

ORGANIZAÇÃO

CARMEN ANITA HOFFMANN (UFPel)

JOUBERT DE ALBUQUERQUE ARRAIS (UFCA)

LEÔNIDAS DE OLIVEIRA NETO (UFRN)

LUCAS VALENTIM ROCHA (UFBA)

RITA FERREIRA DE AQUINO (UFBA)

DANÇAS DO AGORA

EDITORA

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança

**POLÍTICAS DE MORTE E VIDA
EM UM BRASIL DESIGUAL**



DANÇAS DO AGORA

Políticas de morte e vida em um Brasil desigual

Organização

Carmen Anita Hoffmann (UFPeI)
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA)
Leônidas de Oliveira Neto (UFRN)
Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Rita Ferreira de Aquino (UFBA)

ANDA Editora.

1.^a Edição - Copyright© 2021 dos organizadores.

Direitos dessa Edição Reservados à ANDA Editora.

FICHA CATALOGRÁFICA

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

Danças do agora [livro eletrônico] : políticas de morte e vida em um Brasil desigual / organização Carmen Anita Hoffmann ... [et al.].

-- 1. ed. -- Salvador, BA : Editora Anda, 2021. PDF

Outros organizadores : Joubert de Albuquerque Arrais,
Leônidas de Oliveira Neto, Lucas Valentim Rocha, Rita Ferreria de Aquino
ISBN 978-65-87431-15-4

1. COVID-19 - Pandemia 2. Dança - Aspectos sociais
I. Arrais, Joubert de Albuquerque. II. Oliveira Neto, Leônidas de. III. Rocha, Lucas
Valentim. IV. Aquino, Rita Ferreira de.

21-78948

CDD-306.484

Índices para catálogo sistemático:

1. Dança : Aspectos culturais : Ciências sociais 306.484

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

ANDA Editora.

Av. Adhemar de Barros s/n

Ondina - Salvador, Bahia.

CEP 40170-110

Carmen Anita Hoffmann (UFPeI)
Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA)
Leônidas de Oliveira Neto (UFRN)
Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Rita Ferreira de Aquino (UFBA)

DANÇAS DO AGORA:

Políticas de morte e vida em um Brasil desigual

ANDA EDITORA

Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA

DIRETORIA

Prof.^a Dr^a Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)
Prof. Me. Vanilton Alves de Freitas (UFU)

Conselho Deliberativo Científico e Fiscal

Prof.^a Dr^a Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Prof.^a Dr^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)

ANDA EDITORA

Editorial

Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Dr^a Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

Comitê Editorial

Dr^a Carmen Anita Hoffmann (UFPEl)
Dr^a Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Dr^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Dr. Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA)
Dr. Leônidas de Oliveira Neto (UFRN)
Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)
Dr^a Rita Ferreira de Aquino (UFBA)
Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)

Revisão

Luciana Calado (UFPB)

Pareceristas

Dr. Thiago Santos de Assis (UFBA)
Dr. Antrifo Sanches (UFBA)
Dr^a Larissa Kelly de Oliveira Marques (UFRN)
Dr^a Rebeca da Cunha Recuero Rebs (UFPEl)
Dr^a Carolina Natal Duarte (PPGDAN/UFRJ)
Dr^a Ana Vitória Silva Freire (FAV)
Dr. Joubert de Albuquerque Arrais (UFCA)

Capa, Diagramação e Projeto Gráfico

William Gomes

Correalização

Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (PPGDANCA)
Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA (PRODAN)
Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan)
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPEL (PPGAV)
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN (PPGARc)

Conselho Científico

Prof.^a Dr^a Amanda da Silva Pinto (UEA)
Prof.^a Dr^a Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
Prof. Dr. Amílcar Pinto Martins (Universidade Aberta de Lisboa/Portugal)
Prof.^a Dr^a Ana Macara (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH;
ULisboa – FMH – Portugal)
Prof.^a Dr^a Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)
Prof.^a Dr^a Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em
música e dança/pólo FMH; ULisboa – FMH – Portugal)
Prof.^a Dr^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)
Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)
Prof.^a Dr^a Helena Bastos (USP)
Prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira (UFRN)
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)
Prof.^a Dr^a Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)
Prof^a. Dr^a Neila Baldi (UFSM)
Prof.^a Dr^a Pegge Vissicaro (Northern Arizona University)
Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)
Prof. Dr. Sebastian G-Lozano – Universidade Católica San Antonio de Murcia, ESPAÑA
Prof. Dr. Sergio Ferreira do Amaral (UNICAMP)
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)

Esta obra foi aprovada pelo conselho científico e comitê editorial.

ORGANIZAÇÃO

Carmen Anita Hoffmann Professora do Curso de Dança-Licenciatura e do PPG em Artes Visuais UFPel/RS. Graduada em Arquitetura e Urbanismo, mestre e doutora em História pela PUCRS. Coordena projetos: Aspectos Históricos da Dança no RS; Visualidades Tecidas por Corpos Poéticos na Contemporaneidade; Residências Artísticas. Grupo de Pesquisa OMEGA/ Cnpq UFPel. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/275334379858233> ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5543-1209>

Joubert de Albuquerque Arrais Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri (IISCA/UFCA - Campus Juazeiro do Norte/CE). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança/UFBA). Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Dança (UFBA). Bacharel em Comunicação Social/Jornalismo (UFC). Formação artística pelo Centro Em Movimento - C.E.M (Lisboa/Portugal). Publicou o livro coletânea colaborativo Dança com a Crítica (2013), resultante do Projeto Itinerante Crítica com a Dança (Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2011). Membro-fundador da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Membro-associado da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Escreve no <www.enquantodancas.net>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9394488520548520> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1072-1357>

Leônidas de Oliveira Neto É graduado em Educação Física e Fisioterapia, com especialização em neuorreabilitação, mestrado em educação física e doutorado em saúde coletiva. Atualmente é professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da qual atua como vice-coordenador. Também é pesquisador colaborador do Arkhétypos Grupo de Teatro, na qual estuda estratégias de consciência corporal e sua relação com as emoções. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4297085J6> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8349-8056>

Lucas Valentim Rocha É artista e professor adjunto da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Integrante do Coletivo Carrinho de Mão e da Coletiva DESMONTE. Colíder do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3160681633799107> ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1513-9182>

Rita Ferreira de Aquino Artista e professora da Escola de Dança da UFBA, PPGDança e PRODAN. Doutora em Artes Cênicas, Mestre e Especialista em Dança (UFBA), Licenciada em Dança (FAV). Líder do Grupo de Pesquisa ENTRE: Artes e Enlaces. Interesses: processos de criação, práticas colaborativas, mediação cultural e curadoria, ensino-aprendizagem, formação de professores e currículo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5240821226589435> ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9371-5117>

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. A Dança da Morte (1493 – Michael Wolgemy – do Liber chronicarum por Hartmann Schedel.....	36
Figura 2. Pintura alemã do séc. XVIII, nove mulheres de diferentes classes sociais expõem a economia da salvação	37
Figura 3. Epileptics Walking to the Left Hendrick Hondius I (Holanda 1573-1650)	38
Figura 4. Capas da edição especial da Revista Nouvelles de Danse, Bruxelas com o dossiê L'intelligence du corps volume I e II	53
Figura 5. A minha dor	106
Figura 6. Fluxo	107
Figura 7. Em que tempo sua dança está?	108
Figura 8. Para onde o ar irá se eu estiver indo junto?	119
Figura 9. Para onde irei se acompanhar a não existência do ar?	120
Figura 10. Para onde irão os gritos dos asfixiados?	121
Figura 11. O esfarelamento do rosto que é muitos.....	122
Figura 12. O outro-si como duplo esfacelamento do rosto pandêmico.....	123
Figura 13. Uma mitose ôntica entre si e o outro no esfacelamento.....	124
Figura 14. O rosto enrugado pela doença.....	125
Figura 15. O rosto rugoso como lugar da doença de si e do outro.....	126
Figura 16. A explosão rostiva.....	127
Figura 17. Açude seco no Sítio Riachão, zona rural de Jucurutu/RN	131
Figura 18. Aspecto da intermedialidade, corpo e vídeo em diálogo.....	132
Figura 19. Tecnologia digital e o ambiente de morte na intermedialidade	139
Figura 20. Aparato tecnológico	183
Figura 21. Participação em aulas	184
Figura 22. Recepção das aulas remotas.....	185

SUMÁRIO

PREFÁCIO **11**

DANÇAS DO AGORA: POLÍTICAS DE MORTE E VIDA EM UM BRASIL DESIGUAL 13

Carmen Anita Hoffmann, Joubert de Albuquerque Arrais,
Leônidas de Oliveira Neto, Lucas Valentim Rocha, Rita Ferreira de Aquino

APRESENTAÇÃO 1 Que corpos importam? Que corpos pesam? **16**

QUÉ CUERPOS IMPORTAN O CÓMO DESMONTAR LA PERFORMATIVIDAD DEL SILENCIO 18

Ileana Diéguez

APRESENTAÇÃO 2 Em quais bifurcações corpos e corpos estão expostos(as) que
tensionam morte e vida? **32**

O ONTEM DA DANÇA: POUCOS FAZEM POUCOS ASSISTEM 34

Marcos Bragato

DANÇA, SAÚDE E EDUCAÇÃO EM TEMPOS DE PANDEMIA PELO PRISMA DE UMA ARTISTA DA DANÇA 50

Márcia Strazzacappa

APRESENTAÇÃO 3 Que políticas de existência se impõem e nos são impostas? **64**

MOVER-SE COM O CORPO PARA NÃO ENCOLHER O SER 67

Lela Queiroz

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA IMPLICAÇÃO ENTRE A ARTE E A CLÍNICA 82

Hélia Borges

APRESENTAÇÃO 4 Como as experiências do (re)existir podem fortalecer o trabalho
com a dança e o dançar dos/nos corpos? **93**

DANÇAR O LUTO: ENTRE A PERDA, A CRISE SOCIAL E A AFIRMAÇÃO DA VIDA 95

Ana Clara Santos Oliveira

CRISE DO A SI SER EM UMA DANÇA DIGIPERFORMADA 112

Robson Farias Gomes

A INTERMIDIALIDADE E A ESTÉTICA POLÍTICA NA VIDEODANÇA FENDAS NO TEMPO OU FERIDAS RASURADAS 130

Samuel Leandro de Almeida e Alex Beigui

APRESENTAÇÃO 5 Como estão (sobre)vivendo corpos e corpos que dançam suas tradições, ancestralidades e espiritualidades? **145**

A FALTA QUE A FESTA FAZ – OU POR QUE A DANÇA É ESSENCIAL 147

Maria Acselrad

O CORPO QUE SAMBA: UMA CORPOREIDADE ETNOGRÁFICA 155

Fabiana Amaral e Thaynã Fabiano do Rosário Vieira

APRESENTAÇÃO 6 Quais as linhas de fuga encontradas em movimentos de luta, de resistência e de afirmação da vida? **168**

COMO MOVER A DANÇA EM TEMPOS DE PANDEMIA 170

Diego Dantas

DANÇA DO AGORA: REVERBERAÇÕES DE UMA DANÇA EM TEMPOS DE PANDEMIA

NA GAYA DANÇA CONTEMPORÂNEA 174

Marcílio de Souza Vieira

LISTA DE AUTORIA **189**

ÍNDICE REMISSIVO **192**

PREFÁCIO

*"Nós temos de ter coragem de ser radicalmente vivos.
E não negociar uma sobrevivência".*

(Ailton Krenak)

Acatamos a incumbência de dialogar com as ideias do livro que agora se encontra com os/as leitores/as, uma obra urgente para o campo do conhecimento da Dança, no que se refere ao tempo presente. O título propositivo e instigante, compõe com as escritas atinentes às experiências de/com/em dança vividas no cotidiano de um país que desvaloriza a vida e banaliza a morte, em meio a pandemia de Covid-19 e seu vertiginoso impacto no aumento nas desigualdades socioeconômicas da população.

Produzir uma publicação em tal contexto foi um desafio, mas também uma convocação, no sentido do fortalecimento das lutas sem desesperançar, reiterando nosso desejo de agir nessas encruzilhadas em que o corpo está exposto. A este chamado, pesquisadoras/es de Dança responderam com sensibilidade, pensamento crítico aguçado e compromisso, no que diz respeito às múltiplas formas de existência, com cidadania e dignidade.

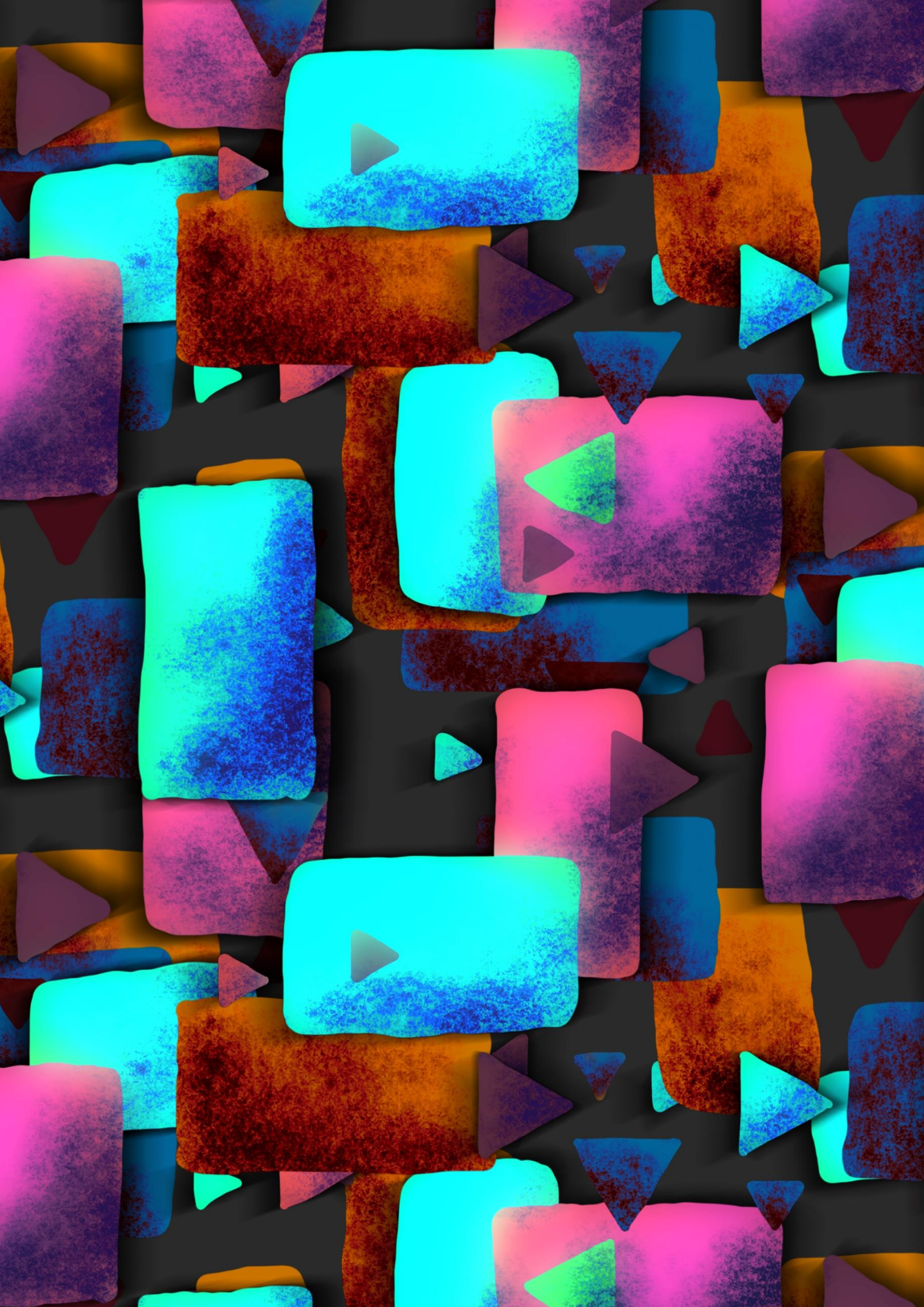
O livro reúne textos de nomes como Alex Beigui, Ana Clara Santos Oliveira, Diego Dantas, Fabiana Amaral, Hélia Borges, Ileana Diéguez, Lela Queiroz, Márcia Strazzacappa, Marcilio de Souza Vieira, Marcos Bragato, Mariana Acselrad, Robson Farias Gomes, Samuel Leandro de Almeida e Taynã Fabiano do Rosário Vieira. Cada texto discute questões específicas em meio a um amplo horizonte de crise, sustenta perguntas e aponta caminhos possíveis através de vivências e reflexões da Dança, que contribuem para um contundente debate hoje no país.

Às autoras e aos autores, o nosso profundo agradecimento por este e por muitos outros desafios e inspirações para a Dança, que surgem de suas experiências vividas, sentidas e que provocam nossas ações diante de tantas inquietações decorrentes destes tempos de pandemia. Uma obra necessária, estimulante e provocadora de reflexões próprias e posicionamentos coletivos, os quais fortalecem o campo na formulação de questões – especialmente no âmbito da contemporaneidade, na Dança do agora.

Por fim, nesse que não é fim, o livro é um convite a quebrar silêncios e a ir além dos discursos acadêmicos e práticas estéticas, radicalizando ações éticas que denunciam violências sem negociar a sobrevivência, tal qual nos ensina o intelectual indígena Ailton Krenak, na epígrafe deste prefácio.

Boa leitura!

Carmen Anita Hoffmann
Joubert de Albuquerque Arrais
Leônidas de Oliveira Neto
Lucas Valentim Rocha
Rita Ferreira de Aquino



DANÇAS DO AGORA: POLÍTICAS DE MORTE E VIDA EM UM BRASIL DESIGUAL

Este livro nasce do Projeto Nacional de Incentivo à Publicação de Produções Científicas em Dança, uma das experiências inovadoras realizadas pela Associação Nacional de pesquisadores em Dança (ANDA) no âmbito da gestão 2018-2021¹.

Além de proporcionar a difusão da produção de conhecimento em Dança, de pessoas associadas e pesquisadoras convidadas do Brasil e do exterior, esta política institucional fortaleceu os laços de cooperação entre os Programas de Pós-graduação parceiros e correalizadores dos eventos da Associação. PPGDança/UFBA, PRODAN/UFBA, PPGDAN/UFRJ, PPGPDAN/FAV, PPGAVI/UFPEL e PPGArC/UFRN estão presentes neste manuscrito, representados por duas pessoas pesquisadoras indicadas para as funções de organizadoras e pareceristas para a publicação desta obra que reúne discussões da Dança hoje no Brasil.

Desde 2019, esta gestão propôs o tema “Quais Danças estão por-vir? Trânsitos, Poéticas e Políticas do corpo”. Este tema guiou o VI Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, realizado presencialmente nas dependências da Escola de Dança da UFBA, em 2019, e ganhou outros contornos com a chegada da pandemia de Covid-19 no ano seguinte.

A intensa e vibrante produção intelectual do VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – edição virtual realizada em junho de 2020, foi reunida em onze e-books publicados em novembro do ano mesmo ano. Em especial, a publicação do livro “Os desafios pandêmicos e outros modos de re-existências nas artes” apontava o modo como a própria Associação precisava se reinventar para garantir

¹ Em decorrência da pandemia de Covid-19, a gestão bienal da Diretoria e Conselho Deliberativo e Fiscal da ANDA, eleitos na Assembleia Ordinária do V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança na cidade de Manaus (AM) em 2018, transformou-se em gestão trienal, devido à excepcionalidade da crise sanitária e seus impactos no país.

a continuidade de suas atividades diante do horror de um país que, ao final de novembro de 2020, tinha rompido a inacreditável fronteira de 170 mil óbitos.

Era o final da primeira onda, quando ainda nutríamos a esperança de um “por-vir”, um amanhã que estava para nascer. Porém, a gestão criminosa do Governo Federal, no que diz respeito a aquisição de vacinas e o relaxamento das medidas de distanciamento social e uso de máscaras, gerou uma segunda onda, ainda mais avassaladora. Com o colapso do sistema de saúde em diversos estados, o Brasil tornou-se o novo epicentro mundial de uma doença que espalhou rastros da incompetência e dos desmandos que vitimaram a população. Os primeiros quatro meses de 2021 já apresentavam um número de óbitos pela Covid-19 superior a todo o ano de 2020 e, em junho, chegamos a meio milhão de mortes.

Não podemos mais esperar, precisamos agir agora! A **Dança do agora** não fala mais sobre as danças, mas sobre a necessidade de posicionar epistemologicamente e ontologicamente o papel da dança nesse contexto político. O sangue que escorre nas mãos desse desgoverno não pode ser esquecido. Por isso, lembramos que o ponto central da discussão atual é a morte. Uma política nacional de banalização da **morte e** desvalorização da **vida** que nos leva a reflexões profundas sobre questões que são o ponto de partida para a criação das seis seções desse livro:

- Que corpos importam? Que corpos pesam?
- No atual contexto do Brasil, em quais bifurcações o corpo é exposto a tencionar morte e vida?
- Que políticas de existência se impõem e nos são impostas?
- Como as experiências de existência reinventada e de resistência corpolitizante transformam precariedades e vulnerabilidades em ações que fortaleçam o trabalho com a dança e o dançar dos corpos?
- Como estão (sobre)vivendo corpos e corpos que dançam suas tradições, ancestralidades e espiritualidades?
- Quais as linhas de fuga encontradas em movimentos de luta, de resistência e de afirmação da vida?

Estas perguntas alimentam o questionamento, a inconformidade e a indignação diante da dor, do luto e da necessidade de manter viva a memória de tantas pessoas que foram vítimas do descaso. Perguntas que nos mobilizam, convocando a solidariedade e o pertencimento, pois esse é o papel de uma associação: nos fortalecer coletivamente. Nesse momento, nossa luta é pela vida, cidadania e dignidade.

Num **Brasil desigual** não poderíamos deixar de lado a responsabilidade social pela construção de condições de equidade em nossas ações. A participação neste e-book nasce de uma convocatória temática para pessoas pesquisadoras associadas à ANDA, com intuito de potencializar a Associação. Além

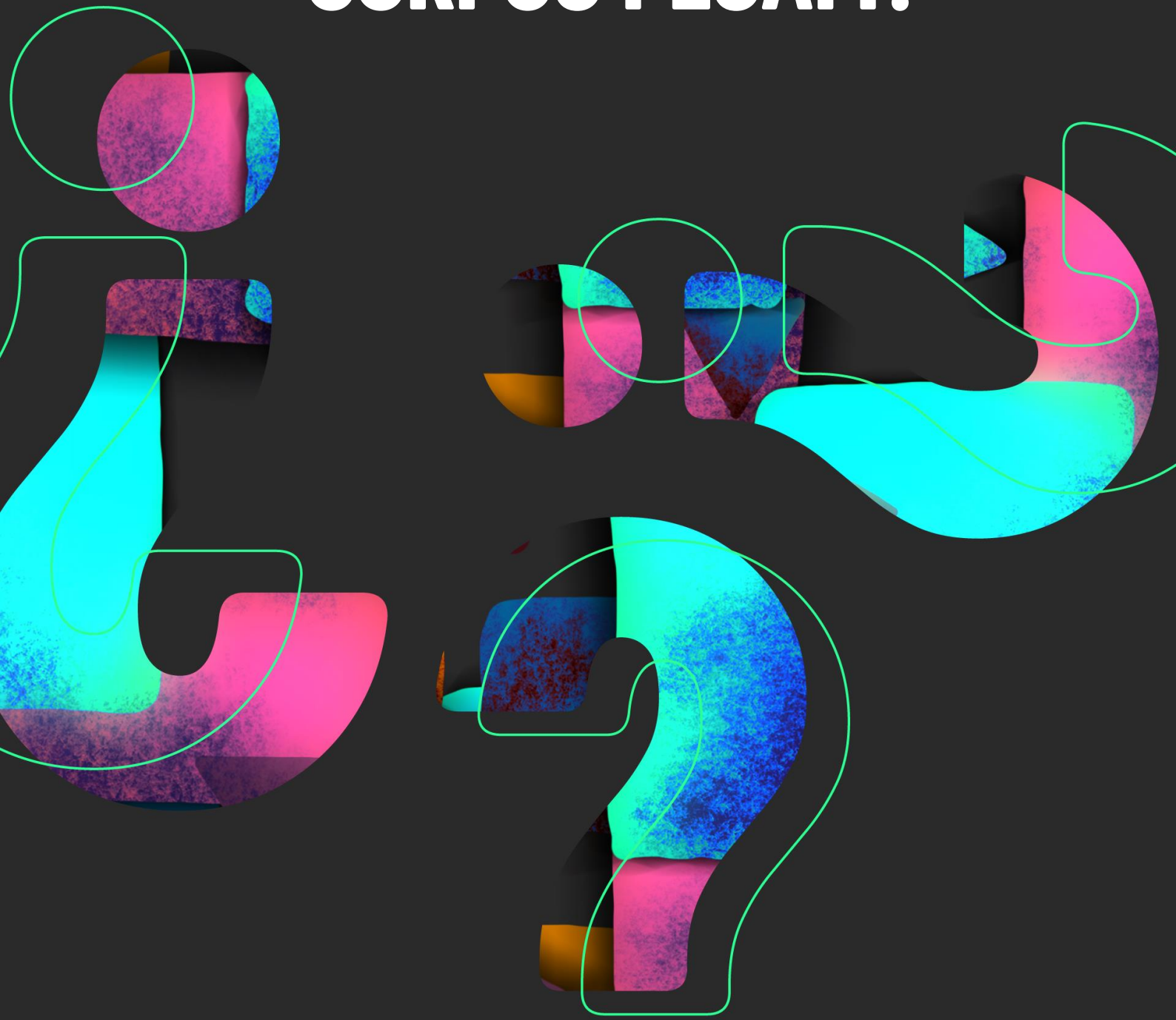
disso, sensível ao momento atual, o Comitê Editorial estendeu a chamada para publicação aos profissionais da Dança de perfis acadêmicos e não-acadêmicos que participaram das mesas do Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª edição virtual, em junho de 2021.

Este livro é, portanto, uma afirmação do corpo, da vida e da dança. Ele é dedicado aos profissionais da dança, amigos e familiares vítimas da Covid-19 no Brasil.

Carmen Anita Hoffmann
Joubert de Albuquerque Arrais
Leônidas de Oliveira Neto
Lucas Valentim Rocha
Rita Ferreira de Aquino

APRESENTAÇÃO 1

QUE CORPOS IMPORTAM? QUE CORPOS PESAM?



No texto *Qué cuerpos importan o cómo desmontar la performatividad del silencio*, Ileana Diéguez fala sobre a vulnerabilidade e a resistência como características de ações políticas levantadas por pessoas cidadãs, ativistas e artistas, em reivindicações sobre uma vida digna.

Essas manifestações são colocadas, muitas vezes, nas ruas e de maneira coletiva, enfrentando forças repressivas do Estado. Essas forças disseminam teatralmente a política do medo como forma de controle social. A autora conta-nos sobre os casos de violência, vigilância policial, prisões ilegais e desaparecimentos que começaram em Cuba, a partir de protestos, no ano de 2021.

Sobre a importância do corpo, parte da reflexão que o corpo não é uma abstração, não é um emaranhado de carne e osso. Ele é um tecido de relações, definido no espaço intersubjetivo onde nos construímos. Os corpos pertencem a um tempo, a lugares, a necessidades específicas. Cada corpo é único. Existem corpos situados, performativos, interpelados pelas condições de vida, de fala, de classe, de raça e, pela forma em que se constituem os espaços para possibilitar a dimensão social dos corpos, seu direito de falar, de caminhar, enfim... de ser.

O texto é um convite a quebrar nossos silêncios e a ir além dos discursos acadêmicos e das práticas estéticas, radicalizando nossas ações éticas que denunciam as violências e estruturas perversas, incluindo os totalitarismos de esquerda. Reforça a ideia da necessidade de vincular a exposição e a vulnerabilidade no contexto das nossas vidas, fomentando o desejo de viver e sobreviver.

QUÉ CUERPOS IMPORTAN O CÓMO DESMONTAR LA PERFORMATIVIDAD DEL SILENCIO

Ileana Diéguez²

En principio, esta pregunta retoma la enunciación lanzada por Judith Butler para pensar los cuerpos que importan o dejan de importar en los marcos de guerra y en los escenarios de las disidencias sexuales. Pero esta pregunta con la que inicio quiere enfatizar otros escenarios de la lucha política hoy, donde la “disidencia” y la “resistencia” son castigadas y donde poner el cuerpo para posicionarse implica exponer la propia vida.

No elegimos ser vulnerables. Estamos expuestas ante los enormes aparatos legales y de control que tienen las infraestructuras y los poderes institucionales. Nuestra corporalidad, como bien ha dicho Butler, es performativa y relacional (BUTLER, 2018, p. 41). No tenemos un control absoluto o soberano respecto a lo que pueda sucedernos y afectar nuestros cuerpos y vidas. Pero justamente por ello es necesario insistir en el vínculo entre la exposición y la vulnerabilidad en el contexto de nuestras vidas y la necesidad de generar prácticas y estrategias que nos permitan persistir o al menos canalizar el deseo de vivir y pervivir.

La vulnerabilidad “entendida como una exposición deliberada ante el poder, es parte del mismo significado de la resistencia política como acto corporal”. (BUTLER, 2018, p. 43). En el corpus reflexivo de Judith Butler, siempre en diálogo con prácticas sociales realizadas por mujeres, pero que más allá del feminismo aporta un importante pensamiento sobre formas de agencia en general; repito entonces, en el corpus reflexivo de esta teórica se plantea la vulnerabilidad “como algo que es usado a propósito o movilizado a modo de resistencia” (BUTLER, 2018, p. 50) para enfrentar o parar a las fuerzas policiales o

² Conferencia impartida en el VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança da ANDA – 2ª edição virtual, 1 de junio de 2021.

militares, exponiendo el propio cuerpo a la violencia directa. Pero también se plantea la movilización desde la vulnerabilidad para “hacer valer la existencia” (BUTLER, 2018, p. 50) reclamando el derecho al espacio público, a la protesta no-violenta y a la disidencia.

En este abanico de formas de vulnerabilidad y resistencia hemos vivido los estallidos sociales o amplias protestas en ciudades de este continente. Son ampliamente conocidos los casos recientes de Chile y Colombia, y muchas veces cuestionadas las manifestaciones y protestas masivas en Venezuela, Nicaragua y Cuba. En todos los casos la ciudadanía que demanda cambios y acciones concretas a favor de la vida digna ha tomado las calles de manera multitudinaria y ha soportado desde la vulnerabilidad de sus cuerpos el precio de enfrentar al poder. Sabemos que ese precio implica decenas de personas violentadas, heridas, asesinadas y desaparecidas.

La vulnerabilidad y la resistencia implican formas de acción situadas con costos muy distintos según el lugar donde se ejerzan. Qué sucede entonces cuando la resistencia se ejerce como acción ilegal según lo definen las fuerzas de un Estado como el cubano que castiga la toma del espacio público para cualquier tipo de protesta pacífica. Cómo pensar la vulnerabilidad y la resistencia de personas vigiladas por policías secretos vestidos de civil que te impiden salir de la puerta de tu casa. Cómo pensar el derecho a exponer el cuerpo y enfrentar el poder cuando las y los manifestantes de una protesta pacífica son detenidos y permanecen horas y días en paradero desconocido y en calidad de desaparecidas. Cómo hablar del tejido entre vulnerabilidad, soberanía y derecho cuando las fuerzas policiales derriban las puertas de una vivienda para secuestrar y destruir la obra de un artista, para sacar a la fuerza a personas que llevan días en huelga de hambre y sed como forma de protesta pacífica.

Cómo pensar estas disposiciones corporales -vulnerabilidad y resistencia- en situaciones totalitarias donde los cuerpos son sustraídos de la protesta pacífica y son obligados a permanecer ilegalmente recluidos en sus propias casas, o internados e incomunicados en hospitales bajo la más férrea vigilancia y la aplicación de métodos clínicos desconocidos y sin el conocimiento ni el consentimiento de sus familiares. Esta fue la situación de un joven artista independiente cubano, Luis Manuel Otero Alcántara, un hombre que desde el pasado dos de mayo fue sacado de su casa contra su voluntad cuando cumplía el octavo día de una huelga de hambre y sed. Gracias a las insistentes solicitudes de habeas corpus interpuestas por sus amigo/as se supo de modo muy general y ambiguo que había sido ingresado en el Hospital Calixto García, en La Habana, donde permaneció durante 29 días incomunicado, con estrictas y mínimas visitas de dos familiares. Pese a las oficiales declaraciones médicas respecto a un estado de salud normal, Luis Manuel permaneció recluido sin que se conocieran las razones que justificaran su

internamiento en un hospital. Las autoridades médicas permanecieron en silencio. Nunca existió algún comunicado médico que informara a las personas preocupadas por su estado y que eran impedidas de acercarse por las fuerzas policiales que rodeaban la institución. En lugar de ello, circularon extraoficialmente en las redes videos de bajísima resolución realizados con celulares y sin que se explicitara autorización para que la persona fuera grabada y expuesta públicamente, violando toda la normatividad médica. Estas imágenes circularon en el espacio virtual sin que se supiéramos directamente quién las hacía, aunque podemos deducir que fueron hechas por la misma policía que lo tenía secuestrado en una sala bajo vigilancia presencial y donde se mantenía encendido durante 24 horas un aparato de aire acondicionado y luces que dificultaban saber en qué momento del día o la noche se encontraba³.

Luis Manuel es el coordinador del Movimiento San Isidro, un colectivo de activismo ciudadano, arte y solidaridad comunitaria que nace hacia finales del 2018, integrado por artistas independientes y disidentes que se opusieron al decreto 349 a través del cual se regula la vida cultural y artística en el país y se obstaculiza el trabajo de artistas independientes. Como ha expresado Erika Guevara Rosas, directora para las Américas de Amnistía Internacional:

Amnistía viene documentando desde la década de 1980 hostigamiento y detenciones arbitrarias de artistas independientes en Cuba debido simplemente a la expresión pacífica de sus opiniones por medio del arte. En vez de afianzar su control de los artistas y las artistas que parecen excederse en sus críticas más allá de lo consentido por el Estado, las autoridades cubanas deben hacer cambios progresivos para proteger los derechos humanos (ROSAS, 24 ago. 2018).

La noche del 26 de noviembre de 2020 vario/as integrantes del movimiento fueron sacado/as violentamente de su casa en medio de una huelga de hambre y sed que sostenían en protesta por la detención arbitraria del músico rapero Denis Solís. Al día siguiente de estos sucesos los jóvenes comenzaron a reunirse ante el Ministerio de Cultura para pedir un diálogo con las autoridades y presentar sus demandas, exigiendo muy enfáticamente el cese de la represión a los artistas y la liberación de los integrantes del MSI. Llegaron a ser cientos, se ha dicho que fueron más de trescientos los jóvenes que esperaron desde la mañana hasta la noche para que un viceministro los atendiera, asumiendo también la amenaza de represión durante el regreso de los manifestantes a sus casas. Varios policías fueron movilizadas a las inmediaciones y estaban al acecho de los manifestantes. Fue necesario que los integrantes del M27, así se ha reconocido esta movilización, solicitaran garantías para un seguro regreso a sus domicilios. Desde entonces la/os integrantes del MSI y los principales activistas y artistas que

³ Esta última información está basada en declaraciones de Luis Manuel Otero. Ver entrevista realizada el 31 de mayo.

encabezaron el M27 han permanecido bajo una ilegal prisión domiciliar y una estricta vigilancia policial. En diciembre del 2020, Amnistía Internacional manifestó su profunda preocupación por: “La vigilancia y el hostigamiento que estamos presenciando son inaceptables según el derecho internacional, pues violan los derechos a la intimidad y, en muchos casos, constituyen privación de libertad o, como mínimo, una restricción ilegítima de la libertad de circulación” (15 diciembre 2020).

Bajo este asedio, Otero Alcántara, residente en el popular barrio de San Isidro que el propio gobierno ha llamado de marginal y lumpen, decide iniciar una acción radical el 16 de abril. Sentado en un garrote vil permanecería durante ocho horas diarias y a lo largo de cinco días, convocando a las autoridades a que accionaran el torno y lo ejecutaran públicamente, tal y como comunicó a través de las redes sociales. Al día siguiente su casa fue allanada, sus obras fueron decomisadas y visiblemente dañadas, y él junto a otros integrantes del Movimiento fueron violentamente detenidos. A partir de entonces comenzó una secuencia de detenciones cada día que el artista salía a reclamar sus obras. El 25 de abril inició otra huelga de hambre y sed mientras permanecía incomunicado y vigilado. En solidaridad con Luis Manuel y en respaldo a sus derechos, numerosas personas se manifestaron mediante una sentada en la calle de Obispo el 30 de abril y seis de ellos, activistas y periodistas independientes, fueron violentamente detenidos. El reportero independiente Esteban Rodríguez lleva más de un mes en prisión. La activista Thais Mailén Franco se encuentra en la prisión de El Guatao, en silla de ruedas debido a que sufrió una caída en la prisión, y padece fuertes arritmias sin que se le permita recibir el tratamiento adecuado. Ninguno de los detenidos ha pasado por proceso jurídico. Están informalmente acusados de “desacato” y “resistencia” por haber participado en una sentada como forma de protesta pacífica porque en ese contexto las protestas pacíficas son penalizadas y se consideran como “desorden público”. Las demandas por las cuales Luis Manuel realizaba la huelga de hambre y sed fueron: el levantamiento del cerco policial desplegado durante meses alrededor de su vivienda, la devolución de sus obras confiscadas por los agentes el 16 de abril y el retiro de la cámara de vigilancia colocada ante la puerta de su casa. Pero lejos de atender estas peticiones, en la madrugada del dos de mayo cuando iniciaba el octavo día de ayuno, las fuerzas policiales entraron a su casa y contra su voluntad se lo llevaron al hospital donde permaneció recluido por 29 días.

El 11 de julio se inició en San Antonio de los Baños, en La Habana, un levantamiento social que en pocas horas se extendió a lo largo de la isla en numerosas ciudades y poblados, con miles de personas en las calles. Las razones por las cuales la gente se lanzó a la protesta fueron varias. Entre ellas estuvo la situación por la emergencia sanitaria, la falta de medicamentos e insumos, la incapacidad de los hospitales.

La situación más alarmante es en la provincia de Matanzas, inundada por el turismo que llega a Varadero, en tan sólo diez días fueron diagnosticados 16. 447 casos desbordando la capacidad de los hospitales y centros de aislamiento. Las personas en Cuba acuden a las redes sociales, a la donación y el intercambio, al mercado negro, y ante la desesperación demandaban vías legales para el envío de ayuda humanitaria fuera del control del gobierno que ha condenado estas solicitudes porque considera que se trata de una injerencia. Pero la protesta sobre todo estaba impulsada por una situación de crisis económica y social, por el deterioro de las condiciones de vida que se ha ido acumulando y creciendo a lo largo de años. La dolarización de la economía y el difícil acceso a alimentos y productos de primera necesidad vendidos en moneda extranjera, la escasez de los más necesarios productos y sus altos precios, la creciente inflación, la precarización de la vida que ha ido aumentando la desigualdad social, la suspensión del servicio eléctrico hasta por 12 horas diarias en algunas poblaciones -como en San Antonio de los Baños donde se iniciaron las protestas; la vigilancia y persecución a cualquier manifestación de descontento, la represión sistemática de cualquier gesto de disenso, la falta absoluta de libertad de expresión, fueron las causas más poderosas que impulsaron la protesta en las que se escuchaban las consignas “Patria y Vida”, “Abajo la dictadura”⁴. En horas de la tarde del domingo 11 de julio el presidente no electo democráticamente, sino impuesto por la cúpula militar, a través de una transmisión en cadena nacional llamó a enfrentar a los manifestantes: “la orden de combate está dada”, dijo, una frase que devino autorización para la masacre. En horas de la noche, y como hemos leído y visto en documentos que narran las cacerías de las dictaduras militares latinoamericanas, cientos de personas fueron sacadas violentamente de sus casas. El saldo de personas detenidas y desaparecidas forzosamente es de más de 400, y son fundamentalmente jóvenes entre 25 y 30 años. La principal acusación que pesa sobre ellas y ellos es desacato a la autoridad, desorden público y resistencia.

Es visible cómo el poder ha puesto en marcha una gramática que evidencia su alta capacidad represiva. El poder se manifiesta a través de un sistema representacional que es apenas la parte visible de su ordenamiento ceremonial. A partir de la noción de teatrocracia desarrollada por Nicolas Evreinov para definir las representaciones que apuntan a la perdurabilidad del poder, Georges Balandier desarrolló importantes ideas en torno a las representaciones del poder, las que sin duda alcanzan su esplendor en las sociedades totalitarias. La teatralidad sirve al poder para disponer y expandir regímenes de sumisión. En su modo más dramático, el poder “afirma su energía” activando la violencia institucional y convirtiendo la

⁴ Ver publicación de Jessica Domínguez Delgado, desde Cuba, en El Toque, de la cual tomamos información. Ver referencias.

escena política en “un teatro trágico” donde la clave del drama es la muerte moral o incluso física de aquellos a quienes habrá que sacrificar para salvaguardar la forma y los valores supremos de la sociedad (BALANDIER, 1994, p. 24). De manera que la coreografía desplegada por unos agentes del Estado para vigilar, detener, desaparecer y apresar ilegalmente los cuerpos indóciles de una sociedad hace parte de una teatralidad destinada a producir y diseminar políticas del miedo como forma de control político y social.

El teórico Iuri Lotman, impulsor de la Escuela de Tartu en Estonia, estudió la semiótica del miedo como parte de sus investigaciones en torno a la semiótica de la cultura. La cuestión del miedo plantea problemas no tan sólo psicológicos, sino también semióticos (LOTMAN, 2008, p. 11). Cuando se sufre el miedo se puede observar una situación de peligro considerada así por aquella parte de la sociedad que califica a la otra. Pero esa otra parte identificada como el “objeto del miedo” debe ser una minoría a la que se le puede dar caza. Al menos este es el constructo bajo el cual Lotman ha planteado sus reflexiones situadas en los contextos europeos marcados por un estallido del miedo o una “cultura del miedo”, especialmente entre la segunda mitad del siglo XV hasta principios del XVII. El objeto del miedo es un constructo con ciertas características: además de ser una minoría organizada que alcanza la posibilidad de ser reconocida como comunidad; es también aquello que es extraño e impropio porque representa a “las fuerzas del mal”. Se reconoce entre esas fuerzas una comunidad conformada por hechiceras, brujas y “aquellos que en otras situaciones culturales son atribuidos a comunidades nocivas desde el punto de vista político”, etc (LOTMAN, 2008, p.19-20). A estas comunidades peligrosas para el resto de la sociedad se les debe extirpar sin diferenciar entre sospecha, acusación y condena (LOTMAN, 2008, p.27). No se necesitan procesos legales, basta dejar caer sobre ellas todo el peso de un consenso moral erigido como ley. Me interesan estas reflexiones lotmianas para pensar ciertas lógicas totalitarias con las que actúan las fuerzas represivas del Estado en las que parecen constatarse estos relatos semióticos. Por ello pienso que estas codificaciones funcionan para imponer una política del miedo cuando ya se ha desmontado la cultura del miedo que ese Estado creyó consolidar. Cuando una parte importante de la sociedad cubana salió a las calles desmontó la cultura del miedo, pero desde entonces las fuerzas del poder pretenden imponer sus políticas de represión para causar el terror. Una política del miedo entonces implica un sistema de representaciones y un conjunto de performatividades dirigidas a producir temor social bajo la creencia de que todo está bajo el control de las fuerzas estatales. Las políticas del miedo operan entonces como estrategias para perpetuar una cultura del miedo allí donde hay señales evidentes de que ya están siendo desmontadas o de que ya no operan gracias al desacato social, porque ya se ha perdido tanto que prácticamente ya no hay nada que perder. De allí la importancia del castigo como elemento esencial de esta política.

Sabemos que el arte de castigar se expresa mediante una tecnología representacional (FOUCAULT, 2005, p. 108), como ha reflexionado Michel Foucault. Como parte de este sistema, los ideólogos han desarrollado “una tecnología de los poderes sutiles, eficaces y económicos” (FOUCAULT, 2005, p. 106) a través de la cual perpetuar la soberanía sobre los cuerpos. Cuando el castigo opera como “una economía de los derechos suspendidos” (18) pone en juego “la sustitución de la semiótica punitiva por una nueva política del cuerpo” (FOUCAULT, 2005, p.107). A través del “teatro de los castigos” se establece una relación sensible que busca especialmente intensificar dolorosamente la percepción. Sobre los cuerpos se producen intervenciones que son parte de un sistema representacional dirigido a enfocar la alerta y a distribuir dosificadamente el miedo. Se evita la espectacularidad y el efecto de terror masivo antaño producido por las guillotinas. La teatralidad apela a una movilización de la escena que abandona la frontalidad para dar paso a escenas más intimistas e intimidatorias. Se apela a estrategias de clandestinidad que disimulen la ilegalidad. Los actores irrumpen en los espacios privados generalmente en altas horas de la noche. La estrategia del secuestro, la desinformación y el terror que produce la dificultad de saber qué ocurre con los cuerpos tiene un efecto: nada es lo que parece. No hay detención porque regresas, no hay desaparición porque siempre se reservan el poder de decir al cabo de los días, dónde están los cuerpos, pero nunca sabremos qué ocurre con ellos en esos sitios en los que se detiene el tiempo. La práctica de la desaparición forzada hace parte de estas estrategias del terror, tal y como ha sido utilizada por las dictaduras militares del cono sur, por regímenes totalitarios y por gobiernos que amparados en la figura de la democracia violan sistemáticamente los derechos humanos. Si tenemos en cuenta la información emitida por la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos a partir de la Declaración proclamada por la Asamblea General de la ONU en su resolución 47/133, del 18 de diciembre de 1992:

se producen desapariciones forzadas siempre que “se arreste, detenga o traslade contra su voluntad a las personas, o que estas resulten privadas de su libertad de alguna otra forma por agentes gubernamentales de cualquier sector o nivel, por grupos organizados o por particulares que actúan en nombre del Gobierno o con su apoyo directo o indirecto, su autorización o su asentimiento, y que luego se niegan a revelar la suerte o el paradero de esas personas o a reconocer que están privadas de la libertad, sustrayéndolas así a la protección de la ley (ONU, 2009, p. 1).

El 18 de mayo del año en curso (2021) el músico Maykel Osorbo Castillo fue sacado violentamente de su casa en La Habana por la policía política. Después de 72 horas sin conocerse su paradero, Amnistía Internacional a través de su directora para las Américas declaró que ante el silencio de las autoridades el

caso podría constituir desaparición forzada. También El Comité Contra las Desapariciones Forzadas de Naciones Unidas de la ONU requirió “la acción urgente del Estado parte para que adopte todas las medidas necesarias para buscar y localizar a Maykel Castillo Pérez y proteger su vida e integridad personal, de conformidad con sus obligaciones convencionales”. Después de trece días sin ninguna información, el estado cubano dio a conocer que estaba en una prisión de provincia sin que entonces mediara ningún proceso legal. Desde el 11 de julio hay cientos de personas detenidas-desaparecidas forzosamente en Cuba, acusadas de producir desorden público por participar de una masiva protesta pública.

Cuando Luis Manuel Otero decide sentarse ocho horas diarias en la máquina del garrote vil, más que una performance lo que allí sucedió fue una acción radical. Un gesto desesperado desde el cual sostener su última apuesta por una vida digna de ser vivida. El propio objeto, el garrote vil, carga una memoria que expone su uso desde la soberanía. Alguien tiene el poder de decidir la vida de otro, de matar. El garrote vil es una máquina de matar que data del medioevo y que introdujo España en América para producir castigos ejemplares ante las insurrecciones. Los últimos ejecutados por este método fueron durante la dictadura de Franco, en 1974. En la acción realizada por Luis Manuel este objeto hace parte de la representación del castigo, aparentemente autoinfligido, pero explícitamente resultado de una extrema presión policial y represiva. Sostener el cuerpo en la postura que pide la máquina de matar conforma una imagen altamente provocadora porque contra todos los discursos justicieros y redentores propagados por el Estado, la imagen de un hombre joven y negro nos traslada a un momento donde los cuerpos negros esclavizados no importaban, como tampoco importa ahora el cuerpo y las vidas no sólo de Otero Alcántara sino de cualquier disidente. El proceso metonímico que activa la máquina genera también analogías sobre los cuerpos reprimidos y los cuerpos represores que directa o simbólicamente activan el aparato. Y desde las aproximaciones que genera es una evidente interpelación que desenmascara al poder.

Cuando pienso que es una acción, un gesto, más que una performance, apelo también a la condición liminal que la atraviesa. Si se considera como una acción desde el arte o desde “el plus diferencial” propio del régimen artístico y los artistas, ha sido sobre todo realizada en un momento en que el gesto por la vida toma una forma estética que es también una agencia. Por el umbral en que se posiciona, por la agonía entre la vida y la muerte que la constituye, es una acción liminal: un llamado desesperado a defender la vida pero de manera que pueda ser dignamente vivible. Es una acción por la vida al tiempo que implica una señal sobre la elección de morir antes de mal vivir. Es una acción manifiesta como acto ético y como forma estética de ese acto.

Sabemos que el cuerpo no es una abstracción, no es un amasijo de carne y hueso. El cuerpo es un tejido de relaciones definido justamente en ese espacio intersubjetivo donde nos construimos. Los cuerpos pertenecen a un tiempo, a lugares, necesidades específicas. No existe un cuerpo universal, así como no existe una mujer u hombre universal. Existen cuerpos situados, performativos, interpelados por sus condiciones de vida, de habla, de clase, de raza, y por la forma en que se constituyen los espacios para hacer posible la dimensión social de los cuerpos, su derecho a hablar, a caminar, a ser. Digamos que el gran negador de los cuerpos es el poder soberano de los estados, cualquiera que este sea, que se toma el derecho a decidir qué pueden hacer y decir los cuerpos, cómo y dónde pueden existir, desplazarse o encerrarse.

Todas las formas de violencia amenazan la vida y con ello cualquier práctica social, intelectual artística, política. De todas las formas de violencia, la que es ejercida como violencia de estado es probablemente la más perversa porque implica la legitimación de la fuerza y de todo el aparato legal y estatal en función de la represión y la muerte de las personas que están bajo su control y en principio que deberían ser resguardadas o protegidas. Sobre todo, cuando en nombre del progreso y de lo que consideran como bien común, los estados autodenominados como progresistas jerarquizan lo que es importante a su proyecto y definen como enemigos a todo cuerpo que proponga otras maneras de pensar y accionar. El estado que decide qué cuerpos importan mientras propicia, legitima o tolera el uso de la violencia contra los cuerpos de las mujeres, los disidentes sexuales o de pensamiento, los cuerpos racializados a los que llama de marginales, es un régimen abiertamente patriarcal.

No es posible sostener relatos fantasiosos para justificar ningún poder. Es preciso desmontar los mitos, las narrativas patriarcales que están en el centro de eso que se ha nombrado utopía. Hemos construido una performatividad extraña, seccionada, donde los relatos ideológicos parecen anular los afectos. Quizás sea necesario entender las poéticas de esas narrativas para entender qué estructuras estamos mimetizando. Pienso que es urgente preguntarnos qué está sucediendo con los cuerpos indómitos que conforman *communitas* radicalizadas, y qué producen los cuerpos dóciles obedientes a mandatos partidistas y dispuestos a sostenerse desde el autoritarismo y la negación del respeto a la diferencia, que puede ser la negación de la vida.

¿Cómo entender que buena parte de los discursos en torno al dolor, la injusticia y la violencia están dirigidos a zonas de encuentro políticamente correctas? ¿Qué ocurre ante las violencias totalitaristas que se producen en territorios históricamente ubicados como “zonas de izquierda”? ¿Qué nos ocurre cuando estamos dispuestos a visibilizar las violencias producidas por patriarcas neoliberales, pero guardamos el

más absoluto silencio ante las violaciones de los patriarcas adjetivados “de izquierda”? Cuanto nos alcanza la performatividad del silencio que imponemos sobre aquellos asuntos y problemas que justificamos desde consignas ideológicas. Ello me ha conducido a preguntarme si lo que nos importa es una política de afectos ideológicos, o lo que nos moviliza es la necesidad de defender la vida. Como ha sugerido Judith Butler, “vivimos con normas de reconocimiento muy limitadas” y “tenemos la obligación de cuestionar nuestras ideas acerca de qué vidas merecen ser protegidas, qué vidas son vidas humanas” (BUTLER, 2011, p. 57).

Entonces, la pregunta sobre “qué cuerpos importan” implica también pensar nuestra responsabilidad como personas que más allá de supuestos saberes “especializados” tenemos una práctica de alcance público. En nuestro medio la idea de la especialización ha hecho un importante recorte de nuestra voz y de nuestras propias performatividades. Parece que el ejercicio público de nuestra palabra es ante todo académico, estético, pero no ético. Me refiero específicamente al acto y a la palabra responsable que nos vincula a las y los otros.

Las reflexiones de Mijaíl Bajtín en torno a la teoría del acto como figura esencial de una filosofía de la vida lo llevaron a analizar las distintas acciones que en carácter de “especialista” o incluso como “representante” de un grupo, de una tarea, de una institución, etc, asumen las personas. Esa representatividad o actividad que se realiza como “especialista” desde el punto de vista de Bajtín sería una impostura si se realiza como mera actividad técnica, o si no se realiza como implicación absoluta y como acto responsable. La separación entre esos dos planos de la acción –la técnica, la especializada o representativa, separada de la responsabilidad ética– fue lo que lo llevó a afirmar: “la crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto ético contemporáneo. Se ha abierto un abismo entre el motivo de un acto y su producto” (BAJTÍN, 1997, p. 61). De manera que no es posible plantear la ética como un valor agregado a las prácticas políticas, intelectuales o artísticas. La ética es un acto que se da en la frontera con el/la otro/a, ante un otro concreto, en nuestras respuestas y responsabilidades específicas. Esta esfera en la que se tejen nuestras relaciones y responsabilidades con las y los otros es un escenario fundamental para mantener vivo el sentido de nuestras prácticas. Cuestión que me interesa articular al planteamiento de Bauman y Donskis (2015) en torno a la adiaforización del comportamiento, como “la capacidad de no reaccionar o de reaccionar como si algo le ocurriera no a personas, sino a objetos físicos, a cosas o a no humanos. Las cosas que pasan son insignificantes; no nos pasan a nosotros o no pasan con nosotros”. La adiaforización como retirada temporal de la propia zona de sensibilidad, está inevitablemente vinculada a la idea de “ceguera o insensibilidad moral”. Bauman insistió en usar la palabra “insensibilidad” en una dimensión metafórica para dar cuenta de cierto comportamiento humano o indiferencia adaptada hacia

las tribulaciones de otras personas, una postura que él resumía en el gesto de Poncio Pilatos de lavarse las manos. Esta salida del ámbito de la esfera de implicaciones éticas fue pensada por Bauman como pretendida inmunidad al dolor. La capacidad de sentir dolor es una señal del cuerpo ante situaciones de riesgo que pueden ser tratadas y quizás curadas. La ausencia de dolor es también asociada a un estado de enfermedad ante la que es difícil una curación. Desde esta reflexión sobre los síntomas clínicos, podemos pensar que la inmunidad al sufrimiento de los otros implica que como cuerpo social estamos tan enfermos que hemos perdido la capacidad de percibir el peligro. “El dolor moral es despojado de su saludable papel de advertencia, alerta y agente activador” (BAUMAN, 2015).

Entonces, me pregunto cómo podemos contribuir al desmontaje de la adiaforización que es también el desmontaje de la teatralidad del poder y sus políticas del miedo; el desmontaje de la performatividad del silencio ejercida por quienes callan amparados en justificaciones “políticamente correctas”. Cómo no ser parte de esta escena representacional de un teatro de Estado si en nuestros comportamientos y silencios expandimos la teatralidad del poder y sus tecnologías del castigo. Castigamos callando, diseminando una performatividad del silencio que inevitablemente alcanza y expone a sus animadores. En qué medida somos espectadore/as pasivos de estas teatralidades del poder o somos performers de ese silencio cómplice.

¿Cómo hacer de nuestras prácticas formas de acción interesadas en el desmontaje de estructuras perversas que pueden pervertir nuestros propios discursos y formas de vida? ¿Cómo no pensar cuál es el presente de los cuerpos hoy bajo los totalitarismos de las llamadas “izquierdas” que devienen cómplices de aquello que callan? ¿Cuál es el presente de los cuerpos secuestrados, desaparecidos, encarcelados sin derecho a un proceso legal, por disenter? ¿De qué hablamos cuando nombramos la palabra “resistencia” al mismo tiempo que te encarcelan por resistir? ¿Se puede imaginar la vida de las personas secuestradas en sus propias viviendas, vigiladas, impedidas de salir a la vía pública porque piensan diferente? ¿Podemos por un segundo imaginar qué está sucediendo con las cientos de personas detenidas y forzosamente desaparecidas a partir del levantamiento del 11 de julio en Cuba? ¿Cómo sostener que el derecho a tener derechos depende de la ideología que profeses? ¿Cómo defender los derechos humanos más allá del partido o el mito que mejor acomode a cada uno? ¿Cómo no repetir la complicidad por silencio o convicción tan lamentada en tiempos aciagos? ¿Qué vidas, qué cuerpos importan?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADNCuba. “Michelle Bachelet exige liberación de los manifestantes detenidos en Cuba”. Disponível em: https://adncuba.com/actualidad/internacional/bachelet-exige-liberacion-de-manifestantes?fbclid=IwAR3QfFm_xgAWgUT21KsJbuzfzxK3EDSuJJhlyoACG9QeMwcbRsMclFNlxs. Acesso em: 16 jul. 2021.

ADNCuba. “Maykel Osorbo detenido y desaparecido por más de 72 horas”. Disponível em: <https://adncuba.com/noticias-de-cuba/actualidad/osorbo-desaparecido-por-mas-de-72-hrs>. Acesso em: 22 mai. 2021.

ADNCuba. “Human Rights Watch denuncia detenciones contra Luis Manuel Otero”. Disponível em: <https://adncuba.com/noticias-de-cuba/derechos-humanos/hrw-denuncia-detenciones-contra-otero>. Acesso em: 21 abr. 2021.

Amnistía Internacional. Protestas en Cuba: información actualizada. Disponível em: <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2021/07/cuba-protests-updates/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

ADNCuba. Cuba: Las protestas masivas son un grito desesperado a un gobierno que no escucha. Disponível em: <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2021/07/cuba-protestas-masivas-grito-desesperado-gobierno-no-escucha/>. Acesso em: 12 jul. 2021.

ADNCuba.cuba: un artista que se opone a la censura, bajo custodia: Luis Manuel Otero Alcántara. Disponível em: <https://www.amnesty.org/es/documents/amr25/4147/2021/es/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

ADNCuba.Cuba: El movimiento San Isidro y sus aliados, sometidos a aterradores niveles de vigilancia. Disponível em: <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2020/12/cuba-san-isidro-movement-allies-under-frightening-levels-surveillance/>. Acesso em: 15 dec. 2020.

ADNCuba. Cuba: El acoso al movimiento San Isidro ilustra la agresión constante a la libertad de expresión. Disponível em: <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2020/11/cuba-harassment-exemplifies-ongoing-assault-freedom-expression/>. Acesso em: 20 nov. 2021.

ADNCuba. Cuba: El Decreto 349 de la nueva administración augura un mundo artístico distópico en Cuba. Disponível em: <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2018/08/cuba-new-administrations-decree-349-is-a-dystopian-prospect-for-cubas-artists/>. Acesso em: 24 ago. 2018.

BAJTÍN, Mijail. **Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos**. Trad. Tatiana Bubnova. Rubí. Barcelona: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997.

BALANDIER, Georges. **El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación**. Trad. Manuel Delgado. Barcelona: Paidós, 1994.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKINS, Leónidas. **Cegueira moral**. La pérdida de sensibilidade en la modernidad líquida. México: Paidós, 2015.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. **Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda**. Buenos Aires: Katz, 2011.

BUTLER, Judith. **Resistencias. Repensar la vulnerabilidad y repetición**. Ciudad de México: Paradiso-editores, 2018.

CARRANZA, Lien. Tania Bruguera: 'Estamos en una guerra simbólica-psicológica' en Cuba. Diario de Cuba. Disponível em: https://diariodecuba.com/cultura/1622373327_31515.html. Acesso em: 30 mai. 2021.

COSTA, Tania. "Luis Manuel Otero Alcántara denuncia torturas en el Hospital Calixto García". CiberCuba, Disponível em: <https://www.cibercuba.com/noticias/2021-06-01-u192519-e192519-s27061-luis-manuel-otero-denuncia-torturas-hospital-calixto>. Acesso em: 01 jun. 2021.

DIARIO DE CUBA. La ONU exige al Gobierno cubano información sobre 187 desaparecidos tras las protestas. Disponível em: https://diariodecuba.com/derechos-humanos/1626376484_32685.html?__cf_chl_jschl_tk__=pmd_b81dac12b53341b7905bb4e06b6f7bffd924a5f2-1626682404-0-ggNtZGzNAfijcnBszQs0. Acesso em: 15 jul. 2021.

DIARIO DE CUBA. Los seis cubanos detenidos en la protesta pacífica en la calle Obispo están en prisiones. Disponível em: https://diariodecuba.com/derechos-humanos/1622106960_31463.html?__cf_chl_jschl_tk__=pmd_a8cefec9b2eff6d0f343d9df7783865b68cb0e1c-1626663005-0-ggNtZGzNAfijcnBszQmi. Acesso em: 27 mai. 2021.

DIÉGUEZ, Ileana. "Interpelar a escuridão. Olhar, escavar, exumar..." //x CARREIRA, André; BAUMGARTEL, Stephan (coord.). **Efetividade da ação**: pensar a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Gramma. p. 35-55, 2018.

DIÉGUEZ, Ileana. "¿Qué cuerpos importan?". **Rialta**. Disponível em: <https://rialta.org/que-cuerpos-importan/>. Acesso em: 29 nov. 2021.

DOMÍNGUEZ DELGADO, Jessica. ¿POR QUÉ ESTALLARON LAS PROTESTAS EN CUBA?, El Toque. Disponível em: <https://eltoque.com/por-que-estallaron-las-protestas-en-cuba>. Acesso em: 13 jul. 2021.

EFE. "El disidente cubano Otero, en libertad y dispuesto a seguir haciendo oposición". **Agencia EFE**, La Habana, 1ro de junio, 2021.

FERNÁNDEZ CUENCA, Waldo. "El abogado de la activista cubana Thais Franco presenta un recurso de queja y pide su liberación por sus padecimientos de salud". Diario de Cuba, 2 de julio 2021. Disponível em: https://diariodecuba.com/derechos-humanos/1625223759_32361.html

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 2005.

INFOBAE. "La ONU le exigió al régimen cubano que informe el paradero del músico Maykel Osorbo". Disponível em: <https://www.infobae.com/america/america-latina/2021/05/28/la-onu-le-exigio-al-regimen-cubano-que-determine-el-paradero-del-musico-maykel-osorbo/>. Acesso em: 28 mai. 2021.

LOTMAN, Iuri. "Caza de brujas. La semiótica del miedo". **Revista de Occidente**, n. 329, p. 5-33, 2008.

ONU: Oficina del Alto Comisionado de Derechos Humanos (ACNUDH), Folleto informativo nº 6 (Rev.3): Desapariciones forzadas o involuntarias, Julio 2009. Disponível em: <https://www.refworld.org/es/docid/5289db1a4.html>

OTERO ALCÁNTARA, Luis Manuel. Entrevista realizada por Héctor Valdés Cocho. ADN Cuba VIDEO. 31 de mayo de 2021, La Habana. En: Cuba, democracia y vida. Disponível em: <http://www.cubademocraciayvida.org/web/article.asp?artID=47983>. Acesso em: 01 jun. 2021.

PÉREZ, Karla. “Thais Franco no tiene acceso a medicamentos en prisión”. *ADNCuba*. Disponível em: <https://adncuba.com/noticias-de-cuba/derechos-humanos/thais-franco-no-tiene-acceso-medicamentos>. Acesso em: 01 jun. 2021.

PÉREZ, Karla. “Reportero Esteban Rodríguez cumple un mes de injusta prisión”. *ADNCuba*. Disponível em: <https://adncuba.com/noticias-de-cuba/derechos-humanos/esteban-rodriguez-cumple-un-mes-preso>. Acesso em: 31 mai. 2021.

PRENSA LATINA, Cubadebate, Afp, Ap, Reuters, Europa Press y Sputnik. “Díaz-Canel: la orden de combate está dada: irevolucionarios a las calles!”, *La Jornada*. Disponível em: <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/07/12/mundo/diaz-canel-la-orden-de-combate-esta-dada-revolucionarios-a-las-calles/>. Acesso em: 12 jul. 2021.

APRESENTAÇÃO 2

EM QUAIS BIFURCAÇÕES CORPOS E CORPAS ESTÃO EXPOSTOS(AS) QUE TENSIONAM MORTE E VIDA?



O corpo, historicamente, vem se configurando como território de disputa. Embate, repressão, violência, censura são algumas das tensões que se instauram no e sobre corpos e corpos, mas também, empoderamento, afirmação, autonomia, empatia e resistência. O corpo é sempre encruzilhada. É lugar de bifurcação, de encontro, de trânsito, de tempos e de trocas.

No Brasil, avançamos nos últimos anos em termos de civilidade e de legislação no que se refere à preservação da integridade de todas as pessoas. Foram criadas leis, discursos e até mesmo acordos éticos para garantir tal integridade. Entretanto, há ranços, nódoas entranhadas e estruturas coloniais bastante consolidadas que impõe forças contrárias ao pensamento emancipatório e de respeito às diferenças.

Esta seção do livro nos apresenta dois textos que refletem de maneiras distintas e por caminhos diversos sobre as encruzilhadas em que o corpo está exposto e que tencionam morte e vida.

O primeiro, *O ontem da Dança: poucos fazem poucos assistem*, de Marcos Bragato, reflete sobre a relação entre quem faz e quem assiste dança. Em uma perspectiva evolucionista, analisa a relação da dança com o contexto virtual imposto pela pandemia e a alternância de palcos para salas virtuais. Também propõe uma reflexão sobre a tensão entre Dança e morte traçando um panorama histórico entre a Idade Moderna com a peste negra e os tempos atuais com a pandemia da Covid-19.

O segundo, *Dança, Saúde e Educação em tempos de pandemia pelo prisma de uma artista da Dança*, de Márcia Strazzacappa, reflete sobre os trânsitos entre três grandes áreas de conhecimento, tendo o corpo como continuidade entre elas. Em sua trajetória, o texto reflete sobre como o campo da dança vem sendo afetado pela pandemia, como as pessoas que trabalham com dança estão sobrevivendo nesse momento e como a pandemia é diversa, no sentido de expor as diferenças sociais em nosso país.

O ONTEM DA DANÇA: POUCOS FAZEM POUCOS ASSISTEM

Marcos Bragato

O ontem da dança ou qualquer coisa que requer conhecimento especializado é o hoje do amanhã. A máxima histórica “poucos fazem poucos assistem” deve ter atenção necessária para os que da profissão de dança dependem e para os que dependem da exposição de seus experimentos para a cena. Essa máxima parece difusa pelo tecido social e um de seus desdobramentos se encontram na disponibilidade de lugares e teatros voltados à dança. Isso implica a aceitação da dança como profissão.

Com a agudização das restrições impostas pelo distanciamento social, que nos afeta desde março de 2020, embora haja transposição para o mundo da tela, deverá ocorrer o que se chama de pressão seletiva. Uma das operações biológicas da relação entre organismo e ambiente, pode ser transposta como seleção cultural. Por isso, o ontem insiste em reaparecer quando não se espera pelo reaparecimento.

Uma imagem pública que atravessa os tempos, mas é levada ao extremo na formação do cortesão, em lugares os quais reinos prosperam, especialmente em países europeus como França e Rússia, e a Índia. Com a nobreza, são “poucos” os que podem apreender e transmitir embora o campesinato consiga formular um outro registro, um outro glossário de passos e gestos, de acordo com suas festas e cerimônias. Em períodos de guerra e de mortes aos milhares a arte se vê no espelho da “impossibilidade”.

Os desdobramentos no ambiente no século 20 são as tentativas de esgarçamento dessa máxima, mas o atalho da especialização se coloca com vantagens e desvantagens para os que da dança vivem e sobrevivem. Frente ao avanço de suportes que nos conectam a qualquer lugar em qualquer temporalidade que fraciona tempo/espço, antes não presenciado, parece sugerir a dança teletransportada sob auspícios do audiovisual.

Estamos, então, num “novo começo” o qual a presencialidade não mais importará e a discussão sobre a manutenção e a disponibilização do palco uma realidade a ser transposta? É a morte de um estado de situações que pedem proximidade ou é a vida para o que dela vive e sobrevive? São questões que merecem respostas, no entanto há de se esperar para o que poderá se ajustar no ambiente da cultura face às possíveis restrições genéticas.

A pressão seletiva irá se ampliar porque o ontem apresenta as dificuldades. No caso em questão, o da exposição das experiências artísticas quando poderemos nos aproximar. Quando poderemos nos reaproximar não esqueçamos a ininterrupta ação da seleção cultural. E inserir a profissão vinculada à dança como a última na lista de prioridades deve ofuscar os olhos; os olhos ofuscados pelo sinal vermelho intermitente do semáforo do descaso e de mais uma “morte” em sua coleção de enterros. Como o fechamento e o veto da exposição das intervenções artísticas em dança. Essa sim é a Morte!

DANÇA E MORTE NA IDADE MÉDIA

Desde já, cabe atentar à manutenção de uma produção artística. Ela impõe restrições típicas da tessitura e das decisões sobre quais estratégias que se quer adotar quando pavimenta ações cênicas. Episódios históricos podem nos ajudar no entendimento do estado de coisas, em quais bifurcações o corpo que dança pode estar exposto.

As primeiras notícias, em dezembro de 2019, vindas de Wuhan, cidade do interior da China, anunciam sete pacientes internados com pneumonia. Sabemos o que sucede: milhões de infectados e milhares de mortos pelo SARS-Covid 19. O afastamento é a regra porque a lufada virótica se dá por transmissão especialmente pelo ar, aerossol.

Em situações extremas, pandemias e guerras, os humanos precisam atentar para a morte porque a vida parece, paradoxalmente, chamar atenção de outro cotidiano. Também as artes foram afetadas. Não poderia ter sido diferente.

Sarabandas (BOURCIER, 2006) é nome de uma dança lasciva e vivaz gerada anteriormente no cenário da peste no estertor da idade média. A nomeação se refere especialmente a corpos febris insuflados pela peste bubônica, assim chamada devido aos visíveis “bubões”, gânglios linfáticos inchados, ou “peste negra” devido à cor das manchas que produzia em diversas partes do corpo.

Toma conta de parte do continente europeu de 1347 a 1351 e mata milhares de pessoas, no período da guerra dos cem anos entre França e Inglaterra. Espalha-se pelo mundo durante o século 14, mata parte da população mundial e por volta de 1/3 da população europeia, especialmente nas regiões do mediterrâneo e parte da Europa Ocidental, e retorna diversas vezes para aniquilar populações (BYRNE, 2012).

A peste é uma combinação da peste bubônica e da pneumonia e atingiu toda a Europa matando metade da população da Europa em 1450 (FRITH, 2012; BENEDICTOW, 2005; BYRNE, 2012).

A peste negra é provocada pela bactéria *Yersinia pestis* correntemente encontrada nas pulgas e roedores. Quando transferida para humanos se manifesta como uma praga bubônica, pneumônica e séptica dependendo da concentração de patógenos no sistema linfático, pulmão ou corrente sanguínea, (BYRNE, 2012; FRITH, 2012).

Na Idade Média, a morte é uma “ameaça” próxima mais que hoje depois da invenção da penicilina. Dificilmente as pessoas vivem após os 30 anos. A nutrição pobre em elementos necessários ao processo enzimático e a guerra constituem o cenário propício às doenças. A morte, então, passa a ser um tema urgente.

Figura 1. A Dança da Morte (1493 – Michael Wolgemy – do Liber chronicarum por Hartmann Schedel



Fonte: Wikipedia – Domínio Público.

Essa representação, como outras, são erguidas sob o impacto da Peste Negra quando lembra as pessoas de quão frágeis são nossas vidas e quão vãs são as glórias da vida terrena. Isso é impacto da cosmovisão cristã.

A *dança macabra* tem traços religiosos, a mais popular nos séculos 14 e 15. Inicialmente parece grassar espontaneidade, mas se transforma no formato processional. Escancara a obsessão do período para com a morte. A igreja procura interditar quando postula para o sepultamento temor, tremor e

decência (KRAUS; HILSENDAGER; DIXON, 1991). Há aumento da popularidade da *dança macabra* com paródias grotescas de funerais e explosões frenéticas de dança durante o período da Peste Negra (1347-1373).

A dança macabra, tema recorrente na baixa idade média ocidental, é um tema predileto dos artistas visuais, mas, de fato, realizam-se manifestações de um gosto excessivo pela dança, especialmente durante serviços religiosos, e documentos relatam a loucura de assembleias se tornarem possesas. Por isso, a carola, tão popular, não é mais uma manifestação da alegria e torna-se, em muitas ocasiões, uma dança macabra, uma mania de dança (BOURCIER, 2006), e, também a conhecida como danças de São Vito; também, danças de êxtase da massa.

Figura 2. Pintura alemã do séc. XVIII, nove mulheres de diferentes classes sociais expõem a economia da salvação



Fonte: Wikimedia Commons.

Sua sucessora, produto de uma epidemia de dança, é chamada de *dançomania*. O frenesi toma conta dos corpos num tempo para dançar e morrer (BOURCIER, 2006).

Figura 3. Epileptics Walking to the Left Hendrick Hondius I (Holanda 1573–1650)

Fonte: Domínio Público.

As pessoas reunidas em cemitérios das igrejas para cantar e dançar responde a um tema de pregação bem antigo, que apresentava a morte como uma motivação para viver dentro dos preceitos cristãos. O costume de se dançar e cantar nos cemitérios, a partir do século 14 (BOURCIER, 2006), difundiu-se para mostrar que a vida é uma carola conduzida pela morte quando a carola, em forma circular, é dançada para celebrar e comemorar episódios permeado pela positividade. Seja entre camponeses ou entre a emergente nobreza dançante, a carola se altera para um ambiente embebido pela negatividade.

Não podemos esquecer: o ser humano tem característica que o torna foco principal da exploração viral. Ela está presente nas estratégias sociais, e ajudam a enformar a dinâmica da situação do hospedeiro do vírus.

Face a isso, 10 cientistas evolucionistas (SEITZ et al., 2020) se posicionam sobre os desdobramentos dessas estratégias frente às restrições extremadas como é a contaminação pelo SARS – COVID 19 a uma espécie eminentemente social: o indivíduo depende do grupo e, por sua vez, depende de outros grupos. Entender como a evolução tem moldado nossa mente social fornece pistas como age a seleção cultural.

SELEÇÃO CULTURAL

Nesse viés, não há rompimentos. Há alterações: algumas visíveis a olho nu, outras imperceptíveis no desenho formativo rumo à especialização sob ação de processo semelhante que ocorre na biologia.

Esse processo se resume na atuação da seleção cultural em operar de modo assemelhado ao da seleção natural para gerar diferenças culturalmente herdáveis entre os indivíduos e adequadas entre grupos ou mesmo operar na esfera das variantes culturais, independentemente dos efeitos que as variantes culturais têm na adequação da aptidão de indivíduos

O modelo teórico proposto pelos evolucionistas abrange a noção de natureza humana (CARROLL, 2011), ao contrário dos defensores da *tábula rasa* de que cada indivíduo é uma folha em branco a ser preenchida pela história de vida da vivência em seu mundo social (PINKER, 2004).

Por isso, carregamos a habilidade da abstração metafórica a qual nos leva a solucionar capacidades originalmente vocacionadas para a solução de problemas físicos e coordenação social (PINKER, 2010). A habilidade ajuda a explicar a existência da cognição sem recorrer ao sobrenatural ou às forças exóticas evolucionárias (Ibid.).

Ao empreender determinado recorte analítico sobre fatos incrustados na realidade, e realidade aqui significa regularidade de eventos, tomar-se-á a necessidade da conciliação dos chamados universais, formas básicas do comportamento humano – reprodução, desejo por sexo, status – com os traços individuais/a história de vida, os caracteres que fazem uma pessoa seja aquela pessoa.

O recorte está inserido no projeto Consiliência (WILSON, 1999), a necessidade de se utilizar de achados de áreas diversas para se analisar um determinado fenômeno. Áreas como arqueologia, antropologia física, psicologia evolucionista e, especialmente, as áreas voltadas aos estudos do selecionismo cultural como a Teoria Memética e Teoria Gene-Cultura (LINQUIST, 2010). As referidas teorias são conflitantes: a primeira, alude a um fluxo de informação eminentemente cultural; a segunda, pontua por uma via de mão dupla entre genética e cultura como fenômenos epigenéticos (LUMSDEN; WILSON, 1981).

A memética é inaugurada por Richard Dawkins, em 1976, quando no último capítulo de *O Gene Egoísta* (DAWKINS, 2007) propõe uma segunda entidade replicadora, e não apenas o gene. O meme, cuja existência molda o ambiente cultural, e não obedece às restrições do fluxo genético, tem desenvolvimento especialmente com as análises da psicóloga britânica Susan Blackmore (1999) e o filósofo estadunidense Daniel C. Dennett.

A base do impulso memético é a competição entre memes, entre ideias, comportamentos, instruções para se fazer alguma coisa para serem copiados e os vencedores alteram o ambiente em que os genes são selecionados. Os memes são transmitidos de pessoa a pessoa por imitação. Como replicadores, os memes devem ser algo capacitados de sustentarem o processo evolutivo de hereditariedade, variação e seleção (DAWKINS, 2007).

A teoria gene-cultura, por sua vez, postula por processos coevolutivos entre a informação cultural e o ambiente genético. As iniciativas de Charles Lumsden e Edward Wilson (1981), concentradas no *Culturgen* desaguam nas formulações de outra dupla baseadas em modelos matemáticos nas pesquisas sobre os traços culturais.

Nessa formulação, o antropólogo Robert Turner Boyd e o biólogo Peter Richerson (2010), estadunidenses, avançam na proposição da teoria da dupla herança ou conhecida como teoria gene-cultura. Grosso modo, a teoria define o comportamento humano como um produto de dois diferentes e interagentes processos evolutivos: evolução genética e evolução cultural. Neles, há constante retroatividade: alterações podem levar a mudanças culturais as quais também atuam para alterar a seleção genética, no clássico *feedback*.

Como somos espécie culturalmente acumulativa, os fatos não podem ser entendidos deslocados da espécie evolutivamente que somos. E espécie culturalmente cumulativa significa se ater a pontos os quais são desenhados por comportamentos que se acumulam o suficiente para serem mais complexos; os que conseguiram ultrapassar as restrições impostas pela evolução cultural (PAGEL, 2012).

Os chamados traços culturais são aqueles traços fenotípicos cujo desenvolvimento depende da aprendizagem social: práticas, habilidades, crenças, desejos, valores e artefatos (MAMELI; STERELNY, 2009). O truísmo de que tais traços mudam não ajuda no entendimento da evolução cultural porque, acoplada à descendência com modificação, o que muda pode não se constituir em “bom” para quem a hospeda.

Os traços alterados são empilhados sobre outros traços, mas isso ainda não explica profusamente a evolução cultural. Há que atentar para a “mão oculta” sobre as alterações quando traços culturais são modificados e retidos ao ser transmitidos a outros por meio da aprendizagem social. A se observar o papel das artes em ambiente de crise e de afastamento, e os desdobramentos no comportamento a elas voltado.

Somos animais particulares porque somos uma espécie cultural evoluída, e espécie cultural evoluída implica em características fortemente moldadas pela atuação da seleção cultural (McELREATH; HENRICH, 2006) no protagonismo da imitação via aprendizado social. Isso deve ser considerado por historiadores.

A dimensão da temporalidade arguida desde Leslie A. White (2009) e, recentemente por Tim Ingold (2002), sobre a diferença entre história da cultura e evolução cultural, sobre história e evolução, perde a razoabilidade quando pactuamos que estamos inseridos em uma cadeia evolutiva; quando observamos que certas propriedades podem ser vislumbradas nos mundos macro e micro.

Não faz mais sentido diferenciar um do outro: a sequência histórica como um composto de eventos “únicos” e processos evolucionistas como série de ocorrências. Tim Ingold alega que ações humanas devem ser vistas como “incorporativas” e não como “inscríveis”, no sentido que elas são envolvidas nas formas da paisagem e dos indivíduos “vivos” porque a natureza não é a superfície da materialidade que a história humana está inscrita (INGOLD, 2002). Parece não atentar às variantes culturais como parte da natureza por ela moldadas, e a natureza poder ser “ajustada”, ao ligar e desligar determinada informação por restrição ambiental.

Como outros autores, Ingold postula a história como um encadeado de alterações em propriedades subjetivas e em estruturas de percepção e cognição. No entanto, uma explicação evolutiva nos reinsere no comportamento de uma espécie cultural, e no ponto em que tal comportamento transmitido se acumula o suficiente para ser mais complexo e adequadamente adaptado ou mal adaptado do que qualquer coisa que um único indivíduo, sozinho, poderia conceber em sua vida.

Quão tamanha é a alteração no equipamento humano, o corpo, desde a saída do *homo sapiens* do continente africano por volta de 60 mil anos atrás e passar a fazer arte há 40 mil anos? Quais alterações dão se a ver no comportamento humano? Quais são as possibilidades de ampliação do repertório cognitivo e da inteligência corporal? O *know-how cultural*, que se acumula ao longo de gerações e se transmite de pessoa a pessoa.

Evoluímos em pequenos grupos, e muitas fragilidades estavam na ordem do dia. Não estamos preparados para estratégias de longo prazo (SEITZ et al., 2020). A ameaça da fome, a fragilidade frente a ação de outros animais e, especialmente, a exploração por estranhos. Isso pode ser visibilizado na corrida armamentista entre traidores que necessitam entender os outros para enganá-los e detectores de traidores que precisam entender os outros para detectar a traição.

Esquecemos evolutivamente em pensar claramente nas ameaças de longo prazo, como as pandemias e as pandemias de ideias que nos limitam. Não evoluímos para nos antecipar ao ataque de qualquer espécie. Trabalha-se a solução no instante em que ela nos apresenta.

Há quem crê no monitoramento da evolução cultural (SEITZ et al., 2020). Defendem como um *insight* do pensamento evolucionista a concentração em interesses que transcendam os interesses individuais, os corporativos e os nacionalistas.

Esses interesses chamados pelos autores de “nível inferior” podem “minar” do que realizar contribuição para o bem comum. Perguntamos: qual a extensão desse *insight*? Não defendem a metáfora da “mão invisível”, mas como podemos nos rebelar se o curso dos fatos escapa do controle?

As estratégias de curto e longo prazo nos fornecem os sinais principais das alterações a que estamos sujeitos. Os arqueólogos, por exemplo, ficam surpreendidos ao saberem que as culturas da era do gelo poderiam, apesar dos desafios de sobrevivência, tomar providências para os artistas criarem trabalhos de grande complexidade e habilidade.

Talvez essa surpresa se dê porque ainda compartilham a opinião dominante de que o trabalho artístico é um luxo herdado das cortes. Um entendimento de que as artes são um complemento para a sobrevivência, em vez de algo fundamental para a vida humana; de poucos para poucos assim parece ser para a crença de arqueólogos (PILIKIAN, 2021). Portanto, assim que o coronavírus aparece a noção popular sustenta que a expressão física da arte pode ser suspensa temporalmente. Parece uma corrida armamentista entre traidores que necessitam entender os outros para enganá-los e detectores de traidores que precisam entender os outros para detectar a traição

No entanto, como reforça William Calvin (1998), o darwinismo exige muito mais do que apenas reprodução e competição. Em sua acepção, uma Máquina Darwiniana deve possuir seis propriedades básicas: 1) A Máquina envolve um Padrão: Inicialmente, é o caso clássico da cadeia de bases de DNA denominada de gene mas, também, o meme como um padrão cultural; 2) As cópias são de algum modo constituídas por esse padrão: A divisão celular. As pessoas cantarolam ou assoviam uma canção ou um refrão musical ou fazem uso de gírias, entre tantas outras cópias possíveis; 3) Os padrões mudam, às vezes. Há erros nas cópias. A unidade da informação cultural sofre mutação; 4) As competições entre cópias ocorrem pela ocupação de um espaço ambiental limitado. A mente humana; 5) Um meio ambiente multifacetado influencia o relativo sucesso das variantes. Essa tendência pode ser chamada de seleção natural; 6) A geração seguinte compreende as variantes que sobrevivem até a idade reprodutiva. A longevidade da unidade de replicação cultural. (CALVIN, 1998).

No entanto, as “invenções” ou “urdiduras” da cultura humana dependem, como os vírus, da maquinaria de replicação que foi construída e mantida direta ou indiretamente pelo processo genitor da evolução biológica (DENNETT, 2006) ou como quer Dennett (1998) a “infosfera”, a esfera da informação por uma constante interatividade, de acordos e conflitos informacionais.

Derek Hodgson (2017), por sua vez, inquire de modo apropriado quando pergunta: Por que é importante compreender o papel das artes? São três as respostas por ele fornecidas: as artes como meio adequado à avaliação cognitiva dos humanos modernos, ao papel custoso a elas dedicado porque requer esforço e recursos que poderiam ser direcionados às atividades de sobrevivência e a dedicação, sem óbvia retribuição, desloca prazer quando se produz arte.

Por isso, pode-se especular que as artes têm sido fundamentais à manutenção da coesão grupal, especialmente quando expande as populações. Antes do aparecimento das artes, essa coesão estava em litígio. Requerer, a partir deste momento, um outro lugar para o que se entende como produção cênica de dança é esquecer a cadeia evolutiva.

Esquece-la, quando se pede afastamento, é desproporcional ao fundamento de sua operação, a relação palco-plateia. Essa relação é gerada em ambiente hostil à profissão, a corte, mas retoma seu papel que, agora, está restringido.

O ONTEM DIZ O AMANHÃ

A dança humana é ubíqua. Fez e se faz presente em todas as partes da terra, pelo menos naquela na qual participo por prazer ou temor. Mas quando faz parte de determinada cerimônia – religiosa ou do calendário – isso se configura como atuação social.

Autores (FINK et al., 2021) sugerem a dança humana como o lugar a desencadear informações sociais relevantes, em sua evolução. A ubiquidade entre os humanos é a prova inconteste da facilitação de estabelecimento de laços sociais e, talvez, protagonista em determinado período quando religião e dança estão interconectadas e quando nos rituais estão entrelaçadas. Por isso, propõe-se a evolução da dança de movimentos cotidianos, mas não comunicativos, para o lugar comunicativo de sinalização social como coordenadora de ações entre integrantes de um determinado grupo (FINK et al., 2021).

Adaptativa ou subproduto da evolução, a dança humana pode ser antevista nas diversas culturas e diferentes períodos históricos. Reúne diversidade e variação na qualidade enformada. Assim mesmo, os humanos têm a capacidade de dançar especialmente no período anterior à maturidade sexual (FINK et al., 2021).

Justamente o comportamento de flerte e acasalamento podem estar na origem dos mecanismos que evoluíram para facilitar a existência da dança humana, e deve oferecer benefícios ao indivíduo em intrincado comportamento (HAGEN; BRYANT, 2003). Isso pode ter transformado a dança em crescente popularidade pelas sociedades (FINK, et al., 2021) porque a dança oferta intercâmbio social com alto grau de confiança.

No entanto, quando se desloca para o palco outra realidade se impõe ao mesmo tempo: os ajustes para povoá-lo, a invenção de novos membros e a expansão de uma profissão que teima não existir. Frente

às dificuldades de adesão da nobreza que o digam os filhos da criadagem do palácio dos czares russos nos séculos 18 e 19 (HOMANS, 2012).

Um pacote que aumenta com o advento dos modernismos, mas, simultaneamente, e paradoxalmente, restringe a ação de especialistas. Assim mesmo, a profissão transpassa as barreiras por portar a tecnologia mais antiga – o corpo.

De todo modo, sem a proximidade não pode se instaurar a cadeia dos sistemas de sinalização, tanto como ação social ou como ação cênica, fundamental para uma espécie com inteligência social como a nossa. No caso da especialidade, uma interação entre a estratégia do artista e uma presumida preferência do espectador para gerar uma espécie de *feedback* que tem promovidos deslocamentos múltiplos na história da dança.

A prática de dança requer uma coordenação interna, como qualquer coisa viva, a despeito de artistas defenderem o tom anárquico, ela carrega um “relógio interno” necessário à cooperativa coordenação social. O antagonismo permeia os desdobramentos dessa prática, mas mantém as atividades da área, como todas outras e em crescente segmentação, como uma especialização e como profissão.

Há o apontamento de que traços anteriores persistem na especialização como a propriedade da dança em fazer as pessoas a se sentirem socialmente próximas, ao partilharem metas e atenção com os outros (LALAND et. al., 2016). Mas há propriedade dependente da especialização como a competência e, talvez, a compreensão de atentar para ritmos para sincronizar movimentos.

Talvez esse seja o fardo a carregar os que dela vivem e sobrevivem, o da propriedade de se manterem socialmente próximas. Parece ainda patente a não aceitação, com os indícios da imagem pública, que a dança tem seções diferenciadas. Isso quer dizer o flagrante escárnio para com tal especialização, uma postura desatenta para com a realidade dos fatos. O ontem hoje opera.

Está em jogo a sincronia com o andamento da seleção cultural, algumas vezes irreversível. Na contramão disso está o encerramento da Sala Paulo Emílio Salles Gomes do Centro Cultural São Paulo, à exposição de iniciativas cênicas experimentais como o protótipo dessa resistência em atentar para com a dança em relação equânime com outras materialidades artísticas.

O ontem escancara o aumento das dificuldades do amanhã. Quando nos aproximar, a pressão por locais de exposição e apresentação tenderão a aumentar consideravelmente. Isso sim é a Morte! Ou melhor: são muitas pequenas mortes! Intempéries acrescentadas pelos entendimentos, os vírus de ideias de que a dança cênica é feita por poucos para poucos.

A seleção cultural produz alterações gritantes quando a dança se distribui para o palco. Nele, acompanha as transformações da instalação humana na terra e, entre elas, como produto da especialização a tarefa do “faça você mesmo”. Hoje, a tarefa, dos que dela vivem e sobrevivem, espalha-se em vieses vistos também em outras artes. Não observar os detalhes do panorama incorre na resistência de presença de unidades informacionais, mas pode também significar um desejo corporativo, essa resistência da existência dos detalhes.

A dança não tem a tarefa de providenciar as ferramentas para serem utilizadas na vida cotidiana. Essa é uma tarefa da ciência, mas isso não significa que a produção em dança não possa ajudar em outra frente.

Eliminar o palco significa, talvez, eliminar tipos de colaboradores adequados à realidade cênica. Eliminar a cena próxima significa, talvez, uma reinauguração, e especular sobre a reação da mídia mais antiga, o corpo. Eliminar salas, significa, talvez, ceder à sanha do popularesco e daquilo que opera com dualidades. Podemos nos revoltar com a seleção cultural?

O mundo pandêmico escancara as desigualdades na imagem pública de que a dança é feita por poucos para poucos. A precariedade se acentua. Ela existe sob as restrições da não-existência de lugares ou a rara existência de lugares a se expor.

O ontem anuncia o amanhã ou como ironicamente sugere Pilikian (2021): deixe os teatros e as salas de exposição e os cinemas permanecerem fechados até que se desintegrem ao pó. Algo novo surgirá das ruínas!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Poucos fazem poucos assistem” parece nos perseguir, juntamente com a instalação da dança como profissão estendida nas cortes, especialmente na monarquia de Luís XIV (1638-1715). Paradoxalmente, enquanto estimula a área e a inclusão de novos membros apresenta limites à expansão como agrupamento social. Quando a “mão invisível” da seleção cultural empreende rumo à especialização de novas tarefas humanas, a dança se espraia pelo estamento social médio. A tão propalada democratização anunciada por artistas estadunidenses a partir de 1960, e desagua em diversos vieses pelo palco.

Não observar a profusão vivida pelas artes cênicas significa se ater em temas superados pela evolução cultural, como o encerramento de salas destinadas a área nas quais o “faça você mesmo” pode ganhar surpreendentes respostas. Tal entendimento vigora desde ontem e deverá se agudizar quando podermos nos aproximar.

Para os que vivem e sobrevivem da dança a instância do produto artístico cênico encaminha rumo à especialização. Isso irá requerer outras estratégias de reaproximação, mas a ação da seleção cultural deixa o palco como lugar por vocação, por excelência. Esquecer essa vocação diminuirá o tamanho do território de atuação dos que vivem e sobrevivem, amanhã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENEDICTOW, Ole J. The Black Death: The Greatest Catastrophe Ever. **History Today**, v. 55, n. 3, Mar., 2005. Disponível em: [The Black Death: The Greatest Catastrophe Ever | History Today](#) Acesso em: 08 set. 2021.

BLACKMORE, Susan. **The Meme Machine**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

BOYD, Robert; RICHERSON, Peter; J. RICHERSON. The Darwinian theory of human cultural evolution and gene-culture coevolution. // **Evolution Since Darwin**: The First 150 Years. M.A. Bell, D.J. Futuyma, W.F. Eanes, and J.S. Levinton (ed.). Oxford: Sinauer/Oxford University Press, p. 561-588, 2010.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BYRNE, Joseph Patrick. **Encyclopedia of the Black Death**. Califórnia, Colorado, Oxford: ABC-CLIO, 2012.

CALVIN, William H. **Como o Cérebro Pensa**: A Evolução da Inteligência, Ontem e Hoje. Tradução de Alexandre Tort. Rio, Rocco, 1998.

CARROLL, Joseph. Reading Human Nature: Literary Darwinism. // **Theory and Practice**, Albany: State University of New York Press, 2011.

CALVIN, William H. **Como o Cérebro Pensa**: A Evolução da Inteligência, Ontem e Hoje. Tradução de Alexandre Tort. Rio, Rocco, 1998.

CHUDEK, Maciej; MUTHUKRISHNA, Michael; HENRICH, Joe. Cultural Evolution. // BUSS, David, **The Handbook of Evolutionary Psychology**. Volume 2 Integrations. Hoboken, New Jersey: Wiley, p. 749 – 769, 2015.

DAWKINS, Richard. **O Gene Egoísta**. Tradução de Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DENNETT, Daniel C. **Quebrando o Encanto**: A Religião como Fenômeno Natural. Tradução de Helena Londres. São Paulo: Globo, 2006.

DENNETT, Daniel C. **A Perigosa Ideia de Darwin**: A Evolução e os Significados da Vida. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DUBY, Georges (Org.). **História da vida privada, 2: da Europa feudal à Renascença**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. **Dance of death**. 28 May 2008. Disponível em <https://www.britannica.com/art/dance-of-death-art-motif> Acesso em: 09 jul. 2021.

FINK, Bernhard; BLASING, Bettina; RAVIGNANI, Andrea; SHACKELFORD, Todd K. Evolution and functions of human dance. **Evolution and Human Behavior**, 16 jan. 2021.

FRITH, John. The History of Plague – Part 1. The Three Great Pandemics. **Journal of Military and Veterans' Health**, v. 20, n. 2, p. 11 – 16, abr., 2012.

HAGEN, Edward; BRYANT, Gregory A. Music and Dance as a Coalition Signaling System. **Human Nature**, v. 14, n. 1, p. 21-51, 2003.

HODGSON, Derek. Costly Signalling, the Arts, Archaeology, and Human Behaviour. **World Archaeology**, 2017.

HOMANS, Jennifer. **Os Anjos de Apolo. Uma História do Ballet**. Lisboa: Edições 70, 2012.

INGOLD, Tim. On the Distinction between Evolution and History. **Social Evolution & History**, v.1, n. 1, p. 5-24, jul., 2002.

KRAUS, Richard; HILSENDAGER, Sarah Chapman; DIXON, Brenda. **History of the Dance in Art and Education**. Englewood Cliffs, N. J: Prentice Hall , 1991.

LALAND, Kevin; WILKINS, Clive; CLAYTON, Nicky. The evolution of dance. **Current Biology**, n. 26, R1-R21, jan., 2016.

LINQUIST, Stefan. Introduction. **The Evolution of Culture**. Ashgate Series in Evolutionary Thought: The Evolution of Culture, Ed. Stefan Linquist. Surrey/England: Ashgate Press, 2010.

LUMSDEN, Charles J; WILSON, Edward O. **Genes, Mind, and Culture: The Coevolutionary Process**. Cambridge, MA: Harvard University Press., 1981.

MAMELI, Matteo; STERELNY, Kim. **Cultural Evolution**. Routledge Encyclopedia of Philosophy, 2009.

McELREATH, Richard; HENRICH, Joseph. Modeling Cultural Evolution. // DUNBAR, Robin; BARRET, Louise (ed.). **Oxford Handbook of Evolutionary Psychology**, 2006.

PAGEL, Mark. Adapted to culture. **Nature**, v. 482, p. 297, fev., 2012.

PILIKIAN, Vaughan. Parallel Seizure Art and Culture at the End of Days. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, n. 127, p. 3-18, 2021.

PINKER, Steven. The cognitive niche: Coevolution of intelligence, sociality, and language. **PNAS**, v. 107, n. 2, p. 8993-8999, mai., 2010.

PINKER, Steven. **Tábula Rasa**. A negação contemporânea da natureza humana. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SEITZ, Benjamim M.; AKTIPIIS, Athena; BUSS, David; ALCOCK, Joe; BLOOM, Paul; GELFAND, Michele; LIEBERMAN, Debra; HOROWITZ, Barbara N.; PINKER, Steven; WILSON, David Sloan; HASELTONA, Martie G. **The pandemic exposes human nature: 10 evolutionary insights**. GAZZANIGA, Michael (ed.). PNAS, set., 2020.

WHITE, Leslie A.; DILLINGHAM, Beth. **O Conceito de Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

WILSON, Edward. **A Consilience**: the unity of knowledge. New York: Vintage Books, A Division of Random House Inc., 1999.

DANÇA, SAÚDE E EDUCAÇÃO EM TEMPOS DE PANDEMIA PELO PRISMA DE UMA ARTISTA DA DANÇA

Márcia Strazzacappa

"Por mais facetadas que se apresentem como universos de conhecimento no mundo acadêmico e por mais resistentes que possamos ser às relações que existem entre as áreas de educação, saúde e arte, não poderíamos deixar de admitir pelo menos uma continuidade: o corpo que por elas transita."

(José Antônio Lima)

O presente texto foi produzido mesclando os apontamentos originais que haviam sido feitos ao preparar minha participação na mesa de encerramento do Congresso da Associação Nacional de Dança/ANDA e a comunicação em si ocorrida no dia 4 de junho de 2021. Embora ciente de que o registro da mesa esteja disponível ao público pelo Canal do YouTube da Associação, ter escrito sobre o que falei no frescor daquela noite foi importante, pois me permitiu apresentar os fundamentos, logo, tornar mais evidente aqui, algumas colocações que foram feitas lá.

BACKGROUND

Assim que aceitei o convite feito pela professora Lígia Tourinho, passei a refletir sobre qual poderia ser minha contribuição para a mesa que tinha como tema "Dança, Saúde e Educação em tempos de pandemia", ainda mais ao saber que iria compartilhar a mesa (ou deveria dizer, a tela) com a professora Hélia Borges, docente da Faculdade Angel Viana, profissional com formação e atuação nos campos da

filosofia e da psicanálise e que a mediação seria do professor Diego Pizarro⁵. Estava igualmente ciente de que o Congresso da Associação Nacional de Dança/ANDA seria totalmente online e que faria uma homenagem a um dos ícones vivos da dança e da formação em dança no Brasil: Angel Vianna.

"Dança, Saúde e Educação" são três grandes áreas com as quais trabalho há muitos anos, de forma pontual, como docente da Faculdade de Educação da Unicamp, tendo atuado na formação de licenciados em dança do Instituto de Artes e, mais recentemente, atuando na formação de médicos na Faculdade de Ciências Médicas. Quanto à Angel Viana, embora ela não tenha sido sujeito direto de minha investigação no doutorado, tendo em vista que o recorte foi o estado de São Paulo, a pesquisa destacou em sua conclusão a importância do casal Viana (Klauss e Angel) como precursores nacionais de técnicas corporais que contribuíram para a consolidação de "corpos que pensam" no Brasil. Diante deste cenário, supus que minha contribuição para a discussão da noite seria destacar os estudos e as investigações no campo da educação somática. Afinal, não é a educação somática um espaço de interseção entre a saúde, a arte e a educação?

De fato, ao revisitar minha tese de doutorado⁶ ficou evidente o quanto a educação somática se configura como espaço de articulação entre saberes da saúde, da arte e da educação. Acreditava, até então, que meu encontro com estes campos ocorrera apenas por ocasião da referida pesquisa, porém, identifico no presente que a aproximação já estava anunciada há mais tempo, quando ainda era pesquisadora do LUME. A convite do fundador do referido grupo de pesquisa e coordenador de graduação, professor Luis Otávio Burnier, colaborei com o Departamento de Artes Cênicas desenvolvendo atividades de consciência corporal para atores. Posteriormente, essas atividades se tornaram uma disciplina básica obrigatória para o primeiro ano de graduação, denominada "Fundamentos Técnicos do Corpo", incorporada no PPP do Curso quando houve a reformulação do Bacharelado. Minha dissertação de mestrado⁷ analisou as bases da criação desta disciplina, que apontava uma preocupação com o bem-estar corporal e com a

⁵ Diego Pizarro defendeu sua tese de doutorado pela UFBA em com o título "Anatomia CorPoética em (de)composições: três corpos de práxis somática em dança".

⁶ A tese *Fondements et enseignements des techniques corporelles pour les artistes de la scène au Brésil dans le XXème siècle* foi posteriormente traduzida e publicada em livro pela Papirus (2012, reimpressão em 2017) com o título: "Educação Somática e Artes Cênicas: princípios e aplicações".

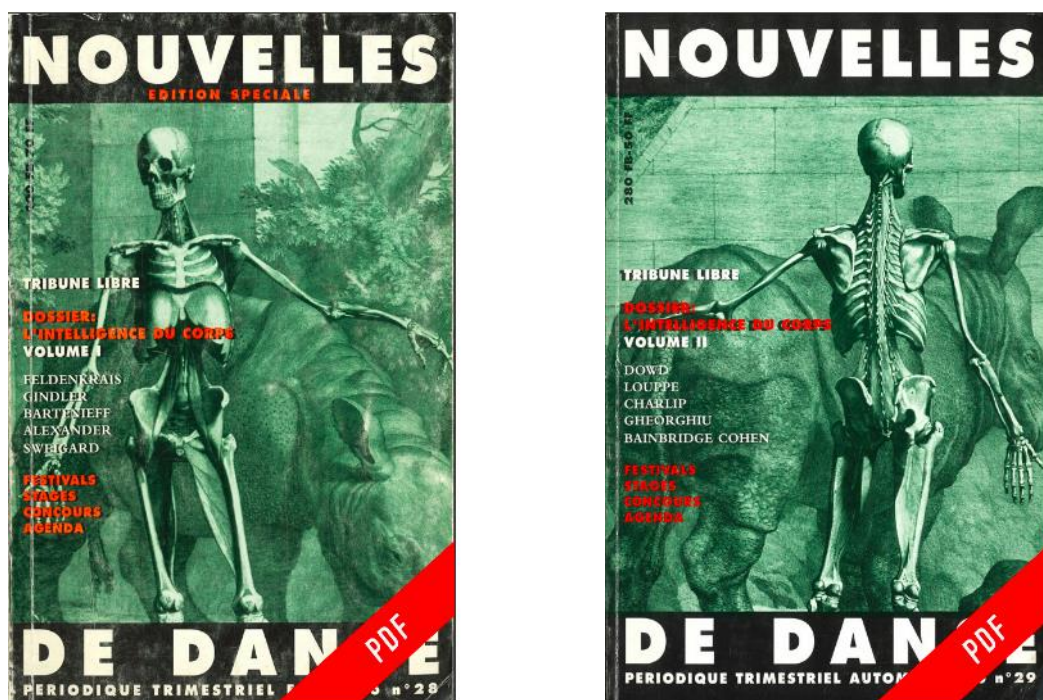
⁷ Dissertação de Mestrado em metodologia de ensino, intitulada « O corpo em-cena ». Faculdade de Educação, Unicamp 1994. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/253831> Para mais informações sobre as atividades desta disciplina, indico o artigo "Dos pés à cabeça e do centro para as extremidades: notas sobre um corpo cênico em construção", na Revista Percebejo Online, UNIRIO, 2010 e o capítulo "Por uma anatomia lúdica na construção de um corpo cênico" no livro organizado por Joana Tavares e Nara Keiserman intitulado *O corpo cênico entre a dança e o teatro*, 2013.

saúde de futuros artistas cênicos (atores e atrizes), visando a diminuição de lesões físicas, à época, tão recorrentes junto aos e às estudantes ingressantes.

A preocupação com a saúde corporal de artistas cênicos seguiu permeando minhas investigações, ao pesquisar técnicas corporais na formação de profissionais do espetáculo vivo, ou seja, de teatro, dança e circo. Ao longo do desenvolvimento do doutorado na Universidade de Paris 8, debruçando-me sobre as denominadas "técnicas do corpo" (MAUSS, 1934), passava os dias fechada na biblioteca da *Cité de la Musique*, (o acervo de dança encontra-se agora no Centre National de la Danse em Pantin). Foi nesta biblioteca que entrei em contato com o dossiê "A inteligência do corpo" numa edição especial em dois volumes (vide imagem abaixo) da revista *Nouvelles de Danse*. Entre os artigos do dossiê, o mais emblemático, sem dúvida, foi o artigo assinado pela professora da Universidade do Quebec, Sylvie Fortin intitulado "Educação somática: novo ingrediente da prática em dança".

Já tive outras oportunidades de dizer o quanto este artigo foi um marco em minha pesquisa ao ter conseguido finalmente dar um nome àquelas práticas que muitos vínhamos realizando há tanto tempo e que eram, por falta de uma expressão mais adequada, denominadas "prática alternativas", "consciência corporal", "técnicas corporais alternativas", dentre outros. O impacto do artigo foi tamanho que mesmo ainda na condição de estudante de doutorado, ousei entrar em contato com a autora para lhe pedir permissão para traduzir o referido texto, explicando-lhe que acreditava que seria importante para que outros/as pesquisadores/as pudessem encontrar seus pares. O artigo foi traduzido e publicado no Caderno do GIPE-CIT da Universidade Federal da Bahia/UFBA em 1999 e se tornou um emblema na disseminação do conceito de educação somática no Brasil.

Figura 4. Capas da edição especial da Revista Nouvelles de Danse, Bruxelas com o dossiê L'intelligence du corps volume I e II



Foi apenas em 2008, ao ler a introdução da obra "*Danse et Santé - du corps intime au corps social*", que compreendi o investimento de Fortin na reestruturação do curso do Departamento de Dança da Universidade do Québec em Montréal. Em 1987, quando ela ainda dançava, sofreu uma severa lesão nas costas durante uma turnê. Ela afirmou que "deve sua cura graças a um programa personalizado que compreendia, entre outras intervenções para além da medicina tradicional, um trabalho de percepção em educação somática e de reforço muscular" (FORTIN, 2008, p.1). Mais tarde, já docente da graduação em Dança, foi testemunha de muitos estudantes sofrendo lesões típicas do métier. Assim, a partir de sua experiência pessoal como artista da dança e como docente, convenceu colegas professores a integrar dois aspectos na formação em dança: a educação somática e o reforço muscular.

Além de Sylvie Fortin, entrei em contato com outros/as autores/as que assinaram artigos na revista Nouvelles de Danse. Foi um processo demorado, tendo em vista que na década de 1990 a Internet estava ainda engatinhando. Enviei correspondência pelo correio convencional e enquanto aguardava as respostas, aprofundava meus conhecimentos sobre o assunto por meio da leitura atenta das bibliografias dos referidos artigos, quando existentes no acervo da Cité de la Musique. A cada leitura, acrescentava mais reformadores do movimento em minha lista. Acabei por realizar entrevistas (áudio e escritas) com educadores/as somáticos e com alguns/mas de seus/suas discípulos/as.

Para a presente comunicação, gostaria de destacar três aspectos⁸ que demonstram as tensões decorrentes da delicada relação no que tange a intersecção entre dança, saúde e educação:

Mabel Todd (1880-1956) criadora da Ideokinesis, tinha um estúdio em Nova Iorque no qual recebia inúmeros artistas entre bailarinos e bailarinas de companhias profissionais, atores e atrizes de teatro e cinema⁹, além de profissionais liberais. As pessoas que procuravam seu estúdio tinham algum tipo de queixa física, porém, a maior insatisfação era com a forma como profissionais da saúde tratavam seus respectivos casos. Mabel Todd agia de forma intuitiva. Havia uma escuta, uma observação aguçada e muita experimentação. Seu trabalho empírico acabou sendo legitimado por uma de suas alunas, Lulu Sweigard (1895-1974) que defendeu uma tese de doutorado na qual realizou um estudo com 200 indivíduos que frequentavam os cursos de reorganização postural de Todd. Com a comprovação científica de seu método, Todd passou a receber cada vez mais alunos e adeptos, porém foi por conta do sucesso que ela acabou sendo processada pela Associação Médica nova iorquina (o equivalente ao CRM brasileiro) por prática ilegal da medicina. Mabel Todd deixou vários discípulos, além de Sweigard, como André Bernard, John Reland, Pamela Matt e Barbara Clark.

Durante a década de 1950, quando Miss Todd foi perseguida pela lei, [Barbara] Clark decidiu mudar a ênfase **terapêutica** de seu trabalho para a **educação**. Começou, então, a trabalhar com artistas da dança. A aplicação de seu trabalho na dança, portanto, passou primeiramente pelos cuidados com lesões. os artistas da dança entravam em contato com seu trabalho a fim de obter a cura de traumatismos (STRAZZACAPPA, 2012, p. 96, grifos nossos).

Irene Dowd, outra educadora somática e assistente de Sweigard, ao ser entrevistada para minha pesquisa afirmou de forma categórica que o que ela fazia era educação. Se havia um lado terapêutico em seu trabalho ou se havia uma melhora na performance corporal de seus clientes, isso era consequência, não finalidade. Diante de afirmações tão firmes, cheguei a pensar se sua fala não seria uma forma de se proteger de qualquer tipo de processo jurídico como ocorrera com sua Todd.

O brasileiro José Antônio Lima, médico de formação e atuante no campo da dança, publicou no dossiê *Entrelugares do Corpo e da Arte* da Revista *Pro-posições*, um artigo pautado em sua tese de doutorado (LIMA, 2010a) no qual afirma: "ainda que os preceitos da educação somática tenham fundamento

⁸ Para quem tiver interesse, aconselho a leitura da tese no original em francês, com suas 465 páginas. O livro publicado pela Papirus apresenta uma síntese das principais ideias da tese.

⁹ A título de curiosidade e para evidenciar o sucesso do trabalho de Mabel Todd, Marilyn Monroe era uma das frequentadoras de seu estúdio e afirmava que o livro *The thinking Body* era sua bíblia.

em preceitos científicos que também norteiam os conhecimentos da área das ciências da saúde, a educação somática não é terapia" (LIMA, 2010b, p. 53). Mais adiante, cita o Código Deontológico do R.E.S.¹⁰:

A educação somática não é em si uma terapia. Ainda que possa claramente haver benefícios no plano terapêutico, ela não pertence ao campo médico. Ela não detém o discurso sobre a patologia, não estabelece diagnóstico, não faz tratamento nem mesmo prognóstico de resultado, seja no plano físico, psicológico ou comportamental (R.E.S. apud LIMA, 2010b, p.54).

Por outro lado, este mesmo autor afirma que:

Como médico e educador, agrada-me sustentar a tese de que toda ação terapêutica só se completa ao manifestar-se também como ação pedagógica, educativa, assumindo, como contrapartida, que toda ação educativa só estará completa se apresentar como resultado circunstancial uma faceta terapêutica.

Por mais que isto possa parecer contraditório com o que foi dito antes, com relação à definição de terapia, cumpre entender que a ideia traz como analogia: a ignorância como doença a ser tratada e o processo educacional como método terapêutico a ser aplicado (LIMA, 2010b, p.62).

Como veremos mais adiante, se a ignorância é uma doença, há uma epidemia no Brasil.

MEU LUGAR DE FALA, ALGUNS CONCEITOS E VÁRIAS QUESTÕES

Após esclarecer o background que sustenta meu pensamento, gostaria de esclarecer que um dos pontos mais importantes quando se estuda, ensina e/ou pratica qualquer uma das principais técnicas de educação somática, é justamente reconhecer o estado presente do próprio corpo e do corpo daquele que se coloca diante de você para a prática. Assim, ciente de que a mesa de encerramento do congresso ocorreu logo após a longa assembleia da associação, não poderia me furtar de agir de acordo com aquilo que defendo. Logo, para adentrar o tema da mesa "Dança, Saúde e Educação em tempos de pandemia" convidei o público ouvinte a ser um agente de sua própria reflexão por meio de uma ação simples, porém, importante e urgente: espreguiçar. E foi pelo espreguiçar que iniciei minha fala-gesto, propondo ao público que se levantasse da cadeira e começasse a se movimentar, afinal, não se pode apenas falar

¹⁰ sigla para *Regroupement pour l'Éducation Somatique*.

sobre/acerca/de educação somática, ignorando a condição daqueles e daquelas que nos ouvem. E, enquanto o público se espreguiçava, li o poema¹¹ abaixo como forma de anunciar meu lugar de fala.

"Quando você assistir/adentrar minha aula ou palestra
e notar que estamos todos.as espreguiçando e bocejando,
não pense que é porque estamos entediados.as
ou porque não temos educação.
Estamos bebendo da sabedoria de nossos ancestrais,
estamos aprendendo com nossos amigos animais,
estamos fazendo o que o corpo pede (e o corpo pede sempre mais!)
Caso você persista e siga acompanhando a aula ou palestra
e notar que em outro momento peço para se mover de forma desengonçada,
não pense que isso é apenas descontração ou coisa de gente engraçada.
Estamos explorando movimentos,
estamos expressando sentimentos,
e enquanto nos movemos, mesmo que por minutos banais,
saímos do sedentarismo no qual fomos encarcerados.as
ao assumirmos inúmeras atividades virtuais.

Antes da pandemia,
nos deslocávamos de casa ao trabalho, (seja empresa ou escola).
Caminhávamos do transporte público (ou do carro próprio)
do estacionamento ao prédio, íamos de uma sala à outra.
Antes da pandemia, íamos à academia, íamos ao parque,
íamos às festas, íamos às compras,
seja no supermercado ou na feira.
Deslocávamos de uma banca à outra,
e nestes grandes ou pequenos trajetos,
movíamos o corpo, mudávamos a paisagem, aguçávamos os sentidos.

¹¹ Inspirada no poema da estadunidense Anita Wadley intitulado "Apenas brincando": *"Quando eu estiver, no quarto, construindo um edifício de blocos,/ Por favor, não diga que eu estou 'apenas brincando'./ Já que, entenda, eu estou aprendendo enquanto brinco/ Sobre equilíbrio e forma. (...)."*

Eram sons, cores, odores, pessoas, coisas e humores.

Porém, há mais de um ano,
estamos sentados diante de uma tela por horas a fio.

E se descolar da cadeira, poltrona ou sofá
se tornou o maior desafio.

Então, quando pedir que se levante,
perceba seu corpo por um instante,
alongue os braços para o alto,
incline o tronco para os lados,
não pense que estou enrolando.

Estou é, de VOCÊ, cuidando.

E não se trata de cuidar como visto pelo campo da saúde.

Trata-se de um cuidar como conhecimento tácito construído amiúde
após anos de observação, pesquisa pessoal e muita prática corporal,
conhecimento produzido por uma artista da dança, pedagoga e intelectual."

É por meio do olhar de uma artista da dança que tem seu corpo como laboratório e empresta seus saberes de dança, corpo e educação somática a outras áreas do conhecimento que passo a tecer a discussão sobre dança, saúde e educação em tempos de pandemia.

O tema da mesa permite levantarmos várias questões possíveis, a começar pela definição dos termos aí presentes. Dança, a que dança nos referimos? Dança espetacular? Dança na escola? Dança como manifestação popular? Saúde, qual o conceito de saúde? Seria a saúde apenas a ausência de doença(s)? E educação? De que educação falamos? Educação formal? Educação não-formal?

DANÇA

Defino Dança como sendo "movimentos humanamente organizados segundo uma intenção estética" (STRAZZACAPPA, 2007). Esta definição foi cunhada em 2007 para ser apresentada por ocasião da

32ª reunião nacional da ANPED em Caxambu/MG, ou seja, foi pensada para esclarecer um público leigo, formado majoritariamente por pesquisadores e docentes do campo da educação. O que sustentou aquela definição era o desejo de desmistificar a prática da dança como uma linguagem artística para poucas pessoas, exclusiva para algumas iluminadas, que nasceram com corpos ideais ou que tinham "dom". Se para a música, a matéria prima é o som, usando a mesma analogia para a dança, pode-se inferir que a matéria prima da dança é o movimento. Então, faz-se necessário mover-se e, sobretudo, explorar movimentos, para se chegar à dança. Ao trabalhar, à época, com a formação de professores e professoras para atuarem na educação formal, ou seja, na escola de educação básica, era recorrente o pensamento de que a dança não caberia na escola para além das festividades do calendário cívico. Isso porque para a grande maioria do professorado, a dança era tida como uma coleção de passos a serem apreendidos por meio de repetição dos gestos da professora dentro de uma determinada música. Não se aprendia a dançar pela dança. Aprendia-se uma coreografia pré estabelecida para uma comemoração pré datada, finda a qual, a dança desaparecia da escola. Independente dos diferentes estilos e técnicas presentes em território nacional, sigo defendendo a existência da dança na vida das pessoas, como veremos mais adiante.

SAÚDE

Quanto ao conceito de Saúde, o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa diz que "saúde *substantivo feminino*, 'estado de são', 'salvador' XIII. Do latim *salus*." (CUNHA, 2007, p. 708). E ao buscar a etimologia de *salus* encontramos que esse termo designava "o atributo principal dos inteiros, intactos, íntegros".

Já o Dicionário Houaiss (2002, p. 399) define o verbete como "Estado do organismo são. Estado de boa disposição física e mental. Força, vigor".

Porém, dentre as diferentes definições, gosto mais desta abaixo dada pelo Dicionário Oxford Languages¹²

¹² <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>

estado de equilíbrio dinâmico entre o organismo e seu ambiente, o qual mantém as características estruturais e funcionais do organismo dentro dos limites normais para sua forma de vida e para a sua fase do ciclo vital.

estado de boa disposição física e psíquica; bem-estar.

pois compreendo a saúde como fluxo, como movimento. Movimento necessário para se conseguir um equilíbrio dinâmico. Explico:

Há alguns anos atrás, especificamente por ocasião do recebimento de um diagnóstico, me coloquei a refletir sobre este conceito. Havia feito exames periódicos de rotina. Não havia absolutamente nenhuma queixa, nada de anormal, nenhum incômodo, nem dor, porém, um papel repleto de letras e números acompanhado por uma coleção de imagens em preto e branco anunciavam a presença de uma doença séria. Estaria, então, doente? O mal de doenças silenciosas é que elas chegam sem fazer alarde e, por vezes, quando finalmente mostram sua cara, pode ser tarde demais. Anuncio aqui o bom de ter um conceito mais amplo de saúde é reconhecer que faz parte de um quadro saudável, realizar exames de rotina mesmo quando "tudo vai bem". Reconheci naquele momento que são múltiplas as saúdes: saúde física, mental, espiritual, emocional, afetiva, relacional, familiar, social, profissional e financeira. Mais recentemente, especificamente no último ano, adicionei mais uma: saúde intelectual (diante de tanta ignorância!).

Assim, como uma definição muito pessoal de saúde, compreendo a capacidade que o indivíduo tem (ou desenvolve) de encontrar um equilíbrio dinâmico entre estes diferentes aspectos que compõem sua vida, sua forma de ser e estar no mundo.

EDUCAÇÃO

Para definir educação, reporto-me ao grande educador brasileiro Paulo Freire, cujo centenário é celebrado no presente ano. Para Freire, a educação é uma ação humana, é uma forma de intervenção no mundo, logo, de transformação. Gosto quando ele afirma sobre o nosso inacabamento, como seres que, mesmo adultos, estamos sempre aprendendo. Nós somos porque "estamos sendo", afirma (FREIRE, 1996, p.). O gerúndio que é tão presente na língua brasileira, isto é, na língua portuguesa falada e escrita no Brasil, é um tempo verbal que indica movimento. E é exatamente o que há em comum (e que me é caro) nas

definições de dança, de saúde e de educação. E é justamente a ausência de movimento uma das questões mais sérias da pandemia, próximo ponto a ser aqui tratado.

PANDEMIA

Aparentemente, a palavra pandemia seria a mais fácil de ser definida, afinal, trata-se de um termo técnico ligado a uma classificação dada pela Organização Mundial da Saúde. Quando uma doença encontra-se disseminada em nível mundial, utiliza-se o prefixo grego PAN, que indica "tudo, todos". Diferentemente da epidemia, em que EPI significa "em cima de", referindo-se ao caso de doença localizada em uma determinada região. Assim, identifico que em território nacional está ocorrendo a pandemia causada pelo CoronaVírus e, no Distrito Federal, uma epidemia causada pela ignorância dos gestores. Essa última, localizada, tem agravado o quadro da anterior, generalizada.

Embora a Covid-19 esteja disseminada no mundo todo, estaria ela sendo sentida por todos e todas da mesma forma?

Não. A pandemia evidenciou as diferenças.

A pandemia da classe média não é a mesma vivida pelo trabalhador de serviços essenciais, como não é a mesma da trabalhadora (mulher) que, além do emprego fora que traz o sustento para a família, tem de cuidar da casa, dos pais idosos, dos sogros, dos filhos, dos netos, vive o dilema entre pegar transporte coletivo ou caminhar horas a pé para não pôr em risco sua saúde e a vida daqueles com quem vive e convive. No campo da educação, a pandemia vivida por docentes universitários não é a mesma de professoras e professores da educação básica. A pandemia nas escolas públicas não é a mesma das escolas privadas. Dentro do país, a diferença das classes sociais, daquelas pessoas que puderam seguir seu trabalho de forma remota e daquelas que perderam seus empregos; daquelas pessoas que podiam pedir alimento para entrega em domicílio justamente porque tinham saldo no banco e, sobretudo, porque tinham um endereço para entrega.

A diferença entre os países, na postura de seus governantes diante da crise sanitária, nas ações de combate à disseminação do vírus, nos tratamentos dados aos enfermos, no suporte financeiro para as famílias menos favorecidas, no apoio à ciência para o desenvolvimento de vacinas, dentre outras ações. A pandemia não evidenciou apenas as diferenças entre ricos e pobres. A pandemia escancarou que a ignorância não é uma questão de classe social.

NOS ENTRELUGARES, UMA PANDEMIA

Há anos transito nos entrelugares: entre a arte e a docência; entre a dança e o teatro; entre a educação e a medicina e mais recentemente no entrecruzamento da arte, da educação e da saúde.

No Departamento de Artes Cênicas, no curso de bacharelado em Teatro, era responsável pelas disciplinas de técnicas corporais - logo, eram os conhecimentos de corpo oriundos da prática de dança que adentravam o mundo do teatro. No curso de licenciatura em Dança, ministrava as disciplinas pedagógicas de didática do ensino de dança e os estágios supervisionados, trazendo os conhecimentos do campo da educação para a formação em dança. No curso de Pedagogia, compartilhava uma disciplina intitulada "Educação, Corpo e Arte" na qual apresentava elementos da dança e do teatro para a formação de professores/as de crianças da Educação Infantil ao Fundamental I.

Desde 2010, no entanto, venho trabalhando na Faculdade de Ciências Médicas, como membro de uma equipe transdisciplinar que visa a humanização dos profissionais do campo da saúde, atuando a princípio numa disciplina voltada para habilidades de comunicação. Empenhados neste trabalho, acabamos desenvolvendo uma metodologia ativa de aprendizagem que se intitula MEET, um acrônimo para *Medical Education Empowered by Theater*. Foi com este trabalho específico que vi a mais consistente integração entre os conhecimentos de dança (espaço, corpo, ritmo), de teatro (jogos teatrais e teatro Fórum de Augusto Boal) e de educação na formação de profissionais do campo da saúde (médicos, enfermeiros, fonoaudiólogos, farmacêuticos, dentre outros).

O que estes diferentes espaços e essas variadas formações têm em comum? - o corpo. Porém, o corpo visto na medicina - biológico e funcional - não é o mesmo do teatro - expressivo e como "suporte para a criação teatral" (PAVIS, 2003, p. 75); o corpo na educação, preferencialmente dócil (FOUCAULT, 1983) não é o mesmo da dança - sensorial e movente.

A aproximação mais direta com interlocutores que não compartilham do mesmo léxico tem permitido reflexões verticalizadas sobre algumas práticas corriqueiras a artistas da dança, que geralmente passam despercebidas. A pandemia, ao colocar todos e todas em condição de imobilidade, também acabou por evidenciar a importância dos "conhecimentos tácitos, construídos amiúde" como apontado acima no poema, ou seja, a importância de se colocar o corpo em movimento, um saber que acompanha os artistas da dança há muito tempo.

E para seguir fazendo jus àquilo que acredito e defendo, deixo aqui registrada a forma como a mesa foi concluída: em movimento. Propus ao público que, em pé, com o peso bem dividido entre os dois apoios, realizasse pequenas vibrações com o corpo. Ao se ficar em pé e vibrar o corpo, aguça-se a sensação de peso. A verticalidade nos dá o aqui e agora, nos confirma o tempo presente. Ao final de um minuto vibrando, pedi ao público que colocasse a mão sobre o peito para sentir o ritmo cardíaco e a respiração, ambos sinais de vida. Sim, precisamos de quando em quando (e sobretudo nestes tempos sombrios que atravessamos) reafirmar que estamos aqui, presentes, vivos. Sem preparo prévio, acabei com este gesto por evocar a presença de Dona Clotilde, minha personagem clownesca. Ela sempre se despede do público pedindo a todos para colocar a mão no coração e, em seguida, canta "Carinhoso" de Pixinguinha. Mesmo sem tê-la incorporado, Dona Clotilde esteve entre nós. Com essa canção, a mesa foi encerrada, ofertando um canto como um sopro de esperança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUNHA, A. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.
- FORTIN, S. Éducation Somatique: nouvel ingrédient pour la formation pratique en danse. **Nouvelles de Danse**, n. 28, v. I, Bruxelles Contredanse, 1996. (Dossier L'Intelligence du corps).
- FORTIN, S. **Educação Somática**: novo ingrediente para a formação prática em dança. Caderno número 2 UFBA: GIPE-CIT, 1999.
- FORTIN, S. **Danse et Santé - du corps intime au corps social**. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 2008.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- LIMA, J. A. **Educação Somática**: diálogos entre educação, saúde e arte no contexto da proposta de reorganização postural dinâmica. 2010a. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, 2010a.
- LIMA, J. A. Educação Somática: limites e abrangências. **Revista Pro-Posições**, v. 21, n.2 (62), p. 51-68, mai./ago., 2010b.
- MAUSS, M. (2003) **Les techniques du corps**. Sociologie et anthropologie. Paris: PUF, 2003.
- PAVIS, P. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ, M. M. O corpo em-cena. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, 1994.
- STRAZZACAPPA, M. Fondements et enseignements des techniques corporelles pour les artistes de la scène au Brésil dans le XXème siècle. Tese (Doutorado em Arte). Université Paris 8, Saint-Denis, França, 2000.
- STRAZZACAPPA, M. Dos pés à cabeça e do centro para as extremidades: notas sobre um corpo cênico em construção. **Revista Percevejo Online**, UNIRIO, 2010.
- STRAZZACAPPA, M. Por uma anatomia lúdica na construção de um corpo cênico. //x TAVARES, J. & KEISERMAN, N. (Orgs.). **O corpo cênico entre a dança e o teatro**. São Paulo: Annablume, 2013.
- STRAZZACAPPA, M. **Educação Somática e artes cênicas**: princípios e aplicações. Campinas: Papirus, 2012.
- TODD, M. **The thinking Body**. 3. ed. New York: Dance Books, 1997.

APRESENTAÇÃO 3

QUE POLÍTICAS DE EXISTÊNCIA SE IMPÕEM E NOS SÃO IMPOSTAS?



Vivemos em crise e somos constantemente desafiados e consumidos por um turbilhão de situações, tais como: pandemia do Covid-19, emergência climática por conta do desequilíbrio ecológico, instabilidade financeira, desigualdade social, corrupção, discriminação de toda ordem, enfim uma espécie de erosão da vida, que mesmo considerando o progresso tecnológico, não damos conta de harmonizar nosso modo de viver.

Há a necessidade de resistir para existir e ela se reflete no corpo que inclui novas regras da reprodução para a reprogramação constante. É preciso buscar maneiras de fortalecer nossa natureza e nos preparar para preservar nossa autonomia saudável.

A presente seção apresenta dois textos que mapeiam problemas decorrentes da crise atual e apontam caminhos para uma mobilidade poética.

No primeiro texto, *Mover-se com o corpo para não encolher o ser*, a autora Lela Queiroz parte de uma experiência vivida no tom de que *Um outro mundo é possível*, do WSF/FSM – Fórum Social Mundial 2018: “Resistir, Transformar, Criar”, que aconteceu na cidade de Salvador. Articula questões e reações humanas provocadas pelas pressões das situações caóticas do mundo contemporâneo globalizado, onde aponta os efeitos nefastos e nomeia os corpos, como corpos colapsados, corpos descompensados, corpos desesperados, corpos atados, corpos entrincheirados, corpos enclausurados, enfim, corpos adoecidos.

A autora indica que um corpo exposto à retomada de seus processos por meio de *corporalização* dos sistemas de BMC®, mergulha em processos imersivos autênticos que não maquiam nem deslizam pelos deslimites e desterritorializações recorrentes. Coloca, ainda, que a dança somática permite facilitar um caminho para um corpo se tornar fonte de sua potência e presença.

Apresenta uma teia de referenciais e ferramentas dialógico-dialéticas propulsivas e propositivas que indicam caminhos para melhorar nossa condição humana.

No segundo texto, as angústias e os aniquilamentos são discutidas com o pensamento de Achille Mbembe e de Angel Vianna em *Considerações acerca da implicação entre a Arte e a Clínica*, de Hélia Borges (RJ), questionando as ações colonizadoras que reproduzem a lógica perversa do poder, considerando a arte da dança e a arte contemporânea enquanto potências clínicas de agenciamentos afetivos no sentido de conduzir o corpo sujeito à sua existência e ao que fala-faz da sua relação com o mundo.

Para tanto, a autora expande a relação entre arte e filosofia nas suas dimensões fenomenológicas e políticas, propondo um debate teórico-reflexivo. Propõe que se coloque o corpo em abertura sensível na dimensão das suas marcas ao deslocar contrações e constrangimentos que o sufocam e impedem suas qualidades sensíveis da ação de pensar e ser pensamento. Sua argumentação busca afirmar a necessidade

de resgatarmos a força crítica aos assujeitamentos colonizadores. Com isso, é possível uma retomada da força da experiência do vivido com a emergência de pontos de fuga e contra as limitações impostas por um mundo neocapitalista que nos torna vulneráveis nas capturas narcísicas.

MOVER-SE COM O CORPO PARA NÃO ENCOLHER O SER

Lela Queiroz

Em semana de Fórum Social Mundial 2018, em Salvador, na Bahia, Brasil, organizei e realizei; à frente de vários coletivos, um Evento de dois dias na natureza, chamado “Desenfeiteira Brasil” com ciência, política e arte, em que performance, poesia, música, roda de conversa, mesa temática com o cientista político Professor Luiz Gonzaga de Souza Lima de sua obra: **“Refundação do Brasil, por uma sociedade biocentrada”**.

Em tempos de estado de exceção; golpismo midiático e de comoção nacional, com a execução da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco, e marchas fúnebres dentro do Fórum, em uma *compressão espaçotemporal*/veloz, tais fatos foram decisivos para a escolha do foco do compartilhamento de pesquisa em andamento.

Esse artigo é escrito no espírito de – *Um outro mundo é possível*, do WSF¹³/FSM – Fórum Social Mundial 2018: “Resistir, Transformar, Criar”, que aconteceu na cidade de Salvador; cuja dimensão foi, mais uma vez, de escala planetária. Encontramo-nos em crise, emergência climática, o planeta em uma terceira fase globalizada, em um nível que avança no pós-simbólico, no entendimento de que nossos problemas se tornaram mais e mais comuns ao de todos os outros países do outro lado do mundo, que passa por uma avalanche de transformações, abaixo e acima, do Equador, entre *senhores do mundo* e *corpos anunciados*¹⁴. Vivendo dois mundos simultâneos, das suas necessidades vitais, e das necessidades dos senhores de seu tempo. Entre a espera do desejo e o desejo da espera (BAUMAN, 1999, p. 87).

Como apresenta o cineasta Cao Guimarães em seu último filme “Espera”, 2018, que teve avant première na Mostra “Tudo é Verdade 2018”, Cao pergunta: “*O que o expectador espera que ocorra sem a sua* *ação?*”¹⁵.

Como que inertes, parados e apáticos, numa platéia... perdidos nesse tiroteio pós simbólico e hipercultural

¹³ WSF World Social Forum, aconteceu pela primeira vez no Brasil em 2001, seguindo-se 2003, 2005, 2009. Em 2018, Com previsão de alcance de 30 mil pessoas, houve superação da expectativa e perto de 100 mil pessoas atenderam ao Fórum.

¹⁴ Entre opressores e oprimidos, pertencentes à linguagem contemporânea que faz luz à estrutura midiática e de cybercultura.

¹⁵ Posicionada a câmera diante de corpos parados, sentados, flagrando diversas situações em espera, no dia a dia, o documentário explora, nas cenas, os tempos em suspensão que nos conduzem a uma reflexão, a cerca do tempo que é empregado em esperar que alguma coisa aconteça sem a participação daqueles que olham o mundo, como se de fora dele.

(HAN, 2019), diante talvez, de um tremendo simulacro do teatro das operações de guerra híbrida. Há indicadores na sociedade atual e agora¹⁶, de intensificação binária no emaranhado de novos compósitos cognitivos gerados, sem ficar evidenciada a condição estendida do corpo, que interessam para discussão do que se passa. Em relação aos entendimentos que prevaleceram antes, de sociedade, de cognição, e em certa medida afetam em grande escala, “o que move as pessoas”¹⁷. **Entre o ensino e a pesquisa de Somática em múltiplos contextos e configurações espaço-temporais**, nos perguntamos: Em quais bifurcações o corpo está exposto nesse momento atual que tencionam morte e vida? Que políticas de existência se impõem e nos são impostas?

Como Zygmunt Bauman conta em seu livro *Globalização* (BAUMAN, 1999, p. 85), o corpo inclui novas regras da reprodução para a reprogramação constante a vagar às pressas entre tentações e atrações, e perambular por aqui e por ali, movendo-se por uma espécie de nomadia indistinta. Byung-Chul Han, em *Hiperculturalidade*, dialoga com Zygmunt Bauman, a experiência do peregrino é desorientada, vagueia a esmo, a sua migração incerta e insegura, enquanto o turista hipercultural mira em busca de um contramundo, navega sem saudade, nem destino. (HAN, 2019, p. 76) De que corpo é este, que estamos falando?

Como turista ou vagabundo, submerso a este paradoxo que os autores nos introduzem, no Brasil estão os excluídos ou refugiados, moradores de rua, de ocupação, “os sem teto”, os terceirizados da *incorporação excludente* (SOUZA LIMA, 2012, p. 9), do trabalho alienado (FRANCO, 2011) com dimensões de trabalho forçado, num espetáculo de esquecimento e não pertencimento. *Um corpo necessitado*.

De permanência em pé, em longas filas, em posição sentada, entre longos períodos de deslocamento, em pé ou sentados, inviabilizados socialmente de perambularem como turistas ou vagabundos; na sua precarização social, invisibilizados. Desta maneira, *para além* dos turistas hiperculturais ou peregrinos que perambulam; na categoria acima, vagam como fantasmas, não contabilizados. Há, decerto, um conflito entre as necessidades vitais do qual o corpo é sinalizador, às demandas impostas pelo *modus vivendi* contemporâneo em seu ritmo alucinante de delírio coletivo. Um *Corpo moído*.

¹⁶ Há estudos mostrando aumento exponencial nos últimos anos, de síndromes, distúrbios, anormalidades, de fundo psicológico, como sofrimento e violência psíquica a que submetidos, na pandemia, ou devido à emergência epidemiológica, transtornos mentais, compulsivos de hiper-reatividade emocional, ansiedade, irritabilidade, déficits transitórios ou permanentes que desorganizam o seu mundo e a sua vida.

¹⁷ Pina Bausch, pioneira artista alemã da Tanz Theater, submetia os seus dançarinos a extensos processos autobiográficos em treinamentos intensos de desconstrução de condicionamentos, cuja questionamento central seguia a sua inquietação de se interessar, não por como as pessoas se movem, mas pelo que move as pessoas.

Um ano antes do início da pandemia por corona vírus, a OMS divulgou relatório em que 7 entre as 10 principais causas de óbitos são doenças crônicas não transmissíveis (DCNTs). A predominância de óbitos ligados ao agravamento proveniente das crônicas, aponta que, associada, quando dois ou mais males interagem, caracteriza-se como *sindemia*, em que as DCNTs estão relacionadas aos quadros mais graves levando à maior letalidade. Segundo o estudo, obesidade, desnutrição e mudanças climáticas estão associadas.¹⁸ Tais aspectos, fazem alusão a um corpo com excesso de, ou falta de, no plano alimentar, num regime co-mórbido, ou, envenenado e intoxicado pelo alimento e pelo seu próprio ambiente. Um ano depois, no Brasil, 55% da população avança em insegurança alimentar¹⁹. *Um corpo minado*.

Em seu Livro, Ladislav Dowbor, narra em detalhes, como o grande capital financeiro improdutivo traz em seu bojo, a arquitetura de destruição de um tempo civilizatório, com pensamento unicamente centrado na economia de mercado (DOWBOR, 2018). A sociedade tecnológica produz seu eixo engrenado num *corpo-máquina* a seus disparadores e dispositivos, que, retro-alimentado por eles, padece. *Um corpo consumido*.

Valendo-me da intensa compreensão de BMC®, viso tratar com a lente somática a observação de tais questões, pela lente da *corporalização*²⁰. Tendo em conta o nosso sistema nervoso, do processo crítico de reentrada (EDELMAN, 1999), remapeamentos dinâmicos, sinais multimodais da periferia para o centro sem clausura neural, plasticidade neural, toda a categorização perceptiva implicada.

A somática BMC® como libertária e a dança somática como expressão instintiva liberta para o *corpo*. Não um projétil comandado por instrução e controle, com um script do teatro das operações da sociedade do espetáculo, de um *corpo anunciado*, que não pode ser, mas deve se vender. *Um corpo recuperado*.

Por debaixo do sonho da *supramodernidade* de Balandier (1999, p. 88) de não trabalhar para viver, nem viver para trabalhar; entre *o mundo do andar de cima* e *o mundo do andar de baixo*, *migra-se por diversos lugares*, consumidos pelo desejo ou pelo desejo de consumir. Do tempo fabril, pré-industrial, para o tempo febril, pós-industrial, de consumo: “*uma estética do consumo, em que sociedades se formam apenas até segunda ordem*.” (BAUMAN, 1999, p. 105) arrastados pela produção do efêmero, do volátil, e do insustentável (BAUMAN, 1999, p. 86). *Corpos precarizados*.

¹⁸ O joio e o trigo, jornalismo investigativo sobre Alimentação, Saúde e Poder.

¹⁹ Que provoca fome oculta. Ter acesso a um grupo restrito de alimentos, no qual a pessoa não consome todos os nutrientes necessários. Famintos por alimento real. Estima-se hoje (2021) existirem 112 milhões de brasileiros nessa condição.

²⁰ Desde 2004 faço investigações a cerca de Embodiment. Ver Artigo Coleção Hummus (2004), Concinnitas (2010), Transciopedia (2020).

Pela malha tecnológica da web, move-se vertiginosamente sem sair-se do lugar, produzindo um continuum de operações cerebrais inestancáveis de simulação de movimento, sem correspondência de movimentos externalizados no entorno imediato. Interroga o corpo, essa forma de estar, que é posto a prova, nessa perspectiva somato-tecnológica. O corpo engrenado padece e adocece desentendido do que se passa, na penumbra do desgaste de seus esforços. *Um corpo solapado.*

A cultura do simulacro é predecessora à hiperculturalidade e a cultura do sedentarismo é predecessora à da co-morbididade. As alças de simulação de movimento no cérebro envolvem um sem número de ajustes a essa nova realidade, em que os acionamentos não se dão de fato, o corpo move-se muito menos no espaço-tempo. O fundo do olho é o cérebro-dedos, afeito à sua próxima guinada, auto-excludente de movimentos centro-periferia-centro não simulados, e periferia-centro-periferia, simulados; de maior *compressão espaço-temporal*, significativamente influenciando sobre a maestria do auto-movimento. *Um corpo encolhido.*

A conquista do auto-movimento se dá bem no início do desenvolvimento humano, no primeiro ano de vida, e depende do desenrolar da linguagem performativa pela tríade entre movimentos, contato e sentidos no corpo, aponta a minha pesquisa²¹.

Como se dão os esforços de quem não trabalha para viver nem vive para trabalhar? Como esse corpo se carrega entre a espera do desejo e o desejo da espera? Como opera no entorno imediato ou remoto? Como Bonnie B. Cohen, criadora do BMC® afirmaria, a energia está na pergunta.

Bauman aponta que, a espera, retirada do querer e, o querer, retirado da espera, torna a capacidade do consumo, esticada muito além dos limites estabelecidos por quaisquer necessidades naturais ou adquiridas; também a durabilidade física dos objetos do desejo não mais é exigida. (BAUMAN, 1999, p. 90). Fica exposta a mudança do marco “ver para crer”, para um novo marco “precisar... sem ver... nem crer”. *Um corpo auto-enganado* disparador dos dispositivos engendrados pelo sistema. Um corpo tolhido.

Vivendo em multidão, em alta mobilidade, com alta conectividade de dados eletrônicos; asujeitados ao trabalho alienado; arremessado a funções fugidias abaixo de detecção consciente; atravessado por legiões de objetos visuais; informação em alta velocidade; ultrapassa-se as implicações de como o trabalho, quer mental ou braçal, modifica o Sistema Nervoso Somático²², para co-

²¹ Artigos e capítulos publicados sobre o tema.

²² A visão do sistema nervoso segundo a visão da anatomia experiencial de BMC® é mais sofisticada do que a divisão do sistema nervoso como exposta pela estrutura de pensamento proposta no campo da medicina.

extensivamente também, modificar os demais modos operacionais do Sistema Nervoso: Central, Simpático e Autônomo. *Um corpo extenuado*.

E ainda, ao permanecer em maior mobilidade por extensos períodos, desterritorializando-se e movimentando-se incessantemente, desestabilizando-se, sinalizando novos ajustes não tão somente de âmbito físico, predisposto à acidentes. Mas em suma, e afinal, multisensorialmente falando, um corpo não vive sem trabalho. *Um corpo movediço*.

Ao nascer, o organismo vivo humano é extremamente vulnerável ao ambiente externo e seu sistema nervoso e imunológico encontram-se em estágio preliminar e frágil. Quando dizemos, sistema nervoso somático, estamos falando no entroncamento sensório-motor que, aumentada essa fragilidade, levará aos distúrbios de ordem ósseo-músculo-articular; quando falamos sistema nervoso simpático, campo da 'ação'²³, e do sistema nervoso autônomo, do campo neuro-vegetativo, quando intensamente abalados, a combinação das perturbações, pode levar a crises e desordens neuro-funcionais, neuropáticas, e neurodegenerativas, e cognitivas.

Ao lado do furor pósmoderno de cultura de massa, e em multidão da *supramodernidade*, movido pela sociedade tecnológica, na era da pós-verdade e do pós-humano, conduziu-se a um maior isolamento, o que por si só, já havia, quando a pandemia se instalou em 2020. Para ajustar-se a compressão em co-existência nessa multidão, Baumann pergunta: “que significado possível poderia ter a idéia de limite?” (BAUMAN, 1999, p. 87).

Somaticamente falando, no organismo são e, somaticamente falando, a questão do limite; começa entre célula, tecido e membranas, em seguida, temos o limite dos envoltórios, do tecido conjuntivo, a pele de dentro e o da pele externa. Essa questão de limites se amplia para, entre os segmentos, nas delimitações articulares e, outra fonte que expõe um limite sutil, é o da ordem neuro endócrina, e culmina, em limites de ordem somato-cognitiva, e os de plasticidade neural.

Da perspectiva de uma sociedade ultra-processada, ultra-sedentária “para aumentar a capacidade de consumo, os consumidores não devem nunca ter descanso” (BAUMAN, 1999, p. 91), o corpo é solapado de suas crises ou conflitos, entre o são e o vital, e o diametralmente oposto, a marca de sua produtividade em atividade ininterrupta para o consumo, em sua adequação mercadológica, nunca deve ser posta em xeque. Um corpo maníaco-depressivo²⁴.

²³ Ação aqui se refere a acepção amplamente aceita e propagada.

²⁴ A classificação psiquiátrica alterou a denominação da doença maníaco depressiva para transtorno e distúrbio bipolar, que é uma condição mental grave caracterizada pela alternância de humor entre a depressão, de momentos de profundo desânimo e mania, marcada por episódios de intensa euforia.

Esses *corpos movediços, precarizados, extenuados, bipolares*, movem-se cada vez mais em círculos cada vez menores, com acionamentos sensório-motores mais vulneráveis, fragilizados ou até mesmo debilitados de sua própria potência. Nessa condição adulterada, com certeza se instalam malestares e caminhos para doenças *empáticas* ao macro-sistema. Um corpo abaulado.

A imaginar quais limites esbarra essa condição sócio-cognitiva, qual feição salta aos olhos a terminar somaticamente o sujeito em seu contexto sensitivo (SEBEOK, 1999) dessa forma? “A cultura da sociedade de consumo envolve sobretudo o esquecimento, não o aprendizado” (BAUMAN, 1999:90). Quais deslimites dessa opacidade? *Um Corpo obliterado*.

Souza Lima (2012) nos agracia com o conceito de *software social moderno* produzido pelo *espetáculo de esquecimento*. Luiz Gonzaga nos invoca a proteger o software social da vida. O fato deste paradigma civilizatório de produção da escassez, da morte, do planeta ser consumido por toda a ganância envolvendo ‘um’ espetáculo do esquecimento e transformar-se na sociedade do cansaço, do psicopoder, da necropolítica, poderia nos ajudar a compreender quem sabe, porquê na atividade artística haveria certo grau de redundância e literalidade presentes nos campos de criação na cultura de massa. Pergunto se o corpo pilhado por essas fontes; ilhado por essas margens; e, de certo modo, encolhido em seu repertório; venham reproduzir, mais ou menos em maior esquecimento, regidos por excitação, aceleração maior de que, certos aspectos da criação, tornado remotos, numa estética do *liso* (HAN, 2020).

Ou, se contrariamente, adentrável aos processos somáticos em contexto artístico, ao procurar estender os limites da plasticidade em seu sentido criativo e não destrutivo, encontremos certamente resposta ao próprio cerne da natureza da criatividade, no trabalho somático, como canalização, que necessariamente permita, a superação desses disparadores e dispositivos; de certo modo resistir à eles e então, de certo modo, transformar e decerto criar. *Um corpo em fagocitose*.

Para além da distinção entre turista e/ou vagabundo, hipercultural, peregrino, e a imensa categoria não contabilizada de seres famintos pelo consumo, “precisam ser mantidos acordados e em alerta sempre, continuamente expostos a novas tentações, num estado de excitação incessante e também, com efeito, em estado de perpétua suspeita e pronta insatisfação. (BAUMAN, 1999, p. 89). *Corpos cooptantes*. Somaticamente falando, esse disparador, equivale no organismo, desde uma descompensação ‘motórica’²⁵ de um estado assustado até o mais grave sentimento de fundo (DAMÁSIO, 1999), um estado permanentemente alarmado. “Há uma ressonância natural entre a carreira espetacular

²⁵ Compreensão utilizada em BMC® para apontar quando ação está desvinculante ou desvinculada do organismo, internamente falando.

do agora, ocasionada pela tecnologia compressora do tempo, e a lógica da economia orientada para o consumidor” (BAUMAN,1999, p. 89). A vertiginosa produção do efêmero leva a graus mais profundos de desconexão e do esquecimento, sendo que “as consequências culturais e psicológicas da polarização são enormes (BAUMAN,1999, p. 98).

Que inflexões somáticas surgem para a dança a partir desta natureza-cultura, trazendo a tona menores chances no caldo genético (RIDDLEY, 2003) para a criação?

Nessa direção, sem tempo, sem contemplação, sem pausa, parte do trabalho somático se perderia, ou se inviabilizaria, devida à própria natureza dessa falta de ressonância natural no sentido inverso, dizer respeito ao sistema nervoso Parasimpático.

A compulsão; moldada aí, a nomadia da mobilidade incessante do *espetáculo do esquecimento* (SOUZA LIMA, 2012); o “último homem” de Nietzsche vagueia com a necessidade de se encher de coisas e sentir-se feliz por dentro. “... caso esteja se sentindo mal: coma!...” (BAUMAN,1999, p. 90) “consume e sintase bem é assim o análogo social psicopatológico da depressão, com seus sintomas gêmeos em choque: nervosismo e a insônia.” (BAUMAN,1999, p. 91). *Corpos colapsados*.

Ultra-sedentário, obeso, portador de dor crônica e superdotado como corpo-máquina, no passo em que nossa sociedade reforma-se em grande proporção, “Um bocado de tensão acumula-se em torno de busca de segurança ...o efeito geral é a autopropulsão do medo” (BAUMAN,1999, p. 125). ...O próprio trabalho como prisão...” (BAUMAN,1999, p. 127). Até segunda ordem, não optante, a compulsão à comida, o nervosismo e a insônia se tornam operadores patogênicos do ser. *Um corpo descompensado*.

Como se mapeia o deslimite, como se navega a desterritorialização?

Move-se muito menos do que o necessário, come-se muito mais do que necessário, medicalização disparada desmedidamente. *Corpos desesperados*.

Tal problema incide sobre o que está se passando internamente no sistema nervoso, afetando Sistema simpático e parassimpático duplamente. Não parar de agir e não conseguir sair da operação de vigília voluntária, voluntariamente, “sem cartas de navegação e com todas as bóias de sinalização submersas e mal visíveis...” (BAUMAN,1999, p. 93). *Um corpo em camisa de força*.

Como Bauman aponta, o corpo inclui novas regras da reprodução para a reprogramação constante à vagar às pressas e perambular por aqui e por ali.

A carta de navegação é dada por reprogramação constante à atender as demandas e exigências do momento, do script, ou do falso desejo em propagação responsista diante de tudo quanto é estímulo visual, e, diante de todos, a todo instante, sem poder vir a tona. *Corpos atados*.

Para a somática BMC®, está em jogo conduzir processos com permissão e exploração deste corpo submerso em seu sistema nervoso autônomo e neurovegetativo, para aflorar a expressão em que emergem *princípios funcionais-criativos* de auto-organização, reorganizando o ser pela tríade sentidos, movimentos e contato, por corporalização. *Corpos-mentes empoderados*.

Em termos somáticos, um deslimite funcional acompanha um distúrbio musculoesquelético. Situado nas entranhas, o seu emaranhado de implicações vai além do campo das categorias perceptivas, para o da cognição corporalizada.

Processos de natureza somática, na abordagem BMC®, não se restringem ao complexo muscular de suas alças motoras em ação, de natureza musculoesquelético articular. Processos de natureza somática, antes de tudo, dizem respeito a uma soma maior que as partes em ação, à enveredar por uma jornada interior, de onde, as amarras que impedem liberação de fluxo energético, que jorram das entranhas, sejam desarmadas.

Entre turistas e vagabundos; *um corpo moído, um corpo extenuado, um corpo encolhido*, quando rotinas cognitivas binárias passam a frente em alta frequência em espaço-tempo comprimidos, o encolhimento do ser parece abolir o fluxo no espaço-tempo (BAUMAN, 1999, p. 96). Essa é uma das considerações que fazemos para a prática somática de BMC® pensada como reencontro profundo consigo por *corporalização, em suas múltiplas configurações espaço-temporais*.

A partir dos estudos realizados entre os cosmosentidos de BMC® e as ciências cognitivas: a corporalização do alfabeto de movimentos com princípios evolutivos, constrói padrões vitais que criam as primeiras rotinas cognitivas e auto-organiza padrões de movimentos complexos que criam as primeiras complexificações de domínio cruzado (QUEIROZ, 2006, 2013).

Ante tal confinamento, muitas vezes sem qualquer questionamento ou criticidade, interessou perguntar no posdoc, as modificações nos marcos do desenvolvimento por movimentos de seu detrimento repertorial e agravamento vulnerável.

Neste segundo pós-doutoramento, feito na UNIFESP 2016-2017, junto ao LEVI - Laboratório vulnerabilidades infantis e plataforma internacional de saberes inclusivos, aponte as seguintes inflexões: constrições crescentes, diminuição em graus de habilidades e perda significativa na conquista de auto-movimento, propensão desnecessária a acidentes e redução progressiva repertorial de movimentos; insatisfação, reduzida estima, encolhimento do ser em função do ter; todos, indicadores de maior vulnerabilidade, propensão à deficits, obesidade e sedentarismo, no tenro desenvolvimento de movimentos, já no primeiro ano de vida.

Quando profissionais de dança começam a questionar o que ocorre com crianças recém saídas da tenra primeira infância, a se perguntar o que ocorre com elas, que a dobra dos joelhos e a altura de retirada, em relação ao solo, parece ineficiente, entre 4-7 anos, que a criança não tem interesse em brincar, ou mesmo de permanecer em ambientes ao ar livre, sem galgar alturas com os braços acima da cabeça, de braquiiação ineficiente, preso a vetores de jogos virtuais na consígnia dedo-visão, bem antes do tempo, e, isso dando-se bem mais cedo na vida, do que era de costume, estamos encontrando algo diferente de cinquenta anos atrás.

Em observação dos adultos, sobremaneira, há males que ecoam provenientes de um desenvolvimento falho na primeira infância. Adentrando evidências de novos deficits, embora, às vezes, suspeitas sem comprovação, são rotulados como novos males na educação infantil, como o TDAH²⁶, por exemplo.

No ambiente escolar, bebês-crianças mantidas até o horário da saída alojadas e confinadas, crianças passando por dificuldades de suas necessidades naturais e básicas de mobilidade e locomoção, engatinham sentadas e alcançam menor base repertorial na transição entre os marcos do desenvolvimento preconizados.

Posto em perspectiva adulta, de que controles remotos dependem as operações mais correntes e decorrentes no corpo atado por seu ambiente isolado, restrito, encolhido?

Dada a atual ênfase dada ao cérebro, reduzindo o agir à conexão mãos-olhos, impulsionada por combinações binárias densamente compactadas, prematuras, mais precoces ou antecipadas, assim explodiu exponencialmente as vulnerabilidades em adultos, crianças, bebês.

Como Bauman nos alerta; do adulto à criança, nos tempos atuais, não é inconsistente dizer, que prevalece um certo medo de se mover.

Que descrição somática isso assume?

A alta mobilidade urbana, induz a não ambientes de 'ser-estar'. O ser se move entre brechas a não ocupar, não poder parar, nem interromper o fluxo. Os espaços claudicantes dessa mobilidade incessante não parecem nada bons para nem adultos nem crianças permanecerem. *Corpos entrincheirados.*

O alto confinamento em pandemia, induz a ambientes reclusos, em mal-estar. O ser se move pouco, sente tensão, sem interromper o trabalho dobrado, uma certa asfixia. *Corpos enclausurados.*

²⁶ Classificação psiquiátrica recebida para problemas proveniente de atividade incessante por conta da criança, recebeu o nome de hiperatividade pequena ou inabilidade de concentração, recebeu o nome de déficit de atenção. Ver publicação

A partir daí é plausível afirmar haver certa redução repertorial de movimentos, uma vez que o corpo fique recluso, com reduzida conquista do auto-movimento e, passa a se tornar evidente, como um efeito dominó em cascata, um maior acanhamento de movimentações.

Nos entendimentos somáticos de BMC®, a tríade sentidos-movimento-contato atua na base da percepção-ação (NOÉ, 2004), dela com a “logística GPS” dos proprioceptores nas juntas, e sensores espalhados, se rastreia o que acontece. Entre sentidos e percepção, ocorrem os limiares tudo-ou-nada das sinapses em registros de caminhos neuronais das movimentações ascendentes e descendentes em fluxo incessante pelo tronco cerebral, via de acesso aos mapeamentos de reentrada no cérebro, que se alteram e se complexificam à medida que o corpo é exposto a novas situações. Menos exposto a novas situações, adentra maior zona de redundância repertorial, de menor monta.

A sinalização de reentrada amofina-se, detendo-se entre as mesmas, anteriores. Essa descrição somática ajuda a problematizar a inibição em curso para uma maior aprendizagem de movimentações não simuladas. Lembrando Bauman: “A cultura da sociedade de consumo envolve sobretudo o esquecimento, não o aprendizado” (BAUMAN, 1999, p. 90). O Sociólogo polonês nos convida a pensar se o aprendizado do corpo pela *auto-educação*, em BMC® por corporalização dos sistemas corporais, implicaria um certo distanciamento disso tudo, a começar pelo romper com o confinamento espacial.

A auto-organização de padrões complexos se dá quando ramificada mais e mais a partir das rotinas cognitivas de movimentos residentes que foi construída por predisposições em uma base pré-existente.

Realçando uma vez mais ao que Bauman faz referência e, ... a imaginar quais limites esbarra a plasticidade neuronal; que feição salta aos olhos e termina *somaticamente* o sujeito – asujeitado –, em seu contexto sensitivo (SEBEOK, 1995), em maior grau afeito ao esquecimento de si, em prol dos dispositivos e disparadores do consumo?

Numa perspectiva histórica, o legado somático traz a tona uma práxis transformadora intensa. Um corpo exposto à retomada de seus processos por meio de *corporalização* dos sistemas de BMC®, mergulha em processos imersivos autênticos que não maquiam nem deslizam pelos deslimites e desterritorializações recorrentes. Dessa teia, podemos chegar à consciência, da qual seu operador central possibilita transformações profundas (QUEIROZ, 2013).

A consciência, que parece estar disponível, mas não acessível, em sua intrincada descrição contemporânea como operador do cérebro e, como conquista da espécie, parece menos ainda acessível para ser saboreada em massa.

Na reflexão que me propus a fazer, com as enormes consequências do atual *modus-vivendi*, deste paradoxo exposto por Bauman; confluem investidas pelo conceito bourdieusiano²⁷ de *habitus*, para pairar sobre as torrenciais modificações cognitivas: “Os *habitus*, construídos, ou em transição, são tentativas de adaptação humana” (FRANCO, 2011, p. 185), impregnando-o com o prisma da via de corporalização proposta por BMC®.

Como a práxis somática, sonhada como ferramenta de mudança social, à luz do que, Thomas Hanna, pioneiro da Somática, vislumbrava em 1976, ajudaria o ato de criar e recriar um modo de ser mais pleno? (FRANCO, 2011, p. 185).

Sem escapar da associação entre somática e terapêutica, é importante lembrar que, improvisar somaticamente em dança gera mudança de percepção e de estado. A dança somática permite facilitar um caminho para um corpo se tornar fonte de sua potência e presença. Como isso acontece é um mistério, como nos lega, e como nos diz Bonnie Bainbridge Cohen, criadora do BMC®, *precisa confiar no processo*.

Em que pese a auto-descoberta nos processos exploratórios, os processos de atenção e intenção perfazem o meio pelo qual se passa da tentativa-e-erro da experimentação para a *corporalização* mais e mais integral dos conteúdos experimentados. Também tais processos, de atenção e intenção, tecem a malha fina da qual é feita, em parte, o processo que leva à maior consciência e auto-consciência.

Com o despertar dos sentidos que a prática somática promove, como mover-se com o corpo para não encolher o ser?

Tomando como exemplo e como referência o fenômeno de um processo que nos acontece entre 10 e 12 meses, lá atrás, enquanto tenros infantes, que varia muito ao certo, o fenômeno se dá, ao reconhecer o dedo indicador, vizinho ao dedão que era chupado no útero. Já existe uma memória ancestral, que a acompanha, e vai auto-organizar a pinça opositora, e a partir daí passa a enveredar por ações minúsculas, muito perto ao alcance dos dedos, muito mínimas mesmo, quase microscópicas. Este fenômeno se dá junto ao fenômeno de reconhecimento do espaço o longe, e instintivamente passamos a investir em alcançar o espaço, por movimentações cada vez maiores à pontos mais distantes, que atravessam toda a kinesfera do espaço imediato para um espaço além, com um deslocamento de corpo inteiro, muito além das fronteiras de seu território, com novos reflexos de respostas de equilíbrio para o além ser o além mar, com os reflexos de respostas espaciais para além da kinesfera, nesta navegação.

²⁷ fazer sociologia **bourdieusiana** é fazer aberto e bom uso de tais noções a partir dos desafios impostos pelos novos problemas que emergem e tomam a atenção e o interesse do pesquisador

Primeira vez na vida. Inaugural. É a primeira vez que o organismo calcula para si, num certo nível de consciência já maior, o que está aqui e o que não está, calcula com o olho o que está perto e o que está longe, o que tem à mão, e o que não tem, o que pode alcançar, e o que não pode, o que imediatamente apreende e o que demorará um pouco mais a apreender, o que pode por à boca, e o que não pode, haja visto o ambiente todo ser muito maior que si e não caber. O limite do corpo quando está num lugar, o limite do corpo quando sai de um lugar, entrar em mobilidade por lugares, o limite do corpo de estar dentro deles. A noção de entorno, como um limite, e de ambiente, outro limite.

Saímos internamente de onde estamos e alternamos entre este confinamento do espaço imediato interior à nossa kinesfera, e alternamos navegando entre o perto e o longe, literalmente falando, do domínio simples para o domínio cruzado (LAKOFF; JOHNSON, 1999).

Entre aprender um novo limite, entre ir e vir em seu próprio território, no espaço pessoal, sem dissolução de conflito no espaço geral do ambiente - não como deslimite, nem como desterritorialização - mas ao contrário, como ampliação e expansão de seu primeiro território, agora em fluxos mais arriscados em distâncias maiores permite expressar-se e chegar a um detalhamento mais profundo das duas instâncias eco-sistêmicas dentro de novos limites. O cálculo, é um cálculo matemático corporalizado. Nesse momento o organismo se redimensiona, o seu dentro-fora-dentro, e com isso, surge um novo lugar de fala somato-cognitivo. Minha pesquisa considera a hipótese de que este seja um princípio funcional-criativo para o organismo.

O IEA USP, Cidades Globais, em seminário já realizado em meados do ano passado, que contém dados atualizados de interesse. Trouxe resultado de um estudo ligado aos impactos da Pandemia e aos objetivos ODS da agenda 20-30 da ONU, e lançou o guia cidades sustentáveis para as eleições de 2020.

A população da cidade de São Paulo, quando perguntada sobre o que ela mais precisa nesse momento de pandemia, resultou dizer que, o que ela mais deseja e precisa, nesse momento, serem as áreas verdes, e as áreas ao ar livre na cidade, locais em segurança para levar a família, evitando ao mesmo tempo o confinamento e a aglomeração. Referência talvez, que parece não perder de vista, nesta população, a necessidade humana de espaço e de natureza, de segurança e de liberdade de movimentos, corporalizada no primeiro ano de vida, que resta como a plataforma cognitiva corporalizada mais antiga para a vida toda. *Um corpo que não prescinde de ficar ao ar livre com outros corpos.*

Tais façanhas, parecem, ainda mais recomendáveis, ao corpo em prática somática para criação em performance em Dança. Alternar esforços constrictos ao fundo do olho-cérebro-dedos ao qual está afeito pela sociedade de consumo, para perceber esse corpo submerso, passando à estratégias mais

expansivas e mais sofisticadas das explorações em dança envolvendo o deslocamento por inteiro das categorias dos sentidos e percepção, associada a maior risco e expansão, tendo em vista reflexos de equilíbrio e espaciais, em jogo improvisacional.

Envolve também sair do disfarce do *livre exercício da vontade* (BAUMAN, 1999, p. 92) para uma ampliação de escolhas do real. Resta, sob tal disfarce, na ocupação incessante do corpo movediço consumido pelo consumo, uma inescapável e franca derrapagem sobre a vontade. Com contornos e limites que se sobrepõem à medida que a experiência convida à outro lugar de fala.

Para que possamos encontrar arranjos provisórios e soluções adaptativas não somente funcionais, senão criativas, e para que a somatização opere transcendendo o bio-mecânico, os automatismos, o esquecimento e o racional, a auto-entrega de embeber-se na fonte das categorizações perceptivas alojadas (enbedded) nos princípios da ontogênese e da filogenese, parece fundamental, aliando a minha hipótese, de que, tais princípios, criados por Bonnie Bainbridge Cohen, se tratem de princípios, ao mesmo tempo que funcionais, criativos.

Mover-se com o corpo para não encolher o ser, nasce das implicações repertoriais atuais evidentes, para buscar nos parâmetros de mudança e, do trabalho com as diferenças, uma teia de referenciais e ferramentas dialógico-dialéticas propulsivas e propositivas.

Em procedimentos artísticos, para que possamos encontrar operadores não somente na escala de reprodução em massa de condicionamentos comportamentizados, os princípios senão funcionais, mas criativos, aos quais BMC® instaura e recorre, evolutivamente falando, neste diálogo com Zygmunt Bauman, nos permitiria a uma potência em que desejo com espera, satisfação, transcendência e presença possa ocorrer.

Há que se fazer canalização necessária para tal, nas praticas somáticas ensejadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**, as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1999.
- DAMÁSIO, Antonio R. **The feeling of what happens**. New York: Harcourt Brace & Company, 1999.
- DOWBOR, Ladislau. **O Capital Improdutivo** – A nova arquitetura do Poder. São Paulo: Outras Palavras, 2017.
- CAZELOTO, Edilson **Inclusão Digital** uma visão crítica. Ed Senac, 2008.
- COHEN, Bainbridge B. **Sensing, Feeling and Action**. Mass: Contact Editions, 1993.
- COHEN, Bainbridge B. **Sentir Perceber e Agir**. São Paulo: Edições SESC, 2015.
- FRANCO, Tania. Alienação do Trabalho: despertencimento social e desenraizamento em relação à natureza. **Caderno CRH**, Salvador, v. 24 p. 169-189, 2011.
- HAN, Byung Chul. **Hiperculturalidade Cultura e Globalização**. RJ: Vozes, 2019.
- LAKOFF, George; JOHNSON Mark. **Philosophy in the flesh**. New York: Basic Book, 1999.
- LAKOFF, George; JOHNSON Mark. **Metáforas da Vida Cotidiana**. Trad. Vera Maluf (GEIM), Coordenação: Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Educ, 2002.
- NOË, Alva. **Action in Perception**. London, The MIT Press, 2004.
- NOË, Alva. **Out of Our Heads**. New York: Hill and Wang, 2009.
- SOUZA LIMA, Luiz Gonzaga, **A refundação do Brasil, por uma sociedade Biocentrada**. São Carlos: Editora RiMa, 2012.
- STOKES, Beverly. **Amazing Babies**. Toronto: move Alive Media, 2002. (Sobre BMC®)
- RIDLEY, Matt. **Nature via nurture** – Genes, experience and what makes us human. London: Fourth State P., 2003.
- SEBEOK, Thomas A. **Comunicação na Era Pós-Moderna**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995.
- JOIOEOTRIGO.COM.BR. Disponível em: <https://ojoioeotrigo.com.br/2020/12/causas-de-morte-oms-doencas-cronicas/> Acesso em: 9 de jul. 2021.
- JOIOEOTRIGO.COM.BR. Disponível em: <https://ojoioeotrigo.com.br/2019/08/obesidade-desnutricao-mudancas-climaticas-tres-faces-de-uma-mesma-questao/>. Acesso em: 9 de jul. 2021.
- IEA.USP.BR. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/pesquisa/projetos-institucionais/usp-cidades-globais>. Acesso em: 9 de jul. 2021.

BRASIL DE FATO.COM.BR. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/06/29/a-inseguranca-alimentar-e-uma-violacao-de-direitos-diz-nutricionista>. Acesso em: 9 de jul. 2021.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA IMPLICAÇÃO ENTRE A ARTE E A CLÍNICA

Hélia Borges

Atravessamos, neste início de século, um momento especialmente único: estamos diante de um vírus incontrollável que vem desafiando os achados científicos em sua mutação infundável, colocando-nos frente aos limites da própria existência. Não é mais possível se refugiar na constatação de que somos frágeis e mortais, assim como no eminente fracasso de uma sociedade que se instituiu a partir das forças do capital. No momento pandêmico planetário em que estamos todos inseridos, em que a perspectiva é de um país que se encontra à deriva – digo, propositalmente –, tem-se produzido como consequência a exacerbação da característica patriarcal / fálica / capitalista / colonial / eurocêntrica que marca o exercício dos poderes no mundo globalizado contemporâneo, levando ao paroxismo de ações de violência, exclusão e extermínio.

O processo de colonização recorrente organiza-se, assim, a partir do entrelaçamento de níveis de controle – controle da economia, da autoridade, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, da subjetividade e do conhecimento. Por sua força de captura, força o silenciamento da capacidade receptiva do corpo, minando a chance de se afetar com as forças do mundo: forças do dentro e forças do fora. E às custas de um movimento autoplástico, emergem práticas colonizadoras, reproduzindo, por todos os lados, a lógica perversa do poder.

Os efeitos devastadores da política brasileira veiculada pelos poderes públicos vêm potencializando e possibilitando ações de extermínio. Tais determinações nos deixam perplexos, interrogando-nos como tal acontecimento pode ter lugar nos dias atuais. As práticas fascistas de assujeitamento nos demandam a urgência de repensar o tecido social e a sustentação que se dá pelos interesses do capital.

O Estado, que deveria assegurar a saúde através das políticas públicas, insiste no fracasso desse projeto no que tange às populações, pelas ações inconsequentes de seus gestores, comprometidos com as questões do poder econômico, e não com uma ética que coloca prioritariamente a vida como visada.

Hoje, nos levantes que se manifestam no cenário político, podemos observar dois movimentos: de um lado, as transformações afirmativas que se operam nesses movimentos insurgentes a partir da

potência do coletivo. Por outro, um movimento diverso quando vemos surgir, nas transformações, movimentos redutores e opressivos que se expressam regidos pela lógica mitigadora do código, lógica do poder se afastando da força inicial de potência. Assim, num ato reprodutor de si, reprodutor da lógica fascista, esses movimentos passam a funcionar como opressores, atacando os discursos que se colocam como marginais à sua lógica, provocando constrangimentos e silenciamento.

Podemos afirmar, a partir daí, que uma prática colonizadora do pensamento, como prática de poder, se encontra associada à exclusão das intensidades materializadas pelas sensações, ritmos – ou seja, da corporeidade –, na medida em que é justamente por essa exclusão que o olhar fica impossibilitado de oferecer receptividade à alteridade.

Ressalto que o processo de colonização que se dá sobre os corpos, afetos, inteligência, imaginação, através de dispositivos oriundos dos saberes/poderes, torna-se um impeditivo para a construção de um pensamento que, desde uma perspectiva crítica se constitua como ato criador. Tais dispositivos de poder tomam de assalto espaços mais privados e inconscientes que vão sendo invadidos, produzindo um efeito de esvaziamento da capacidade crítica – capacidade que permite sair da repetição do mesmo, repetição não diferencial expressiva das leituras mediocrizadas de um mundo sem horizontes.

M'Bembe (2020), em seu livro *Políticas da inimizade*, reflete sobre nossa experiência contemporânea do existir a partir das questões raciais, chamando-nos atenção para a construção de mundo que se estabelece tendo em conta as práticas de colonização recorrentes desde a modernidade, quando a sociedade de guerreiros característica da Idade Média teria sido substituída por sociedades democráticas. Nestas, a pacificação teria aparentemente imperado, banindo a violência física e a brutalidade; o Renascimento se caracterizaria, então, pelo autocontrole, pela contenção e pela civilidade como uma nova forma de governo dos corpos.

Esse autor ainda nos diz que:

A violência dos corpos teria sido substituída pela força das formas. A regulação dos comportamentos, o controle das condutas, a prevenção da desordem e da violência iriam se efetuar dali em diante por meio de rituais plenamente aceitos. (M'BEMBE, 2020, p. 36).

Os comportamentos passam, desta forma, a ser regulados pelas sanções jurídicas e reprovação moral. Mas, como nos mostra M'Bembe (2020), nesse novo modo de funcionamento, o que toma lugar como operador é o estado de exceção. Caracteriza, então, esse processo de constituição do campo social como uma comunidade de separação em que conviveriam duas ordens: uma comunidade dos semelhantes regida pela lei da igualdade, e uma comunidade dos dessemelhantes, ou sem partes, também instituída

por lei – a lei da desigualdade – em que seriam despossuídos de direitos. Preconceito e lei (supressão da lei) como operadores embasavam o preconceito racial.

Tal funcionamento, no qual a lei tem sua origem e se institui como fora da lei, será o solo onde as políticas de terror tomam de assalto as práticas discriminatórias de exclusão. Agora o matar se institui, eliminando as populações que colocam em risco a existência de uma comunidade: vazios fundadores, de preservação e de extermínio.

Criar o inimigo pelo desejo mestre **como** desejo de extermínio será o lugar para se constituir a própria existência. M'Bembe (2020) nomeia de *políticas da inimizade* justamente a prática recorrente em instituir normalizadores hegemônicos de exclusão do dessemelhante, mas agora tendo como destino o extermínio. Um governo do terror em que a repressão é substituída pela matança.

Conhecemos bem a realidade atual do nosso país, onde o Estado paralelo governa, as milícias tomam o poder e outras muitas violências são exercidas sobre os direitos da população. Assim também no mundo globalizado, em que testemunhamos populações em toda parte se exterminando, migrantes que não encontram acolhida em novas terras, entre outros fenômenos.

Para continuar sua análise, M'Bembe (2020) busca na angústia de aniquilamento elementos para sua análise. A angústia de aniquilamento é um conceito oriundo de construções psicanalíticas e oferece um interessante mergulho nas produções subjetivas para desenvolver sua tese em relação aos processos de extermínio e silenciamento executados pelos colonizadores.

Proponho, aqui, lançar alguma luz sobre tal conceito, a partir de um olhar clínico da psicanálise. Podemos dizer que, ao elaborar esse conceito, alguns clínicos / teóricos da psicanálise se voltam para a pequena infância, ressaltando vetores de força estabelecidos pelo pequenino no encontro com o mundo. Forças vitais que se alimentam do encontro com a experiência com o ambiente.

No início da vida, existe um campo aberto às experimentações, no qual, através de uma motilidade contínua, entre os movimentos excitados e relaxados, o mundo vai sendo apropriado, e também pela produção de imagens, a psique se instala no corpo. Tais forças, que fazem o bebê gritar, se encolher, se expandir etc. – ou seja, manifestar seus impulsos – está incondicionalmente atrelada ao ambiente. É a fricção com o novo ambiente, aquele que proporcionará ao *infans* sua força afirmativa de existência, ao permitir que as forças de ligadura se estabeleçam em direção à vida.

No bordado incessante que se constitui em continuidade com o mundo, forças agressivas e forças amorosas se estabelecem entre o bebê e os objetos do mundo. É a integração das forças agressivas e amorosas em direção ao objeto que libera a subjetividade para maior resistência aos processos de

assujeitamento, na medida em que, como consequência, por sair das idealizações, perdemos o lanço com a onipotência e nos tornamos potentes para a realização, para lidar com a realidade, podendo aproximar o sentir do dizer. Poder dizer se torna um ato ético / poético, a partir do encontro afirmativo com a sensorialidade do corpo. Desobstruímos o desejo de suas amarras colonizadas.

Mas na impossibilidade de agregá-las, pela recusa em perder os objetos idealizados que funcionariam como amparo, as forças agressivas se dirigem para o que, estranho, se torna ameaçador a um eu em rudimento. Portanto, a lógica seria livrar-se do ódio depositando-o no inimigo, ou seja, naquele que passa a ser identificado como ameaçador. Aqui a angústia de aniquilamento se estabelece no sentir-se à mercê de tais forças de destruição, já que, pela projeção, as forças agressivas percebidas como destrutivas se depositam no outro, transformando-o em inimigo.

Nas políticas de inimizade, a angústia de aniquilamento vem justificar as ações de extermínio, convocando os impulsos agressivos, que se tornaram violência em direção ao outro. M'Bembe (2020) chama atenção para a angústia de aniquilamento que acometia os colonizadores, revelando a lógica paranoica que se institui na mente fascista do colonizador e seu desejo de destruição de todo um ecossistema visando ao extermínio:

Em inferioridade numérica, mas dotados de poderosos meios de destruição, viviam cercados, por todos os lados de objetos malignos que ameaçavam sua sobrevivência e ameaçavam constantemente subtrair seu sustento: os nativos, os animais selvagens, os répteis, os micróbios, a natureza, o clima, as doenças, até mesmo os feiticeiros. (M'BEMBE, 2020, p. 82).

Ao construir processos identitários, no achatamento da homogeneização, os que não se colocam como iguais sofrem o silenciamento, a exclusão, senão o extermínio. Como ação consequente, no processo de colonização, perdemos o horizonte de múltiplos mundos e ficamos restritos aos vetores perceptivos que são estabelecidos pelas representações. Estas operam a partir da quebra entre o sentir e o dizer. As representações fixam os códigos; representar é o mesmo que desfigurar; num certo sentido destroem, produzem um mundo através de perspectivas que só através delas podemos conhecer.

Segundo M'Bembe (2020, p. 177), “O colonialismo, o fascismo, o nazismo são três formas, ora externas, ora patológicas” de expressão do movimento de expulsão para o mundo externo das forças de destruição que habitam o psiquismo. Nesse sentido, podemos dizer que esse movimento de expulsão de movimentos hostis dirigido ao outro é relativo ao fato de perceber esse outro como ameaça, por ser portador de elementos predefinidos pelas representações, ou códigos culturais – decorrentes dos processos de assujeitamento via colonizadores, elementos percebidos como negativos e, portanto, ameaçadores a integridade do eu.

Em 1989, no livro precursor *As três ecologias*, Guattari (1990) já nos alertava pela limitação imposta por um pensamento sustentado no poder falo-centrado, colonizador que caracteriza a extração do lucro e que na contemporaneidade se manifesta nas biopolíticas / necropolíticas. Tais práticas subjetivantes que envolvem a ameaça à própria vida, em uma sociedade voltada para o poder das elites, se constituem através de um pensamento dissociado das intensidades encarnadas das afecções. Agora o lucro é extraído pelo consumo da vida, são as práticas biopolíticas / necropolíticas extraíndo dos corpos a força que promove a maquinária do poder.

É preciso devolver a cabeça ao corpo e/ou o corpo à cabeça, para que se restaure a capacidade de um pensamento crítico, ético, que permita reconhecer o direito do outro existir e, no limite, preservar a vida em extensão e intenção.

Cultura de descerebrados, ser sujeito é se tornar ofuscado pelos preconceitos e construções ideativas evocadas pelas representações, na medida em que se encontram tomados pelo já categorizado, pelo que já está predefinido e justificado, perdendo-se a possibilidade do contato com a multiplicidade da existência. Reforçam-se, assim, as práticas colonialistas produzindo um enlace psíquico, em que as formações do inconsciente ajustam o desejo pelos conteúdos representados a partir do código estabelecido pelos colonizadores.

Portanto é preciso fazer, da clínica, crítica evidenciando os caminhos estéticos visando apreensão de novos sentidos. Desobstruir o desejo de suas amarras colonizadas, restaurando a potência dos corpos, abrindo os canais perceptivos, liberando os antolhos. Aqui se insere Angel.

É importante colocar em relevo o trabalho excepcional de Angel Vianna ao produzir questões importantíssimas para uma prática clínica que se deixa conduzir por devolver o sujeito à sua existência, ou seja, aquele que fala da sua relação com o mundo onde está inserido, trazendo à cena um inconsciente que não é o inconsciente da interioridade, mas que vem com o atravessamento do mundo, nos encontros e agenciamentos com as proposições do mundo.

A arte contemporânea se conjuga na abertura de suas relações disciplinares e artísticas, transversalizando seus conhecimentos e performatividades. Deste modo expressa que o ato de afetar, que caracteriza a experiência estética, se constitui nos entremeios dos encontros. Nos encontros com as expressões estéticas oriundas das manifestações artísticas, transduzimos as experiências, corporificando-as, e num movimento transituacional característico, captamos a complexidade acotencimental do momento.

Na contramão da experiência estética, o que vemos na atualidade é a emergência de corpos brutalizados em seu sistema nervoso como consequência dos modos atuais de silenciar vozes dissonantes. Contatamos a reduzida capacidade em se afetar com as manifestações que clamam pela estesia do corpo. Tendemos a naturalizar os horrores da vida cotidiana, assim como ocorreu no nazismo hitlerista, quando a negação da destruição imposta era recorrente pelo fascínio do mito.

Restaurar um campo de afetabilidade é uma das consequências da arte contemporânea. Por suas manifestações singulares, promove a possibilidade de realizar o que J. Gil, em seus estudos sobre o movimento e a dança, nomeia de *abrir o corpo*.

Restaurar um campo de afetabilidade é também decorrente das práticas dos trabalhos de ativação corporal realizadas por Angel Vianna e seus seguidores, pela Somática, pelos trabalhos desenvolvidos pelos Vianna (Klauss e Rainer), entre outros ligados à arte da dança, e à arte propriamente como, por exemplo, o trabalho de Lygia Clark – só para citar alguns trabalhos que, na minha perspectiva, são sintônicos com uma perspectiva clínica que leva em conta o campo invisível das tensões entre os corpos, das forças intensivas.

Trabalhos que incidem sobre o corpo, a fim de restaurar campos de vida, são políticas de visceralidade, pois instauram movimentos como fruto das práticas realizadas para a reabilitação do corpo sensório. Tais ações atacam afetos, emoções, paixões em que pensamento e experimentações vividas deflagram o acesso aos seus micromovimentos, pondo em relevo os estados de presença. Desde aí, num movimento transversal, se encontra a zona limiar entre a inclinação da arte à clínica e da clínica à arte, “em que estratégias performáticas viabilizam a transformação dos processos de arte em vida” (BORGES, 2019a, p. 67).

A tarefa que se apresenta como clínica a partir dos encontros estésicos – que se compõem do que chamamos de *experimentações sensórias* – seria a de arrancar as palavras da linguagem que as dominou, revelando que nos tornamos assujeitados às tecnologias de produção de subjetividade.

Desde o momento em que um corpo vem ao mundo, para ser reconhecido como humano terá que passar por um protocolo que é linguístico-conceitual. E isso se dá através do modo como naturalizamos a identidade. Caem sobre o corpo imagens-gestos-palavras plenos de sentido, comprometidos com o projeto do tornar-se humano. Tornamo-nos o que as narrativas identitárias preestabelecem para nosso ser. E essa forma/fôrma, interdita/dificulta a possibilidade de experimentar a vitalidade singular na sua multiplicidade dos trajetos existenciais.

Serão marginalizados todos aqueles que não se inscreverem na lógica do homem-que-somos, “sujeito-pessoa que pertence ao âmbito da identidade registrada” (DELIGNY, 2015, p. 144). Marginalizados’, não temos voz, e caindo na repetição do mesmo, acreditamos em verdades já representadas que nos interditam o reinventar-nos.

Aqui nos voltamos para modos de conhecer e captar o mundo através de outros meios para além da forma redutora de entender a cognição desde uma perspectiva sustentada no *cogito* cartesiano via dispositivos racionais conscientes. J. Gil, em suas andanças filosóficas no mundo da dança, contribui de forma contundente para a apreensão de elementos que se inscrevem no movimento dançado, na gestualidade característica das performatividades do campo da própria dança, oferecendo proposições que implicam novas dimensões da gestualidade expressiva e dos movimentos. Esse autor se propõe a pensar também a partir de questões trazidas pela psicanálise, e desenvolve argumentações esclarecedoras sobre os dinamismos psíquicos, contribuindo vivamente para um alargamento de conceitos que emergem de questões clínicas.

José Gil (2016), em seu livro *Ritmos e visões*, coloca em relevo a importância de nos voltarmos para o universo da infância para melhor compreender os processos de conhecimento, através das dobraduras e extensão dos corpos característicos das amplitudes evocadas pelas sensorialidades ativadas no acontecimental dos encontros. Gil nos diz sobre a infância que, na sua potência visceral de conhecer o mundo, traça marcas; marcas que ao longo de nossa existência serão ativadas nas fricções estabelecidas com o meio.

[...] na mais pequena infância inscrevem-se no corpo múltiplos estímulos exteriores sutis (um som, uma cor, uma brisa, uma mudança de temperatura) em órgãos internos, de tal forma que um afecto de órgão (um prazer, uma dor) passam a valer como signo. Signos não linguísticos, mas em que vai progressivamente assentar toda a futura construção da linguagem [...]. Compreende-se assim que o corpo [...] se torne um reservatório extraordinário de signos e de linguagens diversas – linguagens de sons, de cores, do toque e do contato[...]. As vibrações do mundo gravam-se sutilmente nos órgãos. (GIL, 2016, p. 26-27).

Colocar o corpo em abertura sensível, pelos trabalhos clínicos que levam em conta a dimensão do indizível das marcas, nos propicia os desdobramentos necessários, ao deslocar as contrações e constrangimentos que sufocam o corpo e impedem a pensabilidade. Atos clínicos que removem as barreiras construídas pelas operações colonizadoras dos preconceitos impeditivos de vida. Liberar o corpo de suas amarras, liberar a vida que pulsa em nós mesmos.

No início do século XX, Freud, em desafio ao estabelecido, acordou para o campo intensivo de um corpo erótico que afirma a existência e implica, portanto, o desejo como força ativa. São os vetores de colonização que privilegiam o conhecimento racional, o discurso da lógica da razão consciência que irão – pouco a pouco, no desenvolvimento – apagando a capacidade de conhecer o mundo fora do que se estabelece como sujeito. Sujeito assujeitado à lógica do significante, em que a força das imagens se esvai diante do significado.

Nessa medida, liberar um corpo de suas amarras se dá através das ressonâncias, das conexões empáticas, das conexões estéticas vividas no encontro. Seriam essas linhas que, na dimensão clínica, se fazem necessárias para acessar os modos de existência em seus ritmos, via pequenas percepções (cf. GIL, 1996) nas modulações e gradientes característicos, favorecendo o deslocamento do olhar habituado ao código, das formas instituídas para acessar a opacidade inatingível, inexaurível e irredutível do que se coloca fora do já semiotizado.

As pequenas percepções se realizam através da experiência de contágio, na qual o que é percebido se dá no campo sutil do encontro com o objeto – portanto, fora de uma perspectiva macro do visível. Aqui o invisível se coloca como possível. Trata-se de pensar o campo intensivo dos corpos em transformação. Uma existência atravessada pelo modo sombrio de ser, um obscuro captado pelo corpo; são as micropercepções, campo assemiotizado – experiências estéticas que se realizam pelo deslocamento, presentes nos gestos e na força poética rítmica para além do discurso codificado.

As pequenas percepções são os vetores de apreensão que se viabilizam por um campo micro vivido nos entremeios dos encontros em que topamos com os movimentos imperceptíveis. Fora das formas. Movimentos imperceptíveis ao universo macro do campo codificado. As pequenas percepções nos conectam aos *seres a serem*, ou seja, ao que se coloca fora das organizações instituídas dos corpos; conecta-nos aos estados larvares, estados em germinação que compõem o ato de existir no tempo, estados de criação.

Na captação realizada a partir das intensidades sensórias, a corporalização é o elemento que, no encontro clínico, ativa no observador sua visão reticular, que se sustenta na capacidade de captar as mudanças sutis ocasionadas, colocando em cena o afeto que evoca as alterações físicas, emocionais e mentais decorrentes dos encontros, nas relações estabelecidas. Tal perspectiva, descentrada e transdutiva, favorece o acesso ao caráter inacabado que confere plasticidade ao ser, caráter que revela a permanência no adulto de seu estado larvar, pois nos encontros corporalizados, para além do representado, acessamos os campos de germinação do existir.

Tal processo é vivido na imersividade – campo da germinação do ser, estado larvar dos começos da vida. Essa perspectiva implica novo modo de observar a relação, privilegiando os atravessamentos, as colisões, os espaços contínuos, os contágios. Torna-se possível, assim, acessar um campo onde a emissão de signos seja experienciada como um campo de fricção em que os restos de vida fazem sua aparição. É fomentada uma prática que busca os sinais de vida para além do discurso, apontando o encontro sensório como vetor expressivo do encontro.

Ferenczi foi um psicanalista húngaro, contemporâneo de Freud e bastante ligado ao grupo de Viena. Foi um clínico e também um teórico importante para os estudos psicanalíticos, foi marginalizado durante muito tempo, por sua insistência na importância dos afetos, das experiências sensoriais como ativadores do trabalho clínico. Construiu muitas questões sobre a prática clínica na época e criou impasses, pois revelou as práticas de poder e assujeitamento que poderiam se estabelecer nos encontros clínicos.

Em suas considerações, num ato transgressivo à interpretação de sentido colada à visão familialista edipiana, aponta dois vetores fundamentais para sairmos da lógica do EU vigente na leitura calcada no significante paterno. Seja o apontamento que faz no que se relaciona ao campo que se estabelece além do recalçamento – isto é, o que se coloca na experiência constitutiva a partir das mundificações não codificadas. Seja formular que nos sintomas emergem os trajetos da construção do desejo – trajetos esses que, fora de uma imposição do proibido, germinam as potências de construção de um novo campo, de um processo que se dá nos lugares de travessia, nos lugares de passagens.

Não acabamos nunca de nascer: O corpo do *infans que nos habita* é anárquico, um feixe de vibrações, um corpo afetivo intenso, que traz consigo uma vitalidade não orgânica, forças e potências imperceptíveis que podemos perceber em sua vivacidade. Acessá-lo estaria na capacidade de poder experimentar as micropercepções através dos movimentos, que expressam suas marcas pelas articulações.

Angel Vianna, em sua prática criativa de corporalização, propõe contramétodos – se assim podemos dizer – que afrontam, com suas linhas revolucionárias, as forças que buscam subjugar e assujeitar, fazendo-as explodir. Restaura, por suas ações, algo de nomadismo. Suas experimentações de diluição e apropriação do corpo-ambiente implicam a possibilidade de descobrir um corpo que, apropriado de si, se torna mais forte, para na errância não se submeter às produções de sentido que nos marginalizam de um centro normalizador.

Restaurar a potência clínica. Afirmar, portanto, a necessidade de resgatar a força crítica aos assujeitamentos colonizadores, favorecendo a emergência de pontos de fuga frente às limitações impostas que reduzem a experiência do vivido. Uma luta incansável na busca de novos recantos para que se torne possível a ruptura com esse triste horizonte, assim como estar na máxima foucaultiana da eterna *guerrilha contra nós mesmos* – nós que, no contexto neocapitalista, nos subjetivamos e, portanto, nos encontramos vulneráveis a sermos capturados pelos laços narcísicos do poder.

Somos todos herdeiros desse imbróglio, e ao menor descuido repetimos – mesmo sem perceber – práticas de legitimação do *verdadeiro* discurso, obturando a clareza de que a clínica só pode ser realizada na promiscuidade ativa dos encontros e na resistência aos modelos opressores de um sistema que convoca para si estados de violência em relação aos que manifestam a potência vital de desvio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, H. **Sopros da pele murmúrios do mundo**. Rio de Janeiro: 7 Letras Editora, 2019a.

BORGES, H. **A clínica contemporânea e o abismo do sentido**. Rio de Janeiro: 7 Letras Editora, 2019b.

DELIGNY, F. **O aracniano e outros textos**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

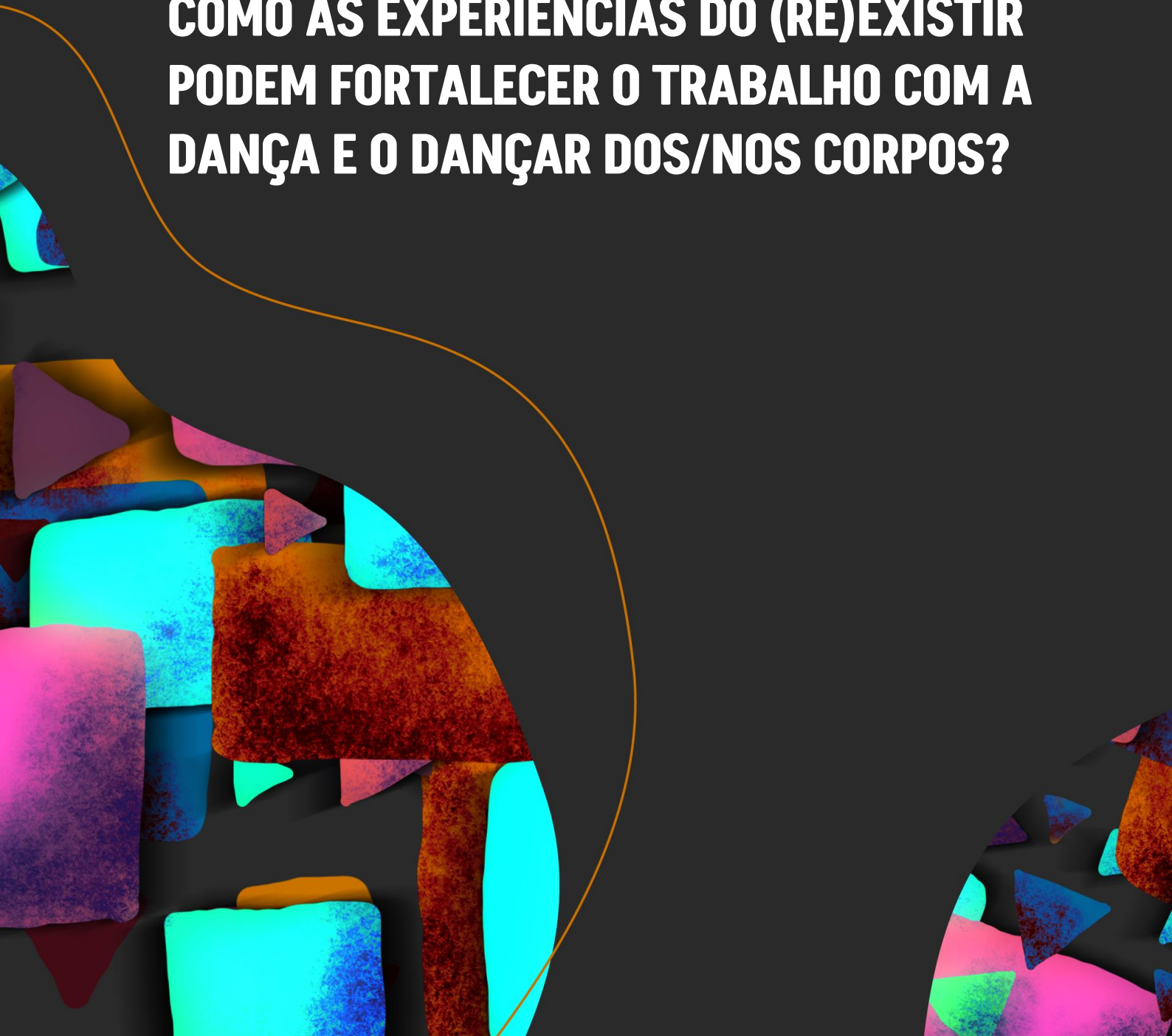
GIL, J. **Ritmos e visões**. Lisboa: Relógio D'Água, 2016.

GIL, J. **Imagem nua e pequenas percepções**. Estética e semiótica. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.

M'BEMBE, A. **Políticas da inimizade**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

APRESENTAÇÃO 4

**COMO AS EXPERIÊNCIAS DO (RE)EXISTIR
PODEM FORTALECER O TRABALHO COM A
DANÇA E O DANÇAR DOS/NOS CORPOS?**



Os três artigos que compõem esta seção atravessam-se no que os singulariza como dúvidas investigativas para um coletivo possível, diante de tantas vidas perdidas que precisam serem dançadas em luto e em luta no ser artista em tempos pandêmicos e no estar corpo artista pandêmico.

Uma perda pessoal transformada em dança audiovisual é tensionada no artigo *Dançar o luto: entre a perda, a crise social e a afirmação da vida*, de Ana Clara Santos Oliveira, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). A autora propõe uma reflexão com o morrer, tecendo espaços sensíveis onde a fala e o silêncio intersticiam-se. Neste texto, suas pessoalidades demarcam um repensar crítico da experiência da pandemia de COVID-19, percebendo-se no luto individual para ressignificar o dançar como afirmação coletiva da vida. Nele, a autobiografia é um testemunho comprometido com esses tempos distópicos para se/nos questionar: em que tempo sua dança está?

Já uma crise de muitos eus tecnologizados é mobilizada no artigo *Crise do a si ser em uma dança digiperformada*, de Robson Farias Gomes, da Universidade de Brasília (UnB). O autor apresenta um debate em torno das subjetividades em transformação, a partir de uma performance sobre o rosto, a autoidentificação e sua desintegração na contemporaneidade. Para tanto, o texto problematiza a aproximação entre ontologia, artista e arte; redimensiona o estado pandêmico do ser ou estar dos corpos artistas e suas obras e, assim, evidencia o que chama de “crise do a si ser” numa produção artística onde se amalgamam o digital e o performativo.

E, por último nesta seção, temos a discussão sobre uma dança videografante como tensionamento entre videodança, intermedialidade e estética política, no artigo *A intermedialidade e a estética política na videodança fendas no tempo ou feridas rasuradas*, de Samuel Leandro de Almeida e Alex Beigui, ambos da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Trata-se de um texto que denuncia as necropolíticas atuantes em uma comunidade do município da região do sertão do Estado do Rio Grande do Norte, através de uma obra de videodança em processo, com uma metodologia criativa perpassada pela micropolítica e ikuopolítica.

DANÇAR O LUTO: ENTRE A PERDA, A CRISE SOCIAL E A AFIRMAÇÃO DA VIDA

Ana Clara Santos Oliveira

“Mas se a dor me pertence, me deito sobre suas asas e chego acolhida onde a chuva nasce.”

(Claudia Quintana)

O FIM E O COMEÇO

Esperança, terminalidade, finitude e infinitude do ser. Eis que o fenômeno biológico natural da morte é um acontecimento social que evoca a memória e a saudade nos vivos. A voz, o cheiro, o gesto, o fazer, a representação, os sentimentos e toda a dimensão da pessoa morta, agora compreendida na categoria de ente querido, são perpetuados no coração dos que vivem. Quando a pessoa falecida consiste na figura materna, cuja simbologia é dotada do amor incondicional, o recordar presentifica de algum modo a conservação da história do ente querido e a relação com este construída, na medida em que a transformação das perpetuações acontece em novas narrativas do/no corpo vivo.

O final e o início são metáforas arquitetadas conscientemente a fim de projetar uma introdução sensível para a ausência-presença de vidas, trazendo a perspectiva da dança. Com efeito, o temor da morte, o *tabu* do luto e o próprio ciclo de vida-morte-vida recebem um tratamento da efemeridade da arte e expressam as nossas noites mais densas. Distante dos que procuram desenvolver uma antropologia da morte ou teorias da psicanálise sobre o luto, busco encontrar a criticidade nas formas de contar os afetos da esfera corporal via movimento-pensamento. Assim, vigora uma enunciação manifestada pela experiência catártica que, organizada no corpo e descrita por meio de um repertório específico, chamamos de dança – o lugar de continuidade em incessante transmutação.

Nessa direção, dada a experiência de luto advinda da morte da minha mãe em razão do novo coronavírus, acrescida da recordação das alterações dos ritos de despedida mais comuns em nossa sociedade, das perdas em massa em um curto intervalo de tempo e dos atravessamentos das condições

subalternas de existência construídas estrategicamente pelo sistema de poder do capital, parece fundamental a resignificação do corpo dançante mediante a politização da dança, a fim de encontrar maneiras de re(existir) no mundo e de declarar a importância da vida. Nesse sentido, para corporificar o luto e desaguá-lo, foi preciso viver o estado pandêmico de suspensão e permitir-se o traspasso do contexto de paralisia, de perda peculiar e de retenção do futuro para que a dança viesse em constância. Posto que o corpo constitui o espaço imediato onde a dança existe, é nesse corpo enlutado em estado de sobrevivência que a dança se cumpriu.

Por conseguinte, a minha escrita representa esse processo, apresentando a dança ao final destas páginas com a intenção de dizer que a arte se manifestou para o entendimento das circunstâncias, e não para o enquadramento de colapso. Em outros termos, é uma opção de escrita desenvolver a exposição da dança à medida que ocorre o processamento do luto e da conjuntura, pois dança e ambiente constituem-se mutuamente, sendo infundada a criação de uma feitura de dança incólume aos acontecimentos que a cercam.

Portanto, este artigo propõe uma reflexão na teia dança-luto-vida para tensionar a crise sanitária, epidemiológica e psicológica ocasionada pela pandemia de COVID-19, que, no contexto social e político dos tempos de agora, denuncia a vulnerabilidade e os atos desumanizantes enfrentados pelo corpo cotidianamente. O cenário pandêmico revela, concomitantemente, que ainda vivemos o legado colonial, atualizado com novas formas requintadas de opressão e dominação. Observamos que as vidas são ameaçadas não somente pelo vírus SARS-CoV-2, mas também por estruturas racistas, machistas, homofóbicas e elitistas sistematizadas pela perspectiva do “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno” (GROSFOGUEL, 2008, p. 124).

É inevitável não abordar o tema da morte ou até mesmo o morrer com os diferentes significados que essa palavra pode oferecer. Da mesma forma, é impossível construir uma escrita honesta sem evidenciar a instabilidade política que amedronta a democracia brasileira. “Talvez fosse o caso de começar lembrando que a substância ética de um povo é definida através da maneira com que ele lida com a morte” (SAFATLE, 2020).

Em meio a um tempo de mortes e de isolamento, surge uma escrita comprometida com o contexto doloroso que estamos enfrentando, isto é, um enunciado construído entre a coragem e o bálsamo. Trata-se de um ato de bravura, porque exprimir o sofrimento e disso obter certo conforto, ainda que mínimo, não é uma tarefa fácil. Apesar disso, materializar os sentimentos nos processos criativos em dança e na escrita

em dança concede um significado criativo ao viver. Por isso, “Proponho que possamos aprender não só com os espaços de fala, mas também com os espaços de silêncio” (HOOKS, 2013, p. 232).

Por mais que estejamos experimentando tempos de horror e que, muitas vezes, o que está posto nos estagna, o fluxo da vida não faz pausas e necessita seguir o seu caminho. Ao encontro disso, está a dança, que persistentemente nos move como ação desobediente dos acontecimentos do mundo e como linhas de fuga para preservar o viver. A dança insurge entre fascismo, caos, feridas, sofrimento, solidão e dados estatísticos de mortes. Embora meses tenham se passado desde o início desse cenário assustador, ainda precisamos implorar os cuidados para com o outro e para com nós mesmos. No Brasil, necessitamos igualmente lutar de modo constante contra o negacionismo no combate à pandemia, as *fakes news* relacionadas à saúde, a insistência na promoção de tratamentos comprovadamente ineficazes contra o COVID-19 e o movimento antivacina.

Além disso, vivemos em meio a uma banalização das mortes e a um cenário em que a solidariedade é cada vez mais rara. A solidariedade, que pode ser compreendida como “o regime de comprometimento com o corpo social do qual fazemos parte” (SAFATLE, 2020), oferece um sentimento de pertencimento, de sobrevivência e de defesa da sociabilidade, reconhecendo que a vida de um depende da vida do outro, isto é, de uma proteção mútua de afirmação da existência humana que vai além da noção de afinidades.

Diante desses fatos, desde o ano de 2020, quando foi identificado o primeiro caso de infecção por coronavírus no Brasil, instaurou-se uma batalha. De um lado, o obscurantismo escancarado de muitos na lida com o COVID-19. De outro, a trajetória em prol da ciência, voltada, inclusive, a descomplicar as informações veiculadas nos meios de comunicação.

Ante o exposto, pergunto: como é possível mover-se agora? Como dançar as lágrimas, a perda e a saudade? Como articular alianças em colaboração com artistas por vezes inferiorizados? Como dançar sem menosprezar marginalizados e oprimidos, ou seja, aqueles mais atingidos pelas desigualdades sociais? Como amparar outras mulheres, em especial em circunstâncias desumanizantes, já que o cuidado com a mulher é essencial perante circunstâncias de risco? “Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 28).

Em meio ao notório aumento do feminicídio, do trabalho doméstico e de outras estruturas degradantes que afetaram o corpo feminino na pandemia, não podemos ficar indiferentes ao cuidado para com a mulher. Nos dias que correm, notamos a presentificação do alargamento da violência contra mulheres, sobretudo as mais oprimidas socialmente, como afrodescendentes e indígenas. Esse

alargamento decorre do sistema de globalização, que “é um processo político de recolonização destinado a entregar ao capital o controle inquestionável sobre a riqueza do mundo natural e o trabalho humano” (FEDERICI, 2019, p. 94). Dessa maneira, o plano capitalista torna-se eficiente ao atacar tais mulheres, muitas vezes responsáveis pela multiplicação de lutas na sua comunidade.

Nessa conjuntura, lembramos que a dança é um campo de saberes que, pela via da corporalidade, abrange a materialidade dos apagamentos sociais e as grandes potências de transformação da relação do ser com o mundo. É um espaço de fala do corpo acerca da realidade, mesmo que o entendimento do real não abarque a totalidade e opere na relatividade. A dança consiste, assim, em uma análise concreta do corpo e do ambiente, uma vez que é no corpo que se cria a mudança de estado a cada vez que se olha o mundo. Seja a dança percebida como intervenção em um problema, como autoconhecimento ou como esvaziamento do mal-estar social, “o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação” (KATZ; GREINER, 2005, p. 132).

Neste momento, minha tarefa é a de realizar um relato crítico em dança, isto é, um estudo que também passa pelo sonhar com a humanização das pessoas em uma época em que a educação vive desmontes de direitos sociais. Acredito que o enfrentamento das realidades marcadas por desigualdades gera reflexividade e, por conseguinte, uma dimensão de esperança. O trajeto que abraço aqui é o da inclusão da situação em que nos encontramos e pela qual somos marcados, já que, com um olhar lúcido para a realidade, podemos construir uma dança engajada socialmente. Estou convencida, portanto, de que é preferível refletir sobre o sofrimento a deixar que se torne infinitamente degradante.

Assim, o objetivo deste texto é refletir acerca de uma vivência com o olhar da dança permeado por outros conhecimentos críticos, tendo em vista que toda experiência humana configura uma prática sincera do saber. Isso significa que o propósito consiste em expor três processos criativos em dança, que, ocorridos no cerne do luto individual, são afetados pelos fatores do sofrimento coletivo atual e arbitrário. Para tanto, discorro sobre as fusões étnicas contemporâneas que, contaminadas pelo campo da dança do ventre, sugerem a apreensão e a transformação de conceitos, técnicas e elementos estéticos de diferentes grupos sociais. Percebida como o estilo tribal de dança do ventre, essa modalidade pode fusionar elementos sutis das danças indianas, do flamenco, das danças urbanas, entre outras modalidades.

Para o desenvolvimento deste estudo de natureza qualitativa, utilizo os seguintes procedimentos metodológicos: revisão bibliográfica dos principais elementos que circundam o título e relato dos

processos criativos em dança. Como aporte teórico, diálogo com autores da dança, da saúde e das ciências sociais.

DO LUTO INDIVIDUAL ATÉ A CRISE SANITÁRIA, EPIDEMIOLÓGICA E PSICOLÓGICA

*Quando olhares o céu, à noite, porque eu habitarei uma delas,
porque estarei rindo numa delas, então será para você como
se todas as estrelas rissem! E tu terás estrelas que sabem rir!*
(Antoine de Saint-Exupéry)

Era uma vez uma menina que habitava uma cidade do interior e que tinha a necessidade de amar. Era uma criança alegre que cresceu e se tornou adulta e que, em 2020, quando completara 67 anos, tornou-se uma estrela. Ah, sobre o amor, ele permaneceu. A tentativa de descrevê-la é uma iniciativa para o não esquecimento ou para um retorno a fim de jamais abandonar os seus detalhes. Da mesma forma, é uma iniciativa para a identificação da perda real, voltada, no entendimento freudiano, ao reconhecimento como parte do desejo de reconstrução da perda pelo ego até que o sujeito vivo alcance o esgotamento total. Quando este acontece, o luto dilui-se.

Poderia também escrever muitas lembranças... Há tanto para contar! A última vez que nos vimos foi em uma videochamada, uma despedida, tão emocionante, tão vívida, tão bela! Não sabia o que estaria por vir. De modo seguro, meses antes de sua partida, o último abraço. Certo dia, em setembro de 2020, o celular toca, evidenciando a ligação de uma prima próxima. Houve um estranhamento, pois, nos dias de hoje, as pessoas não costumam realizar ligações, e a palpitação então aumentou, já entrevendo o anúncio que viria: minha mãe havia necessitado dos cuidados da UTI.

A partir disso, vieram o desespero, a angústia, o choro, o terror – os piores dias do primeiro ano pandêmico. Pé na estrada e quilômetros de distância; a família precisava estar junta. Ao entrar na casa materna, não foi possível sentir a presença física da minha mãe... Ela parecia já estar distante. A noite caiu, veio o sol, o calor do meio-dia, a esperança do pôr do sol... Todos os dias, chegava um boletim médico. Orações, rezas, mantras, pensamentos, ligações dos familiares distantes, mensagens dos amigos... De fato, a esperança nunca morre! Não me foi permitido vê-la na unidade de terapia intensiva. Queria tocá-la

e entregar o seu terço nas mãos adormecidas. Mas de que forma? O COVID-19 não autoriza sentir a pele do outro... Nem de longe pude passar. Dúvidas? Todas, inclusive quanto aos inexplicáveis termos médicos. O que eu conseguia decifrar era revertido no apego por uma melhora, uma saída, uma luz de que ela voltaria para o seu quintal.

Ela estava estável, mas o estado era grave. Nunca houve intercorrência. Houve melhora na oxigenação, na pneumonia... A gasometria com boas trocas, e uma melhoria no leucograma, mas... Oh, *mas* é sempre oposição ou adversidade. Dias se passaram... Até que, em um domingo ensolarado, que parecia alegre e marcado pelo cantar dos pássaros, talvez uma verdade inventada... As mulheres chegam com a notícia, eram as minhas tias e primas... Parece que as mulheres nasceram para o acolhimento... Sim, é verdade! Então, foi mais ou menos assim que a estrela partiu, sem pedir licença para ninguém... Chegou a sua hora, o seu grande acontecimento. A estrela moveu-se para o céu, fez o seu voo... E uma nova história começa! Aos vivos: o tempo do luto, o choque, a boca seca, as carnes trêmulas, as alterações de apetite, a raiva, a impotência, a confusão, a instabilidade, o choro, a preparação, as flores, o ritual limitado, a despedida, as homenagens, a impossibilidade dos abraços, as recordações, a saudade...

Suportaríamos ancorar o luto, seja por perdas de um ente querido, seja pelas perdas do cotidiano de nossas vidas em muitas perspectivas – filosóficas, antropológicas, psicológicas... Evidentemente, minha visão espiritual sobre o processo do luto não faz parte deste trabalho. Também não é meu intento dar conta da complexidade do luto, pois existem pesquisadores de outras áreas que se ocupam com profundidade do assunto. Em vez disso, posso apontar sutilmente a experiência do luto reforçando um dos aspectos que mais o marca: *o tabu*. Confirmo, portanto, que a pessoa enlutada vivencia o luto enfeitado de *tabu*.

A etimologia da palavra *tabu* é polinésia, sendo o seu significado o de assumir os mistérios, as impurezas, os impedimentos e as inconveniências. Para os freudianos, o *tabu* é uma instituição social. Desde os rituais fúnebres, a depender das escolhas familiares, espirituais e/ou culturais, o luto insere-se como um fenômeno inacessível, cheio de restrições e proibições que cercam a liberdade do sujeito. Tais desautorizações do luto geralmente se impõem em função da cultura ou do próprio indivíduo; todavia, são encaradas naturalmente pelos enlutados e pela sociedade. Ambos, tendo sido convencidos de que não se pode tratar o assunto abertamente, não desobedecem às regras pelo temor temático ou pela crença de estarem sujeitos à punição. Desse modo, a dança como local também de militâncias se insere na desobediência do corpo ao falar do luto, rompendo o *tabu*.

Ao olhar o luto de frente, isto é, ao que muitos denominam como *acolha suas emoções*, mostramos os aspectos escondidos, os elementos da esfera sensível e a subjetividade. Suponho que dialogar com o luto passa por enxergar o sofrimento psíquico, indo na contramão das amarras que impedem a libertação humana. “Quando reconhecemos esse sofrimento, ele quase sempre se encolhe. Quando negamos, ele se apodera da nossa vida inteira” (ARANTES, 2016, p. 107).

Ao discorrer sobre como acontece o luto, o psicanalista Christian Dunker expõe, virtualmente²⁸, que *Freud ilumina a superação da perda como uma experimentação do conjunto de ações psíquicas constituídas no trabalho de luto, no qual o corpo projeta simbolicamente no interior do eu aquilo que foi perdido. O luto teria o seu fim quando surgem novas possibilidades do amar. Para tanto, é fundamental a concretude da perda, já que o contrário causaria uma identificação com a perda oriunda dessa recusa de realizar o estatuto simbólico do que foi perdido*. Em termos práticos, podemos dizer que tratar o luto pelo olhar da dança é reconhecer a importância do impacto da dor no sujeito, ali onde o real e o simbólico se articulam.

Da fase simbólica, o luto passa para outras fases que podem abarcar o julgamento social no enlutado, a culpa, a raiva, a inquisição, as rivalidades e os bons afetos. Todo esse estado corporal de sentidos, quando estruturado na dança, permite uma não superficialidade e um valor maior que o do puro real, pois o corpo dançante tem a oportunidade de sentir, refletir e transcender a dor. Para o psicanalista supracitado, o processo do luto tende a se articular com lutos anteriores, ocasionando um luto acumulado. Se o corpo vivo não gerencia os afetos, inclusive os sentimentos dos lutos precedentes, pode ser conduzido a uma devastação de símbolos. Embora a dança não substitua o campo da psicologia, configura um apoio criativo do sujeito para a elaboração de suas perdas.

Assim, versar acerca do luto na dança é pensar sobre a temporalidade da dor, a sensação do enriquecimento humano perante a perda e a dissolução de *tabus* para a reintegração do sujeito e de suas histórias com o outro ausente-presente. É, ainda, estar em contato com aquilo que não temos mais: o olhar da pessoa sobre nós como criação da referência de quem somos. O que cabe à dança é ora reconstruir o sentido do ser alimentado pela pulsão de vida, ora cavar uma saída no meio do caos. “Por isso dizemos que existe um trabalho, algo ativo, construído em direção a uma nova vida. Cavar a saída da caverna do luto demanda ação, força, esforço” (ARANTES, 2016, p. 106).

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0Kz7jsXo6B4>. Acesso em: 26 de mai. 2021.

No meio do luto individual, obtive um maior cruzamento com a crise sanitária, epidemiológica e psicológica. Efetivamente, minha experimentação da pandemia recebeu uma dose extra do turbilhão de dores. É incoerente comparar a sensação dos profissionais de saúde da linha de frente ou dos cientistas que se dedicaram arduamente para formular vacinas com a visão das famílias que perderam seus amores ou dos trabalhadores mais subalternizados que não puderam fazer valer o *Fique em casa*. Ademais, são sofrimentos tão singulares que não é meu intuito fazer aqui uma analogia. Descompromissada com as comparações, encaro o acontecimento do luto para além do meu interior. Na condição de pesquisadora, tenho a obrigação de refletir acerca do cenário que ultrapassa meu próprio solo.

Com efeito, é frequente o debate sobre as consequências do novo vírus sobre as populações mais oprimidas como as mulheres, principalmente as negras, indígenas, mães solas, pessoas com deficiência ou em outras situações de vulnerabilidade. Com franqueza, vidas ameaçadas fizeram-se presentes ao longo da história. Um exemplo característico bem próximo é o extermínio dos povos originários e dos negros no Brasil, cujas histórias ainda são narradas sob uma perspectiva eurocêntrica, que nega o direito dessas comunidades de habitar o planeta, em uma recusa do direito à respiração. “A humanidade já estava ameaçada de asfixia. Se houver guerra, portanto, ela não será contra um vírus em particular, mas contra tudo o que condena a maior parte da humanidade à cessação prematura da respiração” (M’BEMBE, 2020, p. 09).

Na lógica capitalista, a pandemia não fez mais que aflorar a dicotômica cruel entre a tutela da vida e a ordem econômica, forçando os debates acerca do desafio político-social contemporâneo. Ouvimos frases polêmicas e degradantes de negação da vida que muito nos envergonham. Entre salvar vidas e salvar a economia no Brasil desigual, a priorização da segunda opção implica decidir quem deve ser descartado. Se analisarmos fontes históricas, a exemplo das afrodiaspóricas, veremos que os mais ameaçados foram sempre as mesmas raças, as mesmas classes e os mesmos gêneros. Na prática, todos os sujeitos podem ser atacados pelo vírus, mas determinados grupos sociais – os outros – são, sem dúvida, tratados como sub-humanos²⁹ e, logo, in-humanizáveis. Isso significa que a pandemia não atinge a todos de modo igual. Conjecturo, portanto, que cumprir o isolamento social em uma periferia não é semelhante à vivência de fazê-lo em um condomínio deslumbrante.

²⁹ O sociólogo e educador Miguel Arroyo utiliza os termos “sub-humanos” e “in-humanizáveis” para falar dos outros, os mais segregados na sociedade. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/edur/a/yntcdQPN9668CrYfmw6QTcQ/?lang=pt>. Acesso em: 28 de mai. 2021.

Assim, uso o termo *necropolítica*, postulado por Achille Mbembe (2011), que argumenta ser o poder um sistema definidor dos que podem viver e dos que devem morrer e do jeito que viverão e morrerão. “A soberania é a capacidade de decidir quem tem importância e quem não tem, quem está desprovido de valor e quem pode ser facilmente substituído e quem não pode” (MBEMBE, 2011, p. 46). Apoiada nos estudos acerca de *biopolítica* de Foucault, ousou afirmar que a *necropolítica* descreve o processo de dominação do Estado e as formas contemporâneas de subjugação da vida à autoridade da morte.

Para ilustrar tal aspecto, cito o fato de que aqueles considerados como não compatíveis morrem, ou seja, de que a morte de pessoas negras e pertencentes a comunidades indígenas é naturalizada. Nesse cenário, a raça constitui um aspecto demarcador da destruição máxima de pessoas e da construção de “mundos de morte, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de mortos-vivos” (MBEMBE, 2016, p. 146).

Em função de tudo isso, é comum afirmarmos que, no Brasil, vivemos uma crise sanitária, epidemiológica e psicológica, onde os serviços de saúde entraram em colapso juntamente com o descrédito na ciência e o mal-estar crítico ocasionado pela política de desamparo social. Ante o alastramento da impossibilidade de mudar a realidade, somado ao capitalismo e à ideia de que nem todas as vidas realmente importam, o corpo foi submetido à negligência, especialmente os corpos inferiorizados em humanidade.

A calamidade coletiva, sem precedentes, despertou fenômenos sociais que fortificam a questão da opressão nos contextos com maior iniquidade, sendo salvaguardada uma parcela de grupos sociais, cujo labor foi transferido ao modo remoto, ou as classes alta e média, que, nos diferentes acordos do *novo normal*, garantiram a superioridade nos direitos de conservação da vida. Enquanto isso, os outros foram lançados com mais intensidade para a precarização do trabalho, com raras opções de proteção e dignidade humana. Nasce, então, a expectativa forjada de uma normalidade apoiada no reforço excludente dos esquecidos sob a ótica da colonialidade.

A colonialidade é uma forma de dominação histórica e cultural da Modernidade, ou seja, uma matriz do sistema capitalista ocidental e patriarcal. Isso significa dizer que a colonialidade transcende o colonialismo, pois ela não desapareceu com a Independência, e, mesmo com o colonialismo histórico de ocupação de terras camuflado, a lógica de relação colonial permanece determinando os modos de vida na atualidade.

A colonialidade consiste em uma nova feição do colonialismo, porém suas camadas são mais traiçoeiras porque se encontram no centro de relações sociais, econômicas e políticas, muitas vezes

fantasiadas por ideologias de direitos humanos universais ou do não preconceito perante a lei. A esse respeito, existe uma frase que diz: “é hora de declarar incumprida uma das grandes promessas modernas. O homem branco jamais aceitou a igualdade. Novas lutas precisarão impô-la” (SANTOS, 2018).

Para declarar novas explorações, a colonialidade ocorre como “saúde do colonialismo, como se fosse uma espécie em extinção que tem de ser protegida e multiplicada” (SANTOS, 2018). À título de esclarecimento, nos grupos oprimidos e explorados, a pandemia tem um vínculo com as estruturas racistas e com a história da luta de classes, de modo que esses sujeitos possuem menor amparo no que concerne à saúde e às formas de afirmação da vida. Eis um exemplo do colonial! “Um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do dito padrão de poder” (QUIJANO, 2000, p. 342).

Essa colonialidade do poder dispara a distopia atual e, assim como esta, não trabalha sozinha, mas em níveis emaranhados. De acordo com Luciana Ballestrin (2013), a colonialidade do poder controla a economia, a autoridade, a natureza, os recursos naturais, o gênero, a sexualidade, a subjetividade e o conhecimento. Inaugura, então, o decolonial, que, em um país com a latência de desigualdades, aparece para sulear a humanização, questionando “o tripé colonialidade do poder, saber e ser como forma de denunciar e atualizar a continuidade da colonização e do imperialismo, mesmo findados os marcos históricos de ambos os processos” (BALLESTRIN, 2013, p. 110).

Com o legado do colonialismo validado pela colonialidade do poder, do conhecimento e do ser, vivemos uma pandemia estimuladora dos motivos pelos quais o vírus afeta as pessoas de modo distinto e desigual. Portanto, ante a sentença *estamos todos no mesmo barco*, devemos questionar: quem são esses *todos*? É inegável que, no Brasil distópico, mulheres como as trabalhadoras negras subalternizadas, brancas precarizadas e indígenas fazem parte de um corpo social que, na condição de servidão, são afetadas não só pelo vírus, mas também pela sociedade racista, machista e classista.

O aumento da colonialidade na pandemia não apenas ampliou a opressão e a exploração dessas mulheres, como também alargou o debate acerca das batalhas femininas por uma revolução social. Na possibilidade de superar a colonialidade desse gênero, María Lugones (2014) convoca o feminismo decolonial, que outrora reconhecia a luta contra o reducionismo biológico patriarcal criado para colocar a mulher em desvantagem: “estamos nos movendo em um tempo de encruzilhadas, de vermos umas às outras na diferença colonial construindo uma nova sujeita de uma nova geopolítica feminista de saber e amar” (LUGONES, 2014, p. 950).

Para além da narrativa de opressão das mulheres, o feminismo decolonial oferece fontes que permitem às mulheres entender a sua realidade e os obstáculos que impedem o seu crescimento, o que implica, por conseguinte, compreender a interação complexa da economia, do sistema racializante e do imaginário social. Em vez de pensar somente o sistema global capitalista exitoso na degradação dos corpos e das culturas, “quero pensar o processo sendo continuamente resistido e resistindo até hoje” (LUGONES, 2014, p. 942).

PROCESSOS CRIATIVOS EM DANÇA

Nas múltiplas tensões da teia dança-luto-vida, a partir da experiência de viver o luto, transpasso rumo ao mergulho na crise sanitária, epidemiológica e psicológica provocada pela pandemia de COVID-19. Assim, gestei três processos de criação no estilo tribal de dança do ventre, que nutriram caminhos de reflexões e travessias poéticas essenciais para o (re)inventar e o (re)existir.

O primeiro processo recebeu o nome de *A minha dor*³⁰. Ocorrido no mês de outubro de 2020, refere-se a um trabalho de improvisação em dança para a finalização da disciplina de *Perspectivas anticoloniais em diálogo com a Educação*, de 52 horas-aula, cursada como eletiva no Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal de Minas Gerais. Considerando o princípio *nenhum a menos*, a avaliação da disciplina foi realizada tendo em vista as dificuldades específicas de cada aluno.

Diante disso, *A minha dor* foi apresentada como trabalho final na impossibilidade de uma escrita usual. Foi desenvolvida a partir de uma prática artística improvisacional, na qual a experiência do sensível moveu as emoções, os sentimentos e as percepções, em uma escrita da realidade vivida como um “escreverdançando ou dançarescrevendo” (FERNANDES, 2013, p. 20).

Essa proposta, sistematizada na canção *Te desejo vida*, da artista Flávia Wenceslau, foi conduzida por meio da exploração de movimentos baseados no que se move, de que maneira se move e para que se move. O viver o luto e o apelo à afirmação da vida em tempos de negacionismo da realidade foram os principais objetivos dessa improvisação dançada. É interessante pontuar, ainda, que as técnicas do estilo tribal foram articuladas às experimentações corporificadas pelos acontecimentos do mundo, sendo selecionadas para a eliminação de alguns caminhos e a permanência de outros. “No corpo, a dança também

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yzi5oPlowdI>. Acesso em: 29 de mai. 2021.

começa por abdução. Dessa ignição brotam hipóteses motoras que o corpo escolherá percorrer e que resultarão na dança-pensamento” (KATZ, 2005, p. 52).

Essa dança-pensamento dançada em casa foi registrada em um vídeo de aproximadamente quatro minutos e, posteriormente, publicada no meu canal do *YouTube* e em minhas redes sociais. Motivou o convite para participar da palestra intitulada *Viver a perda, dançar o luto*, do Grupo LABSENSI – Laboratório de Sensibilidades do Curso de Medicina, da Universidade Federal de Pernambuco, *campus* Caruaru.

Figura 5. A minha dor



Fonte: acervo pessoal

Já o segundo processo de criação em dança foi o ensaio fotográfico movente realizado no Parque Municipal de Maceió, Alagoas, em 2021. *Fluxo* foi capturado pelo olhar sensível da fotógrafa Juliana Barretto, em uma busca por deixar correr os aspectos de uma nova fase da experiência do dançar o luto, ancorando bases do estudo do estilo tribal de dança do ventre à mesclagem expressiva da dança moderna e contemporânea. Por intermédio desse processo, “as lembranças, memórias, recordações são resinificadas, transformadas no decorrer da manipulação material da linguagem coreográfica consciente, por meio da atuação simbólica do inconsciente” (LEAL, 2012, p. 95). As perguntas que guiaram a estética dessa dança foram: como viver sem a ausência-presença? Como registrar/dançar a afirmação da vida? Como dançar a esperança na atualidade? Como subverter as lógicas de opressão e dominação do corpo, sobretudo do corpo feminino, no sistema-mundo do capital? O que pode o corpo que dança?

Figura 6. Fluxo



Fonte: acervo pessoal

O terceiro trabalho artístico, por sua vez, nomeado *Em que tempo sua dança está?*³¹ e realizado em 2021 no mirante São Gonçalo, localizado na cidade de Maceió, originou um vídeo-coreográfico de quatro minutos apresentado no evento Caravana Tribal Nordeste. As imagens e a edição do vídeo foram construídas juntamente com Juliana Barretto, e a música *Força estranha*, composta por Caetano Veloso e cantada por Gal Costa, foi escolhida para retratar experiências e temporalidades do sujeito a partir de metáforas e certezas.

Foi adotado, nesse processo criativo, o ato de improvisar na tentativa de diluir e aterrar a sensibilidade, bem como o exercício da repetição como recurso de pesquisa coreográfica, pois “A repetição auxilia o intérprete criador a transformar em forma estética uma matriz, uma célula, um tema de movimentos” (LEAL, 2012, p. 91). A repetição foi selecionada como opção cênica do movimento consciente a fim de provocar mudanças qualitativas no repertório, refinando a técnica e propiciando ao público uma maior aproximação com a dança, uma vez que “A repetição nem é a permanência do Uno nem a semelhança do múltiplo. O sujeito do eterno retorno não é o mesmo, mas o diferente” (DELEUZE, 2000, p. 126).

Esse terceiro trabalho esteve mais conectado com o que comumente se espera do estilo tribal: saia longa e rodada, *choli* (blusa indiana) e flores. Cada elemento presente foi escolhido como um reforço

³¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MM6Gclb8SEk>. Acesso em: 29 de mai de 2021.

a algum impulso interno ou a alguma sensação, a exemplo da imagem de Frida Kahlo e de feministas anticoloniais. Nesse sentido, a dança não existe de forma individualizada, mas exposta à experiência de mundo. “Essa movimentação absorve fronteiras, cria um outro espaço de atuação e permite um fluxo de continuidade entre diferentes modos de perceber e dialogar no mundo” (SETENTA, 2008, p. 62).

A coreografia desse processo foi gravada a partir de ângulos distintos. Tais ângulos foram: um mais amplo e aberto, que capturou toda a dimensão coreografada; um de enquadramento específico, que registrou a ideia de imagem de baixo para cima, tendo o sol como plano de fundo; um de frente para o sol, em oposição à câmera, que concedeu uma iluminação corporal; e, por fim, um ângulo fechado, que objetivou enfatizar os detalhes faciais e alguns gestos especiais.

Figura 7. Em que tempo sua dança está?



Fonte: acervo pessoal

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste artigo foi desenvolver uma reflexividade no âmbito dança-luto-vida, que, a partir do luto vivido por mim, é ampliada para a crise sanitária, epidemiológica e psicológica ocasionada pela pandemia de COVID-19. Para tanto, foram usados como parâmetros a crítica contra as formas de subjugação do corpo e a exposição de três processos criativos em dança ocorridos nos tempos de desastre coletivo. Diante da diversificada crise social, da dolorosa perda individual do grande feminino-mãe e do discurso de que o coronavírus atinge a todos igualmente, sem distinção de raça, gênero ou classe, vimos

neste texto que o estilo tribal de dança do ventre pode configurar uma rota de resistência criativa, como se fosse um grito, um respiro e uma permanência.

Tendo isso em vista, espero que a dimensão crítica favoreça os enfrentamentos das formas de colonialidade e dos efeitos dos modos de produção capitalista, que geram lógicas de dominação e alienação do/no corpo que dança. Assim, desejo que este texto possa alimentar o fluxo da vida e o campo da nossa sensibilidade e que, de igual modo, possa iluminar a memória das vidas vítimas de COVID-19 e, quem sabe, servir de identificação para outros sujeitos e outras áreas de conhecimento ou de âncora para seguirmos firmes no cotidiano de nossas vidas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Ana Claudia Quintana. **A morte é um dia que vale a pena viver**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2016.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.**, Brasília, n. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 23 mai. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/viewFile/9752/7475>. Acesso em: 29 mai. 2021.

FREDERIC, Silva. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. Tradução Heci Regona Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 80, p.115-147, mar., 2008. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/rccs/includes/download.php?id=982>. Acesso em: 23 mar. 2021.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. WMF Martins Fontes, 2013.

LEAL, Patrícia. **Amargo perfume: a dança pelos sentidos**. São Paulo: Annablume, 2012.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. **Revista Estudos Feministas**. Edição v. 22, n.3. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755>. Acesso em: 26 mai. 2021.

KATZ, Helena. **A dança é o pensamento do corpo**. FID Editorial – Fórum Internacional de Dança. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. // GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

M'BEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução: Elisabeth Falomir Archambault. Editora: Editorial Melusina, 2011.

M'BEMBE, Achille. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. **Arte & Ensaios** | revista do ppgav/eba/ufrrj n. 32, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>. Acesso em: 23 mai. 2021.

M'BEMBE, Achille. **O direito universal à respiração**. Tradução: Ana Maria Braga N-1 edições, São Paulo, p. 1-10, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/020>. Acesso em: 26 mai. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. **Journal of World-Systems Research**, v. 6, n. 2, 342-386, 2020. Disponível em: <https://jwsr.pitt.edu/ojs/index.php/jwsr/article/view/228>. Acesso em: 26 mai. 2021.

SAFATLE, Vladimir. **O Brasil e sua engenharia da indiferença**. El País. O Jornal Global, 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O colonialismo e o século XXI**. Centro de Estudos Estratégicos da Fiocruz. 2018. Disponível em: <https://www.cee.fiocruz.br/>. Acesso em: 24 mai. 2021.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

CRISE DO A SI SER EM UMA DANÇA DIGIPERFORMADA

Robson Farias Gomes

O SER E A PANDEMIA

Perguntamo-nos quem somos a cada segundo pandêmico ao qual estamos submetidos nos últimos um ano e meio (2020-2021/1). Quantas (des)formações. Inúmeras (des)identificações de si em meio a tantas subjetividades perdidas, feridas, estilhaçadas. “O que sou? O que posso ser? O que devo estar?” são as questões norteadoras deste estudo cênico-teórico, de vida e, ainda, ontoperformativo vivenciado na Pandemia de COVID-19 na segunda década do século XXI.

Desde o surgimento do novo coronavírus (SARS-CoV-2), até o presente momento³², são registradas 449 mil (quatrocentas e quarenta e nove mil) redes de subjetividades perdidas, mortas e talvez assassinadas por um despreparo organizacional de enfrentamento à crise sanitária no país. Isto significa um abalo patológico sistêmico na rede de subjetividades brasileira, quer por quem fora afetado diretamente pelo contágio viral quer por quem minimamente acompanha as redes de noticiários.

O ser, neste sentido, encontra-se desestabilizado. O que fizemos de nós enquanto *seres* humanos? Atingimos a plenitude deste conceito ou apenas nos afundamos em um abismo existencial que, de imediato, questiona-se a respeito de sua (des)humanidade para consigo e com o outro?

O *ser*, a partir dos estudos filosófico-ontológicos, perpassa historicamente por eventos de (i) *unidade* (a questão do Ser-Uno), cuja relaciona-se com a perspectiva do Uno que se dá à derivação de si para constituição do real em filósofos como Parmênides de Eleia (SPINELLI, 2003), Platão (SILVA, 2010), dentre outros, em sentido geral da fundamentação abstrata da realidade; (ii) do *Ser enquanto Ser* propriamente dito, co-problematizando os problemas das maneiras de como o ser se diz, em Aristóteles (REALE, 1994), por exemplo; e (iii) um *dever* relacionado a uma dinamicidade do/no ser no prisma do movimento da vida, tendo, a título de exemplo, as problematizações nietzschianas (LODETTI, 2007) ou, ainda, deleuzo-guattarianas com inspirações espinosistas (BARBOSA, 2020) na contemporaneidade.

³² Última atualização dos dados deste texto. Disponível em: <https://covid.saude.gov.br/>, acesso em: 24 de maio de 2021.

Em *História e Ontologia* (1999, s/p) o pensador brasileiro da relação entre ontologia e estética, Benedito Nunes, afirma que:

Em cada época, uma pré-compreensão do ser se nos antecipa: oposição entre criador e criatura na Idade Média, oposição entre res cogitans e res extensa na Idade Moderna, o Cogito, a substância pensante conformando o indivíduo em sua humanidade, como sujeito de conhecimento e de direitos, e depois convertendo-se em vontade de potência, na época moderna avançada, quando se dá o fastígio, a dominância da técnica.

O globo interrelacionado, desta feita, evidencia-se como tal em nossos tempos a partir de demandas de ordem de co-existências, a qual em literal contágio viral coloca em questão o ser em toda sua complexidade – uma crise do a si ser enquanto estatuto ontológico –, isto é, no que se problematiza o sujeito desde o ponto Uno da existência até a individualização exacerbada de uma contemporaneidade falida e esfacelada de si mesma. Assim, como o ser tem se relacionado, em especial, consigo mesmo-outro em momentos de uma nítida e clara vinculação de si com os demais?

Para além de uma adaptação animalesca ao ambiente (ORTEGA Y GASSET, 1963), o humano enquanto *entere* reformula sua vivência nas mais diversas atmosferas e circunstâncias. Mingua o acaso para que crie outros estados para além de um uno dado. O humano em si e para além de si passa, aqui, a ser problematizado como aquilo ou aquele que pode a si reconfigurar em virtude de novas ambientações; como aquele que faz a si mesmo em interconexão com o Todo: um *Homo Faber* de si, especialmente em momentos de crise.

O ser dado no humano é tomado como aquele que se inventa, produz, refaz, desfaz, alçando, nesta via, a mescla com o ambiente em discursos de subjetividade abertas e em movimento.

O tempo, o contexto, o clima ou um vírus influem diretamente nas transformações do que se seja enquanto humano enredado por humanidades tanto dissidentes quanto conformadoras.

Este conflito entre o dado e o (trans)res-significado de si em liames de sequer compreender o que se está sendo por um tempo ou por uma vida trata-se do ponto central de investigação desta escrita ontoperformativa, isto é, de natureza ontológica e performada em dança.

Os distúrbios ontológicos do ente afetado por uma pandemia é, a partir daqui, demarcado como um ente artista e artístico – enquanto ser e quanto obra de si no/em movimento – na perspectiva filosófica contemporânea da diferença e do devir, a saber, em liames deleuzo-guattarianos no traçado conceptual da obra de arte enquanto monumento efêmero. Em paralelo, a perspectiva imanente da feitura e do ser a si em dança de Mendes (2010) é interrelacionada artístico-filosoficamente com a deformação identitária

do corpo que dança no absoluto paradoxo do vir-a-ser do artista-obra. De tal modo, na mescla de tais aspectos constitucríamos um ensaio digipreformado de uma dança que seria pura a firmação de si na desconfiguração de sua identidade.

A abundância de paradoxos pelos quais nos encontramos envolvidos gerou uma poética sobre si, mas que tem a ver tanto com o todo quanto pelo que sequer passa pelo subjetivo. O ambiente social penetra-nos de modo tão outro que as entranhas subjetivas do que minimamente pensamos ser “nosso” ou “aquilo que somos” encara uma problemática de corpo-sujeição para além de uma individualidade ou personalidade interna. O que somos, no fim das contas, encontra-se de quase todo pré-empreadido por uma máquina de construção identitária em massa, o que coloca em xeque toda e qualquer nova intervenção de/em si e no mundo por vias de aproximação artística, científica ou filosófica.

O ser que dança é, portanto, aquele ou aquilo que dialoga consigo, com o mundo e com o plano de imanência na medida em que o segundo, nas relações biopsicossociais o influencia em medida assustadoramente maior do que o primeiro ou o último a si próprio.

UM SER PANDÊMICO

Um rosto identitário (ontológico) dado ou atribuído em condições técnicas, pós-industriais passa por reformulações de si a cada suspiro. As demandas identitárias na contemporaneidade provocam uma intrínseca perda de si em paradoxal tentativa de encontrar um “eu” único e particular dado em uma singularidade que viria “de dentro”.

No entanto, a constitucríação de si passa, em tempos pandêmicos, por estados que oscilam entre uma *autorrepresentação* (isto é, de um “eu” preparado pela indústria tomado como roupas a serem vestidas de tempos em tempos) e uma *autoapresentação* de si para além das pré-formas disponibilizadas a partir de um processo de distribuição identitária em massa.

Para além do sentido corriqueiro de uma subjetividade como característica do que está no domínio da personalidade essencial e imóvel, Deleuze e Guattari apresentam uma perspectiva peculiar de uma rostidade como aparelhamento ontológico diferencial, isto é, a atribuição de um rosto processual como ontologia do devir em diagramação tanto tecno quanto esquizocapitalizada.

Segundo os filósofos franceses, o processo de subjetivação enquanto processo próprio encaminha-nos para uma análise que passa por linhas intensivas que desmistificam o Eu e o desalinha em

termos cartesianos do *Cogito*, passando, desta forma, a ser tomado como subjetivação. Segundo Cassiano e Furlan (2013), disto advém a tessitura de processos de subjetivação como linhas e fluxos:

[...] pois se trata mais de um processo do que de um dado ou ponto de partida essencial, nisto a importância do estudo das linhas, isto é, das relações de forças de sentidos em que nos tecemos em sociedade e mundo, e que, como veremos, também nos escapam, esboçando assim outras experiências de sentido ou simplesmente caotizando as já formadas (CASSIANO; FURLAN, 2013, p. 373).

Aqui se pensa a coadunação paradoxal de traços já inseridos nas constituições subjetivas com a transfiguração destes que, neste passo, eclodiriam em novas produções singulares. Cassiano e Furlan (2013) ainda indicam um esquema que leva em consideração, no pensamento dos filósofos franceses, três aspectos constituintes do que se é: (i) linhas duras, (ii) linhas maleáveis e (iii) as linhas de fuga. A primeira dada nas dualidades sociopolíticas estratificadoras; a segunda relacionada enquanto possibilitante das variações justamente no que contribuiriam para desestratificações relativas e, por último, o terceiro aspecto que diz respeito às desestratificações absolutas.

Neste contexto, no recorte desta pesquisa, incidimos nas dobras possíveis dos tecidos identitários a partir da perspectiva deleuzo-guattariana, em especial no que pensam o caos como princípio imanente de desestratificação do dado nos modos de vida, pois seria no “campo do virtual ou da dimensão do possível onde se jogaria com o atual” (CASSIANO; FURLAN, 2013, p. 376), na constituição de um ensaio digipformado envolvendo dança e fotografia questionando e criando uma questão própria de um (não-)rosto da/na performance dançada.

Dentro desse emaranhado des-auto-identificatitório, segundo Langaro e Benetti (2014, p. 200) a crise mais ampla da modernidade incidiria justamente na “construção da subjetividade contemporânea, ou seja, na própria constituição do sujeito”, tendo em vista o vazio e o desamparo de si nas buscas constantes de significações do que se seja. Esse emaranhado desencadearia inclusive processos de sofrimento psíquico que percorre linhas de intensidade entre o ser e o estar, o coletivo e o individual, o prazer momentâneo e a demanda de cuidado social. Dito de outro modo, o “Narciso” passa a colidir com o corpo sociopolítico o qual lida com personalidades a serem assumidas por si.

O contexto pandêmico de COVID-19 insere problemáticas ontológicas pertinentes quanto ao estar vivo e em vida nestes termos. O choque entre o pessoal e o coletivo leva o ser humano a outros níveis de reflexão sobre si mesmo e sobre si outro em que não se está demasiado interessado em explicações lógicas a respeito de sua existência ou do sentido do seu estar no mundo. A variedade de tentativas de

explicações a respeito da própria existência em vida encontra caminhos religiosos, terapêuticos, por vezes analítico-filosóficos, mas também artísticos, sensíveis e abertos aos afetos quer tristes ou alegres.

O que se deseja e o que se reprime, o que se é e o que se almeja ser enquanto ente procura fissuras para além do lógico-racional de explicação ontológica também previamente dados. Há uma espécie de rebelia por parte do ser pandêmico dado sua conjuntura de amalgamada desgraça social.

Uma dança imanente, como pensa Mendes (2010) – identitária e de desconhecida de si – que se deixa ser na iminência de vir-a-morrer em definitivo, leva-nos, enquanto “corpos”, “corpas” e “corpes” à ainda mais extremas formas de vida, ou seja, à outras constituições daquilo que se acreditava enquanto ente dado no social em outros arranjos identitários, uma vez que o que já se foi um dia não se pode mais ser de mesmo modo depois de tudo o que se está vivendo. O corpo pandêmico urge nas emergências do calor do esgotamento. Este corpo se percebe necessariamente outros corpos ante tanto “faça” e “seja” do nosso tempo.

Num estilo de vida capitalizado, onde a vida vale pouco mais de 500 (quinhentos) ou 1000 (mil) reais (média de preço de um cilindro de oxigênio hospitalar), cada sujeito mal sabe ou reconhece seu papel no mundo a não ser o de gerar lucro e mais lucro para outrem invisível. A interdição geral das relações de macro aglomeração enquanto também mercadoria (assim como seu contrário) faz a vida ser vista na polaridade de seus extremos.

Esta polaridade de vida (para alguns) e morte (para muitos) resultou, dentro deste estudo, em uma série digiperformada de uma dança estática: viva, pois ela mesma quer se criar outra, mas morta porque tudo em si encontra-se parado, hirto e estacado.

A performance-ser denominada “SOU” é uma reflexão em artes/dança a respeito deste modo precário de vida que se encontra sufocado enquanto tudo o que é: enquanto ser.

Se o oxigênio é vendível, comprável, mercadologizado, então a vida não passaria de uma mera mercadoria de valores dentro do contestável. Os aparelhamentos precários das condições de vida hoje (os quais nos recusamos a enumerá-los) marcam uma reflexão ontológica latente no que tange a um corpo-precário enquanto ser em existência também precária.

Com base em visualização panorâmica desses aparelhamentos, na situação de pandemia de coronavírus, não se trata apenas de sequer não podermos ser/estar plenos, mas de sua impossibilidade por inteligibilidades dominantes como as que ainda insistem e dizem ser o vírus um castigo de algum Deus, ou de que sua (não) convicção religiosa atrairia a doença, ou ainda a de que com positividade a vida será melhor depois da pandemia enquanto sequer há o pão para manter o corpo biológico vivo.

Essas temáticas são trazidas posteriormente em torrencial afeto como problematizações cênicas, filosóficas e visuais dentro deste trabalho.

O SER-ARTISTA PANDÊMICO

Como performar enquanto ser-artista-pandêmico? Com tantos motivos para paralisar, o que ainda move? Como autorretratar aquele que não percebe mais em si um rosto? Como permanecer vivo e querer ser em meio a um cemitério tão grandioso?

Uma das poucas estratégias prudentes de partilha artística de si nos últimos tempos tem sido a *digiperformance*, nomenclatura autoral atribuída à uma performance digital de múltiplas linhas midiáticas, isto é, de partilha intermídia de um fluxo artístico único, pessoal e idiossincrático em uma perspectiva imanente do performar em dança em diálogo/contato com outras linguagens (MENDES, 2010).

Uma digiperformance encontra-se distante, mas muito próxima, pois penetra quem vê, mas também se deixa ser vista por binóculos. Uma digiperformance encontra-se no campo do paradoxo: da presença, da distância, do ser, do estar, do não-estar, do querer e do partilhar. Partilhas que envolvem facções de si irreconhecíveis por si mesmas, mas que de tão abstrata se faz ver como plena tentativa de estar em algum lugar e sendo alguma coisa.

Estar lá e não estar. Não estar. Está (GOMES, 2019).

A vida para além do oxigênio gera rostos e rostidades que trepidam por dentro complexos identitários em uma constante reinvenção de si para além de um rosto pré-formado, estratificado, ou mesmo para além da pretensão de um rosto quer compreensível ou aceitável.

Brito (2017, p. 143) propõe, em leitura de Deleuze e Guattari, que “um rosto não é encontrar ou procurar, nem equivale a fomentar um conceito, mas ele passa por maquinismo e por um conjunto de vigilância”, assim como “fomenta resistência, cava espaço de invenção, produz seus desdobramentos”.

Uma constante produção de si, de subjetividade que encontra num não-rosto algo que razoavelmente possa ser seu ou a si ser em período crítico de si e do outro. As substâncias, as essências e as identidades já entraram em crise. Há neste ensaio a defesa de uma contínua mutação de forças, um movimento constante em lutas que culmina num eterno “tornar-se” e nunca em um “tornado”, finito e estático. Não há como ter lugar, mas há luta para que se seja alguma coisa e esteja em algum canto não somente dentro de uma estatística (44901 (quatrocentos e quarenta e um mil e um), por exemplo).

Há o conflito, portanto, de ser inteiro e fragmentado ao mesmo tempo, um nada, mas tudo, um número e uma vida. Há um anonimato tão denso que mesmo que se procurasse um rosto descoberto nada seria visto. Há um abismo no lugar do rosto.

A CRISE DO A SI SER EM UMA DANÇA DIGIPERFORMADA

A primeira sessão digipperformada de “SOU” imprime a falta de ar.

O oxigênio enquanto agente de vida parou de circular por alguns segundos e a sensação de um não-ser se aproximando como iminência de um deixar de existir estampa as fotos que criam seus movimentos por si próprias e para si próprios: não movimentos de lentidão ou calma, mas de agitação e agonia.

Agonia.

Agonia, agonia.

Agonia e agonia!

Para onde o ar foi? O que essa pele que cobre o rosto e faz com que eu me sinta me perdendo de vez? O que sinto ao fechar os olhos e esperar tudo escurecer? O que sinto? O que sou? O que deveria estar sendo? *O que sinto?*

Agonia.

Agonia, agonia.

Agonia e agonia!

Figura 8. Para onde o ar irá se eu estiver indo junto?



Fotografia: Cleiane Moraes. Acervo Pessoal.

Figura 9. Para onde irei se acompanhar a não existência do ar?



Fotografia: Cleiane Moraes. Acervo Pessoal.

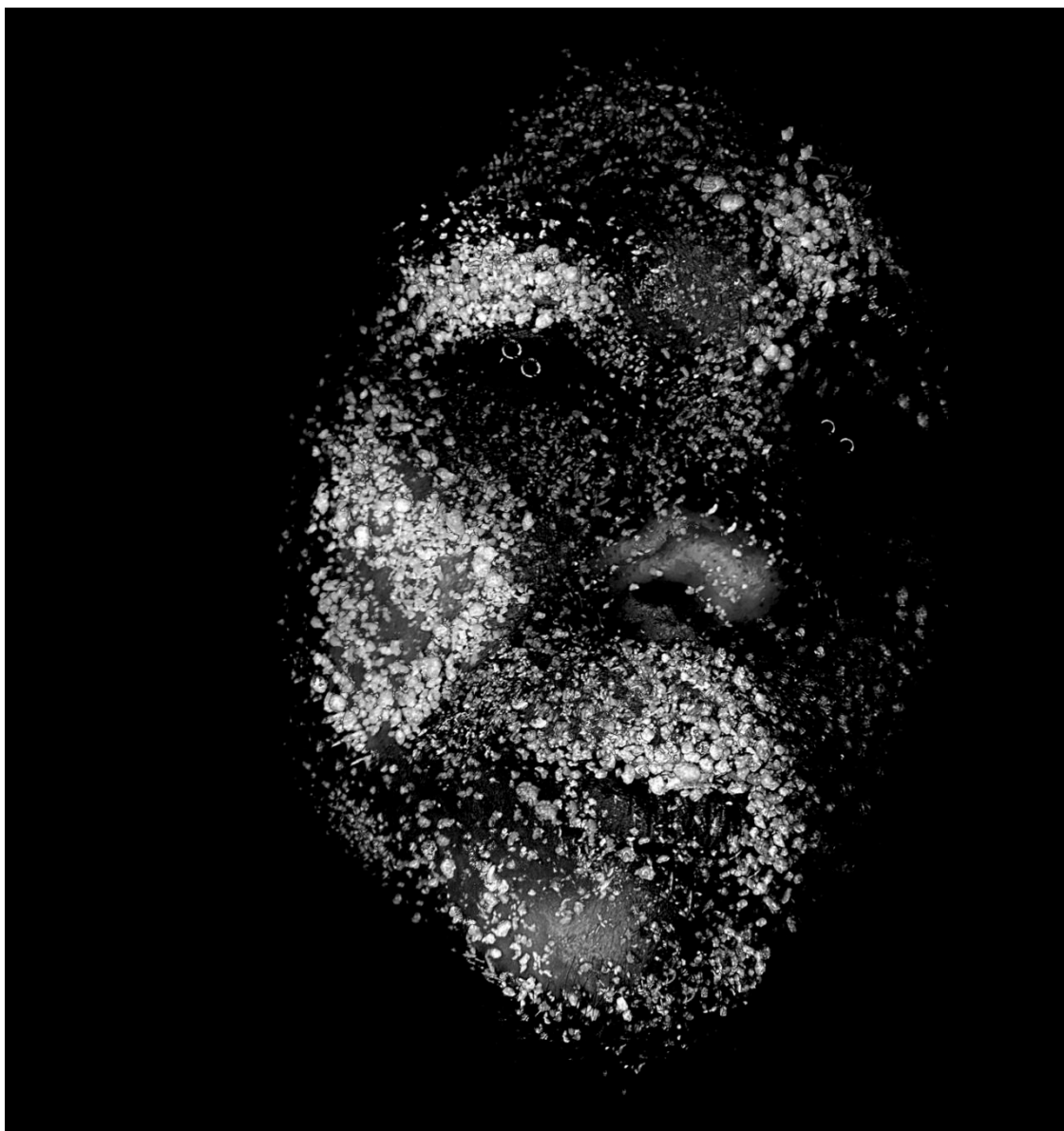
Figura 10. Para onde irão os gritos dos asfixiados?



Fotografia: Cleiane Moraes. Acervo Pessoal.

As autoimagens a partir do segundo ensaio de “SOU” remetem à fragmentação do ser ante a uma unidade rostiva. Na partilha de si consigo e com outro um pouco do outro que deixa de existir faz com que “eu” deixe de existir um pouco também. O esfarelamento do rosto é trazido como “cul”³³, isto é, como frações circulares, átomos, migalhas de múltiplas existências em uma.

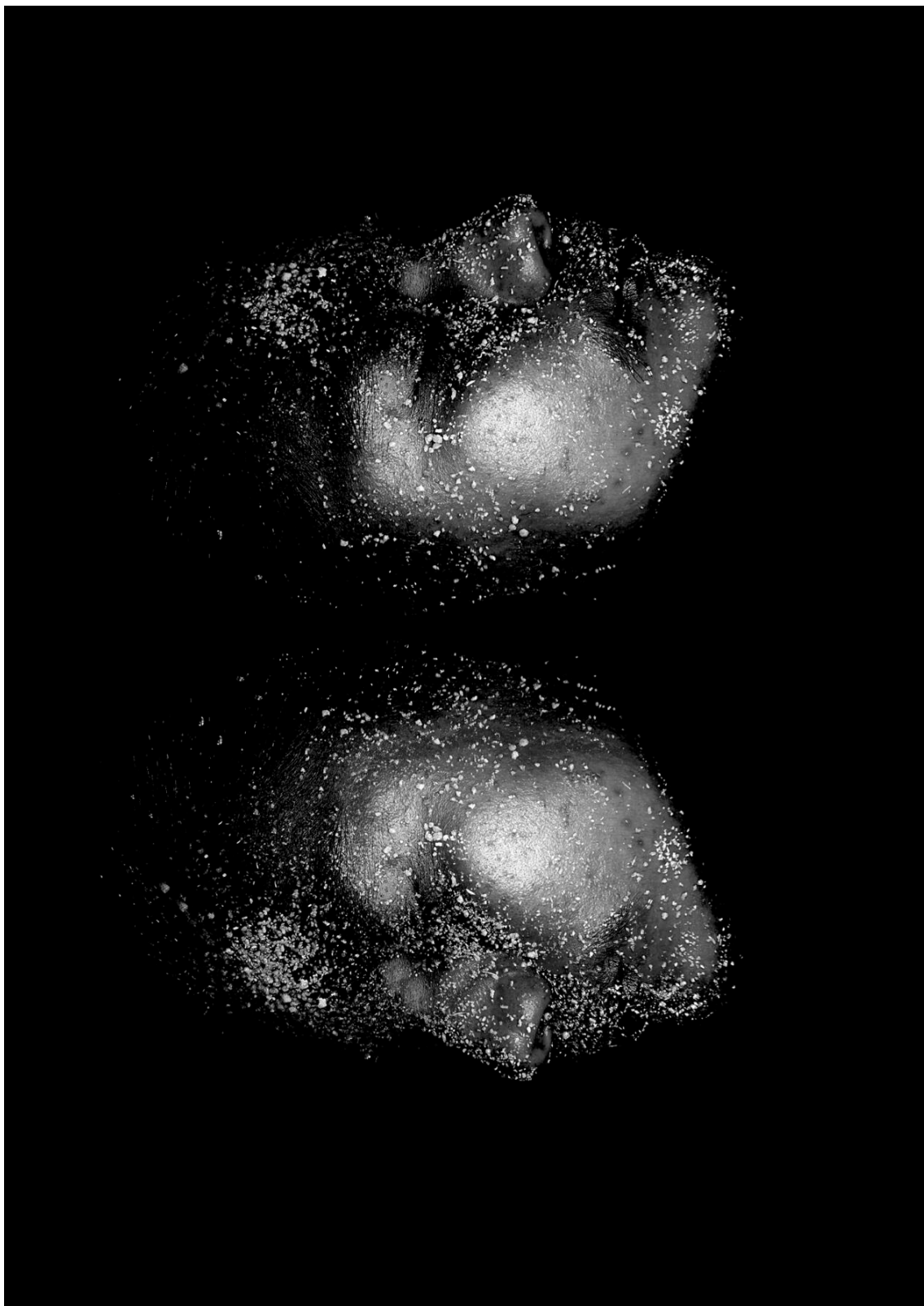
Figura 11. O esfarelamento do rosto que é muitos



Fotografia: Cleiane Moraes. Acervo Pessoal.

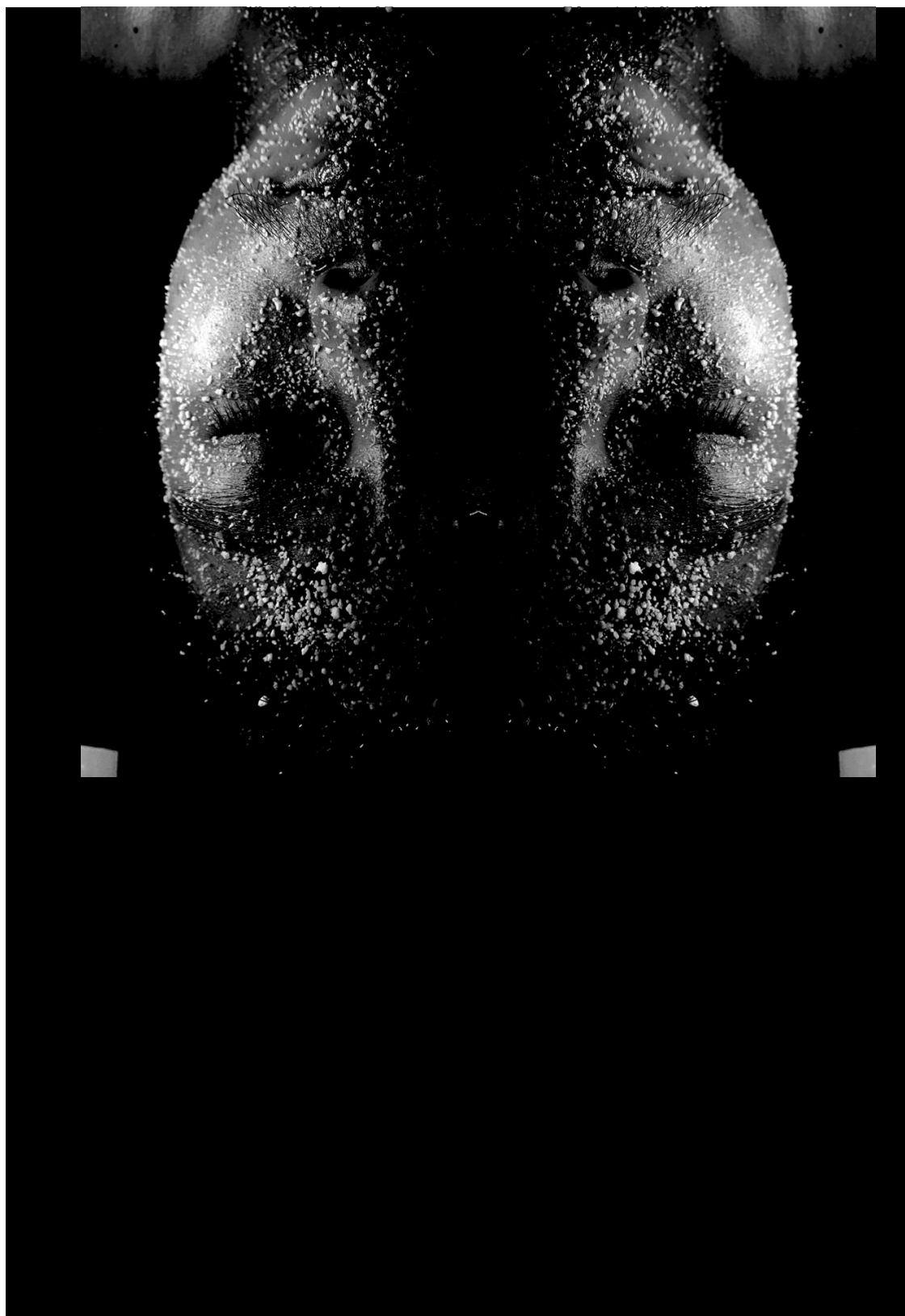
³³ Palavra amazônica para farelo, pó, farinha muito fina.

Figura 12. O outro-si como duplo esfacelamento do rosto pandêmico



Fotografia: Cleiane Moraes. Acervo Pessoal.

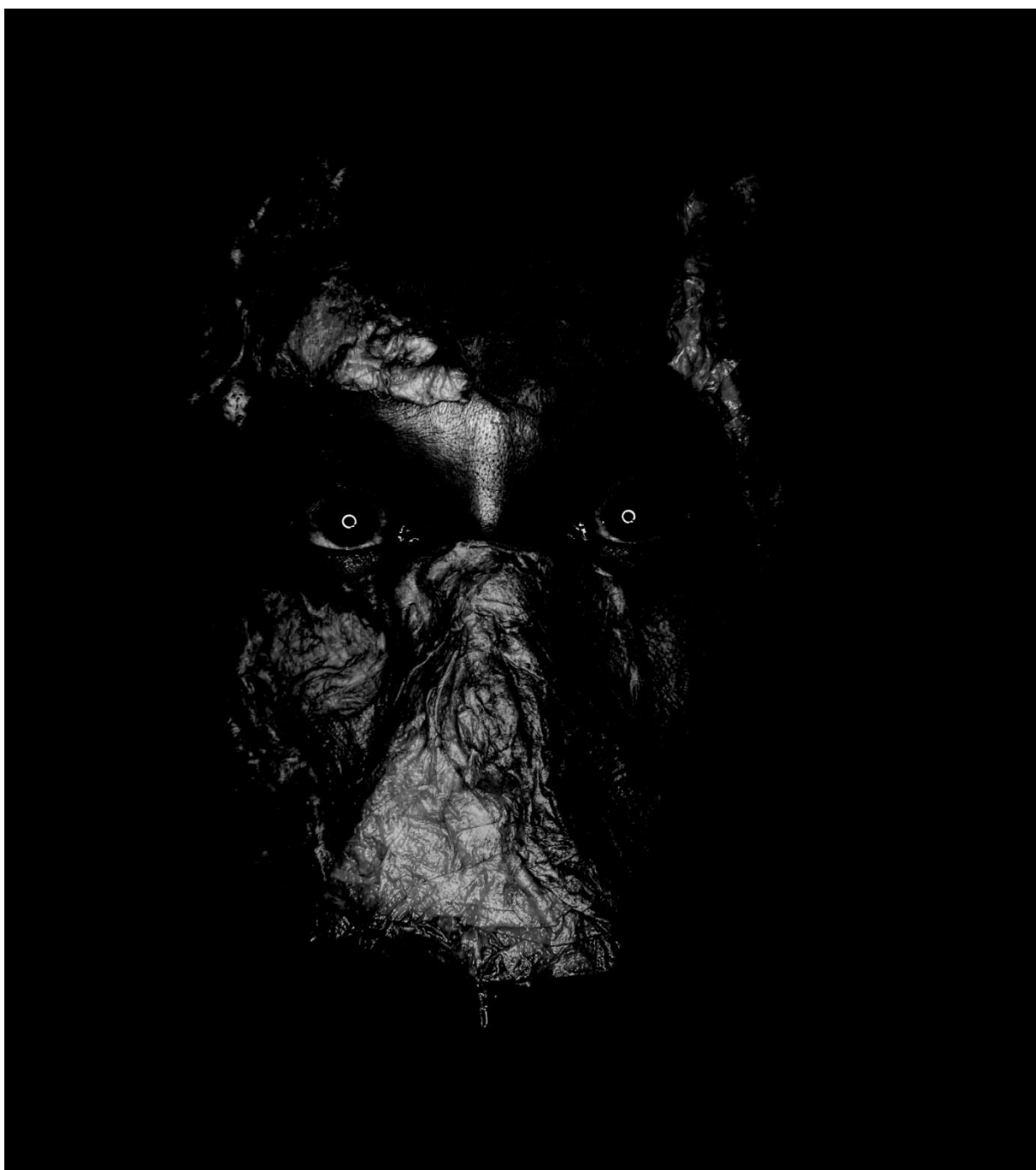
Figura 13. Uma mitose ôntica entre si e o outro no esfacelamento



Fotografia: Cleiane Moraes. Acervo Pessoal.

O terceiro ensaio traz consigo o acúmulo do a si ser como ato de crise de uma autoidentificação em atmosfera pandêmica. O corpóreo ebule, a pele empola, explode, eclode, cria cistos, incômodos e relevos. O dentro para fora em toda sua cólera. Um furor vindo à tona de uma pele irritada que carrega consigo dores que não só suas. Uma doença que assola e pulula um sujeito adoentado.

Figura 14. O rosto enrugado pela doença



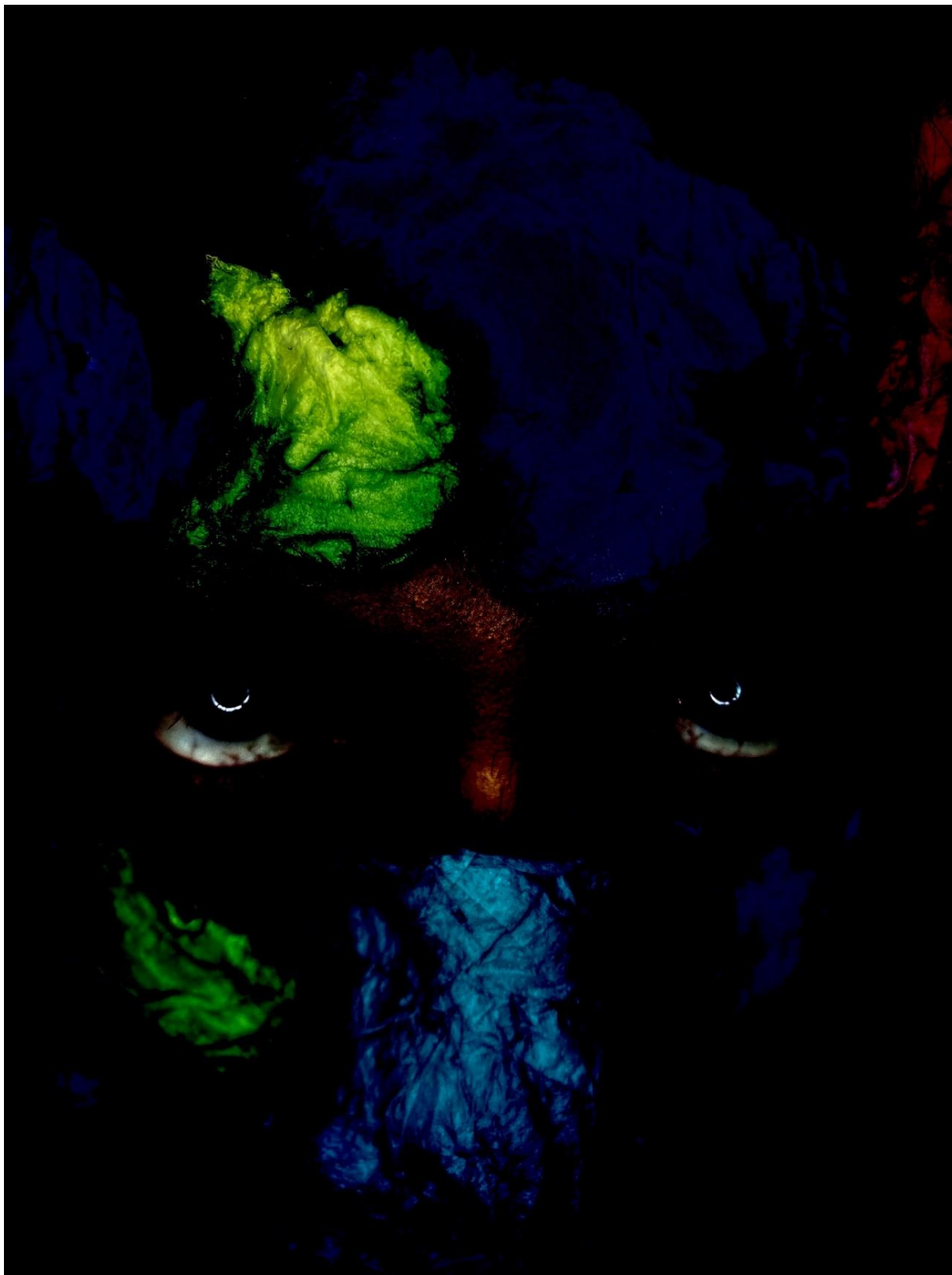
Fotografia: Cleiane Moraes. Acervo Pessoal.

Figura 15. O rosto rugoso como lugar da doença de si e do outro



Fotografia: Cleiane Moraes. Acervo Pessoal.

Figura 16. A explosão rostiva



Fotografia: Cleiane Moraes. Acervo Pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os apenas 03 (três) ensaios, de 07 (sete) ao todo, expostos no corpo deste texto expõem a latência de uma performance que problematiza o rosto, a autoidentificação e sua desintegração numa contemporaneidade de múltiplas complicações, dentre elas, a de COVID-19. Entretanto, estas discussões percorrem uma vida-artista (www.estudiorogo.com) com trabalhos artístico-performativos nesta mesma linha de empreendimentos cênico-teóricos.

Por fim, em tais conjunturas as subjetividades se comprimem ou se esgarçam, sendo, nestes ensaios, trabalhadas em sentidos ontológicos que fazem colidir as identidades com as diferenças, subjetividades e massificação de rostos de modo a se ressaltar a dificuldade última de uma instalação rostiva que se possa chamar de “eu”.

Neste trabalho foram expostos, em suma, quatro pontos que auxiliam no movimento dessa problematização: o primeiro quanto à aproximação entre ontologia, artista e arte; o segundo referente ao ser ou estar em estado pandêmico; o terceiro como vinculante do ser ao artista e sua obra como autoproblematização na pandemia e, por fim; o quarto ponto indicando a crise do a si ser evidenciada propriamente na produção artística dos referidos ensaios digiperformados.

Como as intempéries influenciam na autoidentidade ou de uma constituição dela, são questões que movem, neste sentido, vida e dança, tendo em vista que, como afirma Brito (2017, p. 147): “o rosto é o produtor de uma redundância, ele é a moldura, a tela, o quadro no qual os desenhos significantes são postos que neutralizam comunicações violentas, rebeldes”, coadunando com o pensamento de Deleuze e Guattari (1996, p. 32) de que o rosto, o identitário, “escava o buraco de que a subjetivação necessita para atravessar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, M. T. **A ontologia espinosista de Deleuze: univocidade, imanência, diferença.** Revista de Filosofia Aurora, [S.l.], v. 32, n. 56, jul. 2020. ISSN 1980-5934.
- BRITO, M. R. **Rostidade e Educação.** Arteriais – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA, 2017.
- COVID.SAUDE.GOV.BR. Disponível em: <<https://covid.saude.gov.br/>> acesso em: 24 mai. 2021.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- CASSIANO, M.; FURLAN, R. O processo de subjetivação segundo a esquizoanálise. **Psicologia e Sociedade**, v. 25, n. 2, p. 373-378, 2013.
- GOMES, R. F. **A ontologia imanente da obra corpográfica.** Anais do Simpósio Reflexões Cênicas Contemporâneas, 2019.
- LODETTI, M. D. **Interpretação e ontologia no pensamento de Nietzsche: ser, aparência e vontade de potência.** 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2007.
- MENDES, A. F. **Dança Imanente: da dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso.** São Paulo: Editora Escrituras, 2010.
- NUNES, B. História e ontologia. **Nat. hum.** [online], vol.1, n.1, p. 15-31, 1999.
- ORTEGA Y GASSET. **Meditação da técnica.** Rio de Janeiro: Livraria Ibero Americana, 1963.
- REALE, Giovanni. **História da filosofia antiga.** Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1994.
- SILVA, J. L. P. Principais influências na ontologia platônica dos diálogos intermediários. **Philosophos** - Revista De Filosofia, v. 15, n. 1, p. 119-145.
- SPINELLI, M. **Filósofos Pré-Socráticos. Primeiros Mestres da Filosofia e da Ciência Grega.** 2. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

A INTERMIDIALIDADE E A ESTÉTICA POLÍTICA NA VIDEODANÇA FENDAS NO TEMPO OU FERIDAS RASURADAS

Samuel Leandro de Almeida

Alex Beigui

DO PROCESSO CRIATIVO

O processo criativo se inicia através do contato com alguns conceitos políticos, tais como, micropolítica, ikupolítica, tanatopolítica e biopolítica. Sendo assim, em uma viagem para visitar o interior onde nasci, me deparei com um cenário que dialoga com os autores estudados. A partir do encontro entre paisagem conceitual e paisagem cartográfica ocorreu o processo criativo. A videodança em destaque nesse estudo intitula-se *Fendas no tempo ou feridas rasuradas*.

A comunidade em que vivi parte da minha infância e adolescência se chama Sítio Riachão, se localiza no município de Jucurutu, interior do estado do Rio Grande do Norte. A microrregião geográfica onde a cidade se situa é chamada de Vale do Açu com um clima semiárido. Segundo o site Weather Spark (2016), este tipo de clima na região é constituído pela escassez total ou parcial de chuva durante 8 meses do ano, às vezes, se estendendo por muito mais tempo.

Diante disso, ao retornar à comunidade me deparei com a seca de um açude no entorno do Sítio, reconstruído em 2019 pela prefeitura. O açude tem profundidade de mais ou menos 3 m, extensão de mais ou menos 1000 m² quando em uso a sua capacidade máxima. Com o período de estiagem e sua consequente seca, ele se tornou uma poça de mais ou menos 10 m² de extensão e menos de 1 m de profundidade. Assim, a paisagem seca e morta ao redor do açude me tomou de sobressalto e, com o contato com os estudos e pesquisas acerca das políticas de morte, observei a existência de um diálogo entre a paisagem cartográfica, as políticas de morte e o processo de criação em questão. Refletindo sobre quais ações poderiam ser tomadas pelo poder público para manter o açude com reserva de água por mais tempo, deparei-me com a urgência de refletir de modo crítico a indiferença também como uma espécie de morte.

Figura 17. Açude seco no Sítio Riachão, zona rural de Jucurutu/RN



Fonte: Arquivo pessoal.

Assim, a Figura 1 nos mostra a paisagem craqueada da terra seca, a pouca água do açude, as árvores e arbustos mortos ao redor dele. Estes elementos, pela sua configuração geográfica e espacial, apontam para uma dramaturgia da videodança que reflete o deixar morrer da tanatopolítica, perpetuada por uma política da indiferença. E para contrapor ao peso da morte composta pela paisagem seca e infrutífera, escolheu-se preencher o espaço com a criação artística, intervenção de resistência cuja potência priorizou a qualidade de movimento de impulso erótico (pulsão de vida), advindo da improvisação em tempo real, com peso leve, fluência livre e espaço multifocal, qualidades de movimento apresentadas por Fernandes (2006) nos impulsos de transformação labanianos. O impulso erótico se opõe diretamente e frontalmente ao impulso de tãatos, o que não impede que um nasça do outro e que entre eles possibilidades gerativas ocorram.

DA VIDEODANÇA E INTERMIDIALIDADE

Para dar prosseguimento, faz-se necessário explanar acerca da videodança enquanto um produto intermediário e a potencialização dos diálogos abordados neste estudo através desta configuração estética. Ela é um produto midiático que se origina a partir das características que convergem das mídias corpo e vídeo. Há algumas perspectivas possíveis para o entendimento da videodança enquanto um produto intermediário. Aqui abordamos duas delas, cujo entendimento atravessa a noção de videodança para Spanghero (2003, p. 37), a partir da qual o termo “[...] engloba três tipos de prática: o registro em

estúdio ou palco, a adaptação de uma coreografia preexistente para o audiovisual e as danças pensadas diretamente para a tela”. Destas práticas, definidas pela autora, entendemos e aplicamos o conceito de intermedialidade na terceira classificação por ela proposta:

A terceira forma de relacionar dança e imagem é chamada, em inglês, de screen choreography: são as danças concebidas especialmente para a projeção na tela. Esta prática implica a passagem da dança de um suporte para outro, como nos demais casos, mas concebida como um processo carregado de transformações que constroem novos conceitos. São danças criadas para o corpo do vídeo e para o olho que se habituou a conviver com televisão, vídeo e cinema (SPANGHERO, 2003, p. 37-38).

Assim, a videodança apresenta características híbridas entre a dança e o vídeo, necessitando ser criada com um diálogo entre as mídias, o que possibilita uma criação em dança potencializada pelo vídeo através da edição, da captura de imagem e dos recursos existentes na ilha de edição. Construindo uma relação intermidiática desde o pensamento estruturante da obra até sua apresentação enquanto produto final. Como podemos observar na Figura 2 abaixo, o corpo e o vídeo se mesclam e se confundem, possibilitando a exposição de dois espaços simultaneamente na mesma imagem. O corpo orgânico vivo e a paisagem morta bifurcam-se, colocando-se em justaposição e tensionando as pulsões acima destacadas: Eros e Tânatos.

Figura 18. Aspecto da intermedialidade, corpo e vídeo em diálogo



Fonte: Arquivo pessoal.

Desse modo, é mister entender o conceito de Intermedialidade adotado nesse estudo. Trata-se de um conceito desenvolvido em duas perspectivas, uma norte-americana e uma alemã. Na perspectiva norte-americana o estudo do conceito é voltado para a prática de produtos originados entre linguagens

artísticas, ou seja, o campo das interartes. Já na alemã, a perspectiva é voltada para o entendimento de objetos conectados por relações midiáticas. Nesta última, muitos produtos e práticas são entendidos como mídias, então, adotamos ela, pois, podemos pensar o corpo e o vídeo como mídias em um campo mais estendido. Nesse sentido, também optamos por trabalhar com o conceito de Intermidialidade, proposto por Rajewsky (2012). A autora conceitua os estudos intermidiáticos em duas perspectivas, uma de sentido amplo e outra de sentido restrito.

A perspectiva de sentido amplo entende que a Intermidialidade acontece em qualquer fenômeno que ocorra entre mídias, a partir do prefixo “inter” e a compreende como uma “categoria ou condição fundamental” de acordo com Rajewsky (2012). No entanto, por esta categoria ser abrangente “[...] não nos permite derivar uma única teoria que se poderia aplicar uniformemente a todo assunto heterogêneo [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 18). Desse modo, pode-se observar a videodança, nesse contexto, como um fenômeno que existe a partir da interação entre duas mídias, porém, por ser uma categoria ampla, compreender a videodança através dela não possibilita caracterizar precisamente o fenômeno estético e intermidiático, pois o fenômeno estético da videodança além de necessitar de mais recursos para a sua realização, ele aumenta a complexidade da relação.

A segunda perspectiva, o sentido restrito, aborda a “[...] intermidialidade como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 19). A autora ainda classifica essa categoria em três subcategorias, a saber: a transposição midiática, a combinação de mídias e as referências intermidiáticas.

Segundo Rajewsky (2012), a transposição midiática é a conversão de um objeto de mídia em outra mídia, como por exemplo, adaptações cinematográficas. A combinação de mídias diz respeito aos fenômenos multimídias, mixmídias e intermídias, sendo “[...] determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Por fim, as referências intermidiáticas são definidas pelas menções de uma mídia em outra, uma cena teatral em um filme, por exemplo.

Neste sentido, entendemos a videodança como uma combinação de mídias e, portanto, como uma prática intermidiática. Devido à característica híbrida, a videodança combina a mídia corpo e a mídia vídeo gerando um novo produto midiático e estético. Além disso, este produto é atravessado pelas configurações de ambas as mídias e proporciona novos olhares para o corpo e para o vídeo. Logo, a criação estética em videodança é composta pelo pensar do/o corpo em movimento junto com a imagem e suas

possibilidades de modificação após a captura. Nesse sentido, torna-se oportuno lembrar a concepção de paisagens sonoras de Gertrude Stein, cuja influência marcante encontra-se presente nos espetáculos de Bob Wilson.

Para o entendimento da combinação de mídias, recorremos a três teorias para pensarmos as singularidades de cada mídia. A teoria de classificação dos media de Pross (1971), trazida para o Brasil por Baitello Junior (2001), a teoria corpomídia de Katz e Greiner (2005) e a teoria do sistema midiático de Kittler (2019). Assim, podemos colocar as mídias em perspectivas distintas e entender o diálogo através da combinação que acontece na videodança.

Segundo Baitello Junior (2001), Harry Pross categoriza as mídias em três divisões: a mídia primária, a secundária e a terciária. A primária diz respeito ao corpo de onde toda comunicação se origina e para onde retorna. A secundária ao tipo de suporte utilizado pelo emissor de uma informação, ou seja, para se comunicar o emissor envia uma informação através de uma ferramenta específica na qual o receptor não precisa de suporte para receber a informação. Exemplos desse tipo de mídia são a escrita, o desenho, imagens. Por fim, a terciária abarca toda mídia existente a partir do desenvolvimento da eletricidade, das quais para a informação ser recebida e emitida, tanto o receptor quanto o emissor, precisam de ferramentas para o seu transporte.

O corpo como mídia primária cria, media, troca e recebe toda informação existente no mundo. Como dito por Pross (1971 apud BAITELLO JUNIOR, 2001, p. 2) “toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os participantes individuais se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação humana retornará a este ponto”. Desta forma, destaca-se a primeira mídia presente na criação em videodança, o corpo, importante à dança e à comunicação como produtora e receptora das informações do ambiente.

A segunda mídia da videodança, o vídeo, constitui-se como uma possibilidade da mídia terciária. Essa enquadra toda tecnologia proveniente da eletricidade, além da necessidade da utilização de suportes pelo emissor e pelo receptor para a realização da comunicação. Pode-se pensar na mídia terciária como o cinema, a televisão, o telefone, o rádio, o vídeo etc., neste sentido, as mídias digitais, que atravessam nosso tempo, caracterizam-se como mídia terciária por serem mediadas pela eletricidade.

Na verdade, a grande mídia terciária do nosso tempo é a eletricidade, o mediador de todas as outras possibilidades de geração, transmissão e conservação de mensagens. Graças aos sistemas e redes elétricos puderam ser desenvolvidos todos os grandes sistemas contemporâneos de comunicação terciária. Estes sistemas se caracterizam pela relativização do espaço (até sua anulação), tornando

irrelevante a dimensão do transporte físico de suportes ou portadores de mensagens (BAITELLO JUNIOR, 2001, p. 6).

Nesse sentido, proposto por Baitello, a videodança dialoga com a mídia da telepresença e, conseqüentemente, com a anulação do espaço. Então, ela permite captar o corpo presente e o disseminar na rede quando em contato com o ciberespaço. A videodança se constitui enquanto uma prática intermediática ao mesclar características do vídeo e da dança, duas mídias distintas que, por determinadas convergências, originaram uma nova prática artística. Através dessa prática intermediática amplia-se as possibilidades de criação em dança, o que viabiliza produções estéticas em espaços diversificados, possibilitando a criação de obras que colocam em diagonal noções como local, regional, nacional e internacional, bem como dimensões como singular e universal, presença e ausência.³⁴

Recorremos, ainda, ao Sistema Midiático de Kittler (2019), para entendermos as funções de cada mídia e sua respectiva categoria de acordo com ele. Para este teórico da mídia, o sistema midiático se desenvolve a partir das guerras que atravessam a humanidade. Neste sentido, temos o primeiro diálogo das tecnologias com a biopolítica e a tanatopolítica formuladas por Michel Foucault.

Além da relação entre as tecnologias e a guerra, Kittler também apresenta a relação da tecnologia com a deficiência. O autor explana que os criadores de duas das três mídias, sobre as quais ele discorre a respeito ao longo da obra, eram deficientes e que “[a]s deficiências isolam e tematizam os fluxos de dados dos sentidos” (KITTLER, 2019, p. 49). O isolamento permite a investigação do sentido e a criação de uma tecnologia que tenha função semelhante.

O corpo com deficiência ou não, é tematizado e estudado para a construção das tecnologias conhecidas. Assim, há também o atravessamento de um corpo que pode morrer e um que não pode, seja através da guerra, seja deixado para morrer sem auxílio com a deficiência ou ainda para o experimento da deficiência para a construção de novas tecnologias.

Nesta direção, Kittler (2019) explana, a partir da apresentação de dados históricos e tecnológicos, que é impossível a compreensão das mídias como propõe McLuhan (2007), pois manipulam o nosso olhar sobre elas e nos torna apenas os registros transmitidos por elas. Neste viés, percebe-se que a existência das mídias tecnológicas modifica os corpos em contato com elas, contudo, estas mídias também são modificadas, seja através de recriações, seja através do cruzamento de novas informações.

³⁴ Transmitindo através de uma plataforma *mainstream* de vídeos, o *YouTube*, uma videodança atravessada pelas questões micropolíticas de uma região no interior do Nordeste brasileiro.

Compreender as mídias – apesar do título *Understanding Media*, de McLuhan – permanece impossível, porque as tecnologias de comunicação dominantes controlam à distância todo entendimento e provocam suas ilusões sobre elas. Porém, parece possível, nas cianotipias e diagramas elétricos, ler as figuras históricas do desconhecido chamado corpo, mesmo que estes comandem impressas de livros ou computadores eletrônicos. O que permanece das pessoas é aquilo que a mídia é capaz de registrar e transmitir (KITTLER, 2019, p. 19).

Além disso, o teórico alemão contribui com este estudo apresentando o panorama do desenvolvimento do sistema midiático do século passado. É importante destacar que o entendimento de mídia adotado aqui atravessa a existência da humanidade como qualquer ferramenta utilizada pelos humanos. Contudo, o sistema midiático apresentado por Kittler (2019) dialoga com as mídias digitais que fazem parte da criação em videodança. Assim, Kittler (2019) identifica que as três funções das mídias são o registro, a transmissão e o cálculo.

Pode-se comparar a mídia corpo e a mídia vídeo com as funções elucidadas por Kittler (2019), colocando uma luz sobre a videodança. Nesta direção, o corpo registra, transmite e calcula informações biologicamente. O corpo é a mídia de si mesmo (KATZ; GREINER, 2005). O vídeo é a transmissão do registro e do cálculo de informações que são apresentados em tela, seja do computador, da câmera ou do *smartphone*.

Para liberar a história mundial (de assuntos do comando secreto e protocolos de processos literários), o sistema midiático procedeu em três fases. A fase 1, desde a Guerra Civil Americana, desenvolveu tecnologias de registro para acústica, óptica e escrita: filme, gramofone e o sistema homem-máquina da *typewriter*. A fase 2, desde a Primeira Guerra Mundial, desenvolveu para cada conteúdo de registro uma tecnologia de transmissão elétrica apropriada: rádio, televisão e seus gêmeos mais secretos. A fase 3, desde a Segunda Guerra Mundial, transferiu o diagrama esquemático de uma máquina de escrever para a tecnologia da previsibilidade em si: a definição matemática de computabilidade elaborada por Turing batizou em 1936 os computadores vindouros (KITTLER, 2019, p. 332).

Desse modo, é um estigma negativo a evolução das mídias atravessar as guerras mundiais, contudo, ela também é atravessada pelas deficiências e pelo fazer artístico. Neste sentido, as tecnologias desenvolvidas nas guerras marcaram as que surgiram subsequentemente, logo, pode-se pensar que mesmo sendo o contexto bélico negativo, ele contribui positivamente para os avanços das diferentes áreas que são atravessadas pelas tecnologias.

Diante desse contexto, identificamos o corpo e o vídeo como duas mídias distintas que dialogam e convergem constituindo a videodança pela perspectiva kittleriana. Por meio dessa convergência são possibilitadas insurgências e rompimentos estéticos na criação artística, disseminados em rede pelas plataformas de vídeo e redes sociais. Desse modo, como destacado acima, os atravessamentos políticos de pequenas comunidades são levados para espaços mais amplos de visibilidade, esgarçando as fronteiras geográficas.

DAS POLÍTICAS TRANSVERSAIS E DOS ATRAVESSAMENTOS

Podemos perceber que as tecnologias atuais trazem em sua história os terríveis estigmas das guerras. Ou seja, carregam consigo a morte de milhões de sujeitos e subjetividades. No entanto, neste trabalho, propõe-se utilizar as mídias para expor e denunciar políticas de morte presentes no sertão nordestino, especificamente, na região do sertão do Estado do Rio Grande do Norte. Assim, busca-se evidenciar através da obra, em processo, as necropolíticas atuantes no município e na comunidade, onde ela surge com mais força rivalizando com ação climática e seu impacto.

A morte se faz muito presente no dia a dia dos sujeitos do semiárido do sertão brasileiro, seja a morte dos animais devido a fome, seja a da vegetação pela escassez de água, seja ainda pela violência policial que atinge a população. Então, os sujeitos que constituem as comunidades criam modos de insurgências para lidar com essa realidade que os atravessa.

Desse modo, dialogo com alguns pensadores para estabelecer linhas artísticas de fuga no combate à política de morte que nos assombra. Portanto, proponho uma interseção entre a Ikupolítica de Nascimento (2020) e a micropolítica de Rolnik (2020) para criar uma poética híbrida política em contraposição a tanatopolítica discutida por Tiburi (2008, 2018).

A tanatopolítica é uma contraposição anterior à biopolítica de Michel Foucault. Ela consiste em um regime de poder que faz morrer e deixa viver, “o regulamento oculto da morte dos outros” (informação verbal)³⁵. Ela é anterior à biopolítica e legisla sobre a vida nua, a vida não politizada, ou seja, aquela não importante para a política. Então, o poder atua diretamente nesses corpos, nessas vidas, possibilitando,

³⁵ Conceito apresentado por Márcia Tiburi na Palestra Tanatopolítica: regulamentos ocultos da morte dos outros, realizada no Café Filosófico do Instituto CPFL em 2008.

viabilizando ou facilitando sua morte, seja através da invisibilidade de suas questões ou de sua dizimação enquanto corpo social.

Para Tiburi (2018) vale refletir na perspectiva de que a tanatopolítica ainda hoje não só atua nos corpos, como também, é uma das linhas de atuação do fascismo presente no nosso cotidiano. Ela dissimula suas armas em discursos nacionalistas ou em ações pseudoprotecionistas. Logo, o cálculo sobre a morte ainda existe e atua de forma mais velada, deixando morrer os corpos despolitizados. A guerra bélica cede espaço para uma guerra civil cujos campos opostos nunca lutam em pé de igualdade.

Mas o fascismo está também – mais velado – na condição miserável em que são deixadas milhões de pessoas sob a fome. A velha tanatopolítica (a política dos grupos que decidem sobre a morte do outro) – aquela que nas teorias de Foucault poderia ter sido superada – retorna à cena e se mistura à moderna biopolítica como controle sobre a vida em um tempo em que o nome “vida” nos obriga a pensar mais (TIBURI, 2018, p. 4).

Sendo assim, como perceber a tanatopolítica existente no semiárido norte-rio-grandense? Percebemos a tanatopolítica na medida em que a prefeitura atua na criação de um reservatório natural de água, um açude, entretanto, deixa o ambiente cuidar da manutenção, ou seja, espera a escassez de chuva manter o reservatório cheio para atender à comunidade que o utiliza.

Em uma região onde a chuva é perene ao longo do ano, a atuação política de reconstrução do reservatório seria o suficiente para atuar na manutenção da vida. Contudo, no cenário climático dessa região, a reconstrução sem manutenção do reservatório é insuficiente para atuar positivamente na comunidade. Consequentemente, o reservatório seca devido ao seu uso pela comunidade, bem como, pela ação climática e pela necessária utilização da água.

Desse modo, o poder político constrói a possibilidade da vida, mas deixa intencionalmente que o ambiente atue diretamente para a morte da comunidade e dos animais. Então, como o governo pode atuar diretamente numa biopolítica que distancie a relação com a morte tão comum no cotidiano dessa comunidade? Encontramos aí, toda a significação da morte e das suas possibilidades subjetivas de subversão e de insurgência, ampliando o abismo social que existe no país decidindo sobre quem pode morrer e quem deve viver.

Figura 19. Tecnologia digital e o ambiente de morte na intermedialidade



Fonte: Arquivo pessoal.

Nesta perspectiva, criar em videodança nesse ambiente se apresenta como um modo de subverter, denunciar e expor o descaso e a ação política direta do governo sobre os sujeitos presentes nessa comunidade. Assim, como elucida a Figura 3, trazer a tecnologia digital para um ambiente onde a morte está presente é deixar latente a memória das tecnologias, bem como, a memória do corpo que conhece o ambiente e entende o peso da morte que circunda o tecnodeserto que ambienta a videodança *Fendas no tempo ou feridas rasuradas*. Tiburi (2018) propõe, ainda, uma forma de contrapor a importância da vida na relação com as políticas da morte.

Para isso, temos que melhorar os métodos que nos permitam manter a alma viva. Temos que fazer valer o amor capaz de enfrentar o ódio. Mas tem que ser amor mesmo, amor de verdade. O amor não é um sentimento ou uma postura fácil. Ele dá trabalho. É evidente que o ódio é mais fácil de sentir, não exige esforço, ao contrário, causa muito prazer. Talvez estejamos mais uma vez na guerra entre “Eros” e “Tanatos” – o desejo de vida contra o desejo de morte. A negação, a destruição são compensações fáceis. Além disso, a sensação de que se está vivo quando se odeia é imensa. E é isso também o que temos que superar (TIBURI, 2018, p. 3).

Os modos de criação na contemporaneidade se propõem como práticas poéticas subversivas das políticas mortais que nos cercam, podendo serem deslocados e atravessados pelos afetos e pelo amor da criação e da integração de Eros que liga, une e articula. Logo, mais do que nunca, a importância de sentir humano se configura como uma força de combate ao poder que nos mata, utilizando contra ele, armas de criação, dispositivos de captação e de desvios paradoxais. O corpo, com sua percepção do mundo, se apresenta como uma forma de levante contra o poder esmagador que existe sobre ele, tornando-se e tornando o mundo sensível como grande palco de expressividade.

Nesse caminho, *Fendas do tempo ou feridas rasuradas* propõe também um diálogo com Nascimento (2020), quando o autor apresenta a noção de uma ikupolítica³⁶ através do resgate das experiências sensoriais frente ao ambiente e à comunidade. A partir de uma reconstrução da memória do corpo que habita a comunidade, como também, a união da comunidade e uma celebração da vida.

Assim, apesar do corpo-água ser retirado da comunidade sem a preservação necessária, mas compreendendo que a preservação deveria vir de agentes do poder, propomos a presença deste corpo na rede, no sentido de que a virtualização dele potencializa sua existência e denuncia a falta de ação do poder público. Uma ação na inação, um movimento estético político no estático da ordem.

Desse modo, como propõe Nascimento (2020), há uma transformação da necropolítica em ikupolítica, ao deixarmos de ser o inimigo, o Eles para ser morto e nos tornamos o Nós, através das revivências das memórias e das conexões eróticas estabelecidas com o ambiente e a comunidade. Passamos de agentes passivos da morte a agentes ativos de levante amoroso contra a violência odiosa. Em outras palavras, a travessia de inevitabilidade de Tânatos para a transformação de Eros. Para o autor:

A morte no contexto necropolítica – seja autoimposta ou imposta por alguém – é sempre rodeada de violência ou crueldade: uma espécie de resolução de uma *vida sofrida* e não de uma *vida vivida*, tal como acontece quando *lku* nos toca (NASCIMENTO, 2020, p. 32, grifos do autor).

Identificamos que o que movimenta a construção da obra é a força do desejo gerada pelas insurgências micropolíticas da comunidade as quais não se deixam abater com as políticas de morte que a rodeia, a aprisiona, a limita, a oprime. Neste sentido, há uma reverberação no corpo que impulsiona a atividade criativa em uma dança afetada micropoliticamente pelo ambiente, um corpo vibrátil e um corpomídia. Segundo Rolnik (2020, p. 3), a força do desejo é a “[...] força vital que move a existência individual e coletiva”, assim, estar presente na comunidade, vivenciá-la novamente resgatando memórias, promove uma pulsão vital que propicia a própria criação.

Além disso, a interação do corpo com o ambiente propicia complexidade e transformações em ambos. Logo, dialogamos com Santana (2002, p. 22) “[c]omo sistemas abertos, o corpo – ou a dança –, a tecnologia e o próprio mundo estão em constante troca, modificando-se e tendendo à complexidade”. Então, o corpomídia e vibrátil se torna um modo de gerar complexidade, modificando mutuamente a si

³⁶ Ikupolítica é um conceito proposto para se contrapor à Necropolítica. A morte pela necropolítica é violenta, ela assassina e retira o corpo abruptamente. A morte pelo toque de lku, a ikupolítica, é calma, amorosa, ela retira a ligação com o corpo e deixa o espírito na memória da comunidade enquanto ancestral. A ikupolítica não rompe com a vida, ela a transforma.

mesmo e ao ambiente. Um sistema aberto em constante diálogo com o ambiente desértico, vibrando e constituindo sua subjetividade.

Destarte, percebemos a obra artística sendo desenvolvida através de uma micropolítica ativa na qual a ação sobre os corpos da comunidade cria uma desestabilização dos afectos e perceptos que impulsionam a criação artística através do desejo. Então, os gérmenes que habitam o corpo são expressos através do vínculo com a comunidade, como explana Rolnik (2020), sobre o processo de germinação pela micropolítica ativa.

Com isso, o mundo larvário que nela habita terá grandes chances de germinar: é na ação do desejo que se plasmará a germinação. A ação desejante, neste caso, consistirá num processo de criação que, orientado pelo poder de avaliação dos afectos (o saber-do-corpo), irá materializá-los em imagem, palavra, gesto, obra de arte, modo de existência ou outra forma de expressão qualquer. E se essa operação conseguir se realizar plenamente, ela dará uma consistência existencial ao mundo de que tal germe é portador, ao dotá-lo de um corpo sensível. Por não ser um representante da experiência que lhe deu origem, mas sim um transmissor de sua pulsação, tal corpo terá um poder de contaminação de seu entorno. É que sua presença viva convoca ressonâncias nas subjetividades que o encontram, abrindo a possibilidade de que elas também se sustentem na desestabilização, de maneira tal que um processo de criação possa nelas se desencadear levado por seu próprio desejo. O mundo virtual que as habita se atualizará, por sua vez, em outras tantas imagens, palavras, gestos, obra de arte, modos de existência ou outras formas de expressão quaisquer (ROLNIK, 2020, p. 14-15).

Portanto, a visita e o retorno à comunidade proporcionaram modos de reflexão e expressão artística através da revivência das memórias e da construção de novas experiências com o ambiente. Ou seja, o estabelecimento de vínculo gera novas possibilidades criativas e de transformações micropolíticas através das quais foi possível desenvolver a obra.

Desse modo, podemos perceber que a ikupolítica e a micropolítica se estabelecem como forças políticas de pulso em processos criativos que atravessam as subjetividades através do contato com os ambientes nos quais as políticas de morte e o poder atuam diretamente de forma velada. Portanto, essas duas formas de insurgência contra as macropolíticas constituem uma poética política híbrida impulsionada pela subjetividade e pelo pertencimento a determinados espaços e grupos contra os quais o poder atua violentamente. Contudo, as subversões surgem mediadas por dispositivos de resgate de memórias e de atravessamentos subjetivos em coexistência com o lugar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com o exposto, podemos perceber como aspectos da subjetividade possibilitam a criação artística, atravessando questões macropolíticas que tocam o nosso corpo. Também identificamos uma das diversas possibilidades de metodologia criativa perpassada pela micropolítica e ikupolítica se constituindo como um modo de insurgência em espaços onde o poder atua direta e indiretamente.

Além disso, dois aspectos importantes dos atravessamentos da micropolítica e da ikupolítica que permearam a criação do trabalho foram: a utilização do afeto, do sentimento, de Eros para se propor contra o ódio de Tânatos existente no mundo e do corpo como potencializador da contaminação de questões subjetivas advindas da relação corpo-mídia e corpo-ambiente. Estes aspectos auxiliam na construção de uma prática artística vulnerável, na medida em que expõe o sentimento do artista, mas, simultaneamente, potente na modificação da direção dos vetores de poder que se incidem sobre o corpo.

Por fim, a intermedialidade também viabiliza a relação da experiência estética com as questões sociais, pois amplia as possibilidades de disseminação em rede de obras que são também obras-pensamento. Desse modo, entender o corpo enquanto vibrátil e corpomídia permite um vínculo com o espaço em que se cria, gerando processos artísticos em diálogo com questões políticas que se sobrepõem ao espaço. O corpo em interação com o ambiente, comunicando-se com ele e se contaminando com a potência de existir e de coexistir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAITELLO JUNIOR, Norval. O tempo lento e o espaço nulo: mídia primária, secundária e terciária. //x FAUSTO NETO, Antônio et al. (Org.). **Interação e sentidos no ciberespaço e na sociedade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/viewdownload/7-baitello-junior-norval/10-o-tempo-lento-e-o-espaco-nulo-midia-primaria-secundaria-e-terciaria.html>. Acesso em: 22 fev. 2021

FENDAS no tempo ou feridas rasuradas. Videodança. Produção e Direção: Samuel Leandro. 2021. Publicado pelo canal Samuel Leandro. Disponível em: https://youtu.be/yiyEP7r_KG8. Acesso em 24 fev. 2021.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. //x GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

KITTLER, Friedrich A. **Gramofone, filme, typewriter**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores, Daniel Martineschen. Belo Horizonte: Editora UFMG. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2019.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Da necropolítica à ikupolítica: para os terreiros, o problema não é morrer pelo toque de iku, mas ser morto por elementos violentos que nos retirem da comunidade. **Revista Cult**. 2020. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/da-necropolitica-a-ikupolitica/>. Acesso em 22 fev. 2021.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. //x DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. São Paulo: n-1 Edições, 2020.

SANTANA, Ivani. **Corpo aberto**: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

SPANGHERO, Maira. **A dança dos encéfalos acesos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. Disponível em: https://www.academia.edu/463865/A_dan%C3%A7a_dos_enc%C3%A9falos_acesos. Acesso em: 21 fev. 2021.

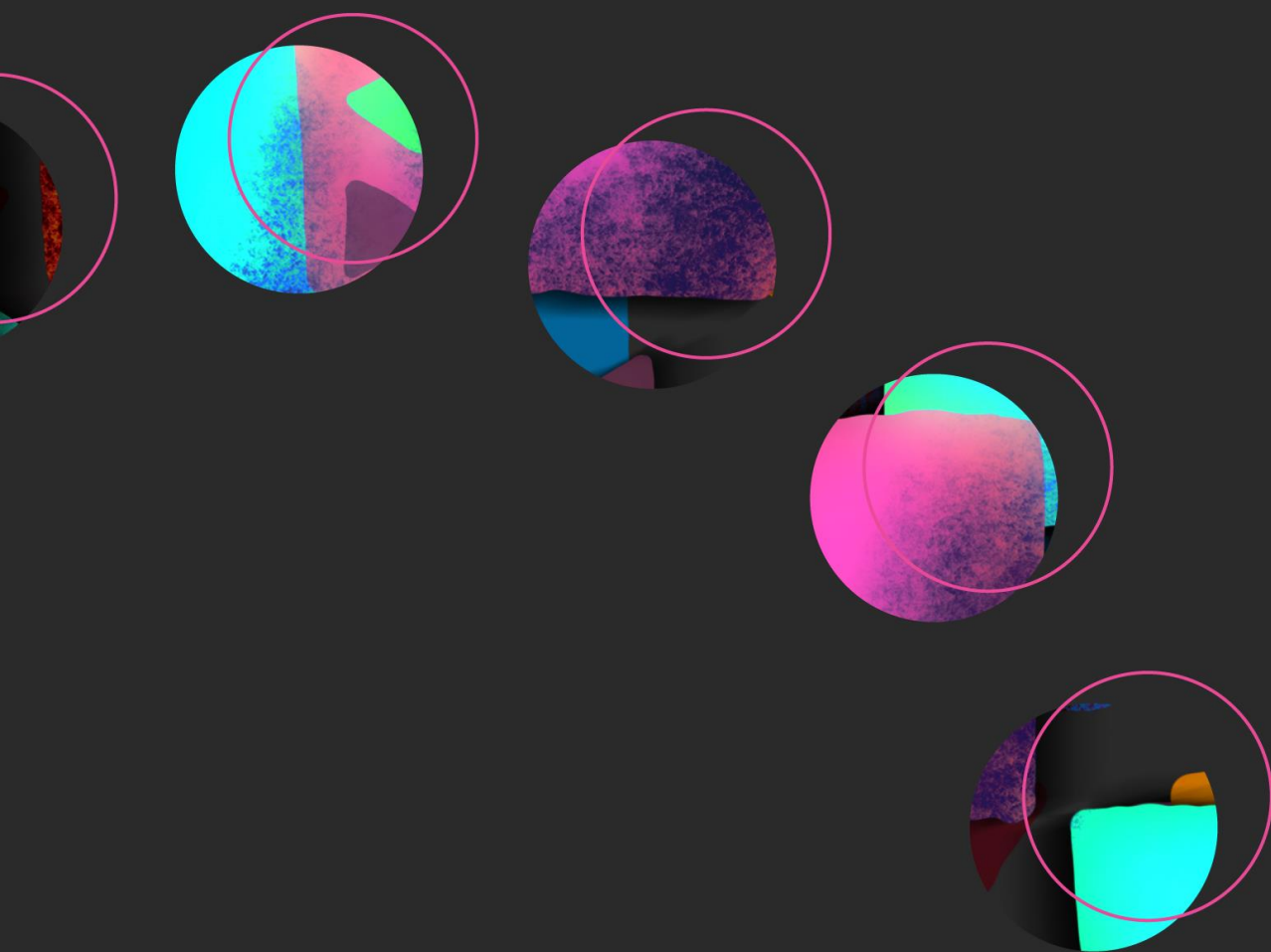
TANATOPOLÍTICA: regulamentos ocultos da morte dos outros. Palestra de Márcia Tiburi em 03 de outubro de 2008. Publicado pelo canal Instituto CPFL. Disponível em: <https://vimeo.com/26935920>. Acesso em: 24 fev. 2021.

TIBURI, Márcia. Os desafios da política. **Revista Cult**. 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-desafio-da-politica/>. Acesso em: 22 fev. 2021.

WEATHER SPARK. **Condições meteorológicas médias de Jucurutu.** Disponível em: <https://pt.weatherspark.com/y/31206/Clima-caracter%C3%ADstico-em-Jucurutu-Brasil-durante-o-ano>. Acesso em: 22 fev. 2021.

APRESENTAÇÃO 5

**COMO ESTÃO (SOBRE)VIVENDO
CORPOS E CORPAS
QUE DANÇAM SUAS
TRADIÇÕES, ANCESTRALIDADES E
ESPIRITUALIDADES?**



Em *A falta que a festa faz ou por que a dança é essencial*, Maria Acselrad (UFPE) propõe uma reflexão a respeito dos impactos da pandemia de Covid-19 nas festividades, rituais, performances coletivas de grupos de tradição popular.

Partindo do questionamento acerca do que pode ser considerado essencial em tempos de pandemia, a autora sustenta o papel das danças para o convívio social e dinâmicas comunitárias ao colocar em relevo sua implicação com ancestralidade, espiritualidade, valores éticos e princípios estéticos. Deste modo, Maria Acselrad defende que as danças “amplificam a experiência do que é estar vivo, em comunhão” (p.147).

Diante desta compreensão, como não dançar? Como viver em isolamento? Como dançar em meio a tanta dor? Perguntas que vão se desdobrando ao longo do artigo, o qual aborda as experiências de resguardo, mutirão e solidariedade das danças que resistem - inclusive apesar do Estado. Expondo um complexo jogo de forças que se atualiza, mas não cessa, Maria Acselrad nos mostra que compreender a sobrevivência das tradições pode ser uma chave importante para mover pesquisas sobre, com e através das danças.

O artigo *O corpo que samba: uma corporeidade etnográfica*, de Fabiana Amaral e Thaynã Fabiano do Rosário Vieira (UFRJ) é um convite para construção de uma historiografia a partir do corpo como documento, cuja leitura pode revelar fatos e memórias capazes de produzir outras narrativas e imaginários coletivos de populações com vivências periféricas e subjugadas.

Fabiana Amaral e Thaynã Fabiano se debruçam sobre o corpo que samba e apresentam uma metodologia para leitura etnográfica a partir de 3 T's: *transportador, transgressor e transitividade*. A eles se soma o transe, que juntamente com os conceitos de festa e alacridade oferece uma nova perspectiva para produção de conhecimento em dança.

“O corpo que samba é historiográfico, pois carrega histórias, documenta acontecimentos, relata eventos, tornando-se, também, etnográfico” (p.164). Seus saberes-fazeres insurgem contra o epistemicídio em uma afirmação sincopada da vida - ontem, amanhã e hoje.

A FALTA QUE A FESTA FAZ – OU POR QUE A DANÇA É ESSENCIAL³⁷

Maria Acselrad

Com a rotina ligada aos calendários festivos alterada, inúmeras danças populares e tradicionais brasileiras, de norte a sul, do sudeste ao nordeste, passando pelo centro-oeste foram profundamente impactadas pela realidade imposta pela pandemia da covid-19, que ao impedir o encontro das pessoas e a ocupação das ruas, alterou rotinas ligadas à produção e sobrevivência material, movimentação da economia local, integração comunitária, continuidade das tradições, evocação da ancestralidade, culto à espiritualidade.

Sabemos que a preparação e a realização das festividades, dos rituais, das performances coletivas de grupos de tradição popular renovam sentidos e significados, evocam símbolos, integram um conjunto dinâmico de relações sociais, mobilizam valores éticos e princípios estéticos, amplificam a experiência do que é estar vivo, em comunhão. Essas danças, por natureza, coletivas, relacionais, interativas, adeptas do contato próximo, muitas vezes, vivenciadas através de manifestações culturais de longa duração, são constitutivas de um tipo muito específico de convivência social. Dançadas ao longo da vida, muitas delas, são responsáveis por marcar o tempo, por meio de cosmologias que articulam ciclos de vida e morte, plantio e colheita, ruptura e reintegração, início, fim e recomeço. Num país como o Brasil, cujo imaginário se apoia na realização dessas festas, a dança marca presença, como forma de oração, como prece, como pressuposto. Hoje, muitas dessas danças encontram-se completamente marcadas pela realidade pandêmica que vivemos.

De acordo com o Observatório Antropológico: festas na pandemia (2021) grandes e pequenas festas com presença da dança foram suspensas, adiadas ou tornadas restritas. As festas de Nossa Senhora do Rosário, com seus ternos de congado, marujos e catopês, em Minas Gerais, as Festas do Divino em Pirinópolis, Goiás, o ciclo ritual do Bumba-meu-boi, no Maranhão, o Festival dos Bumbás de Parintins, no

³⁷ Este artigo baseia-se em fala apresentada na mesa de abertura do 6º Congresso Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, ANDA 2021, intitulada “Como mover a Dança em tempos de Pandemia?”. Agradeço às contribuições de Climério de Oliveira Santos, Rannier Venâncio, Alan Monteiro, Rayana Santana, Eleonora Gabriel, além de Eliel Fernando e Jeane Ferreira para compilação de alguns dados e depoimentos publicados aqui.

Amazonas, os bailes de Fandango no litoral do Paraná e Santa Catarina, os forrós, os cocos, as quadrilhas juninas do São João, de Pernambuco e Paraíba. O samba de roda, do recôncavo Baiano, os reisados do Ceará, os guerreiros de Alagoas. As escolas de samba, do Rio de Janeiro e São Paulo. Os blocos, afoxés, maracatus, caboclinhos, dentre tantas e tantas outras manifestações de carnaval pelo Brasil à fora. Todas em pausa.

A DANÇA É ESSENCIAL PARA QUEM DANÇA

Face às restrições, riscos, medos, insegurança e, também, disputas de narrativas em relação ao perigo do vírus, assistimos a um embate sobre o que o governo, a ciência e a sociedade consideram que é essencial? O que não pode deixar de acontecer. O que é imprescindível para sobrevivermos. Neste cenário, predominou o entendimento de que mercados, farmácias, padarias, postos de gasolina, lojas de automóvel, obras ligadas à construção civil, serviços de informática e, a partir de algum momento, também cabeleireiros, academias de ginástica, bares e restaurantes, deviam ser considerados serviços essenciais. A realização das danças populares e tradicionais, obviamente, foi alçada a uma condição de impossibilidade. Os eventos culturais dos quais elas faziam parte foram, sucessivamente, deixando de acontecer, abalando quem estava diretamente ligado a elas e, também aqueles que sobre elas desenvolviam e, de algum modo, ainda desenvolvem suas pesquisas, estudos, criações artísticas.

De repente, nos vimos apartados, em bolhas alijadas, nossas peles desnutridas, nossas articulações enferrujadas. Porque no caso dessas danças, um corpo praticamente começa e termina contra outro corpo. Nossas mãos se entrelaçam, nossos quadris se encaixam, nossos umbigos se pungam, nossos suores se misturam e, também nossos sorrisos, nossas alegrias, nossas crenças e devoções. A dança, essa atividade cuja potência energética, política, estética, rítmica, antropológica é fundada basicamente na presença, estabelece um tempo-espaco comum, promove a circulação de afetos e informações, difundindo formas de fazer, de ser, de estar no mundo. Ou seja, a dança é essencial para quem dança.

Sendo assim, como deixar de dançar? Seríamos capazes de viver uma experiência dessa natureza sozinhos, afastados, confinados? Ao mesmo tempo, como dançar diante de toda essa tragédia humanitária que estamos vivendo, assistindo e sendo atravessados por tanto sofrimento, dor e morte? Muitos grupos de tradição popular foram salvaguardados pelo fato de serem formados por integrantes da mesma família, o que tornou a experiência da dança possível, em algum nível, mesmo que restrito. As

obrigações religiosas, uma vez que muitas dessas tradições envolvem uma relação com o sagrado, também não puderam, deixar de ser realizadas, em alguma medida, sob pena de que as forças invisíveis que movem tais danças se voltassem contra seus dançarinos e dançarinas. Mas tudo precisou ser feito de modo adaptado, com número reduzido de pessoas, uso de máscara, distanciamento físico, prioridade para rituais ao ar livre.

Muitos desses grupos também puderam contar com a memória corporal de uma vida inteira dançada, juntos. Afinal, o corpo ainda é a nossa maior tecnologia. Se projeta para o futuro, assim como para o passado. É próprio de muitas tradições populares alternar o tempo de dançar com o tempo de não dançar. O movimento também é feito de quietude. Tais danças encontram-se ligadas a ciclos festivos. Então, foi como se o tempo de não dançar tivesse sido ampliado, distendido.

A noção de resguardo foi aqui acionada. O resguardo é uma prática que envolve um conjunto de precauções e cuidados, mobilizados a fim de que a energia envolvida antes de dançar determinadas danças possa ser preservada, concentrada e direcionada de modo eficaz, evitando com isso o perigo de doenças, acidentes e encontros indesejáveis.

Se não era possível fazer o São João, o Carnaval, a Festa de Reis agora, começemos a pensar nas festas do próximo ano, concentremos e direcionemos nossa energia para isso. "É um tempo para amadurecer ideias", nas palavras de Eliel Fernando, do Caboclinho Tupinambá de Goiana. Esse discurso se tornou recorrente entre alguns grupos. O que não se sabia é que ele teria que ser continuamente evocado. Afinal, a perspectiva de uma solução para a pandemia não estava no horizonte. Como ainda não está, até o momento da escrita deste artigo.

A FORÇA DO MUTIRÃO E O BURACO DA AGULHA

Foi quando se apresentou uma forma pouco conhecida de interação, para os grupos de cultura popular: a dança pela tela. A explosão das lives e dos podcasts, a realização de debates, cursos, oficinas, apresentações, demonstrações, a realização de eventos virtuais, de uma forma geral, que tomou conta da internet também se apresentou como uma alternativa possível para difundir o trabalho de mestres e mestras, fazendo-os chegar virtualmente, bem mais longe do que muitos deles já haviam chegado presencialmente, possibilitando também a produção, a constituição e a renovação de um acervo documental, uma memória digital sobre muitas dessas danças, agora disponíveis para um público mais amplo.

As redes passaram a ser as nossas ruas. Um espaço, ao menos, onde se podia falar sobre as danças, ativar memórias e, às vezes, mover um pouco nossos corpos apartados, ao som da música possível de ser feita ali no momento. Tais corpos, às vezes, um tanto desenquadrados e desencontrados, por conta do *delay*, com sua imagem travada e fragmentada por conta das quedas de conexão, passaram a ocupar esse lugar do encontro possível.

Se, por um lado, as danças se tornavam pequenas na tela, por outro lado é como costuma dizer a grande maestra argentina de dança Cristina Turdo, "a tela é como o buraco de uma agulha por onde sempre se pode passar alguma coisa".

Por este buraco da agulha passou, por exemplo, o mutirão, forma de agenciamento coletivo tão próprio das culturas populares e tradicionais. O mutirão enquanto forma de organização solidária, amparada pela ideia de ajuda mútua, foi ativado em nível local, estadual, nacional e global, renovando e reforçando a importância dos laços familiares, de vizinhança, de amizade, de afeto e de identificação. Através de vaquinhas, campanhas de arrecadação, distribuição de cestas básicas, projetos de financiamento coletivo, muito tem sido feito para dar o suporte necessário a esses mestres e mestras da cultura popular e tradicional.

A articulação entre artistas, professores, grupos de pesquisa, companhias de dança, coletivos, associações em torno da criação de redes de apoio assegurou uma sobrevivência menos dramática para muitos daqueles que não puderam contar com o apoio do Estado ou da iniciativa privada. Lembrando que muitos desses artistas populares já sobreviviam, mesmo antes da pandemia, de forma extremamente precária, graças a empregos informais, seja no comércio local, na indústria, nas plantações, em serviços domésticos, na construção civil, ou ainda graças à aposentadoria e aos benefícios concedidos pelas exíguas políticas assistenciais do governo federal, hoje em dia, praticamente, restritas ao auxílio emergencial. A verdade é que o retrato da desigualdade se imprime nas nossas danças populares e tradicionais com impressionante nitidez.

Cito aqui algumas iniciativas, fruto da mobilização da sociedade civil organizada, como o projeto Sustenta a pisada, o projeto Alimenta o terreiro, o projeto Conversas com a cultura viva, o projeto Pergunte ao mestre, o projeto Papo de guerreiros, o projeto A mulher na dança e na luta, os projetos do Coco de

acauã e Folgedos paraibanos, o projeto Encontro com mestres populares, o projeto Rodas culturais virtuais³⁸, entre tantos outros.

A PELEJA DO ESTADO CONTRA AS DANÇAS POPULARES E TRADICIONAIS – PARTE 2³⁹

Com a Lei Aldir Blanc novos e antigos desafios se apresentaram para os representantes dessas tradições. De acordo com a Secretaria de Cultura, do Estado de Pernambuco, o recurso destinado a este segmento premiou tanto as trajetórias e atividades artísticas e culturais de mestres e mestras, coletivos, grupos e comunidades pernambucanas; bem como propostas de registros audiovisuais sobre mestres e mestras, cujos proponentes fossem pernambucanos. De acordo com as informações disponibilizadas no Portal Cultura PE⁴⁰, o valor total de R\$ 6.750 milhões, foi dividido entre esses dois eixos, contemplando cerca de duzentos e cinquenta iniciativas, entre pessoas e grupos, das mais diferentes tradições, mas também produtoras de vídeo e cinema com projetos audiovisuais sobre mestres e grupos das mais diferentes tradições. A partir das informações disponibilizadas publicamente, no entanto, pode-se perceber que do total assegurado, apenas R\$ 3.120 milhões foram acessados, restando 3.630 milhões de reais. Os motivos que justificam essa "sobra", podemos sintetizar aqui, a partir do tanto que podemos escutar.

Se já era difícil antes, agora com a pandemia, como se inserir no campo e na concorrência dos editais públicos, como enfrentar a complexidade burocrática destas “políticas on-line”, como disputar recursos junto a produtores experientes da indústria do vídeo e do cinema, como decifrar informações pouco claras, em plataformas “intuitivas”, como cumprir prazos tão exíguos para realização e comprovação dos projetos, lembrando que este auxílio vem assegurar o direito à sobrevivência de pessoas, especialmente, marcadas pelos impactos da pandemia. E que estes recursos estão bem longe de serem suficientes. Tudo fica explícito nas palavras de Jeane Ferreira do Caboclinho Sete Flexas de Goiana: “Com a pandemia a gente não tem direito a nada (...), só alguma mesquinha que o governo oferece, que

³⁸ Esses projetos, promovidos por associações, coletivos e grupos de pesquisa, ligados a agentes culturais, artistas, produtores, pesquisadores e universidades públicas, foram localizados através de redes sociais, como instagram e whatsapp. Agradeço a Rannier Venâncio, Alan Monteiro e Eleonora Gabriel pelo acesso a algumas dessas informações.

³⁹ O título desta seção faz referência a um artigo meu intitulado “Dançar no mundo, dançar o mundo: a peleja das danças populares e tradicionais contra o Estado” in: Graduações em Dança no Brasil: o que será, que será? (2016).

⁴⁰ Essas informações foram encontradas no site <http://www.cultura.pe.gov.br/>, acessado no dia 1º de junho de 2021.

eles acham que é muito, mas a gente sabe que pra manter um grupo (...) não tem como manter, a gente vai lutando".

Artistas, pesquisadores e, também jovens ligados a essas tradições, caíram em campo, novamente, para mediar e minimizar as dificuldades encontradas no caminho de acesso a esses recursos. Por isso, nunca é demais lembrar de um tempo, não muito distante, em que o acesso e a democratização aos recursos públicos, sem falar no reconhecimento e na valorização das culturas populares e tradicionais se refletia em uma miríade de políticas públicas, comprometidas com uma lógica em que o protagonismo, a possibilidade de inscrição direta, não apenas pela via escrita, mas também por meio da gravação de áudios, evitava que muita gente ligada às danças populares e tradicionais ficasse à margem das políticas de cultura, como já o são em relação a tantas outras políticas públicas⁴¹.

AS FORÇAS E AS FORMAS DA RESISTÊNCIA

De volta a 2021, refletindo mais especificamente sobre o campo da pesquisa e da criação em diálogo com o universo das culturas populares, testemunhamos a adaptação de metodologias às condições impostas pelo momento. Por exemplo, a emergência de auto-etnografias, pesquisas auto-referentes ou priorizando o levantamento bibliográfico; "etnografias de janela", se é que podemos chamar assim as telas de nossos computadores e celulares, desprovidas da possibilidade da observação participante, no nosso caso, dançante; de etnografias das expectativas e também das resistências, dos mais diferentes modos de lidar com as adversidades impostas pela pandemia. A necessidade de compreender como sobrevivem essas tradições, passou a ser premente.

Nos deparamos agora, então, não somente com a pergunta: como mover a dança em tempos de pandemia, mas como fazer pesquisa sobre, com e através da dança em tempos de pandemia?

Diante de tudo isso, parece que continuamos tendo muito a aprender com essas danças, realizadas em sua maioria, por uma população negra, indígena e afro-indígena, situada nas periferias das grandes cidades e nos rincões das pequenas, locais com os quais o Estado parece ter feito um pacto de abandono ou declarado guerra faz muito tempo. É impossível, por exemplo, dissociar o violento processo

⁴¹ Me refiro aqui à experiência da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, criada em 2003, ligada ao falecido Ministério da Cultura, cujo objetivo era o de desenvolver políticas públicas voltadas para a democratização do acesso aos recursos, publicando editais, realizando consultas, promovendo seminários, articulando ações, que incluíram também a criação de prêmios para as culturas populares, culturas indígenas, culturas quilombolas, entre tantos outros segmentos culturais.

de exploração instaurado com a colonização das Américas, do fato de que a maioria das avós e bisavós dessas danças se constituiu a partir de movimentos de resistência. Consideradas práticas heréticas e pagãs essas danças ocuparam, durante muito tempo, o lugar daquilo que precisava ser combatido ou cristianizado (MONTEIRO, 2011).

A compreensão do “mundo como combate”, já foi apontada por alguns autores, como uma dimensão estrutural da estética popular. “O conflito, o confronto, a honra, o desafio, as relações agonísticas fazem parte das histórias de vida desses dançarinos e dançarinas, cuja subjetividade é constituída pelo embate com o adversário e com as adversidades” (LAGROU; GONÇALVES, 2013: 360).

É preciso, portanto, mais do que nunca reconhecer as forças que movem e continuam movendo essas tradições. Refletir sobre sua capacidade de resistência, assumindo diferentes formatos, dinâmicas, sentidos de ser implica em compreender a sua historicidade, seus deslocamentos e transformações. Implica também escapar dos riscos de um arcaísmo, ou seja, de uma “visão de que certos fatos contemporâneos chegaram até o presente como eram no passado” (CAVALCANTI, 2009, p. 110-111). Isso significa que a continuidade também é feita de rupturas, de momentos de silêncio, quietude, paragem ou de resguardo. Compreender como se perpetuam nossas tradições populares, cujas condições de realização sempre foram tão adversas, e agora ainda mais, implica compreendê-las em meio a processos de transformação social, que envolvem diferentes formas de resistência, num jogo de forças, em constante tensionamento. Esse jogo não terminou. Até o momento nas redes, desde o último sábado nas ruas⁴².

⁴² No dia 29 de maio, e novamente, nos dias 19 de junho e 3 de julho de 2021, a população brasileira, em meio à pandemia da Covid-19 foi às ruas protestar contra o governo federal, reivindicando vacina para todos, auxílio emergencial e o impeachment do presidente Jair Bolsonaro. Num momento em que o país atingia o trágico número de 500 mil mortos pelo coronavírus, a palavra de ordem que se viu na maioria das capitais do país, assim como em diversas cidades de interior foi: “Quando um povo vai às ruas em meio a uma pandemia é porque o governo é mais perigoso que o vírus”. Difícil saber quem é mais perigoso, mas que têm trabalhado juntos, numa parceria nefasta, no Brasil, isso é inegável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACSELRAD, Maria. Dançar no mundo, dançar o mundo: a peleja das danças populares e tradicionais contra o Estado. //r Organização: Instituto Festival de dança de Joinville e Thereza Rocha. **Graduações em dança no Brasil**: o que será que será? Joinville: Nova Letra, p.117-126, 2016.

CADERNO DE PORGRAMAÇÃO E RESUMOS. Notícias de um ano de pandemia Observatório Antropológico: festas na pandemia, UFRJ, UFPE, UFF, fevereiro e março de 2021.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de. Tempo e narrativa nos folguedos do boi. //r (org.) CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; SANTOS, José Reginaldo dos. **As Festas e os Dias**: ritos e sociabilidades festivas. Rio de Janeiro: ContraCapa, p.93-104, 2009.

LAGROU, Elsie; GONÇALVES, Marco Antonio. “L’art populaire brésilien: un art de la relation”. //r **Perspective**, la Revue de l’INHA, p. 355-363, 2013.

MONTEIRO, Marianna. **Dança Popular**: espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

O CORPO QUE SAMBA: UMA CORPOREIDADE ETNOGRÁFICA

Fabiana Amaral

Thaynã Fabiano do Rosário Vieira

QUEM CONTA UM CONTO, AUMENTA UM PONTO

Ao falarmos na dança do samba, estamos referenciando um espaço, um tempo e um povo⁴³. Portanto, não é qualquer população genérica que está sendo apontada, mas uma multidão de homens e mulheres – cis e trans –, de variadas idades, que sofrem, cotidianamente, uma série de violências – simbólica, física, moral etc. Que andam em um “(...) trem lotado, com o peito amargurado, baldeando por aí” (GUARÁ; ROSAS, 1983). Habitam os subúrbios cariocas após uma gradativa expulsão e negação da área central (CARVALHO, 1987). São indivíduos que trazem tatuados em seus corpos uma *Geografia Popular* (CRUZ et al., 1998), marcada pela expropriação de seus direitos e opressão do seu existir. Mas que, exatamente por isso, a partir da lógica do jogo (SODRÉ, 2002), entendem a cidade como um espaço em disputa e renegociam seu território driblando as regras, operando o fenômeno da malandragem – onde seus corpos transitam e se adaptam, encantando, por consequência, espaços que ocupam.

Neste momento, empreendemos uma busca por qual história é essa que nos propomos a documentar: onde vive? De que se alimenta? Como se reproduz? Reza a lenda que, antes de Zé Pelintra⁴⁴ sair de Pernambuco, foi-lhe dito: “Ô, Zé, quando vem lá de Alagoas, toma cuidado com o balanço da canoa. Ô, Zé, faça tudo o que quiser, só não maltrate o coração dessa mulher” (DESCONHECIDO, S/D). Nesse conto⁴⁵, o que nos interessa é menos a consequência desse maltrato, e mais a alusão ao corpo – que surge aqui como uma *canoa*, sobrevivendo às adversidades desse rio. Pensar o corpo enquanto canoa é interessante,

⁴³ Não temos o objetivo de excluir a particularidade nem pacificar as questões desses complexos culturais cariocas em prol de nosso trabalho; mas cabe dizer que, apesar das diferenças, esses povos que agrupamos em um “balaio de gato” possuem marcas comuns que os localizam em dado momento histórico e em um certo território. Formando eles, assim, um mosaico de nichos que, de longe, formam um conjunto de populações relegadas, periféricas e subjugadas, mas que, de perto, são variadas e diversas.

⁴⁴ Entidade afro-carioca que aparece em outros estados do Brasil, mas aqui é personificado na figura do malandro boêmio, caracterizado por seu sapato bicolor, terno alinhado, e chapéu panamá. Muitas vezes também pela cor vermelha e branca. Ver mais em ALKIMIN, 1997.

⁴⁵ Referenciado, aqui, pela própria entidade.

pois nos possibilita enveredar por um rio que podemos personificar como sendo a História, facilitando o processo de nossa análise. Já lançamos mão da perspectiva de que não iremos contar a História nem do velejador ou a do rio, mas a da canoa, comungando, assim, com Benjamin (1981) e o Caboclo da Pedra Preta (SIMAS, 2019), com a proposta de escovar a História a contrapelo ou, ainda, contar a História das pedrinhas miudinhas, respectivamente. De forma explícita, nosso objetivo é discorrer sobre a história que quase ninguém conta, do fato pequeno, que parece ter quase nenhuma importância, mas que, na verdade, pode resguardar a chave de todo o macroprocesso. Aqui, não há espaço para efemérides, não de forma canônica, mas sim para discorrer acerca de fatos e memórias que transbordam do corpo e estão ali expostos a quem souber lê-los.

Outro ponto nesse processo diz sobre investigar gramáticas não-normativas para que produzam ferramentas para ampliar a percepção desses corpos como documentos únicos. Propomos ler suas movimentações como possibilidades de *mimodramaturgias*⁴⁶, que remontam a uma construção que vai além do pessoal, alcançando a coletividade. Estar atento a esses micromovimentos ou processos é algo que demanda atenção e abertura. O discernimento do que é cotidiano ou exótico é um fino ajuste que pode ser alcançado através de uma disponibilização total de si, concomitante à busca de informações dos contextos – social, econômico, político, cultural etc. – daqueles corpos.

Por este prisma, estar atento para que não se conte um *conto da história* se faz necessário, pois estamos, frequentemente, embebidos de uma “empatia com o vencedor” (BENJAMIN, 1981), que nos faz operar nessa lógica sem que possamos nos dar conta. (Re) construir, por exemplo, em nosso imaginário, que o processo de abolição esteve envolto por violências excruciantes com marcas sentidas ainda hoje, e continua sendo complexo e doloroso, pois ultrapassa o campo do livro de história e significa um empenho em reler todos esses fatos, quadros, músicas, danças e palavras com outros olhares. Decorre, ainda, de sermos analfabetos (SIMAS; RUFINO, 2019) para tais percepções. (Re) inventar – em nossa concepção de “*outsider*” (ELIAS; L. SCOTSON, 2000) – o corpo do originário como resistente, em contraposição ao preguiçoso, o homem preto enquanto sensível no lugar de reprodutor sexual, de um *belo* que fuja do padrão eurocêntrico. Todos esses exemplos sugerem um convite para que se reestruturem as relações, ultrapassando o campo da disciplina e alcançando outras compreensões alternativas para pessoas que vivem numa sociedade que elenca símbolos dos *vencedores* como constitutivos únicos de sua identidade

⁴⁶ “(...) Gestos de mãos, paradas, aceleradas, caídas bruscas, sugestivos requebrados dos quadris, constituem uma espécie de significantes miméticos para um significado (já recalcado) que tanto pode ser a história de uma aproximação ou um contato quanto qualquer outro fato em que o corpo seja dominante” (SODRÉ, 1998).

e história. Sendo assim, esse não é um processo simples e confortável, porém necessário para se poder enveredar por caminhos historiográficos mais saudáveis.

Considerando a perspectiva historiográfica a partir de Michel de Certeau (2008), nossa proposta se alinha ao conceito de *lugar social*, sendo o lugar a partir do qual se cria um discurso. Esse lugar sofre pressões a partir das quais os métodos historiográficos são construídos e permitem criar análises particulares do lugar de onde o historiador parte. Certeau (2008) frisa ainda a relevância do *não-dito* nesse discurso, o que condiciona o desenvolvimento das argumentações. Por isso a necessidade de estar aberto (a) a novos modos de construir uma historiografia, e essas novas construções podem também partir do corpo, como propomos aqui. Corpos que se apresentam com corporeidades diversas e, no presente texto, entende-se como corporeidade todo o constructo histórico, social, econômico, filosófico e demais processos que constituem o ser como indivíduo uno e particular dentro de um mosaico de performances culturais e cênicas. Portanto, tudo aquilo que lhe é, foi ou será encruzilhado marcam-no enquanto performance identitária única.

Estar aberto (a) a rever modos de historiografar não diz apenas sobre a ação de ir até o espaço e ao sujeito⁴⁷ de estudo, mas de um despojamento de todo um arcabouço teórico e político, se deixando afetar atentamente pelos eventos ali empreendidos, pelos sujeitos-corpos que falam e dizem mais do que nós estamos instrumentalizados para perceber. É mergulhar no rio da História, sabendo do risco do afogamento. E, então, a partir dessa relação dialógica, criar ferramentas que possam abarcar a investigação. Nesse sentindo, é preciso estar atento aos fatos a sua volta, saber escolhê-los (GEERTZ, 2019) – de acordo com os rastros deixados pelos corpos ou grupos estudados – possibilitando uma contação de histórias mais verossímeis àquele modo de vida, elencando critérios acerca do corpo-canoa, que não podem ser ditados como regra ou normas pelo observador.

O CORPO QUE SAMBA

A nossa proposição aqui de compreensão de corpo-canoa parte de pessoas autoras cujos corpos são diversos em cor, raça, sexo, gênero, orientação sexual, mas que se cruzam a partir das vivências

⁴⁷ Optamos, por uma questão de posicionamento político, pelo uso do termo *sujeito*, em lugar de *objeto*, pois o “(...) estudo da ação social lida com as interações entre os indivíduos, vistos não como mônadas isoladas, mas como sujeitos ativos, atuando em redes e grupos sociais, num processo contínuo de mudança e reinvenção social” (WHYTE, 2005). Ver mais em WHYTE, 2005.

periféricas de uma cidade de muitas realidades, como o Rio de Janeiro⁴⁸. São múltiplas condições periféricas, como a distância do eixo cultural da capital (Centro – Zona Sul), problemas de trânsito e violência, escassez de recursos, e o samba surge então não apenas como um ritmo e uma dança, mas como uma realidade vivida, uma possibilidade de insurgência em uma realidade de muitas formas opressora.

O corpo que samba é, inevitavelmente, a) *Transgressor* – corpo-ritmo, subverte uma lógica de tempo posta, criando a partir das fendas nessa estrutura, tornando-se imprevisível; b) *Transportador* – corpo-memória, constituindo-se como um território de tensão entre um passado ancestral e futuro indeterminado; c) *Transitivo* – corpo-terreiro, onde se torna uma conexão aberta e sensível entre os planos ultra-físico (*Orun*) e físico (*Aiyê*). Quando essas três características se amalgamam em uma só presença temos uma atitude de ruptura da realidade normativa, através de uma fenda no espaço-tempo. Ou o que, carinhosamente, chamamos aqui de *Transe*, estado afetivo que possui como capacidade um *desligar* desse corpo, tornando-o um *corpo entre*, deixando-o em uma linha tênue entre estar *fora de si* e ter consciência total do corpo.

Sodré (2006) diz que alegria seria “(...) uma *maneira* de extravasão afetiva, provocada pela concordância de todos os sentidos... surge de uma temporalidade própria, diferente da cronológica, como na celebração festiva, quando a alma ganha autonomia e força...”. Resguardadas as devidas proporções, a ilustração delinea muito bem a repercussão que o *Transe* gera no corpo que samba, tornando-o um só com o espaço que o habita e produzindo uma lógica de tempo própria que distorce a percepção, fazendo com que alguns segundos pareçam horas e horas pareçam segundos.

Sendo assim, podemos dizer que o corpo que samba é alegre a partir de determinadas condições. Isso é relevante, pois serve como aporte para entender como uma população que sofre tantas violências – reais e simbólicas – continua sorrindo. Não nos referimos a uma alegria que pode ser entendida como uma felicidade, mas a uma alegria de um povo que “diz sim à vida nos seus problemas mais árduos e estranhos” (NIETZSCHE, 2002 apud SODRÉ, 2006), que aprendeu que o que passou, passou, e o que virá é um mistério, portanto prende-se ao presente, vivendo o mundo da forma como é possível. O que, também, não quer dizer que esse povo se tornou resignado às adversidades, mas que entende que “(...) uma vez perdido

⁴⁸ Aqui abrangendo também a Baixada Fluminense. Essa compreensão se dá pois, em sua maioria, os municípios da Baixada apresentam movimentos pendulares de fluxo diário de pessoas com a capital do estado, que se deslocam para trabalhar e/ou estudar. Esses municípios anteriormente eram considerados *ciudades-dormitório*, tendo em vista que se considerava não terem condições econômicas e de emprego para manter parte de sua população fixa. Entretanto esse conceito de *cidade-dormitório* tem sido questionado, por isso aqui focamos na conurbação da capital fluminense com os municípios da Baixada para refletir a proximidade periférica dos corpos que vivenciam o samba.

o controle do curso dos acontecimentos exteriores (...) é preciso se perder o ‘medo’ (...) para se ter ‘controle’ interno (...)” (SODRÉ, 2006). Ou seja, compreende que é preciso aceitar o real e criar regras diversas para jogar, esse novo jogo que se desdobra, iniciando-se uma complexa rede de relações que se atualizam desde a escravização de corpos negros na diáspora africana até a atualidade.

Em síntese, esse corpo, sobrevivendo a microviolências cotidianas, entende que a realidade está posta e que é necessário atravessar por ela (com ou sem luta, mas assumindo que esta existe), se valendo então da alegria – *Alacridade* (SODRÉ, 2002) – como ferramenta para driblar essas agruras, para rasgar a realidade e criar um *espaço* próprio (por exemplo, escolas de samba). Onde ele é rei ou rainha, e seu corpo tem voz, podendo dizer, sem ser silenciado. Daí a importância da festa, quer seja *fabricada* ou não, há uma inversão da estrutura social que permite a esse corpo um sentimento de enlevo que lhe é negado cotidianamente. Ali, ele ou ela são os donos da bola (DA MATTA, 1997).

O CORPO QUE SAMBA E SUA *CORPOREIDADE ETNOGRÁFICA*

É curioso pensar que um *saber-fazer* tão ordinário resguarda mecanismos secretos tão complexos que, quando observados com atenção, nos parecem estranhos, interessantes e inusitados. Pensar que o corpo que samba, além da sua movimentação, deve possuir uma inteligência que não lhe é pré-ensinada diz sobre algo que ele apenas visualiza, e de algum modo apreende em *nuances*, operando seu uso nas normas da tentativa e do erro. Se entendermos esses corpos que dançam como o complexo de saberes que são, logo eles possuirão normas ou chaves de acesso que apenas serão passadas ou entendidas no *fazer* desse *saber*. Ou seja, o corpo que samba só aprende a usar o aspecto ou característica correta à sua dança a partir da lógica do risco. Esses aspectos ou faces são atitudes corporais aos quais os corpos que dançam o samba recorrem para dar conta de seu *fazer*. Respeitando momentos e rituais corretos, esses comportamentos dão potência à sua dança. São mudanças musculares que dão conta de presentificar o corpo do passista no espaço.

Mais do que isso, essas características e aspectos remontam a marcas históricas e particularidades que invertem a lógica criada sobre esses corpos por toda uma historiografia colonializada, branca e ocidental. Portanto, o acionar desses gestuais, mais do que os movimentos cinesiológicos, etnografam algo que já ocorreu e que aqueles corpos documentaram e hoje presentificam.

Propomos, para dar um possível acesso a essa leitura etnográfica do corpo, uma metodologia extraída pelo autor Thaynã Fabiano – após uma série de mergulhos e vivências no universo do samba e sendo um corpo que samba –, que sugere categorizar, através de características cruzadas em aspectos sociais, corporais e culturais, um possível modo de localizar particularidades da performance dos corpos e compreender melhor seu campo de atuação e leitura sobre uma forma diferente de fazer etnografia: os 3 T's do samba. Esse etnografar que propomos foi possível ser percebido – embora não contabilizado em termos estatísticos, por ser uma metodologia em processo –, pois o corpo que samba é substancialmente *Transportador* (1º T). É um corpo que carrega uma história e, por mais que não esteja explícita, ela está ali. Mais do que isso, é uma estrutura física que trabalha, depende e existe, somente, *do* e *no* coletivo. Portanto, pensar que, além de uma história individual, que é narrada no presente – que dá conta daquele corpo em particular – há, também, uma história coletiva, que é *rememorada* no tempo presente, e nisso se resguarda a chave para entender essa característica do samba. Compreender que o corpo que samba é uma encruzilhada entre um passado ancestral⁴⁹ e um futuro simbólico, que se negociam e tensionam entre uma história já escrita e um futuro que ainda é um mistério. Ou seja, um evento criativo que permite reinvenções e recriações de dinâmicas corporais constituídas a partir desse passado ancestral, dessa história entranhada em suas peles, dedos, cabelos, lágrimas e sorrisos. Uma ancestralidade que fala através de novos caminhos sem esquecer quem ou o que é, se atualizando através do ritual do corpo⁵⁰.

Também *Transportador*, pois esse corpo age na função de salvaguarda de uma cultura muitas vezes invisibilizada por um processo de apagamento simbólico que atinge o complexo patrimonial negro (arte, filosofias⁵¹, epistemes, modo de viver o mundo e o trabalho etc.) a partir de intensas políticas públicas, muitas vezes amparadas pela lei⁵². Portanto, a manutenção do quadril na dança do samba, por exemplo, é crucial, pois mantém viva a história desse corpo ressignificando-o a partir daquilo que o escravizava. Nesse caso, o mexer das panelas nas cozinhas que reverberava dos braços indo até o quadril, tirando do espaço festivo uma possibilidade de vida para aquela realidade de morte. Agindo em uma bela

⁴⁹ Que está vivo, simplesmente por sua existência ou ainda pela consciência, pois lembrar ou falar desse ancestral é mantê-lo vivo, na memória e espiritualmente

⁵⁰ Vale ressaltar que a consciência do fato e do ato de rememorar, falar ou lembrar não é pré-requisito; pois, a lógica afro-brasileira não passa pelo local da crença, mas da existência como necessidade para a vivacidade desse ancestral. Portanto, ter consciência ou não de um antepassado não o torna menos vivo, pois não somos nós que precisamos saber deles, e sim eles de nós. Por este prisma, mesmo o ato inconsciente pode anunciar o rito de uma manutenção ancestral.

⁵¹ Termo usado como possibilidade de localizar esses saberes, conhecimentos e visões de mundo em nosso pensamento ocidental.

⁵² Remoção de favelas, destruição da Praça XI, criminalização do jogo do bicho, a lei de vadiagem entre outras adversidades ligadas ao cotidiano e formas de sociabilidades do pobre carioca.

estratégia, assim como Exu já o fizera, sendo “(...) aquele que fuma cachimbo e toca flauta” (SIMAS; RUFINO, 2019). Por isso, o samba. Por isso, há vida. Devido a sua característica de romper realidades, ele é importante; seus sons e corporeidades não somem ou morrem, apenas se transformam. Isso porque a dança do samba faz parte do paradigma africano *Arkhe* (SODRÉ, 2002), que através do rito mantém a tradição, mas, também, se abre para novas ações (destino). Sua musicalidade (podendo ser entendida como ritmo), cria “(..) uma configuração simbólica, conjugada à dança, constitui[ndo] ela própria um contexto, uma espécie de ‘lugar’, ou cenário sinestésico e sinérgico...” (SODRÉ, 2006). O que o corpo que samba faz (a partir de uma estrutura passada através da tradição), senão reinventar um modo de vida (através da dança) que diz sobre um presente ao mesmo tempo que é conversadora de um passado e constituinte de um futuro?

Outra característica do corpo que samba é que ele é naturalmente *Transgressor* (2º T). A priori, porque subverte uma lógica do corpo colonizado dentro de várias perspectivas, tais como ritmo, corporeidade, movimento, contação de uma história. A dança do samba no pé ocorre, temporalmente, no *vazio* (espaço entre um som e outro). O fenômeno dessa dança ocorre entre as duas batidas, dividindo-as, cada uma, em 4 micro-tempos (semicolcheias). Samba-se no espaço do *silêncio*, entre um tempo e outro; território que forma o terreno da modalidade. Infringindo, assim, a lógica de uma música e corpos colonizados que respondem, basicamente, a estímulos sonoros marcados e previstos (no som há movimento e no silêncio há pausa), mostrando que pode ser quebrado, de distintas formas, aquilo que foi normatizado e normalizado.

Uma subcaracterística dessa transgressividade do samba é o inesperado. A resposta do passista ao ritmo é livre, mas não apenas isso, é, também, imprevisível. Ligada a várias questões, mas, principalmente, à individualidade e ao contexto de criação desses corpos que produz essa marca na corporeidade dessa dança. A imprevisibilidade é algo culturalmente visto como uma das características constituintes do povo carioca, consistindo em respostas inusitadas e criativas às adversidades. Essa atuação acontece no plano do real e extrapola, contaminando o corpo que samba (num plano simbólico), pois opera cotidianamente nesse espaço de negociação entre *perdase ganhos*. É um corpo que se camufla atrás de uma falsa anuência, pois entende a importância de saber barganhar num espaço urbano que navega pela canonização de certos símbolos, imputados como importantes para nossa história. Esta que, muitas vezes, diz sobre uma narrativa normativa, que produz apagamentos de outras narrativas, que julga parte de uma cultura de menor valor e sem importância (CANCLINI, 2013). Personificando a corporeidade,

consideramos aqui essa tendência de tornar o desencantado em encantado⁵³, como feito por aqueles (as) que lutaram em Canudos (ROSA, 2019) e no Paraguai, que encantam aquela tristeza e descrença no país e criam a favela⁵⁴ (CARVALHO, 1987).

A *Transitividade* (3ºT) é outra característica que surge através da pesquisa nesse corpo. Nessa esfera se estrutura, uma conexão importante provocada que se torna território entre os planos da *fisicalidade* (*Aiyê*) e da *metafisicalidade* (*Orun*). O corpo que samba entra em um estado de transe, onde se torna terreno da tensão entre algo sagrado e algo profano, de uma negociação *Exusíaca* e *Oxalufânica*⁵⁵ que dão vida a esse corpo, fazendo-o entrar em uma condição de profunda concentração e mergulho tão fundo em si que deixa de ser um corpo e torna-se um acontecimento no espaço-tempo. Extrapola seu corpo e preenche o espaço. Essa circunstância do corpo não tem a ver com uma *inconsciência* do passista, mas sim com uma total consciência e vida dele. Passando a ser uma dança sensitiva, ao caminhar que é lançado mão de cada sentido para aquele corpo produzir nexos naquele espaço.

Assim, esse corpo utiliza-se de seu *axé* para operar nos rompimentos lógicos de restrição e terreirizar espaços. Produzido em um transe que o teletransporta a um universo particular que extrapola seu corpo, tornando-se espaço e tempo. Ganhando importância, para além de um recipiente vazio para alma. Portanto, o corpo que samba, que pode ser como uma metonímia desse fenômeno, quando pisa em um local energizado (como a Sapucaí, por exemplo), características fisio e cinesiológicas do seu corpo são acionadas em conjunto, fazendo-o tomar proporções ampliadas, tornando-se parte do ambiente. Seu corpo parece assistir tudo de fora, no mesmo instante que sabe que está dentro, fazendo cair por terra o modo raso que temos de entender o corpo e o mundo como algo dicotômico (NIETZSCHE, 2007). Fazendo-o entender, então, que seu corpo pode mais do que dizem, e que o samba lhe basta para se alegrar e esquecer de todos os processos diários de castração do corpo.

⁵³ Simas e Rufino nos contam que essa característica estaria ligada a questão de terrorizar dado espaço, transformar algum local em funcional para o público ali e se tornar um local possível de arrebatar os corpos permitindo que o axé rode (SIMAS e RUFINO, 2019).

⁵⁴ Morro da providência, considerada a primeira favela carioca.

⁵⁵ Penso que uma das possibilidades decoloniar um pensamento é lançar mão de conceitos populares que estão ao nosso alcance e pensar Exu e Oxalá, ao lugar de Dioniso e Apolo, traz uma relação mais profunda visto que ambos ainda são cultuados e vivos, ao contrário dos deuses gregos (SIMAS e RUFINO, 2019).

CONCLUSÃO

Após perpassar por essa série de informações, nos deparamos com a realidade inescusável de que o corpo que samba está para além de ser somente um expositor coreográfico, alcançando potencial para se abrir como um campo de leitura da memória e conservação da história de um povo. Convida-nos a novas propostas historiográficas, tendo o complexo corpóreo como ponto de abertura. Com esse alargamento de gramáticas não-normativas acerca da coreografia e performance do samba, podemos perceber o quanto ele é documental e o quanto há para auscultar. Assim, consideramos entender que as esferas dos 37, enquanto ferramentas metodológicas de acesso, não podem ser pensadas separadamente e, quando compreendidas simultaneamente, podem contar muito sobre as Histórias subterrâneas e não canônicas. O alinhamento desses três pontos ativa o que chamamos *Transe*, como abertura de mundos, presentificação e afirmação de vidas, mas também como ferramenta e proposta de mergulho na História do e a partir do corpo, instaurando, assim, o que chamaremos de *Corporeidade Etnográfica do Samba*. E é a partir dessa instauração que poderemos observar a formação de aspectos, ou seja, formas como essa corporeidade propõe e territorializa essa História: cotidiano, incorporado e performático.

O aspecto cotidiano diz sobre o caráter festivo desse corpo, rememorando as formas de se brincar e negociar os espaços a partir de uma cidadania da festa. O incorporado reflete o campo da religiosidade desse corpo dialogando e demonstrando fatos sobre suas transformações e processos de mesclagem e o performático diz sobre a face combativa desse corpo na malandragem, capoeiragem, guerrilha, feitiçaria. Cada um deles possui características importantes e necessárias para sua aplicação e entendimento, falam sobre contextos e necessidades específicas. Tais aspectos não são o objetivo final desse artigo, carecendo ainda de investidas e procedimentos de utilização mais maturados, apenas apontam para o quão rico podem ser os desdobramentos e aprofundamentos a partir de metodologias que considerem a presença do corpo como documentação fértil.

Devemos, também, nos ater ao fato de que a dança não opera somente no campo espetacular e da teatralidade. A História é outra das diversas possibilidades de se pensar uma perspectiva que a dança, entre outras, a do samba, pode abarcar. Ignorar o corpo que samba enquanto documento historiográfico e etnográfico é a prática efetiva do epistemicídio. É enxergar esse corpo somente a partir de uma lógica ocidental, que vai aos poucos minando, pacificando e invisibilizando suas questões. É perceber o quanto o samba no pé vai sendo abandonado ao lugar subalterno e marginal a outros saberes. Todavia, o samba no terreno das ideias – como no campo real – ludibria as regras resignificando-as. Se reafirma a partir de

novas amarrações e redizendo o já dito de forma diferente, fazendo voltar ao mandingueiro a mandinga ali mandingada. Assim, o “saber-fazer” (SIMAS; RUFINO, 2019) do corpo que samba nos revela e desvela intrincados pontos numa trama – convenientemente colocada para que não percebamos, naqueles corpos, uma forma de fazer historiografia.

O samba é uma importante fonte da expressão sociocultural dos interesses sociais. O corpo que samba é um complexo sobreposto de processos históricos que o constituem enquanto corpo presentificado. Sendo assim, ele é um terreno onde um passado ancestral e um futuro simbólico se colocam. Nesse encontro produz-se uma circularidade energética a ponto de torná-lo corpo-presença. O corpo que samba é historiográfico, pois carrega histórias, documenta acontecimentos, relata eventos, tornando-se, também, etnográfico. Ele documenta, dando pistas de onde veio e para onde vai, de quem o dança e de quem o renega. Por isso, podemos dizer que o corpo que samba é *Exusíaco*⁵⁶ em uma das suas formas mais extraordinárias e simples: a de mensageiro. Vem a ser a *Voz do Morro* (KETI, 1955) e dar notícias daqueles que já se foram, mas estão presentes, vem a ser voz de resistência de um povo que sempre sofreu, mas nunca desistiu.

⁵⁶ “Adjetivo derivado das características do Orixá, chamado na nação de Ketu, de Exu. Uma de suas funções é de mensageiro entre os orixás e entre *Orun* (plano ultra-físico) e *Aiyê* (plano metafísico)” (SIMAS e RUFINO, 2019).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALKIMIN, Z. **Zé pelintra**: dono da noite, rei da magia. Rio de Janeiro: Pallas, 1997.
- BENJAMIN, W. Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. // **Gesammelte Schriften** (GS), Frankfurt: Suhrkamp Verlag, Band IV, 1, 1981.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2013.
- CARVALHO, J. M. D. **Os Bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAVALCANTI, M. L. V. de C. Drama, Ritual e Performance em Victor Turner. **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 03, n. 6, p. 411-440, jul./dez. 2013.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- CRUZ, A.; OSWALDO CRUZ, M. de; OLIVEIRA, E. Pérolas do Pagode. [Intérprete]: Beth Carvalho. Rio de Janeiro: Polygram. 1998. 1 CD.
- DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DESCONHECIDO. Zé pelintra, oi Zé. **Letras**, S/D. Disponível em: <<https://www.letas.mus.br/umbanda/1379006/>>. Acesso em: 23 mar. 2021.
- ELIAS, N.; L. SCOTSON, J. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder numa pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FERNANDES, N. da N. **O Rapto Ideológico da Categoria Subúrbio**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- GUARÁ; ROSAS, J. das. Sambas de enredo das escolas de samba do grupo 1a - carnaval 1984. [Intérprete]: César do Vale. Rio de Janeiro: Top Tape, 1983. 1 CD.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2019.
- IPEAFRO. Adinkras. **IPEADRO**, [2019?]. Disponível em: <<https://ipeafro.org.br/acoes/pesquisa/adinkra/>>. Acesso em: 21 out 2020.
- KETI, Z. Eu sou o samba. [Intérprete]: Jorge Goulart. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1960. 1 CD.
- LOPES, N. **Novo Dicionário Banto do Brasil**: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo dicionário Houaiss. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

- LOPES, N. **O samba na realidade**: a utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Malungo, 2012.
- LOPES, N.; SIMAS, L. A. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MELGAÇO, P. **Mercedes Baptista - A Criação da Identidade Negra na Dança**. Rio de Janeiro: Fundação Palmares, 2007.
- MOTTA, M. A. **Teoria Fundamentos da Dança**: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas. 2006. 240 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) Instituto de Artes e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niterói, 2006.
- NETO, L. **Uma história do Samba**: Volume I (As Origens). São Paulo: Cia das Letras, 2017.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, F. **O crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Cia. das letras, 2002.
- ROSA, J. G. **Grande Sertões Veredas**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 2019.
- RUFINO, L. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, Niterói, 2016.
- SEEYER, A.; MATTA, R. D.; CASTRO, E. V. D. A Construção da Pessoa nas Sociedades Indígenas Brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**. Antropologia, n. 32, p. 1-19. mai., 1979.
- SIMAS, L. A. Dos arredores da Praça Onze aos Terreiros de Oswaldo Cruz: Uma cidade de Pequenas Áfricas. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, 1º semestre 2016. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/dos-arredores-da-praca-onze-aos-terreiros-de-oswaldo-cruz-uma-cidade-de-pequenas-africanas/>>. Acesso em: 22 Out. 2020.
- SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019a.
- SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no Mato**. Rio de Janeiro: Morula, 2019b.
- SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.
- SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TOJI, S. S. T. **Samba no pé e na vida**: carnaval e ginga de passistas da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

TUNER, V. **Dramas, campos e metáforas:** ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

TUNER, V. **O processo ritual:** estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VIANNA, H. **O mistério do Samba.** Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WHYTE, W. F. **Sociedade de esquina:** a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

APRESENTAÇÃO 6

**QUAIS AS LINHAS DE FUGA
ENCONTRADAS EM
MOVIMENTOS DE LUTA,
DE RESISTÊNCIA E
DE AFIRMAÇÃO DA VIDA?**



As mudanças provocadas pela pandemia da Covid-19 promoveram uma fuga em busca de novos espaços que se tornaram um marco da dança no Brasil. No âmbito escolar-universitário essa busca foi uma saída a fórceps dos alunos e professores das salas de aulas presenciais da universidade e que findou transformando suas casas em um espaço escolar. Esse mesmo espaço, também foi para os artistas e diretores de teatro um lugar de acolhimento para suas novas performances artísticas que transformaram suas casas em cenários de espetáculos aberto ao público digital, em “lives” e videoconferências.

Esse movimento de transformação dos ambientes físicos não foi apenas um detalhe geográfico. Num Brasil tão desigual, como garantir acesso à internet? Com garantir aporte financeiro para os artistas? Some isso ao fato de não termos clareza sobre como (ou se) encontraríamos nossos locais de espetáculo e salas de aula para o retorno.

Uma dura realidade que se encaminhava no contexto artístico nacional e tencionou linhas de fuga que se encontram por meio de dois textos dessa seção do livro. Um deles contempla a transcrição da fala de trecho da Mesa *Como mover a dança em tempos de pandemia*, proferido pelo Diego Dantas, diretor artístico do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro Dantas e mediada pela Dulce Aquino – UFBA durante o 6º Congresso da ANDA ocorrido entre os dias 02 e 04 de junho de 2021. O outro texto é o artigo *Dança do agora: reverberações de uma dança em tempos de pandemia na Gaya Dança Contemporânea*, de autoria do Prof. Marcilio de Souza Vieira (UFRN).

O primeiro texto trata sobre a realidade do local de dança pelos profissionais da área que se viram afugentados a lutarem pela permanência do local de trabalho, prestes a ser desapropriado ao mesmo tempo em que precisaram lutar para a subsistência e permanência na vida – não apenas artística, mas carnal.

No segundo texto, toda a realidade do aluno-professor nesse período de ensino remoto é dissecada pelo autor que traz a visão do docente e os relatos dos alunos, explicitando as principais dificuldades como também a potencialidade do ensino remoto.

COMO MOVER A DANÇA EM TEMPOS DE PANDEMIA

Diego Dantas

Agradeço pelo convite para participar deste momento tão especial, promovido pela ANDA, saúdo as mais velhas e os mais velhos que estão presentes e que já falaram aqui, Dulce querida, Deputada Jandira Feghali, Deputada Alice Portugal, Matias, e, também, aos mais novos que podem estar aqui comigo, compartilhando tela, mas, também, aos que estão nos ouvindo pelas plataformas digitais, a partir de suas casas ou de onde estiverem.

É muito importante estar com vocês, neste encontro promovido pela ANDA, com a possibilidade de contribuir com alguns pensamentos e algumas experiências, a partir da perspectiva da direção artística do Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro, neste momento em que estamos consolidando, olhando para nossas práticas, para o nosso passado, olhando para trás e desejando avançar, já que temos a iminência de tantas construções positivas para nossa dança, para as artes, especialmente com a Lei Aldir Blanc, com a Lei da Dança, com os projetos de leis que estão por aí. Precisamos, todos nós, dar as mãos, para fortalecer esses processos. Como Jandira e Alice muito bem pontuaram, nossa mobilização é fundamental, porque tudo isso significa que podemos vir a ter melhor qualidade de vida, algo que está tão difícil nos últimos tempos. Estamos lutando, mesmo, para construir bem-estar, porque o mal estar se instalou de uma forma que não gostaríamos que houvesse se instalado tanto.

Trazendo a temática da mesa, que é como nós, artistas da dança, estamos sobrevivendo e criando possibilidades de trabalho durante a pandemia, venho compartilhar com vocês as experiências do Centro Coreográfico, especialmente porque, em 2019, dentro de todo esse contexto de processo, nós estivemos na iminência de não ocuparmos mais o prédio que ocupamos hoje. Nós, aqui no Rio de Janeiro, numa mobilização que, certamente, alcançou muitos pares no Brasil todo, recebemos a notícia da iminência da troca de endereço do nosso espaço, um espaço que, hoje, já tem 4.000 m², três salas de 45 m², apropriadas, construídas para a dança, pé direito alto, Teatro Municipal Angel Vianna, que funciona dentro do Centro Coreográfico, que foi adaptado e transformado na gestão da nossa querida Carmem Luz, quando foi sua diretora artística, com a querida, então Secretária Municipal de Cultura, Jandira Feghali. Conecto-me à fala de Jandira e, também, à homenagem feita a nossa querida Angel Vianna, dizendo que nós, do Centro

Coreográfico, temos, também, a construção desse legado, de pensar a diversidade que a Angel nos traz, a presença dos artistas e do público pessoa com deficiência nesse espaço, que é o Centro Coreográfico, juntamente com os artistas das danças negras, da dança contemporânea, do balé clássico, de todas as linguagens e vertentes da dança, num espaço cultural de convivência, trocando, construindo e aprimorando seus projetos estéticos e dando sequência neste contexto pandêmico em que estamos.

Ressalto a grande importância da Lei Aldir Blanc, na sustentabilidade desses artistas. Nós, aqui no Rio de Janeiro, como Centro Coreográfico, fizemos uma grande força tarefa, na ocasião da formação dos cadastros municipais, para podermos dar visibilidade aos nossos quantitativos de fazedores, de artistas, de profissionais da dança, trabalhadores da dança, como bem nos lembrou Matias. Juntamos nossa rede de contatos (Centro Coreográfico, Escola de Dança da UFRJ, Sindicato dos Profissionais da Dança do Rio de Janeiro), uma rede de, aproximadamente, dez mil contatos. Sabendo que, muitas vezes, as lives não alcançam a todos, disparamos toda a tramitação da Lei Aldir Blanc, usando mensagens por aplicativo de WhatsApp e e-mail, para que as pessoas se cadastrassem e mostrassem o volume, o quantitativo da dança, na cidade do Rio de Janeiro, nessa região em que Centro Coreográfico está inserido, para construirmos e brigarmos, sim, pelo que o Matias comentou, por essa relação de respeito aos incisos da Lei. Porque a Lei foi clara, tinha incisos 1, 2, 3, cada ente federativo teve suas responsabilidades, mas nós, também, enquanto coletivo, enquanto trabalhadores, precisamos fazer o controle social e estar junto às Secretarias e aos entes federativos, cobrando que os passos sejam dados. É claro que muitas outras instâncias estiveram junto, como o Colegiado Estadual da Dança do Rio de Janeiro, e dialogamos muito com pessoas do Brasil inteiro, promovendo e, num determinado momento, realizando uma série de transmissões ao vivo de espetáculos maravilhosos de muitas companhias de dança da cidade, através das redes sociais do Centro Coreográfico, tudo isso viabilizado pelos editais, pelas linhas de inscrição, pelos incisos da Lei Aldir Blanc.

Mas, a pandemia continua. Estamos, agora, revendo. Enquanto diretor artístico do espaço, estou imerso em grupos de estudos, para construirmos ações presenciais possíveis. Sei que a pandemia ainda está aí, mas estamos num momento de estarmos junto com técnicos, de percebermos como as nossas ações, mesmo que com gestos mais discretos, sutis, podem se construir e trazer à visibilidade a importância desses espaços culturais, dos equipamentos culturais, como espaços que vão promover o encontro entre as manifestações artísticas e o grande público. Esse encontro não pode ser presencial no momento, mas temos outras possibilidades de aproximações que podem ser feitas e esses grupos de estudo estão aí para isso, para irmos construindo essas relações, porque muitos empregos foram

extirpados, neste contexto de pandemia. Não podemos nos esquecer dos nossos colegas técnicos de teatro! Toda essa relação afetiva de trabalho precisa ser preservada, através das nossas inteligências, dos nossos conhecimentos. Vamos construindo essa relação e fortalecendo os nossos espaços como espaços de patrimônio.

O Centro Coreográfico é um espaço cultural mantido pela Prefeitura do Rio de Janeiro, através da sua Secretaria Municipal de Cultura. Foi inaugurado em 2004, sendo o primeiro da América Latina, com, aproximadamente, 4.000 m². Foi projetado para criação, produção, desenvolvimento, intercâmbio, estudo, apresentação, documentação, memória e difusão da dança. Localiza-se no bairro da Tijuca, numa antiga fábrica de cervejas, tombada pelo patrimônio histórico. Esse tombamento era temporário e não garantia projetos ou a função do Centro Coreográfico. A partir da mobilização que tivemos aqui, dada a iminência da nossa troca de endereço, os vereadores Cesar Maia, Tarcísio Motta e Célio Luparelli entraram com o projeto de lei 1903/2020, que foi aprovado em segunda discussão, este ano, e, segundo consta, já é lei. Então, o prédio em que funciona o Centro Coreográfico, hoje é tombado pelo patrimônio histórico da cidade do Rio de Janeiro e a lei garante a função do Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro, como equipamento cultural público, que contempla as especificidades da dança, na sua diversidade, ali, garantidas, nesse espaço. Trago essa notícia com muita alegria, mas digo que o trabalho continua e me conecto, novamente, à fala de Matias, para explicar que construímos esses marcos legais, mas que, sem a nossa efetiva ação, eles podem ser apenas marcos e leis pontuais. O que vai garantir a nossa continuidade e o entendimento do nosso caráter de trabalhadores intermitentes é a nossa ação efetiva. Embora muitas pessoas não gostem dessa palavra “intermitente”, gosto de usá-la para nos conectarmos com legislações que existem pelo mundo, já que nos reunimos nesses eventos e nossa visibilidade nos espetáculos, nas grandes temporadas, acontece, mas, em grande parte do tempo, profissionais da dança estão estudando, aprimorando seus corpos, seus pensamentos, assistindo espetáculos, construindo, trabalhando na dimensão da educação, da formação e nem sempre esses processos são visíveis. Uma grande parte desses processos é invisível, como, por exemplo, o meu trabalho de diretor artístico: eu apareço aqui nas lives, nas conversas, estando junto em eventos ou quando meu nome aparece numa ficha técnica. Mas, eu digo que, talvez, de 85 a 90% do meu trabalho é invisível, porque construir uma programação, disparar seiscentos e-mails, diariamente, para que os parceiros fiquem atentos à Lei Aldir Blanc, às questões do Centro Coreográfico, da dança, na cidade do Rio de Janeiro, gera muito trabalho, que, em si, não traz a visibilidade da qual estamos falando, mas traz frutos, que, ali, na frente, colheremos. Esse caráter é muito importante de ser preservado!

Não quero me estender muito, porque sei que muitas pessoas estão aí para falar. Quero, mais uma vez, agradecer a grande oportunidade de encontro e convido a todos a acessarem as redes sociais e o site do Centro Coreográfico. Estamos, neste momento, repensando as nossas presenças: como estar presente em todos os campos, no presencial e no virtual, mas repensando. E muitas coisas estão por vir. Muito obrigado, gratidão a todos e excelente quarta-feira!

DANÇA DO AGORA: REVERBERAÇÕES DE UMA DANÇA EM TEMPOS DE PANDEMIA NA GAYA DANÇA CONTEMPORÂNEA

Marcilio de Souza Vieira

A pandemia causada pelo Covid-19 promoveu mudanças em todo o mundo, gerando modificações na estrutura organizacional do ensino superior no que diz respeito ao ensino, a pesquisa e a extensão. A extensão foi afetada certa maneira uma vez que muitos projetos não foram adiante e outros conseguiram se inserir no formato remoto instituído pelas Instituições de Ensino Superior para que esses projetos de relevância para a comunidade acadêmica e extra universidade não cessassem suas atividades e continuassem a contribuir com a missão extensionista.

Na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) não foi diferente e alguns projetos de extensão iniciados no início de março de 2020 foram encerrados abruptamente e outros tiveram que se adaptar à nova realidade instituída pela pandemia de contexto mundial. Com a Gaya Dança Contemporânea, coordenada pelo autor desse texto, é um projeto de extensão permanente (UFRN, 2017) do Departamento de Artes da UFRN não foi diferente. Coordenadores⁵⁷ e alunos bolsistas⁵⁸ tiveram que se adaptar ao ensino remoto e continuar as atividades extensionistas sem prejuízo para o projeto.

A extensão universitária⁵⁹ é um tipo de atividade que pode influenciar positivamente na formação dos discentes, no aperfeiçoamento dos docentes e na sociedade de modo geral, levando à população um

⁵⁷ O projeto Gaya Dança Contemporânea é coordenado pelos professores Marcilio Vieira e Larissa Marques, docentes do Curso de Dança da UFRN.

⁵⁸ O projeto foi contemplado em 2020 com 16 bolsas de extensão da Pró-Reitoria de Extensão da UFRN. Além dos integrantes bolsistas com remuneração, a companhia atende a alunas/os bolsistas voluntários que são oriundos dos cursos de Dança e Teatro e pessoas da comunidade.

⁵⁹ Pode-se entender a Extensão Universitária como um processo que, pautado no princípio da indissociabilidade, e atuando de maneira interdisciplinar, científica, educativa, cultura e política, promove interação transformadora entre a sociedade e a universidade (FORPROEX, 2010). Ela está prevista na Constituição Federal de 1988 que prevê a indissociabilidade entre pesquisa, ensino e extensão nas universidades (BRASIL, 1988) e, também, na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, que em seu artigo 46, inciso VII, define, dentre as finalidades do ensino superior “promover a extensão, aberta à participação da população, visando à difusão das conquistas e dos benefícios resultantes da criação cultural e da pesquisa científica e tecnológica geradas na instituição” (BRASIL, 1996).

conjunto de conhecimentos gerados com as atividades de ensino e pesquisa e permitindo a troca de saberes e a transformação das realidades locais (RIOS; LIMA, 2016). Ela possibilita que o corpo discente, ao ter contato mais próximo com a comunidade, contextualize e articule seus conhecimentos às demandas sociais daquele território, aprimorando a visão crítica em relação à sua atuação profissional (SANTOS et al, 2016).

A extensão universitária tem em suas bases ontológicas e filosóficas a superação da dicotomia entre a teoria e a prática (MELO NETO, 2014) e para realizar sua função de atuação transformadora, é necessário o reconhecimento da realidade social e dos problemas existentes em suas áreas de atuação e suas relações com as relações sociais, políticas e econômicas vigentes (CORREA, 2013).

A Gaya Dança Contemporânea é um projeto de extensão criado no Departamento de Artes no início dos anos de 1990 e que em 2020 completou 30 anos de existência. O projeto foi criado pelo professor Edson Claro e inicialmente recebeu o nome de Grupo de Dança Avançado da UFRN; posteriormente Gaia Companhia de Dança e com a aposentadoria do professor Edson Claro e as mudanças no formato da companhia, inclusive nos modos de criar dança, passou a se chamar Gaya Dança Contemporânea. (VIEIRA, 2016, 2020) O referido projeto, desde 2018 é coordenado pelos professores Marcilio Vieira e Larissa Marques, docentes do curso de licenciatura em Dança da citada universidade.

Em 2020, em função da pandemia instituída pelo Covid-19, as atividades da companhia se adaptaram ao formato do ensino remoto e inicialmente, assim como todas as IES brasileiras, ficou paralisada por um determinado tempo até que suas atividades foram retomadas a partir de duas resoluções instituídas pela UFRN, a saber: a Resolução nº 031/2020-CONSEPE, de 16 de julho de 2020⁶⁰ (UFRN, 2020a) que dispunha sobre a regulamentação para a retomada das aulas dos cursos de graduação do Período Letivo 2020.1, durante a suspensão das atividades presenciais em razão da pandemia da COVID-19 e a Resolução de nº 062/2020-CONSEPE, de 05 de novembro de 2020⁶¹ (UFRN, 2020b) que dispôs sobre a regulamentação das atividades de ensino dos cursos de graduação dos Períodos Letivos 2020.2, 2021.1 e 2021.2.

As resoluções consideraram o ensino de graduação, mas também a pesquisa e a extensão e para essa tomada de decisão levaram em conta a Declaração de Emergência em Saúde Pública de Importância Internacional pela Organização Mundial da Saúde, em 30 de janeiro de 2020, em decorrência da Infecção Humana pelo novo coronavírus (COVID-19); a Lei nº 13.979/2020, de 06 de fevereiro de 2020, que determina

⁶⁰ Com essa resolução ministrei para o curso de Dança da UFRN o componente curricular Trabalho de Conclusão de Curso I.

⁶¹ Essa resolução normatiza os semestres 2020.1, 2020.2, 2021.1 e 2021.2.

medidas para enfrentamento de Emergência em Saúde Pública de Importância Internacional em decorrência da COVID-19; ainda foi considerada a Lei nº 14.040, de 18 de agosto de 2020 que estabeleceu normas educacionais excepcionais a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo decreto legislativo nº 6 de 20 de março de 2020 e o Parecer do Conselho Nacional de Educação nº 15, de 06 de outubro de 2020, que estabeleceu diretrizes nacionais para implementação dos dispositivos da Lei nº 14.040 de 18 de agosto de 2020 para que pudesse ser regulamentado o ensino remoto da referida instituição.

Apresentadas as motivações do retorno da Gaya a suas atividades extensionistas, o texto, em tela, objetiva compreender como se deu os modos de fazer dança na Gaya Dança Contemporânea no período da pandemia, além de refletir sobre as falas dos integrantes da companhia nesse período de isolamento social e em estudos e ensaios no formato remoto. A pesquisa fundamenta-se, na abordagem hermenêutico-fenomenológica que segundo Medeiros (2016, p. 139), apresenta-se “como instrumento essencial na avaliação crítica e na construção das diferentes visões de mundo, as quais conduzem ao ensino”. Para a autora, esse tipo de abordagem também “possibilita a verificação, o estudo e o esclarecimento dos fenômenos em sala de aula – e para além dela –, bem como os relacionados às perspectivas e orientações do pesquisador no ensino e na educação” (IDEM). Para essa compreensão foi feito um questionário no *Google Forms*, além de conversas com os/as estudantes. O referido texto está dividido em duas seções em que, a partir dos objetivos propostos e do traçado metodológico refletimos sobre esses modos de fazer dança na pandemia em um projeto de extensão e a partir das falas dos intérpretes-criadores da companhia tecemos algumas reflexões sobre a dança do agora no ensino remoto ocasionado pela pandemia do Covid-19.

TECENDO RESISTÊNCIAS [COM DANÇA] NA PANDEMIA

Assegurada pelas resoluções citadas, a Gaya Dança Contemporânea, ao retomar suas atividades foi aprendendo conjuntamente como era ter aula e ensaios de repertórios existentes nesse formato remoto que se diferencia da Educação a Distância (EaD). Levamos em consideração naquele momento as condições psicofísicas dos integrantes da companhia, assim como suas condições socioeconômicas para a assistência das aulas-ensaios, uma vez que a maioria dos bolsistas são oriundos do interior do Estado do RN e com a parada das atividades na UFRN tiveram que retornar a seus municípios de origem, visto que as

residências universitárias e os auxílios moradia para estudantes da universidade foram paralisados em função da pandemia.

Algumas ferramentas digitais foram utilizadas para o planejamento e realização das aulas-ensaios *on-line*. O aplicativo *WhatsApp* foi fundamental no estabelecimento de diálogos com os membros da companhia por permitir o envio de mensagens de texto, arquivos, áudios, vídeos etc. Além disso, foram utilizadas as ferramentas *Google Meet*, documentos *Google* e as redes sociais *Facebook* e *Instagram* para divulgação das atividades da companhia.

Uma de nossas primeiras atividades foi adequar a aula que ocorria em três horas para duas horas, três vezes por semana, além de encontrar soluções para a criação de dança nesse formato remoto. Ao ajustar essas aulas-ensaios, a via alternativa foi a criação de partituras coreográficas em duplas ou trios que eram apresentadas durante essas aulas-ensaios, a criação de videodanças que suprissem as soluções do criar dança na aula e também a elaboração mais refinada dessas videodanças para participar de festivais que se proliferaram na internet.

Cabe ressaltar que essas experiências com as videodanças e aulas-ensaios remotas ocorreram no ano de 2020 e tiveram continuidade no ano de 2021, visto que o calendário acadêmico da UFRN as aulas presenciais tem expectativa de retorno em 2022. Cumpre frisar que a Gaya Dança Contemporânea foi o único projeto de extensão permanente do Departamento de Artes da citada universidade que continuou suas atividades nesses tempos instáveis e de isolamento social.

É preciso informar que a companhia nos últimos 10 anos vem trabalhando com criações coreográficas colaborativas e também é *lôcus* de estágio e aprendizagem na prática de dança contemporânea. Os integrantes da companhia, que na sua maioria são alunos de graduação das licenciaturas de Dança e Teatro, podem realizar Estágio Supervisionado Obrigatório na Gaya, além de se oportunizar que esses integrantes assumam algumas aulas-ensaios sob a supervisão dos coordenadores do projeto com vistas à estimulação da prática docente e da prática de criação em dança. Lupinacci e Côrrea (2015) vão dizer que na criação em dança, a colaboração se desenvolveu para quebrar paradigmas e construir um novo modo de percebê-la e de senti-la. O ambiente que se instaura nos laboratórios de criação potencializa as individualidades de cada integrante para a construção da composição coreográfica colaborativa. Neste sentido, quando as individualidades são valorizadas para um objetivo comum o ambiente cooperativo se instaura e, assim, cada integrante do grupo contribui e constrói a obra a partir de cada potencialidade e dificuldade que apresenta.

Sobre a criação colaborativa na Gaya Dança Contemporânea consideramos os processos de improvisação e a improvisação orientada que posteriormente tornaram-se partituras coreográficas. Neste sentido, a colaboração é imprescindível para que a arte de dançar aconteça, pois existe uma relação de parceria e confiança entre os artistas envolvidos. A improvisação nesses tempos de pandemia e ainda, nas aulas-ensaios com corpos bidimensionais tornou-se relevante e impulsionadora do processo colaborativo quando leva em consideração a coletividade agrupada na tela.

Embora haja na Gaya Dança Contemporânea a figura do diretor que norteia a criação (e do editor que decupa as imagens para a criação de videodanças), essa figura é fluída, disposta ao diálogo e as transformações (ARY, 2011) que vão ocorrendo a partir das improvisações até a composição das partituras coreográficas. Assim, as improvisações quando direcionadas, a partir das qualidades de movimento labaniano (LABAN, 1978, 2011) vão ganhando contorno e se transformando em composições que, nesse momento pandêmico, vão sendo filmadas pelos próprios intérpretes-criadores e posteriormente cenas são selecionadas no ato da edição, criando-se a partir das provocações do diretor, juntamente com o olhar do editor, a concepção de videodanças.

Dizemos que as criações da Gaya Dança Contemporânea nesse período de pandemia estão sempre em processos de incompletude, pois as partituras coreográficas cocriadas na edição para a confecção de videodanças podem ser reconfiguradas criando-se novas videodanças. Dessa maneira, processo e “resultado” ganham igual importância para o trabalho, já que o resultado, neste modo de criação, torna-se sempre um produto inacabado. Para Salles (2006), os procedimentos criativos apresentam um estado de dinamicidade e incompletude, pois, estando sempre em processo, tornam-se inacabados. A autora reforça que se faz necessário em procedimentos criativos a construção de uma rede de criação, que apresenta diversas interações, que podem ser vistas como as conexões da rede, que, ligadas entre si, apresentam “[...] ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõe condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações, etc., ou seja, dão origem a fenômenos de organização” (SALLES, 2006, p.24).

Essa rede de criação na companhia se deu a partir do interesse pelo processo criativo para a videodança e também para responder a universidade e ao tecido social que a constitui e que a rodeia sobre as ações desenvolvidas pela Gaya Dança Contemporânea, uma vez que fizemos a opção por não parar as atividades visto que se isso acontecesse os alunos bolsistas remunerados pela PROEX perderiam seu auxílio financeiro advindo dessa bolsa para participar do projeto de extensão.

Essa rede de criação com videodanças foram exitosas, pois nos tirou da comodidade das apresentações em palco e nos levou a estudar sobre videodança e sobretudo como construir dança em formato de vídeo. Assim, em 2020 criamos alguns trabalhos nesse formato que estão no canal do *Youtube* da companhia e tivemos interesse em participar de alguns festivais nacionais e internacionais de videodança.

Dentre as videodanças criadas e em circulação no *Youtube* estão Poemas Dançados⁶², Poemas Dançados II⁶³ e Poemas Dançados III⁶⁴, além de Corpo Isolado⁶⁵ e Para quando o verão chegar⁶⁶, todas criadas no período da pandemia. Também nesse período, em comemoração aos 30 anos da companhia foi lançado o documentário Trinta⁶⁷.

As videodanças tiveram a coreodireção dos diretores da companhia, edição de um integrante da companhia e poemas de Clarisse Lispector (compostas por urgências e despedidas); voz *off* de Geisla Blanco (Poemas Dançados e Para quando o verão chegar), Sebastião Salles (Poemas Dançados II), George Holanda, Melissa Lopes, Geisla Blanco, Paulo Sérgio Filho (Poemas Dançados III) e música instrumental Chad Crouch e Tiago Landeira.

REVERBERAÇÕES

Apesar dos alunos do projeto Gaya estarem assegurados por resolução, percebemos que alguns deles estavam enfrentando problemas emocionais e financeiros em virtude da pandemia, o que fazia muitas vezes solicitarem para não fazer a aula-ensaio em algum dia da semana em que o projeto ocorre em virtude dos “bicos” que ocorriam no horário dos ensaios ou até mesmo por não estarem se sentindo bem emocionalmente.

Percebido esses impedimentos de participação, uma vez que grande maioria deles recebem uma bolsa remunerada PROEX e que, de acordo com as normativas dos projetos de extensão da UFRN, uma das formas de recebimento dessa bolsa é por meio da participação nas atividades desenvolvida pelo projeto; no final do semestre letivo de 2020.2, passados três semestres remotos, fizemos uma pesquisa via *Google*

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=VZjYXfvnr-k&t=14s>

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=dkVNNyyBIEA&t=16s>

⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=448TFJOM5QU>

⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=rpbngquYE4Hk&t=27s>

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=v6Wi5QLAWe0&t=109s>

⁶⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=tyaSMS5ukuQ&t=196s>

Forms para saber como esses alunos estavam e para darmos conta, em relatório parcial, das atividades desenvolvidas durante a pandemia.

No questionário perguntamos: como está sendo sua participação no projeto Gaya Dança Contemporânea nesse período de pandemia? Quais os desafios encontrados durante esse período para participar do projeto de extensão?

Alguns respondentes disseram que a aprendizagem no projeto de extensão estava sendo produtiva, que era essencial para continuar exercitando o lado de artista/criador; uns responderam que o ensino remoto está sendo surpreendente apresentando novidades a cada aula-ensaio.

Houve respostas como um período difícil devido as condições socioeconômicas, a manutenção de internet para as aulas-ensaios do projeto e dos cursos de graduação, e também desafiadora, pois os integrantes bolsistas voluntários disseram que quando necessitam fazer os “bicos” precisam faltar as aulas-ensaios.

Percebemos que a maioria das respostas para a participação no projeto são exitosas, tiradas as dificuldades de alguns. Outros respondentes disseram:

A Gaya tem tentado estabelecer uma relação mais próxima dos integrantes. As ferramentas digitais têm possibilitado encontros e é a partir desses encontros que estamos nos experimentando no universo da videodança. Apesar das dificuldades enfrentadas devido a pandemia, a Gaya tem demonstrado resistência nesses períodos tão sombrios. Eu enquanto integrante trans me sinto nesse ato de resistir e existir dentro do grupo. Tem sido imprescindível estabelecer diálogos nos dias de hoje. (Geisla Blanco)

Minha participação no projeto Gaya Dança Contemporânea tem sido uma grande e rica experiência de aprendizagem na dança. Durante a realização de aulas e projetos de cenas cada atividade proporciona uma diferente reflexão. Nesse ano de 2021 pude oferecer ao grupo uma oficina de expressão corporal, assim como, também participando de aulas propostas pelos demais integrantes. Além de poder dar continuidade a processos de criação de espetáculos iniciados em anos anteriores. (Luiz Eduardo Costa)

Com relação ao segundo questionamento sobre os desafios enfrentados, obtivemos respostas como sendo desafiante manter a disciplina e a constância para participar das atividades de forma eficaz, vencer a barreira de usar a tecnologia a favor do estudante, não para entretenimento e cada vez mais para trabalho, ao mesmo tempo que conciliar o público e o privado no mesmo cenário, ou seja, a casa de cada um.

No que tange a casa como espaço escolar, alguns autores como Steil (2020) e Marques (2020) vão dizer que nessa pandemia e o consequente isolamento social, o espaço da casa se tornou o espaço escolar, que as atividades acadêmicas se transferiram do espaço público para o espaço privado. A

primeira autora dirá que nesse processo de mudanças geográficas para a aprendizagem em dança, as relações corporais se modificaram, e dentro de um contexto de práticas de dança nas quais o corpo é elemento fundamental para o conhecimento pessoal, coletivo e do mundo, “[...] foi necessário adentrar outros caminhos para que as mediações em dança continuassem a ser provocadoras de experiências” (STEIL, 2020, p. 101) e complementa dizendo que os estudantes de dança em formação “[...] forçadamente tiveram que compreender o significado da arquitetura destas novas salas de aula que se estabeleciam, em casa, sem que o afeto se perdesse” (STEIL, 2020, p. 101); já a segunda autora comenta que juntamente com todas essas novas experiências digitais, estamos sendo praticamente forçados a acolher o mundo corporativo neoliberal em nossos cotidianos privados. Para Marques (2020, p. 262) “[...] Nossas casas viraram ‘homeoffices’ e os estudantes fazem ‘homeschooling’” e complementa dizendo que “[...] agora temos dentro de casa novos horários, rotinas demarcadas, tarefas estipuladas, espaços guiados pelo empreendedorismo; muitos lares cederam à produtividade, às metas, às competências, à otimização do tempo, à superação dos obstáculos”. (MARQUES, 2020, p. 262)

Ainda sobre os desafios encontrados durante a pandemia para a participação nas aulas-ensaios, outros respondentes afirmaram que:

Meu maior desafio durante as aulas remotas foi quando eu tive que dar aulas para o grupo quando solicitado, pois, as vezes é difícil acompanhar se as pessoas estão fazendo o exercício corretamente, já que não dá para corrigir da mesma forma que no presencial, fora isso, tudo corre bem. (Hozana Matias)

Encontrar uma boa conexão, ou até mesmo ter condições para conseguir não só uma conexão de internet de qualidade, como também equipamentos que viabilizem uma gravação de vídeo com qualidade. Transformar a casa num ambiente de trabalho. Alto cuidado psicológico. (Rodrigo Carlos)

A internet, a perda de familiares e amigos, ver todas as tragédias que estão acontecendo, e a desmotivação que as vezes surgem. (Paulo Sérgio Gurgel)

Ainda seguiram outras respostas como internet ruim, movimento/barulho da rua para poder se concentrar na aula-ensaio, celular para suportar a feitura das videodanças; ter disposição para se dedicar as aulas-ensaios e manter a concentração para não desanimar da atividade sugerida e ter dinheiro para poder suprir as necessidades de internet. Esses fatores interferiram, certa maneira, no processo de ensino-aprendizagem e no fator psíquico desses estudantes.

Com relação a condição socioeconômica evidenciada nos comentários dos integrantes da Gaya Dança Contemporânea, assim como a ajuda da UFRN com auxílio internet, pontuamos que esse é um desafio

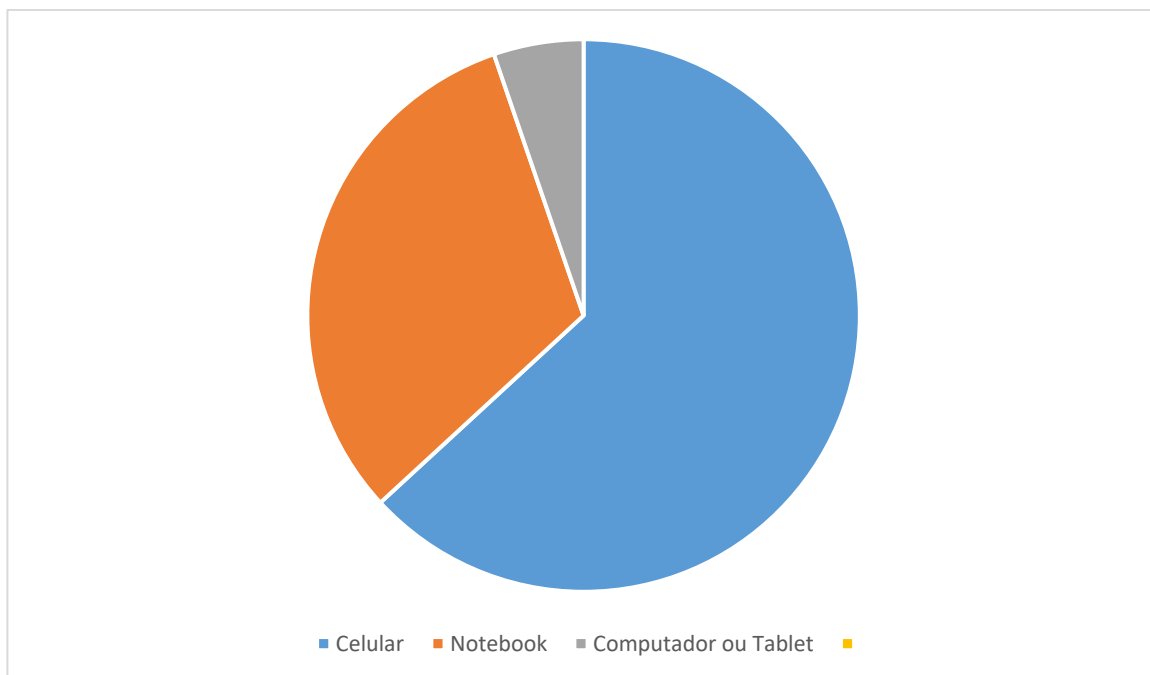
grave enfrentado pelo grupo de estudantes participantes do projeto. Maciel, Lima e Gimenez (2016) apontam que o fator econômico ganhou espaço no debate estudantil, e que os suportes tecnológico e físico não podem ser excluídos das políticas de permanência universitária. A situação financeira dos discentes e a falta de auxílio estudantil ou bolsa de auxílio social, afeta diretamente o meio pelo qual estes têm acesso à internet, pois esse serviço no Brasil ainda não é gratuito e de qualidade e o acesso ao mesmo exige uma renda mínima destinada para isso.

Cunha, Silva e Silva (2020), salientam que a questão da desigualdade social presente no Brasil foi mais exposta nessa pandemia. Em seu trabalho, os autores afirmam que o uso das TICs na educação, tem um alto potencial, porém falta investimento e infraestrutura para sua implementação menos exclusiva. Para eles, ainda que grande parte dos discentes possuam um aparelho *smartphone* de boa qualidade, fatores externos, como o acesso à rede de celular e uma internet de boa qualidade, dificultam o acesso ao ensino remoto.

Foi perguntada ainda como estava sendo o processo de criação em dança para o formato remoto. Sobre esse questionamento os participantes informaram que os processos de criação precisaram ser adaptados, e é justamente nessa busca por estabelecer uma conexão necessária da dança, que em muitas das vezes surgem novas possibilidades de se desenvolver uma criação em dança. Mesmo longe, estavam presentes por meio da tecnologia e conectados por meio do movimento. O corpo passava a compreender melhor a realidade em que se encontravam para poder manifestar vontades e desejos que antes não eram tão presentes. Outros responderam que é um mundo ainda novo, mas é um universo que ganhará cada vez mais força dentro do grupo, no sentido que é um caminho extremamente cheio de possibilidades e que pode continuar trazendo bons resultados.

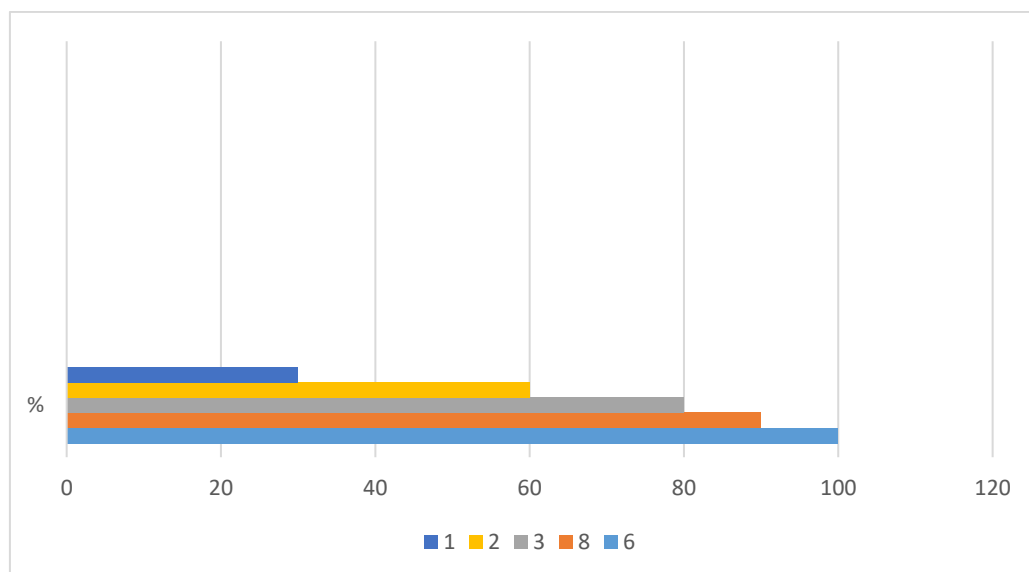
Ainda questionamos qual aparato tecnológico era usado para a feitura das aulas e se a universidade tinha dado algum incentivo financeiro para além da bolsa PROEX para o ensino-aprendizagem nesse formato remoto. Sobre o aparato tecnológico, conforme representado no gráfico abaixo, 12 respondentes disseram estar usando o celular para as aulas-ensaios da Gaya Dança Contemporânea, assim como para as aulas dos cursos de graduação; 06 se utilizam de *notebook* e apenas 01 pessoa usa computador ou *tablet*. Para o questionamento do incentivo por parte da UFRN, 10 pessoas disseram que as vezes tem essa ajuda, 07 que sim, obtiveram ajuda por parte da universidade e 02 que não receberam ajuda alguma.

Figura 20. Aparato tecnológico



Como pode ser observado no gráfico acima, apesar da maioria dos discentes terem acesso e utilizarem o *notebook* e o *smartphone* como ferramenta de acesso à internet, um número considerável utiliza somente o *Smartphone*. Essa realidade é apontada pela Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios -PNAD- (BRASIL, 2018), que destaca, de 2016 a 2018, um crescimento de 3,1% do uso dessa ferramenta em todo o Brasil. O uso do aparelho celular como principal ferramenta de acesso aos estudos deve ser considerada com atenção ao se pensar nos métodos e aplicativos que serão necessários para ter acesso as aulas e atividades, e no formato que estas atividades serão exigidas e executadas, pois sabemos que o *smartphone*, apesar de ser um recurso mais acessível que o *notebook*, possui limitações operacionais de uso com relação ao ensino (SILVA et al, 2020).

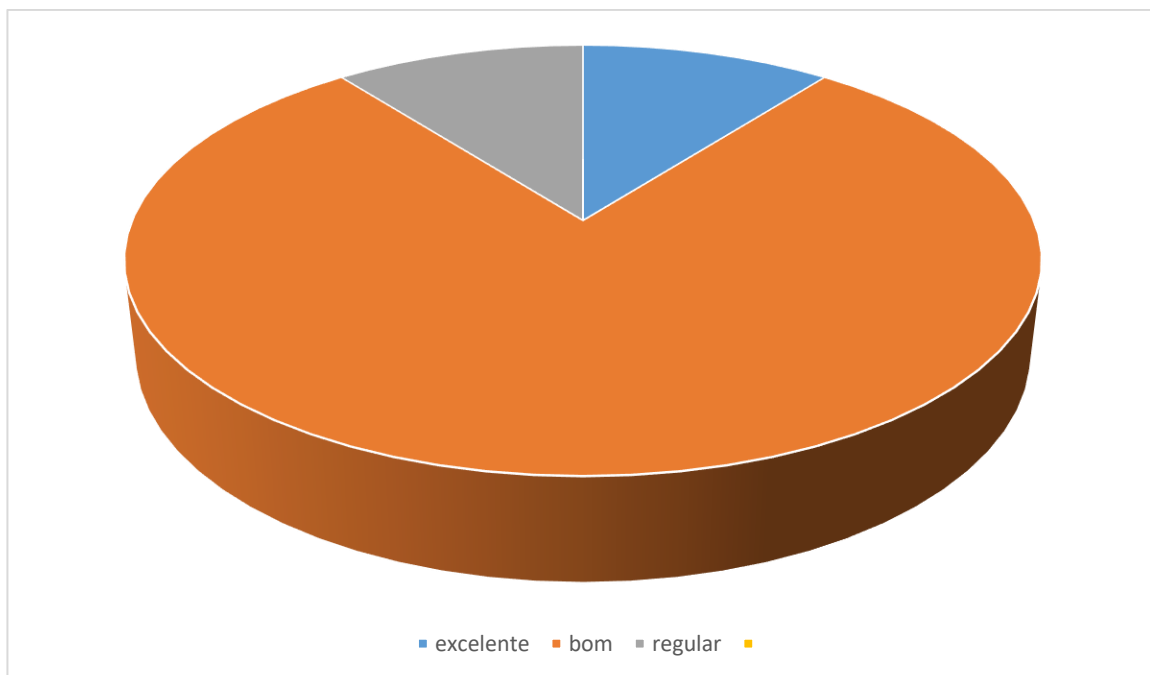
Ainda foi perguntado quais as dificuldades encontradas para a feitura das aulas-ensaios e 12 pessoas disseram ser o espaço da casa, 05 consideram a internet ruim, 01 o aparelho celular e 01 a falta de interesse em fazer tais aulas-ensaios. Na seara das perguntas, quisemos saber, numa escala de 0 a 10, se os integrantes participavam de todas as aulas-ensaios. Eis as respostas: 06 pessoas disseram participar 100% das aulas-ensaios, 08 respondentes informaram que participam 90% dos encontros remotos, 03 pessoas inquiridas confirmaram participar apenas 80%, 02 indivíduos disseram participar 60% e 01 outro apenas 30% das aulas-ensaios ocorridas no mês. O gráfico abaixo ilustra o percentual das respostas:

Figura 21. Participação em aulas

Ainda sobre a questão anterior, o espaço da casa apareceu como uma das dificuldades da participação nas aulas-ensaios, uma vez que esse espaço, quando reduzido, tem que ser dividido com os demais membros da família. Silva et. al (2020) vão dizer que a “falta de espaço favorável” para as aulas está diretamente relacionada com a questão da dispersão da atenção e uma influencia diretamente a outra. Essa dificuldade mais uma vez expõe as desigualdades sociais e estruturais que prejudicam a promoção de uma igualdade maior no processo educacional, visto que a maioria dos discentes não dispõem de um espaço saudável para estudar em seus domicílios.

Sobre a recepção desse formato de aulas-ensaios remotos, 02 respondentes, conforme gráfico abaixo, disseram que têm sido excelentes, 15 que é um bom formato e 02 que as aulas-ensaios nesse formato remoto são regulares.

Figura 22. Recepção das aulas remotas



Ficou evidente também nas respostas dos integrantes da Gaya Dança Contemporânea que apesar da importância e vantagens indiscutíveis do ensino presencial, o problema não é a utilização do ensino remoto, e sim, a forma como este foi implementado, sem planejamento, capacitação e estruturação das mínimas condições viáveis de suporte entre as principais partes envolvidas nessa modalidade de ensino, os discentes e os professores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa rápida adaptação a uma nova realidade, reorganizando as atividades principalmente com o uso das tecnologias digitais mostra-se muito importante num momento em que boa parte dos docentes e discentes encontravam-se desestimulados. No projeto de extensão permanente Gaya Dança Contemporânea as atividades adaptadas para o ensino remoto, buscou ressignificar as práticas pedagógicas e os espaços de compartilhamento de saberes e práticas instituídos na companhia desde sua criação.

No que diz respeito a extensão universitária na UFRN, onde a Gaya Dança Contemporânea está alocada e, como consta no Plano de Desenvolvimento Institucional, a Política de Extensão da UFRN foi pensada para “[...] reafirmar o seu compromisso social, mediante a ampliação e a qualificação das ações

extensionistas, pautado no diálogo e no intercâmbio de saberes entre a comunidade acadêmica e a sociedade” (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, 2020, p. 48). Assim, verifica-se que a realização de ações de extensão, com o intuito de atender a demandas diretas da sociedade, sempre foi um compromisso assumido pela Universidade.

Destarte, a Gaya Dança Contemporânea nesse momento de pandemia teve que se reconfigurar para continuar cumprindo sua função artística. Essa companhia universitária, mais do que nunca, precisou cumprir o seu papel artístico, de entretenimento e crítico, sistematizando conhecimentos nos corpos dos seus intérpretes-criadores e dando respostas por meio de suas videodanças, *lives* e documentário para uma gama variada de problemas que emergiram junto com a pandemia, atendendo, certa maneira, a uma sociedade amedrontada e confusa, diante de um bombardeio de informações e ausências de certezas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARY, Rafael Luiz Marques. **A função dramaturgia no processo colaborativo**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2011.
- BRASIL. **Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb>. Acesso em: 22 mar 2021.
- BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm. Acesso: 29 mar 2021.
- BRASIL. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD)**, 2018. Disponível em: [ftp://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_continua/Anual/Acesso_Internet_Televisao_e_Posse_Telefone_Movel_2018/Analise_dos_re](ftp://ftp.ibge.gov.br/Trabalho_e_Rendimento/Pesquisa_Nacional_por_Amostra_de_Domicilios_continua/Anual/Acesso_Internet_Televisao_e_Posse_Telefone_Movel_2018/Analise_dos_resultados_TIC_2018.pdf) sultados_TIC_2018.pdf
- CORREA, Edison José. Extensão universitária, política institucional e inclusão social. **Revista Brasileira de Extensão universitária**, v. 1, n.1, p. 12-15, 2003.
- CUNHA, Leonardo Ferreira Farias da; DE SOUZA SILVA, Alcineia; DA SILVA, Aurênio Pereira. O ensino remoto no brasil em tempos de pandemia: diálogos acerca da qualidade e do direito e acesso à educação. **Revista com Censo: Estudos Educacionais do Distrito Federal**, v. 7, n. 3, p. 27-37, 2020.
- FORPROEX (FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS), 2010. **Extensão Universitária: organização e sistematização**. Belo Horizonte: COOPMED, 2010.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LABAN, Rudolf. **The mastery of movement**. London: Dance Books Ltd, 2011.
- LUPINACCI, Letícia Gabriela; CORRÊA, Josiane Franken. Redes colaborativas de criação em dança: a composição coreográfica na contemporaneidade. **Revista da Fundarte**, ano 15, n. 29, p. 121-136, 2015.
- MACIEL, Carina Elisabeth; LIMA, Elizeth Gonzaga dos Santos; GIMENEZ, Felipe Vieira. Políticas e permanência para estudantes na educação superior. **Revista Brasileira de Política e Administração da Educação**-Periódico científico editado pela ANPAE, v. 32, n. 3, p. 759-781, 2016.
- MARQUES, Isabel. Pandemia pelas telas: quando tecnologias e empreendedorismo se encontram nas aulas de dança. // LAKKA, Vanilton et. al. **Os desafios pandêmicos e outros modos de re-existências nas artes**. Salvador: ANDA, 2020. (Coleção Quais danças estarão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 1).
- MEDEIROS, Geisa da Silva. **Olhar para o sol: concepção da análise fenomenológica hermenêutica**. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciência e Matemática). PUC. Rio Grande do Sul, 2016.
- MELO NETO, José Francisco. Extensão universitária: bases ontológicas. // MELO NETO, José Francisco (Org.). **Extensão universitária: diálogos populares**, 2014. Disponível em: <http://www2.uesb.br/pedh/wp-content/uploads/2014/02/Extens%C3%A3o-Universit%C3%A1ria-di%C3%A1logos-populares-Jos%C3%A9-Francisco-de-Melo-Neto.pdf>. Acesso em: 29 mar 2021.
- RIOS, Dara Missão da Silva; LIMA, José Raimundo Oliveira. A prática da extensão universitária como incentivadora da tecnologia social. **Revista Brasileira de Tecnologias Sociais**, v.3, n.1, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Gabriel Sgotti Hanczaryk; CAMARGO, Caroline Coletti; MENOSSE, Berlis Ribeiro dos Santos. Projeto de extensão universitário no combate a obesidade infantil através das mídias sociais em face de pandemia por covid-19: um estudo transversal. **Brazian Journal of Development**, v. 6, n. 9, p. 69886-69900, 2020.

SILVA, Ana Carolina Oliveira; SOUSA, Shirlaine de Araújo; MENEZES, Jones Baroni Ferreira de. O ensino remoto na percepção discente: desafios e benefícios. **Dialogia**, São Paulo, n. 36, p. 298-315, set./dez. 2020. Disponível em <https://periodicos.uninove.br/dialogia/article/view/18383>. Acesso em 20 de março de 2021

STEIL, Isleide. O professor na sala de casa: práticas sensíveis em dança. // VIEIRA, Marcílio de Souza; MARQUES, Larissa Kelly de Oliveira; RENGEL, Lenira Peral; PINTO, Amanda da Silva (orgs). **Práticas sensíveis de movimento na dança**. 420.: il., Salvador: ANDA, 2020. (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 2).

UFRN. **PORTARIA n.º 2.576/17-R**, de 28 de novembro de 2017. Natal, 2017.

UFRN. **Resolução nº 031/2020-CONSEPE**, de 16 de julho de 2020. Natal, 2020a.

UFRN. **Resolução nº 062/2020-CONSEPE**, de 05 de novembro de 2020. Natal, 2020b.

UFRN. **Plano de Desenvolvimento Institucional 2020-2029**. Natal: UFRN, 2020.

VIEIRA, Marcílio de Souza. **Persona de dança**: Edson Claro – poéticas, práticas e interfaces de dança. Curitiba: Prisma Editora, 2016.

VIEIRA, Marcílio de Souza. (Org.). **Gaya Dança Contemporânea**: um desejo, um projeto, uma realização. Salvador: ANDA, 2020.

LISTA DE AUTORIA

Alex Beigui Artista e pesquisador, possui Pós-doutorado em Dramaturgia pela Université de Lausanne - Suíça (Bolsista/CAPES); Doutorado em Letras (Dramaturgia Comparada - Literatura Brasileira) pela USP (Bolsista-FAPESP); Mestrado em Artes Cênicas pela UFBA (Bolsista-CAPES). Atualmente atua como Professor Permanente (Coordenador) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP - PPGAC e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP-PPGEL. Líder do Grupo de Pesquisa no CNPq: DRAMATIC - Grupo de Pesquisa em Dramaturgia: Teorias, Intermídias e Cena cultural. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9638277622683373> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0955-948X>

Ana Clara Santos Oliveira Professora do Curso de Dança (ETA/ICHCA - UFAL). Artista da Dança. Doutoranda em Artes (PPGARTES - UFMG) com pesquisa no estilo tribal de dança do ventre. Mestrado em Dança (PPGDANCA - UFBA). Estudante de Bharatanatyam. Tem como áreas de interesse: Danças "Orientais" - Danças do Ventre, Danças Indianas e Fusões, Processos Educacionais em Dança, Teorias Pós-coloniais e Feminismo Decolonial. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2391508835450548> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4810-8507>

Diego Dantas Diretor Artístico do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro desde 2017. Professor Doc I Artes da rede estadual de ensino (SEEDUC) desde março de 2013. Em 2011 assumiu a Orientação Artística e Pedagógica de dança contemporânea da Fundação Cultural Cassiano Ricardo em São José dos Campos/SP atuando na manutenção técnica dos bailarinos da Cia e criação de diversos espetáculos de dança. Entre 2004 e 2016 dançou profissionalmente em companhias de dança com destaque para Ateliê Coreográfico Cia de Dança, Andrea Maciel Cia de Dança, Esther Weitzman Cia de Dança, Cia de Dança de São José dos Campos, Cia Étnica de Dança e Núcleo Desloc.Art. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8818896762085501> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2365-8353>

Fabiana Amaral É bacharel em Dança, mestra e doutora em História Comparada pela UFRJ. Foi professora dos cursos de graduação em Dança da UFRJ no biênio 2014/2015 e novamente em 2019/2020. Atuou ainda como Coordenadora de Residências Artísticas e Oficinas do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro entre 2018 e 2021. Atualmente é pesquisadora independente no Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança da UFG, além de atuar no Projeto de Pesquisa Estudos em História da Dança no Brasil e no Projeto de Extensão Corpo em Cena: Fluxos Relacionais entre Formação em Dança e Atuação de Egressos na Sociedade da UFRJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6173293722852713> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8535-9634>

Hélia Borges Doutora IMS / UERJ; Pós- Doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica PUC-SP. Psicanalista. Membro do Grupo de pesquisa Sandor Ferenczi. É professora da Faculdade Angel Vianna da Graduação e da Pós-Graduação. Trabalha, principalmente, com

seguintes temas: psicanálise, filosofia da estética: arte - em especial a dança, o movimento e processos de subjetivação. Livros publicados: Movimento, o Corpo e a Clínica (2016); A Clínica Contemporânea e o abismo do Sentido (2019); Sopros da pele, murmúrio do mundo (2019). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8537262505464557> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0252-5284>

Ileana Diéguez Vive y trabaja en Ciudad de México. Escribe en torno a prácticas artísticas y est/éticas, cuerpos, violencias, memoria, teatralidades y performatividades. Profesora investigadora en la UAM-Cuajimalpa, Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7890-2958>

Lela Queiroz PhD, Prof^a Dr^a PPGDC UFBA/UNEB/ IFBA/ UFFS/ SENAI SEMANTEC/ LCCC e Dança UFBA, Lider GPDC-3 CNPq/Coord. Projetos. Educ. Somática e Pract. BMC® Intern.e Especialista IDME/ Md.e Dr^a em PPGCom. & Semiótica PUCSP. Pósdoc UFRGS/2008 e UNIFESP/2017. 3Livros, inúmeros cap e dezenas de artigos Qualis.Fluxonomista 4D, Educadora Gaia, Yoga Sivananda Int. Artista performer Prêmios, Ações Performances e Intervenções públicas. Associada ANDA, BMCA e ISMETA. lela@ufba.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5096613307854478> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9656-6436>

Márcia Strazzacappa É Livre Docente da Faculdade de Educação/Unicamp. Doutora em Artes: estudos teatrais e coreográficos (Universidade Paris 8), Mestre em Educação, Graduada em Dança e em Pedagogia (Unicamp). Docente Plena da Pós-Graduação em Educação e Colaboradora da Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp. Professora Visitante Sênior do Mestrado Profissional em Artes em Rede Nacional/PROF-Artes/UFPB em João Pessoa/PB. Membro do Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação/LABORARTE. Foi coordenadora do GT Pedagogia das Artes Cênicas/ABRACE, membro do GT Educação e Arte da ANPED. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1574008360415424> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4118-6572>

Marcilio de Souza Vieira É bolsista de Produtividade em Pesquisa - nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN). E-mail: marciliov26@hotmail.com Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7003467659704271> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2034-0796>

Marcos Bragato Doutorado e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente, é professor associado II no Departamento de Artes da UFRN e Vice-Coordenador. Coordenador do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte nos biênios 2016-2017 e 2018-2019. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5954222342442974> ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9410-4297>

Maria Acselrad Professora do Curso de Dança/UFPE, professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Antropologia/PPGA/UFPE. Mestre e doutora em Antropologia pelo PPGSA/UFRJ. Integra a Associação Respeita Januário - ARJ, de reconhecimento e valorização das tradições populares, onde atua como pesquisadora, curadora e produtora de oficinas, festivais, registros sonoros e audiovisuais, projetos de publicação e patrimonialização. É autora do livro *Viva Pareia! corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco* (EDUFPE, 2013). Como criadora, desenvolveu trabalhos, como *Descoreografia* (2020), *Mirada* (2016), *Dança de Fronteira* (2014), entre outros. Atualmente, coordena o grupo *Pisada* - pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8545891392846673> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4673-1541>

Robson Gomes é artista, professor e pesquisador da interface entre Dança e Filosofia. Doutorando em Metafísica pela Universidade de Brasília (PPGμ/UnB). Mestre em Artes pela Universidade Federal do Pará (PPGArtes/UFPA). Licenciado e Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Atualmente desenvolve estudos teórico-práticos no campo das ontologias da arte enfaticamente no pensamento-fazer da Dança Imanente. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1892400280056016> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8191-6971>

Samuel Leandro de Almeida Artista e pesquisador da dança com foco em processos criativos com mediação tecnológica, Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP - PPGAC (Bolsista UFOP); Licenciado em Dança pela UFRN; Técnico em Informática para Internet pelo IFRN. Possui formação em Edição Online pela Academia Internacional de Cinema. Pesquisador vinculado ao Grupo de Pesquisa no CNPq: DRAMATIC - Grupo de Pesquisa em Dramaturgia: Teorias, Intermídias e Cena cultural. Associado Efetivo da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0335047193819463> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8476-1805>

Thaynã Fabiano do Rosário Vieira É licenciando em Dança pela UFRJ e Bacharelando em Antropologia pela UFF. Atua como intérprete-criador na Companhia Comunidança/UFRJ, é passista dos G.R.E.S: Beija-flor de Nilópolis e Unidos da Ponte, além de subcoordenador do Núcleo de Pesquisa no Samba no Pé Urbano Carioca (Núcleo SaPUCa - UFRJ). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2169880600870687> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5162-2956>

ÍNDICE REMISSIVO

- ações éticas, 11, 17
 ANDA, 3, 4, 5, 7, 13, 14, 18, 50, 51, 147, 169, 170, 187, 188, 190, 191
 artes, 13, 35, 40, 42, 43, 45, 46, 63, 116, 143, 170, 187
 ARTISTA, 50, 117
 bifurcação, 33
 biopolítica, 103, 130, 135, 137, 138
 Centro Coreográfico, 169, 170, 171, 172, 173, 189
 cognição, 39, 41, 68, 74, 88
 comunidade, 83, 84, 94, 98, 130, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 165, 174, 175, 186
 corpo, 11, 13, 14, 15, 17, 33, 35, 41, 44, 45, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 61, 62, 63, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 148, 149, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 175, 181, 182, 187, 188, 191
corporeidade, 83, 146, 157, 161, 163
 COVID 19, 38
 crise, 11, 13, 40, 60, 65, 67, 94, 96, 102, 103, 105, 108, 112, 113, 115, 117, 125, 128
 dança, 6, 11, 14, 15, 33, 34, 35, 36, 37, 43, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 60, 61, 63, 65, 69, 73, 75, 77, 79, 87, 88, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 128, 132, 134, 135, 140, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 187, 188, 189, 190, 191
 danças populares, 147, 148, 150, 151, 152, 154
 diferenças, 33, 39, 60, 79, 128, 155
 digiperformance, 117
 discursos, 11, 17, 25, 26, 28, 33, 83, 113, 138
Educação, 7, 33, 50, 51, 52, 55, 57, 61, 63, 105, 129, 174, 176, 187, 190
 educação somática, 51, 52, 53, 54, 55, 57
 encruzilhada, 33, 160
 Ensino Superior, 174
 equipamentos culturais, 171
 espaços culturais, 171
 Estado, 17, 19, 20, 23, 25, 28, 29, 58, 82, 84, 94, 103, 137, 146, 150, 151, 152, 154, 176
 etnografias, 152
 evolução, 38, 40, 41, 42, 43, 46, 136
 extensão universitária, 174, 175, 185, 187
feira, 146, 159, 163
 história, 39, 40, 41, 44, 95, 97, 100, 102, 104, 136, 137, 155, 156, 160, 161, 163, 165, 166
 historiografia, 146, 157, 159, 164
 imaginário, 105, 147, 156
 intermedialidade, 94, 132, 133, 139, 142, 143
 jogo, 44, 74, 79, 146, 153, 155, 159, 160
 Lei Aldir Blanc, 151, 170, 171, 172
 LUGAR DE FALA, 55
 luto, 14, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 108
 manifestações artísticas, 86, 171
 memória, 14, 77, 95, 109, 139, 140, 149, 158, 160, 163, 172
 metodologia, 51, 61, 94, 142, 146, 160
 morte, 2, 4, 11, 14, 33, 34, 35, 36, 38, 68, 72, 80, 95, 96, 103, 110, 116, 130, 131, 137, 138, 139, 140, 141, 143, 147, 148, 160
 música, 6, 58, 67, 107, 150, 161, 179
 necropolítica, 72, 103, 140, 143
 pandemia, 11, 13, 33, 50, 55, 56, 57, 60, 61, 65, 68, 69, 71, 75, 78, 94, 96, 97, 102, 104, 105, 108, 113, 116, 128, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 169, 170, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 186, 187, 188
 pandêmico, 45, 82, 94, 96, 99, 112, 115, 116, 117, 128, 171, 178
 percepção, 41, 53, 76, 77, 79, 139, 156, 158, 188
 performance, 25, 54, 67, 78, 94, 115, 116, 117, 128, 157, 160, 163
 periferia, 69, 70, 102
 políticas públicas, 152, 160
 presencial, 20, 171, 173, 181, 185
 profissão, 34, 35, 43, 44, 45
 rede, 112, 135, 137, 140, 142, 159, 171, 178, 179, 182, 189
 representação, 36, 95
 resistência, 14, 17, 33, 44, 45, 84, 91, 109, 117, 131, 153, 164, 168, 180
 ritual, 100, 147, 160, 167
 samba, 146, 148, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166
Saúde, 33, 50, 51, 55, 57, 58, 60, 69, 175
 seleção cultural, 34, 35, 38, 39, 40, 44, 45, 46
 sobrevivência, 11, 42, 85, 96, 97, 146, 147, 150, 151
 tanatopolítica, 130, 131, 135, 137, 138
 trabalho artístico, 42, 107

tradição, 146, 147, 148, 161

vida, 2, 4, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 30,
33, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 45, 47, 58, 59, 60, 62,
65, 68, 70, 72, 74, 75, 78, 82, 84, 86, 87, 88, 90, 94,
95, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 112,
113, 115, 116, 117, 118, 128, 131, 137, 138, 139, 140, 146,
147, 149, 153, 157, 158, 160, 162, 166, 168, 169, 170
videodança, 94, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137,
139, 178, 179, 180

videodanças, 177, 178, 179, 181, 186

violência, 17, 33, 68, 82, 83, 85, 91, 97, 137, 140, 158

virtual, 13, 15, 18, 20, 33, 115, 141, 173

vírus, 38, 42, 44, 60, 69, 82, 96, 102, 104, 113, 116, 148,
153

vivência, 39, 98, 102, 113

vulnerabilidade, 17, 74, 96, 102

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

portalanda.org.br

