elaboração de sequências de ações para que, num segundo momento, os artistas as descrevessem verbalmente, sem efetuar o movimento. A inserção da voz aliada ou separada do movimento, experiência pouco comum a grande parte os participantes, permitiu experienciar outros modos de problematizar voz, palavra e corpo. Estas sequências foram sendo organizadas pelo grupo de forma a permitir que os assuntos abordados sobre composição e dramaturgia fossem incorporados ao trabalho prático. A noção de composição discutida não se restringiu ao ato de dispor movimento, palavra, som, imagem, mas incidiu em um posicionamento ético, um “pôr-se com”, ou seja, posicionar-se com o outro, considerando que em sua etimologia (do latim *compositio*) pressupõe modos de reunir, produzir, dispor, inventar, combinar, arranjar (MEYER; TORRES; XAVIER, 2016, p. 10). Já a ideia de uma dramaturgia da dança envolveu uma perspectiva cinética e cinestésica construída num estado de encontros, num desenho de forças dos corpos em ação (MEYER, 2006, 2016). A dramaturgia foi articulada no curso em sua dimensão processual, experienciada pela intensidade dos encontros, pelos afetos entre os partícipes. Chamamos de “proto-dramaturgias” as relações que insistiam em permanecer, em retornar, ainda que diferentes: um esboço que surgia naquele contexto e que poderia ser lapidado pelo grupo como possibilidade composicional, ainda que tênue. Importava que os participantes percebessem as relações que se estabeleciam entre eles, sua dimensão poética e os nexos de sentido no que era perfor-

9 “The quality of attention you give to something determines what it becomes”.

mado coletivamente. Um espaço comum de atatividade para exercitar saberes e não saberes.

Para finalizar os trabalhos realizamos, no último dia, as propostas de improvisação e composição intensificadas no palco e sala de dança numa praça pública de Rio Branco, próxima ao Sesc. Por conta do tempo exíguo, a proposta do curso não envolveu uma discussão mais verticalizada das questões que envolvem a dança em espaços públicos, contudo, a experiência de ter acionado processos de escuta em um ambiente mais aberto, suscetível a inúmeras interferências, permitiu certos questionamentos que interessaram ao grupo. Alguns deles: “Como instaurar um acontecimento de dança com os passantes em um lugar da cidade onde não se presencia comumente arte, sem impor-se no e ao espaço? Como realizar um convite ao público a compartilhar de uma experiência compositiva mútua e não somente oportunizar uma experiência em que o artista mostra seu trabalho e a audiência assiste? Como deixar uma proposta suficientemente clara e aberta numa praça ou rua da cidade de Rio Branco a ponto de os cidadãos perceberem que o jogo improvisacional poderia ser estendido a eles? Em um dado momento da composição urbana um grupo de adolescentes e crianças, antes meros espectadores, passou a integrar a proposta que o grupo de dançarinos articulou no espaço. Foi um momento em que muito do que se discutiu durante a semana no curso fez outro sentido¹⁰. No processo de administração do instante o prolongamento do espaço de experiência entre artista e espectador depende da dis-

10 Vale ressaltar que a utilização de espaços como ruas, galerias e museus, e com elementos próprios à performance e à instalação, propiciam a suspensão da circulação tradicional do corpo nos teatros, em sua relação frontal e expositiva. Nos anos 1960, A “dança pedestre” e a “dança tarefa”, inauguradas pelas coreógrafas Trisha Brown (1936-1917) e Anna Halprin (1920 -), respectivamente, instauraram outros modos de percepção e ação em dança.

ponibilidade de ambos, por conta de seus níveis de atentividade e tolerância. Como salienta a coreógrafa Andréa Bardawil os modos de operar no cotidiano, de criar espaços de partilha coletiva definem uma política de ação. É necessário instituir uma condição para se estar junto, pois “inventar modos de vida é diferente de administrar demandas. Inventar leva tempo, um tempo curtido, e não só passado” (2016, p. 38). Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* de desfrute; que os dados não estejam lançados, que haja um jogo (BARTHES, 2013, p. 9).

Em se tratando de um grupo de participantes do curso, cujas práticas em dança costumam ocorrer, em sua maioria, em escolas e academias de dança no Acre – onde predomina a ideia de dança moldada pelo movimento coreografado a priori por um coreógrafo – participar de experiências de composição em tempo real (na sala de dança e na rua) me pareceu importante, no sentido de repensar parâmetros já instituídos do que seja dança, incluída aí a dança contemporânea. A ideia era praticar algumas questões discutidas sobre coreografia, composição e dramaturgia, no sentido de pensá-las em seu âmbito processual. Não somente experienciar modos de compor dança, mas acessar a dimensão da invenção ou, como diria Kastrup (2007), a invenção de si e invenção de mundo, pela intensificação de processos de atenção e escuta.

A percepção e a experiência do artista oscilam entre o fato de *ter* uma presença, resultante de um domínio de suas habilidades artísticas e de uma qualidade de sua ação, e o fato de *estar* presente, que envolve um comprometimento no aqui e agora num estado particular de atenção/consciência. Essa consciência refere-se à capacidade de aperceber-se do que se passa no mo-

mento presente, possibilitando ao artista certas experiências de percepção de sua própria presença e de sua atuação no mundo. Como construir este estado de presença, um *estar* presente mais do que um *ter* presença, que é contingente, dinâmico e algo a ser trabalhado e cultivado? O Projeto *Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade*, por meio de ações integradas, constituiu um sopro de arte e vida em território acreano, a sua continuidade *não é somente desejável, mas necessária para a (re)existência da dança no Acre e no Brasil*.

REFERÊNCIAS

BARDAWIL, Andréa. Notas de viagem ou bagagem de mão ou notas lançadas no mar. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra. TORRES, Vera. (Org.). **Tubo de ensaio**. Composição [Interseções + Intervenções]. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

BARTHES, Roland. **Como viver junto**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, Maria José. **Repensar la dramaturgia**: Errancia y Transformación. Murcia, Espanha: Centro Parraga. 2010. Disponível em: <<https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>>. Acesso em: 5 ago. 2020.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos Viewpoints**: um guia prático para Viewpoints e Composição. Organização e tradução Sandra Meyer. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. Tradução Carolina Paganine. **URDIMENTO**. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, vol. 1, n. 12, março 2009, pp. 29-40.

BOGART, Anne. **And then, you act**. Making art in an unpredictable world. New York: Routledge, 2008.

FIADEIRO, João; EUGÊNIO, Fernanda. **Dos modos de re-existência**: um outro mundo possível, a *secalharidade*. Texto “manifesto” que sustenta e en-

quadra o projeto AND_LAB – Investigação artística e criatividade científica de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio, 2011. Não publicado.

FIADEIRO, João. A força da coisa acontecida. In: **Blog O Melhor Anjo**. Disponível em: <<http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2005/11/workshop-de-composio-em-tempo-real-com.html>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

GODARD, Hupert. Gesto e percepção. In: SOTER, Silvia. PEREIRA, Roberto. **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2001.

KASTRUP, Virginia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. In: **Psicologia & Sociedade [on line]**, Porto Alegre, vol.16, n. 3, pp.7-16, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So10271822004000300002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 1 set. 2020.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: XAVIER, J; MEYER, S. TORRES, V. (Org.). **Tubo de Ensaio**: Experiências em Dança e Arte Contemporânea. Florianópolis: Edição do Autor, 2006.

PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCOSSIA, L. (Org.). **Pistas do método cartográfico**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ROSSINI, Elcio. Tarefas: uma outra perspectiva para o conceito de coreografia. In: TAVARES, E.; BIANCALANA, G. e MAGNO, M. (Org.). **Discursos do corpo na arte**. Santa Maria: Editora UFSM, 2014, pp. 207-226.

XAVIER, J; MEYER, S. TORRES, V. (org.). **Tubo de Ensaio**. Composição [Interseções + Intervensões]. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

ENCONTRO DE CORPOS, MOVIMENTOS DA CULTURA

Valéria Vicente - Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Em minha prática docente como professora das graduações em Dança e Teatro da UFPB, tenho bastante influência dos escritos da dançarina e pedagoga Isabel Marques. Ao desvendar os processos formativos presentes na produção de dança, Marques (2001) traça correspondências entre os papéis do coreógrafo com o do professor e do papel dos intérpretes com o dos alunos. Assim, evidencia pensamentos tradicionais que tendem a silenciar tanto os estudantes quanto os intérpretes, quando o professor-coreógrafo se coloca como o detentor de saberes a serem depositados sobre os alunos-intérpretes, num processo pedagógico tão bem criticado por Paulo Freire (1996). Sua reflexão e prática a leva a propor a busca de implementação do conceito do artista-docente, aquele que assume o processo pedagógico como um processo criativo – que exige diálogo, construção de conhecimento, conscientização – e que entende o processo de criação em dança como uma possibilidade educacional:

O artista-docente é aquele que, não abandonando as possibilidades de criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também explicitamente educacionais. (MARQUES, 2001, p. 112)

Essa proposição orienta muito de minha prática docente, negociando espaços de criação dentro das disciplinas propostas pela instituição que ensino. Dentro da Academia, esforço-me para não esquecer meu próprio percurso dentro da área da Dança. Um percurso que tem sua origem e ponto de referência no prazer: de dançar e de se redescobrir através da dança; que caminha por meio da prática de diferentes formas de apresentação da dança (folguedos, danças populares e tradicionais, dança moderna e contemporânea), e do questionamento dessas mesmas práticas em busca, por um lado, da expressão individual e, de outro, da compreensão dos conhecimentos que estão implícitos nessas práticas.

Diferente de um curso de 60 horas, oficinas são encontros intensivos, em que temos mais liberdade formal e de conteúdo. Por este motivo, encaro as oficinas como oportunidade de repensar minha prática pedagógica e sua relação com minhas questões artísticas e políticas. Neste sentido, cada oficina marca um momento de reflexão e movimentação que desejei compartilhar e aprofundar.

Dessa forma, em 2014, propus como pensamento de trabalho para a oficina do projeto Expressões Contemporâneas: criação e visibilidade, que conhecer o corpo é conhecer as informações culturais e ancestrais que compõem sua corporalidade. Desde os hábitos cotidianos a heranças ancestrais, o movimento

corporal integra diversas camadas de conhecimento e desconhecimento sobre nós mesmos. Fugir, portanto, da compreensão de que precisamos e podemos ter um corpo neutro para dançar, mas ao contrário, entender o corpo como um campo de pesquisa que reúne o pessoal e o social. O corpo em cena é sempre político e histórico. Coreografar é definir qual a história que se quer contar, o que se quer dar a ver e o que ocultar.

Ao mesmo tempo, estava fugindo da ideia de que trabalhar com danças tradicionais significa sempre repassar passos e dinâmicas. Indo além desta forma tradicional de pensar dança e cultura, proponho que a cultura está no nosso corpo e a investigação sobre si pode trazer elementos preciosos para entender e agir no campo da cultura e na prática de dança. Esta proposição nasceu de uma análise de minha própria prática artística, de como pesquisar frevo foi se convertendo em pesquisar o frevo em mim. Para ser um pouco mais precisa, posso contar que meu trabalho coreográfico com frevo teve início em 2005, quando reuni um grupo de artistas para construir uma dramaturgia sobre violência urbana a partir do frevo. Investigávamos se seria possível ver golpes (da capoeira, dos confrontos entre grupos rivais) nos passos de frevo e investigávamos relações entre corpo e cultura a partir do confronto entre situações cotidianas e elementos dessa dança. O espetáculo seguinte foi o solo Pequena Subversão (2007), no qual eu estudo o desequilíbrio no frevo a partir das memórias musculares que meu corpo apontava ao reduzir o tônus muscular e observar os caminhos que o movimento encontrava para evitar a queda.

Posso ver aí o embrião de minha atual pesquisa de doutorado, que já resultou no trabalho artístico Re-flexão (2016) e Re/in-flexão (2017), nos quais revejo movimentos, como os descritos acima, de meus processos de criação com frevo e discuto ideias

e tensões que os compuseram. Estava eu, naquele período do curso em Rio Branco, elaborando o projeto que agora desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Portanto, enquanto eu imaginava estar revisando minhas estratégias docentes com os artistas de Rio Branco, começava a nutrir minhas danças futuras.

Criação, memória e identidade. Foi este o tema da oficina que ministrei no Sesc de Rio Branco, em setembro de 2014. Três anos depois, escrever um artigo sobre esta experiência é também um exercício de memória e criação, à procura de reconhecer em mim as marcas daqueles encontros com pessoas cuja amizade na rede de computadores dá, vez por outra, notícias de suas trajetórias, mas não o suficiente para dimensionar os desdobramentos daqueles encontros.

Baseada no estudo que desenvolvi com o dançarino e fisioterapeuta Kiran (VICENTE E SOUZA, 2015), a oficina propunha trazer diferentes formas de aquecimento e sensibilização corporal a cada dia. Sempre a partir de improvisações guiadas, o aquecimento buscava ligar desde o início do encontro a preparação corporal com o processo de criação. Em seguida, desenvolvíamos alguma investigação e a reflexão sobre cada prática: facilidades, dificuldades, ideias que surgiram.

Iniciamos com improvisações individuais que visavam identificar as tendências de movimento. Quais são os padrões motores estabilizados pela prática de dança? Como eles foram construídos, com que tipos de dança se relacionam? Qual o impacto da história pessoal e coletiva (os tipos de aulas existentes, os lugares de sair para dançar) nesses padrões e hábitos? Identificar quais vivências o/a ajudaram a dançar e de que forma?

No segundo encontro, cada dançarino foi desafiado a pensar formas diferentes ou opostas de se movimentar, ou seja, para cada padrão de movimento, encontrar outro padrão diferente e improvisar com ele. Se meu movimento costuma ser arredondado e usando o chão como principal superfície, como dançar, por exemplo, com movimentos retilíneos e usando minimamente o apoio do chão?

A proposta era desafiar a motricidade estabilizada em busca de um novo conforto no movimento. O que muda? Quais as dificuldades? Que elementos interessaram neste exercício? O que muda na visão de si? O quão fácil ou difícil é mudar? Que pensamentos e percepções surgiram durante o exercício? Por que mudar? Por que não mudar? Este exercício se desdobrou em outro, em que cada um escolhe o movimento de outro para incorporar ao seu.

Transformar a organização do movimento em seus múltiplos elementos (gestão do peso, variação dinâmica, ritmo, forma, espacialidade) é um exercício de autoconhecimento não apenas da sua corporalidade e forma de improvisar, mas também de escolhas que muitas vezes foram feitas de forma inconsciente. Trazer à consciência, portanto, expande o ato de dançar e coreografar a uma compreensão mais ampla de corpo e movimento.

Moshe Feldenkrais (1977) desenvolveu sua técnica de educação somática baseada na ideia de que movimento, pensamento, sentimento e sensação são partes indissociáveis no ser humano. Portanto, quando se muda o pensamento, os outros três fatores também sofrem modificação. Para ele, mudar o movimento é a forma mais rápida de acessar transformações na forma como pensamos, sentimos e vivenciamos nossas emoções.

Seguindo a pista dos conhecimentos latentes que cada um possui, o terceiro encontro foi voltado para a investigação de memórias pessoais. Escolhi, por afinidade à minha pesquisa com o frevo, o tema alegria. Que momentos em sua história pessoal mobilizam a sensação de alegria? Como essa memória se manifestaria em movimento ou estado corporal?

As respostas individuais foram as mais diversas. Algumas levavam a risos, outras a um sentimento de nostalgia e acolhimento. Muitos levaram a danças comunitárias e religiosas, como quadrilhas e danças de culto afro-brasileiro. Perguntei por que não tinham aparecido memórias da ancestralidade indígena, tão presente nos traços culturais e na história daquele lugar?

E então, o silêncio se fez ouvir, por meio de relatos sobre como as escolas atuam para desqualificar a origem indígena dos alunos. Relatos que não eram do passado, mas testemunhados na atualidade de Rio Branco. Um deles relatava a opressão feita por uma professora, a uma criança filha de indígenas e pudemos perceber que aquela forma de repressão fez parte da vida de alguns dos que estavam na sala. É nossa escolha continuar ou não o processo de silenciamento e opressão cultural que cada um de nós herdamos e vivemos. Tomar consciência é um possível primeiro passo para poder escolher.

Com pouco tempo para adentrar significativamente nos repertórios de movimento das danças que estudo, a escolha do olhar para o corpo como detentor de conhecimento cultural fez aflorar questões importantes e potentes que se materializam em movimento, em corporalidade e em ações.

Quando trabalhamos com danças tradicionais, há muito estereótipo na forma de lidar com o conhecimento de cada dança. É comum serem organizadas como um simples repertório

de passos. No entanto, cada dança reúne através dos seus movimentos tradicionalizados informações e conhecimentos preciosos que dependem menos do passo e mais da gestão da corporalidade, energia e tipos de engajamento com o movimento. Além disso, toda tradição se constitui através da presença individual e por isso o brincante é aquele que compreende tão profundamente a dança que pode se sentir livre e indivíduo num contexto que aparentemente é restrito pelos passos ou pela música.

Do ponto de vista da criação coreográfica, propus que as transformações de movimento e de relação com o movimento dessem suporte a escolhas sobre o que se quer falar. Quais são suas questões no mundo? Portanto, as vivências de Rio Branco desejaram ser um encontro para possíveis desdobramentos, guiados pelas escolhas e desejos de cada um.

OUTROS CORPOS PARA A MEMÓRIA: A PRÁTICA DE ACERVO

Fizemos, ainda, uma palestra com roda de conversa sobre História e memória da dança. Minha trajetória de formação profissional é de invenção de mundos e de práticas para tornar possível viver de/na e com a dança nas diferentes esferas da vida cotidiana. Sem um curso de formação em dança, fui me construindo intérprete e coreógrafa em encontros como o que o projeto do Sesc propõe. Sem um lugar para estudar a história da dança local e nacional, ajudei a criar um acervo para reunir materiais dos artistas da cidade e construir uma compreensão coletiva da História e importância da dança na cultura local.

Por isso, aproveitamos minha vinda a Rio Branco para apresentar o Acervo Recordança¹, um projeto continuado de pesquisa e documentação da memória da dança local, que fundei em

¹ Para conhecer mais sobre essa trajetória sugiro a última publicação do Acervo, a saber, Vicente e Marques (2016), disponível no site: www.acervorecordanca.com.br.

Recife em 2003 e que atualmente atua como um coletivo de pesquisadores. A apresentação do documentário Encontros no Recife, sobre as ideias do coreógrafo Zdenek Hampl, e explicação da estrutura do Acervo visavam mostrar como estudar a história da dança local lançou novas possibilidades de entendimento do contexto em que eu vivia, das práticas coreográficas e das mudanças necessárias para o crescimento da dança. A dança, como área artística, tem nesta cidade uma história recente e composta por iniciativas pontuais. Fazer crescer o senso de coletividade e os espaços de atuação amadora e profissional foram os desafios que pudemos compreender neste encontro.

O grupo que trabalhei no Sesc/AC era composto por pessoas com muitas habilidades físicas e grande variedade de experiência com dança, corpo, circo e teatro e muito abertos a experimentar e refletir. Claramente, era também um grupo que estava expandindo sua compreensão de dança dentro das atividades do Grupo de pesquisa da Universidade do Acre (Ufac) e daquele projeto do Sesc que conseguia fazer circular na cidade diferentes profissionais da dança. A grande maioria das proposições da aula era desconhecida do grupo e isso me ajudou a ampliar a percepção sobre a força desses procedimentos de investigação na dança contemporânea: exercícios que havia me habituado a fazer e que são potentes para ampliar a percepção corporal e as relações entre corpo, cultura e política. Pude também perceber o interesse pelo aprendizado de danças tradicionais, como o frevo, que terminei incluindo, a pedido do grupo, como aquecimento em um dos encontros.

O Projeto desenvolvido pelo Sesc/AC com a professora Valeska Alvim é bastante relevante no sentido de que oferece espaço e oportunidade de desenvolvimento dos artistas a partir de diferentes referências de dança. Como uma cidade recente,

cuja história cultural me pareceu ocultada numa arquitetura que quase sempre não respeita o próprio ambiente e seu povo, o desafio de Rio Branco é se desprender de ideias exteriores sobre o que deve ser uma cidade e aprofundar num entendimento amplo de sua constituição, dando espaço para que escolhas conscientes, inovadoras e baseadas na sua realidade surjam como prática. Nisso, os artistas têm muito a oferecer. Para isso há de se investir em oportunidades de encontros não apenas entre artistas (de dentro e de fora) mas entre as produções e vivências artísticas e a sociedade, em suas diferentes camadas sociais.

REFERÊNCIAS

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**: Exercícios fáceis de fazer, para melhorar a postura, visão, imaginação, percepção de si mesmo. São Paulo: Summus, 1977.

MARQUES, Isabel. **O ensino da dança hoje**: textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2001.

VICENTE, Ana Valéria; SOUZA, Giorrdanni G. **Frevo para aprender e ensinar**. Recife: Ed. UFPE; Olinda: Editora Associação Reviva, 2015.

VICENTE, A. V. R. Márcia Rocha; Uchôa Saulo. **Zdenek Hampl – Encontros no Recife**. 2008 (vídeo documentário). Disponível em: <<http://associacao-reviva.org.br/siterecordanca/zdenek-hampl-encontros-no-recife-documentario/>>. Acesso em: 15 set. 2020.

VICENTE, Ana V.R; MARQUES, Roberta R. **Acordes e Traçados Historiográficos**: a dança no Recife. Recife: Ed. UFPE, 2016.

CORPO, PERCEPÇÃO, GÊNERO E SEXUALIDADE: EXPERIÊNCIAS DE UMA OFICINA DE DANÇA NA CIDADE DE RIO BRANCO – ACRE

Arnaldo Alvarenga – Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Ao receber o convite para ministrar uma oficina na cidade de Rio Branco fiquei muito surpreso pois, além de ter a oportunidade de conhecer um ponto extremo do Brasil onde nunca estive, era a dança o motivo principal do convite: uma experiência de dança no e para o extremo oeste do Brasil. Quem seriam as pessoas? Como seriam as pessoas? Qual a receptividade para uma forma específica de *Expressão Contemporânea*? Perguntas com respostas a confirmar somente *in loco*. A chegada à elevada temperatura local contrastava com o frescor verde da floresta em volta. Essa temperatura elevada se estendia no calor das pessoas, discretamente observadoras, como a inquirir se aquele seria mais um estrangeiro/forasteiro, entre os muitos que circulam por Rio Branco. Quantas representações sobre aquele lugar me passavam pela cabeça! Tantas representações quanto o número surpreendente de pessoas que não eram de lá,

mas migrantes de distintas regiões brasileiras e de outros países; quanto gosto pelo concreto em um lugar onde a madeira parece ocupar um lugar de menor importância, como um aparente manancial inesgotável e acessível, uma espécie de bem, que por ser do acesso de todos, parece não ter muito valor.

Em meio à minha estupefação e curiosidade, meu instinto parecia pedir – ou antes comandar – que cada inspiração fosse profunda e a expiração lenta, como a reter algo de um fôlego, daquele ar pujante, mas de um futuro incerto. Embora tudo isto me perturbasse a cabeça eu estava ali por outras questões e elas me colocaram os “pés no chão”.

PENSANDO UMA OFICINA PARA RIO BRANCO

A proposição do projeto oferecia uma oficina que relacionasse práticas corporais contemporâneas de criação e que pudesse dar visibilidade tanto a experiências novas para a cidade de Rio Branco, como também nos desse a ver os potenciais locais ali existentes. Nesse sentido era importante valorizar a expressão individual dos participantes na criação, aportando, também, aspectos formativos que pudessem ser aproveitados por todos, tendo em vista seus diferentes perfis – todos muito jovens –, seus diversificados percursos estéticos e níveis técnicos. Assim, optei por elementos básicos de informação corporal teórica e prática.

Durante as apresentações individuais que solicitei a cada participante no primeiro encontro com o grupo, foi-se deixando transparecer que a dança entrava em suas vidas como uma forma de arte com capacidade de proporcionar-lhes, por intermédio de gestos e do movimento dançado, a expressão da interioridade de cada um manifestando algo vivido e pensado, suas emoções e sentimentos, entrelaçando o real e o imaginário no tempo, no espaço, nos sons, nos figurinos, dentre outros elementos. Po-

rém, foram ficando claras, também, as facilidades e dificuldades que cada um enfrentava em função do fato de praticarem dança, os muitos conceitos e preconceitos que permeavam suas falas, evidenciando algumas *marcas culturais*¹ referentes a estigmas sociais, marginalização, livre expressão sexual, ligadas a questões de gênero, principalmente no cotidiano dos homens dançarinos.

Diante destas constatações reorganizei minha programação, já anteriormente elaborada, e procurei valorizar elementos que pudessem, sem serem explícitos, aproximar os alunos das questões observadas, deixando que naturalmente elas emergissem nas práticas e interações entre eles, sem que ninguém se sentisse especialmente “citado”, mas que de certo modo pudesse se tornar presente, dando talvez, mais significação àquela experiência. Nesse sentido, a partir de Auzubel (1980), podemos inferir que um procedimento voltado para a aprendizagem, para ser significativo, tem como principal variável o que o aprendiz já conhece, ou seja, o conhecimento que está em sua estrutura cognitiva, sendo no processo interativo entre esta bagagem prévia do aprendiz e as novas informações que lhe serão apresentadas, que novos significados e conceitos serão assimilados e apreendidos de forma duradoura na sua estrutura cognitiva e segundo suas singularidades.

Nesse entendimento, propus um exercício no qual todos deveriam caminhar aleatoriamente pelo espaço com a orientação de se olharem e observarem como se efetivava o caminhar dos demais, quais segmentos do corpo apresentavam uma maior

1 NORANHA, Márcio Pizarro. Imagens do corpo e embodiment das imagens. A circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética). *Sociedade e cultura*, v. 8, n. 2, jul/dez. 2005, p. 131-141. Disponível em: <<http://revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/1017/1213>>. Acesso em: 6 set. 2020.

mobilidade nesse deslocamento e quais se moviam menos, ou até mesmo permaneciam com muito pouco movimento. Depois de algum tempo o caminhar foi interrompido para uma troca de impressões entre os alunos e suas diferenciadas observações. Repetimos mais uma vez o mesmo exercício e novamente paramos para trocar observações. Concluiu-se que a região dos ombros era a que apresentava uma menor mobilidade, na grande maioria dos presentes. Propus, em seguida, que fosse tentada a inserção do movimento dos ombros no caminhar, o que resultou em um grande estranhamento, pois o mesmo parecia forçado e, em alguns casos, levando a uma descoordenação da relação cruzada, presente no caminhar, entre o membro superior direito em oposição ao membro inferior esquerdo e vice-versa. Após novas tentativas e o uso de música adequada ao exercício todos foram chegando a um lugar de conforto. Ao longo da semana de aulas, a repetição desse exercício foi tornando natural a permissão do movimento inserido, deixando-se mais à vontade com ele. Mas onde pretendo chegar com este exemplo?

Bem, para muitos daqueles alunos, caminhar e deixar que os ombros se movimentassem em consonância à coordenação motora humana adquiriu, em suas falas, as mais diversas significações, levando a considerações que oscilavam desde a aceitação à recusa completa; do sentir-se bem até a impressão de que “todo o mundo” olhava para eles; do ganho de leveza no caminhar até a possibilidade de que correriam o risco de serem considerados afetados – como um trejeito desnecessário – nesse caminhar, e principalmente os homens, terem sua masculinidade posta em dúvida. Tudo isto gerou um debate muito profícuo e revelador de como cada um se percebia, bem como a partir do receio frente a um possível olhar do outro e das interpretações daí resultantes. No cerne destas discussões estava presente uma série de repre-

sentações sobre o que se permite ou não aos gêneros masculino e feminino, explicitados por seus corpos em movimento, como uma forma de perceber mais atentamente o caminhar de cada um, pois nem se tratava de um movimento propriamente de dança.

Como comenta Louro (2004), o corpo é o local de inscrição dos discursos e das representações culturais que posicionam os sujeitos em lugares sociais específicos por meio da construção de diferentes marcas corporais. Nesse sentido, pode-se associar, segundo Albright (1997), que todo um senso de vida estabelecido em torno de distinções corporais relacionadas ao gênero, à classe, à etnia, à geração, à sexualidade marca as pessoas, uma vez que esses movimentos, gestos e posturas corporais diferenciam-se culturalmente em cada uma dessas identidades sociais.

No Brasil, embora as práticas de dança sejam muito difundidas e o país seja considerado, no senso comum, como um país dançante, torna-se comum a associação entre dança e falta de masculinidade, ou seja, a associação da dança à homossexualidade. Por outro lado, esta ideia não se apresenta da mesma forma para as relações femininas com a dança, como nos coloca Rogers (2006 apud ANDREOLI, 2010, p. 111), que nos atenta

[...] para o fato, por exemplo, de as mulheres dançarem juntas e não despertar o mesmo temor que o fato de homens dançarem juntos desperta. Assim, é com o interesse de sustentar um modelo hegemônico de masculinidade e também de sexualidade, o modelo heterossexual masculino, que a sexualidade, na dança, é elemento de hierarquização e regulação de gênero. A partir daí, surge a noção de que homens que se aproximam da dança não são totalmente homens.

Desse modo, embora aqueles jovens estivessem inscritos na oficina e disponíveis para a experiência de uma prática corporal de dança, esta não se revelava como isenta de uma série de problemas de aceitação, estereótipos, representações e conflitos com familiares, frente a uma possível opção dos seus filhos e filhas pela dança como profissão. Nesse sentido, poder fazer aulas de dança parecia ser mais um “prêmio temporário”, como uma atividade passageira, do que alguma outra possibilidade.

Pode-se dizer que a condição de artista traz consigo a fantasia – aos olhos da sociedade – de um mundo maravilhoso e cheio de experiências excitantes, sendo também, por outro lado, um desconforto para as famílias que esperam profissões mais seguras e rentáveis para seus filhos, longe das ideias de devassidão e promiscuidade que sempre acompanharam a profissão. Para as mulheres, dançar sempre foi uma possibilidade interessante na sua educação, pois deixava-as mais graciosas (e mesmo desejáveis) aos olhos de pretendentes interessados, sendo que, hoje em dia, a variedade de outras possibilidades de contato entre os sexos, deslocou essa importância de uma estética menos frágil e delicada, para uma outra mais vigorosa e de musculatura mais desenhada das academias de ginástica e musculação. A cultura do corpo nos séculos XX e XXI trouxe um novo status social ao próprio corpo, e não especificamente por intermédio da linguagem artística que o corpo utiliza para se expressar.

Porém, toda esta questão não se limita a localidades específicas, mas apresenta-se em lugares onde a valorização da arte da dança como escolha profissional, é uma tradição, como na Rússia, como diz o diretor da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil Pavel Kazarian: “Ainda há preconceito em qualquer lugar do mundo [...] inclui mesmo a Rússia, famosa por revelar bailarinos

como Nureyev, Vasiliev e Baryshnikov e por sua dança folclórica, na qual a figura masculina tem evidência”².

Fazendo frente a esta realidade adversa, no entanto, temos exemplos muito inspiradores que vêm de diferentes lugares do mundo como, por exemplo, a experiência do refugiado palestino Ahmad Joudeh³ na cidade de Damasco, capital da Síria. Embora apoiado pela mãe, ele dançava escondido do pai e temia a reação dos amigos. Após uma apresentação na TV do seu país, passou a ser ameaçado de decapitação pela milícia terrorista Estado Islâmico e teve sua conta no Facebook hackeada, onde publicaram uma foto sua com a inscrição “procurado”, além de enviarem mensagens com ameaças de atirarem em suas pernas. Em suas palavras Ahmad afirma: “Fiz uma reclamação à polícia, mas ninguém se importou. Então, fui a um tatuador e pedi que escrevesse ‘dance ou morra’ atrás do meu pescoço, exatamente onde eles me cortariam. [...] Tudo bem, venham e me matem.”⁴.

Contatado por um cineasta holandês que fez um documentário sobre sua vida, Ahmad Joudeh recebeu o convite de um diretor de uma companhia holandesa, com quem passou a trabalhar. Mesmo tendo que deixar o seu país, Ahmad realiza o seu sonho.

Não chegamos a viver uma situação extrema como a que transcrevi acima, pelo menos no que diz respeito à dança, mas ainda há um caminho a ser percorrido no sentido de uma aceitação plena dessa arte como profissão em nosso país.

² KASARIAN, Pavel. Dança é coisa de homem, sim, senhor! In: **Terra**. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/danca/danca-e-coisa-de-homem-sim-senhor,ee9a10044fcbc410VgnVCM3000009afi54doRCRD.html>>. Acesso em: 14 set. 2017.

³ BERCITO, Diogo. Minha História Ahmad Joudeh, 27. In: **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 set. 2017.

⁴ Ibidem.

A valorização do papel masculino na dança e de sua dignidade como profissão decente cresceu ao longo do século XX na pessoa do grande bailarino russo Vaslav Nijinsky; excepcionalmente a partir dos anos 60, com Rudolf Nureiev e nos anos 70 com Mikhail Baryshnikov – ambos da extinta União Soviética –, que aportaram uma outra qualidade técnica e expressiva às performances masculinas do balé. Bem como outros nomes ligados às estéticas da dança de expressão alemã e moderna americana, como Kurt Joos, Harald Kreutzberg, Ted Shaw e José Limon, entre outros, ampliando-se ainda mais o campo da dança contemporânea nas últimas décadas do século XXI, como Jérôme Bel, Dominique Mercy, entre outros.

Porém, se tal fato acontece no campo do *grand monde* da arte da dança, no cotidiano das pessoas, um filho bailarino ainda pode trazer muita dor de cabeça para seus pais. Aos homens cabem mais as práticas de luta ou do esporte, pois as representações do masculino colocam-nos no lugar da força, onde a atividade e a imposição necessária de uma maior agressividade, justificam a inadequação, para o homem, dos movimentos refinados e graciosos de muitas formas de dança. É assim que ganham um diferente destaque as Danças Urbanas, cujos movimentos, com todas as suas variações de estilo, parecem preservar de certo modo a masculinidade de seus executantes homens, havendo até um certo estranhamento – da parte dos homens – quando mulheres executam estas danças.

Mas com todas estas questões, o fato é que novos jovens desejosos de assumirem a dança como forma de expressão artística e profissão não param de aparecer, encorpando o número de brasileiros internacionalmente reconhecidos e exemplos vitoriosos, entre alguns exemplos: Rodrigo Pederneiras (Grupo Corpo), Henrique Rodovalho (Quasar Cia. de Dança), Jomar Mes-

quita (Mímulus Cia. de Dança), como diretores e coreógrafos; os intérpretes Thiago Soares (Royal Ballet de Londres), Rui Moreira (Cisne Negro, Grupo Corpo, Cia.SeráQuê?), Marcelo Gomes e Irlan Soares (American Ballet Theatre, Nova York), Denis Vieira (Staatsballet de Berlim), entre muitos outros nomes.

Frente a tais fatos, ganham, então, forte relevo as ações como as do projeto *Expressões Contemporâneas: criação e visibilidade*, uma vez que além de fortalecerem todos aqueles que já têm a dança como prática inserida no seu cotidiano, incentivam outros a seguirem caminho semelhante, seja pelos contatos efetivados ou pela descoberta de novas possibilidades e formas de atuação. Por outro lado, o registro destas experiências solidifica, no tempo e na história de nosso país, as muitas iniciativas semeadoras da dança, contribuindo para a diminuição de diferenças nos modos de compreensão sobre o fazer dança, além de incrementarem trocas e diálogos.

Vida longa e boa viagem ao projeto e que o mesmo possa reverberar nas sucessivas gerações daqueles que trabalham pela dança no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, A. **Choreographing difference**: the body and identity in contemporary dance. Hanover: University Press, 1997.
- ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. In: **Conjectura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, jan./abr. 2010.
- AUSUBEL, David Paul; NOVAK, Joseph D., HANESIAN, Helen. **Psicologia Educacional**. Rio de Janeiro: Interamericana, 1980.
- BERCITO, Diogo. Minha História Ahmad Joudeh, 27. In: **Jornal Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 set. 2017.
- LOURO, Guacira L. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

KASARIAN, Pavel. Dança é coisa de homem, sim, senhor! In: **Terra**. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/danca/danca-e-coisa-de-homem-sim_senhor,ee9a10044fcbc410VgnVCM3000009afi54doRCRD.html>. Acesso em: 14 set. 2017.

NORONHA, Márcio Pizarro. Imagens do corpo e embodiment das imagens. A circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética). In: **Sociedade e cultura**, Goiás, v. 8, n. 2, jul/dez. 2005, p. 131-141. Disponível em: <<http://revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/1017/1213>>. Acesso em: 14 set. 2017.

O PROCESSO DE FORMAÇÃO EM DANÇA E O ENFRENTAMENTO À COLONIALIDADE DOS SABERES DO CORPO

Renata Lima - Universidade Federal de Goiás - UFG

INTRODUÇÃO

A discussão sobre os processos de formação em dança requer uma reflexão sobre a concepção de corpo atribuída à cada estética de Dança, construída a partir de determinados padrões e referências éticas, técnicas e epistemológicas. Isso para dizer que, assim como não existem danças neutras ou universais, também não existe um corpo que simplesmente dança, isento de qualquer posicionamento político ou construção identitária. Todavia, é possível e frequente que tal posicionamento não necessariamente seja consciente e crítico no sentido de representar uma escolha, pois da mesma maneira que a maioria da população brasileira é falante da língua portuguesa sem a ter escolhido e nem ao menos ter conhecimento da existência das 274 línguas indígenas¹, a linguagem do corpo na dança tam-

¹ Os resultados do Censo 2010 apontam para 274 línguas indígenas faladas por indivíduos pertencentes a 305 etnias diferentes (IBGE. **O Brasil indígena: língua falada.**

bém se consolida como uma cultura atravessada por forças de poder. E nesse jogo, a exemplo do português, imposto como língua oficial do Brasil, as referências europeias de dança também tem lugar de destaque.

Podemos melhor compreender esse fenômeno a partir das discussões de Anibal Quijano (2008) sobre colonialidade do poder:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na posição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América. (QUIJANO, 2008, p. 74)

Mas como a colonialidade do poder age sobre dança e o que isso tem a ver com o contexto de Rio Branco ou o projeto Expressões Contemporâneas? Bem, primeiramente é importante reconhecer que as relações de poder da colonialidade perpassam indubitavelmente o corpo, uma vez que o corpo implica a pessoa, conforme observou Quijano (2008). E se o corpo é o próprio enunciado da dança, neste contexto, ocupa dimensões simbólicas expressivas para se compreender e analisar as diversas relações entre corpo e cultura.

O modo de produção e entendimento do conhecimento pelas vias do projeto da colonialidade é, pelo seu carácter e pela sua origem, eurocêntrico, pois à medida que é “denominado racional, foi imposto e admitido no conjunto do mundo capitalista como a única racionalidade válida e como emblema da

Disponível em: <<http://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada>>. Acesso em: 3 jul. 2020.).

modernidade” (QUIJANO, 2008, p. 74). Essa noção de modernidade diretamente vinculada ao capitalismo ecoa culturalmente em muitos lugares do Brasil e, como pudemos observar em Rio Branco, como um sinônimo de sofisticação, que no contexto da dança cênica diz respeito a dançar *jazz*, balé clássico e sapateado.

A despeito das relações históricas que podem ser tecidas acerca das relações do *jazz* e do sapateado com a cultura negra norte-americana, nos contextos aqui tratados, essas danças aparecem um tanto quanto destituídas dessa herança, isto é, embranquecidas.

Desta maneira, é importante observar que o eurocentrismo não é, então, uma perspectiva cognitiva dos europeus nem tão somente dos dominantes do capitalismo mundial, e sim também participa do conjunto dos educados sob a sua hegemonia (QUIJANO, 2008).

Nesse sentido, é interessante observar, ainda recorrendo a Quijano (2008), que uma das implicações intersubjetivas da hegemonia do eurocentrismo no paradigma capitalista/moderno é a invisibilização e/ou a redução dos saberes das populações colonizadas à condição de saberes inferiores e atrasados, de indivíduos rurais e iletrados. Parece-nos que essa perspectiva explica o descaso da dança cênica com as manifestações tradicionais expressivas e, por outro lado, a valorização das estrangeiras.

No contexto deste artigo, o termo *dança cênica* diz respeito não apenas às expressões e ao movimento cultural de dança voltado para a arte do espetáculo – que por sua vez envolve uma delimitação-relação espacial, conceitual e comercial entre artistas e plateia, – mas também contextos de formação em dança em escolas, academias, clubes e universidades.

Ao denunciar o modo como a colonialidade do poder age sobre a cena de dança, não pretendemos desconsiderar a importância do *jazz*, do sapateado, do balé clássico e de diferentes escolas da dança moderna norte-americana ou europeia, na história e no cenário da dança no Brasil, em uma atitude protecionista e nacionalista. Por outro lado, é importante deixar claro que a proeminência das danças acima citadas em relação às danças de matrizes africanas e indígenas é fruto de uma política racista, já que o marcador 'raça/etnia' é uma das égides em que se ampara o eurocentrismo.

Neste sentido, destaca-se a importância no contexto cultural, político e pedagógico do *Projeto Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade*, de Rio Branco, engajado em uma proposta de formação em Dança numa perspectiva plural.

Entre tantas referências, linguagens e metodologias de trabalho em dança que esse grupo participante do projeto teve acesso ao longo de sua realização, o presente artigo discute a presença da cultura negra na formação em dança contemporânea frente à invisibilidade que essa cultura ocupa na história e no cenário da dança cênica em muitos lugares do Brasil.

Compreendendo que referências da cultura afro-brasileira na formação de bailarinos da dança contemporânea representam uma possibilidade de enriquecimento e complexificação dos aportes técnicos e poéticos dessa arte, bem como um enfrentamento à colonialidade e ao racismo neles implicados, optamos em expor na primeira pessoa, as impressões decorrentes dessa experiência ímpar.

POR UMA DANÇA DE IDENTIDADE NEGRA: RELATO DE UMA OFICINEIRA

Conhecer o Acre foi, sem dúvida, uma grande oportunidade de ampliar minha percepção sobre o Brasil. E que agradá-

vel surpresa foi encontrar um grupo volumoso e comprometido com a sua formação em Dança. O que levei para compartilhar é um pouco do que venho fazendo e estudando nos últimos anos – uma dança de identidade negra. Mas que dança seria essa? Dança afro? Dança Popular? Dança Negra-Contemporânea?

Permita-me, para responder essa questão retomar um pouco de minha trajetória na dança. Apesar de em algum momento a imagem de uma bailarina de tutu rosa ter passado por minha mente como a referência de dança, me percebi dançando mesmo foi no fundo de quintal em rodas de samba, embora naquele momento não pudesse dimensionar a importância que aqueles momentos de lazer teriam sobre meu entendimento sobre cultura negra e popular. A essas experiências somaria duas outras fortes referências: o envolvimento posterior com o movimento Hip Hop e os sons e imagens advindos do terreiro de umbanda da família.

A vivência na cena do Hip Hop ampliou minhas noções sobre consciência negra e a problemática do racismo e, por outro lado, a percepção da dança como algo que embora se praticasse por prazer, havia um compromisso com o mostrar, o exhibir, daí a necessidade de estudo, ensaio e aprimoramento.

No contexto religioso do terreiro da umbanda, onde pude acompanhar a prática de meus familiares, fui sensibilizada por meio do movimento corporal articulado com a magia do ritual, em que o corpo adquire contornos de arquétipos de ancestrais brasileiros – caboclos, boiadeiros, pretos-velhos, pombas-gira e exus – que anunciavam no corpo e na musicalidade a dimensão estética da ancestralidade.

Essas vivências culturais estimularam o meu desejo por buscar a arte do movimento como campo de atuação profissio-

nal e isso já se apresentava claramente atrelado a uma necessidade pessoal de afirmação de minha identidade de mulher negra como posicionamento político na luta antirracista. É em meio a essa busca que entra em minha vida a Capoeira Angola e a Dança Afro como espaços/tempos de “empoderamento corporal” e, logo em seguida, algumas danças populares brasileiras como o jongo, o batuque, o tambor de crioula, o bumba meu boi, o carimbó etc.

Aqui, chamo a atenção para essa ideia de empoderamento corporal como um despertar de si para o próprio corpo, isto é, uma consciência de si, uma consciência do corpo atrelada a um processo de identificação social próprio das manifestações culturais que tendem a imprimir em seus fazedores determinadas identificações.

Chego à universidade, mais especificamente no curso de graduação em dança da Universidade Estadual de Campinas, com essas marcas no corpo e lá sou estimulada a problematizá-las em busca de uma linguagem própria.

Nessa busca, que não cessa nunca, tiveram dois lugares de aprofundamento: as pesquisas acadêmicas de mestrado e doutorado em Artes e a prática de investigação artística no Núcleo Coletivo 22 que, embora sejam espaços distintos, sempre estiveram imbricados em um processo de retroalimentação. O principal ponto de intersecção entre esses dois espaços são algumas noções conceituais e procedimentos metodológicos, que destaco aqui os principais: Encruzilhada, Corpo Limiar e a Instalação Corporal.

A Encruzilhada, seria um lugar-momento simbólico onde a performance negra tradicional acontece, um espaço-tempo ri-

tualístico em que corpo, dança, música e jogo, em um devir passado e presente, instauram uma dramaturgia da ancestralidade.

Por seu turno, o Corpo Limiar é o corpo que habita e significa a Encruzilhada, que a constrói ao mesmo tempo que é afetado por ela. Um exemplo: a roda de capoeira é uma manifestação de encruzilhada que se materializa no espaço a partir da ação dos sujeitos. Esses sujeitos não são a priori um Corpo Limiar, mas à medida que estes são afetados pelo jogo e pela musicalidade produzida no encontro de sujeitos e vozes, a partir de seus arquivos, repertórios e memórias afetivas, passam a fazer parte de um corpo coletivo. Essa coletividade os transforma à medida que evoca não apenas as memórias pessoais dos sujeitos envolvidos, mas a própria ancestralidade da capoeira, pois na condição de manifestação tradicional, carrega consigo a força de resistir ao tempo e às diversidades pautadas pela colonialidade.

Ao vivenciar a Encruzilhada e perceber o Corpo Limiar compreendi a potência artística ali impressa em uma performance ritualística. Surge, então, a necessidade de perseguir essa potência no trabalho com Dança, tanto no campo pedagógico como na criação artística.

O caminho encontrado em direção à essa potência artística foi, de um lado, valorizar a vivência em manifestações tradicionais expressivas em seus espaços de acontecimento e, de outro, a partir do procedimento metodológico da Instalação Corporal.

[...] a instalação é vista como um trabalho de consciência corporal e transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em corpo diferenciado. Esse processo envolve o ato e efeito de se aliar à imagem de si a sensação de si através de exercícios que acionam o tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano. Instalar-se, assim, um corpo dife-

renciado (extracotidiano), que no caso das artes cênicas é a própria possibilidade para o transbordamento de um corpo em arte. (SILVA, 2012, p. 125)

Neste caso, a Instalação Corporal funcionaria como uma porta de entrada para a capoeira, para continuar utilizando essa manifestação como exemplo. Sim, porque em um contexto original em que a capoeira acontece, os sujeitos envolvidos têm uma motivação identitária para fazer com que a capoeira continue acontecendo. Em uma sala de Dança essa motivação não necessariamente existe e esvaziar a prática da capoeira a movimentos mecânicos não é capaz de contemplar a potência artística do Corpo Limiar.

É, então, com essas ideias que chego a Rio Branco para trabalhar com a turma do Expressões Contemporâneas. Logo na primeira rodada de conversa me surpreende o fato de poucas pessoas terem contato com manifestações populares e, mais ainda, o fato de muitas terem tido suas formações em Dança no contexto religioso evangélico. Na verdade, talvez não teria sido uma surpresa, pois esse cenário se repete em outras cidades como por exemplo em Goiânia, onde atuo como professora do curso de Dança na Universidade Federal de Goiás. A sensação é mesmo a de estar de frente para os efeitos da colonialidade do poder materializados na invisibilidade dos saberes populares. E isso significa, na maioria das vezes, enfrentar um desconhecimento que facilmente se transforma em preconceito, sobretudo em relação à cultura afro-brasileira, sistematicamente demonizada pela Igreja Evangélica.

Todavia, o que poderia ser um entrave, na verdade constituiu numa rica e prazerosa experiência pedagógica de descobrir e vivenciar a Dança a partir de outra perspectiva. Após uma rodada de apresentação em que eu pude reconhecer o público,

início minha apresentação falando um pouco da minha formação artística e assinalando que minha arte é também o meu manifesto. Compartilho com o grupo algumas produções do Núcleo Coletivo 22 e partimos para a prática, com ginga, jogos, cantorias e outros elementos advindos da contexto da Capoeira Angola, manifestação escolhida como carro chefe dessa oficina. A oficina transcorreu com muitos encantos e quiçá preconceitos que se dissolveram pelo caminho ou ao menos se diluíram. Nem Dança Afro e nem Dança popular, talvez uma Dança Negra-Contemporânea, mas certamente uma dança de identidade negra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UM CORPO PLURAL

A colonialidade do poder que age sobre os corpos que dançam os formata em determinados modelos e padrões estéticos, limitando a própria potência artística desses sujeitos. Parece-me que a oportunidade dos participantes do Expressões Contemporâneas terem acesso a trabalhos de artistas da cena contemporânea com diferentes propostas metodológicas abre outras possibilidades de consciência e expressão de si.

Todavia, é importante ponderar que embora, em tese, a Dança Contemporânea se apresente como uma manifestação privilegiada para a democratização das linguagens da arte, toda sua estrutura, bem como suas próprias técnicas, por vezes é formada por concepções e epistemologias que tendem a ignorar a diversidade cultural do povo brasileiro. Para enfrentar esse risco eminente, elementos da Capoeira Angola foram trabalhados na busca da potência artística do Corpo Limiar e de um alargamento teórico/conceitual do entendimento sobre Dança. Por um corpo plural!

REFERÊNCIAS

IBGE. **O Brasil indígena:** língua falada. Disponível em: <<http://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada>>. Acesso em: 3 jul. 2020.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina/CES, 2009.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo Limiar e Encruzilhadas:** processo de Criação em Dança. Goiânia: Ed. UFG, 2012.

UMA EXPERIÊNCIA FORMATIVA EM DANÇA

Amanda Graciele Moreira Teixeira – Universidade Federal do Acre - Ufac

Participar de um projeto em dança como o Expressões Contemporâneas tem contribuído tanto para minha formação profissional quanto para a compreensão mais alargada do fazer dança, possibilitando-me, também, refletir sobre a importância desse projeto dentro de seu contexto social.

Minha interlocução parte de um lugar longínquo geograficamente dos grandes centros econômicos do país, em terras periféricas, com suas características e ritmo de vida próprios, resultante das relações de um passado não muito remoto que a história nos conta. Localizado na região Norte do país, no coração da Amazônia, o Acre é um estado brasileiro relativamente novo, ainda desconhecido e estigmatizado por boa parte do Brasil, com suas potencialidades e limitações características desta região.

Com aproximadamente 115 anos de existência no território brasileiro, penso que a jovialidade acreana talvez influencie algumas questões socioculturais que não são o cerne dessa escrita, mas que interferem diretamente em seu desenvolvimento.

E também, na escolha de implementar (ou não) cursos de graduação e pós-graduação nas instâncias educativas, priorizando aqueles que atendam às exigências mais imediatas do mercado de trabalho. A exemplo disso, os únicos cursos de Arte que temos implantados atualmente na Universidade Federal do Acre (Ufac) são os de Artes Cênicas: Teatro e Música, ambos voltados para a licenciatura, com menos de doze anos de existência.

Mesmo com um mercado promissor, ainda não temos cursos técnicos e de graduação em dança em nosso estado, cabendo aos bailarinos aprimorar seu fazer artístico dentro das escolas de dança ou através de oficinas pontuais. Quando não, saindo do estado em busca dessa formação.

Mas migrar nem sempre é viável, ainda mais por se tratar de um estado pertencente à Amazônia Legal, onde a distância geográfica tem relevância. A meu ver, o custo financeiro com passagens é caro, inviabilizando a transitoriedade necessária e constante desse bailarino que deseja se qualificar mais e ter oportunidades de formação oferecida em outros estados brasileiros.

Semelhante à trajetória de alguns bailarinos que conheço, meu envolvimento com a dança vem desde a infância. Nesse percurso, recebi influências da mídia – grupos de axé (1994-2001) e grupos folclóricos de boi bumbá (1997); de práticas religiosas e de modalidades artísticas específicas, tais como o *jazz* (1999-2005), a baliza de fanfarra (2002-2004) e a capoeira (2001-2003), transitando entre a espontaneidade do fazer sem a técnica e da dança com seus códigos específicos.

Em linhas gerais, as escolas de dança da cidade de Rio Branco-AC ensinam a seus alunos-bailarinos técnicas de balé,

jazz e sapateado, com foco na montagem de espetáculos anuais, a partir de temáticas a serem trabalhadas.

Com o aprendizado das técnicas para encaixar seu corpo na dança, este bailarino busca assimilar as coreografias ensinadas pelos professores que comporão tais espetáculos, por meio do método da cópia-repetição, ou seja, pela reprodução de passos sequenciados sem a devida reflexão.

Partindo de minhas experiências e observações, percebo que as relações estabelecidas nesses ambientes são verticalizadas, não possibilitando a criação do bailarino através de estímulos-respostas, da escuta do corpo, da pesquisa de movimentações próprias, desconsiderando sua subjetividade, memórias, histórias e repertório gestual, em favor de uma estética a ser seguida.

As técnicas do corpo [...] recebem uma impressão de cada sociedade, de cada indivíduo. Cada corpo é único – não se pode pensar numa técnica absoluta que possa servir a todos os corpos, nem em um corpo que possa se adaptar a todas as técnicas. Assim, não se pode falar em técnica corporal no singular, e sim em técnicas corporais no plural. (STRAZZACAPPA, 2012, p. 21)

Influenciados por tais propostas de ensino-aprendizagem, esses alunos-bailarinos, ao adentrarem em outros espaços e se depararem com novas possibilidades de fazer dança, podem ter como reação inicial um possível estranhamento atrelado ao pensamento do “eu não sei fazer isso”, resultantes de uma autonomia ainda não conquistada. Ou, então, uma reação de desqualificação daquilo que lhes é apresentado, como consequência de formas e conceitos que cristalizam e engessam seus movimentos, impossibilitando-os de se reinventar e de mergulhar no novo.

Diante desse contexto explicitado, com suas lacunas possíveis de serem preenchidas e reconfiguradas, surge em Rio Branco um projeto de formação em dança chamado Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade, fomentado pelo Sesc-AC, que se diferencia dos demais por atender uma demanda até então não suprida, a saber: 1) formação continuada em dança ofertada por meio de módulos variados, possibilitando formas diferentes de despertar o corpo sensível, consciente e expressivo; 2) estudo da dança através do fazer e do pensar, imbricando prática e teoria; 3) intercâmbio presencial entre artistas locais e de outros estados, possibilitando diálogos e a troca de conhecimentos; 4) inserção e valorização dos artistas-docentes da cidade que são convidados pelo projeto para ministrar módulos; 5) participação regular e anual de pessoas interessadas e com predisposição para a dança, mas não necessariamente bailarinos profissionais.

A concepção desse projeto se deu em 2013, a partir do fomento e visibilidade do Sesc/AC, em parceria com Valeska Alvim, responsável pela curadoria e seleção das turmas. A primeira audição do projeto ocorreu em dezembro de 2013, no bloco das Artes Cênicas, da Universidade Federal do Acre (Ufac). Em 2014 o projeto alavancou efetivamente, onde os três primeiros módulos foram realizados nesse mesmo espaço, mudando posteriormente para o Sesc Centro. O primeiro módulo – Contato e Improvisação – foi ministrado pela idealizadora do projeto, proporcionando a esse grupo corporeidades plurais, possibilidades de investigação e improvisação a partir do diálogo estreito com o outro, diferindo das piruetas e dos *arabesques* que a maioria de nós estava acostumada a fazer.

Advindo da cultura do aperfeiçoamento técnico em prol da execução de movimentos esteticamente conhecidos e aceitáveis, esse módulo foi um estatelar no chão a nos tirar da zona

de conforto. Reunindo pessoas de diferentes modalidades, com experiência no balé clássico, no tecido, no circo, no Teatro e na Educação Física, entre outras técnicas, em que muitas pessoas compreendem a dança estritamente pelo viés religioso, isto é, de um corpo habituado a se movimentar dentro de uma esfera permitida aos preceitos seguidos, foi desafiador aderir, de primeira, a tal proposta.

Deparamo-nos com nossos pudores, com zonas do corpo “proibidas” ao toque, confluindo nossos corpos que se divergiam ou se afinavam, a depender das permissões e dos bloqueios de cada um. Ao mesmo tempo, perceber o corpo do outro como superfície de apoio para a dança, com seus encaixes, possibilidades de suspensão, a partir de uma comunicação orientada pela escuta de si e do outro, deu-nos outro entendimento sobre a dança que está para além da execução de passos marcados e de coreografias prontas.

A cada novo encontro, um convite para alçarmos outros voos, rumo a territórios desconhecidos e, inclusive, um convite a viajar por regiões fronteiriças que nos distinguem como sujeito dentro do coletivo. Mais que isso, a descoberta e o direito que nos foi dado de utilizarmos nossas vozes que, por sua vez, passaram a ecoar no espaço, em que as primeiras pronúncias refletiam o nosso pensamento confuso, de palavras e ideias estreitas e pré-concebidas sobre a dança.

A atmosfera desses encontros trouxe contribuições significativas em nosso aprendizado, cuja imagem do professor autoritário, trazida de nossas vivências anteriores, foi substituída pelo professor estimulador de processos criativos, através das relações horizontais que foram estabelecidas nesse projeto. Concomitantemente, surge a figura do bailarino-intérprete como

potência criadora, que expressa em sua movimentação as mais recônditas formas de ser e compreender o mundo.

Ao encontro do pensamento da norte americana Viola Spolin (1906-1994) acerca da experiência criativa, penso que os paradigmas cristalizados são mais fáceis de serem rompidos quando o meio se torna adequado para as transformações acontecerem. Entrementes, quanto mais acolhedor o ambiente, mais à vontade nos sentimos para ser quem somos. E, como consequência, a liberdade de expressão se manifesta por meio da espontaneidade, tornando-se palco para a criação, para a reinvenção de si, ressignificando nosso olhar e as relações circundantes.

Nesse sentido, “se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que tem para ensinar” (SPOLIN, 2010, p. 3). Porém, esses afetos se tornam mais evidentes quando atravessados pela espontaneidade, em que se

[...] cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referências estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (SPOLIN, 2010., p. 4)

Uma vez experimentada a liberdade de expressão que rompe com os preceitos estáticos, o olhar se amplia em busca de novas descobertas, tornando o acontecimento presente uma experiência significativa. Dessa forma, a proposta do Jogo Coreográfico, apresentada pela convidada Lígia Tourinho (UFRJ),

possibilitou-nos dançar de forma mais democrática, através de interações estabelecidas entre bailarinos-intérpretes e público.

Os Jogos Coreográficos são uma “estrutura que oferece aos artistas a oportunidade de vivenciar e refletir sobre uma ou mais propostas coreográficas, a partir de diferentes pontos de vista: o do coreógrafo/encenador, o do intérprete e o do público” (TOURINHO, 2009, p. 115).

Em outras palavras, é um laboratório de pesquisa de composição em dança em tempo real, que valoriza experiências individuais e permite que o intérprete encontre seus próprios caminhos para lidar com questões postas em cena, a partir do estado de jogo e de sua percepção dilatada. Nesse sentido, entrar em estado de jogo é sinônimo de interação, de escuta, onde o divertimento, a ludicidade e espontaneidade têm seu lugar de fala, sem perder de vista as regras pré-estabelecidas para que o jogo aconteça.

O estímulo para a criação cênica, bem como o trabalho de consciência corporal transitaram também por outros módulos vivenciados no Expressões. A artista-pesquisadora Renata Lima (UFG), por exemplo, trouxe-nos a “Instalação Corporal” como

um trabalho de consciência corporal de transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em um corpo diferenciado, em um processo de se aliar à imagem de si e a sensação de si através de exercícios que acionam um tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano. (SILVA, 2010, p. 133)

Termos como “enraizar pés; joelhos mola; coxas em espiral; bacia cheia d’água; seta de ferro no cóccix; zíper do púbis ao esterno; fio de nylon e água de cachoeira nos ombros” proporcionaram-me sensações e percepções de diferentes partes corporais

que interferem no todo, ampliando espaços internos que servem de base para uma movimentação fluida, dilatada e consciente.

Esse estado de movimentação que utiliza recursos imagéticos também foi apresentado pela convidada Soraia Silva (UNB), acrescido pelo estudo sobre Rudolf Laban, do movimento expressionista alemão e a dança de Isadora Duncan, onde tivemos a oportunidade de enriquecer nossa prática por meio da reflexão.

Compomos nossas partituras corporais a partir da visualização dos elementos da natureza – terra, água, fogo, ar – que foram ao encontro dos sentimentos e repertório gestual de cada um, resultando em movimentos que se tornavam o próprio elemento, e não a sua representação.

Elencar tais oficinas exemplifica e reforça o pensamento sobre a importância de permanência de um projeto com esses moldes, principalmente por atenuar a falta de formação em dança em nosso estado viabilizando, inclusive, a participação de artistas contrarrâneos como professores-propositores.

Nesse diapasão, tive a oportunidade de ministrar um módulo de *Yôga*, desenvolvendo meu trabalho a partir do tema *O Yôga Antigo como recurso estético e preparatório para atores e bailarinos*. Durante as aulas, praticamos algumas técnicas utilizadas por essa filosofia milenar: respiração, vocalização de sons e ultrassons, concentração, meditação e posturas corporais, atrelando-as ao treinamento do bailarino que busca qualidade de vida, bem-estar e, principalmente, o autoconhecimento.

A interseção entre *Yôga* e dança ganhou novos contornos de entendimento quando vivenciei a oficina de Arnaldo Alvarenga (UFMG) sobre *Consciência Corporal*, sobretudo por esse artista-docente pautar sua pesquisa na vida e obra de Klauss Vianna.

Embora Klauss Vianna (1928-1992) seja um nome conhecido dentro do universo da dança, para os integrantes do Expressões Contemporâneas não era, tornando-se uma novidade a ser desvelada por alguns de nós. Travar contato com sua obra tem transformado significativamente meu olhar para a dança, bem como minha postura em sala de aula enquanto docente e bailarina.

A oficina de Alvarenga criou uma atmosfera diferenciada das demais experiências vivenciadas no Expressões, que a meu ver, estava para além do compartilhamento de técnicas para despertar a consciência corporal.

Nossos encontros falavam sobre vida, energia, potência do querer, questões socioculturais, memórias e reflexões profundas acerca do que nos move como seres humanos. Indagações do tipo: “Qual a sua relação com o bastão?”; “O que ele te representa?”; “Qual a dança que você traz? Para que ela serve?”; “Como a possibilidade do erro me impulsiona a fazer de novo?” fizeram-me compreender que a arte e a vida são indissociáveis, tão intrínsecas, que podem se confundir: “A arte é, antes de tudo, um gesto de vida” (VIANNA, 2005, p. 52).

Ser afetada por Klauss Vianna, Rosa Primo (UFC), Valéria Vicente (UFPB), Marcelo Sena (PE), Marcos Mattos (MS), Felipe Barbosa (AC), Lucas Souza (AC), Wanessa Lima (AC), Sanclé Souza (AC), Alex Pimentel (AC), Hary Salgado (AC), Christian Barbosa (AC), Bárbara Urrutia (AC) e tantos outros artistas que contribuíram e contribuem significativamente com meu processo de formação, faz-me pensar que, mais importante que a chegada, é o percurso; mais importante que a técnica, é encontrar o sentido de ser e estar no mundo, potencializando o que me move.

Portanto, tais reflexões só foram possíveis porque um dia pessoas idealizaram e fomentaram o projeto Expressões Contemporâneas, possibilitando a formação em dança em nosso estado, como oportunidade dada a tantos bailarinos desejosos em se qualificar, mas que por circunstâncias variadas, não puderam. E que os conhecimentos adquiridos se multipliquem, não como obrigação, mas como dever social de partilha, transformando mais pessoas pelo viés da arte.

REFERÊNCIAS

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas**: a Capoeira de Angola e os Sambas de Umbigada no Processo de Criação em Dança Brasileira Contemporânea. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas**: princípios e aplicações. Campinas, SP: Papirus, 2012.

TOURINHO, Lígia. Jogo Coreográfico: Um processo em que público, intérpretes e coreógrafa são coautores. In: RAUEN, Margarida Gandara [Org.]. **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Salvador: EDUFBA, 2009.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Summus, 2005.

DO CORPO COMO INSTRUMENTO DA DANÇA AO CORPO POÉTICO: MEMÓRIAS, DESDOBRAMENTOS E REFLEXÕES

Felipe Barbosa – Universidade Federal do Acre - Ufac

Com uma ótica de quem é do Acre, quero tratar aqui de encontros significativos que aconteceram no terreno do fazer-refletir dança, dentro do projeto Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade. Atuando como aluno e docente, experimentei episódios que redirecionaram meu olhar para o corpo e a dança. Mas antes disso, é importante pontuar que venho de um mundo dançante que concerne as modalidades de *jazz*, balé clássico e sapateado, as quais cursei por aproximadamente 5 anos.

Com base nessa minha experiência de vida, percebo que no Acre a maioria dos professores de dança estão preocupados, sobretudo, com o fazer dança, dando relevância somente ao produto. Dentro dessa realidade, privilegiam-se certas modalidades em detrimento de outras e o aprendizado se concebe pela cópia-repetição, com pouca ou quase nenhuma reflexão sobre esse fazer. Nessa perspectiva, assim como tantos outros colegas

atuantes na área, por muitos anos eu compreendia o balé clássico como a base de tudo, e nessa realidade via o corpo como instrumento da dança a ser aprimorado e controlado.

Percebo que essa concepção de corpo levava como consequência a não preocupação com a subjetividade do artista-bailarino, e, de forma indireta, à construção de uma ideia de dança semelhante ao entendimento do esporte de alto rendimento¹. Nesse sentido, o processo artístico é delimitado apenas pelo grau de capacidades físicas e técnicas do sujeito, reproduzindo somente a forma. E em consequência desse processo vivido, acabava reproduzindo, enquanto docente, em aulas informais e integrante de grupos, esse modelo tecnicista que conhecia, na busca desenfreada por desempenho e rendimento para resolver a dança.

Penso que essa compreensão da dança no meu estado, tem favorecido o surgimento da competitividade entre bailarinos e escolas de dança, como coloca Klauss Vianna: “A tradição do balé se perde em repetições de formas [...] a sala de aula, dessa forma, torna-se apenas uma arena para a competição de egos, onde ninguém se interessa por ninguém a não ser como parâmetro para a comparação” (VIANNA, 2005, p. 32).

Talvez pela ausência de uma graduação em dança no estado ou de um projeto como o Expressões Contemporâneas que possibilitaria o acesso a uma pluralidade de ideias, essa competi-

¹ No que se refere ao termo, “esporte de alto rendimento”, trata-se de um vocábulo utilizado pela Educação Física para se referir ao esporte no nível profissional em que se busca o máximo desempenho do atleta, preponderando as práticas mecanizadas e eficácia do rendimento corporal. Envolvendo nesse contexto a competitividade, individualidade, busca incessante por mérito, produtividade. Fazendo um paralelo com esse termo, meu percurso como artista-bailarino foi semelhante, submetendo-me a exaustivos treinamentos diários para atingir o ápice de minhas capacidades técnicas e físicas.

tividade é reforçada em todas as instâncias da dança, resultando no aparecimento de festivais competitivos. Desse modo, muitos fazedores de dança, por não terem acesso a outras formas de fazer-pensar essa arte, encontram nesses espaços de competição o único meio de difundir seus processos artísticos.

Em 2010, alguns bailarinos que frequentavam escolas de dança diferentes em Rio Branco, no Acre, sentiram a necessidade de buscar outros caminhos que os realizasse enquanto artistas, e dessa forma criaram uma companhia de dança contemporânea, da qual fiz parte. A proposta era um processo de composição que entrelaçasse as técnicas da dança contemporânea e clássica, algo não tão novo no mundo da dança, mas para a realidade local era desconhecido, diferente e inovador, o que resultou num espetáculo de dança. Esse foi o início para se descobrir uma dança em que o “*en dehors*” não era o único caminho.

O surgimento da companhia não agradou, entretanto, os coordenadores das escolas e, talvez, pelo desconhecimento de que o trabalho poderia funcionar, houve pressão para que a companhia se desestruturasse. Discursos eram emitidos de que não tínhamos experiência para realização de tal produção e de que precisávamos esperar um pouco mais. Após a realização do espetáculo, foi apresentado um documento em uma das escolas, dizendo que qualquer aluno só poderia se envolver em apresentações ou participar de grupos referentes a própria escola. Caso contrário, sua matrícula seria cancelada.

Nesse mesmo dia, os bailarinos da companhia se reuniram e, desconhecendo suas próprias potências, decidiram desfazer o grupo para não deixar de praticar sua única base de dança. Refletindo sobre esse processo, esse sentimento é contemplado pela fala do pesquisador e pedagogo Paulo Freire:

Sofrem uma dualidade que se instala na “interioridade” do seu ser. Descobrem que, não sendo livres, não chegam a ser autenticamente. Querem ser, mas temem ser. São eles e ao mesmo tempo são o outro introjetado neles [...]. Sua luta se trava entre serem eles mesmos ou serem duplos. [...] entre seguirem prescrições ou terem opções. Entre serem espectadores ou atores. Entre atuarem ou terem a ilusão de que atuam [...]. Entre dizerem a palavra ou não terem voz, castrados no seu poder de criar e recriar, no seu poder de transformar o mundo. (FREIRE, 2013, n.p.)

À vista disso, ainda com uma visão tecnicista e buscando opções que me agraciassem no fazer dança, ingressei em 2012 no curso de Bacharelado em Educação Física da Universidade Federal do Acre. Logo encontrei significação nas disciplinas de anatomia, fisiologia, cinesiologia, biomecânica, primeiros socorros e treinamento desportivo, tentando relacionar esses conhecimentos com minha prática na dança.

Esse processo se desdobrou em três sentidos: na ampliação do cuidado do meu corpo e do corpo do outro, trazendo uma relação afável com este no sentido de respeitar os limites prevenindo lesões; de como condicionar as aptidões físicas necessárias para a dança através de treinamentos específicos; experimentar, sentir e ensinar a dança por meio de técnicas pautadas na ciência do treinamento desportivo. Embora esses desdobramentos tenham contribuído muito e sejam importantes para minha prática enquanto bailarino e docente, essa perspectiva trouxe apenas uma dimensão atlética e não artística da dança.

Para Débora Barreto “tradicionalmente a Educação física se estruturou sobre conceitos filosóficos dualistas que buscaram desde tempos remotos, desenvolver a noção de um corpo objetificado, reduzido a aspectos fisiológicos e mecânicos, privado de

sentidos/significados e expressões” (BARRETO, 2008, p. 109), ou seja, o corpo-instrumento do clássico foi apenas reforçado, agora encontrando uma maneira de se refinar com mais segurança.

Com uma reflexão sobre o corpo limitado a esses aspectos, buscava enquanto docente e bailarino o preparo artístico pelo controle. Dessa forma, alcançava bons resultados físicos, mas essa prática não saciava todas as necessidades artísticas, deixando-me com inquietações. Logo, aquilo que experimentava quando dançava e ensinava nem sempre se resolvia apenas com treinamento técnico, condicionamento e o conhecimento de anatomia. Queria não só o corpo condicionado fisicamente, mas queria o artista, o ser sensível, o corpo presentificado. Assim sendo, perguntava-me, como fazer dialogar os conhecimentos da graduação em Educação Física com o fazer artístico? Seria isso possível?

A concepção de corpo como instrumento se friccionava com a experiência artística que estava tendo na mesma época no Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas Nóis da Casa² da Universidade Federal do Acre, que me levava a um conflito pessoal quanto ao entendimento de corpo do bailarino. A luz desses conhecimentos me atravessava, mas não deixava tudo claro de repente.

Dessa forma, sendo apresentado a um olhar artístico e não atlético da dança pelo Grupo de Artes Cênicas Nóis da Casa,

2 O Grupo Artes Cênicas Nóis da Casa é um espaço de formação experimental cênica, de origem e experiências diferenciadas, porém aglutinadas ao redor da ideia de experimentação em Teatro e Dança Contemporânea, e com base no anseio por um trabalho autoral e, sobretudo, coletivo – no qual o diretor é na verdade, um “estimulador” do diálogo e das potencialidades. Tal processo de instrumentalização proporciona a imbricação de outras linguagens como a música e outras linhas de estudo da arte da cena como cenografia, iluminação, figurino, composição do intérprete-ator-bailarino e a encenação, vendo não somente a importância do trabalho corporal e agregando a composição de cenas e dramaturgia aos seus processos criativos.

vivenciei algo que ainda não tinha experimentado nas escolas. Tratava-se de um processo de pesquisa e composição em dança contemporânea, impulsionando a autonomia dos bailarinos e respeitando, dessa forma, seus repertórios individuais. Nesse período deparei-me com a oportunidade de ser coreógrafo, trazendo algumas reflexões sobre minha atuação na dança, a saber: como relacionar-se de forma cuidadosa com o corpo, montagem de espetáculo, dramaturgia da cena, necessidade de se fazer pesquisa para montagem, democracia e coletividade.

O contato com o grupo me fez, antes de tudo, repensar minha prática, uma vez que democracia e coletividade orquestravam todas as relações dentro e fora de cena. Ora estou no lugar de bailarino-intérprete e ora estou no lugar de intérprete-coreógrafo. Nessas trocas de papéis perpassava a pergunta em minha mente: “Como deve ser minha postura na relação com o outro?”. A competitividade era recolocada e no lugar dela se exercitava a escuta e o respeito mútuo: se um não conseguia elevar sua perna acima de 90°, todos abaixavam para se igualar a este.

Por conseguinte, meu olhar enquanto coreógrafo era redimensionado, repensando os cuidados com o bailarino. O que me fez pensar nas inúmeras vezes que fiz aulas e me apresentei em pisos inadequados, que me levaram hoje a ter complicações articulares no joelho. Diante disso, a coordenadora não permitia que os bailarinos ensaiassem e nem se apresentassem em locais em que o piso não era adequado para dança. Essas experiências reorientavam ainda mais meu olhar para a dança respeitando meu próprio corpo e o corpo do outro.

E com esse olhar se dilatando para o corpo do artista-bailarino, iniciei um processo de formação através do Projeto Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade que surgiu

no estado, através de uma parceria entre a pesquisadora e professora de dança Valeska Alvim e o Sesc – Acre. Participei das 4 edições (2013-2017) como aluno e professor de dois módulos: Dança Contemporânea e Condicionamento Físico para Dança, experienciando momentos transformadores que redirecionaram ainda mais meu olhar para o corpo e a dança, preenchendo gradualmente lacunas artísticas.

O projeto nasceu da necessidade de ter uma formação em dança no estado, um lugar onde o fazer artístico encontrasse o campo da reflexão, através do intercâmbio entre artistas locais e de outros estados brasileiros, fundindo os processos práticos ao pensamento crítico para potencializar o trabalho de fazedores de dança. Os integrantes do Expressões, se mostravam sempre muito abertos às propostas que lhe eram apresentadas, uma vez que essas se desligavam totalmente do que já era convencional no estado: o fazer dança pelo modo cópia-repetição.

Sendo assim, sem uma linearidade cronológica, tampouco hierárquica tendo em vista que todos os módulos do projeto contribuíram para meu processo de aprendizado, quero expor algumas experiências que foram bem significativas na minha formação artística, reverberando-se na minha prática dançante e nesse olhar de pesquisador que ainda está trilhando os primeiros passos.

Um dos primeiros contatos com uma proposta diferente, foi o Jogo Coreográfico de Lígia Tourinho (UFRJ), que trouxe uma concepção do corpo em cena, de corpo disponível, da composição em dança em tempo real resultante da interatividade entre artistas e público, possibilitando a abertura do espírito dos artistas em que o

Jogo Coreográfico se apresenta como uma ferramenta democrática de exploração da dança, tornando-se acessível a todos os tipos de indivíduos com diversas histórias corporais. Desta forma, não há legitimação de um corpo perfeito, ideal, e tão pouco há a legitimação de uma técnica ou estética única para a dança. (TOURINHO, 2009, p. 116)

Essa experimentação trouxe-me reflexões sobre o que discute Strazzacapa (2012) a respeito do corpo plural. Não existe só um corpo, mas vários, e é “improvável que haja uma técnica que possa servir a todos os corpos e um corpo que possa se adaptar a todas as técnicas” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 31). Nesse sentido, se relacionar com corpos diferentes com suas linguagens estéticas singulares possibilitou a leitura do corpo do outro combatendo ideias preconcebidas de uma estética e de um corpo ideal para dança. O processo do Jogo Coreográfico nos direcionava para um leque de percepções do “eu, do outro e do espaço”, através de observações e escutas.

Estar no Jogo Coreográfico é como estar num “tabuleiro de xadrez” onde o público direciona as peças, causando-me certo estranhamento num primeiro momento, o que me fez entender o corpo cênico no âmbito da experiência sensível, uma vez que fui colocado em situações de resolução de problemas envolvendo o corpo, descobrindo com reagir aos direcionamentos. Esse estranhamento deu abertura para edificar a presença cênica, uma vez que coloca o corpo num estado de atenção (STRAZZACAPPA, 2012, p. 35).

Como um laboratório de experiências multiformes, éramos impulsionados a redimensionar o olhar para dentro. De forma similar, Arnaldo Alvarenga (UFMG) estabelece, durante seu tempo conosco, princípios da educação do movimento por

meio da consciência corporal. Olhando para além do bailarino, enxergando o ser humano, o “Seu Zé”, a “Dona Maria”, como ele gostava de falar, fazendo uma estreita relação entre dança e vida. Suas aulas eram permeadas de enfoques anatômicos, sensibilidades e reflexões que perpassavam por nosso ser, misturando o eu interior com o exterior.

Nessa mesma perspectiva, outra convidada, Renata Lima (UFG) desenvolveu exercícios de instalação corporal utilizando recurso imagético do corpo, com informações poéticas que estimulavam um corpo que escuta, liberando graus de tensões desnecessárias para liberar o fluxo energético. Desse modo, o movimento cristalizado se transformava em movimento-pensamento e acendia a potência do corpo, como corpo movente, que cria e que encontra sua própria dinâmica. Esses processos foram levando a uma transformação corporal, não pelo automatismo, mas pela escuta da dança que habita no corpo e do corpo que se torna dança, mergulhando nas singularidades expressivas.

Como uma frequência inevitável ecoando na mente, recordo-me das perguntas de Arnaldo Alvarenga – “Eu danço porque eu gosto de mexer ou a dança mexe comigo?” – e de Lígia Tourinho – “Quais são os temas da sua dança?” – que me fizeram pensar sobre qual tem sido a beleza da minha dança: a simples execução bem feita da técnica ou aquilo que através de um bom treinamento técnico essa dança expressa? Nesse sentido, embora a afirmação a seguir fale sobre o teatro kabuki, sinto-me contemplado ao relacioná-la com a dança, em que

[...] existe um gesto que significa “olhar a lua”, no qual o ator aponta seu indicador para o céu. Um ator talentoso pode executar muito bem este gesto com graça e elegância. O público pensa então: “Oh, que belo movimento ele

está fazendo!”, admirando a beleza da interpretação e o domínio da técnica.

Mas pode acontecer também que, diante de um outro ator que faça o mesmo gesto de apontar o dedo para a lua, o público veja simplesmente a Lua, sem se preocupar em saber se o ator se mexe de forma elegante ou não. Eu prefiro este último tipo de ator; o que mostra a lua ao público. O ator que pode tornar-se invisível. (OIDA, 2001b, p. 16 apud STRAZZACAPPA, 2012, p. 39)

Dessa maneira, não é a técnica pela técnica, que num espetáculo é apreciado somente por esse aspecto. A técnica deve servir ao artista-bailarino como um meio e não o fim, um meio de potencializar uma linguagem. É preciso sentir a intenção do movimento para que ele se exteriorize, levantando questionamentos e tocando o público na experiência sensível. Sendo assim, “a dança mexe comigo, e eu mexo com o outro através dela”.

Com essa intenção sentida e exteriorizada, Rosa Primo (UFC) nos agraciou com textos do filósofo Deleuze dedicados à filosofia de Espinosa, que traz um conceito de corpo visto não pela sua forma ou função, mas construído pelas relações afetadas³. Discutindo o corpo não como instrumento da dança, mas como corpo-eu que está em processo constante de construção. Dessa forma, repensando o

[...] sujeito dançante não mais como um dado, mas como um porvir fruto da experimentação e da criação. A dança, radicada no sujeito dançante, torna-se, prioritariamente

³ “Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidade e de lentidão entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma cinética, e a outra é dinâmica” (DELEUZE, 2002, p. 128).

te, um espaço de circulação de potencialidades e virtualidades, um espaço de tensão entre um corpo ainda por construir e um corpo fruto de uma interação complexa de forças. (PRIMO, 2014, p. 46)

Percebo que essa concepção, no meu entendimento, se alinha com a proposta de outra convidada, Sandra Meyer (Udesc), que trouxe a composição em tempo real, em que o processo se desenrola nas relações e, para tanto, é preciso estar disponível àquilo que emerge no acontecimento. Uma composição não como junção de elementos, mas como viver juntos.

Nesse seguimento, a composição se dava por tarefas – passar entre dois corpos, alterar velocidade, parar, alterar direção, ir ao chão – essas tarefas afunilavam o curso para abrir posteriormente, funcionando como facilitadoras de relações e não sendo obrigadas a acontecer o tempo todo: “Suspendendo assim ações reflexas, impulsivas e precipitadas para desenvolver a habilidade de mapear uma situação [...]” (XAVIER; MEYER; TORRES, 2016, p. 16). Essa proposta criava linhas de possibilidades no tempo-espaço que desafiavam o corpo a se adaptar aprendendo a estar disponível para estas infinitas eventualidades. Nesse sentido, o corpo media e constrói as relações e é construído por elas sem hierarquia de protagonismo, sendo lançado no acontecimento.

Estabeleço um correlato desse processo de Sandra Meyer para pontuar que meu corpo é uma composição prescrita pela interrelação de minhas memórias, que são fruto de um processo acumulativo de experiências que mesmo antes do Expressões, confluíram significativamente para minha formação. Mas, a partir de minha inserção no Expressões Contemporâneas, essa composição corporal foi incrementada, estimulada e desenvolvida encontrando novos caminhos investigativos para “meu próprio corpo entender seu lugar na dança”, como corpo-eu, que

tem potência e produz discursos. E é nesse corpo poético que mergulho para transpor artisticamente essas memórias registradas no decorrer da vida.

E nessa imersão, faço um recorte temporal, para trazer uma concepção da Educação Física que busquei na época da graduação, fazer uma associação com minha prática de dança. Trata-se de um conceito que está dentro dos princípios do treinamento desportivo, chamado “Princípio da Especificidade”, estabelecendo que um corpo deve ser preparado dentro das necessidades específicas de sua modalidade desportiva.

A partir desse ponto de vista, compreendia que o bailarino precisava ser preparado como um atleta, uma vez que minhas reflexões se pautavam no corpo como instrumento da dança. Entretanto, as experiências no campo artístico citadas nesse texto, fizeram o corpo instrumento se esvaír de sentido dando lugar ao corpo poético, fazendo-me compreender que um bailarino inserido no mundo artístico, precisa ser preparado como um artista, dono de suas expressões.

Dessa forma, reconheço que as necessidades de um bailarino estão para além de treinamentos de força e flexibilidade. Ele deve, antes de tudo, aprender a escutar o corpo, a se adaptar, a se enxergar com um ser expressivo e com potência, colocando a consciência antes do controle para que a partir daí a dança aconteça. Nesse sentido, “dançar é uma forma de conhecer que envolve o ser em toda sua amplitude, sensibilidade e racionalidade. Penso que na dança o corpo é o próprio conhecimento, que é desvelado nas experiências sentidas, imaginadas e vividas” (BARRETO, 2008, p. 127).

Portanto, saliento a importância da permanência de um projeto nas configurações formativas do Expressões Contempo-

râneas. Esse espaço de formação contínua tem sido uma opção para artistas da dança poderem discutir suas práticas para além da capacidade de gerar produtos, construindo e partilhando saberes a partir de experiências estéticas.

E mais, percebo esse projeto como um lugar de profusões, que tem alcançado grandes resultados subjetivos em todas as instâncias da dança, valorizando-a como forma de conhecimento e permitindo que artistas dessa linguagem estructurem seus processos artísticos e de ensino aprendizagem, de forma crítica e mais consciente.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Débora. **Dança...: ensino, sentidos e possibilidades na escola**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2008. 161 p.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática**. Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002. 144 p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

PRIMO, Rosa. **Desmesuras da composição em dança**. Campinas, São Paulo, Jan./Jun. 2014. p. 43-51.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas: Princípios e aplicações**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012. 176 p.

TOURINHO, Lígia. Jogo Coreográfico: Um processo em que público, intérpretes e coreógrafa são coautores. In: RAUEN, Margarida Gandara (Org.). **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Salvador: EDUFBA, 2009.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. Composição [interseções + intervenção]. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (Org.). **Tubo de ensaio: composições [interseções + intervenções]**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

DESAFIOS DA GESTÃO, INTERCÂMBIO E EXPERIÊNCIA DA DANÇA NO NORTE

Fabiano Carneiro - Fundação Nacional de Artes - Funarte - RJ

Este texto surgiu a partir da experiência ocorrida em 2015, quando fui convidado a falar para artistas e gestores na cidade de Rio Branco, dentro da programação do projeto *Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade*, promovido pelo Serviço Social do Comércio no Acre (Sesc/AC) e que teve a curadoria da professora Valeska Alvim.

Estar em Rio Branco em contato com o público da Dança era muito saboroso para mim, de um sabor comparável aos afetos regionais do meu imaginário – o açaí, o tacacá etc. Mais que tudo, o encontro seria uma grande chance de apresentar um balanço detalhado da minha atuação à frente da Coordenação de Dança da Funarte e de como ampliamos a nossa relação com o Norte do país.

Neste ano de 2017 completo 26 anos como gestor público na área da Cultura, nos primeiros 15 anos com uma visão regional (venho de Porto Alegre – RS), a partir da atuação direta na gestão dos espaços municipais, e nos últimos onze anos, sob a

ótica da coordenação de dança da Funarte, tendo como preocupação cada vez mais premente descentralizar a realização dos projetos, identificando pontos de carência e direcionando as suas ações a partir desses dados. Explico: em 2012, a Coordenação de Dança debruçou-se sobre os números do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, em uma minuciosa pesquisa numérica sobre os caminhos da dança. Vimos que a maioria esmagadora dos espetáculos gostariam de mostrar os seus trabalhos no eixo Rio/São Paulo/Minas Gerais. Readequamos, como resposta, o Prêmio de Circulação de Espetáculos, com uma bonificação para grupos que quisessem viajar pelas regiões menos procuradas, ou seja, os grupos de outras regiões que quisessem ir para o Norte, por exemplo. No ano seguinte, o perfil do prêmio ficou diferente, com um aumento de 130% no número de projetos inscritos que pretendiam circular pela região Norte do Brasil. Outro desdobramento positivo da iniciativa é que pudemos ocupar os espaços das redes Sesc e Sesi, além dos teatros municipais, com a programação das produções contempladas pelo prêmio. Vale acrescentar que, além dos espetáculos, os projetos normalmente levam oficinas, *workshops*, debates e outros, oferecidos de graça às comunidades. Criou-se a partir daí um verdadeiro circuito de projetos contemplados que desejavam circular pelos estados do Norte do Brasil.

O conhecimento *in loco* e *in foco* tem pautado a nossa gestão. É no conhecimento pessoal, no compartilhamento das experiências, nas discussões e nos debates que apoiamos a formulação do nosso plano de ação. Estar presente é uma das minhas atribuições como gestor cultural e a partir desta aproximação ter subsídios para a criação de políticas públicas que estejam em consonância com as especificidades de cada uma das regiões do país.

Através do colegiado setorial de Dança, órgão consultivo vinculado ao Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), tive a oportunidade de participar de intensas discussões políticas onde diretrizes foram traçadas, levando em consideração a diversidade da cultura nacional. Um ponto recorrente em todas as discussões é o custo amazônico, onde este custo é entendido como um fator que onera as iniciativas culturais em função da logística e questões geográficas da região. Nos últimos anos a presença de integrantes do Norte fazendo parte do colegiado setorial de dança trazendo para o debate assuntos regionais vem sendo uma constância. Neste sentido o estado do Acre vem se destacando, pois possui entidades representativas como o Moda (Movimento de Dança do Acre), que reúne artistas locais para discussões em torno de assuntos direcionados à dança e, através de uma participação efetiva, tem garantido a sua representação dentro da macro região do colegiado.

Ainda sobre o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna: considero o mais importante projeto da Funarte para a área. Foi criado em 2006 e se destina a patrocinar a criação artística em dança – montagens coreográficas, videodança, instalações, performances, seminários, festivais etc. – e a circulação de espetáculos em todo o território nacional. Ele é dividido em três categorias: atividades artísticas, circulação e novos talentos (criado em 2011), esse último contemplando artistas e coletivos com até três anos de atividades na área. Uma peculiaridade do Klauss Vianna é que, além de grupos, companhias e cooperativas, podem se inscrever pessoas físicas, com projetos para a área. Além desse aspecto, os próprios produtores e artistas brasileiros do segmento consideram o prêmio um incentivo fundamental para a efetivação de ações da dança no país, muitas vezes sendo o único fomento existente para a dança no município e no estado. Re-

sultado de um trabalho de muitos anos, hoje, o prêmio beneficia iniciativas de todas as regiões brasileiras.

Um exemplo de projeto contemplado pelo prêmio foi o seminário *História da Dança no Acre: compor afetos, traçar alianças e descobrir caminhos*, contemplado na edição de 2015 e que teve uma série de desdobramentos que vem rendendo frutos até os dias de hoje.

Um grande desafio é a possibilidade de conseguirmos um número significativo de projetos inscritos no estado do Acre. A partir destas inscrições, será possível gerar indicadores e um panorama para a construção de políticas públicas específicas a serem desenvolvidas nesta região.

Ao longo de 10 anos da existência do prêmio, através de análises anuais com um recorte específico para o estado, constatamos que 98% das inscrições são oriundas da capital, Rio Branco, o que demonstra claramente a necessidade de descentralização das ações, atingindo as produções de outras cidades.

Neste sentido, para que estes números sejam revertidos e tenhamos um alcance cada vez maior fica evidente a necessidade de alinhamento entre gestores municipais, que estão mais próximos dos artistas e instituições, com programas que já são consolidados.

Infelizmente nos dois últimos anos (2016-2017) não foram realizadas novas edições do prêmio, em função da falta de disponibilidade orçamentária por parte do Ministério da Cultura, deixando uma lacuna no fomento e na circulação da dança regional e nacional.

Dentro da região Norte, projetos que envolvam a integração, circulação e o intercâmbio de artistas dos 7 estados nordestas ainda são muito pontuais, percebe-se aí uma carência de

trocas entre a dança local. Vale destacar iniciativas que são impactantes para a região tais como: os microprojetos da Amazônia Legal, gerenciado pela Funarte voltado ao financiamento e intercâmbio de pequenas e médias produções da região Amazônica, e o Amazônia das Artes projeto do Sesc que contempla a circulação de diversas manifestações artísticas fora dos grandes centros urbanos.

Programas de capacitação como oficinas, *workshops* e seminários com periodicidade constante e que envolvam tanto as cidades do interior quanto a capital, são alternativas para fortalecer e acentuar a participação de profissionais e companhias em diferentes ações da dança.

O projeto *Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade*, reflete um exemplo de oportunidade de profissionais da mais alta qualidade, de diferentes segmentos da dança, oriundos de várias partes do Brasil, estarem em constante troca de conhecimento com os artistas acreanos.

Tenho participado frequentemente de comissões de curadoria de projetos de dança em diferentes regiões do Brasil, analisando e selecionando projetos, fica perceptível que cada região tem as suas particularidades. As produções locais refletem diretamente a política pública de dança que vem sendo desenvolvida e acredito que somente através de programas continuados específicos para a região e que tenham disponibilidade orçamentária é que poderemos impulsionar a produção local de dança. É fundamental que cada uma das esferas – município, estado e União – possam traçar programas para que a dança seja, de fato, estimulada.

Outro ponto que me chamou a atenção nessa coleta de dados e de experiências foi a carência de espaços culturais públicos

que contemplem a Dança em sua programação. Esta deficiência acontece em âmbito nacional, mas fica ainda mais evidente no Acre: a quantidade de equipamentos culturais públicos disponíveis é ínfima e os poucos que existem se quer atendem as necessidades básicas do segmento.

Em virtude disso, grande parte dos espetáculos de dança produzidos nesta região, e mesmo algumas produções nacionais, acabam procurando espaços alternativos e privados para mostrar sua arte.

Um aspecto que gostaria de destacar é o fortalecimento das danças urbanas na região Norte do Brasil. Durante minha estada em Rio Branco pude acompanhar o trabalho de grupos de dança da linguagem do *Hip Hop* formados por jovens bailarinos. Grande parte destes grupos têm uma interlocução importante com outros grupos da mesma linguagem na Bolívia, participando de coproduções de espetáculos e festivais realizados em território boliviano. Isso não apenas demonstra a força e a importância da articulação como reforça que caminhos já foram traçados e mesmo com todas as adversidades encontradas, é possível estabelecer a conexão com a cultura de diferentes países. Fica claro um potencial e a qualificação destas produções com a percepção de um aumento frequente de público e do surgimento de jovens criadores.

Por fim, acredito que estamos iniciando a jornada para a descentralização de ações voltadas para a Dança onde os desafios são muitos, mas tenho a convicção que oportunizar a capacitação para gestores (públicos e privados), produtores, artistas e demais integrantes da sociedade civil por meio de diferentes modelos de formação, contribuem para o empoderamento popular da política e gestão cultural frente à diversidade, plurali-

dade e particularidades deste universo, transformando a cultura em uma ferramenta efetiva de desenvolvimento econômico e social.

REFLEXÕES SOBRE AS MEMÓRIAS DE UMA DANÇA EM ESTADO DE ESPÍRITO

Soraia Maria - Universidade de Brasília - UnB

*Não é da memória e da sensação que se formam sempre
em nós a opinião espontânea da criação e a refletida?*
(SÓCRATES)

Ministrar a oficina “Dança e Atualização” dentro do projeto “Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade” no período de 11 a 17 de setembro de 2016, no teatro de Arena do Sesc na cidade de Rio Branco foi uma experiência ímpar.

Pela primeira vez no Estado do Acre e na cidade de Rio Branco pude entrar em contato com a cor e o calor local, e ver de perto o projeto realizado pelo Sesc Acre, muito interessante e profícuo. Ao perceber e sentir a realidade das pessoas envolvidas na oficina tive a dimensão real da delicada e sensível curadoria do evento, ficou clara a preocupação com a formação de artistas e professores de dança da região. E com certeza o objetivo de ampliar o horizonte de informações sobre a dança contemporânea que acontece em outras regiões do Brasil foi atingido, não

só pelos vários esforços realizados pela curadoria atenta, como também pelas parcerias realizadas para o desenvolvimento das várias etapas do trabalho, que agora desponta com mais um fruto na organização desta publicação, para a qual gentilmente fui convidada a participar e registrar minhas impressões.

A escolha da minha oficina foi diretamente focada na particularidade dos temas cristãos abordados em alguns dos meus trabalhos artísticos. Rio Branco apresenta uma grande parcela de artistas formados por projetos de dança desenvolvidos em igrejas cristãs. E com certeza, como em várias outras regiões do Brasil, o papel dessas instituições cristãs tem sido fundamental na atualidade, tanto no sentido de formação, quanto no de proporcionar a produção de espetáculos e o desenvolvimento de habilidades corporais tão necessárias a essa arte. A curadoria do projeto achou interessante que temas cristãos estivessem presentes em minha obra sem que ela estivesse vinculada a alguma igreja específica. Tal fato poderia ser interessante como ponto propiciador de debates, diálogos e trocas de informações. E realmente fiquei muito feliz com a maturidade artística e profissional do grupo envolvido e com as trocas realizadas.

A partir das minhas memórias posso refletir agora as trocas realizadas e compreender mais amplamente a curadoria do projeto. Entre os participantes das oficinas vários eram cristãos de várias denominações, e esse tema esteve presente o tempo todo. Muitas perguntas me foram feitas e os participantes ficaram muito interessados no fato de eu levar a minha experiência com a produção de temas bíblicos na dança fora do ambiente religioso (sem o apoio espiritual e econômico naturalmente encontrado nessas entidades) e mostrar a possibilidade da realização desses temas na amplitude de uma produção mais acadêmica/

artística por excelência, inclusive concorrendo a editais públicos e sendo selecionada.

O meu percurso religioso pessoal influenciou indiretamente o meu desenvolvimento artístico e o meu trabalho na universidade. Muitas vezes eu iniciava as minhas aulas, na pós-graduação, citando o primeiro capítulo de Gênesis para exemplificar a dificuldade da criação, e que como Deus é o artista maior por excelência, pois criou todas as coisas. Assim, devemos nos inspirar nessa organização: até mesmo Ele teve de fazer a separação entre trevas e luz, entre caos e ordem para gerenciar a sua obra. Nesse sentido, sempre visitei as várias fontes bíblicas como um rico manancial para os desdobramentos metodológicos da criação em arte, especificamente a dança e a pintura. E muitas vezes nas aulas práticas, exemplificava a pausa de um movimento ou outro com a metáfora de uma oração. Mas, nesses casos, também aconteceram algumas dificuldades, pois o ambiente acadêmico – laico por excelência – encontra as resistências de outras culturas religiosas e isso em si já é um gerador espontâneo de polêmicas entre as narrativas e mitos religiosos. Mas, para além de toda a questão religiosa, o que sempre me interessou na bíblia foi a questão humana e suas projeções místicas desdobradas na própria humanidade, e também o que disso resulta como propulsores internos da expressão artística.

O tema bíblico esteve presente principalmente em dois momentos de minha criação artística: primeiro, no mestrado por mim defendido na Unicamp em 1996 com o trabalho “Profetas em Movimento”, que resultou no desenvolvimento de um espetáculo e que teve várias edições no decorrer de uma década (de 1996 a 2006), com a edição do Livro Profetas em Movimento publicado pela Edusp/Imprensa Nacional em 2001 e o livreto catálogo/DVD publicado pelo CDPDan (Coletivo de Documentação

e Pesquisa em Dança/CEN/UnB) em 2006, por ocasião da edição desse espetáculo apresentado no Teatro Nacional de Brasília no mesmo ano. Num segundo momento, no projeto desenvolvido em 2010 intitulado “No Princípio” (2010), o qual também teve a edição de um livreto catálogo/DVD do espetáculo pelo CDPDan.

O tema religioso também inspirou mais sutilmente o meu projeto “21 Terras”, de 2012, que consistiu em duas exposições de quadros (realizadas nos Sesc de Taguatinga e do Setor Comercial Sul de Brasília), na apresentação de um solo de dança e na realização de uma trilogia de videodança, com a participação de skatistas e dançarinos de HipHop¹. Em “21 Terras” cito versículos bíblicos tanto no texto do livreto catálogo produzido, quanto nos quadros pintados para a exposição e esses versículos são motivadores de todo o projeto.

No artigo “O texto bíblico no trânsito da dança: Profetas em Movimento na cena”², faço uma reflexão sobre o tema da presença do texto bíblico no percurso cênico do espetáculo “Profetas em Movimento”, que faz interagir dança, escultura, música e literatura com a transposição para a cena do conjunto escultórico dos Profetas do Aleijadinho, dos evangelistas da catedral de Brasília, das obras de Athos Bulcão, diferentes estilos de dança e referências bíblicas do Velho e do Novo Testamento como fonte de inspiração para a criação cênica³.

No referido texto saliento que a perspectiva do texto bíblico que permeou toda a construção narrativa simbólica do es-

¹ Ver videodança em: http://youtube/4T_OaigJA-c; ver solo de dança em: http://youtube/3VJQ-T_hrpc

² Publicado pela revista Moringa – Artes do Espetáculo (UFPB), Paraíba, v. 4, p. 77 - 91, 2013.

³ Profetas em Movimento. In: CDPDanUnB, publicado em 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=e_w-X2MUCiU>. Acesso em: 4 out 2018.

petáculo não é inédita. Como podemos observar, no decorrer da história da dança ocidental encontram-se vários trabalhos de referência a esse texto clássico da cultura religiosa, desde a Idade Média, passando pelo Renascimento, assim como também do balé moderno à dança moderna. A estética e a dramaturgia quando se cria um balé bíblico geram questões ambíguas, mas também oferecem uma grande oportunidade para se verificar a questão das atitudes éticas, estéticas e espirituais mobilizadas no imaginário do coreógrafo. Loie Fuller e Maude Allan foram duas dançarinas que introduziram temas bíblicos em suas danças. Loie Fuller desenvolveu seu solo “Salomé” em 1895 e, em 1911, a dança de Miriam. Maude Allan causou um escândalo internacional com sua “Visões de Salomé” em 1907. Também Ruth St. Denis e Ted Shawn sujeitam suas criações a temas bíblicos como em “Salomé”, de 1948, entre outras criações. George Balanchine criou sua versão do “Filho Pródigo” para a companhia dos Balés Russos dirigida por Diaghilev. Também os expoentes da dança expressionista tais como Harald Kreutzberg e Kurt Jooss trataram de temas bíblicos em suas coreografias. Martha Graham, Jose Limon, Lester Horton, Anna Sokolow e vários outros coreógrafos trataram de temas do Antigo e do Novo Testamento em suas narrativas de dança.

A dança moderna tem em si alguns questionamentos espirituais/filosóficos dos quais muitas vezes emana uma forma profética. Ela tem desde temas como “O Filho Pródigo” e “Jó”, muito utilizados como referências e que trazem em si uma reflexão cristã, não só em coreógrafos como Martha Graham e Kurt Jooss, como também em coreógrafos mais contemporâneos como Paul Taylor e Twyla Tharp. O Antigo Testamento também tem se mostrado em diversos tempos uma fonte importante de

temas, religiosos ou não, para o exercício da dança em diversas nacionalidades.

A história de Salomé, no início do século XX, foi motivo de criação de coreografias, onde o protótipo da mulher fatal e sensual esteve presente nos gestos de Loie Fuller (1895/6), Maud Allan (1907/8), Tâmara Karsavina (1913/14), Ida Rubinstein (1908) e Ruth Page (1940).

No caso de “Profetas em Movimento” busquei no repertório simbólico tradicional dos profetas bíblicos, novas substâncias simbólicas. Quando se concebe os Profetas como uma forma capturada em uma postura estática (Profetas do Aleijadinho), está se apontando para uma correlação entre a semântica do significado e a semântica do significante, cuja união equivale ao sentido global do “Ser Profético”. Deste modo, é coerente pensar que o sistema de signos originais (as esculturas, o texto religioso) e a sua tradução para outro sistema de signos (a dança) é possível na medida em que os elementos formativos das respectivas linguagens formam um sistema de duas equações simultâneas. Embora difiram entre si, os valores absolutos dos elementos simetricamente correspondentes, numa e noutra equação, têm o mesmo valor relativo. É esse valor relativo que faz desses elementos operadores poéticos para além do seu valor absoluto, ocorrências visuais específicas de cada linguagem, específicas e simultâneas.

A dança, como em outras artes, se alimenta de “metáforas” para o desenvolvimento de sua expressão criativa. E é na metáfora do silêncio, da forma teatral “estática”, nas esculturas proféticas observadas, do adro barroco de Congonhas ao adro modernista de Brasília, que o antigo e o novo em comunhão se expressam nos bailarinos/observadores dos *Profetas em Movi-*

mento. Desse modo, o corpo é pensado como um trânsito, de significação estético/religiosa, e que assume essa mediação por meio da dança, da atualização da vida psíquica de suas personalidades plasmadas em informações indicativas de esforços passados.

O dualismo é característica barroca, no confronto de temas opostos: amor-ódio, vida-morte, juventude-velhice, no qual muitas vezes encontram-se também presentes o heroísmo, o ascetismo, o misticismo e o erotismo. Essas características muitas vezes estão ligadas à representação de temas religiosos como o martírio e a penitência, ligando sempre o céu e a terra, o sobrenatural ao natural, o eterno ao efêmero, Deus ao homem. Essas dualidades barrocas, revividas mais tarde pelo Expressionismo, à maneira dialética, não se anulam mutuamente, mas sim se complementam num movimento espiral de ascensão, de evolução. Tal fato torna-se completo e complementar com a presença do novo, das referências visuais modernistas brasilienses, um desdobramento e evolução abstrata de toda a massa em transe do barroco.

Segundo Ivo Storniolo (1986) a bíblia é um conjunto de livros, “uma verdadeira biblioteca” que narra a história de pessoas que tiveram um encontro com Deus e com a sua ação, encontro esse realizado através da vida e da história e que tem dois pontos fundamentais: “mostrar quem é Deus e mostrar quem são os homens” (STORNILO, 1986, p. 9). Essa fonte de histórias do homem é riquíssima de imagens potentes para as experiências cênicas do corpo e permeou a minha específica vivência em torno desse tema. “Profetas em Movimento” mobilizou com intensidade todos os meus sentidos corpóreos, além da complexidade espiritual do tema a que me propus como desafio de criação e de motivação profissional. Meu corpo como passagem dos profetas,

seja pela “dansintersemiotização” (termo utilizado para definir a minha teorização do processo de tradução intersemiótica pelo olhar da dança, no caso dos Profetas em Movimento), seja pela “dansintermediação” mais ampla (da dança permeando as outras linguagens da cena), foi muitas vezes o Significante Flutuante que ultrapassa o campo semântico, assim como pontua José Gil (1997) em seu trabalho sobre As Metamorfoses do Corpo.

Atualmente tenho me dedicado ao desenvolvimento do conceito das sinergias mnemônicas na dança. Existem vários níveis estéticos/mnemônicos no arranjo da informação preservada em cena e suas novas configurações propostas, assim como nos problemas da conservação e difusão das mesmas. O tesouro das memórias pessoais revisitado no processo criativo, do ponto de vista do seu contributo tanto na gênese do gesto expressivo primordial quanto na composição da argamassa do produto cênico final, edifica o legado da informação estética da dança para futuras gerações. Possivelmente, a sinergia dessas forças mnemônicas da criação em dança pode ser favorável à difusão e potencialização de informações pessoais e coletivas, revivendo e atualizando sua vitalidade na expressividade da obra.

Um dos aspectos importantes na criação artística impregnada com registro de memórias que podemos destacar, é a presença do “mito da origem”, conforme estudado pelo pesquisador Mircea Eliade. Esse mito merece ser observado, mesmo em uma sociedade laica, como a nossa. Podemos inferir que ele é derivado da potência original expressiva despertada pela sinergia mnemônica. Segundo o estudioso, a ideia de que um remédio não age, a menos que sua origem seja conhecida, é muito difundida nas culturas por ele analisadas. Assim, um de seus postulados é que nesses grupos não se pode realizar um ritual a menos que se conheça a sua origem. Aqui vale ressaltar a letra de um canto

xamã destacado por Eliade: “[...] se não se sabe de onde vem a dança não se deve falar a respeito. Se se ignora a origem da dança não se pode dançar” (ELIADE, 1972, p. 20)⁴. Nesse sentido, parece interessante trazer para o nosso estudo esse paralelo com o mito de origem, para a arte da dança de caráter mais contemporâneo. Não podemos esquecer que um dos conceitos e aplicações associados ao termo sinergia é quando existe a associação concomitante de vários mecanismos com funções que contribuem para uma ação coordenada. Mas para ocorrer a sinergia, o efeito resultante dessa ação tem um valor superior a atuação individual dos dispositivos sem um objetivo comum previamente estabelecido. Assim como no uso medicinal, a ação combinada de dois ou mais medicamentos resultam em um composto com efeito superior à mera soma dos medicamentos individualmente. Desse modo, caso não haja antagonismos, a reciprocidade produz a potencialização das individualidades, ou seja, o efeito sinérgico ocorre quando drogas interagem de forma a ampliar um ou mais dos seus efeitos. Nesse sentido, a própria sinergia parece associada às memórias pessoais, na medida em que uma mnemônica serve como gatilho de associação e memorização, basicamente intersemiótico.

O espetáculo “No Princípio”⁵, leva em conta o Mito de Origem atualizado na arte da dança. Esse trabalho foi a tentativa de desdobrar em cena alguns temas dessa arte, na contemporaneidade. Tal pesquisa buscava diluir as fronteiras entre dança,

4 ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

5 Com o patrocínio do FAC (Fundo da Arte e da Cultura do GDF) e dirigido por Soraia Silva, “No Princípio” (espetáculo/documentário) foi apresentado nos dias 23, 24 e 25 de junho de 2010, no teatro Sesc Paulo Autran- Taguatina, DF. Ver imagens desse trabalho em: <http://cdpdan.blogspot.com.br/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00-08:00&max-results=5>.

teatro, literatura, imagem, memória, novas mídias. “No Princípio” teve como argumento o primeiro capítulo do texto bíblico de Gênesis, no qual cada dia da criação foi interpretado por um dos artistas convidados. Durante o espetáculo, cada bailarino-criador falou através de seus gestos e expressões cênicas, de sua trajetória e de seu credo como artistas dedicados à linguagem da dança em uma metaretrospectiva cênica.

Nesse trabalho participaram os artistas pesquisadores do CDPDan, alunos de mestrado, doutorado e iniciação científica e convidados especiais. A diversidade de idades, experiências e vivências desses artistas com a linguagem da dança e suas memórias (acervo de registros pessoais de suas artes) foi a matéria prima do espetáculo.

Duas perguntas foram geradas para fomentar o espaço da expressão individual no processo de criação dos bailarinos: 1- quais foram as referências de movimento ou coreográficas que marcaram a sua trajetória na dança? 2- Como você percebe o versículo bíblico que lhe foi designado, no livro de Gênesis, como metáfora de criação do seu movimento expressivo?

Essas perguntas foram respondidas pelos artistas, em cena e no livreto do espetáculo. Destaco alguns exemplos: “Quando danço, Deus gosta de criar formas e preencher os meus espaços vazios iluminando-os de vida” (Soraia Silva – 1º dia); “O ar é o Espírito e separa a água celestial da água terrena. A dança é a expressão corporal que veio do Espírito” (Zou Mi – 2º dia); “O ser humano é um espaço de possibilidades entre a vida e a morte sobre a terra. A dança é expressão do ser humano nesse espaço e além” (Sabrina Cunha – 3º dia); “A dança é a luz como aspiração – um caminho, uma referência – conduzindo para a plenitude do ser humano” (Yara de Cunto – 4º dia); “Antes um animal – sou

Ser humana animal – meu corpo DANÇA e multiplica minhas criações que são pequenas criaturas reais de Deus” (Laura Virgínia – 5º dia); “Da ideia à conformação, dual e complementar, que se re-cria no movimento, disseminando a inspiração primordial” (Alexandre Nas – 6º dia); “O início é o momento da geração, é o que nos empurra para o futuro, nos faz viver” (Ana Macara – 7º dia).

Essa experiência foi um encontro na poesia da dança entre música, memória, corpos em movimento, imagens de arquivo, animação cenográfica computacional, iluminação e figurino. Cada bailarino pôde entrar no seu universo criativo e começar a desenvolver suas ideias coreográficas, musicais e de figurino juntamente com o músico e a figurinista. Durante o espetáculo foram realizadas duas projeções: a animação cenográfica (em uma poética tecnológica da atualidade), e as projeções de partes do memorial/documentário de cada bailarino criador⁶.

Desse modo investimos no espaço da memória pessoal atualizada na cena, ou seja, a retomada de lugares expressivos, em registros do passado, projetando nossas percepções atuais no confronto de vários níveis de depoimentos estéticos no quadro cênico. Aqui a “dansintermediação” ganhou status de poética, na medida em que os arquivos pessoais se tornaram revisitação e presentidade no jogo de interação da imagem exibida e o movimento do bailarino.

Algumas pesquisas em arte têm se preocupado com a gênese da criação, observando nesse processo a origem das potencialidades criativas realizadas na obra. Para Rosana Van Langen-

6 Ver imagens em: http://cdpdan.blogspot.com.br/2010/05/cdpdan-apresenta_28.html.

donck (2004), pesquisadora que utiliza no seu método a Crítica Genética transposta para os estudos da criação em dança⁷,

a gênese bíblica, os estudos cosmogênicos da física e os estudos genéticos da biologia dizem respeito às questões do nascimento, da emergência e da elaboração de algo que necessita de leis para seu desenvolvimento e ao seu caráter de transmissibilidade. (LANGENDONCK, 2004, p. 17)

Langendonck observa também que teorias como a do *Big Bang*, sobre a origem do universo, distribuídas nas diversas áreas do conhecimento, lançam luzes sobre os estudos genéticos da criação artística na medida em que as simetrias quebradas no instante do *Big Bang* assemelham-se ao estado pré-criativo da mente do artista.

Refletindo agora sobre as minhas lembranças das experiências compartilhadas com o grupo participante da oficina “Dança e Atualização” dentro do projeto “Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade” na cidade de Rio Branco, no Acre, retomo as minhas sinergias mnemônicas sentidas de cada participante. Nelas pude perceber potencialidades, desafios, impasses e construções.

Metodologicamente optei por realizar alguns exercícios que introduzissem conceitos teórico/práticos sobre o estudo do movimento expressivo com a introdução aos conceitos da teoria de Laban. Nesse sentido sugeri exercícios de organização espacial do movimento em padrões determinados e de estudo das

7 Langendonck esclarece que a crítica Genética nasceu oficialmente em Paris – França, em 1968, no “Institut des Textes et Manuscrits Modernes – ITEM”, do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) e como metodologia, procura interrogar o processo de criação artística e compartilhar com o artista o segredo deste processo (LANGENDONCK, Rosana Van. *A sagração da Primavera Dança & Gênese*. São Paulo: Edição do Autor, 2004).

qualidades dos fatores do movimento: Fluência, Espaço, Peso e Tempo em aplicações práticas. Também aqui foram tratadas questões cênicas tais como o relacionamento com o outro e diálogos corporais. Ampliando o estudo da expressividade procurei trabalhar a criação de sequências dentro do limite temporal, coordenação e memorização dessas sequências; consciência e aplicação das noções de fluência e criatividade com a exploração de ideias corporais em movimento, com variação de tons pelo uso de imagens dos elementos da natureza. Assim, nesse exercício em particular, a água, a terra, o fogo e o ar foram tratados como elementos motivadores de um pensamento corporal que unisse interioridade e exterioridade na sinergia mnemônica entre movimento/ação/imaginação, provocada pelas memórias pessoais e o relacionamento arquetípico individual com cada elemento.

Também notei uma prontidão, habilidade prática e abertura para uma discussão e apreensão de novos temas de movimento sugeridos. E nesse sentido, pude realizar uma troca fundamental com os participantes, disponibilizando o meu acervo de imagens, filmes de dança e documentários aos quais íamos assistindo e discutindo. Entre eles, além dos meus projetos artísticos pessoais, aqui discutidos neste artigo, outros como: Considerações sobre o Poder, o Amor e a Morte, a obra de Kurt Jooss; Mary Wigman; DV 8 Physical Theatre; Carolyn Carlson Dance Balle; Sankai Juku; Documentário Eros Volússia; A Mesa Verde de Kurt Jooss; O que fazem Pina Bausch e seus dançarinos em Wuppertal; O Círculo Eterno e Noite de Santa Valpurgia de Harald Kreutzberg; A dança de Dore Hoyer; A busca da dança – o outro teatro de Pina Bausch; O balé Triádico de Oskar Schlemmer; Balé – Teatro: Susanne Linke e Reinhild Hoffmann; Dança da Guerra do Povo Xavante, entre outros.

Os impasses e descobertas eram diários, com um reconhecimento mútuo de habilidades e competências. Nesse ambiente de diálogo pude revelar meu modo do fazer artístico e didático, assim como recebi a atenção e a disponibilidade de compartilhar experiências com o grupo presente, tanto na participação das propostas práticas quanto nos debates gerados em torno da abordagem do tema cristão em minha obra. Uma das integrantes do grupo, importante artista da região, atuante no ramo da dança desenvolvida no âmbito de uma igreja cristã, me presenteou com um DVD de um dos espetáculos por ela produzidos, o qual agora faz parte do acervo do CDPDan na UnB. Esse gesto demonstrou a abertura para um diálogo, para além da minha fala. Assim pude constatar a seriedade e o empenho dessa artista na formação da prática da dança na região de Rio Branco, cuja influência já se faz sentir no decorrer de mais de 10 anos. Como também entrei em contato com outras realidades e diversidades de experiências e corpos dos participantes, não menos competentes e sérios na sua participação na cena da dança acreana. As memórias pessoais, as antigas e as mais recentes, marcadas também nas práticas realizadas com os presentes nas oficinas propostas no projeto, são as potencialidades de desafios estéticos futuros. Esses constructos, na área da dança, com certeza serão bem-vindos e bem inseridos nas trocas de informações com outras regiões do Brasil.

O QUE FAZ UMA PSICANALISTA COM O CORPO?

Liliane Santos - Universidade Federal do Acre - Ufac

O que faz uma psicanalista com o corpo? Ou ainda, o que faz uma psicóloga de orientação psicanalítica com o próprio corpo? Eis um questionamento que ousei me fazer depois de alguns anos de análise. Sendo a escuta o meio primordial que orienta o seu ofício, o corpo aparece para a psicanálise como palco onde se manifestam os afetos e emoções, canal de comunicação que nos presentifica no mundo e demarca a separação eu-outro. Não me refiro ao corpo enquanto matéria, mas ao corpo carregado de palavras, corpo nomeado e compartilhado na relação com o materno, corpo subjetivado nos vínculos e nas relações. Foi na busca desse corpo e no que ele poderia responder ao meu enigma que pude me performar no espaço da dança e experimentar outras possibilidades sublimatórias¹ que me constituem nesta travessia subjetiva.

¹ A sublimação é concebida na teoria psicanalítica como forma de expressão da energia pulsional voltada a fins socialmente aceitos, como a ciência, a arte e a religião.

Este trabalho tem a intenção de compartilhar esse percurso, que começa na dança aérea e passa também pelo chão, pelo contato e improviso, pelo olhar e pelo vídeo, pelas referências expressionistas de um projeto que se efetiva enquanto grupo e se denomina Expressões Contemporâneas. Este relato também é atravessado pela minha trajetória enquanto analista e principalmente analisanda, que tem na psicanálise um dos pilares para compreender e intervir sobre o mundo.

Ao propor esta interlocução, convém citar que a psicanálise surge exatamente para responder ao enigma do corpo, para dar respaldo a um sofrimento ignorado pela medicina da época, de um corpo carregado de afetos, de marcas mnêmicas que se manifestam nesse espaço vital, e de como toda a nossa constituição subjetiva se organiza a partir de experiências vividas na corporeidade. Nas palavras de Freud (1923/2007), o eu é antes de tudo corporal.

Das vivências de um corpo compartilhado no útero materno ao processo de separação e diferenciação de si pelo banho de palavras que o acompanha, o corpo é a maneira primordial de presentificar-se no mundo, porta-voz do desejo e da satisfação prazerosa vivida em si mesmo, como também, expressão maior de nossa fragilidade e nossas limitações. Carregando as referências da biologia, Freud também vislumbra um corpo funcional, que se adapta ao meio e às adversidades como condição de sobrevivência. Trata-se, pois, de um corpo criativo, que carrega em si mesmo os limites e as possibilidades que nos norteiam como sujeitos divididos.

Não por acaso, em Freud (1933/2007) temos um feminino que se organiza a partir de uma falta no corpo, e é exatamente essa falta que vai dar as nuances para o encontro com a femi-

nilidade e suas inúmeras metáforas. A partir de uma tentativa apontada pelo autor como incompleta, Freud tenta explicar a relação do feminino com os fantasmas da sexualidade, os quais se vestem muitas vezes de corpo belo, corpo feio, corpo sadio, corpo doente, corpo fraco, corpo fálico, corpo grávido, corpo sexual, corpo pecaminoso, corpo velho e a própria negação do corpo.

Diante desse corpo que fala e produz demanda em análise, o analista intervém com a palavra e, é pela fala do analista que ele toca o corpo do analisando e produz efeitos sobre os seus significantes, “pois, quando do atravessamento pela fala, o corpo também é afetado” (CUKIERT; PRISZKULNIK, 2002, p. 149). Nesses termos, o tratamento dispensado ao corpo pela psicanálise não se orienta pelo orgânico, mas incide sobre os significantes que ora aprisionam, ora libertam o eu corporal de suas soluções de compromisso.

Para Lindenmeyer (2012, p. 352), o corpo “ganha um estatuto que rompe com o puramente biológico e passa a ser pensado como lugar das inscrições pulsionais e fantasmáticas, e significado pelo processo do tratamento pela linguagem”. Pode-se ainda pensar no corpo enquanto real, sinônimo de gozo e de caráter inominável; o corpo imaginário, matéria-prima para a conformação de um eu especular e alienado, e por fim a assunção de um corpo atravessado pelo simbólico, que abdica do júbilo especular para ascender à condição de sujeito da linguagem.

Para Winograd e Mendes (2009, p. 217), “o corpo próprio não é um dado natural e originário, sendo inicialmente apenas um pedaço de carne, um estranho que será preciso subjetivar e do qual o sujeito deve se apropriar”. A partir das marcas e cicatrizes, do cheiro, da cor, dos afetos contidos, do pulsar, do ritmo, do toque, do prazer, o corpo vai se constituindo como um guia

individual na relação com o outro, ele se estabelece pelos sinais mnésicos, pelo olhar, mas é pelas palavras que passa a ascender à condição de sujeito na relação com o Grande Outro².

Nesta perspectiva, a possibilidade de reconhecimento de si, na qualidade de sujeito desejante, está na nomeação do desejo e na legitimidade da própria alteridade. É pelas diferenças vislumbradas na relação com um Outro estrangeiro a nós que se reconhece enquanto tal, ocasião em que esse Outro deixa de servir de espelho, para oferecer os significantes da diferença.

A dança surge para mim como um novo significante para o corpo que, por sua vez, permite incorporar novos significados, sendo suas variadas formas de expressão mais um caminho possível no encontro com a feminilidade. Trata-se de uma experiência sublimatória que anima o corpo, que direciona a pulsão sexual não mais para o sintoma, mas para fins socialmente acolhidos.

A dança, enquanto vivência corporal e artística, apresenta-se como uma forma de lidar com a falta e com a castração, ela opera sobre corpo e com o corpo, oportunizando o regozijo narcísico tão importante ao amor-próprio e à autoestima. Como se verá a seguir, não se trata, por sua vez, de uma compensação alucinatória de negação de nossas falhas e vazios internos, mas da possibilidade fecunda de criação a partir do reconhecimento de um desejo inédito operado pelos limites do corpo.

IMPRESSÕES DO CORPO

A motivação para fazer parte do projeto Expressões Contemporâneas surgiu após o contato com a dança aérea e as acro-

² Lacan propõe uma distinção entre o outro (minúscula) como representante das relações duais pautadas pela identificação, e Outro (maiúscula) ou Grande Outro como representante da alteridade, lugar onde se constitui o sujeito.

bacias em tecido. Todo meu encantamento e entusiasmo pela dança ousara adentrar um espaço que para mim nunca fora possível: o espaço da formação. Revisitando a memória e as cartografias³ construídas nesta experiência me deparo com a audição, olhares atentos e muitas pessoas que passaria a conhecer a partir dessa vivência, do toque e do contato corporal, das superfícies, dos trejeitos e das animações contaminadas pelas referências vindas do balé clássico.

Mobilizada pelo desejo que me personificava naquele espaço, buscava encontrar a harmonia e o equilíbrio, como alguém que se projeta numa mancha de tinta, meu desejo buscava uma forma, um traço estético que nem sempre foi presumível. No hiato entre o que busquei e o que pude encontrar, descubro um corpo esquecido, carente de memória corporal que pudesse responder ao que era demandado. Assim como a memória do neurótico, que precisa ser reconstituída no espaço analítico, a ausência de uma memória corpórea precisava ser estimulada e resgatada em um espaço de liberdade e fluidez necessário ao descobrimento das potências corporais.

Haveria nesse espaço criativo e inusitado um lugar para a psicanálise? Ou seria a psicanálise, que sempre esteve entre meus maiores interesses que deveria dar lugar à dança? Depois de exatos oito anos de análise, meu corpo permanecia para mim situado nas profundezas, como a metáfora freudiana de um grande *iceberg*. Voltar-se para o corpo era também como descobrir uma nova língua, que não a do sintoma e da insatisfação histérica.

Logo na primeira oficina oportunizada pelo projeto, ministrada pelo bailarino Lucas Souza, descobri que seria neces-

3 Sítio virtual criado para divulgar a produções e práticas de dança no estado do Acre: <http://cartografiadancadoacre.com.br/>.

sário me despir das amarras, retirar as sapatilhas, que de forma concreta nunca pude usar, mas que de maneira fantasmática me protegiam do ridículo e do feio. Como a rigidez de uma neurose, elas também me impossibilitavam o movimento, a criação, a fluidez e tudo aquilo que pode servir de referência ao objeto causa do desejo.

Assim como a psicanálise vem responder às transformações da modernidade e legitimar a supremacia do desejo do sujeito em detrimento ao desejo do Outro, a dança contemporânea exige o mesmo trabalho. Na maioria das vezes, já não se trata de destituir um mestre exterior, mas de desconstruir um Grande Outro interior, tão rígido e perverso quanto as caricaturas formuladas sobre o balé clássico.

Mesmo sem a experiência do balé percebi que habitava em mim uma bailarina, não pela precisão ou leveza dos movimentos, mas pelo imaginário de um ideal internalizado pela cultura. O imaginário, por sua conta, cobra seu preço, como tudo da ordem do imaginário, o ideal para mim se mostra inalcançável, intransponível, carrasco, pois exige a perfeição e me escraviza frente à imagem do espelho não lisonjeiro.

Deparar-me com os fracassos e limitações ao longo do caminho não me serviu ao gozo que se contenta com o olhar piedoso do outro, mas à passagem a um estado de liberdade verdadeiro. A liberdade experimentada nesse contato com a dança me coloca diante do não todo, do vazio, do buraco, das falhas que nos constituem e que tantas vezes tendemos a negar. O projeto Expressões me lança ao chão, ao solo, ao gozo solitário de alguém que falha. Em tempo, o contato e improvisado me resgata, me arrebatava, me transforma e me orienta na relação com o Outro.

A diversidade de características e origem dos participantes enriqueceu o projeto e deu mais liberdade ao processo como um todo. Entre palhaços, dançarinas e atores, o grotesco vai se conformando menos assustador, a forma dá lugar aos afetos e às diferentes visões de mundo que se inter cruzam e integram as experiências emocionais.

Dessa relação pressinto que o necessário já estava ali. Como uma psicanalista que carrega consigo a convicção de um saber inconsciente, eu julgava uma potencialidade latente que deveria emergir, não como pintura, mas como escultura a ser lapidada pelo experimento do contato e do atrito. À luz da analogia freudiana que compara o ofício do psicanalista ao do escultor, não poderia conceber meu próprio corpo como uma página em branco, mas como uma pedra bruta, cheia de afetos e histórias, a ser lapidada no contato e no improviso.

Como as agitações contaminadas que resistem ao processo de reinvenção proposto pelo contemporâneo, o conhecimento da técnica analítica por vezes atrapalha o analisando e o impede de lograr êxito, não se entregando verdadeiramente à regra fundamental da psicanálise: a associação livre. Por conseguinte, essa mesma liberdade é necessária ao bailarino, que precisa se entregar a uma vivência corporal e superar os conflitos entre técnica e “não técnica”.

A dança, assim como a psicanálise, me convida à travessia de um deserto sem referências pré-concebidas. A ausência de um imperativo normatizador desde a primeira oficina retira a técnica do seu lugar central e me coloca como sujeito, protagonista de um estilo próprio, onde meu corpo comparece como representante das impressões sensoriais de minha própria história, sem contornos nítidos e com movimentos inacabados num

constante vir a ser. A liberdade, por sua vez, cobra seu preço na angústia, como afeto mobilizador que brota diante do novo e frente a qual eu escolhi não recuar.

EXPRESSÕES DA DANÇA

O olhar entra em cena na oficina de *Vídeo, Imagem e Dança* ministrada por Alex Pimentel. A inserção de elementos tridimensionais, como os óculos de realidade virtual, reorienta o corpo num espaço que não é racional, mas peculiar. Já não importa como o mundo é, mas como vejo o mundo e como respondo a ele. Para além dos sentidos e da experiência direta há uma aquarela individual que serve à realidade psíquica de cada sujeito.

Em seguida somos convidados a olhar o que há em volta de uma outra forma, resgatar os sentidos contidos e mascarados por definições banalizadas e preconcebidas sobre as coisas. Da mesma forma, somos chamados a capturar as sutilezas dos movimentos na dança e integrar aspectos idiossincráticos que norteiam a nossa visão sobre a expressividade corporal do outro que observamos.

A dança se manifesta agora como a própria subjetividade, sem receios e contornos, a única moldura possível é aquela que se materializa na fotografia em vídeo. O corpo que serve de placo às emoções encontra o olhar do outro, ele gira, ele pulsa, ele grita, ele dança e incorpora novos significados. Nas luzes da fotografia ele é a cor e não mais a forma, ele é o verbo, é ação, ele põe em ato os sentimentos e promove o grito, a rebeldia.

O corpo que dança também liberta. Na oficina *Vídeo, Imagem e Dança* foi sem dúvidas onde experimentei maior liberdade e me permiti criar a partir de uma necessidade interna, de um abalo pulsional que mobiliza os conteúdos pessoais e inventa o movimento. Vejo-me agora vivenciando o conflito anunciado

por Lima (2007), entre o universo pulsional e as exigências da linguagem. Como colocar em palavras o inominável do corpo? Como deslizar no significante para compartilhar a experiência da dança?

Assim como a experiência analítica, transmitir a vivência do corpo que dança mostra-se um ato sempre incompleto, um ato que falha ao vislumbrar o todo, mas que em suas frestas deixa entrever espaços vazios no aguardo de significações. Como nomear a angústia diante do público? Como descrever o gozo experimentado no isolamento daquele que acredita não saber dançar? E ainda, como transmitir o regozijo narcísico daquele que se descobre enquanto corpo que dança?

De fato, essa experiência só pôde ser nomeada a posteriori, pois foi na oficina orientada por Soraia Maria sobre *Dança e atualização* que pude entrar em contato com o expressionismo e seu posicionamento político até então desconhecido. O expressionismo se apresenta na dança como manifesto reivindicatório de sua universalidade, partindo do pressuposto de que todo ser humano é um dançarino, ele pede espaço à beleza interior e possibilita a volta a um estado infantil, livre das amarras superegóicas (SILVA, 2002).

Nessa perspectiva, não se trata somente de questionar a técnica, mas de reverenciar a subjetividade e a intensidade do mundo interno, de sobrepor o princípio do prazer ao princípio da realidade, promovendo rupturas e adentrando um universo muitas vezes desconhecido pelo próprio eu. Por conseguinte, é também esse o percurso trilhado pela Psicanálise, que vê no infantil um caminho de descobertas para a subjetividade e busca no inconsciente a expressão da verdade sobre os sujeitos.

Estamos diante de um corpo que se abre também ao inconsciente, liberto das amarras que o prendiam pela tortuosa compulsão à repetição dos movimentos, o corpo criativo produz uma possibilidade sublimatória e não mais sintomática, de entrar em contato com a verdade do inconsciente. Assim como os sonhos, chistes e atos falhos quebram o protocolo da linguagem formal, o corpo livre que dança também promove a ruptura das verdades instituídas e abre espaço para a criação e para a transformação.

No expressionismo temos o corpo como porta-voz da palavra subjetiva, caminho onde se presentificam os afetos, onde os sentimentos se libertam e se rebelam diante da forma. Nesse fundamento, torna-se possível emergir um estilo próprio, não normativo, naturalizado nos contornos e legitimador da alteridade, o qual pude experimentar e ressignificar revisitando as cartografias da dança.

Ao entrar em contato com a trajetória e o estilo de Isadora Duncan pude, mais uma vez, atribuir sentido para a vivência libertária descrita anteriormente. Ao ser apresentada aos alicerces da dança moderna, pude me reconhecer nos movimentos circulares de Isadora Duncan e, assim como ela, descobrir oscilações na imobilidade do concreto.

Não se trata aqui de uma comparação pretensiosa, mas da possibilidade de reconhecimento de si a partir de um outro que me é estrangeiro. Assim como a constituição subjetiva é atravessada pela alteridade de um Outro que me reconhece e dá sentido à minha experiência no mundo, ser reconhecida pelo grupo e me reconhecer a partir deste lugar deu legitimidade ao potencial criativo de meu corpo, um corpo performático que precisou

entrar em contato com a obra e o legado de Isadora Duncan para existir enquanto tal.

Como um analisando que acredita não saber de si e da sua verdade até perceber na sutileza de um ato falho que o conhecimento buscado sempre esteve ali, mesmo sem conhecer a precursora da dança moderna, seu estilo se mostrava natural e intrínseco ao meu corpo, agora intermediado pelas discussões trazidas por convidados enriquecedores do projeto, advindos de outros cenários culturais e fundamentais por permitirem a mim, me redescobrir na dança de Isadora.

Na travessia de psicóloga em meio a bailarinos, encontro nesse ambiente muito mais um espaço de conhecimento sobre mim, sobre minha relação com meu próprio corpo, com o imperfeito e com os limites humanos resgatados pela dança contemporânea. O corpo emerge aqui como uma fala plena, superfície ritmada que põe em movimento a falta a partir de um vazio necessário.

O vazio é o que torna possível o voo na dança aérea e a criação na dança contemporânea. Nas palavras de Rubem Alves (2005, p. 9), “o vazio é o espaço da liberdade, a ausência de certezas”, o espaço do jogo e do improviso, dinâmica entre a presença e a ausência, é o que possibilita o desejo e nos aproxima da verdade do ser, dos significantes do corpo. O vazio é ainda, nas palavras de Lima (2007) uma “falta que baila”, falta que produz novos significados para o corpo e para as experiências por ele atravessadas. Nesse espaço, “o bailarino aponta, com o corpo, para algo mais-além do corpo, corpo imaginado, desejado, em processo e processando, um corpo que se nega à imobilidade” (LIMA, 2007, p. 13).

Apesar das limitações que a língua impõe ao partilhar desta experiência, este trabalho teve a intenção de dividir esse percurso. Mais que um encontro com o grupo, vislumbro um encontro comigo mesma que me anima a novas descobertas. A dança aérea, de que pouco falei aqui e que acabei não vivenciando dentro do projeto, permanece como meu grande deslumbramento, a qual se constitui como extensão do corpo performático que me atravessa, um corpo que dança e que se autoriza a partir desse lugar, como também deve fazer uma psicanalista.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **Religião e Repressão**. São Paulo: Loyola, 2005.

CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan: Uma contribuição à questão do corpo em Psicanálise – Freud, Reich e Lacan. In: **Estudos de Psicologia**, Natal, v. 7, n. 1, p. 143-149, Jan. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2002000100014&lng=pt&tlng=pt>. Acesso em: 27 set. 2017.

FREUD, Sigmund. O Eu e o Id (1923). In: _____. **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. v. 3. Rio de Janeiro: Imago, 2007. p. 13-92.

FREUD, Sigmund. Feminilidade (1933). In: _____. **Obras Completas de Sigmund Freud**. v. XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.263-293.

LIMA, Carla Andréa Silva. **Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater** / Carla Andréa Silva Lima. Dissertação (m estrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS7YZNET/disserta__o_2a.pdf?sequence=1>. Acesso em: 24 jul. 2017.

LINDENMEYER, Cristina. **Qual é o estatuto do corpo na psicanálise? Tempo psicanal.**, Rio de Janeiro, v. 44, n. 2, p. 341-359, dez. 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So10148382012000200006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 7 ago. 2017.

SILVA, Soraia Maria. O expressionismo e a Dança. In: GUINSBURG, Jacó (Org). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. Qual corpo para a psicanálise: Breve ensaio sobre o problema do corpo na obra de Freud. In: **Psicologia: Teoria e Prática**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 211-223, dez. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151636872009000200015&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 8 ago. 2017.

REENCONTRAR UMA DANÇA DANÇANDO

Marcelo Sena - Recife - PE

Este texto está sendo escrito em setembro de 2017. Já são dois anos, desde que fiz minha primeira viagem ao Rio Branco/AC, para ministrar uma oficina e palestra de dança, relacionando memória com diferentes modos de fazer dança. Naquele momento, a minha experiência no Acervo RecorDança, um projeto de história da dança na Região Metropolitana do Recife e a minha trajetória como diretor e responsável pelo acervo da Cia. Etc., companhia de dança criada em 2000, me apontaram caminhos que convergiam com os objetivos das ações que eu iria participar no projeto Expressões Contemporâneas, para o qual fui convidado por Valeska Alvim.

Um outro fator relevante para a época era que a Cia. Etc. estava a poucas semanas de estrear um novo espetáculo, Os Superficiais, dirigido por mim, em que a memória era o fio condutor de toda a dramaturgia do espetáculo, e cito dramaturgia aqui como um pensamento/corpo que sustenta e contamina todos os elementos do espetáculo. Para esta criação, as experiências corporais profissionais e íntimas dos criadores serviram de ponto

de partida para construir uma rede de experiências em comum e outras tantas divergentes nas histórias da dança de cada um.

Passados esses dois anos, eu já não consigo aqui refletir sobre aquela oficina como se eu não tivesse passado por outras experiências relacionadas com a memória na dança. E vou um pouco mais longe: ao encarar minhas experiências com outros processos criativos, novos ambientes de trabalho e diferentes relações sociais pessoais, vejo e entendo de outra forma tudo o que aconteceu naqueles seis dias em Rio Branco.

Em um dos estudos feitos para a criação de Os Superficiais me deparei com um livro intitulado de Subliminar – Como o Inconsciente Influencia Nossas Vidas (2013), de Leonard Mlodinow, em que ele apresenta um outro conceito de “inconsciente”, de Müstenberg, como uma parte de nossa mente em que as lembranças são reconstruídas a partir de lacunas, falhas e sobreposição de “fatos” que nem sempre estiveram ligados no tempo ou no espaço, nos levando a inventar memórias, sem a intenção e o reconhecimento dessas memórias como criação:

A partir da natureza desses erros da memória, além de muitos outros incidentes documentados que estudou, Müstenberg elaborou uma teoria da memória. Ele acreditava que nenhum de nós pode reter na memória a vasta quantidade de detalhes com que nos confrontamos em qualquer momento da vida, e que nossos erros de memória têm uma origem comum – todos são artefatos das técnicas que nossa mente usa para preencher as inevitáveis lacunas. [...] Müstenberg publicou suas ideias sobre a memória num livro que se tornou campeão de vendas, *On the Witness Stand: Essays on Psychology and Crime*. Aí, ele elaborava inúmeros conceitos chave que muitos pesquisadores agora acreditam corresponder à maneira como a memória realmente funciona: primeiro as pes-

soas têm uma boa lembrança dos aspectos principais dos eventos, mas uma má lembrança dos detalhes; segundo, quando pressionadas pelos detalhes não lembrados, mesmo pessoas bem-intencionadas, fazendo sinceros esforços para serem precisas, e sem quererem, preenchem os detalhes inventando coisas; terceiro, as pessoas acreditam nas lembranças que inventam. (MLODINOW, 2013, p. 74- 75).

E é pela falha da minha memória (como a de qualquer outra pessoa), que agora já se completam em mim novas “memórias”, sentidas como lembranças reais, que recomponho aqui algumas reflexões que tive nesse período. Algumas talvez estivessem presentes já no curso, outras surgiram em contato com o retorno dos alunos e outras foram sendo geradas em outros momentos que talvez nem tenham relação direta com o curso, mas que me despertaram outras questões.

Minhas anotações me lembraram que no primeiro dia de aula lancei uma pergunta para que cada um se apresentasse a partir dela: “onde e como você guarda sua dança?”. A intenção era perceber os entendimentos sobre dança e, principalmente, sobre a possibilidade de “guardar” uma dança. As respostas foram bem diferentes. Tentei deixar a pergunta aberta, abrindo às possibilidades poéticas de interpretação, passando pela metáfora do “guardar” algo imaterial e entender quais os vestígios materiais que a dança de cada um poderia gerar. Mas, aos poucos, o entendimento mais concreto de arquivar, registrar, catalogar, mapear, sistematizar foi aparecendo e, com isso, a ideia do registro como memória foi se relacionando com as possíveis formas de “guardar uma dança”. Fotografias, vídeos, programas de espetáculo, figurinos, desenhos feitos no papel para descrever a coreografia, livros, matérias na imprensa foram emergindo das conversas. Até que os corpos/bailarinos/bailarinas começaram a

ser citados como “plataforma” destas memórias, um acervo encarnado, vivo e em constante construção de memórias.

Foi então que o primeiro dia nos abriu um caminho rico e desafiador para tentar pensar outros paradigmas de memória em dança, desafiando a materialidade convencional (apesar de ainda raros) dos acervos de dança, como os mencionados no primeiro momento daquela pergunta: “onde e como você guarda sua dança?”. Houve também uma expansão da ideia de dança, como algo que não se resume a uma coreografia específica, mas também a técnicas construídas com/pelo corpo, dramaturgias corporais, estados de presença, processos criativos e de pesquisa, deixando de reservar o status de dança apenas ao momento de apresentação ao público.

Os dias seguintes foram cheios de surpresa de cada aluno, ao trazerem para a oficina fotos antigas, matérias de jornais, cadernos de anotações, figurinos guardados há anos, vídeos e muitos depoimentos. A tomada de consciência da potência que cada vestígio suscitava enquanto elemento criativo foi um forte elemento de deslumbramento, que parecia incitar cada um a descobrir como lidar com essas memórias. Ao mostrarem seus “baús”, suas experiências pessoais vividas e também as de pessoas que contribuíram vigorosamente nas suas formações profissionais, a emoção foi tomando conta no modo de encarar o processo.

E foi nesta sensibilização que fomos conseguindo alcançar um tipo de engajamento pessoal, que nos permitiu gravar com muita força em nossas mentes o que estava sendo experienciado ali. Ao ter em mãos alguns vestígios do passado eu lembro esse passado, atualizo e, conseqüentemente, crio um presente, mesmo que embebido de passado. No ato de contar a alguém

esse passado, passo a criar, construindo uma ponte entre passado e presente. Mas neste exato momento, eu me deixo acreditar nesta lembrança como algo que, de fato, aconteceu no passado. Com isso, eu não percebo que muitos detalhes do que foi vivido não estão em minha “memória” e, então, eu passo a “inventar” esses detalhes (sem tomar a consciência disto), para que eu afirme aqueles acontecimentos como reais, como se estivesse tendo um acesso imediato ao que foi vivido. E apesar desse sentimento de estar contando a “verdade”, eu reinvento e crio uma “nova verdade”, sem que eu me dê conta do ato em si de criar “memórias”.

O que novos estudos no campo da neurociência vêm nos sinalizar é justamente dessa invenção de memórias como se fossem acessos diretos ao passado. E coloco aqui a neurociência não como intenção de dar um tom de certeza ou legitimação frente a uma reflexão que estou tentando esboçar aqui nessas linhas. Trago a ciência como um paralelo a algo que a arte já nos dava de modo similar, quando nos deparávamos com as situações das tão conhecidas remontagens de espetáculos.

Por mais que a remontagem de um espetáculo seja parecido (visualmente, sonoramente, descritivamente) com a versão que se deseja remontar, ele torna-se um novo espetáculo. Os bailarinos e bailarinas vão precisar encontrar outros motivos para dar movimento ao espetáculo. O contexto será outro. É aí que acredito que podemos ter acesso a uma reflexão sobre obras passadas de dança: dançando. Encarar o próprio processo criativo (da recriação), da experiência encarnada da coreografia e de seus elementos cênicos envolvidos, dá acesso a um diferente entendimento dessas obras, que de um outro modo não seria possível. É como ler a escrita de uma dança pela sua reescrita, “observar” uma dança de dentro dela, dançando. E essa “reescrita” que analiso aqui, não seria exatamente uma “cópia”, mas uma

reflexão. Interesse-me menos em ser fiel a cada letra da escrita dessa dança do que em perceber o que gera em mim a tentativa de “copiar” cada uma dessas letras. E acredito que este processo possa nos fazer entender por meio do sensível a muitas daquelas aulas de História da Dança que lançam mão de recursos visuais (fotos e vídeos, principalmente), mas que não passam pelo corpo dos alunos/artistas/pesquisadores.

A cada dia da oficina eu propunha que intercambiássemos nossas práticas corporais, passando pela experiência de estudar no corpo uma dança do outro (e não me excluí desse exercício), experimentando também algumas coreografias e técnicas de danças que eles me apresentaram. Esse processo foi criando uma empatia com o processo criativo envolvido em cada tipo de dança, em cada jeito de pensar aquela dança e no reconhecimento mais sensível do outro, nas suas diferenças.

Paralelamente a este processo, íamos também compartilhando diferentes modos de fazer registros em dança. Essas “plataformas materiais” passavam a ser tratadas como um desafio mais vívido de nos fazer pensar em modos diversos de registro, para que a dança não caísse num campo apenas visual e codificado de passos e poses. Como registrar os conflitos que deram pulsão de criação a algum espetáculo, como falar da relação buscada com a plateia naquela performance, como encontrar o sentido na escolha daquela música, dos elementos visuais presentes numa criação? A cada momento, fomos nos provocando a encontrar também caminhos coerentes para “guardar” essas danças.

Paralelamente ao curso, ministrei pelo mesmo projeto a palestra Dança e Memória. Falei de algumas questões que citei acima, como a definição de memória, registro, dança e aprovei-

tei muito do que foi vivido na oficina pra apresentar um pouco da minha experiência na área de Comunicação, levantando alguns exemplos de plataformas que poderiam estar a serviço desses registros, desses vestígios. Um dos exemplos foi o Acervo RecorDança. Fui um dos primeiros pesquisadores do acervo, na época, uma ação inovadora no país ao constituir um acervo exclusivamente digital em dança. Naquele início, coordenado por Liana Gesteira, Roberta Ramos e Valéria Vicente, o projeto propunha diversas discussões sobre história, memória e acervo, o que me fez perceber a fragilidade de como temos tratado o passado na dança. Uma pergunta que me voltava sempre era: “mas por que guardar esse passado?”. Aos poucos fui entendendo isso melhor na sala de ensaio, na minha prática artística, quando passei a perceber mais claramente o lugar em que eu estava, a arte que eu fazia, o contexto que queríamos reforçar ou contrapor, e reconhecer a importância daqueles que estiveram antes de cada geração, ao influenciarem o modo atual de fazer e perceber arte. Conhecer o passado me fez descobrir o presente. E aqui retomo a mesma questão que hoje se atualiza na relação corporal que podemos experimentar ao ter acesso a esses vestígios, seja na observação mais convencional, seja utilizando esses vestígios como recursos para um processo criativo, em formato de um novo espetáculo ou de uma remontagem.

Citei também, como exemplos, alguns *podcasts* sobre dança que passavam a compartilhar discussões nas redes sociais. Citei, naquele momento, o Ctrl+Alt+Dança, que tinha o artista André Bern como apresentador e editor e que convidava outros artistas da dança para falarem sobre seus processos; o Sala de Dança Podcast, com bailarinas de dança do ventre comentando sobre esta dança; o Podcast Dancidade, que eu mesmo realizava na época, com a agenda de dança na Região Metropolitana

do Recife; e o programa de rádioweb Discoreografia – Música, Dança e Blá, Blá, Blá, realizado pelo Itaú Cultural, com Elisabete Finger entrevistando artistas, a partir de referências musicais de cada convidado.

Nesta mesma época, a professora Valeska Alvim, curadora do projeto Expressões Contemporâneas, havia me convidado para construir uma plataforma digital na internet a fim de disponibilizar os materiais que ela estava recolhendo de grupos e artistas da dança no Acre. Nesse processo, também fui conhecendo parte da dança do Acre, ao ter contato com algumas fotos, vídeos, sinopses, programas, cartazes e entrevistas. Fui entendendo melhor também o contexto dos alunos e alunas que estiveram comigo naquele curso.

Naqueles dias intensos de aula fomos encontrando modos de dialogar com esses exemplos e nos desafiando a encontrar outras plataformas, novos recortes e diferentes maneiras de acessar esses canais. Como fazer com que essas informações registradas pudessem continuar vivas, produzindo novas danças e atualizando nossa memória?

Essas reflexões que hoje escrevo foram se desenhando durante o curso e nesses dois anos subsequentes, mas também foram sendo formuladas durante o próprio ato da escrita, processo similar ao mencionado, isto é, da dança que se entende dançando. Precisei olhar algumas anotações feitas na época em documentos digitais, algumas fotos, *sites* e e-mails trocados com Valeska. Esses vestígios se misturaram e foram formando nexos para se transformarem numa escrita, não por si só, pois o nexo não estava oculto neles. Ao contrário, o sentido que fui encontrando para este texto foi sendo inventado e costurado no presente (que veio se estendendo por quase um mês), na tentativa de fazer com

que você que está lendo agora possa se aproximar um pouco da oficina, dessas minhas errâncias e dançar essas palavras junto comigo.

Espero que esta minha escrita possa conter alguns gatilhos que acionem a sua memória sobre suas danças, desde as que você já dançou até as que você apenas teve contato por algum registro. E que, ao serem lembradas, essas danças possam te fazer sentir e pensar outras possibilidades de vivenciá-las, talvez criando danças ou inventando novas memórias.

REFERÊNCIA

MLODINOW, Leonard. **Subliminar**: como o inconsciente influencia nossas vidas (e-book). Tradução de Claudio Carina. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PROJETO JOGO COREOGRÁFICO: RESIDÊNCIA COREOGRÁFICA EM RIO BRANCO

Lígia Tourinho - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

O projeto Jogo Coreográfico reúne dança, improvisação e interatividade com base no ato de coreografar e ser coreografado. É uma proposta interativa e divertida sob estrutura e forma de jogo com o objetivo de construir danças. Consiste em uma prática criativa: um processo de criação que não se esgota com o produto, a obra que é o próprio processo, valorizando a experiência viva e a manifestação das singularidades. A ideia surgiu em 2005, como metodologia para a composição coreográfica. Hoje, 12 anos depois, o projeto mantém uma vertente performática – que reúne estruturação de processos de criação, espetáculos, performances, intervenções urbanas – e uma outra vertente artístico-pedagógica com *workshops*, oficinas e residências coreográficas.

O Jogo Coreográfico é um jogo colaborativo de fazer danças que compartilha com o público a autoria da performance. Pode acontecer livremente, com diversos grupos, reunindo artistas de

diferentes formações e especialidades e também não-artistas. Realizou grande itinerância, passando por muitas cidades do Brasil e por algumas fora do território nacional, como Cidade do México (México) e Montevideu (Uruguai).

Foi a primeira vez que viajei para a região Norte. O que eu imaginava sobre a região amazônica e sobre o Acre se confrontou com o que vivi e experienciei em Rio Branco. Ao chegar no Acre, em sua capital, Rio Branco, deparei-me com um povo hospitaleiro, mas uma cidade ainda muito patriarcal. Percebi o estranhamento dos atendentes quando ia sozinha a algum local para fazer uma refeição ou no café da manhã do hotel – como se não fosse usual uma mulher sozinha hospedada. Encontrei o espaço público extremamente preservado, o que me encantou. Conheci sabores únicos, provei o açaí – que só a região Norte tem – e experimentei o prazer do ar puro da proximidade da floresta.

Surpreendi-me ao constatar que o estado do Acre, que abriga tantos povos indígenas, o estado dos seringueiros, a terra da Casa Branca, é também o estado que possui a maior quantidade relativa de evangélicos do Brasil. Segundo a revista Exame, “São Paulo tem mais evangélicos que qualquer outra cidade do Brasil, 2,3 milhões, mas em termos percentuais fica longe de Rio Branco (AC), onde a presença de católicos e evangélicos é quase igual”¹. Ouvi relatos de moradores de que não há mais carnaval e que neste período a maioria da população vai para os retiros evangélicos.

Quanta diversidade! Maior do que eu imaginava.

Foram 20 horas de oficina/montagem distribuídas em cinco encontros, além de uma performance no Sesc Rio Branco.

¹ PRATES, Marco. As capitais mais (e menos) evangélicas do Brasil. Revista Exame, São Paulo, 23 fev. 2013. Brasil. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/as-capitais-mais-e-menos-evangelicas-do-brasil/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

Como última ação, realizei uma palestra sobre Dramaturgias do Corpo e Performatividades do Século XX.

A diversidade de grupos e de realidades encontradas na cidade também aparecia no coletivo de artistas que experimentou o Jogo; ela se materializava nas danças e na formação dos artistas que integraram a residência, naquele grupo composto por pessoas com diferentes orientações de gênero, maneiras de pensar e atuar no mundo. Alguns vinham de experiências de danças que iam das academias às danças populares, dança do ventre, dança de rua; alguns eram acreanos, outros de fora do estado, outros tiveram sua formação nos ministérios evangélicos. Pessoas de diferentes crenças, de diferentes escolhas de vida, ali reunidas partilhando danças.

A heterogeneidade encontrada neste grupo nos tirou de nossas zonas de conforto, nos permitiu partilhar diferentes olhares e experiências de mundo. Eram artistas de corporalidades e formações diversas e, em geral, com uma habilidade admirável na execução de movimentos. Essa característica nem é um tópico prioritário no Jogo Coreográfico, o processo de partilha é mais valorizado do que a habilidade em executar o movimento do outro. Mas essa era uma característica daquele grupo, que surpreendentemente capturou minha atenção.

Este é um jogo para o encontro, para a partilha e que preza a diversidade de pensamentos, poéticas e modos de existir. O Jogo é sobre Dança, mas também é sobre a vida, sobre a convivência, sobre a organização colaborativa de uma micro sociedade instaurada para aquele ato, jogo de fazer danças. A Dança surge no mundo com a humanidade, sua presença está grafada desde a pré-história². A vida em coletivo, desde sempre, careceu

² BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 1 e 2.

da Dança para se organizar e se instaurar no mundo. E, em pleno século XXI, continua a nos colocar em diálogo com o outro e com o mundo.

A diversidade é parte fundamental desta proposta. Reconhecemos que pode ser geradora de tensionamentos, mas que é essencial para o ato de conviver. Jogar é sempre uma mediação entre ceder e propor. E, neste Jogo, é mais importante partilhar o modo de mover e se apropriar dele a partir de sua singularidade, do que ser um hábil executor do movimento do outro.

COMO FUNCIONA O JOGO COREOGRÁFICO

O Jogo acontece entorno de um espaço demarcado com fita adesiva, geralmente em formato de quadrado ou retangular, assumindo uma forma facilmente desmontável. Possui caráter de performance e reúne ações improvisadas, estruturas coreografadas e conteúdos sonoros e musicais. Sua estrutura simples garante sua realização em espaços diversos, com um público-alvo variado e acessa rapidamente um espaço lúdico, de lazer e alegria.

Funciona da seguinte forma: o espaço do Jogo cênico (onde acontecem as danças) é delimitado. Todos os jogadores se posicionam fora dele para iniciar o jogo. Há três tipos de jogadores: “Jogador Intérprete”, “Jogador Coreógrafo” e “Jogador Público”. O modo de jogar é de rápida captação: Os “Jogadores Intérpretes” são os de dentro da cena: realizam ações como transitar pelas estruturas de “caminhadas”, “pausas” e “desenhos livres pelo espaço”; “ações simples” como sentar, levantar, olhar um ponto, dentre outras; “partituras coreográficas”, criadas a partir de suas motivações pessoais. Estão preparados para “imitar”³ uns aos

³ O conceito de imitação utilizado neste jogo toma como suporte o ponto de iniciação do impulso do movimento na corporeidade da pessoa imitada e o seu desenvolvimen-

outros, formando assim duos, trios, coros; entrar e sair de cena etc. O “Jogador Coreógrafo” pode propor danças combinando livremente as possibilidades de ação dos “Jogadores Intérpretes”. Na frente do espaço cênico há uma mesa repleta de CDs variados e um som a disposição do “Jogador Coreógrafo”, podendo também usar CDs pessoais, internet ou ainda conectar seu celular, *tablet*, *ipod*. À frente dele, também existem dois microfones que determinam o espaço que deve ser ocupado pelo “Jogador Coreógrafo” – falam suas propostas no microfone. O “Público”, que também é um jogador, é posicionado de frente para o espaço cênico ou ao redor, após a mesa de CDs e os microfones. Os “Jogadores Intérpretes” ficam nas laterais do espaço cênico, prontos para entrar no espaço de cena, quando solicitados pelos “Coreógrafos”. As regras podem ser apresentadas pelos performers ou através de uma vinheta sonora coreografada pelo grupo. Em Rio Branco, optamos pela vinheta. O Jogo pode ser dividido em tempos (ou atos), geralmente é dividido em dois, no primeiro joga uma equipe de “Jogadores Coreógrafos”, que foi composta por mim e por Valeska Alvim, e no segundo tempo, o “Público” joga como “Coreógrafo”. A participação é espontânea, a equipe do projeto não aborda o público para ir ao microfone.

Há o risco de não participação do público. A não participação é também discurso, dança e proposta. O jogo predispõe a todo tempo a livre iniciativa. Em todas as edições realizadas prezou por essa participação espontânea, democrática e divertida. As performances do Jogo possuem um ambiente leve, convidativo, lúdico e de convivência. Sempre tivemos participação espontânea do público, mas ela não é uma meta a ser conquistada. A

to no espaço. É um processo que tem como objetivo o estudo da intencionalidade do movimento que leva a uma forma no espaço, ou seja, um processo de dentro para fora. Ao longo do artigo, o conceito de imitação será desenvolvido com mais detalhes.

ação do público de ir ao microfone é uma fala tão complexa e potente quanto a de deixar os microfones e o espaço de cena vazios.

O ambiente dessa Performance tem, até então, sempre se configurado como um ambiente das festas populares, como um espaço dos jogos públicos, sem acessar uma formalidade de relações geralmente encontrada nos espaços de teatro convencional. Sempre esteve associada a experiências lúdicas, de lazer, entretenimento e divertimento, geralmente ocupando os momentos festivos, de convivência social e prazer. Ações dessa natureza fazem parte do repertório de possibilidades do campo da animação cultural, mostrando-se também como uma prática potente e capaz de interferir diretamente na realidade social.

A animação cultural deve ser entendida como uma intervenção (pensamento-ação-sensação) pautada na ideia radical de mediação cultural, isto é, atuar no âmbito dos conflitos, tensões e lutas que marcam a vida em sociedade, e que busca contribuir para reflexões mais aprofundadas acerca das possibilidades e potencialidades da vida humana. [...] No entanto, tal mediação não pode ser feita de forma ligeira e simplista. Pelo contrário, deve-se atentar para as demandas sociais, e os seus deslocamentos. A animação cultural age no âmago, na essência, da cultura, a saber, na sua movimentação, na sua instância, na sua idiosincrasia, não privilegiando (que não quer dizer descartar) regimes, normas, valores, parâmetros ou regras, mas, a partir deles (seja contra ou com), compreendendo seus limites e carências, contribuir para novas formas de vivência social. (PEREIRA, 2008, n.p.)

Segundo Melo (2006) a transformação na sociedade se dá com a transformação do indivíduo, potencializando o desenvolvimento de indivíduos fortes, ativos, sujeitos capazes de se expressar e se posicionar de maneira clara e explícita. Ações no

campo da animação cultural proporcionam espaços para a auto-descoberta e, segundo o autor, isso só é possível pelo questionamento dos excessos de disciplina e controle.

O Jogo Coreográfico é também um projeto de democratização da dança, de aproximação do público às questões da dança contemporânea, rompendo com a perspectiva histórica da dança clássica que legitimou em sua trajetória uma arte de e para a nobreza e elite econômica, através de práticas de sublimação da dança, restringindo seu acesso aos demais grupos da sociedade. O Jogo apresenta questões de estrutura e composição em dança de forma simples e acessível, trazendo a presença e a humanidade dos jogadores envolvidos como poética de construção de cenas de dança e a corporeidade como tema. Permite que a prática da construção coreográfica seja uma experiência de fala sobre o mundo acessível a todos. Possibilita aos participantes uma experiência de construção de um discurso cênico, poético, pessoal, desprovido de modelos de “boa dança”.

Ao colocar como principal tema da performance a construção de danças a partir das relações entre “Jogadores Intérpretes”, “Jogadores Coreógrafos” e “Jogador Público”, problematizamos também o paradoxo *ceder e propor*, trazemos como tema relações de controle e poder. O maior embate das relações humanas está sempre nesse paradoxo, as relações são negociações de desejos, mutantes e transitórias. Nessa tensão está uma das nossas principais questões existenciais: tudo é perecível.

As artes populares, que evocam o lazer, divertimento e entretenimento, geralmente são espaços em que o público coloca o seu desejo com grande naturalidade.

[...] o espectador poderá recrear-se, como se tratasse de uma diversão, com as tremendas e infindáveis canseiras

que lhe hão de dar a subsistência, e com o pavor que lhe inspira a sua interminável transformação. Num teatro deste tipo o espectador tem a possibilidade de formar a si próprio da maneira mais simples, pois a forma mais simples de existência é a arte que no-lo proporciona. (BRECHT, 1978, p. 134)

O divertimento como fundamento e relação direta com o público também sempre estiveram e estão presentes em toda a história do Jogo Coreográfico. Intervenções dessa natureza trazem como proposição a importância de ações em coletivo capazes de apontar a dialética das relações humanas e de potencializar o respeito aos diferentes pontos de vista. A interatividade humana é uma questão importante hoje, num mundo em que grande parte das discussões gira entorno da interatividade digital, que propõe uma qualidade líquida e porosa às relações⁴. Essa liquidez é tão poética, necessária e interessante, quanto mórbida.

O Jogo propõe a aceitação de dualidades como essa, como paradoxo, entendendo a complexidade da existência no sentido dado por Artaud em seu *corpo sem órgãos*, que sugere um desterritorialização de valores capaz de construir uma dança às avessas, a partir das potências dos impulsos de morte e vida, aceitando a crueldade e o devir e reconhecendo que nas pontas de cetim existem calos. Diferente da canção “Ciranda da Bailarina” de Chico Buarque e Edu Lobo⁵, estamos falando de um bailarino, “Jogador Intérprete”, com “pentelhos”. Sujeito, constituído por mistérios, pensamento e um corpo estrutura com 11 sistemas corporais⁶. Nossa proposta é em direção a essa dança

4 No sentido dado pelo sociólogo Zygmunt Bauman em seu conjunto de obras sobre um comportamento social líquido.

5 “Reparando bem, todo mundo tem pentelho Só a bailarina que não tem.”

6 Da pele, esquelético, muscular, cardiovascular, respiratório, digestório, urinário, re-

feita de pensamento, ação, mistérios, para além de uma articulação entre os sistemas ósseo e muscular. A corporeidade, com todas as suas belezas extraordinárias e imperfeições, é tema de base. Os bailarinos não são seres sublimes, são seres humanos.

O corpo, sem prolongar uma existência como significativa, pode ser *agente provocador* de uma experiência livre de sentido, que não consiste na atualização de um real e de um significado, mas é experiência do potencial. [...] teatro do corpo é o *teatro do potencial*, que na situação teatral, se volta para o imprevisível entre os corpos e valoriza o potencial como situação ameaçadora. (LEHMANN, 2007, p. 336)

O corpo que cria em jogo, em coautoria com o público, desenvolve especificidades que nos fazem redimensionar as possibilidades de construção cênica da linguagem do movimento, ele nos permite criar novas narrativas, imaginar outras possibilidades de existência.

O Jogo em Rio Branco promoveu o encontro entre diferentes grupos que compõem a identidade da cidade. Foi um espaço de partilha, de tensionamentos entre as diferenças, de mediação de ideias, mas sobretudo foi um processo de aprendizado sobre respeitar o outro, sobre conviver com a diversidade, colaborar e mediar as semelhanças e diferenças para criar e conviver.

Escrevo este artigo em 2017, num ano em que a intolerância toma conta de nossas ruas e as artes enfrentam uma luta contra o conservadorismo e o desrespeito à diversidade (de pensamento, de gênero, de classe, religiosa, ideológica...). Revisitar o vivido no Acre me faz pensar sobre a importância daquela experiência. Sobre como o exercício do respeito, da convivência, da cocria-

ção, da autonomia são fundantes para a construção de um Brasil descolonial.

A IMPROVISACÃO COMO UMA EXPERIÊNCIA DESCOLONIAL

A exploração da arte da improvisação tem se apresentado como um campo de pesquisa fecundo no Jogo Coreográfico. O Movimento Improvisado vem se estabelecendo desde a modernidade como recurso de composição coreográfica e procedimento de ensino e aprofundamento nas artes cênicas, mas quando ele se torna a própria obra artística e é criado em parceria com o espectador, algumas reflexões merecem ser sublinhadas.

Improvisar um movimento não é uma ação vaga, não é fazer algo partindo do nada e sem nada. Nas Performances do Jogo Coreográfico, o ponto de partida é o encontro entre *performers* e público e sobre a frouxidão dessas barreiras, permitindo que o público performe e se torne cocriador, se desejar. Aliás, este é não só o ponto de partida, mas também o ponto de acontecimento; não é a partir, mas no próprio encontro que o espetáculo se faz, criando um ambiente de cocriação entre bailarinos e os mais variados espectadores, promovendo um espaço de partilha de ideias para a criação de narrativas do movimento.

Quando o Jogo acontece, as motivações e impulsos que geram as danças tendem a explorar a elegância do gesto e sua arquitetura (relação corpo/espço), porém o próprio jogo vai abrindo espaço para um tipo de movimento que interessa pela simplicidade e objetividade. Um movimento que propõe descoberta atrás do movimento, como se bailarino e espectador estivessem se conhecendo e experimentando ao mesmo tempo em que estabelecem uma relação de cumplicidade e partilha. As criações tendem ao cotidiano, surgem movimentos inspirados em ações do dia a dia, que quando tomam forma no corpo dos

“Jogadores Intérpretes”, ganham outras potências e dimensões poéticas. Nesse contexto interessa menos a virtuosidade do movimento realizado pelo “Jogador Intérprete” e mais a intensidade e força expressiva daquele movimento; interessa menos a técnica codificada e mais a conexão e escuta coletiva. Interessa sempre saber que o público “viu a lua”, como na metáfora de Oida:

Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele [...] quando atuo, **o problema não está na beleza do meu gesto**. Para mim, a questão é uma só: **será que o público viu a Lua?** (OIDA, 2001, 94. Grifos meus)

Esse tipo de relação com o movimento agrega mais intensidades do que intenções. A intenção é consequência, é leitura feita pelo público. Faz circular intensidades conectando os jogadores “Intérprete” e “Público” em uma potência de comunicação não significada, porque o público não vai ver piruetas ou torções, não vai ver equilíbrios e sustentações, ele vai ver, no movimento, surgir intensidades e presenças, e, estas sim, o atravessarão. O Jogo passa a descolonizar as regras vigentes da dança cênica e desconstrói os clichês do que é dançar, ser bailarino, coreografar e ser coreógrafo.

O movimento improvisado em coautoria também nos leva a refletir sobre a relação entre a apresentação das propostas dos “Jogadores Coreógrafos” e a disponibilidade e aceitação das propostas por parte dos “Jogadores Intérpretes”. É fundamental que os “Jogadores Intérpretes” e os “Jogadores Coreógrafos” estabeleçam um elo de colaboração, respeitando-se mutuamente, compreendendo cada proposta como uma tarefa coletiva – pois é dessa relação em coletivo que a obra artística nascerá. Estamos lidando com o acontecimento. O público deve ser respeitado e

é necessária a criação de um espaço de tensão, colaboração e mediação – mais uma vez dizendo – de um jogo entre ceder e propor. Absolutamente tudo o que acontece no entorno atravessa as cocriações e faz gerar acontecimentos distintos, promovendo um território ilimitado de criação.

Este território de criação do movimento improvisado em coautoria pode ser sempre estimulado, refinado e potencializado, especialmente em um contexto de linguagem técnico-poética espetacular. Aquele que improvisa um movimento não deve se ocupar apenas de “**o que**” faz, mas deve também sempre se fazer algumas outras perguntas, que funcionam como suporte ao movimento improvisado: “**como fazer?**”. Por exemplo, suponhamos que um “Jogador Coreógrafo” solicite a um “Jogador Intérprete” que “caia no chão”. Ele está solicitando claramente “o que” o “Intérprete” deve fazer: cair no chão, mas “como” esta queda irá acontecer é o espaço de cocriação do bailarino. Existem infinitas possibilidades de preencher a indicação do “Coreógrafo”: uma queda pode ser súbita ou lenta, pelos lados, pela frente, pelo centro...muitas possibilidades. O local do espaço onde ele irá cair pode variar. A iniciação do movimento pode variar: se irá cair com a cabeça liderando ou com o quadril etc. Se cairá de frente ou de costas para o público etc. Os “Jogadores intérpretes” não são marionetes que executam o que o coreógrafo solicita. O Jogo Coreográfico não é um ditado de ações de dança.

Como dizia Paulo Freire (1996), “Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém”. Somos autores de nossas vidas! Existe uma liberdade criativa dentro da proposta coreográfica que é um espaço a ser preservado e potencializado não só por cada bailarino, como também pelo coletivo. Trata-se de problematizar a proposta, mediar e, assim, problematizar o tempo e o espaço, gerando contrastes, fissuras, códigos e dramaturgias. As escolhas

de “como” fazer o “o que” solicitado pelo “Jogador Coreógrafo”, dão camadas de refinamento e poesia para as danças que serão cocriadas em cada performance.

Algumas propostas coreográficas chegam mais detalhadas que outras, umas são mais provocativas que outras, sempre haverá uma fissura, um espaço criativo a ser preenchido pelo “Jogador Intérprete”, sempre haverá um detalhamento a ser impresso e que poderá surpreender e arrebatrar o público e o próprio coreógrafo. Trata-se sempre do paradoxo *ceder e propor*. A realização de uma indicação é também um ato de fornecimento de material criativo e inspiração para a próxima indicação, criando um fluxo de mão dupla na composição, até que não se saiba mais quem inspira quem (“Intérprete” ou “Coreógrafo”) e as danças sejam efetivamente um espaço de encontro e troca, um acontecimento cênico.

A performance do Jogo Coreográfico em Rio Branco foi um espaço de convivência e de tensionamento entre grupos, nela as diversidades se encontraram e partilharam a criação de danças. Os bailarinos resistentes à cultura evangélica dançaram músicas de louvor, os evangélicos dançaram as danças profanas, mexeram sinuosamente o quadril, e as diferentes tribos se encontraram, conviveram, tensionaram, colaboraram e dançaram. E mais uma vez, como há milhões de anos, a humanidade partilhou a dança como um ato de *religare* com o outro e com o mundo.

*Lutar pela igualdade sempre que as diferenças nos
discriminem.*

*Lutar pela diferença sempre que a igualdade nos
descaracterize.*

(Boaventura de Souza Santos)

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- ESPINOSA, Baruch. **Ética demonstrada à maneira dos geômetras**. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MELO, Victor. **A Animação Cultural: conceitos e propostas**. Campinas; Papyrus, 2006.
- OIDA, Yoshi; MARCHALL, Lorna. **O Ator Invisível**. São Paulo: Editora BECA, 2001.
- PEREIRA, Carlos. Lazer e animação cultural: pensando a formação profissional a partir de uma perspectiva nietzscheana. **MORPHEUS. Revista Eletrônica em Ciências Humanas Conhecimento e Sociedade**. Disponível em: <<http://www.unirio.br/morpheusonline/Carlos%20Santana.htm>>. Acesso em: 5 jul. 2011.
- PRATES, Marco. As capitais mais (e menos) evangélicas do Brasil. **Revista Exame**, São Paulo, 23 fev. 2013. Brasil. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/as-capitais-mais-e-menos-evangelicas-do-brasil/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

CONJUNÇÕES DE DESEJOS OU COMO TUDO COMEÇOU

Valeska Alvim - Universidade Federal do Acre - Ufac

Nos últimos onze anos atrelo minhas vivências éticas e estéticas à Universidade Federal do Acre, que está situada no capital do estado, uma terra que, para muitos, até hoje, não existe. A Amazônia ocidental me convocou ao diálogo, e fez emergir questões tais como a necessidade de uma formação técnica e superior em dança, ainda ausentes no estado, e contribuir para a construção de procedimentos formativos na área.

Trabalho no Centro de Educação Letras e Artes, nos últimos anos ministro a disciplina Dança e a cada semestre discuto com os estudantes uma trajetória histórica e conceitual da dança abordando alguns conceitos básicos e características marcantes, como a abertura para diferentes estilos de técnicas corporais, o diálogo constante com a investigação e a reflexão, os diferentes modelos de companhia de dança, as diferenças das danças contemporâneas realizadas nas diferentes regiões, e a mesma como instrumento de autoconhecimento e ato político.

Nesse sentido, em 2009 criei o grupo de pesquisa e extensão em Artes Cênicas, um espaço de formação experimental cênica, de origem e experiências diferenciadas, porém aglutinadas ao redor da ideia de experimentação em Teatro e Dança Contemporânea, e com base no anseio por um trabalho autoral e, sobretudo, coletivo – no qual o diretor é na verdade, um “estimulador” do diálogo e das potencialidades.

A ideia do grupo era trabalhar com investigação de movimento, conjugar várias técnicas corporais, incentivar processos de composição coreográfica, criação coletiva, desenvolver linguagem própria, problematizar e socializar saberes, ou seja, usar o espaço acadêmico para aprofundar modos de fazer e refletir.

O grupo foi criado sem pretensões de montagem, mas com a proposta de não-resignação já que a situação era cheia de possibilidade e quanto ao possível, você não o tem previamente, isto é, você não o tem antes de tê-lo criado. O que é possível foi sendo feito sem alardes ou verdades absolutas.

A aspiração era ser um grupo que cultivasse a diversidade de gênero e de linguagens, que transitasse entre as bordas da cidade e que ao mesmo tempo, ampliasse sua geografia em níveis intermunicipais e interestaduais, e que acima de tudo mantivesse os pressupostos estéticos e atitudes éticas convergindo com a poética.

A necessidade de descobrirem a real possibilidade de produzir um produto como intérpretes criadores, protagonistas que respondem pela criação e ressignificação do produto, se fez urgente e, em 2012, estreamos na capital com o espetáculo de dança contemporânea que colocava o espectador-leitor como elemento ativo e construtivo de leitura da obra.

Enquanto os bailarinos demonstravam uma necessidade de verificar como engendrar a autonomia com a criação de espetáculo, o grupo de pesquisa e extensão pretendia com a montagem ampliar o espaço de diálogo, de construção de pensamento e investigação criativa.

Depois da pequena temporada, recebi a notícia que uma das bailarinas iria sair para cuidar dos preparativos de seu casamento e não mais voltaria; Resolvi fazer uma nova audição para preencher a vaga da mesma. Para minha surpresa apareceram seis vezes mais candidatos do que a primeira seleção.

Como não tinha condições de aprovar mais de doze pessoas, pelo formato da proposta de extensão e pesquisa que estava vigente, os que não conseguiram fazer parte nesse primeiro momento do grupo, pediram para entrar em uma lista de espera, mesmo intuindo que a possibilidade de outra desistência seria pequena.

Esse quantitativo na lista de espera colocou em evidência as inquietações que envolviam os jovens bailarinos ao abrir suas fronteiras. O termo aqui empregado não está no sentido de linhas geográficas ou do sistema físico para a região externa, mas no sentido que ganhou ao ser expandido para o campo da cultura, caracterizando-se como lugar de comunicação e troca.

Passei o mês seguinte pensando e formulando um projeto que possibilitasse essa ampliação de compartilhamento e diálogo com e entre os fazedores da dança. Dias depois apresentava o projeto pronto para a UFAC (Universidade Federal do Acre) e para o IFAC (Instituto Federal do Acre) conhecido por seus cursos técnicos. Ambos recusaram alegando motivações diversas, dentre elas a econômica.

O Sesc, que tem sido sede de reuniões da classe para elaboração de propostas do plano de cultura e mantém uma programação de dança em seus espaços por conta dos projetos nacionais da própria instituição, abraçou a proposta adequando o projeto ao programa da instituição.

Esse investimento só foi possível por conta do sistema de gestão compartilhada entre departamento Nacional do Sesc e o Departamento Regional do Sesc/AC, que se configurou como uma rede de espaços e profissionais que regulariza e sistematiza a ação cultural junto com a curadoria.

O projeto nasceu junto com a minha tese, exatamente nos primeiros meses de doutoramento ele saía do papel e ganhava corpo. Surgiu da inquietação que a tese provocara, da inesperada procura pelo grupo de extensão e pesquisa, mas também como passo necessário para a realização da cartografia; além de uma vontade de não só descrever, mas de realizar ações junto, em uma conjunção de desejos.

O objetivo era realizar ações formativas que potencializassem o fazer artístico da dança contemporânea no estado do Acre, desenvolvendo atividades com profissionais experientes da dança local e profissionais renomados oriundos de outros estados.

Atender a demanda da produção de dança contemporânea local, possibilitar a participação da população de baixo poder aquisitivo nas ações oferecidas, fortalecer e divulgar as ações de dança cênica existentes nas cidades, realizar ações que visassem capacitar bailarinos, pesquisadores, estudantes e demais profissionais da dança contemporânea eram as intenções da parceria.

O projeto foi denominado *Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade* e foi dividido em módulos, oferecidos por profissionais da dança local e profissionais convidados de

outros estados para participarem dessa ação contínua de formação, com a intenção primeira de valorizar o saber local e propor intercâmbio de ideias.

Mais do que apresentar dados, esse percurso pela cartografia se pautou por fazer algumas articulações que permitissem começar a perceber as relações implícitas no mapa, interseções que revelam mutações ou manutenção reinventando o seu modo de existir.

As ações do projeto foram realizadas nas dependências do Sesc-Centro sempre nas segundas, quartas e sextas-feiras, no período da noite, mas especificamente de 19 horas até às 22 horas. Quando o convidado não era do estado, o projeto ocupava toda a semana com atividades. Para alguns desses profissionais solicitamos o acréscimo de produtos como apresentações, vídeo-dança, lançamento de livros e outros.

Nas cinco edições (2014, 2015, 2016, 2017 e 2019) em que atuei como curadora, visamos a continuidade e o aprimoramento na formação dos profissionais de Dança, de forma gratuita. Nesses encontros estavam em debate tanto percursos formativos trilhados como as implicações sociais em fazer dança, além do espaço da dança local para dialogar com o cenário nacional. Como não existe ainda educação formal no estado do Acre em Dança, o projeto *Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade* foi o primeiro a oferecer uma formação continuada e a certificar os integrantes com mais de 500 horas anuais.

Desde sua concepção, faço o papel de curadora do projeto, que funciona como uma espécie de mediação entre o contexto cultural e a realidade artística, uma forma de dar impulso à reflexão e ao intercâmbio de saberes. Nirvana Marinho (2001) contribui com sua visão em relação a função do curador.

O curador é um meio de interligar essa rede de informações, reverberando novas ideias, fomentando o debate sociocultural através do apontamento de obras, de conceitos e eixos que conduzem a prática atual. Ler o contexto e voltar pra ele com novas concepções é um papel que modifica os padrões estabelecidos dos criadores, que instiga a concepção do público e atualiza e dinamiza o mercado. (MARINHO, 2001, p. 73)

Para esse projeto a curadoria seguiu as ideias de Deleuze e Guattari que, em *Mil Platôs*, conceberam o corpo sem órgão, o corpo inorgânico, um corpo devir, como luta contra a subjetividade hegemônica, contra as ideias fixas e binárias como árvore-raiz e estimularam o pensamento rizomático, que se esparsa e que derrama (DELEUZE, 2007, p. 29).

O projeto vem se dedicando a uma formação mista de conhecimento e proporcionando, a partir dessa troca com convidados(as) locais e de fora do estado, múltiplas visões de dança, facilitando o acesso do outro com suas corporeidades, despertando interesses e apontando diversas possibilidades de criação, sem sair do estado.

A proposta oferece ambiente propício não somente para explorarmos as possíveis fronteiras que borram os limites entre linguagens teatro, artes plásticas, novas mídias e performance, mas a fronteira corpo/mundo e artista/espectador. De acordo com Roberta Marques:

Na fundação de um corpo, ou de um pensamento corporal na dança, o tipo de treinamento assume uma parte fundamental da responsabilidade. O objetivo de treinar não é senão criar, construir um pensamento de corpo, de forma que é imprescindível considerar que tipos de treinamento estão sendo utilizados para compreender em que corpo se quer investir. (MARQUES, 2014, p. 44)

O fundamento metodológico é a motivação ao papel criativo do intérprete. Compreensão que está de acordo com a proposta de Isabel Marques, segundo a qual:

Repertórios não são fixos ou rígidos. Embora sejam resultados ou coreografias com acabamento (finalizadas), eles estão também em constante transição e mudança. Mediados pelas leituras dos dançantes, do diretor, do coreógrafo, dos apreciadores, os repertórios da dança arte também se tornam fluidos, em movimento, rearranjado e relidos a cada apresentação, a cada espaço de tempo, a cada lugar que são dançados e vistos. (MARQUES, 2010, p. 63)

Iniciativas como essa têm desempenhado papel de relevância e potência transformadora não apenas em ambientes desprovidos de graduações em dança. Há exemplos de acionamentos que promoveram o desenvolvimento de pesquisas, experimentações e compartilhamentos, e também a formação, como no caso da Casa Hoffmann, em Curitiba-PR (entre os anos 2003 e 2005), que alimentou e potencializou transformações já em curso na universidade ou extraoficiais – como o Núcleo do Dirceu (Teresina-PI) ou a Híbridos (Ipatinga-MG) –, que testam modos de atuação, procedimentos artísticos e estratégias de comunicação do corpo. Dessa maneira, reforçam a ideia da constituição de uma ecologia dos saberes que, conjuntamente com ações promovidas no contexto das universidades, pode configurar espaços de resistência aos dispositivos de poder que impactam a produção em dança, trazendo à luz outros modos de construção e comunicação de saberes que, por não se encaixarem nos modelos legitimados, se assentam na invisibilidade.

Depois que realizei esses quatro anos de curadoria e que voltei do doutoramento, o quinto ano do projeto a curadoria foi

realizada pelo movimento de dança do Acre. E no sexto ano eu voltei para curadoria.

O projeto tem como base falar de conhecimentos em dança, no plural, entendendo que não há apenas um conhecimento, mas vários e estes não devem se sobrepor uns aos outros como coloca Boaventura de Souza Santos (2011) ao refletir sobre a crise paradigmática da ciência.

Não cabe aqui detalhar a importância de cada docente-artista convidado, no contexto contemporâneo das Artes Cênicas, mas apenas enfatizar que houve um “banquete epistemológico”, como definiu uma aluna do projeto, e um amplo contágio; fatores que possibilitaram alguns questionamentos, deixando vestígios singulares, para além das práticas. Nesse sentido, sugiro a leitura dos textos produzidos pelos integrantes do projeto na intenção de contribuir para discussão e ressignificação de modos de fazer e conceber a práxis do bailarino junto ao projeto.

De uma maneira ou de outra, os integrantes do projeto *Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade* estavam sempre acessando os códigos e transformando em composições coreográficas, refletindo sobre o seu fazer e multiplicando os conhecimentos para seus próprios alunos já que a grande maioria corresponde a professores atuantes na cidade. Esse caráter de formação contínua é único no estado e ganhou muita visibilidade pelo incentivo no processo de desterritorizar os comandos e códigos, e potencializar a criação.

São questões que me levam a pensar no acesso à produção artística, a formação em dança e no quanto estamos trabalhando para o fortalecimento e expansão da arte que produzimos.

Muitos reforçaram seu interesse em permanecer no projeto, apesar do casamento, do filho ou do vestibular, pela oportu-

tunidade de ter um corpo conectado a propostas diversas de investigação, sem modelos limitantes. Com esse alargar de referências em torno do que é a dança cênica, as pessoas se juntaram e, nessa condição, começaram a pensar na diversidade da dança e em possíveis caminhos.

Muitas dessas percepções aconteceram porque o projeto Expressões Contemporâneas reverberou outras ações, ou seja, aproveitamos o grande entusiasmo que os integrantes tinham com o projeto, e o entendimento que os encontros entre poéticas e políticas aumentam nossa potência de agir, para pleitear um edital nacional, sendo o projeto contemplado pelo **Prêmio Funnarte Klauss Vianna de Dança 2014**, realizado em novembro de 2015.

O Seminário propunha uma afetação possibilitou uma troca de experiências entre diretores de grupos de dança considerados profissionais e os que não se consideram amadores, mas que também não são companhias – uma grande realidade no estado – e que sobrevivem sem contar com grandes apoios e patrocínios, inclusive, por desconhecer os caminhos.

O filósofo francês Jacques Rancière,(2009) aponta que a política tem sempre uma dimensão estética e ao entendermos as práticas estéticas como meios de dar visibilidade às artes, o filósofo situa a “partilha da sensível” como cerne da política, procedimento através do qual podemos construir a inteligibilidade dos acontecimentos.

Spinoza (2009) ratifica que um corpo se define pela capacidade de ser afetado. Essa capacidade é altamente variável, de acordo com a forma como agimos diante desse afeto, e como isso é capaz de alterar o grau de nossas potências de agir e de pensar. Tal e qual na cena, a construção de novas condições de possibi-

lidade no campo da vida depende fundamentalmente da nossa habilidade de compor afetos (uma dramaturgia de forças), mais que de traçar alianças (uma dramaturgia de formas), favorecendo o surgimento de um plano de consistência potente, subversivo em si e por si, atravessado por diferenças e dissensos, heterotopias, entre lugares, estados de invenção que se constituem no avesso de um estado de exceção (BARDAWIL, 2009, p. 7).

Sandra Meyer ratifica:

Não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetado, até que nos coloquemos em estado de experimentação. Afetar e ser afetado com arte e astúcia; abrir os estratos do corpo para conexões que supõem agenciamentos. O corpo é ao mesmo tempo lugar de produção de representação e de sua desestabilização: constrói-se e destrói-se nas metamorfoses do corpo. Ao desestabilizar as leis da estática e afrontar os seus limites, o corpo consegue criar na instabilidade outra estabilidade de nível mais complexo, que por sua vez retornará novamente para o lugar do instável. [...] O que emerge como imagem potente pode provir de séries de sentido divergentes que se intensificam, que operam num certo ponto de contato, num encontro que ressoa, dispara sensações. A consistência que reúne heterogeneidades. O jogo dramatúrgico: entre o sentido das ações e as ações dos sentidos. (MEYER, 2010, p. 36)

Nesse sentido, contamos com um exército que atuavam nos campos artísticos e de formação do estado, que acreditavam na importância do Seminário, tanto pela ausência de registros que documentem essa atuação e existência, quanto pela informalidade das ações desse setor específico da dança, confiando serem estes materiais os que podem garantir por meio da parti-

cipação política e democrática, possíveis mudanças na realidade atual dessa área de conhecimento.

O evento possibilitou um espaço de diálogo, entre diferentes municípios, com debates políticos envolvendo instâncias governamentais municipais, estaduais e federal, interessados em discutir projetos capazes de contribuir com o enriquecimento intelectual dos indivíduos, dotando-os de uma consciência mais ampla a respeito do seu papel no mundo.

Os artistas despertaram para uma lógica mais isonômica do nosso estado com o restante do Brasil, depois da palestra do coordenador de dança da Funarte Fabiano Carneiro, que empoderou muitos dos fazedores, que também se tornaram formadores, a desenvolverem novos modos de organização e a se estruturarem anualmente para estarem em sintonia com o seu tempo cultural/artístico, independente das diferenças culturais e as desigualdades sociais e econômicas do país; reforçando que a Funarte está ciente das especificidades das diferentes regiões e tem apresentado diversas maneiras de resolver essa questão. Ratificou ainda, juntamente com os outros pesquisadores convidados do Seminário, que o Acre apresenta um mosaico rico e desafiador capaz de criar novas necessidades para a produção do conhecimento em relação à dança, gerando novas demandas para a ampliação de pesquisas.

Os novos sujeitos históricos construtores desse rizoma, que representam a linguagem da dança no estado, depois de apontarem coletivamente os problemas que a dança enfrenta no estado, foram também estimulados a refletirem e debaterem sobre o que precisa o artista da dança para conseguir minimamente uma inserção profissional. E a resposta foi construída coletivamente: precisa necessariamente adquirir conhecimentos sobre os de-

bates governamentais da área da cultura e da educação, assim como, disputar editais de financiamento (números ínfimos de projetos do Acre são enviados aos editais regionais e nacionais. E, sobretudo, refletir sobre o seu fazer artístico.

E foi assim, coletivamente, durante uma palestra, que um panorama extremamente interessante foi desvelado: quando os próprios fazedores se propuseram a fazer uma autoavaliação, no sentido de perceber quais as questões que cada grupo, particularmente precisavam retificar, assim como, as questões para fazer emergir o movimento de Dança do estado nos próximos anos, na intenção de contrariar o costume de vários bailarinos de migrarem para outros estados em busca de melhores condições para formação e criação. Como um exercício coletivo de construção de parâmetros para subsidiar a elaboração de uma política de ação do Movimento de Dança do Acre (MODA) para os próximos anos, convidando aos participantes para responderem quais deveriam ser as políticas de ação do MODA. E as respostas foram surgindo coletivamente: 1- Reflexão e melhoria da política cultural existente no estado; 2- Iniciar movimentos de luta por formação na área; 3- profissionalização e DRT e 4- Registro como processo de estabelecimento das políticas de ação capazes de garantir regularidade e continuidade aos diferentes campos de sua atuação, sejam eles artísticos ou acadêmicos, em instâncias públicas institucionais ou privadas.

O resultado do Seminário foi apresentado pelo Movimento de Dança do Acre, na primeira reunião de 2016, como uma bem sucedida experiencia na área de dança, transcendendo os objetivos iniciais e assumindo desafios de nos armamos com documentos oficiais para acelerar o processo de formação técnica ou acadêmica no estado e, também, de nos responsabilizarmos pelo cuidado diário em construir elos na história da dança, e não

somente compreendê-la, mas, de certa forma, apropriar-se das possíveis histórias das quais fazemos parte.

Para tanto, o *Seminário de Dança no Acre* comunicou oficialmente a abertura do **Acervo Cartografia da dança do Acre** como uma ação continuada de pesquisa e documentação sobre a história da dança, comprometida com a memória e com os processos atuais da dança no estado, além de fornecer a todos os diretores de grupos de dança do estado, que participaram ativamente da programação, um pen drive de 32gb com a logo do evento, como ato simbólico do que seria o início de um pacto com o registro e história da dança cênica local. O amadurecimento desse seminário se refletiu na preparação de meses que antecederam o evento, as colaborações coletivas, a sistematização das ações e, principalmente, o prévio embasamento teórico que a tese proporcionou, somados a diálogos permanentes entre o Movimento de Dança e a autora.

A programação foi muito bem aceita, extremamente divulgada por nosso parceiro de instituição privada (Sesc-Acre) e esperada pelas instituições governamentais que sofrem com a falta de indicadores no estado. A Fundação do estado aproveitou o público do nosso Seminário para realizar um cadastro oficial. Para tanto, forneceu cinco de seus funcionários e computadores para que o levantamento pudesse acontecer com sucesso.

Vale ressaltar que durante o *Seminário História da Dança no Acre*, compor afetos, traçar alianças e descobrir caminhos falamos da ausência de publicações que contassem a história da dança no estado. Dois anos depois, perto de completar quatro anos do *Projeto Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade* pensei em iniciar esse registro, em termos de publicação, contando um pouco desse processo de formação continuada

junto daqueles que compartilharam dessa experiência, como mais um braço dessa cartografia vinculada a tese.

A artista e pesquisadora Flavia Meireles, que ministrou a oficina “Dramaturgia em Dança” em 17 cidades do Brasil (2015-16-17) a convite do SESC Departamento Nacional, e que acompanhava o projeto expressões contemporâneas com distanciamento, mas com extremo afeto propôs a publicação do livro com o objetivo de reforçar as proposições do projeto, as discussões sobre a dança cênica no contexto do Acre, registrando as questões que emergiram ao longo desses anos, bem como a diversidade de pensamentos e métodos acolhidos pelo projeto, na perspectiva de desencadear reflexão e impulsionar novas ações no contexto cultural.

Nesse sentido, convidamos os cúmplices desse projeto que já foi apontado pelo Sesc Nacional, como projeto referência no Brasil, para compartilhar a experiência de sua oficina no Acre por meio de texto autoral, com finalidade de integrar o mencionado livro junto com outros pesquisadores nacionais. O livro intitulado **De ponta a ponta: cruzando olhares para a dança no Acre** também conta com a produção de pesquisadores d, a fim de valorizar o saber local e contrastar as diferentes perspectivas.

A publicação contém aspectos das oficinas ministradas, refletindo esse encontro com a situação da dança no Acre, como potencialidades, desafios, impasses e construções.

A confecção do livro conta com o apoio de políticas públicas resultado de um edital do governo que pleiteei pensando, exclusivamente, no pagamento do pró-labore dos autores, assim como, o apoio do Sesc e da editora da Universidade Federal do Acre- Edufac.

Sabe-se da desigualdade estrutural que a região norte enfrenta em relação às outras regiões do país. O projeto Expressões Contemporâneas tem sido um lugar de resistência frente a um contexto muitas vezes desfavorável ao florescimento da dança contemporânea no estado. Esta proposta de livro é uma iniciativa que luta contra essa desigualdade, procurando situar a dança do Acre frente a um contexto nacional.

Para tanto, apresento os colaboradores desse projeto ao longo dos anos, nosso objetivo era elencar pessoas que apresentavam em suas práticas artístico-docentes, uma preocupação com a reflexão, com a invenção, com a memória e com fortalecimento do profissional de dança, são eles:

Ciane Fernandes: Ciane Fernandes é professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta universidade; pesquisadora Produtividade em Pesquisa pelo CNPq PQ-2; graduada em enfermagem, licenciada em artes visuais e especialista em saúde mental (arteterapia) pela Universidade de Brasília; mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), de onde é pesquisadora associada, e pós-doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. É fundadora, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro da UFBA desde sua fundação, em 1997. Já se apresentou em diversas cidades do Brasil e do exterior, tanto em espetáculos e performances, quanto em palestras e debates, bem como ministrando oficinas ou em formatos híbridos de palestras demonstrativas e conferências performativas. Suas publicações de destaque incluem os livros Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação e O Corpo em Movimen-

to: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas. O primeiro já está em sua terceira edição nos EUA e Europa, e o segundo foi recentemente publicado na Inglaterra, em edição atualizada e expandida. A autora recebeu também diversas bolsas de estudos nacionais e internacionais. Nos últimos quinze anos, tem focado a Educação Somática e a Análise Laban/Bartenieff de Movimento na Prática como Pesquisa, no contexto da performance em meio ambiente e da diversidade, num diálogo entre estética e terapia. Este é um dos temas de seu novo livro *Dança Cristal: Da Arte do Movimento à Abordagem Somático-Performativa*, publicado recentemente pela Editora da UFBA. Desde seu ingresso na UFBA, em 1997, vem ensinando e desenvolvendo projetos de pesquisa sobre: educação somática, análise do movimento, formação corporal do ator, dança-teatro, interartes, performance e interculturalidade, como por exemplo a associação do Sistema Laban/Bartenieff à dança clássica indiana de estilo Bharatanatyam.

Felipe Barbosa: Mestrando em Artes Cênicas (2019-2022) e Bacharel (2012-2016) e Licenciado (2016-2021) em Educação Física pela Universidade Federal do Acre, foi professor na Koinonia Escola de Formação em Dança (2018-2019), bailarino, coreógrafo e artista-pesquisador do Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas Nós da Casa (2012-atual). Diretor e bailarino da Companhia de Dança Corpóreos (2015-2019). Atuou em oito espetáculos de dança e tem experiência nas modalidades de jazz, dança contemporânea, balé clássico, sapateado e hip hop dance. Já se apresentou em três países (Chile, Peru e Bolívia), em nove estados do norte do Brasil e em cinco municípios do interior do estado do Acre com o espetáculo de Dança Contemporânea *Origens - Uma Homenagem a Hélio Melo*. Foi docente do curso Assistente de Coreografia do PRONATEC/IFAC. Participou como

aluno e professor do projeto de formação em dança Expressões Contemporâneas - Criação e Visibilidade, oferecido pelo SESC (2014-2017), no qual envolveu-se em ações formativas por meio de aulas ministradas por artistas locais e de outros estados.

Renata Lima: Professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, líder do Núcleo de Pesquisa e Investigações Cênica Coletivo 22 (NuPICC). Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp, com projeto “Corpo Limiar e Encruzilhadas: Capoeira Angola e Samba de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea”. Realizou o Doutorado Sanduíche (Capes), na Faculdade de Motricidade Humana em Lisboa (Portugal). Também na Unicamp, defendeu a dissertação de mestrado “Mandinga da Rua: a construção do corpo cênico em dança brasileira contemporânea” (2004). Mesma universidade em que em 2001, concluiu a graduação em Dança (bacharelado e licenciatura). É capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e diretora artística do Núcleo de Dança Coletivo 22. É professora do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena.

Arnaldo Alvarenga: Arnaldo Alvarenga é dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador com mais de 40 anos de experiência artística em dança. Formou-se pelo Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea de Belo Horizonte (MG) e Leitura Corporal com aprofundamento em Fisiognomonia pelo Núcleo de Leitura Corporal de Belo Horizonte (MG). Trabalha com preparação corporal, para atores, cantores líricos e populares, bem como para a maior idade. No campo acadêmico graduou-se em Geologia pelo IGC - UFMG (1981), tem mestrado em Educação pela FAE - UFMG (2002) e doutorado pela mesma instituição (2009), no campo da História da Educação. Atualmente é pro-

fessor associado da Universidade Federal de Minas Gerais onde integra o corpo docente dos cursos de Graduação em Teatro e do Curso de Dança - Licenciatura, da Escola de Belas Artes, estando como coordenador pedagógico deste último. Participa como professor permanente do PROFARTES - mestrado profissional em Ensino de Arte e é professor efetivo do PPGARTES - UFMG - mestrado acadêmico e doutorado em Arte nas linhas de Artes da Cena e Arte e Experiência Interartes na Educação. Orienta, também, TCCs de Licenciatura, Bacharelado e projetos de Iniciação Científica. Foi presidente da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Gestão 2013-2014). É avaliador da área de Arte cadastrado no MEC e atua nas áreas de História e Memória da Dança, Estudos Corporais e Educação.

Barbara Urrutia: Professora de Tecido acrobático, graduada em Licenciatura em Kinesiologia e Fisioterapia pela Universidad Nacional de Asunción e Universidad de la Integración de las Américas (UNIDA). Pós-Graduação em Fisioterapia pela Universidade Estácio de Sá – Brasil. Treinadora de Ginástica Artística e Coreógrafa no Gimnasio Casa España Assunção – Paraguai, de 1997 a 2005. Coreógrafa de Dança Moderna e Playback para equipes de Colégios e Universidades em Assunção – Paraguai (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Fabiano Carneiro: Coordenador de Dança da Funarte/Ministério da Cultura, acumula experiência de 23 anos como gestor cultural no setor público. Possui formação em Administração de Empresas e especialização em Administração Cultural. Durante seus oito anos de trabalho na Coordenação de Dança, Fabiano vem atuando diretamente no desenvolvimento e na implementação dos principais projetos da instituição, como o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna e as Oficinas de Capacitação em Dança da Funarte; participando também das dis-

cussões do Colegiado Setorial de Dança, da elaboração do Plano Nacional de Cultura durante a III Conferência Nacional de Cultural, do Plano Nacional de Dança e das ações do Fundo Setorial de Circo, Dança e Teatro. Integrante de comissão de seleção de vários estados brasileiros de projetos de fomento e circulação da Dança Nacional. Curador e programador de teatros, festivais e mostras de dança em diferentes regiões do Brasil. Participante convidado do programa Focus Danse na Bienal Internacional de Dança de Lyon- França em setembro 2014. Atualmente, além de Coordenador de Dança da Funarte, é Membro da Comissão de Seleção do Edital de Difusão e Intercâmbio do Ministério da Cultura 2011/2012/2013 e Membro do Comitê Gestor do Ministério da Cultura, responsável pelo Plano Estratégico das Ações do Governo Brasileiro para a Copa do Mundo da Fifa 2014 – CGCO-PA (currículo fornecido pelo próprio artista).

Marcelo Sena: é Bacharel em Comunicação Social, Artista da Dança, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Sergipe (2001), com especialização em Dança – Práticas e Pensamentos do Corpo pela Faculdade Angel Vianna/Compassos Cia. de Dança – Recife/PE (2010/2011). Tem formação em escola livre de música, como instrumentista e compositor. É diretor e artista-pesquisador da Cia. Etc., companhia criada em 2000 e que tem um trabalho de desenvolvimento de criações artísticas em dança. Coordenador e fundador do Movimento Dança Recife. Foi pesquisador do Acervo RecorDança, entre 2003 e 2011. Tem uma trajetória em jornalismo cultural, a partir de iniciativas próprias e de serviços de assessoria de imprensa para diversos grupos e instituições culturais. Foi coordenador pedagógico do Curso de Dança Contemporânea, pelo Programa Qualifica Pernambuco, da Secretaria de Juventude e Emprego/PE. Produtor e coordenador dos projetos “Pesquisa Prática Pele

e Ossos”, “10 Anos de Cia. Etc.” (Funarte), do “Projeto Plantando Dança Etc.” (aulas gratuitas de dança em Camaragibe-PE), foi produtor das criações de Valéria Vicente: Fervo (Correios e Funarte) e Pequena Subversão (Itaú Cultural), Bolhas em Interface, e Imagens Não Explodidas – Cia. Etc. (Fomento às Artes Cênicas da Prefeitura do Recife), da Plataforma Recife de Dança/2006, 2007, 2008 e 2009 (Funcultura e Prefeitura do Recife). Pela Cia. Etc. participou das pesquisas *Pele e Ossos* (2008/Funarte), *Contribuições entre o Corpo e o Vídeo* (2012/Funcultura) e *Audio-dança: aventura do corpo no som que dança* (2014/Funcultura). Coordenou o encontro *Conexões Criativas 2: A Dança pelo olhar do Vídeo* (2013/Funcultura), o site de críticas e podcast *Contra-corpo: Conversando com Dança* (2013/Funcultura), a circulação do espetáculo *Corpo-Massa: Pele e Ossos* (2009/Funcultura) e *Sobre Nossos Corpos* (2007/Funarte). Criou as trilhas sonoras dos espetáculos (currículo fornecido pelo próprio artista).

Susi Martinelli: (PhD) Pós-Doutorado em Artes Cênicas - Universidade de Brasília (2019). Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento (2005), Universidade de Brasília, com a tese intitulada: “A criatividade no movimento: contribuições a partir da dança”. Mestrado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento pela mesma instituição (2000), com a dissertação: “No ensino, quem dança? Uma análise crítica sobre a criatividade no ensino da dança”. Especialização em Psicologia Transpessoal. Bacharel e Licenciada em Dança (UNICAMP - Universidade de Campinas). Atua como docente do Curso de Licenciatura em Dança, do Instituto Federal de Brasília, desde 2010. Desenvolve pesquisas e projetos com os seguintes temas: dança, criatividade, criatividade no ensino, psicologia do desenvolvimento e aprendizagem, qualidade de vida e docência superior. Possui larga atuação clínica individual e em grupos, com programas de

desenvolvimento humano, no contexto de prevenção e promoção de saúde.

Rosa Primo: Professora dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Possui doutorado (CNPQ 2010) e mestrado (Funcap 2004) em Sociologia, com estágio de doutoramento no Curso de Dança da Universidade Paris 8 durante todo o ano de 2008 (CAPES). Possui graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1999). É Líder do Grupo de Pesquisa Concepções Filosóficas do Corpo em Cena (CNPq) e membro da Association des Chercheurs en Danse. Tem formação em dança clássica, com experiência em técnicas modernas e abordagens contemporâneas. Atuou em grupos de teatro e companhias de dança em importantes contextos da cena local e nacional. Foi crítica de dança do jornal O Povo/CE; coordenadora de dança da Secretaria de Cultura de Fortaleza; autora do livro *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*. Desde de 2014 vem desenvolvendo uma pesquisa em trabalhos solos em colaboração com outros artistas. No ano de 2018 estreou dois solos: o infantil *Iracema* e *Tudo passa sobre a terra*, temática com foco no feminicídio e etnocídio dos povos indígenas. Nos últimos anos tem desenvolvido projetos em dança cujo propósito é possibilitar que portadores de Transtorno do Espectro Autista (TEA) experimentem no corpo, em apresentação cênica, palco e estrutura teatral, o movimento dançante; tendo como impulsionador o estado corporal que as sensações evocam a partir da interação com músicos e bailarinos, instrumentos musicais e iluminação cênica, bem como a construção de sentidos que a improvisação em dança possibilita no âmbito criativo, social e comunicativo, emocional e cognitivo.

Lucas Souza: Bailarino, professor de dança e coreógrafo em diversas Escola de Dança nas modalidades Balé Clássico, Jazz e Dança Contemporânea. Atuou em onze espetáculos de dança, em diferentes escolas e companhias do estado. Participou de vários cursos e oficinas e foi integrante do projeto Expressões Contemporâneas: criação e visibilidade durante três anos (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Beatriz Cerbino: Possui graduação em Licenciatura em Dança pelo Centro Universitario da Cidade (2000), graduação em Ciencias Economicas pela Universidade Federal Fluminense (1990), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003) e doutorado em História pela Universidade Federal Fluminense (2007). Obteve bolsa para doutorado sanduíche na NYU, na Tisch School, como visiting scholar. Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, corpo, história da dança, crítica de dança e videodança. É pesquisadora do INCT Proprietas, projeto contemplado pelo edital internacional do CNPq. Foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes / PP-GCA - UFF no biênio 2017-2019.

Christian Moraes: Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UFAC (2020). Especialização em Gestão da Educação Profissional, Científica e Tecnológica pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia IFAC (2016). Graduação em Arte Cênicas/Teatro pela Universidade Federal do Acre UFAC (2013). Foi professor substituto na Universidade Federal do Acre no curso de Artes Cênicas Teatro na cadeira de Interpretação, Técnicas Corporais e Dança (2014-2016). Professor Voluntário de Dança na Associação de Pais e

Amigos Excepcionais APAE desde de 2014. Atualmente é professor de Artes efetivo na Rede Básica de Ensino Público do Estado do Acre desde de 2015. Coordenador Pedagógico na escola José Rodrigues Leite - 2020. Professor Visitante da Faculdade Sinal na Pós-Graduação e na Complementação Pedagógica desde de 2018. Instrutor de Circo Social. Ator, bailarino e pesquisador no grupo de pesquisa em Artes Cênicas - Nois da Casa desde de 2010. Foi presidente da ASDAC - Associação de Dança do Acre de 2018 à 2020.

Soraia Maria: Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1989), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1994) e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (2003). Atualmente é professora da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Coreografia, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, literatura, arte e composição coreográfica. Na UnB coordena o CDPDan (<http://e-groups.unb.br/cdpdan/>) ou (<http://cdpdan.blogspot.com>) Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia (CEN/UnB), o qual procura estabelecer um espaço de reflexão e prática da dança. Entre outros projetos artísticos produziu e atuou nos espetáculos; 21 Terras de 2012 (www.soraiasilva.com.br); No Princípio (<http://cdpdan.blogspot.com>), 2010, Lisboa e Brasília; Trilogia poemadançando, no 7º Encontro Internacional de Artes e Tecnologia, Museu Nacional de Brasília em 2008; Profetas em Movimento de 1994 a 2008 (São Paulo, Brasília, Nova Orleans); Dança da Guerra do Povo Xavante - Tseretomodzatsé Xavante, 2005, DF. Entre os projetos de produção bibliográfica se destacam os livros 21 Terras (2012// Ed. do programa de pós-graduação em arte da UnB), No Princípio (2010/Ed. do programa de pós-graduação em arte da UnB); Profetas em Movimento (2001/Edusp e Imprensa Nacional);

Poemadançando Gilka Machado e Eros Volúcia (2007/Edunb); e os capítulos de livros: O expressionismo e a dança (2002), O pós-modernismo e a dança (2005), e O surrealismo e a dança (2008), O Naturalismo e a Dança (2016), todos publicados na coleção Stylus da editora Perspectiva (S.P.) e Alquimia na Dança (2020).

Jakeline Bezerra: Licenciada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Acre em 2000 e Bacharela em Farmácia pela Unimeta em 2018. Especialista em Psicopedagogia pelas Faculdades Integradas de Várzea Grande (FIVE) em 2005. Professora de cursos livres em Danças de Salão desde 2002. Coreógrafa/dançarina/pesquisadora do Studio de Dança No Compasso desde 2014. Membro fundadora e associada à Associação de Dança do Estado do Acre (ASDAC) pelo Studio de Dança No Compasso. Integrante da Câmara temática de Dança no Conselho Municipal de Cultura de Rio Branco. Participante como aluna do curso Diálogos da Dança Cênica em 2020 oferecido pelo Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas Nós da Casa. Participação nos espetáculos da Cia de dança do ventre Alimah, em 2017 e 2018. Participante do workshop de Bolero, Bachata e Samba de Gafieira com o professor Jaime Aroxa em 2018. Professora e coordenadora do curso para professores das danças de salão no Acre, intitulado Introdução à Formação em Danças de Salão, projeto aprovado pela Lei 14.017/2020 (Aldir Blanc) pelo Studio No compasso.

Tania Villarroel: Graduada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em Artes Cênicas- Licenciatura com conclusão em 2004. Mestra em Educação, Linguagem e Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com a dissertação “Processo criativo: rastros da poética do Louco”. Possui experiências artísticas de pesquisa focadas

em Performance. Montou peças em espaços alternativos baseadas em obras de Samuel Beckett, Italo Calvino e Richard Foreman. Atriz, arte-educadora, dançarina e palhaça. Aromaterapeuta criou o sistema Aromaterapia na Teatralidade que integra diversas linguagens associadas às propriedades terapêuticas dos diferentes aromas dos óleos essenciais. Foi coordenadora cultural de Projetos Externos (Prefeitura de São Paulo), e no projeto Educação Cidadã no Instituto Paulo Freire. Também participou de festivais de teatro internacional na Colômbia e no Peru, com monólogo “Anima”. Participou por 2 anos do GEPEC, o grupo de pesquisa da UNICAMP, na Faculdade de Educação, que investiga a formação de professores; e do subgrupo GRUPAL, com o tema da alfabetização. Hoje, participa do OLHO, na abordagem “Sonho é criação” na mesma universidade que pesquisa a linguagem audiovisual. Recentemente foi professora substituta na UFAC - Universidade Federal do Acre, na vaga de “Corpo e criação”. Compõe o corpo de professores que estão associados no projeto de extensão do GRUTE - Grupo de Teatro da UFAC. Também, atuou no projeto de Reiki dentro da mesma universidade (UFAC), com a professora Heidi Soraia, como espaço de prática de iniciados nesta técnica e voltado para a comunidade. Último convite recebido, mais recente foi integrar o GESTO - Grupo de estudos de Teatro do Oprimido da floresta. (Fonte: Currículo Lattes 2020).

Hary Salgado: bailarino, investigador e docente, licenciado em Artes Cênicas, com habilitação em Dança Contemporânea, pela Universidade Central da Venezuela (1995). Amplia seus conhecimentos por meio de diversas técnicas em relação à cena e as artes do movimento, tais como: Dança Butoh, improvisação física, dança contemplativa, Dança-Movimento Terapia, dança aérea, teatro físico, dança clássica e Graham Technique y Aikidô.

No final dos anos 90 conhece o Contato Improvisação no Instituto Universitário Nacional de Arte de Buenos Aires por meio de Cristina Turdo, precursora dessa técnica na Argentina. Radica-se em Berlin- Alemanha, para aprofundar seus estudos com os professores: Eckhard Müller, Daniel Schwartz, Heike Culmam, Jaroschinki Ralf, dentre outros. Participou da apresentação do exercício “Advances in Dance Therapy” com a presidente da Associação de Dança Terapia da Argentina, Eugenia Lacour. No ano de 2008 formou em Dança-Movimento-Terapia (American Dance Therapy Association, ADTA), pela Universidade de Buenos Aires. Ainda este ano, promoveu a performance de Dança Butoh “Rastros”, em Florianópolis – Brasil. Em 2009 criou e organizou o Primeiro Festival de Contato Improvisação na Natureza no Brasil, intitulado “Transformando pela prática”. Realizou algumas turnês de Contato Improvisação, tais como: “Espirales en Danza” – Argentina, 2008; “Un Dialogo en Danza” – Brasil, 2009; “License to Fly” – Europa, 2010; “Contact Improvisation the art of listening” – África/Ásia, 2010. Atualmente investiga a área de performance sob o conceito de Dança-Movimento-Vivo, improvisando em espaços naturais e urbanos (Currículo fornecido pelo próprio artista em 2018).

Flavio Sanctum: Professor efetivo da Universidade Federal do Acre - UFAC. Professor da linha de pesquisa Teatro e Educação do PPGAC/UFAC. Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, mestre em Ciência da Arte pela UFF, possui graduação em Pedagogia e licenciatura em Teatro. Coordenador do GESTO da Floresta - Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido com pesquisas sobre a subjetividade da floresta aliada ao método boaleano. Qualificação profissional como ator pela Escola de Teatro Martins Pena. Foi coordenador da área de estágio supervisionado no curso de licenciatura em artes cênicas: Teatro da UFAC. Foi

membro da equipe de curingas (pedagogo social) do Centro de Teatro do Oprimido onde trabalhou diretamente com Augusto Boal desde 2001 até 2009. Atuou como professor de Interpretação e História da Cultura na Escola das Artes Técnicas Luis Carlos Ripper - EAT - Faetec. Um dos idealizadores do GESTO - Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido vinculado ao NEPAA - Núcleo de estudos das Performances Afro Ameríndias UNIRIO. Idealizador das JITOUs - Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, evento que em 2021 teve sua 9ª edição. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Pedagogia Teatral e Formação de educadores populares na metodologia do Teatro do Oprimido. Já ministrou cursos teatrais em diversos países da Europa e na América Latina, além de participar de Festivais de Teatro na França, Áustria, Palestina, Croácia e Índia. Em 2014/2015 trabalhou com os grupos CTO Jana Sanskriti da Índia e CTO Maputo em Moçambique. Coordenador editorial da Revista TXAI do PPGAC-UFAC e Coordenador do Pólo Acre do Instituto Arte na Escola. (Fonte: Currículo Lattes 2020).

Hanna Araujo: Professora Adjunta da Universidade Federal do Acre na Área de Ensino de Arte. Pedagoga formada pela Faculdade de Educação da Unicamp (2007), Mestre em Artes (2010) e Doutora em Artes Visuais (2016) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Unicamp. Suas áreas de interesse são Arte e Educação, incluindo processos criativos de artistas e artistas do livro, mediação e ensino de arte, arte e infância, narrativas e visualidades, livro de imagem, ilustração de literatura infantil, constituição de leitores e práticas de leitura. É Representante do Estado do Acre na FAEB -Federação de Arte Educadores do Brasil. (Fonte: Currículo Lattes 2020).

Victor Afonso: bailarino, professor de dança de rua (Hip Hop), professor de Capoeira pelo grupo AcreBrasil, com a Su-

pervisão do Mestre Ozeias (Caboquinho). Coordena o grupo de dança de rua Unidade Popping; é aluno integrante do Projeto expressões contemporâneas: criação e visibilidade (Currículo fornecido pelo próprio artista 2018).

Sandra Meyer: Possui graduação em Educação Artística Habilitação Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1981), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). É professora titular aposentada da Universidade do Estado de Santa Catarina. Atua no PPGT/ UDESC. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, corpo, teatro, crítica, dramaturgia e dança contemporânea.

Wanessa Lima: Bailarina, Fisioterapeuta e Pós-Graduada em Ortopedia e traumatologia pela Uninorte. Bailarina, atuou em diversos espetáculos de dança em diferentes escolas e companhias do estado. Com experiência nas modalidades de jazz, dança contemporânea, ballet clássico e sapateado. É bailarina e artista-pesquisadora do Grupo de dança Nós da Casa desde 2012, e desenvolve junto ao grupo um trabalho de criações artísticas em dança. Circulou por nove estados do Brasil com o Espetáculo de dança contemporânea “Origens, uma homenagem a Helio Melo” pelo Amazônia das Artes. Fez o curso de Formação em Pilates Baseado em Evidência pela Nacional Fisio. Em 2013 participou do curso “Bases teóricas e práticas do método Busquet” ministrado pelo professor Claudiane Koglin (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Marcos Mattos: Graduado e Licenciado em Educação Física e pós-graduado em Dança pela UCDB – Universidade Cató-

lica Dom Bosco. Diretor e Coreógrafo da Cia. Dançurbana e do Grupo Expressão de Rua, onde desenvolve trabalhos de pesquisa, criação e concepção coreográfica. Coordenador do Movimento Espaço de Danças. Membro da Câmara Setorial de Dança de Campo Grande – MS. Integrante do Coletivo Corpomancia. Um dos criadores da Arado Cultural – Produções Artísticas (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Regina Maciel : Licenciada em história pela Universidade Federal do Acre –UFAC, Assistente de Coreografia-T2 pelo Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia-IFAC em 2018. 130h. Graduanda do curso de Licenciatura em Dança pela Unias-selvi 2021. Diretora, Pesquisadora, atriz, bailarina e dramaturga pela Cia. Garatuja de Artes Cênicas de 1990 a 2021. Pesquisadora das culturas e danças do povo originário da Amazônia, autora de diversos espetáculos com temas da ancestralidade do povo Huni kuin e Yawanawa. Prêmio “Chico Mendes de Florestania” 2006 categoria estadual com espetáculo “Chapurys”. Ganhou 4 prêmios Klauss Vianna. Participou como Instrutora e Atriz no Festival Antisuyuk em Coca –Equador de 17 a 24 de agosto de 2019- com espetáculo Ikuâni. Artigo no Ikuâni o Corpo das Ancestralidade no 3ª Congresso Internacional Povos Indígenas da América Latina, 3 a 5 de julho de 2019 na UNB. Professora do Curso Livre Conexão Cultura “Norte do Brasil” Honduras de 07 a 12 de agosto de 2020 pela plataforma Digital do Circuito Norte em Dança. Criadora e Mediadora do Curso Livre “Ancestralidade Amazônida” realizado período de 01 de outubro a 01 de novembro de 2020. Participante do Plataforma Cena SESC-DN e Palco Giratório Online com Ikuâni de agosto a novembro 2021, com oficina “Dança das Ancestralidade Indígena”

Caroline Castelo: Atualmente é professora substituta da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, Douto-

ra em Artes UFPa, mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (2015-2017), graduada em Psicologia pela Universidade do Pará (UFPa - 2013) e em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (Uepa - 2010); possui 20 anos de experiência com dança, com formação em Dança pela Escola de Teatro e dança da UFPa (1999-2004), qualificada no curso técnico de dança em 2005. Participou como bailarina de inúmeros Festivais e cursos de Dança (dança contemporânea, teatro, ballet clássico e jazz), dentro e fora do estado do Pará. Em 2012 e 2013 circulou com espetáculos por 13 capitais brasileiras. Desde 2009 é intérprete-criadora da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito. Foi professora da Cia Athletica (PA) onde coordenou e dirigiu vários espetáculos infantis e adultos. Dirigiu a Pós-Conceito Cia de Dança em 2013. Em 2014 trabalhou na Cia Athletica (SP) e fez parte da Caleidos Cia (SP) de dança, dirigida pela prof^a Dra. Isabel Marques.. É coordenadora do Encontro Contemporâneo de Dança, membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) e membro da Associação Nacional de Pesquisadores de em Dança. Em 2017 foi professora do Ensino Superior da ESAMAZ (Escola Superior da Amazônia) e gerente do programa de estágio e de dança da Cia Athletica Belém (2015-2017)

Valeria Vicente: Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas da UFPB. Possui doutorado e mestrado em Artes Cênicas do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA(2008) e graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (2003) . Integra a equipe de coordenação do Acervo RecorDança. Atua como dançarina, passista e coreógrafa. Como pesquisadora de dança, dedica-se ao estudo do Frevo e mantém interface com os Estudos Culturais e pós-coloniais, atuando principalmente nos seguintes

temas: dança, história da dança, ensino da dança, frevo, video-dança, espetáculos, representações urbanas, maracatu, culturas populares, frevo, comunicação e maracatu rural.

Ligia Tourinho: Lígia Losada Tourinho é uma artista e pesquisadora carioca, 43 anos, docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2004. É Artista do Movimento - Atriz e Artista da Dança. Professora do Depto. de Arte Corporal da UFRJ, Professora permanente do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ), o qual foi a primeira coordenadora (entre 2019-21). É professora convidada da Pós-graduação em Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna (FAV-RJ). Foi Diretora da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) - Gestão 2018-21 e atualmente faz parte do Comitê Editorial desta Associação - Gestão 2021-23. É Professora dos cursos de Bacharelado em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança, Licenciatura em Dança e Direção Teatral da UFRJ. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma instituição. Especialista em Laban/ Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna (FAV) e Analista do Movimento/ Laban Institute Movement Studies (CMA/ LIMS/ NY, EUA). Integrante das Mulheres da Improvisação (<https://mulheresdaimprovis.wixsite.com/impromulheres>), do LabCrítica (CNPQ/UFRJ - <https://labcritica.com.br/>) e é uma das organizadoras do Seminário Internacional Trans-In-Corporados: construindo redes para a internacionalização em Dança. Fundadora e coordenadora do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (CNPQ/ UFRJ) que realiza um Mapeamento dos Espetáculos em Cartaz na Cidade do Rio de Janeiro desde 2012 e o Projeto de Extensão Grupo de Estudos do Centro Coreográfico. Foi a Coordenadora do Núcleo Rio de Janeiro do Projeto Mapeamento Nacional da Dança nas Capitais

Brasileiras e no Distrito Federal (2014/15). Destaca-se por ser autora de artigos nacionais e internacionais, bem como capítulos em livros e livros no campo das Artes da Cena. Sua produção bibliográfica conta com mais de 50 produtos bibliográficos. Possui grande experiência em organização de eventos, sendo que 6 deles foram congressos nacionais e internacionais de grande porte, com qualis técnico-tecnológico A e com fomento de instituições como Faperj, Capes e CNPQ. Um destes projetos, o da VI Reunião Científica da Anda, foi submetido em seu nome ao Edital de Apoio a Eventos da Capes. Possui ampla experiência com bancas e orientações, dentre trabalhos de conclusão de curso, mestrado, doutorado e concursos públicos, além de comissão de seleção de importantes editais de arte e cultura e até mesmo do carnaval carioca. É uma artista atuante na cena de dança e do teatro com notória experiência artística, são mais de 80 obras realizadas em 23 anos de carreira. É idealizadora e diretora do Projeto Jogo Coreográfico (criado em 2006). Destaca sua atuação em espetáculos com grandes nomes na direção como Regina Miranda, Verônica Fabrini, João das Neves, Norberto Presta, Ruy Filho, Eduardo Wotzik, Marinho Piacentini e Eusébio Lobo. Seus projetos idealizados, bem como os que atuou, foram contemplados pelos mais importantes fomentos às Artes do Brasil, como: PAEP/ Capes, Faperj, Rumos Itaú Cultural 2014-15 (100 projetos foram selecionados dentre 15.000 inscritos), Centro Cultural Banco do Brasil, Fundo de Apoio à Dança da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro (2013), Bolsa de apoio a residências artísticas da Rede Iberescena 2012, Prêmio Funarte Petrobrás 2012 Mirian Muniz, Prêmio Funarte Petrobrás 2010 de Artes Cênicas na Rua, Prêmio Klauss Vianna 2007 Funarte/ Petrobrás. Suas obras foram convidadas e selecionadas pelas principais curadorias do país como a Bienal de Dança do SESC,

Circuito SESC de Dança, Temporadas diversas pelos SESCs do Brasil, Projeto Ciranda nas Escolas da Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Festival Internacional de Dança do Ceará, etc.

Amanda Graciele: É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/ UFAC, (2020). Formada no Curso de Licenciatura Plena em Artes Cênicas: Teatro, pela Universidade Federal do Acre (2016), e no Curso de Comunicação Social - Bacharelado com Habilitação em Publicidade e Propaganda (2006-2009). Tem experiência nas áreas de dança, teatro, música, performance e yoga. De 2013-2016 participou de Projetos de Iniciação Científica como bolsista PIBIC/CNPq, orientada pelo Professor Dr. Micael Côrtes. Trabalhou como assistente de produção na Usina de Arte (2010) e como monitória do VI Simpósio Linguagens e Identidade/UFAC (2012). De 2007-2009 estudou no curso de música da Usina de Arte, fazendo parte da montagem do espetáculo Levantado do Chão, sob direção de Cida Falabella, Roberto Bürgel e Clarisse Baptista. Participou de oficinas artísticas com os grupos Lume, Cia. de Tijolo, Barbatuques, Uakti, Los Andes, dentre outros. De 2014 a 2017 fez parte do Projeto Expressões Contemporâneas - Criação e Visibilidade (SESC/AC). Ingressou no Curso de Artes Cênicas - UFAC como professora substituta (2016-2018) na área de corpo, ministrando disciplinas de Técnicas Corporais I, II, III, Dança e Teatro-Educação II, além de atuar nas disciplinas Ensino de Artes I e II, no Curso de Pedagogia (UFAC). Atualmente está como professora de Arte pelo Estado, ministrando cursos livres de teatro na Usina de Arte João Donato e na Escola Padre Diogo Feijó, como professora de Arte do Ensino Fundamental II.

REFERÊNCIAS

MARINHO, Nirvana. Curadoria. In: BRITO, F. D. **Cartografia da Dança: Criadores-Intérpretes Brasileiros** (Org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARQUES, R. Rosa. Invenções do ensino da arte. In: PRIMO, Rosa; PARRA, Denise. **Rosa Invenções do ensino da arte**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.

MARQUES, I. A. **Linguagem da dança: arte e ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.

BARBAWIL, A A invenção do lugar. **Do que se pode dizer**, 2009. Disponível em [http://doquesepodedizer.blogspot.com.br/2009/11/invenção do lugar.html](http://doquesepodedizer.blogspot.com.br/2009/11/invencao-do-lugar.html) Acesso em 12 de set.2007.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

FLAVIA MEIRELES

É docente-artista de Artes/dança e docente do Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais (PPRER) do Cefet-RJ. Co-criadora do grupo de pesquisa Temas de Dança. Doutora em Comunicação e Cultura (PPGCOM/UFRJ), mestra em artes visuais (PPGAV/UFRJ) e licenciada em dança pela Faculdade Angel Vianna (RJ). Fez estágio sanduíche no Angewandte Theaterwissenschaft (ATW) na Justus-Liebig Universität (Giessen/Alemanha) com bolsa CAPES Brasil (2018-2019) sob supervisão da Profa. Dr. Bojana Kunst. Meireles é Pesquisadora Associada da rede de pesquisa em Queer Studies, Decolonial Feminisms and Cultural Transformations (QDFCT) da Justus-Liebig Universität (Giessen). Sua tese de doutorado recebeu menção honrosa do Prêmio de Teses e Dissertações da Associação Brasileira de Estudos de Homocultura (ABEH) em 2021. Seu trabalho foi mostrado recentemente nos simpósios Transcontinental Queerness na McGill University in Montreal (Canada), Cuerpos y Creacion: practicas universitarias at Uruguay University (UDELAR) em Montevideu (Uruguai). É pesquisadora do NuEFem (Núcleo de Economia e Feminismos) da UFRJ. Seus interesses de pesquisa são movimentos sociais de base no Brasil e na América Latina, especialmente nos movimentos indígenas urbanos e na pluralidade de lutas e discursos feministas de diversas vertentes em articulação com as políticas do corpo, trabalho na contemporaneidade, economias feministas, condições e trabalhos do ar-

tista, dança, cinema, artes visuais, além de políticas de gênero e sexualidade em seus cruzamentos étnicos-raciais e com os estudos da branquitude.

VALESKA ALVIM

Professora da linha de Pesquisa Teoria e Prática em Artes Cênicas no Programa do PPGAC\Ufac. Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas UNB (2018) Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Unicamp (2012) e bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa UFV (2006). Atualmente é docente na Universidade Federal do Acre (Ufac), concentrando suas atividades prioritariamente no curso de formação de professores em Artes Cênicas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase história da dança, dramaturgia corporal e ensino do teatro. Coordena o grupo de pesquisa e extensão em Artes Cênicas (Nois da Casa). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Poética do Corpo, Memória e Performatividade. Coordenadora editorial da Revista TXAI do PPGAC-Ufac. Ganhou o prêmio de Circulação Amazônia das Artes - Sesc (2014), o prêmio Klauss Vianna - Funarte(2014) e o prêmio Economia Criativa-Iniciativas Empreendedoras e Inovadoras, Ministério da Cultura-Minc (2012).

SOBRE OS/AS COLABORADORES

Ciane Fernandes: performer e coreógrafa, professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, mestre e PhD. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995) e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York – 1994), de onde é pesquisadora associada. É consultora da Capes e do CNPq, além de bolsista de produtividade em pesquisa pelo CNPq. Já se apresentou em diversas cidades brasileiras, nos Estados Unidos, Itália, Índia, Portugal e Alemanha. É fundadora, diretora e dançarina do A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA, que recebeu o prêmio Andes-SN de Arte Universitária na categoria Dança em 2000. É autora de dois livros esgotados, um deles já em terceira edição nos EUA e Europa (Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação). Seus artigos foram publicados no Brasil, Alemanha, EUA, Índia e Malásia. Recebeu diversos prêmios e bolsas de estudos nacionais e internacionais (EUA, Alemanha e Japão). Desde seu ingresso na UFBA, em 1997, vem ensinando e desenvolvendo projetos de pesquisa sobre formação corporal, dança-teatro, performance e interculturalismo, dentre eles a associação do Sistema Laban/Bartenieff à dança clássica indiana de estilo Bharatanatyam (Fonte: Currículo Lattes).

Felipe Barbosa: Bailarino, professor de dança. Graduando Educação Física Bacharelado e aluno/pesquisador no projeto de extensão Pibic pela Universidade Federal do Acre. Atuou em nove espetáculos de dança em diferentes

escolas e companhia do estado. Com experiência nas modalidades de jazz dance, dança contemporânea, sapateado e ballet clássico. Integrante do Grupo Universitário de Artes Cênicas “Nóis da Casa.” (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Renata Lima: Professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, membro do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Rituais, Brincadeiras e Vadiagens. Doutora em Artes (2010) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Unicamp, com o projeto *Corpo Limiar e Encruzilhadas: Capoeira Angola e Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*; entre maio e agosto de 2009 realizou o Doutorado Sanduíche (Capes), na Faculdade de Motricidade Humana em Lisboa (Portugal). Também na Unicamp, defendeu a dissertação de mestrado *Mandinga da Rua: a construção do corpo cênico em dança brasileira contemporânea* (2004). Mesma universidade em que em 2001, conclui a graduação em Dança. É capoeirista da Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e diretora artística do Núcleo de Dança Coletivo 22, um dos ganhadores do Prêmio Klauss Vianna 2008 e 2012 e do Procultura, 2010 (Fonte: Currículo Lattes).

Arnaldo Alvarenga: Dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador com mais de 35 anos de experiência artística em dança, tendo se formado pelo Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea de Belo Horizonte (MG), tendo também formação em *Leitura Corporal* com aprofundamento em Fisiognomonia pelo Núcleo de *Leitura Corporal* de Belo Horizonte (MG). Trabalha com preparação corporal, para atores, cantores líricos e populares, bem como para a maior idade. No campo acadêmico tem graduação em Geologia pelo IGC – UFMG (1981), mestrado em Educação pela FAE – UFMG (2002) e doutorado pela mesma instituição (2009), no campo da História da Educação. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais onde integra o corpo docente dos cursos de Graduação em Teatro e da Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes. Participa como professor permanente do Profartes – mestrado profissional em Ensino de Arte e do PPGartes (UFMG) – mestrado acadêmico e doutorado em Arte. Orienta, também, TCCs de Licenciatura, Bacharelado e Pibic na área do Ensino de Arte. É coordenador pedagógico da Licenciatura em Dança da EBA – UFMG e presidente da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em

Artes Cênicas), gestão 2013-2014. É avaliador da área de Arte cadastrado no MEC e atua nas áreas de História da Dança e Estudos Corporais. Possui Pós-Graduação em Artes Cênicas, na gestão 2013-2014 (Fonte: Currículo Lattes).

Barbara Urrutia: Professora de Tecido acrobático, graduada em Licenciatura em Kinesiologia e Fisioterapia pela Universidad Nacional de Asunción e Universidad de la Integración de las Américas (Unida). Pós-Graduação em Fisioterapia pela Universidade Estácio de Sá – Brasil. Treinadora de Ginástica Artística e Coreografa no Gimnasio Casa España Assunção – Paraguai, de 1997 a 2005. Coreógrafa de Dança Moderna e Playback para equipes de Colégios e Universidades em Assunção – Paraguai (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Fabiano Carneiro: Coordenador de Dança da Funarte/Ministério da Cultura, acumula experiência de 23 anos como gestor cultural no setor público. Possui formação em Administração de Empresas e especialização em Administração Cultural. Durante seus oito anos de trabalho na Coordenação de Dança, Fabiano vem atuando diretamente no desenvolvimento e na implementação dos principais projetos da instituição, como o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna e as Oficinas de Capacitação em Dança da Funarte; participando também das discussões do Colegiado Setorial de Dança, da elaboração do Plano Nacional de Cultura durante a III Conferência Nacional de Cultural, do Plano Nacional de Dança e das ações do Fundo Setorial de Circo, Dança e Teatro. Integrante de comissão de seleção de vários estados brasileiros de projetos de fomento e circulação da Dança Nacional. Curador e programador de teatros, festivais e mostras de dança em diferentes regiões do Brasil. Participante convidado do programa Focus Danse na Bienal Internacional de Dança de Lyon- França em setembro 2014. Atualmente, além de Coordenador de Dança da Funarte, é Membro da Comissão de Seleção do Edital de Difusão e Intercâmbio do Ministério da Cultura 2011/2012/2013 e Membro do Comitê Gestor do Ministério da Cultura, responsável pelo Plano Estratégico das Ações do Governo Brasileiro para a Copa do Mundo da Fifa 2014 – CGCopa (Fonte: Currículo Lattes).

Marcelo Sena: é Bacharel em Comunicação Social, Artista da Dança, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Sergipe (2001), com especialização em Dança – Práticas e Pensamentos do Corpo pela Faculdade

Angel Vianna/Compassos Cia. de Dança – Recife/PE (2010/2011). Tem formação em escola livre de música, como instrumentista e compositor. É diretor e artista-pesquisador da Cia. Etc., companhia criada em 2000 e que tem um trabalho de desenvolvimento de criações artísticas em dança. Coordenador e fundador do Movimento Dança Recife. Foi pesquisador do Acervo Recor-Dança, entre 2003 e 2011. Tem uma trajetória em jornalismo cultural, a partir de iniciativas próprias e de serviços de assessoria de imprensa para diversos grupos e instituições culturais. Foi coordenador pedagógico do Curso de Dança Contemporânea, pelo Programa Qualifica Pernambuco, da Secretaria de Juventude e Emprego/PE. Produtor e coordenador dos projetos “Pesquisa Prática Pele e Ossos”, “10 Anos de Cia. Etc.” (Funarte), do “Projeto Plantando Dança Etc.” (aulas gratuitas de dança em Camaragibe-PE), foi produtor das criações de Valéria Vicente: Fervo (Correios e Funarte) e Pequena Subversão (Itaú Cultural), Bolhas em Interface, e Imagens Não Explodidas – Cia. Etc. (Fomento às Artes Cênicas da Prefeitura do Recife), da Plataforma Recife de Dança/2006, 2007, 2008 e 2009 (Funcultura e Prefeitura do Recife). Pela Cia. Etc. participou das pesquisas Pele e Ossos (2008/Funarte), Contribuições entre o Corpo e o Vídeo (2012/Funcultura) e Audiodança: aventura do corpo no som que dança (2014/Funcultura). Coordenou o encontro Conexões Criativas 2: A Dança pelo olhar do Vídeo (2013/Funcultura), o site de críticas e podcast Contracorpo: Conversando com Dança (2013/Funcultura), a circulação do espetáculo Corpo-Massa: Pele e Ossos (2009/Funcultura) e Sobre Nossos Corpos (2007/Funarte). Criou as trilhas sonoras dos espetáculos (Fonte: Currículo Lattes).

Susi Martinelli: Doutora (PhD) em Psicologia da Educação e do Desenvolvimento pela Universidade de Brasília (2005), com a tese intitulada A criatividade no movimento: contribuições a partir da dança; e Mestre em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento pela mesma Instituição (2000), com a dissertação: No ensino, quem dança? Uma análise crítica sobre a criatividade no ensino da dança. Possui Bacharelado e Licenciatura em Dança (Unicamp) e Psicologia (Puccamp). Atua como docente do Curso de Licenciatura em Dança, do Instituto Federal de Brasília, desde 2010, na área de Composição Coreográfica. Possui experiência na área de Dança, Criatividade, Psicologia do Desenvolvimento, Aprendizagem, Programas de Qualidade de Vida e Docência Superior. Como pesquisadora, atua com os seguintes temas: criatividade,

criatividade no ensino, criatividade no movimento e na composição coreográfica, aprendizagem e desenvolvimento. Possui larga atuação clínica com programas de desenvolvimento humano, no contexto de prevenção e promoção da saúde, bem como intervenção em crise (Fonte: Currículo Lattes).

Rosa Primo: professora dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisadora em dança, concentra-se principalmente nas áreas da teoria da dança, filosofia e corporeidade dançante. Doutora, com estágio de um ano no curso de dança da Université de Paris 8 (França), com bolsa Capes tendo finalizado o doutorado (2010) e mestrado (2004) em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará – ambos com pesquisa relativa à corporeidade dançante. Possui graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1999). É Líder do Grupo de Pesquisa Concepções Filosóficas do Corpo em Cena (CNPq) e membro da Association des Chercheurs en Danse (Fonte: Currículo Lattes).

Lucas Souza: Bailarino, professor de dança e coreógrafo na Escola de Dança Adorai das modalidades, Balé Clássico, Jazz e Dança Contemporânea. Atuou em oito espetáculos de dança, em diferentes escolas e companhias do estado. Participou de vários cursos e oficinas e foi integrante do projeto Expressões Contemporâneas: criação e visibilidade durante três anos (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Beatriz Cerbino: Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense/UFF, no curso de Produção Cultural, no Polo Universitário de Rio das Ostras/PURO, e professora do Programa de Pós-Graduação de Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA, também na UFF. É graduada em Licenciatura em Dança, pelo Centro Universitário da Cidade/UniverCidade (2000), com mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo (2003) e doutorado em História pela UFF (2007), com estágio de doutoramento/visiting scholar na Universidade de Nova York, no Programa de Estudos da Performance, na Tisch School. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos temas crítica, autoria, imagem, história e memória da dança. É pesquisadora do projeto Rede Propriedas, financiado pelo edital Pensa Rio: Propriedade, Inovações e Bem Comum, da FAPERJ. Integrou o comitê editorial da Abrace, biênio 2013-2014 (Fonte: Currículo Lattes).

Christian Moraes: Graduado em Artes Cênicas – Teatro (Ufac). Especializando em Gestão da Educação Profissional, Científica e Tecnológica no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. Atualmente Professor substituto na Universidade Federal do Acre no curso de Artes Cênicas – Teatro na cadeira de Interpretação, Técnicas Corporais e Dança. Professor efetivo na Secretaria de Estado de Educação e Esporte na disciplina de Arte na Escola Marilda Gouveia. Instrutor de Circo Social; Ator e Bailarino no Grupo de Extensão Universitária de Artes Cênicas – Nós da Casa – Ufac. Presidente do Moda – Movimento de Dança no Acre (Fonte: Currículo Lattes).

Soraia Maria: Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1989), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1994) e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (2003). Atualmente é professora da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Coreografia, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, literatura, arte e composição coreográfica. Na UnB coordena o CDPDan (<http://e-groups.unb.br/cdpdan/> ou <http://cdpdan.blogspot.com>) Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúcia (CEN/UnB), o qual procura estabelecer um espaço de reflexão e prática da dança. Entre outros projetos artísticos produziu e atuou nos espetáculos: 21 Terras (www.soraiasilva.com.br), 2012; No Princípio (<http://cdpdan.blogspot.com>), 2010, Lisboa e Brasília; Trilogia poemadançando, no 7º Encontro Internacional de Artes e Tecnologia, Museu Nacional de Brasília em 2008; Profetas em Movimento de 1994 a 2008 (São Paulo, Brasília, Nova Orleans); Dança da Guerra do Povo Xavante – Tseretomdzatsé Xavante, 2005, DF. Entre os projetos de produção bibliográfica se destacam os livros 21 Terras (2012//Ed. do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB), No Princípio (2010/Ed. do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB); Profetas em Movimento (2001/Edusp e Imprensa Nacional); Poemadançando Gilka Machado e Eros Volúcia (2007/Edunb); e os capítulos de livros: O expressionismo e a dança (2002), O pós-modernismo e a dança (2005), e O surrealismo e a dança (2008), O Naturalismo e a Dança, todos publicados na coleção Stylus da editora Perspectiva (SP) (Fonte: Currículo Lattes).

Jacqueline Silva: Professora e coreógrafa que ministra aulas de dança de salão por mais de 20 anos no estado do Acre. Reconhecida pelo trabalho desenvolvido com tango, samba de gafieira e bolero com foco na consciência

corporal e desenvolvimento de movimentos orgânicos. Integrou por 15 anos a equipe de professores da Companhia de Dança Marcelo Amorim (Fonte: Currículo Lattes).

Tania Villarroel: Graduada pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) em Artes Cênicas – Licenciatura com conclusão em 2004, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Pupo, Mestre em Educação, Linguagem e Arte pela Universidade Estadual de Campinas. Possui experiências artísticas de pesquisa focadas em Performance. Montou peças em espaços alternativos baseadas em obras de Samuel Beckett, Italo Calvino e Richard Foreman. Atriz, arte-educadora, dançarina e palhaça. Em Educação atuou em projetos como Teatro Vocacional, Voo para o Futuro, Preparação para o Trabalho, rede CEU como coordenadora cultural de Projetos Externos, e no projeto Educação Cidadã no Instituto Paulo Freire. Também participou de festivais de teatro internacional na Colômbia e no Peru. Participou por 2 anos do Gepec, o grupo de pesquisa da Unicamp, na Faculdade de Educação, que investiga a formação de professores; e do subgrupo GRUPAL, com o tema da alfabetização. Atualmente, é professora substituta na Ufac – Universidade Federal do Acre, na vaga de Corpo e criação. Compõe o corpo de professores que estão associados no projeto de extensão do Grute – Grupo de Teatro da Ufac (Fonte: Currículo Lattes).

Hary Salgado: bailarino, investigador e docente, licenciado em Artes Cênicas, com habilitação em Dança Contemporânea, pela Universidade Central da Venezuela (1995). Amplia seus conhecimentos por meio de diversas técnicas em relação à dança e as artes do movimento, tais como: Dança Butoh, improvisação física, dança contemplativa, Dança-Movimento Terapia, dança aérea, teatro físico, dança clássica e Graham Technique y Aikidô. No final dos anos 90 conhece o Contato Improvisação no Instituto Universitário Nacional de Arte de Buenos Aires por meio de Cristina Turdo, precursora dessa técnica na Argentina. Radica-se em Berlin- Alemanha, para aprofundar seus estudos com os professores: Eckhard Müller, Daniel Schwartz, Heike Culmam, Jaroschinki Ralf, dentre outros. Participou da apresentação do exercício “Advances in Dance Therapy” com a presidente da Associação de Dança Terapia da Argentina, Eugenia Lacour. No ano de 2008 formou em Dança-Movimento-Terapia (American Dance Therapy Association, ADTA), pela Universidade de Buenos Aires. Ainda este ano, promoveu a performance de Dança Butoh

“Rastros”, em Florianópolis – Brasil. Em 2009 criou e organizou o Primeiro Festival de Contato Improvisação na Natureza no Brasil, intitulado “Transformando pela prática”. Realizou algumas turnês de Contato Improvisação, tais como: “Espirales en Danza” – Argentina, 2008; “Un Dialogo en Danza” – Brasil, 2009; “License to Fly” – Europa, 2010; “Contact Improvisation the art of listening” – África/Ásia, 2010. Atualmente investiga a área de performance sob o conceito de Dança-Movimento-Vivo, improvisando em espaços naturais e urbanos (Fonte: Currículo Lattes).

Flavio Conceição: Doutor em Artes Cênicas pela Unirio, mestre em Ciência da Arte pela UFF, possui graduação em Pedagogia e licenciatura em Teatro. Foi membro da equipe de curingas (pedagogo social) do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) onde trabalhou diretamente com Augusto Boal desde 2001 até 2009. Um dos idealizadores e membro do Gesto – Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido vinculado ao Nepaa – Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias/Unirio. Idealizador e organizador das Jitou – Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, evento que em 2017 realizou sua 5ª edição. Atualmente o Gesto tem parceria com o Sesc Nacional com projeto de formação em Teatro do Oprimido que acompanha a Exposição “Arena Conta”. Flavio é autor de três livros sobre a metodologia do Teatro do Oprimido, um romance juvenil, além de diversos artigos publicados em revistas e periódicos na área das artes cênicas. Já ministrou cursos teatrais por todo Brasil, em diversos países da Europa e na América Latina, além de participar de Festivais de Teatro na França, Áustria, Palestina, Croácia e Índia. Em 2014/2015 trabalhou com os grupos CTO Jana Sanskriti da Índia e CTO Maputo em Moçambique. Em 2014 foi um dos responsáveis pelas oficinas do projeto Sesc Dramaturgias cidades de Rio Branco, Boa Vista, Manaus e Macapá, onde trabalhou textos escritos por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal (Fonte: Currículo Lattes).

Hanna Araujo: Pedagoga formada pela Faculdade de Educação da Unicamp (2007), Mestre em Artes (2010) e Doutora em Artes Visuais (2016) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Unicamp. Suas áreas de interesse são Arte e Educação, incluindo processos criativos de artistas plásticos, mediação e ensino de arte, narrativas visuais, livro de imagem, ilustração de literatura infantil, constituição de leitores e práticas de leitura. Tem experiência com confecção de cenário e figurino. Para esse

trabalho propõe um paralelo entre a dança e os elementos visuais; desenho das linhas corporais. Experimentos de Kandinsky na Bauhaus, observação estética, artistas plásticos que dialogam com as artes do corpo dentre outros (Fonte: Currículo Lattes).

Victor Afonso: bailarino, professor de dança de rua (Hip Hop), professor de Capoeira pelo grupo AcreBrasil, com a Supervisão do Mestre Ozeias (Caboquinho). Coordena o grupo de dança de rua Unidade Popping; é aluno integrante do Projeto expressões contemporâneas: criação e visibilidade (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Sandra Meyer: Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). Possui mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998) e graduação em Educação Artística – Habilitação Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1981). É professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina desde 1989, atuando no Curso de Licenciatura em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (mestrado e doutorado). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança e Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, movimento, cognição, improvisação, ação física e composição. Recebeu prêmio de Honra ao Mérito Medalha do Mérito Cultural Cruz e Souza pelos relevantes serviços prestados à cultura no Estado de Santa Catarina, pela área de Artes Cênicas. Prêmio concedido pelo Governo do Estado por indicação do Conselho Estadual de Cultura no ano de 2003. Co-coordenadora do Projeto Tubo de Ensaio – Composição [Interseções + Intervenções], projeto premiado pelo Edital Nacional Rumos Itaú Cultural, 2014/2015 (Fonte: Currículo Lattes).

Wanessa Lima: Bailarina, Fisioterapeuta e Pós-Graduada em Ortopedia e traumatologia pela Uninorte. Bailarina, atuou em diversos espetáculos de dança em diferentes escolas e companhias do estado. Com experiência nas modalidades de jazz, dança contemporânea, ballet clássico e sapateado. É bailarina e artista-pesquisadora do Grupo de dança Nós da Casa desde 2012, e desenvolve junto ao grupo um trabalho de criações artísticas em dança. Circulou por nove estados do Brasil com o Espetáculo de dança contemporânea “Origens, uma homenagem a Helio Melo” pelo Amazônia das Artes. Fez o curso de Formação em Pilates Baseado em Evidência pela Nacional Fisio. Em

2013 participou do curso “Bases teóricas e práticas do método Busquet” ministrado pelo professor Claudiane Koglin (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Marcos Mattos: Graduado e Licenciado em Educação Física e pós-graduado em Dança pela UCDB – Universidade Católica Dom Bosco. Diretor e Coreógrafo da Cia. Dançurbana e do Grupo Expressão de Rua, onde desenvolve trabalhos de pesquisa, criação e concepção coreográfica. Coordenador do Movimento Espaço de Danças. Membro da Câmara Setorial de Dança de Campo Grande – MS. Integrante do Coletivo Corpomancia. Um dos criadores da Arado Cultural – Produções Artísticas (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Caroline Castelo: professora substituta da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Pará, Doutora em Artes UFPA, mestra em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (2015-2017), graduada em Psicologia pela Universidade do Pará (UFPA - 2013) e em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (Uepa - 2010); possui 20 anos de experiência com dança, com formação em Dança pela Escola de Teatro e dança da UFPA (1999-2004), qualificada no curso técnico de dança em 2005. Participou como bailarina de inúmeros Festivais e cursos de Dança (dança contemporânea, teatro, ballet clássico e jazz), dentro e fora do estado do Pará. Em 2012 e 2013 circulou com espetáculos por 13 capitais brasileiras. Desde 2009 é intérprete-criadora da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito, dirigida pela Prof^ª Dra. Waldete Brito. Foi professora da Cia Athletica (PA) onde coordenou e dirigiu vários espetáculos infantis e adultos. Dirigiu a Pós-Conceito Cia de Dança em 2013. Em 2014 trabalhou na Cia Athletica (SP) e fez parte da Caleidos Cia (SP) de dança, dirigida pela prof^ª Dra. Isabel Marques. Ainda em 2014, no primeiro semestre, foi aluna especial do mestrado em Artes cênicas na Unesp-SP (Metodologia da Pesquisa Científica em Ciências Humanas) e ouvinte na Unesp na disciplina: A construção de conhecimento no contexto da experiência estética. Atualmente, mora em Belém é bailarina-intérprete-criadora da Cia Experimental de Dança Waldete Brito. Em 2016 foi selecionada para participar como residente na VII Mostra de Intérpretes-Criadores da Alaya de Dança (Brasília). Faz parte do Projeto de Pesquisa Bricolagem Coreográfica e Improvisação (UFPA), coordenado pela prof^ª Dr. Waldete Brito. É coordenadora do Encontro Contemporâneo

de Dança, membro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace) e membro da Associação Nacional de Pesquisadores de em Dança. Em 2017 foi professora do Ensino Superior da Esamaz (Escola Superior da Amazônia) e gerente do programa de estágio e de dança da Cia Athletica Belém (2015-2017) (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Valeria Vicente: Formada em Comunicação Social pela UFPE e mestre em dança no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, é professora de danças populares e preparação corporal do Departamento de Artes Cênicas e coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Desenvolve pesquisas que discutem elementos das culturas populares na Sociedade contemporânea, tendo publicado o DVD *Trançados Musculares: saúde corporal e ensino do frevo* (2011), e os livros *Entre a Ponta de Pé e o Calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife* (2009); *Brincando Maracatu* (2008) e *Maracatu Rural: o espetáculo como Espaço Social* (2005), entre outros artigos e textos divulgados em jornais, revistas e anais acadêmicos. Na prática de dança, atua em dança contemporânea e se especializou sobre o frevo, realizando pesquisas práticas e teóricas que resultaram nos espetáculos de dança: *Frevo de Casa* (2014), *Fervo* (2006) e *Pequena Subversão*, criação para o programa *Rumos Dança*, Itaú Cultural (2007).

Ligia Tourinho: Atriz, diretora, coreógrafa, dançarina e pesquisadora em Artes da Cena. Doutora em Artes, Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas, todas estas titulações foram obtidas na Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Vice coordenadora do curso Bacharelado em Teoria da Dança e Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professora dos cursos de Bacharelado em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança, Licenciatura em Dança e Direção Teatral da UFRJ e da Pós-Graduação em Laban da Faculdade Angel Vianna. É fundadora e coordenadora o Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (DAC/UFRJ) que desenvolve a pesquisa *Mapeamento dos Espetáculos em Cartaz na Cidade do Rio de Janeiro* desde 2012. Foi a Coordenadora do Núcleo Rio de Janeiro do Projeto *Mapeamento Nacional da Dança nas Capitais Brasileiras e no Distrito Federal*. Integrante dos Grupos de Pesquisa *Labcrítica* e *GPicc* (CNPq). Atualmente está finalizando o programa *Certification Movement Analyst/ Laban Institute Movement*

Studies (CMA/ LIMS/ NY, EUA). Autora de artigos, trabalhos completos em eventos nacionais e internacionais, bem como livros e capítulos em livros no campo das Artes Cênicas. É criadora e diretora do Projeto Jogo Coreográfico. É Atriz e Sócia da Bonecas Quebradas Teatro (Fonte: Currículo Lattes).

Amanda Graciele: Formada no curso de licenciatura em Artes Cênicas – Teatro, pela Universidade Federal do Acre (2016), e no curso de Comunicação Social – Bacharelado com Habilitação em Publicidade e Propaganda (2006-2009). Tem experiência nas áreas de dança, teatro, música, performance e yôga. De 2013-2016 participou de Projetos de Iniciação Científica como bolsista Pibic/CNPq, orientada pelo Professor Dr. Micael Côrtes. Apresentou trabalhos de pesquisa na USP/SP (2015-2016), em Juiz de Fora/MG e Congressos da Ufac. Participou de Seminário de Pesquisa na Unicamp-SP (2016) e do GT Artes Cênicas na Rua da Abrace na Unir-RO (2015). Trabalhou como assistente de produção na Usina de Arte (2010) e como monitora do VI Simpósio Linguagens e Identidade/Ufac (2012). Realizou o projeto de música EducArte na Escola Barão do Rio Branco – CEBRB (2010) e ministrou algumas oficinas relacionadas ao trabalho de corpo. De 2007-2009 estudou no curso de música da Usina de Arte, fazendo parte da montagem do espetáculo Levantado do Chão, sob direção de Cida Falabella, Roberto Bürgel e Clarisse Baptista. Participou de oficinas artísticas com os grupos Lume, Cia. de Tijolo, Barbatuques, Uakti, Los Andes, dentre outros. Fez parte do Projeto Expressões Contemporâneas (Sesc/AC, 2014-2017) e é professora substituta no curso de Artes Cênicas (Ufac), ministrando disciplinas na área de corpo (Fonte: Currículo Lattes).

