



DANÇA 19

Revista do PPGDança - UFBA

DANÇA CONTEMPORÂNEA
PESQUISA

COMPLEXIDADE

CORPO
CRIAÇÃO

COMPLEXIDADE
EPISTEMOLÓGICA
EDUCAÇÃO
ARTÍSTICA

CRIAÇÃO

CONFIGURAÇÕES

PERFORMANCE

ARTES
EDUCAÇÃO

SOM

MUSICA

ISSN 2317-3777

DANÇA

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

UFBA



Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva; **Vice-reitor:** Paulo César Miguez de Oliveira; **Pró-Reitor de Ensino de Pós-Graduação e Pró-Reitor de Pesquisa, Criação e Inovação:** Sérgio Luís Costa Ferreira; **Pró-Reitora de Extensão:** Fabiana Dultra Britto.

ISSN 2317-3777



Coordenação: Lenira Peral Rengel

Vice-coordenação: : Fernando Marques Camargo Ferraz

Docentes Permanentes: Adriana Bittencourt Machado, Amélia Vitória de Souza Conrado, Carmen Paternostro Schaffner, Daniela Bemfica Guimarães, Daniela Maria Amoroso, Fabiana Dultra Britto, Fernando Marques Camargo Ferraz, Gilsamara Moura, Lenira Peral Rengel, Lúcia Helena Alfredi de Matos, Lucas Valentim Rocha, Ludmila Cecília Martinez Pimentel, Márcia Virgínia Mignac da Silva, Paola Berenstein Jacques, Rita Ferreira de Aquino.

Docentes Colaboradores: Ciane Fernandes, Joubert de Albuquerque Arrais, Lara Rodrigues Machado, Maria de Lurdes Barros da Paixão, Mirella de Medeiros Misi, Thiago Santos de Assis.

Secretaria: Diana Falcão Santos Alves, Rafael Tourinho Pereira, Roberto Marcilio de Argolo Pimenta.

Comitê Editorial da Revista Dança: Daniela Bemfica Guimarães, Fernando Marques Camargo Ferraz, Lenira Peral Rengel, Joubert de Albuquerque Arrais.

Conselho Editorial: Andre Lepecki (Tisch School of the Arts Department of Performance Studies - New York University- USA); Adriana Gehres (UPE); Adriana Bittencourt (PPGDança - UFBA); Christine Greiner (PUC-SP); Daniel Tércio (FMH Universidade Técnica de Lisboa e Coordenador do Grupo Etnocoreologia e Estudos Culturais em Dança na Universidade Nova de Lisboa - Portugal); Frederic Pouillaude (Centre Victor Basch - Université Paris-Sorbonne - França); Leda Iannitelli (PPGDança

- UFBA), Margarita Tortajada Quiroz (CENIDI Danza - México); Oswaldo Marchionda (Universidad Nacional Experimental de las Artes - UNEARTE - Venezuela); Raul Parra (Universidad Distrital José Francisco Caldas - Colômbia); Roberta Ramos (PGAV-UFPE); Teresa Rocha (UFC); Valéria Figueiredo (UFG).

Editor geral/Gerente da Revista Dança:

Joubert de Albuquerque Arrais

Editor executivo de seção da edição n. 9:

Joubert de Albuquerque Arrais

Editora assistente de seção da edição n. 9:

Lenira Peral Rengel

Concepção da chamada de seção da edição 9:

Joubert de Albuquerque Arrais e

Márcia Virgínia Mignac da Silva

Pareceristas da edição n. 9:

Amanda da Silva Pinto (UEA); Candice Didonet

(UFPB); Dulce Tamara da Rocha Lamego da

Silva (UFBA); Gabriela Santos Cavalcante

Santana (UFPE); Joubert de Albuquerque

Arrais (UFCA); Líria de Araújo Morais (UFPB);

Maria Everalda Almeida Sampaio (USP).

Capa: Gabriel Cayres

Diagramação: Silvana Pereira

da Silva Designer - ME

Revisão e Normalização: Equipe da EDUFBA

Editoração Eletrônica: Caique Morais Moreira

ISSN: (online) 2317-3777

CONTATO:

Dança: Revista do Programa de

Pós-Graduação em Dança

UFBA – PPGDança

Escola de Dança

Av. Adhemar de Barros, s/n – PAF Ondina

– Salvador Bahia – CEP 40.170-110

Tel. +55 (71) 3283-6572

www.ppgdanca.dan.ufba.br

Email: revistadanca.ppgdanca@gmail.com

Revista produzida com recursos oriundos do Programa de Apoio à Pós-Graduação - PROAP, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, para o Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA.



DANÇA

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

UFBA
Salvador

ISSN 2317-3777

Dança, Salvador, v. 6, n. 1 p. 1-114, jul./dez. 2021.

2021, Autores

Direitos para esta edição cedidos à Revista Dança.
Feito o Depósito Legal.

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança [recurso eletrônico] /
Programa de Pós-Graduação em Dança. Escola de Dança.
Universidade Federal da Bahia. – Vol. 1, n. 1, (jul./dez. 2012). -
Salvador : EDUFBA, 2020-

Semestral.

Suspensa, 2015-2019.

Modo de acesso:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca>

ISSN 2317-3777

1. Dança - Periódicos. 2. Universidade Federal da Bahia. Escola
de Dança. Programa de Pós-Graduação em Dança.

Elaborada por Jamilli Quaresma
CRB-5: BA-001608/O

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
<i>Joubert de Albuquerque Arrais, Lenira Peral Rengel,</i>	
APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ TEMÁTICO	
ESCREVER, DANÇAR, CRITICAR: outros movimentos coimplicados de escrita, dança e crítica.	9
<i>Joubert de Albuquerque Arrais,</i>	
DOSSIÊ TEMÁTICO	
A PALAVRA TEM UM CORPO	14
<i>Ivana Menna Barreto</i>	
QUEM LUTA E COMO?: contextos artísticos na Lia Lia Rodrigues Companhia de Danças	28
<i>Flavia Meireles</i>	
PEIXE DIABO, PEIXE DENTE E PEIXE TESOURA: a fricção entre texto e dança em Piranha, de Wagner Schwartz	42
<i>Jussara Belchior Santos</i>	
ESCRITAS PARA RESISTIR: as florestas e corpos que dançam	52
<i>Yara dos Santos Costa Passos</i>	
BIOCRÍTICA: a uma escrita analítica, afetiva e artística que se move junto ao corpo como uma válvula de libertação	64
<i>Danilo César Castro Lima</i>	
UMA BIBLIOTECA DE DANÇA “MAIS NA CARNE”:	
histórias dissonantes das experiências com dança para vidas presentes	74
<i>Roberta Ramos Marques</i>	
RESENHAS	
FRONTEIRAS E ENCRUZILHADAS DE UM TEATRO DE ORIGEM	99
<i>Juliana Bittencourt Manhães</i>	
ENTREVISTAS	
MODOS DE REIVINDICAR A VIDA: Entrevista com Judith Butler	103
<i>João Victor de Sousa Cavalcante, Renato Contento,</i>	
NORMAS PARA PUBLICAÇÃO	110

APRESENTAÇÃO – Dossiê Temático ESCREVER, DANÇAR, CRITICAR: outros movimentos coimplicados de escrita, dança e crítica

Quando o escrever deixa de ser **sobre** e passa a ser **com** o que se escreve, bem como quando o dançar é **com** o que se dança e a crítica é **com** o que se critica, convergimos para a percepção sobre outros discursos que performam criticidades e artisticidades nas escritas de artistas e processos pensando a própria crítica de dança de modo expandido. Eis o movimento deste dossiê temático da nona edição da *Revista Dança*, que celebra, em 2021, uma década de existência: pensar as danças, as escritas e as críticas como **ações coimplicadas** (ARRAIS, 2008, 2013, 2016) possibilita uma nova compreensão dos processos relacionados à produção de discursos em/sobre/de dança e de quais criticidades tais discursos configuram.

Com chamada lançada em 2019 e relançada em 2021 devido à pandemia da covid-19, o dossiê temático *As escritas da dança e as críticas de dança: entre o escrever, o dançar e o criticar* é composto de seis artigos inéditos e cumpre um papel relevante tanto pelo assunto que demarcam como pela continuidade da revista. Os artigos tratam de acionamentos sensíveis em termos estéticos e políticos de pessoas autoras e pesquisadoras da dança que se interessam pelas criticidades da dança e das artes da cena e que se preocupam com as discussões em torno da crítica e da escrita crítica que tensionam ideias e ações de pesquisa em dança.


Desse modo, este dossiê reinsere o debate sobre as escritas da/de dança no debate acadêmico pensando-as de forma específica e expandida. Os seis artigos juntos sintetizam e, ao mesmo tempo, expandem a proposta inicial da chamada, configurando o dossiê como diverso na medida em que converge pessoas autoras e suas respectivas instituições de ensino superior de todas as regiões: Norte – Manaus-AM –, Nordeste – Fortaleza-CE e Recife-PE –, Centro-Oeste – Brasília-DF –, Sudeste – Rio de Janeiro-RJ – e Sul – Florianópolis-SC.

O dossiê, em sua composição geral e em seus entranhamentos temáticos, provoca o leitor a pensar a escrita com o escrever, a dança com o

Joubert de Albuquerque

Arrais

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professor da Universidade Federal do Cariri (UFCA – Juazeiro do Norte). Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) da UFBA. Email: joubertarrais@gmail.com



dançar e a crítica com o criticar e movimentar tais agrupamentos como três campos de forças do que vem a ser as escritas da dança e as chamadas críticas especializadas de dança. Assim, questiona: do que falamos quando escrevemos, dançamos e criticamos como ações que se retroalimentam e se autoquestionam em suas distinções? Quando falamos em criticar, estamos pensando tanto a crítica quanto a ação de crítica como um fator de transformação e relação, não como uma ação de reação àquilo que vemos e presenciamos.

Cada artigo é singular no tempo da conectividade com os demais, e seus títulos suscitam, logo de partida, diversas significações e provocações e evidenciam um propósito: apresentar as criticidades como articulações do pensamento crítico e não apenas a crítica dita especializada tensionando a palavra, o corpo, a luta, o animal humano, as resistências, as vitalidades e os arquivos.

No artigo *A palavra tem um corpo*, a pesquisadora e criadora em dança e performance Ivana Menna Barreto trata do pensamento crítico localizado nas zonas fronteiriças da experiência corpo-palavra tensionando a relação discurso, interdição e performatividade. Seu argumento é, se a palavra tem corpo, é no “ser corpo” que a palavra crítica constitui um corpo, algo que a autora explora em sua pesquisa sobre autoria em rede e as implicações políticas dessas ações compartilhadas (BARRETO, 2017). Na discussão, a autora demarca que há uma diminuição entre a ação de quem critica e a ação de quem atua – quem dança – que se origina de uma crítica que é construída e formulada no corpo a corpo da própria criação artística.

Já a artista e pesquisadora Flávia Meireles, em *Quem luta e como?: contextos artísticos na Lia Rodrigues Companhia de Danças*, apresenta uma discussão política sobre a **branquitude** (CARDOSO; MÜLLER, 2017) no que diz respeito às suas atuações identitárias e às emergências territoriais e pergunta e convoca: que corpos são esses que lutam, quando lutam e como lutam? Para tanto, a autora propõe como marcador político o “contexto artístico” em sua dimensão social da arte, no caso, o da Lia Rodrigues Companhia de Danças, do Rio de Janeiro. Meireles politiza o debate na medida em que também coloca em xeque a norma capitalista neoliberal e os modos como esta se intrinca na chamada arte institucionalizada. A autora, assim, propõe o questionamento: como, então, teorizar sobre os limites e os desafios das lutas dependendo da posicionalidade delas?

Agora, em *Peixe diabo, peixe dente e peixe tesoura: a fricção entre texto e dança em Piranha*, de Wagner Schwartz, a artista e pesquisadora Jussara

Belchior Santos, doutoranda de Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), investiga e explora a obra *Piranha* (2009), de Wagner Schwartz, identificando as relações que a obra estabelece e tensiona entre o texto e a dança, ou melhor, como o corpo e a palavra acionam e constituem um **fazer-dizer** performativo (SETENTA, 2007) de uma obra de dança. Há no espetáculo uma fricção corpo-palavra, como enfatiza a autora, apoiada na figura da piranha – em termos metafóricos e figurativos – com o dispositivo texto-legenda.

Na sequência, tem-se o artigo *Escritas para resistir: as florestas e corpas que dançam*, da artista da dança e pesquisadora Yara dos Santos Costa Passos, docente da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Em seu artigo, a autora apresenta uma discussão preciosa e urgente ao revisitar o conceito de corpos da floresta, da sua tese de doutorado, e propor migrar as suas flexões em gênero e número para **corpas** das florestas. Assim, as escritas de resistência se evidenciam como um coletivo de corpas que dançam e sobrevivem no que há de volubilidade que sustenta os caminhos tomados para desestabilizar os chãos hegemônicos da macroesfera social, cultural, econômica e política do Brasil. Evidencia-se que Passos traz no seu alicerce a **Teoria Corpomídia** (KATZ; GREINER, 2015) quando a autora percebe a corpa no seu fazer dançando em uma ação-transição.

Já o pesquisador e jornalista cearense Danilo César Castro Lima, mestre em Artes pela Universidade de Brasília (UnB), discute a dança junto às artes cênicas a partir de uma ideia-conceito: a **biocrítica** como uma escrita viva e afetiva. Com o artigo *Biocrítica: uma escrita analítica, afetiva e artística que se move junto ao corpo como uma válvula de libertação*, o autor busca apresentar possibilidades e noções advindas de diferentes pessoas autoras para expandir a ideia de crítica e de criticidade com a cena com viés filosófico. Na argumentação, ele defende a crítica e a escrita crítica como um ato que também se configura como performativo, artístico e em movimento, além de analítico. Ainda, Lima trabalha a estética epistolar e biográfica como possibilidades para uma escrita crítica que se assemelha a um tipo de **cartografia sentimental** (ROLNIK, 2016) quando atravessada pela percepção sobre quem faz a crítica, uma vez que, quem a faz, insere e entrelaça suas memórias, subjetividades e reflexões sociológicas.

Fechando o dossiê, o artigo da pesquisadora Roberta Marques Ramos, docente da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), aprofunda a pesquisa da autora sobre história da dança sob uma perspectiva performativa e

historiográfica de corpos e escritas arquivistas. Em *Uma biblioteca de dança “mais na carne”: histórias dissonantes das experiências com dança para vidas presentes*, Ramos propõe discutir os caminhos epistemológicos, artísticos e curatoriais do projeto Biblioteca de Dança, estreado em 2017 na Bahia pelos artistas Jorge Alencar e Neto Machado. Além disso, a autora problematiza a concepção de história da dança e como esta pode afetar a construção do conhecimento também no seu ensino, ao pensar o **corpo como arquivo** (LEPECKI, 2011), justamente para problematizar o que há de performativo em uma historiografia e como tal performativo se articula com a experiência de dança.

Temos, assim, seis artigos que configuram as escritas como ações políticas, uma vez que as veem como coimplicadas e o escrever, o criticar e o dançar estão inter-relacionados. Estes são verbos de ação que, enquanto motricidades e percepções do corpo, estão comprometidos um com o outro em suas distintas naturezas. Daí nasce a perspectiva coimplicada entre a escrita, a dança e a crítica e a teoria de que elas são atravessadas pela experiência do corpo que escreve, dança, crítica e se faz presente e pulsante neste dossiê da nona edição da *Revista Dança*.

Referências

ARRAIS, J. A. Por uma crítica coimplicada e itinerante: como e por onde se move a escrita da crítica de dança hoje? *Húmus*, Caxias do Sul, v. 5, p. 33-39, 2016.


ARRAIS, J. A. (org.) *Dança com a crítica: crítica de dança: contextos nordestinos*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2013.

ARRAIS, J. A. *Processos co-evolutivos entre dança e crítica: de um contexto cearense a uma crítica contemporânea de dança*. 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

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

CARDOSO, L.; MÜLLER, T. M. P. (org.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

KATZ, H.; GREINER, C. (org.). *Arte & cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015.



LEPECKI, A. O corpo como arquivo: vontade de reencenar e as pós-vi-
das de obras de dança. In: OLIVEIRA JUNIOR, A. W. (org.). *A performance
ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão
Gráfica, 2011. p. 103-140.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas
do desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRS, 2016.

SETENTA, J. S. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*.
Salvador: EdUFBA, 2008.

EDITORIAL

A Revista Dança chega na sua nona edição em 2021.

Vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDança-UFBA), a revista comemora seus dez anos de existência com a publicação deste dossiê temático, que foca nas escritas e críticas de e da dança, reafirmando-se como o primeiro periódico exclusivamente direcionado à pesquisa acadêmica na área da Dança no Brasil.

Nesta dinâmica focada na consolidação, o dossiê temático As escritas da dança e as críticas de dança: entre o escrever, o dançar e o criticar cumpre um papel relevante tanto pelo assunto que demarca como pela continuidade da revista. Trata-se de um movimento de acionamentos de pessoas autoras da dança interessadas em partilhar suas ideias de pesquisa e dança.

Composto de seis artigos, o dossiê da nona edição reinsere o debate sobre as críticas e as escritas tanto da dança quanto de dança no debate acadêmico, pensando-o como específico e também expandido. Nele, o escrever é com o que se escreve, o dançar é com o que se dança e a crítica é com o que se critica, três instâncias coimplicadas e retroalimentantes que nos possibilitam compreender que a criticidade da dança é uma relação dialógica e não reativa na produção de conhecimento em dança e de discursos críticos, porque não se limita ao “sobre” e se engaja fortemente “com” a dança desde a crítica especializada até, e principalmente, outros discursos críticos, como as escritas de artista e as escritas de processo, que performam outras criticidades e artisticidades.

A intenção desta nona edição é, assim, ressaltar o dossiê temático e ocupar os espaços de outras seções da revista. Por isso, nesta composição, junto aos artigos, temos a publicação de uma resenha crítica e de uma entrevista. A resenha é de um livro – publicado em 2020 no Brasil – de autoria de um pesquisador brasileiro de renome nacional e internacional nos estudos das performances afrodiaspóricas: Zeca Ligiéro. Já a entrevista é de Judith Butler, uma importante intelectual estadunidense nos estudos das teorias de gênero e da performatividade. A entrevista foi realizada nos primeiros meses de 2021 e originalmente publicada na edição

de julho de 2021 da revista Suplemento Pernambuco, mas, uma vez expandida para a Revista Dança, conta com apresentação inédita.

O dossiê temático da oitava edição – Danças negras na diáspora: transmissão, poéticas, epistemologias e produção cultural – foi lançado em 2020 após um processo de fortalecimento do PPGDança-UFBA e destacou a implementação de um curso de doutorado e mestrado profissional em Dança na Escola de Dança da UFBA. Destacamos este lançamento do ano passado porque consideramos que precisamos revisitar as edições anteriores recentes e as mais antigas para outras leituras e percepções e, assim, convidamos a todas as pessoas pesquisadoras da dança para acessar tais materiais, em que constam, inclusive, traduções importantes para o campo.

Foram publicadas oito edições a partir de 2012, resultantes do trabalho das pessoas editoras-docentes Lúcia Matos, Helena Katz, Máira Spanghero, Jussara Setenta, Joubert Arrais, Fernando Ferraz e Amélia Conrado – em ordem cronológica das edições. Desde então, a revista vem sendo espaço de difusão de artigos, resenhas e traduções, derivados do trabalho de pesquisa de pesquisadores(as) do Brasil e do exterior, em dossiês temáticos e fluxo contínuo.

Desse modo, reafirmando seu comprometimento com a difusão da pesquisa em Dança, a Revista Dança comemora, assim, mais uma edição publicada com foco no debate crítico e já vislumbra as próximas edições. Além disso, a revista se compromete, cada vez mais, em fomentar o campo da dança nos âmbitos acadêmicos, científicos, artísticos, políticos e sociais – como tem feito desde sua criação, há dez anos – e em atuar e difundir uma universidade pública brasileira.

Vale ressaltar que, em agosto de 2021, todas as revistas acadêmicas da UFBA passaram por uma atualização de sistema de periódicos e, agora, estão com um site mais eficiente em termos de disponibilização de informação e de difusão dos textos publicados, por exemplo.

Joubert de Albuquerque Arrais

Editor Geral/Gerente da Revista Dança
Professor colaborador do PPGDança-UFBA

Lenira Peral Rengel

Editora Assistente da Revista Dança
Coordenadora do PPGDança-UFBA



DOSSIÊ TEMÁTICO



A PALAVRA TEM UM CORPO

Resumo

Este artigo, por meio de um escopo teórico que discute sobretudo as relações entre discurso e interdição (FOUCAULT, 1996) e atos de fala (AUSTIN, 1990) e performatividade, (BUTLER, 2015) trata de um pensamento crítico que se situa nas fronteiras da experiência entre corpo e palavra. A discussão aponta para uma diminuição das distâncias entre quem critica e quem atua a partir de uma crítica que se formula na própria criação artística, nas propostas que se impõem nas fronteiras entre instalação, coreografia e performance, em dissertações e teses ou em falas em plataformas digitais. Entende-se, assim, que a crítica aposta na quebra do seu formato e no questionamento dos seus protocolos para assumir uma experiência estética e política tanto da escrita quanto da fala.

Palavras-chave: Palavra; corpo; discurso; crítica.

Ivana Menna Barreto

Criadora e pesquisadora em dança e performance. É doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutora pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: ivanamennabarreto@gmail.com

THE WORD HAS A BODY

Abstract

This article discusses a critical thinking that lies on the borders of the experience between body and word by a theoretical scope that deals with the relations between discourse and interdiction (FOUCAULT, 1996) and the relations between speech acts (AUSTIN, 1990) and performativity. (BUTLER, 2015) The discussion points to a narrowing of the distances between those criticizing and those acting by means of a criticism formulated in the artistic creation itself in the proposals imposed in the boundaries between installation, choreography, and performance; in dissertations and theses; or in speeches in digital platforms. We understand that the criticism bets on breaking their format and questioning their protocols to assume an esthetic and political experience of both writing and speech.

Keywords: Word; body; discourse; criticism.

Proponho neste artigo uma discussão a partir da relação entre corpo e palavra. Considerando que a palavra tem um corpo e emerge de um corpo que a escreve ou pronuncia, penso ser necessário o fortalecimento desta discussão, tanto na formação em artes corporais quanto nas discussões teórico-críticas da área. Parece haver um desconforto na relação entre dança e escrita, talvez, até certo ponto, legitimado por argumentos que vislumbram no corpo a possibilidade de **dizer o que as palavras não dizem** por se tornarem opacas e presas às regras da língua e à sua estrutura por um lado, e, por outro, por exigirem, durante sua escrita, uma atitude quase imóvel que penaliza o corpo. No entanto, a dança também pode se tornar opaca, presa a padrões de treinamento corporal e engessada em modos de expressão já codificados, e também pode acontecer na imobilidade. A discussão é mais complexa.

Autores que associam os universos da ciência e da linguagem, como George Lakoff e Mark Johnson, pesquisam processos em que **metáforas primárias** estão intrinsecamente associadas a uma experiência corporal no mundo, às suas emoções e memórias, de onde emergem palavras e expressões: “muitas das maneiras como as conceituamos, pensamos sobre elas e as visualizamos, vem de outros domínios de experiência”. (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 45) Então, compreendemos as coisas em termos de outras: a afeição tem a ver com “calor”, a importância é algo “grande”, a intimidade quer dizer “aproximação”, estar feliz é como ir “para cima”, ajuda é também “apoio” etc. Em outra abordagem, a filósofa Judith Butler, a partir dos estudos sobre os **atos de fala** de J. L. Austin (1990), relaciona performatividade e questões de gênero fortalecendo a não-separação entre corpo e mente ou entre o sujeito que fala/pensa e o sujeito que age, o que implica, deste modo, a construção do sujeito na linguagem/ato. Não há necessidade de existir um “agente por trás do ato”, o “agente” é diversamente construído no e através do ato. (BUTLER, 2015, p. 245-246)

A linguagem, portanto, não diz respeito apenas à forma de comunicar, mas também à maneira como agimos e organizamos o pensamento. Não há, nessa compreensão, uma separação entre forma e conteúdo. Ao falar, provocamos uma atitude corporal; há uma relação entre palavra e corpo quando escrevemos, falamos e nos movemos.

Considerando a palavra como algo que emerge de uma experiência e de uma necessidade, a sua apropriação, quando dita ou escrita, não é apenas uma seleção das opções disponíveis no código linguístico e na sua estrutura, mas um ato que envolve percepções e emoções em que se escolhe o que, para quem e quando dizer. Nomear é também tomar decisões sobre

a nossa relação com as coisas e as pessoas. Este ato em que a palavra ganha corpo é fundamental para que os diversos agentes envolvidos em processos artísticos, críticos ou pedagógicos apresentem os seus testemunhos e mostrem a sua versão.

Abro aqui um parênteses, pensando no campo específico da dança.

Parece haver um acordo tácito de que a formação em dança deve privilegiar a observação e a ação mais do que a fala ou a escrita, por ser a dança uma arte do corpo. Neste acordo – com exceções, certamente –, há uma compreensão de que a consciência corporal e a experiência do movimento exigem concentração e que o silêncio e a disciplina fazem parte desse processo – na percepção e na criação de habilidades na execução dos movimentos. Há, porém, dois problemas neste modo de operar e de pensar: o primeiro é conceitual, já que a voz também é corpo e inúmeros processos de criação necessitam da palavra para se constituírem como movimento; o outro é político, já que há exceções para esse silêncio, pois mestres, coreógrafos e diretores estão sempre mais autorizados a se apropriarem das palavras que bailarinos e alunos.


A lógica que subtrai a voz e institui uma hierarquia da fala tem sido muito discutida nas últimas décadas, tanto em formulações artísticas que subvertem os lugares de autor, de intérprete e de público¹ quanto na vasta produção teórica na área, em dissertações e teses que problematizam a separação entre produção crítica e produção artística, muitas vezes assumindo esta crítica em seu próprio formato.² Tais discussões são importantes, pois a subtração da voz produz a subtração de um lugar e isto produz lacunas ao longo do tempo, tanto no ensino quanto no contexto histórico. São muitos os que dançam, mas poucos os que criam, dirigem, produzem e participam de iniciativas curatoriais, assim como são muitos os que demandam por mais críticas e publicações para os trabalhos artísticos, porém são poucos os que escrevem sobre dança.

A tendência, nesta lógica, é de que a palavra já instituída e reconhecida enquanto conjunto de teorias, técnicas, metodologias e práticas seja transmitida, repassada e distribuída segundo critérios decididos em instâncias distantes de quem aprende ou propõe novos processos. Um fluxo maior entre a pesquisa artística e a pesquisa acadêmica poderia deslocar esta lógica. Ao longo dos anos, houve mudanças significativas no campo artístico e nos próprios protocolos que orientam a produção, como as experiências de propostas curatoriais compartilhadas, os deslocamentos para práticas autorais mais descentralizadas – embora não tão contundentes ainda nos modos de produção³ –, a maior mobilidade entre criadores-intérpretes para

1 Esta crítica é visível em muitos espetáculos no Brasil, mas cito aqui apenas alguns: *Falam as partes do todo?*, de Dani Lima, de 2004; *Batucada*, de Marcelo Evelin e Demolition Incorporada; *Looping: Bahia overdub*, de Felipe de Assis, Rita Aquino e Leonardo França, dentre outros. Os espetáculos propõem autorias compartilhadas em diferentes graus, dependendo de cada proposta, e certo embaralhamento dos lugares entre público e artistas.

2 Ver nas referências a tese de doutorado de Anderson Marcos da Silva (2019), que configura a própria tese como um ensaio de criação.

3 Este assunto foi pesquisado em minha tese de doutorado, *Autoria em rede*, defendida em 2012 e publicada em 2017. Ver Barreto (2017b).



realizarem os seus trabalhos para além das grandes companhias, o embaraçamento dos lugares entre artistas e público na cena e a participação de pessoas alheias ao campo da dança nos processos criativos. Na área pedagógica e em alguns cursos de dança tem havido uma abertura maior para questionamentos quanto às práticas de ensino, ao escopo teórico dos cursos e à origem dos autores estudados. Porém, no lugar de poder da prática pedagógica, que está nas decisões sobre os projetos político-pedagógicos e, sobretudo, nas formulações e avaliações sobre os concursos para ingressos de discentes e docentes nos departamentos, ainda há um fechamento.

Os vazios de falas e de escritas também são proporcionais aos protocolos que criam as restrições sobre quem fala e quem escreve. Talvez devêssemos conversar mais sobre a construção de espaços de compartilhamento e interlocução – sem esquecer que são também espaços em disputa – não apenas entre pares acadêmicos pertencentes a quadros permanentes de instituições nacionais e internacionais, mas também entre diversos agentes que desenvolvem processos artísticos, curatoriais e acadêmicos e, ainda, de outras áreas que se abrem para além do ensino de dança, em vez de lutar para afirmar um campo segmentado em disciplinas.

Fecho o parênteses.

A escrita autoriza e é autorizada, faz parte de uma relação intrínseca entre poder e saber, própria de uma sociedade por ela legitimada. Nesta sociedade, os artistas precisam escrever as suas propostas, formular questões para conversar com outros artistas, bem como com as diversas instituições que programam e financiam arte, programadores, curadores e pesquisadores. Além disso, é também por meio dessas falas e escritas que a cena estética e discursiva se configura. Como são poucos os que lutam pela existência e permanência dessas conversas – talvez porque o processo exige muito tempo e recursos –, os diálogos tendem a ser rarefeitos e as iniciativas têm se concentrado muitas vezes nas próprias instituições que programam eventos culturais.

Sendo assim, a existência da crítica acontece pela construção de um discurso que inclui muitas vozes, mas também apaga outras, porque pressupõe interdições. Nesse percurso, há uma disputa sobre o que é, o que pode ser dito e onde pode ser dito e a criação/subtração de espaços para o ato de fala que instaura, simultaneamente, uma política.

Discurso e interdição


Michel Foucault (1996) alerta que o discurso é uma construção em disputa, pois nem todos são ou podem ser ouvidos: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”. (FOUCAULT, 1996, p. 9) Há neste enunciado um conjunto de interdições em referência ao objeto – sobre o que dizer –, às circunstâncias – sobre o ritual que cria um contexto específico para a fala – e ao direito de fala – sobre o privilégio ou exclusividade de quem fala. As interdições estariam no cerne mesmo do que se compreende como discurso, pois este implicaria não apenas naquilo que se diz, mas, sobretudo, naquilo que não se pode dizer. Aí estaria o perigo das falas, o perigo “de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente” (FOUCAULT, 1996 p. 8), porque a escrita registra os acontecimentos segundo uma versão, uma **vontade de verdade**.

A **vontade de verdade** seria, deste modo, uma disputa sobre o que é a verdade e como ela é circunstanciada:

Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apoia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios de hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (FOUCAULT, 1996, p. 17)

Tal “vontade”, amparada institucionalmente, exerceria sobre os outros discursos “uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (FOUCAULT, 1996, p. 18), pois seria valorizada e distribuída a partir de certos lugares.

A coerção fica implícita potencialmente quando sabemos que a vontade de verdade não é a **verdade**, mas um desejo, uma luta pela sobrevivência por meio do discurso: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. (FOUCAULT, 1996, p. 10) Há neste lugar de lutas um protagonismo do saber em seus mais variados campos, seja na arte, na pedagogia ou na ciência, e uma disputa por este protagonismo que “desnivela” os discursos, separando-os em discursos que “passam com o ato mesmo que os pronunciou” e os que “estão na origem




de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles”. (FOUCAULT, 1996, p. 22) Os últimos seriam os que são autorizados, os que retornam e permanecem por mais tempo em uma cultura e sociedade.

É interessante pensar no “modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído” (FOUCAULT, 1996, p. 17) quando se fala nos protocolos de restrição às falas e no protagonismo que algumas assumem mais que outras, dependendo do momento. Em consequência das atribuições e distribuições do saber, é preciso atentar para o modo como se produz o “desnívelamento” entre os discursos para qualificar ou desqualificar experiências e pensamentos, dependendo das circunstâncias de legitimação à que pertencem. Os “discursos que ‘se dizem’ no correr dos dias e das trocas” (FOUCAULT, 1996, p. 22), por exemplo, estariam fadados ao esquecimento mais rapidamente que os jurídicos, literários ou científicos, reconhecidos como “atos novos de fala”. (FOUCAULT, 1996, p. 22) Aí estaria a chave para pensar quem está autorizado a se externar pelo discurso e quem é mais ou menos ouvido na produção de protocolos de restrição.

Sabemos, por exemplo, que o exercício crítico existe ao longo de muitos processos criativos e entre a maior parte dos seus colaboradores. No entanto, como as questões relacionadas à produção e à inserção de uma obra no contexto das relações institucionais sofrem restrições, perde-se, neste processo, grande parte das discussões críticas que poderiam surgir a partir de uma experiência artística. Há uma dificuldade no registro dessas experiências críticas devido aos espaços – quando existem – reduzidos nas mídias tradicionais e nas instituições promotoras de eventos que privilegiam resenhas ao invés de estudos. A tarefa de pesquisar e provocar conversas duradouras também se apresenta para quem ainda preserva alguma autonomia nas iniciativas enquanto artista e pesquisador(a), para além dos vínculos institucionais.

Segundo Foucault:

Em suma, pode-se supor que há, muito regularmente nas sociedades, uma espécie de desnívelamento entre os discursos: os discursos que “se dizem” no correr dos dias e das trocas, e que passam com o ato mesmo que os pronunciou; e os discursos que estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer. Nós os conhecemos em nosso sistema de cultura: são os textos



religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando se considera o seu estatuto, que chamamos de “literários”; em certa medida textos científicos. (FOUCAULT, 1996, p. 22, grifo do editor)


Qual seria, então, a tarefa para uma crítica que quer ver e ouvir tais discursos, estes “que ‘se dizem’ no correr dos dias e das trocas” (FOUCAULT, 1996, p.22)?

O exercício crítico faz a obra acontecer novamente ao trazê-la para o foco, de volta ao passado, às percepções e às sensações durante a experiência de perceber e sentir a obra. “O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado”. (FOUCAULT, 1996, p. 25) A crítica, enquanto reflexão, não é sobre o “novo” em relação à obra, mas sobre a sua contextualização e a ampliação do olhar em volta quando há interferência, fazendo-a retornar: “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. (FOUCAULT, 1996, p. 26) O novo pode estar, então, na maneira de jogar luz sobre o que passou despercebido ou na capacidade de criar novas conexões a partir de outras experiências e escalas de mundo.

A tarefa crítica, contudo, traz restrições: é preciso partir de algum denominador comum, isto é, do conhecimento sobre um sistema de pensamento e as suas regras de codificação. Para Foucault, o discurso estaria sujeito às regras que regem este procedimento, segundo certo horizonte teórico que, implicitamente, determinaria uma verdade exclusiva e excludente:

[...] ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciadas). (FOUCAULT, 1996, p. 37)

As restrições embutidas no procedimento discursivo, que excluem bem mais do que agregam, são um desafio à crítica e, mais ainda, a uma crítica não distanciada da experiência artística em suas formas e sensações e que se interessa pelos discursos que passam “no correr dos dias e das trocas”. (FOUCAULT, 1996, p. 22) Há, como veremos mais adiante, iniciativas, ainda que temporárias, que enfrentam este desafio e tentam escapar do sistema de coerções do discurso.



O pensamento de Foucault está centrado em uma crítica ao poder e às instituições. Porém, após as críticas de pensadores como Antonio Negri, Maurizio Lazzarato, Paolo Virno e Giorgio Agamben, sabemos que o problema não está apenas na coerção institucional – a coerção está entranhada em nosso modo de viver e no regime do capitalismo cognitivo e cultural. Vivemos de nossa própria produção de subjetividades, daquilo que pensamos e criamos; somos nossos próprios produtores, censores e distribuidores de trabalhos em redes de “compartilhamento”. Trata-se, mais do que nunca, de entender para quem falamos, de que modo falamos e, muitas vezes, se é preciso falar. Há um entendimento, que não tem passado despercebido neste desafio, de que as iniciativas que investem na maneira de falar/escrever também podem performar a crítica.

Artistas e pesquisadores têm feito críticas à captura de subjetividades por um mercado voraz que atinge não apenas a produção artística, mas também a produção acadêmica no que se refere às exigências quantitativas de produção intelectual, exigidas pelas agências de fomento à pesquisa. Algumas vozes têm sido ouvidas no que se refere à crítica deste regime.

Formas e forças

Suely Rolnik, ao observar a crítica, no território da arte, a um tipo de capitalismo, a partir dos anos 1990, identifica como alvo deste enfrentamento “a política que rege os processos de subjetivação – especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação – própria do capitalismo financeiro que se instalou no planeta a partir do final dos anos 1970”. (ROLNIK, 2006, p. 1) Rolnik identifica tal reação no Brasil a partir do século XXI, envolvendo, em sua complexidade, tanto o cenário macropolítico, com “fatos e modos de vida em sua exterioridade formal, sociológica”, quanto micropolítico, com “forças que agitam a realidade, dissolvendo suas formas e engendrando outras, num processo que envolve o desejo e a subjetividade”. (ROLNIK, 2006, p. 1) Este enfrentamento, no entanto, é problemático quando “incorporado ao cenário institucional” e transformado em “tendência” no “lugar que ocupa a arte nas estratégias do capitalismo”. (ROLNIK, 2006, p. 1) Para a autora, é preciso compreender essa operação no território da arte a partir das diferenças entre corpo perceptivo e corpo como campo de forças ou **corpo vibrátil**, isto é, que produz sensações. A tensão entre a percepção e a sensação como motor da criação seria um exercício “de interferência na realidade e de participação na orientação

de seu destino, constituindo assim um instrumento essencial de transformação da paisagem subjetiva e objetiva”. (ROLNIK, 2006, p. 3)

Esta tensão entre a percepção e a sensação como motor criativo é a chave para o entendimento da crítica subjacente ao trabalho artístico, porque borra as separações entre o pensamento e a criação e entre o distanciamento crítico e a experiência artística, já que se trata do mesmo corpo, que sente e pensa. Neste sentido, enquanto as representações ganham forma em espaços e tempos específicos, as forças estão no mundo continuamente, agindo entre as pessoas e os seus atos, as suas palavras e os seus corpos.

O corpo vibrátil, porém, e as forças que atuam em fluxo continuamente, estão incorporados pelo capitalismo cognitivo ou cultural, sendo o próprio motor de sua “insaciável máquina de produção”. (ROLNIK, 2006, p. 5) A força de criação, segundo Rolnik, é “cafetizada” por esse gigantesco sistema de produção de subjetividades e, no Brasil, a adaptação a uma “subjetividade flexível” se torna especialmente inquietante, pois há uma “identificação pateticamente a-crítica com o capitalismo financeiro de uma parcela da própria elite cultural brasileira”. (ROLNIK, 2006, p. 9-10) Quais práticas seriam capturadas, caindo nessa armadilha que flexibiliza as subjetividades, e quais saídas estariam sendo germinadas?

Caminhos

Como vislumbrar o que emerge, mas que ainda não tem nome, e as suas conexões possíveis para além do panorama de um estado da arte já dado, de uma história da arte já reconhecível? As reformulações no formato de teses e dissertações, em que são exploradas as escritas que questionam o formato acadêmico, ou as teses-manifesto, como *Ensaio de uma investigação em dança*, tese de doutorado apresentada por Anderson Marcos da Silva no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), em 2019, são caminhos críticos possíveis. Há também experiências de palestras-performance, como os trabalhos *Só*, da coreógrafa brasileira Denise Stutz, apresentada no Festival Panorama, no Rio de Janeiro, em 2018, e *Melodrama*, da coreógrafa húngara Eszter Salamon, apresentada no Festival Atos de Fala, também no Rio de Janeiro, em 2014. Nestes trabalhos, as artistas conversam com o público sobre experiências, suas ou de outras pessoas, e os limites entre conversa/palestra – aparentemente no domínio do “real” – e performance – aparentemente no domínio do “imaginário” – são quase imperceptíveis.

Outros caminhos apontam para experiências que deslocam o lugar da crítica para o de artistas que escrevem sobre outros, como a experiência de Sheila Ribeiro no projeto 7x7, iniciado em 2009, em que ela convidou, durante alguns anos, artistas para escreverem sobre outros trabalhos que foram apresentados em festivais e eventos, propondo uma escrita artística. (MACÁRIO, 2013) Destaca-se também a iniciativa de Cláudia Müller (2014) com o projeto Precisa-se público, iniciado em 2014, em que Müller convoca os espectadores a escreverem sobre os trabalhos artísticos e para apresentarem, em publicações de festivais e mostras, o seu testemunho enquanto público. Outra experiência é o *site* Enquanto danças, de Joubert Arrais, de 2011, com escritas sobre a produção de dança num trabalho persistente sobre uma **crítica com a dança**, já que o pesquisador também desenvolve trabalhos artísticos. (ARRAIS, 2011) Nestas experiências há uma espécie de confusão – provocação – proposital entre os lugares de artista e pesquisador(a)/crítico(a) ou de público/crítico(a).

Há ainda a noção de **criação crítica**⁴, desenvolvida por mim, em que a própria obra já formula em sua concepção estética uma crítica. (BARRETO, 2017a) Esta percepção pode ser observada em diversas experiências, por exemplo, *Vestígios*, de Marta Soares, e *O confete da Índia*, de André Masseno, pois propõem a desaceleração do tempo e um olhar sobre a morte, como em *Vestígios*, ou um tempo em retorno, como em *O confete da Índia*, através de referências à contracultura, às experiências lisérgicas dos anos 1970, ao carnaval e ao tropicalismo. Há nestas obras uma sensorialidade que contamina o espectador pela ruptura com uma dramaturgia coreográfica, que se impõe economicamente pela imobilidade, em *Vestígios*, ou pelos excessos e a sensualidade irreverente, em *O confete da Índia*, impactando pela contundência dos processos em que foram concebidas. Algo nessas obras foge ao que costumamos nomear como dramaturgia e à duração que ela requer pela própria crítica que elas fazem sobre o tempo – ao proporem um “agora” desacelerado, quase a conta-gotas, com uma estética mais próxima às artes visuais que às artes cênicas, no caso de *Vestígios*, ou **um** retorno ao passado pelos excessos, por uma estética “suja” que transborda os limites entre cena e espectador pelas secreções, pelo incômodo.

O tempo crítico das obras coloca em questão aquilo que não é útil, que é puro desperdício: o tempo que passa lentamente, sem que nada aparentemente aconteça, em *Vestígios*, ou a ação que não cabe no próprio espaço e é excessiva e, por vezes, imprecisa, em *O confete da Índia*. Isso que sobra, transborda e não cabe nas formas desestabiliza este tempo em que vivemos de muitas precisões técnicas e tecnológicas, planejamentos, previsões

4 Esta pesquisa foi realizada por mim durante o meu pós-doutorado no PPGDança-UFBA, com supervisão de Gilsamara Moura e finalizado, em 2016, com um seminário em que artistas e pesquisadores foram convidados a participar de palestras e intervenções.

sobre resultados e cronogramas sobre tempo/espaço impostos por uma economia que se alimenta, ainda que superficialmente, da produção intelectual e cultural.

Nos últimos anos, iniciei uma pesquisa sobre histórias do corpo, pensadas assim no plural, e busquei conversar, em entrevistas, com diversos artistas e pesquisadores sobre seus processos – sem expectativas de resultados, como espetáculos ou publicações – e, assim, falar das suas experiências por meio da minha. Numa primeira etapa, conversei com Ana Teixeira (BARRETO, 2020a), bailarina, pesquisadora e professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), André Masseno (BARRETO, 2020b), coreógrafo, pesquisador e professor na Universidade de St. Gallen, na Suíça, Christine Greiner (BARRETO, 2020c), pesquisadora e professora da PUC-SP, Verusya Correia (BARRETO, 2020d), pesquisadora, professora da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) e curadora do Festival de Dança de Itacaré, na Bahia, João Carlos Ramos (BARRETO, 2020e), coreógrafo e fundador da Cia Aérea de Dança, e Marilza Oliveira (BARRETO, 2020f), bailarina, coreógrafa e professora da Escola de Dança da UFBA. Discutimos, nessas conversas, sobre: os modos de conduta e comportamento que a colonização produziu e que ainda reverberam no terreno artístico e pedagógico; sobre as influências modernistas e tropicalistas na junção de arte e ativismo em algumas performances latino-americanas; a importância dos mundos imaginados e das fabulações como estratégias de sobrevivência; o legado das manifestações de quilombolas em experiências coreográficas nas ruas; a ginga e o samba como resistências; a ecologia dos saberes nas danças dos orixás. Este conteúdo foi, primeiramente, publicado na revista eletrônica *Questão de crítica*, sendo, numa segunda etapa, reconfigurado para o formato de *podcast*, veiculado na plataforma Spotify.⁵ (HISTÓRIAS..., 2021) A continuação desta pesquisa e das entrevistas está em andamento.

A iniciativa de fabricar uma crítica feita na própria obra, de incentivar a escrita do público e de artistas sobre outros artistas ou, ainda, de discutir referências passadas que ainda ressoam no presente são tentativas de abrir espaços para outras formas de ver e de dizer que atuam potencialmente como forças e fluxos que contribuem para o debate entre os lugares da crítica e da criação e da palavra e do corpo ao diminuírem, de algum modo, essas distâncias e confundirem os “lugares” de quem pensa, quem faz e quem vê.

O que essas experiências mostram é uma convocação para as pessoas discutirem o que veem, escrevem, falam ou performam. Nesse sentido,

5 Para esta iniciativa, utilizou-se recursos do edital Fomento às Artes, da Lei Aldir Blanc.

essa partilha crítica cresce junto com a produção de conhecimento científico já atravessada por fabulações e fabricações de lugares imaginados. Tais experiências podem repercutir socialmente por diversos meios: obras escritas e/ou performadas, conversas em plataformas digitais, publicações eletrônicas e impressas etc.

Porém, como as iniciativas citadas, dentre outras que não caberiam neste espaço restrito, podem ganhar consistência num regime econômico e político em que tudo precisa ser novidade para em seguida desaparecer?

Para tentar responder a esta pergunta, é fundamental que as escritas ganhem corpo, em suas diferentes formas, para abrir fissuras em verdades já instauradas sobre uma história da arte e da dança e sobre maneiras de ensinar, de falar e de atuar. Essas escritas e falas certamente resultarão de difíceis negociações, porque a verdade, como vimos, nunca é totalmente verdadeira. Há disputas e ausências implícitas numa fala – **vontade de verdade** – e a palavra surge neste processo.

Referências

ARRAIS, J. Enquanto danças. 2011. Disponível em: <http://enquanto-dancas.net/>. Acesso em: 26 out. 2021.

AUSTIN, J. L. Quando dizer é fazer: palavras e ação. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARRETO, I. M. A criação crítica: proposição 1 – uma experiência sobre o tempo. In: CHIARA, A. et al (org.). Bioescritas, biopoéticas: corpo, memória e arquivos. Porto Alegre: Sulina, 2017a. p. 241-257.

BARRETO, I. M. Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017b.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com Ana Teixeira. Questão de Crítica, [S. l.], 2 ago. 2020a. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/08/historias-do-corpo-ana-teixeira/#more-6763>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com André Masseno. Questão de Crítica, [S. l.], 17 ago. 2020b. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/08/historias-do-corpo-andre-masseno/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com Christine Greiner. Questão de Crítica, [S. l.], 2 et. 2020c. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/09/christine-greiner/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com Verusya Correia. *Questão de Crítica*, [S. l.], 1 out. 2020d. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/10/verusya-correia/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com João Carlos Ramos. *Questão de Crítica*, [S. l.], 13 dez. 2020e. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/joao-carlos-ramos/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BARRETO, I. M. Histórias do corpo: entrevista com Marilza Oliveira. *Questão de Crítica*, [S. l.], 20 dez. 2020f. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/marilza-oliveira/>. Acesso em: 9 nov. 2021.

BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

FOUCAULT, M. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

HISTÓRIAS do corpo. [Locução de]: Ivana Menna Barreto. [S. l.: s. n.]. 22 fev. 2021-. Podcast. Disponível em: https://open.spotify.com/show/72BrAB1GMKNGSdYp2k3RGb?si=ROf3kgNDSGagUi5uyrhZow&utm_source=copy-link. Acesso em: 9 nov. 2021.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

MACÁRIO, C. Blog 7x7 reúne artistas para falar sobre o trabalho de outros artistas na bienal Sesc de dança. *ND Mais*, Florianópolis, 12 nov. 2013. Disponível em: <https://ndmais.com.br/entretenimento/blog-7x7-reune-artistas-para-falar-sobre-o-trabalho-de-outros-artistas-na-bienal-sesc-de-danca/>. Acesso em: 26 out. 2019.

MÜLLER, C. Precisa-se público. In: MÜLLER, C. *Blog Cláudia Müller*. [S. l.], 2014. Disponível em: <https://www.claudiamuller.com/precisa-se-publico-2014/>. Acesso em: 26 out. 2019.

ROLNIK, S. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo: Núcleo de estudos da subjetividade, 2006. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleo-desubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 24 out. 2019.

SILVA, A. M. *Ensaio de uma investigação em dança*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

QUEM LUTA E COMO?: contextos artísticos na Lia Rodrigues companhia de danças

Resumo

Este artigo propõe “contexto artístico” como modo de compreender a dimensão social da arte, incitando questões sobre a branquitude (AHMED, 2012; BENTO, 2002; SOVIK, 2009) e seus territórios de atuação e emergência. A pergunta é: quem luta e como? A ideia de luta norteia a resistência a uma norma capitalística neoliberal e à sua relação intrincada com a arte institucionalizada. (KUNST, 2015) Tais lutas são diferencialmente expressas nos corpos, baseadas nos marcadores sociais da diferença e nuançadas a partir da leitura imbricada de questões de pertencimento, observadas a partir da experiência da Lia Rodrigues Companhia de Danças e do território do Complexo de favelas da Maré, no Rio de Janeiro, sugerindo uma histórica não racialização no campo das artes institucionalizadas. Em quase 20 anos de atividade, a maioria das(os) dançarinas(os) pretas(os) que a companhia tem hoje são advindos da Maré, local em que Lia Rodrigues também dirige uma escola de dança. A cor da companhia tem mudado e, com isso, também as práticas artísticas e os objetivos políticos, a partir da interação com as organizações comunitárias locais. Reflete-se, assim, sobre as negociações complexas da companhia de Lia Rodrigues, teorizando sobre os limites e os desafios das lutas, dependendo da posicionalidade delas.

Palavras-chave: Arte; discursos étnico-raciais; movimentos sociais; território; dança.

Flavia Meireles

Artista e Professora do Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (PPRER-CEFET). Doutora em Comunicação e Cultura e mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: flavia.meireles@cefet-rj.br.

WHO STRUGGLES AND HOW?: artistic contexts at Lia Rodrigues Dance Company

Abstract

This article proposes “artistic context” as a means of understanding the social dimension of art, inciting questions about whiteness (AHMED, 2012; BENTO, 2002; SOVIK, 2009) and its action and emergence territories. The question is: who struggles and how? Firstly, the idea of struggle guides the resistance to a neoliberal capitalist norm and to its intricate relationship with institutionalized art (KUNST, 2015). These struggles are expressed differentially in the bodies, based on social markers of difference, and nuanced from the reading imbricated with issues of belonging, observed from the experience of the Lia Rodrigues Companhia de Danças and the territory of the Complexo de Favelas da Maré, in Rio de Janeiro, suggesting a historical non-racialization in the field of institutionalized

arts. In almost twenty years of activity, most black dancers from the Companhia today come from Maré, where Lia Rodrigues also runs a dance school. The color of the company has changed and, with it, its artistic practices and political aims, based on the interaction with local community organizations. This text reflects on the complex negotiations of Lia Rodrigues' company, theorizing about the limits and challenges of the struggles, depending on their positionality.


Keywords: Art; etnical-racial discourses; social movements; territory; dance.

Introdução

Artista paulista, radicada na cidade do Rio de Janeiro desde a década de 1980, Lia Rodrigues combina educação e criação artística sob diferentes formas e em variados contextos. Ela contribui para a cena artística de forma continuada, posicionando-se como uma das artistas/companhias de dança mais longevas da cidade. Dentre as suas atuações, destaco a Companhia de Danças, criada por ela em 1990 e *locus* de observação deste artigo, o Festival Panorama de Dança, fomentador da cena de dança nacional e internacional, o qual ela dirigiu por 14 anos consecutivos, e a sua atuação, desde 2003, em atividades artísticas e educacionais no Complexo de favelas da Maré, também tematizadas neste texto. Da colaboração com a Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) Redes da Maré¹ nasceu o Centro de Artes da Maré² (CAM), um espaço de artes – e sede da companhia de dança – localizado em um galpão de uma das favelas da Maré, a Nova Holanda³, e em funcionamento desde 2009. Ainda desta parceria, foi inaugurada, em 2011, a Escola Livre de Dança da Maré⁴ (ELDM), instituição que atende à comunidade da Maré com aulas e formações continuadas em dança.

Há pelo menos 20 anos acompanho o trabalho de Lia Rodrigues por diversos filtros: como espectadora dos espetáculos da companhia e em eventos por ela produzidos, como sua colega de profissão, atuando na mesma cidade, e como participante, por ter sido acolhida durante o período de 2005 e 2006 para fazer aulas junto da companhia, em um momento em que eu vivenciava a prática da dança de forma intensa e integral ao participar como dançarina de outra companhia de dança, o Atelier de Coreografia, capitaneado pelo coreógrafo João Saldanha, ele mesmo colega e amigo íntimo de Lia Rodrigues. Era um momento de efervescência das companhias

- 1 Criada em 1997, a OSCIP Redes da Maré elabora projetos e ações para garantir políticas públicas de melhoria da vida dos 140 mil moradores do conjunto de 16 favelas da Maré. Ela atua em cinco eixos estruturantes: educação – com curso pré-vestibular –, arte e cultura – com o CAM e a ELDM –, comunicação – o Jornal Maré de Notícias – e segurança pública.
- 2 O Centro de Artes da Maré (CAM) foi inaugurado em 2009 para a criação, a formação e a difusão das artes, em especial a dança contemporânea. O centro sede a Lia Rodrigues Cia. de Danças, o Ponto de Cultura Rede de Arte da Maré, a ELDM, o MaréCine etc. A companhia de Lia criou os espetáculos *Fúria*, *Para que o céu não caia*, *Pindorama*, *Pororoca* e *Piracema* no CAM, além do projeto *Dança para todos*, entre 2008 e 2009, com aulas gratuitas de consciência corporal, dança contemporânea para jovens e dança criativa para crianças.
- 3 Importante compreender que o Complexo de Favelas da Maré abrange 16 favelas com históricos diferentes e não constituem um território homogêneo.
- 4 A Escola Livre de Dança da Maré é uma parceria entre a Lia Rodrigues Companhia de Danças, a OSCIP Redes da Maré e a pesquisadora e professora da UFRJ Sílvia Soter. Consiste numa escola que atende cerca de 200 pessoas por ano, entre crianças, adolescentes, jovens e adultos, com o objetivo de democratizar o acesso dos moradores à arte e à dança por meio de ações educativas e formativas. Além disso, 15 jovens integram a formação profissionalizante em dança com carga horária de 20 horas semanais, financiada pela Fondation Hermès. Atividades profissionalizantes em torno da cena e sobre questões relativas à cidadania e aos direitos e ações comunitárias fazem parte do escopo de atuação da escola.



de dança na cidade, fruto de algumas ações de fomento à dança, iniciadas na década de 1990 e frutificadas nos anos 2000, ao se combinarem com um breve período de fomento às artes também em nível federal. Já mais tarde, em 2016, num outro cenário tanto histórico quanto de minha trajetória, Lia Rodrigues e sua estreita colaboradora, a professora Silvia Soter⁵, convidaram-me para lecionar um módulo de História da Dança para os alunos(as) da Escola Livre de Dança da Maré.

Ao longo desse tempo, que atravessa duas décadas, tive a oportunidade de maturar e perceber os diferentes momentos e discursos da artista. Assim, como tema deste artigo, concentro-me na transformação do seu discurso desde a sua chegada no Complexo da Maré para sugerir um fenômeno mais amplo: uma histórica não racialização do campo das artes. Inicialmente, não era tão evidente, no discurso da artista, uma marcação de pertencimento étnico-racial e de classe. Esta situação, no entanto, modificou-se bastante quando, já em 2016, fui lecionar na ELDM e realizei, em 2019 uma entrevista com a artista para o contexto da minha tese de doutorado. Agora, nesse novo momento, a questão étnico-racial e de classe vinha para o primeiro plano nas falas da artista, a partir de uma necessidade de marcar a diferença de proveniência em relação ao contexto geográfico da cidade em que tinha se instalado profissionalmente: uma favela na zona norte do Rio de Janeiro, marcada por históricos de intervenção policial e militarização crescentes.

Junto a isso, percebo que o próprio campo das artes – em particular o da dança – concede mais relevo aos marcadores dinâmicos da diferença, dentre os quais o étnico-racial, o de gênero e o de classe se sobressaem, mas não são os únicos evocados; a territorialidade se constitui como um vetor crescente de organização dos discursos, artísticos e políticos. Suponho que esta mudança esteja ligada a um deslocamento dos agentes racializados em relação aos lugares de poder na arte e a uma maior visibilização do lugar de poder que as pessoas brancas ocupam historicamente. Certamente isso não é novidade para as pessoas racializadas, elas mesmo sendo, em grande parte, responsáveis por tais reflexões. Minha suposição, entretanto, não quer reforçar identidades raciais nem distinções estanques, mas destacar uma transformação na forma de se apresentar, visibilizando os pertencimentos étnico-raciais e de classe. (MEIRELES, 2020c) A partir disso, passarei a analisar a composição dos(as) dançarinos(as) e a sua atuação política no território, cruzando com falas da artista em entrevista já mencionada.

5 Colaboradora de Lia Rodrigues na função de dramaturgista desde 2002, Silvia Soter é professora adjunta da Faculdade de Educação da UFRJ com experiência na área de Artes/Dança e Educação.

Lia Rodrigues Companhia de Danças: cena e território

Figura 1 – Final do espetáculo *Fúria*, da Lia Rodrigues Cia. de Danças



Fonte: Sami Landeweer (2019).

A Figura 1 captura o momento dos agradecimentos dos(as) dançarinos(as) após uma das apresentações do espetáculo *Fúria*, de 2018, da Lia Rodrigues Cia. de Danças, na Suíça, em 2019. Onde quer que passem em turnê, os(as) dançarinos(as) empunham a placa de rua Marielle Franco ao lado de cartazes escritos à mão. Esses cartazes em específico fazem coro às reivindicações de justiça pela vereadora carioca assassinada em 2018, Marielle Franco – *Who gave the order to kill Marielle?* (Quem mandou matar Marielle?) – e denunciam as mortes de moradores da Maré por tiros oriundos de um helicóptero da polícia militar, no dia anterior à foto. Com mensagens escritas sobre a situação do Brasil, a prática de mostrar cartazes em cena aberta, após as apresentações, foi iniciada em 2016 como forma de advertir o público sobre o golpe que retirou a presidenta eleita Dilma Rousseff de seu cargo – *STOP THE COUP IN BRAZIL* (PARE O GOLPE NO BRASIL). A companhia de dança tem refeito, desde então, esta ação com o intuito de mandar mensagens aos espectadores a partir da sua relação com a localidade da Favela da Maré, bairro-sede da companhia, e aproveitando o lugar de visibilidade que ocupa nas instituições de arte.

A relação da companhia de danças com ações no campo social, no entanto, vem de muito mais longe e tem outras dimensões dentro e fora de cena. Este artigo visa refletir sobre esta temporalidade e contiguidade construídas dentro e fora de cena, a fim de propor o termo “contexto artístico” para compreender a dimensão social da arte e incitar questões sobre a branquitude (AHMED, 2012; BENTO, 2002; SOVIK, 2009) e os seus territórios de atuação e emergência, utilizando como exemplo a Lia Rodrigues

Companhia de Danças e a sua relação com o território do Complexo da Maré, bairro da cidade do Rio de Janeiro.

Há 18 anos instalada no bairro da Maré e em associação com a OSCIP Redes da Maré, dirigida por Eliana de Sousa Silva, Lia Rodrigues firmou uma parceria entre a companhia e a OSCIP que rendeu frutos a ponto de Lia comprar, conjuntamente, o galpão que sedia a companhia de dança, o CAM e ELDM. O longo contato estabelecido entre a companhia de danças e a OSCIP é mediado por instituições de arte – a companhia, os circuitos de apresentação e fomentos institucionais –, por complexas articulações no território e pela comunidade da Maré. O que temos é a criação de um espaço institucionalizado da arte, na medida em que Lia Rodrigues, artista branca e de classe média – como ela fez questão de frisar durante a entrevista concedida para a minha pesquisa de doutorado –, tem como ponto de apoio uma organização social vinculada ao território da Maré. Rodrigues destaca que o seu interesse na parceria com a Redes da Maré passou por aprender modos distintos de organização e articulação entre a arte e a sua dimensão social.

Economia de invenção e branquitude: quem luta e como?

Ao chegar à Favela da Maré, em 2004, Lia Rodrigues tinha a seguinte inquietação inicial: “*como um projeto social⁶ dialoga com um projeto de arte contemporânea?*” (informação verbal).⁷ A pesquisadora e professora de dança Silvia Soter já comandava uma escola de danças na Maré e, a partir de então, Lia Rodrigues iniciou a sua relação com a comunidade por meio do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) e, posteriormente, com a OSCIP Redes da Maré. A companhia de danças trabalhou de 2004 a 2008 no Morro do Timbau, em parceria com o CEASM e, a partir de 2009, estabeleceu-se no galpão em Nova Holanda, em conjunto com a OSCIP Redes da Maré.

A companhia de danças já era um grupo consolidado dentro da área artística com 14 anos de trabalho e com estrutura hierarquizada.⁸ Segundo a pesquisadora Adriana Pavlova (2015), a estrutura – CEASM – que recebeu a companhia no Timbau também já possuía uma trajetória de ativismo social consolidada. A aproximação entre Rodrigues e o CEASM foi repleta de paradoxos e ajustes diários (PAVLOVA, 2015), já que provocou um contato intensivo e cotidiano com as desigualdades sociais. Ao chegar na

6 Embora tenha sido a terminologia utilizada por Lia Rodrigues durante toda a entrevista, optei por usar os termos “arte” e “dimensão social” ou, ainda, “movimento social” e “contexto artístico” por dois motivos: o primeiro por uma questão de unidade da pesquisa e o segundo, e mais importante, por considerar que “projeto social” se refere melhor às iniciativas pré-2000, momento em que “projeto social” e “contrapartida social” eram termos correntes. No ambiente pós-2000, com a mudança de cenário político-econômico e o aprofundamento do capitalismo neoliberal, entretanto, tais termos ficam aquém da diversidade de contatos possíveis entre movimento social e arte.

7 Informação fornecida por Lia Rodrigues em entrevista para a minha pesquisa de doutorado, em 2019. Ver Meireles (2020b).

8 Tema para outra pesquisa seria distinguir as formas de agrupamento dentro dos processos artísticos ligados à dança. No caso da companhia, uma estrutura mais ou menos estável aos(as) dançarinos(as) por meio de pagamento mensal e continuado é proporcionada. O trabalho dos(as) dançarinos(as) é realizado, no entanto, dentro de ambiente precário e autônomo. Ainda que haja um salário fixo, não há garantias trabalhistas nem proteção social oferecida pela companhia. Outras possibilidades de agremiação poderiam ser utilizadas, como coletivos e agrupamentos flexíveis em torno de projetos isolados. Este comentário serve para marcar

Maré, os integrantes da companhia ocupavam o lugar social de profissionais da área artística e, em sua maioria, não habitavam ou frequentavam a localidade. (PAVLOVA, 2015)

Um dos efeitos da diferenciação social por grupos é o de organizar e controlar os contatos geográficos, de função, de gênero, étnico-raciais, de classe, de sexualidade, de idade etc. É importante compreendermos que essa diferenciação se expressa de modo relacional, dinâmico e, muitas vezes, ambíguo e não deveria ser compreendida como somatória ou hierárquica, como nos já ensinou a feminista negra estadunidense Audre Lorde (2019). Os marcadores sociais da diferença são extremamente relevantes para compreendermos de que maneira a expropriação da vida incide de modo diferencial, pois depende da posicionalidade e do pertencimento a determinado estrato social. (GAGO; CAVALLERO, 2019) De todo modo, a presença da companhia perturbou uma ordem. Este era o seu interesse: o de experimentar a sua dimensão social de forma inabitual, causando um deslocamento não só físico, mas também relacional.

Como argumento em minha tese de doutorado e em outros artigos (MEIRELES, 2020a, 2020b, 2020c, 2021), desenvolvi a premissa de que o campo da arte, em sua *práxis*, tem uma relação próxima com o capital (KUNST, 2015) e que também reproduz certas normas de corpos que são tidos como “pertencentes” a este campo. Tendencialmente, são os corpos marcados como brancos e com uma condição favorecida de acesso aos bens culturais que têm pertencimento facilitado no campo da arte. Portanto, há uma histórica não racialização do campo artístico, cujos ocupantes, não por acaso, são majoritariamente brancos e de classe média. Isto é resultado da intrínseca relação entre poder e branquitude, além dos seus pactos para a manutenção deste poder.⁹ Quando falamos “artistas”, há uma associação irrefletida a uma certa pertença étnico-racial e de classe, ressaltando os arranjos que definem uma norma branca. Como norma, seu intuito é passar despercebida.

Sarah Ahmed (2012) mostra de que modo as instituições se fazem mais porosas e absorvem com mais facilidade determinados corpos brancos. A partir do termo “clonagem” (*cloning*), Ahmed (2012) aponta quais entraves são colocados para que os corpos não brancos¹⁰ sejam vistos como estrangeiros, isto é, como “desajustados” no seio das instituições. O primeiro desses entraves é, justamente, tais corpos serem Outros racializados em relação a uma norma que os “clona” e que é invisibilizada como **neutra**. A luta por acesso e pertencimento ao campo da arte contemporânea é travada, de modo estrutural, por corpos não brancos, já que se nota o aspecto da branquitude da automática valorização positiva da presença branca,

9 Refiro-me aqui ao seminal trabalho de Bento (2002), em que a autora designa um “pacto narcísico da branquitude”, isto é, a negação do racismo e a imputação da desigualdade a um fenômeno exterior a si ou ao seu grupo social. O trabalho de Schuchman (2014) também se debruça sobre a questão do racismo e da branquitude.

10 Optei por usar o termo pessoas não brancas neste momento para acentuar justamente o eixo normativo da branquitude. O uso deste termo também diz respeito às pessoas negras e, apesar de menos salientado, também às pessoas indígenas.

reconhecida como natural. A presença de Lia Rodrigues e de sua companhia, então, “clona” (AHMED, 2012) a instituição artística na Maré.

Distingue-se, assim, a posicionalidade dos corpos – brancos e não brancos – colocados em contato e se diferencia, também, as perspectivas nas lutas travadas. Para quem a instituição/arte é distante, a luta dos corpos se dá no sentido de pertencer aos espaços artísticos. Relembro o comentário de uma das dançarinas da companhia, Larissa Lima, em uma mesa de debates que tive a oportunidade de mediar¹¹, dizendo que cena desobediente (ALCURE, 2019) para ela era a sua presença negra perante uma plateia de pessoas brancas. Larissa Lima faz parte de uma nova geração de integrantes da companhia.

Para quem é “naturalmente” visto como artista, as lutas e práticas contra-hegemônicas (FRASER, 2014) estão sob outra perspectiva: são contra um esperado comportamento na mediação entre lugares e pessoas. É importante dizer que não se trata de celebrar ou de rechaçar os processos de mediação, já que eles são intrínsecos a qualquer contato humano. O que está em jogo é o que se espera desta mediação: a adoção de práticas que contribuam para assimilar ou amenizar o impacto da presença de não brancos nas instituições; em outras palavras, incentivar práticas antirracistas no seio das instituições de arte. Há outra luta que pode ser abraçada por pessoas brancas e que é mais sutil, mas não menos violenta: lutar contra o ocultamento da contribuição dos corpos não brancos na edificação do empreendimento artístico, com a valoração em posições de destaque, tais como a posição de propriedade intelectual.

A utilização tanto controversa quanto potencialmente interessante desse privilégio branco em ações que contribuem com comunidades economicamente empobrecidas ainda tem outro aspecto. Este tem relação com a questão de como, perante as instituições, os corpos brancos também desfrutam do privilégio de validar presenças não brancas no contexto artístico, como uma espécie de “passaporte”. Não se coloca em questão aqui o mérito de cada artista e do trabalho artístico circular na arte, mas tão somente se ressalta que há um caminho tendencialmente – e isso tem a ver com a norma – mais aberto de ação e circulação para as presenças não brancas quando são introduzidas por pessoas brancas. Este também faz parte do comportamento esperado da mediação.

Explico-me: um dos meios de expressão da branquitude é um pacto tácito de “proteção” e “segurança” entre brancos, assumido coletiva e sub-repticiamente pelo controle nos acessos aos lugares, recursos e meios de produção, ao que Bento (2002) nomeia de **pacto narcísico da branquitude**.

11 Tratou-se de mesa de debates realizada no teatro alemão HAU, na cidade de Berlim, na Alemanha, por ocasião da apresentação do espetáculo *Fúria*, em 2019.


Isto significa dizer que há uma expectativa por parte de uma estrutura racista – lembrando que esta estrutura é considerada normal, tal como assinalam Nascimento (2019) e Almeida (2019) – da “função social” de pessoas brancas ao se relacionarem com pessoas não brancas. Este comportamento já foi extensamente elaborado pelas críticas étnico-raciais e pelos estudos da branquitude (BENTO, 2002; CARDOSO; MÜLLER, 2017; SCHUCMAN, 2014; SOVIK, 2009), mas isto não significa que ele esteja resolvido. Muito pelo contrário, ele é esperado a cada ação que pessoas brancas tomam em relação a pessoas não brancas e ganha novas formas à medida que o contexto muda. Evidentemente, isto não se resume à cor da pele; perpassa gênero, classe, função na sociedade e outros marcadores, conforme sinalizado anteriormente.

O trabalho de Lia Rodrigues tem sido referência para valiosas pesquisas artísticas e acadêmicas pela sua combinação singular entre criação e ensino (BRAGA; SOTER, 2018; SOTER, 2016), pelas relações que estabelece entre arte e política (LIMA, 2007; MARINHO, 2006) e pela reciprocidade que cria entre o que é visto em cena e o que é vivido no território da Maré (FABIÃO, 2011; PAVLOVA, 2015), além de inúmeros artigos artístico-acadêmicos com análises das suas obras. Não me alongarei sobre essas questões, que já foram tratadas e que fornecem uma perspectiva ampla sobre o que se move no contexto – branco – da arte.

Entretanto, são raras as análises que ressaltam ou sequer mencionam as implicações estruturais mais profundas para as pessoas brancas dessa mobilização e, principalmente, os limites e impasses nas negociações com as instituições de fomento à arte. Resumidamente, quero dizer que há uma lacuna e ainda um trabalho a ser feito para se pensar as problemáticas da branquitude como transversais à própria atuação dos(as) artistas, de modo a propiciar uma mudança coletiva em como se compreende a arte e os(as) artistas. O caso da companhia de Lia Rodrigues é interessante porque, se por um lado atua na norma como mediação, controle e passaporte, por outro inventa modos de sociabilidade que traem esse suposto destino. No entanto, a ressalva sobre as pesquisas permanece: há uma dificuldade de enunciação e apontamento dos “passaportes” e interdições da branquitude.

Lia Rodrigues, em entrevista concedida para esta pesquisa em 2019, rememora a pergunta feita em 2003, no extinto Teatro Delfim, na zona sul do Rio, em Botafogo, por um dos espectadores após uma apresentação da companhia: “*Por que sua companhia só tem branco?*” (informação verbal).¹² A coreógrafa relata que essa pergunta ficou ecoando para ela e que, a partir daí, trilhou um longo caminho de construção de outro lugar. Rodrigues

¹² Informação fornecida por Lia Rodrigues em entrevista para a minha pesquisa de doutorado, em 2019. Ver Meireles (2020b).



parece compreender que não bastam visibilidade e presença, mas que estes configuram o primeiro passo necessário e que exigem tempo. Com as ambiguidades e armadilhas de uma estrutura tingida de branco, a companhia foi, ao longo dos anos na Maré, literalmente mudando de cor: absorvendo ex-alunos da ELDM e investindo mais em presenças não brancas, mudando, assim, a sua força de trabalho.

Relendo a clássica noção de força de trabalho do marxismo, o filósofo Paul B. Preciado (2018) a substitui pela ideia de força orgasmática como motriz do capitalismo neoliberal; não como uma substância, mas como um evento, uma relação e uma prática. Esta força orgasmática, a um só tempo carnal e digital, faz uso dos componentes comunicacionais, informacionais, das relações sociais e do conhecimento (LAVAERT, 2009) como matérias-primas do capitalismo, por meio da imposição de “um conjunto de novos mecanismos microprotéticos de controle da subjetividade por meio de protocolos técnicos, multimídia e biomoleculares”. (PRECIADO, 2018, p. 33, tradução nossa) No lugar de uma economia de produção, mais uma vez torcendo o marxismo clássico, teríamos uma economia de invenção, em que “não existem objetos a produzir; é uma questão de *inventar* um sujeito e o produzir numa escala global”. (PRECIADO, 2018, p. 54, tradução nossa, grifo do autor) Será que poderíamos pensar em uma economia de invenção, nos moldes do que argumenta Preciado (2018), ou seja, no uso das forças orgasmáticas de excitação e frustração do desejo para a invenção de um sujeito, e não mais de objetos, em escala global? Ainda, de que modo essa economia se coloca em resistência?

A desmontagem da estrutura branca requer um mergulho em águas abissais, de difícil acesso e transformação, relacionadas a valores que constituem o campo tanto da arte quanto do capital. Requereria, assim, uma transformação coletiva no poder para compor e estruturar o campo, bem como nas formas de trabalho e nas formas de financiar os contextos artísticos. A própria estruturação de uma companhia de danças, de uma escola e de um centro de artes – e suas forças orgasmáticas – não escapam às premissas que, a princípio, expulsam uma existência não conforme ao que uma vida ocidentalizada estruturou. Mais precisamente, seria preciso atuar contra as instituições de arte em sua forma conhecida e na distribuição e no protagonismo dos poderes. Há um enfrentamento contínuo – cotidiano e de longo prazo – a ser travado, pois essa desmontagem passaria por reconfigurar uma estrutura ampla e, inclusive, questionar a posição em que a coreógrafa e as instituições de arte estão atuando.¹³ Até que ponto estaríamos dispostos a desmontar essa engrenagem? Quais seriam os limites

dessa operação? Isto é factível coletivamente? Não fazer isso equivale a nada fazer?

As ações contra a norma ou práticas contra-hegemônicas (FRASER, 2014), isto é, ações que têm como efeito o deslocamento de pessoas que estão em desacordo com a norma – dissidentes, neste sentido –, nunca estão imunes às capturas pela estrutura; por isso, permanecem em luta constante contra ela. O que nos é exigido, lembrando o conceito de resistência de Lugones (2010), é uma subjetividade a um só tempo ativa, crítica e criativa. A luta pelos corpos implica investir esforços na agência que não sucumbam totalmente aos processos normativos e que atuam diferencialmente para cada grupo social. Isso passa por sustentar o impacto da presença de um corpo dissidente na norma branca dentro da arte e, mais profundamente, modificar coletivamente o que vem sendo a própria norma no trabalho de arte, a fim de nos levar a lugares, como diz Rodrigues, inesperados.

Economia de invenção e a parceria entre instituições

Vale lembrar que o momento da parceria entre a companhia e o movimento social da Redes – os primeiros anos do novo milênio – era o da estruturação do setor cultural a partir da institucionalização de políticas públicas para a cultura e a arte; o Centro de Artes da Maré virou um ponto de cultura em 2010, por exemplo. A articulação entre a companhia de dança e a Redes da Maré, no entanto, não esteve restrita ao modo de produção estruturado nestes anos, pois combinou diversas ações que se relacionam em diferentes graus com institucionalização e invenção de modos de produção. As articulações com fundos internacionais, por exemplo, são frutos da carreira construída por Lia Rodrigues ao longo desses 40 anos, com parcerias regularmente alimentadas por financiamento internacional¹⁴, num deslocamento de divisas, uma vez que qualquer ação artística sempre negocia com variados graus de institucionalidade, ainda que estejam mais próximas da auto-organização e da autogestão. O que quero ressaltar é que o aspecto interessante deste caso é a combinação entre os modos de produção estruturados e os modos de invenção, a partir dos recursos de que estas estruturas dispõem – localmente, nacionalmente e internacionalmente – entre si e em relação ao território.

Mas quais seriam esses modos de produção e invenção? Ou, colocando nos termos que este artigo propõe, como se produzem os contextos artísticos na Lia Rodrigues Companhia de Danças? Refiro-me, mais

13 Não se trata em absoluto do senso comum de que os brancos deveriam abrir mão dos privilégios. Abrir mão dos privilégios implicaria abrir mão dos poderes de uma camada social, algo que não se realiza individualmente e que muito dificilmente se realizaria de forma voluntária. Seria como se esforçar para não ser branco, ou seja, um projeto delirante.

14 Vale notar que os movimentos sociais estruturados – OSCIP e Organizações não Governamentais (ONG) – também intensificam essa relação com fundos internacionais de escala variada, resultado de um processo de globalização e de uma agenda internacional de direitos pós-1990.

especificamente, aos modos de interação e criação de contexto para que as práticas artísticas emergjam de forma articulada e concomitante nas instituições: 1. Companhia de Danças; 2. Centro de Artes; 3. Escola Livre de Danças; 4. Redes da Maré. Lançando mão de estruturas tradicionais – a companhia de dança gerida de forma hierarquizada, a instituição cultural em moldes tradicionais, os movimentos sociais organizados e a escola de dança com formação intensiva –, parece ter sido possível engendrar formas inauditas de sociabilidade e interação entre os artistas, o movimento social e o território por meio de ações estruturantes ao longo do tempo.

Num misto de recursos locais – redes de solidariedade e economia informal –, nacionais – aproveitando o momento de estruturação da cultura no Brasil durante os anos 2000 e 2010, em um parênteses em relação à história de fomentos à arte e à cultura – e internacionais – financiamentos, circulações e parcerias de intercâmbio –, essas instituições floresceram por meio de uma ação conjunta e articulada, aproveitando as diferenças e especificidades de cada ação e pessoa envolvida. Foi um investimento de construção do entorno para que o próprio trabalho artístico pudesse acontecer: um contexto artístico. Como ressalta Rodrigues: *“Meu intuito sempre foi achar parcerias que ajudassem com que meu projeto se desenvolvesse para lugares inesperados, para que abrisse maneiras de funcionar diferentes das que eu já conheço”* (informação verbal).¹⁵

Além disso, houve uma confluência de interesses formativos e educacionais. Rodrigues reflete como um dos objetivos da Redes da Maré é favorecer o acesso das pessoas da comunidade à universidade¹⁶, assim como a companhia de dança também tem interesse pela formação de jovens, especialmente a artística, desde a sua constituição, conjugando a apresentação de espetáculos com oficinas formativas desde o seu início. Dessa confluência de interesses, foi possível construir projetos articulados de formação em dança – a ELDM – e, antes disso, o ingresso de bailarinos(as) em faculdades de dança, seja por meio de bolsas de estudo, quando em instituições privadas, ou pelo estímulo ao ingresso em universidades públicas.¹⁷(PAVLOVA, 2015) Cabe ainda acrescentar que a ELDM atende a um público diversificado, não somente profissionais de arte, mas também crianças, jovens e idosos das imediações com o objetivo de ampliar o acesso à educação e à cultura, outro objetivo partilhado com a Redes da Maré.

15 Informação fornecida por Lia Rodrigues em entrevista para a minha pesquisa de doutorado, em 2019. Ver Meireles (2020b).

16 Lembrando que os cursos pré-vestibular dos anos 1980 que Marielle Franco frequentou foi promovido pela mesma agente, Eliana Sousa Silva.

17 Importante lembrar que a cidade do Rio de Janeiro conta com cursos de formação superior em Dança em instituições públicas, como a UFRJ, e privadas, como a Faculdade Angel Vianna e a Universidade Cândido Mendes.

Considerações finais

Como procurei salientar neste artigo, proponho a noção de contexto artístico como uma lente para se olhar a dimensão social da arte e a sua relação com o território e com os corpos em luta, a partir do caso da Lia Rodrigues Companhia de Danças em sua longa atuação como companhia consolidada e com atividades no território do Complexo da Maré. O marcador social e dinâmico da diferença étnico-racial ressalta a posição dos corpos – brancos e não brancos – e mostra como as lutas que esses corpos travam são diferentes umas das outras, justamente em razão do aspecto hegemônico da branquitude.

Sugiro também que o campo da arte, em sua *práxis*, tem uma relação próxima com o capital (KUNST, 2015) e que também reproduz certas normas de corpos que são tidas como “pertencentes” a este campo, em uma relação por vezes muito complexa com o território. Procurei ressaltar, assim, o comportamento insidioso da branquitude, com os seus efeitos assimilacionistas e neutralizadores. Sugeri, igualmente, que há uma histórica não racialização do campo artístico, cujos ocupantes, não por acaso, são na maioria brancos e de classe média.

Em resumo, quero dizer que há uma lacuna e um trabalho a ser feito para se pensar as problemáticas da branquitude como transversais à própria atuação dos(as) artistas, de modo a propiciar uma mudança coletiva em como se compreende o meio artístico. A desmontagem da estrutura branca requer uma transmutação dos valores que constituem o campo tanto da arte quanto do capital. Ainda, no mesmo movimento, demanda uma transformação coletiva no poder, para compor e estruturar o campo, nas formas de trabalho e nas formas de financiar os contextos artísticos. Como ressalta Rodrigues, o importante é pensar em como não repetir algumas formas de proceder do capital ou, nas palavras da coreógrafa, “*como continuar a agir e ir mudando suas ações neste lugar*” (informação verbal)¹³, num movimento de questionamento e reavaliação constante das próprias ações. Por fim, a análise deste estudo de caso sugere que ele pode servir como exemplo de que uma articulação entre contexto artístico e movimento social pode ser produtiva, desde que sintonizada com a sua própria realidade e reavaliada constantemente em suas políticas de desejo.

Referências

AHMED, S. *On being included: racism and diversity in institutional life*. Durham: Duke University Press, 2012.

ALCURE, A. S. Rir de si: comicidade, política e a noção de “brincadeira”. *MORINGA – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 151-172, 2019.

ALMEIDA, S. L. *O que é racismo estrutural*. São Paulo: Jandaíra; Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais).

BENTO, M. A. S. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BRAGA, P. S.; SOTER, S. C. Artista em situação pedagógica: o ensinar na prática de Lia Rodrigues. *Revista Conceição*, Campinas, v. 7, n. 1, p. 49-68, 2018.

CARDOSO, L.; MÜLLER, T. M. P. (org.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

FABIÃO, E. Performing Rio de Janeiro: artistic strategies in times of banditocracy. *E-misférica*, New York, v. 8, n. 1, 2011. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-81/fabiao>. Acesso em: 26 abr. 2020.

FRASER, A. O que é crítica institucional? *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 25, p. 1-4, 2014.

GAGO, V.; CAVALLERO, L. *Una lectura feminista de la deuda: vivas, libres y desendeudadas nos queremos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Rosa Luxemburgo, 2019.

KUNST, B. *Artist at work: proximity of art and capitalism*. Hampshire: Zero Books, 2015.

LAVAERT, S. The dismeasure of art: an interview with Paolo Virno. *Arts in Society: Being an Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam, v. 17, p. 17-44, 2009. Disponível em: [https://cris.vub.be/en/publications/the-dismasure-of-art-an-interview-with-paolo-virno\(c24ded9c-5852-4fc5-91e6-48d652a1d5of\)/export.html](https://cris.vub.be/en/publications/the-dismasure-of-art-an-interview-with-paolo-virno(c24ded9c-5852-4fc5-91e6-48d652a1d5of)/export.html). Acesso em: 6 nov. 2019.

LIMA, D. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: Univercidade, 2007.

LORDE, A. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 235-238.

LUGONES, M. Toward a decolonial feminism. *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, New Jersey, v. 25, n. 4, p. 742-759, 2010.

MARINHO, N. *As políticas do corpo contemporâneo*: Lia Rodrigues e Xavier le Roy. 2006. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

MEIRELES, F. Corpos/corpas/corpes dissidentes e a cena artística: políticas da diferença. *MORINGA – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 11, n. 1, p. 33-47, 2020a. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/53469>. Acesso em: 19 out. 2021.

MEIRELES, F. *Movimentos sociais e contextos artísticos: lutas pelos corpos e pela terra no capitalismo neoliberal*. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020b.

MEIRELES, F. Movimentos sociais e contextos artísticos: lutas pelos corpos e pela terra no capitalismo neoliberal. In: BARBOSA, M.; SACRAMENTO, I. (org.). *Vozes consoantes: comunicação e cultura em tempos de pandemia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2020c. p. 196-215.

MEIRELES, F. A presença indígena em circuitos de arte: urutau guajajara e potyra kricati no “interações e conectividades encontro de artes”. *Revista TXAI – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – Ufac*, Rio Branco, v. 1, n. 1, p. 69-79, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/txai/article/view/5167>. Acesso em: 19 out. 2021.

NASCIMENTO, T. *Leve sua culpa branca pra terapia*. Brasília, DF: Padê, 2019. (Série Zami).

PAVLOVA, A. Encarnado: uma leitura coreopolítica do projeto de Lia Rodrigues na favela da Maré. *Dança*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 65-75, 2015.

PRECIADO, P. B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro e Veronica Daminelli Fernandes. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SCHUCMAN, L. V. Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude paulistana. *Psicologia & Sociedade*, Recife, v. 26, n. 1, p. 83-94, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822014000100010&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 2 jun. 2020.

SOTER, S. *Saberes docentes para o ensino da dança: relação entre saberes e formação inicial de licenciados em dança e em educação física que atuam em escolas da rede pública de ensino do Rio de Janeiro e da região metropolitana*. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SOVIK, L. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.



PEIXE DIABO, PEIXE DENTE E PEIXE TESOURA: a fricção entre texto e dança em *piranha*, de Wagner Schwartz

Resumo

Este artigo explora a obra *Piranha* (2009), de Wagner Schwartz, e as relações que ela estabelece entre texto e dança. A partir da noção de texto como legenda apresentada pelo artista, discute-se como a linguagem é acionada como campo de interpelação entre obra e público. Esta discussão se ampara na evidente separação entre corpo e palavra proposta no trabalho, que os apresenta em sequência: primeiro o texto é projetado em tela, em seguida a dança. Apoiada na figura da piranha – metafórica e figurativamente –, a discussão se concentra sobre as possibilidades e desdobramentos dessa fricção. Para tanto, articula-se os textos do espetáculo e outros escritos do artista, além dos estudos das pesquisadoras Fabiana Britto, Helena Katz e Jussara Setenta e do pesquisador Stephan Baumgärtel sobre dança e questões da linguagem em cena.

Palavras-chave: Wagner Schwartz; *Piranha*; legenda; linguagem; dança.

Jussara Belchior Santos

Doutoranda de Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestre em Teatro pela UDESC. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pesquisadora do projeto Imagens Políticas no Carnaval das Escolas de Samba. E-mail: jusbelchior@gmail.com

DEVIL FISH, TOOTH FISH AND SCISSORS FISH: friction between text and dance in *Piranha* by Wagner Schwartz

Abstract

This article explores the relationship between text and dance in the piece *Piranha* (2009) of Wagner Schwartz. It discusses how language is triggered as an interpellation field between work of art and audience from the notion of text as legend, suggested by the artist. This argument is backed up by the explicit separation between body and word proposed in the work, which displays them in sequence: first the text is projected on the screen, then comes the dance. Supported by the figure of the piranha – metaphorically and figuratively –, this discussion focuses on the possibilities and consequences of this friction. To that end, it articulates the spectacle's texts and other writings of the artist with the studies on dance and on issues of language on scene by researchers such as Fabiana Britto, Helena Katz, Jussara Setenta, and Stephan Baumgärtel.

Keywords: Wagner Schwartz; *Piranha*; legend; language; dance.

Esta reflexão¹, ao propor analisar o espetáculo *Piranha*, de Wagner Schwartz², tem como principal interesse discutir sobre a intersecção entre texto e dança na obra. O artista brasileiro tem formação em dança e literatura e suas criações partem da fricção desses campos. Em *Piranha*, essa relação se torna pontual, o que torna possível discutir sobre as reverberações do encontro entre texto e dança.

Piranha é organizado em dois momentos distintos: primeiro o texto e, em seguida, a dança. A separação entre texto e dança, ainda que evidente, revela uma potência entrelaçada pelo campo da linguagem. Esta organização sequencial da palavra para o corpo traz à tona alguns aspectos relevantes para compreender um caminho que desponta da complementaridade para a complexidade. Embora haja uma diferença entre as estâncias palavra e dança, a obra acontece na fricção entre texto e movimento e na fissura entre teoria e prática. *Piranha* trabalha, assim, a potência entre vestígio e presença, provocada pela ação de ler e contemplar.

Ao adentrar o espaço do espetáculo, o público se vê diante de uma tela de projeção posicionada ao fundo do palco, descentralizada, mais à direita do espectador.³ O artista se posiciona à esquerda, iluminado por uma contraluz que permite que se veja apenas a sua silhueta. Projeção e corpo estão lado a lado, mas o foco da atenção está na tela. Então, inicia-se o texto. Este é o trabalho de leitura para o espectador; são pequenos trechos que se sucedem e que ocupam, frase a frase, a parte inferior da tela. São legendas, como sugere o artista:

A uma legenda e uma performance
sugere-se uma figura, o peixe.

Ao texto e a leitura, uma noção de ficção, a luz.

Ao exercício da palavra, um tema.

E ao exercício da visão, um narrador. (SCHWARTZ, 2012, p. 16)

Este trecho foi retirado da primeira versão do texto do espetáculo, de 2009, quando o artista “morava em Berlim, trabalhava em Paris e vivia pensando no Brasil”. (SCHWARTZ, 2012, p. 16) Aqui, Wagner Schwartz pontua o cruzamento entre palavra e corpo na figura do peixe. A piranha promete ao espectador um jogo ficcional conduzido por luz, tema e narrador. A visão se prepara para o trabalho de compreender a partir da observação e o minucioso trabalho de tecer uma trama com cada detalhe daquilo que percebe.

1 Este artigo foi escrito pela primeira vez em meados de 2015, durante a disciplina Teatralidades textuais não dramáticas e performativas, ministrada pelo professor Stephan Baumgärtel, no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da UDESC, quando eu cursava o mestrado. A proposta do dossiê *As escritas da dança e as críticas de dança: entre o escrever, o dançar e o criticar* desta revista pareceu uma oportunidade de retomar a discussão deste texto até então não publicado. No entanto, para revisar este artigo é imprescindível se posicionar contra os ataques conservadores que Wagner Schwartz sofreu, em 2017, na apresentação de *La Bête*, de 2005, no 35º Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). As falsas acusações de pedofilia sobre a proposta do artista revelam uma sociedade impaciente e com pouco exercício de crítica. A reescrita deste artigo investe na relação entre dança e elementos textuais, sem se adentrar neste caso de censura ou em outros trabalhos do artista, mas assume seu apoio ao artista. É possível perceber, tanto em *Piranha* como em outros trabalhos do artista, que as questões são articuladas em uma estética da complexidade na simplicidade. Ademais, é relevante ressaltar como a *Piranha* de Wagner Schwartz segue resistindo com dentes, tesoura e o diabo.

2 Mais informações sobre o artista estão disponíveis em <https://www.wagnerschwartz.com/bio>. Acesso em: 1 nov. 2021.

3 Descrição do espaço cênico na apresentação de *Piranha* na Bienal Sesc de Dança 2015.

Em 2011, *Piranha* passou por uma reformulação textual, mas a estrutura da dança após o texto se manteve. Desde a primeira versão, o artista provoca o espectador com uma noção de texto como legenda. A segunda versão insiste na proposta de legenda, mas rearranja o seu caráter reflexivo e desafiador. O texto, em suas duas versões, associado à dança do artista, guia a tensão entre sensorialidade e simbologia na produção de significado para o espectador.

O peixe piranha se torna mote para a criação de um horizonte crítico contextual em que artista e público estão inseridos e implicados. Este mote revela não apenas um jeito de mover “piranha”, isto é, não trata apenas da fisicalidade do artista em cena, mas também apresenta a noção de “piranha” como uma metáfora que aborda assuntos que envolvem as pessoas. O trabalho é, sobretudo, uma dança sobre o modo de estar na vida.

É necessário também evidenciar que se defende aqui o uso da palavra dança para se referir à ação do artista, em vez de substituí-la pelos termos atuação ou performance. Este posicionamento fortalece a dança como um campo de produção de conhecimento que possui suas especificidades. A dança do artista é um acontecimento do corpo que revela modos de construção de uma fala sobre o mundo pelo mover.

Associa-se, nesta colocação, os argumentos da professora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) e do curso de graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Jussara Setenta (2008). A autora estabelece um entendimento de dança como um fazer transitório que opera transformando ideias em movimento. Esta noção potencializa o fazer da dança ou, segundo Setenta (2008), o **fazer-dizer** da dança como um território autônomo de reflexão crítica em suas produções.

O uso do termo “dança” para falar da ação de Wagner Schwartz evidencia um fazer específico da dança, ainda que este esteja em constante fruição com outros saberes, como no caso de Schwartz, dado o seu interesse pela literatura. As criações em dança contemporânea tendem a apresentar críticas ao seu próprio fazer na maneira como se organizam e como esbarram em outros saberes.

Este horizonte crítico está presente na obra de Wagner Schwartz, como observa Setenta a respeito da obra *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto*⁴, criada em 2004, antes de *Piranha*:

O corpo-wagner que dança provoca nos corpos que assistem, um pensar em como se dão as escolhas do que é apresentado na cena. Levanta questões acerca de relações corporais e culturais. Acena com

4 Transobjeto comemorou dez anos de trajetória, com remontagem e atualização do título em 2014.

posicionamento crítico na forma como mescla tantos corpos diferentes no seu fazer. Inventa um corpo que enuncia a fala daquele fazer. (SETENTA, 2008, p. 47)

Se em 2004 *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto* já apresentava uma carga reflexiva sobre aspectos da cultura brasileira, em 2009 *Piranha* consolidou um fazer provocativo que tensiona o modo de articular o seu fazer-dizer na quebra entre texto e dança.

Enquanto o público lê o texto projetado na tela, o artista caminha lentamente e de forma quase imperceptível para uma posição mais à frente. Ao fim do texto, a trilha sonora e a dança começam. Wagner Schwartz ocupa um espaço demarcado por um pequeno foco de luz que, assim como a tela, está descentralizado e mais à esquerda da plateia. Essa disposição propõe um certo equilíbrio às avessas: tela e artista preenchem o palco de maneira equivalente, contudo, não é apenas um equilíbrio formal, é também um equilíbrio de peso; peso do texto e da dança. Trata-se de um equilíbrio movente que se deixa pesar mais de um lado e depois de outro, confiando ao público a tarefa de encontrar tal equilíbrio.


Dança da piranha

A conexão da dança de Wagner Schwartz aos movimentos do peixe é imediata.

Piranha é a metáfora de um corpo em reclusão. Ele se agita nevrálgicamente, entre uma dinâmica voluntária e involuntária, sitiado por uma composição de ruídos digitais. O fluxo de movimento que se enreda sob um feixe de luz desdobra, em seu próprio corpo e no espaço, as variações sutis de uma *rave*, de uma guerra, de uma possessão, de um susto, de uma morte. (SCHWARTZ, 2009, n.p.)

Sua movimentação, embora veloz e cheia de pequenas explosões musculares, mantêm-se em seu sítio pré-determinado, explorando, assim, as noções de limite e fronteira. Tal fronteira está demarcada pela luz cênica, assim como o texto projetado em tela, que pode ser lido através da luz que o faz ser visto. A metáfora em *Piranha* se torna uma investigação em várias camadas e sob diversas perspectivas de detalhes.

A relação com o peixe não limita o projeto do artista, pelo contrário: este referencial se torna um esgarçamento daquilo que se reconhece como



exploração de movimento ou o debater-se de um peixe. Tal conexão se trata de um processo reflexivo que envolve tanto simbologia como corporalidade, em um reconhecer encarnado que se fortalece no atrito entre teoria e prática.

A pesquisadora e crítica de dança Helena Katz lembra que:


A separação entre fazer e pensar ou, dito de outro modo, entre prática e teoria, ignora a nossa história evolutiva. E também não leva em conta que toda atividade de capacitação é sempre cultural porque natureza e cultura não são instâncias inteiramente apartadas e, bem ao contrário, se relacionam, se interferem, se ‘cotransformam’. (KATZ, 2009, p. 27)

É neste entrelaçamento entre natureza e cultura que se apoia o trabalho de Wagner Schwartz. Isto está contido não apenas como um assunto abordado no texto da obra, mas também, e principalmente, na polarização entre texto e dança de *Piranha*. Texto e dança, embora justapostos, não reforçam a separação entre teoria e prática, mas evidenciam a tensão entre estes campos. Em *Piranha*, o texto se apresenta como legenda, mas legenda de algo que ainda está por ser visto ou, ainda, legenda das conexões possíveis para o espectador realizar no momento da leitura. A dança que segue o texto não está ali para ilustrar o que foi lido, mas para esgarçar as metáforas de corpo em fronteira que são apresentadas pelo artista.

Peixe diabo, peixe dente, peixe tesoura

A palavra piranha suscita questões que atravessam todo o trabalho. Por exemplo, na segunda versão do texto, o artista explica que a etimologia da palavra piranha é “discutível” (SCHWARTZ, 2012, p. 23), pois ela apresenta mais de um significado. O prefixo indígena *pirá* significa peixe; no entanto, este se junta às palavras *anha*, que significa diabo, *ranha*, que quer dizer dente, ou, ainda, à *ánha*, que é tesoura. Então, piranha pode ser: peixe diabo, peixe dente ou peixe tesoura. Desse modo, o artista sugere:

Nesse período de confusão,
o Novo Mundo chega de navio.
E, quando a fase do Bom Selvagem chega ao fim,
a Piranha ganha independência.
– *Peixe Diabo se inscreve na mente.*
Peixe Dente se inscreve no corpo.
Peixe Tesoura se inscreve na cultura. (SCHWARTZ, 2012, p. 20, grifo do autor)



É possível perceber que Schwartz constrói relações semânticas sem prevalecer nenhum dos significados, referenciando, simultaneamente, o diabo, o dente e a tesoura. Esta conjectura configura o modo de olhar para a obra. Piranha não é apenas peixe, nem peixe diabo, tampouco apenas diabo. O mesmo se estabelece para dente e tesoura. Piranha é uma informação que constrói relações entre materialidade e significante na evidente problematização da linguagem. É um modo de afetar o público a partir das noções de peixe que é diabo, é dente e é tesoura. Talvez tanto simultaneamente como alternadamente. É cada um deles em sua singularidade, assim como na complexidade da união entre os três.

Além disso, Wagner Schwartz menciona o que pode ser encarado como uma mudança de atitude. O confronto entre o “bom selvagem” e o “novo mundo” reverberam na independência da Piranha. Nesse pequeno trecho, percebe-se uma referencialidade histórica brasileira. Quem é a piranha a que se refere o artista? Esta colocação apresenta uma abertura, pois o peixe diabo, que também é peixe dente e peixe tesoura, parece não ser apenas o artista.

O diálogo com um passado opera na construção do nosso presente e “a proposta de que o futuro modifica o passado trabalha com a hipótese de que nada fica preservado no tempo, porque os tempos acontecidos continuam a acontecer”. (SCHWARTZ, 2012, p. 7) Assim como sugere o pesquisador alemão Walter Benjamin (1987b), em suas reflexões sobre o conceito de história, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras”. (BENJAMIN, 1987b, p. 229) O tempo é, portanto, uma construção da experiência e não está preso em uma linha de fluxo contínuo; é da natureza do passado incidir no presente e se tornar o agora.

A intimidade entre passado e presente se fundem na dança de Wagner Schwartz. O artista trabalha com metáforas conhecidas para mencionar uma história familiar a pelo menos grande parte dos brasileiros. Soma-se, então, o comentário do artista: a independência revela mudança e a piranha é a figura que desvenda como essa transformação ocorre. Ela é uma metáfora de como se comportar: diabo na mente, dente no corpo e tesoura na cultura são imagens de intersecções do tempo.

O animal se torna a metáfora abrangente de um modo de agir e de se relacionar com as coisas do mundo. A insistência na imagem da piranha se consolida na estrutura fragmentada do texto, com tópicos que desencadeiam possibilidades de exploração no constante jogo de língua e visão de mundo.

A ideia de bando ganha outros sentidos.

A comunidade nos lagos se espalha.

A Piranha perde a fome.

Vamos, meu amor, jogue-se para cima.

Pois o lago que você aspira deixou de existir.

Por esses dias, a gentileza anda um pouco obscena. (SCHWARTZ, 2012, p. 25, grifo do autor)

A variação entre letra em redondo e em itálico – recurso explorado por Wagner Schwartz na versão *e-book* de *Piranha*, publicada em 2012 – é como uma rubrica para o leitor. É preciso lidar com essa diferença, que não se restringe ao aspecto visual. Em cena, as diferenças visuais do texto são marcadas pelo modo como as frases são exibidas na tela: as palavras surgem tanto como se estivessem sendo digitadas, letra por letra, tanto em frases completas, todas as palavras de uma só vez. São sutilezas de ritmo, modos de articular o tempo. Afinal, operar o tempo das palavras é também um jeito de fazê-las dançar.

Nesses embalos da leitura, o texto toma outro tom, que é quase um convite. O artista atrai o espectador para olhar ao seu entorno: “Vamos, meu amor, jogue-se para cima”. (SCHWARTZ, 2012, p. 25) Há intimidade e ironia nesta frase, e talvez o leitor pudesse se perguntar a quem o artista se direciona, pois a fala insinua um diálogo. No entanto, não parece ser possível determinar entre quem se dá o diálogo. O que está em jogo, assim, é a dúvida, a articulação provocada no espectador. A frase causa efeito pelo modo como se destaca, por meio dos seus atributos formais e contextuais.

Revela-se aqui uma espécie de jogo que abarca a tensão entre forma e função. Os estudos de Stephan Baumgärtel, professor do PPGT da UDESC, sustentam a noção de que “o problema fundamental para esta estética não é mais o da ideologia, do pensamento certo ou falso, mas o do impacto, da interpelação, da suscitação e do direcionamento do desejo humano”. (BAUMGÄRTEL, 2010, p. 123) A interpelação parece ser evidente no convite de Wagner Schwartz; cabe ao espectador entender como pode recebê-la.

Além disso, outro aspecto da escrita chama atenção no texto: *Piranha* com “P” maiúsculo. *Piranha* se torna substantivo que nomeia alguém, não mais um peixe qualquer. Simultaneamente, não é personagem de uma narrativa nem uma narradora distante que não participa de uma história. A “*Piranha*” é aquela que “perde a fome”. Nesse momento do espetáculo, o artista esboça algo sobre esse ser ou, talvez, sobre esse modo de ser.

A continuidade do texto problematiza, além de outras coisas, a figura do narrador:

Dia e noite, luz e sombra.

Outras gerações começam a nascer.

Alguns peixes viram símbolos.

Alguns narradores perdem o tónus.

Alguns peixes evaporam com a água, outros viram terra.

Alguns narradores vibram nas águas, outros viram terra. (SCHWARTZ, 2012, p. 25)


Sabe-se que a função do narrador é contar uma história. Portanto, a mudança da história interfere diretamente no trabalho do narrador. Parece ser neste sentido que se encaminham os questionamentos de Wagner Schwartz: como lidar com a história que se vive e com suas transformações? Cabe aqui uma aproximação da questão de Schwartz com a figura do narrador apresentada por Walter Benjamin. Em seu texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1987a), o autor evidencia que o narrador é responsável por articular a história – ou as histórias – como um mestre ou um sábio.

Segundo Benjamin (1987a), o narrador dá voz às criaturas ao falar sobre a vida. Seu intuito é de transmitir a história para que ela seja parte dos seus ouvintes. O que é contado pelo narrador não é algo que se encerra, pois há aberturas e reflexões, ao contrário do romance, que conta a história de alguém do início ao fim. Mesmo que o personagem esteja vivo no final, não há perguntas ao final do texto. Entre narrador e matéria a ser contada acontece uma relação mais artesanal, assim como em *Piranha*, em que não há respostas óbvias para as provocações de Wagner Schwartz.

É possível, ainda, resgatar o contexto histórico anterior ao texto. A articulação textual é capaz de convergir passado e presente na mesma instância. Não se trata de narrar uma história do passado ao trazer algo que, de alguma forma, habita a memória dos espectadores, pois a história incide no presente. A construção aparentemente simples do texto constrói um olhar crítico para o modo como se lida com a transformação.

A teórica da dança, Fabiana Britto (2013), afirma que:

Narrar pressupõe lembrar e consiste em construção criativa. O que a dança permite lembrar são imagens cujo registro na memória se faz por meio de um processo de instauração de coerência semântica: construção de sentido como uma síntese transitória da articulação



continuada entre as imagens novas e anteriores, já incorporadas pelo ato da percepção. O que a dança permite narrar não são suas imagens, mas a resultante semântica delas naquele corpo que as percebe. (BRITTO, 2013, p. 57-58)

A narrativa de *Piranha* está articulada em forma de legenda de uma dança que ainda está por vir, de um imaginário que começa a ser traçado na figura da piranha e nas suas possíveis atribuições de significado. Compreende-se, portanto, que as legendas propostas na obra constroem os seus sentidos por meio das imagens decorrentes desse processo narrativo.

Ao acompanhar os apontamentos de Baumgärtel (2010), percebe-se a compreensão da escrita como o “funcionamento produtivo da língua como a relação dinâmica entre língua e consciência humana”. (BAUMGÄRTEL, 2010, p. 114) Tal modo de operar o texto evidencia o que o autor aponta como “escrita performativa”. Para tanto, Baumgärtel afirma:

[...] não há um centro no interior do texto que permitiria transformar a performatividade da peça em discurso. Antes, a peça coloca em ação vários discursos, ao citar seus elementos estruturais (sintaxe e vocabulário principalmente) de modo fragmentário. Para esta performatividade textual não há um espaço exterior claramente marcado. Nem um personagem, nem o autor nem os espectadores podem reclamar a possibilidade de uma posição objetiva. (BAUMGÄRTEL, 2010, p. 118)

Os desdobramentos gerados por *Piranha* configuram aspectos da performatividade discutida por Baumgärtel (2010). A impossibilidade da objetividade e, sobretudo, da certeza vibram enquanto multiplicidade, cujo sentido não se pode controlar. O controle dos sentidos dá lugar à referência, condição irrevogável para a composição cênica que pretende estabelecer relações com o público.

A multiplicidade é explorada pelo artista em recursos de jogo de linguagem:

Existe um fluxo de sentidos que se sobrepõe às legendas e que acontecem sem serem contados.

Por exemplo,
hoje chove
n'importe quoi.
Imagine o som da chuva.

Sua legenda, em Português Brasileiro: Plim Plim Plim.

É estranho como uma legenda distraída pode se naturalizar.

(SCHWARTZ, 2012, p. 17)

Ao problematizar a noção de legenda, Wagner Schwartz explicita um processo de significação que acontece com o espectador, e o texto é encarado como legenda porque desvenda “um fluxo de sentidos que se sobrepõe às legendas” (SCHWARTZ, 2012, p. 17), ou seja, induz a colagem de legendas naquilo que se vê. Tal afirmativa parece óbvia; contudo, ela indica que os sentidos operam no campo da familiaridade, já que **é assim que se conhece o mundo**.

Baumgärtel ajuda a compreender essa noção de autor que não re-têm todo o sentido do texto: “Por mais que uma mão autorial organize o material linguístico, o que de fato se faz perceptível nestes procedimentos é um enfraquecimento do eu autorial enquanto instância controladora de perspectivas”. (BAUMGÄRTEL, 2010, p. 124) Não há necessidade de controle de significação, pois o que resiste é a demanda de jogar com os elementos presentes no texto para, então, criar uma situação relacional com o espectador.

Diante dessas informações, é notável que as expectativas das legendas provocadas por Wagner Schwartz ficam a cargo do público. O trabalho de legendar a cena aciona o movimento de criação de significados dentro do universo particular de cada um. Criar legendas é um processo singular.

A publicação *Piranha* (2012), organizada pelo artista, contém, além das duas versões de legendas propostas para o espetáculo, outros textos que permeiam os assuntos recorrentes na obra. Wagner Schwartz explora a estrutura formal do texto, reconfigurando o espaço de leitura. Ao final da primeira versão, apresenta um jogo de posicionamento de símbolos da matemática que formam uma espécie de ícone peixe: “><0>”. (SCHWARTZ, 2012, p. 21) Há, porém, uma inversão no modo como este ícone é posicionado que o torna impossível de ser reproduzido neste artigo devido ao formato: o peixe é vermelho e é visto como se estivesse de cabeça para baixo, um toque de cor e vertigem para complexificar a legenda.

No final das páginas da segunda versão, o jogo simbólico toma proporções exponenciais. Wagner Schwartz lança um teor questionador à obra. São diversos pontos de interrogação que ocupam a página, todos pretos, mas de tamanhos diferentes que não respeitam a ordenação espacial da escrita ocidental. Eles se atropelam e se juntam para formalizar outros

desenhos até se confundirem numa massa que preenche cada vez mais a página de preto.

Em seguida, há os dizeres:


– NÃO OLHE PARA MIM
OLHE PARA O TEXTO
– MAS ESSE NÃO É UM EXERCÍCIO DA VISÃO
SIM
EU OLHO PARA VOCÊ
<O>. (SCHWARTZ, 2012, p. 32-37)

Estas frases são escritas em branco na página preta. As letras estão em caixa alta e, além disso, são grandes, ocupando os limites da página, que também não estão alinhados da esquerda para a direita, mas sim de cima para baixo, nas duas primeiras frases, e de baixo para cima nas seguintes. O ícone ao final sugere um olho, que é aplicado em página verde, em que os sinais de menor e maior são amarelos e o zero é azul. A imagem também está “de lado”. Trata-se de uma nítida referência à bandeira do Brasil.

Nas páginas seguintes, os ícones olhos-bandeira se multiplicam: eles diminuem de tamanho para dar espaço a muitos outros, devidamente enfileirados, sem nunca se tocarem. Eles se tornam incontáveis pequenos olhos, um plano de fundo de uma interpelação para o modo de olhar. Assim, a figura da piranha se torna algo a mais: a figura de um peixe perdeu o sinal de maior e virou uma bandeira. A simbologia complexa de uma nação que apresenta um jeito piranha de ser, ou uma piranha sem rabo.

A noção formal trabalhada por Wagner Schwartz se comporta como uma possibilidade autorreflexiva da linguagem. Trata-se de um jogo que extrapola as convenções formais do texto. Dessa forma, o leitor é novamente convidado a reorganizar o material com que lida, neste caso, uma exposição literal de atributos formais que ultrapassam uma noção de figurativo. Tal construção se torna o paradoxo de algo que coloca em choque ser e significar.

É, portanto, na polarização de texto e dança que reside a potência da problematização da linguagem em *Piranha*, bem como no incessante jogo da inteligibilidade de corpo e palavra. Contudo, essa fricção não deixa de ser um risco que o artista assume de não ser capaz de suscitar um caminho a ser desvendado em um processo traçado por linhas convergentes e não unidirecionais. No entanto, a simplicidade de justapor texto e dança provoca vestígios de uma dança que, refinadamente, reinventa o tempo presente.



O diabo da piranha morde e recorta a experiência. A abordagem de Wagner Schwartz revela impulsos de uma condição inscrita na mente, no corpo e na cultura das pessoas. *Piranha* se caracteriza por espetadas, mordidas e recortes de uma organização que precisa de um espaço de choque: o choque entre texto e dança, anunciado por um ruído agudo e invasivo – presente na trilha sonora –, que não passa despercebido, pois estabelece o modo de lidar com o acontecimento. É o choque que faz da legenda a mordida no espectador.

Referências

BAUMGÄRTEL, S. O sujeito da língua sujeito à língua: reflexões sobre a dramaturgia performativa contemporânea. *VIS*, Brasília, DF, v. 9, n. 2, p. 107-124, 2010.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 197-221.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. v. 1, 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 222-234.

BRITTO, F. D. A velha a fiar... Musicanoar. In: BASTOS, H.; RACHOU, R. (org.). *Musicanoar 20 anos: deslugares?* São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013. p. 54-63.

KATZ, H. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, S. (org.) *Angel Viana: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 26-32.

SETENTA, J. S. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EdUFBA, 2008. 123 p.

SCHWARTZ, Wagner. *Piranha*. Wagner Schwartz, 2009. Disponível em: <https://www.wagnerschwartz.com/piranha>. Acesso em: 12 nov. 2021.

SCHWARTZ, Wagner. *Piranha*. São Paulo: Jardim Equatorial, 2012. *E-book* (100 p.).

ESCRITAS PARA RESISTIR: as florestas e corpos que dançam

Resumo

Este artigo revisita o conceito de **corpos da floresta** (PASSOS, 2019) e propõe migrar as suas flexões em gênero e número para **corpos das florestas**. Este movimento nasceu durante o meu doutorado, porém se esgarçou devido ao cotidiano pandêmico. A partir da minha atuação como artista do norte, mulher, mãe, professora e ativista, configurei o espaço das experiências que norteiam a escrita deste artigo buscando uma interlocução com Ailton Krenak, Helena Katz, Christine Greiner e Boaventura de Sousa Santos. Vale ressaltar que, enquanto *corpus* empírico, me defino como um coletivo de corpos que dançam e cuja sobrevivência só é possível por entender que há uma volubilidade que sustenta os caminhos tomados para desestabilizar chãos hegemônicos da macrosfera social, cultural, econômica e política do Brasil. A teoria corpomídia define a metodologia adotada neste artigo, pois percebe a corpa no seu fazer dançando, numa ação-transição sempre a partir dos corpos e das corposas.

Palavras-chave: Corpos das florestas; corpos da floresta; experiências em dança; teoria corpomídia.

Yara dos Santos Costa Passos

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora de dança da Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e do Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e da UEA. E-mail: ycosta@uea.edu.br

WRITINGS TO RESIST: the forests and the female dancing bodies

Abstract

This article updates the concept of **forest bodies** (PASSOS, 2019) and proposes migrating their gender and number flexions to female bodies of the forest. This movement was born during my doctorate, but it unraveled in the pandemic day-to-day. From my work as a northern artist, woman, mother, teacher, and activist, I represent the space for the experiences that guide the writing of this article seeking a dialogue with Ailton Krenak, Helena Katz, Christine Greiner, and Boaventura de Souza Santos. Note that, as an empirical corpus, I define myself as a collective of female dancing bodies whose survival is only possible because I understand a volubility that sustains the paths taken to destabilize hegemonic grounds of the social, cultural, economic, and political Brazilian macrosphere. The body-media theory defines the adopted methodology, since it perceives the female body in its dancing, in an action-transition from the male and female bodies.

Keywords: Female bodies of the forest; bodies of the forest; experiences in dance; body-media theory.

Desacelera e escuta: a terra pede silêncio

Em 1669, às margens do Rio Negro, no Amazonas, o forte de colonizadores portugueses, Fortaleza da Barra de São José do Rio Negro, foi erguido em cima de um cemitério indígena. Este ato, “[...] como imagem, sintetiza por si todo o processo colonial”. (FREIRE, 1987, p. 57)

Estes corpos exploradores, depredadores, autoritários e ditatoriais que chegam no norte de Pindorama¹ apenas repetem a lógica da exploração operada desde 1500, quando os portugueses desembarcaram de suas caravelas. Podemos dizer que os corpos enterrados e excluídos nos processos de dominação e “povoação” dos estrangeiros que ali se instalavam não eram apenas aqueles que se encontravam embaixo da terra, no cemitério indígena, mas também os que ainda iriam resistir e continuar persistindo nas suas existências, por mais de cinco séculos, sobre a terra. A construção de fortes como o da Barra é uma reafirmação do Estado de exceção (AGAMBEN, 2004) praticado contra os povos originários.

Esses domínios territoriais foram acelerados pelas epidemias virais, estabelecidas com a chegada dos colonizadores, que dizimaram os povos originários que não tinham imunidade a doenças respiratórias e/ou a outras doenças transmitidas pelos atos de selvageria. Neste sentido, sugere-se uma afirmação: no mínimo uma postura de descaso e a falta de cuidado operavam os contatos entre indígenas e colonizadores, cujo objetivo era a exploração das novas terras, não importava o modo. Neste processo que perdura até os dias atuais, é evidente que uma invisibilidade foi dada a esses **corpos da floresta**. Os interesses do sistema capitalista não coadunam com uma ecologia do saber. (SANTOS, 2010) Até mesmo as terras indígenas garantidas pela Constituição não escapam à brutalidade do capitalismo, que segue reduzindo as condições de menor dependência econômica do mercado de trabalho –os indígenas não conseguem mais reproduzir os mesmos modos de subsistência dos seus ancestrais, que eram providos pela terra e da sua sabedoria.

Ailton Krenak (2020) alerta a sociedade para o chamado da mãe Terra. Ele diz que a pandemia da covid-19 forçou uma parada do mundo, uma desaceleração muito necessária e, infelizmente, ficcional do extrativismo mineral, vegetal e animal. Krenak nos oferece a possibilidade de refletir sobre o que temos feito para lutar pela Terra, pela vida e pelo futuro da humanidade. O pensamento do autor tem relação direta com uma lógica que pensa a ecologia dos saberes e que tem ética para lidar com todos os seres e conhecimentos.

1 Pindorama é o nome dado pelos povos originários ao Brasil, antes da colonização. O *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, escrito em 1928, questionou a noção de identidade brasileira e se tornou um marco do Modernismo no Brasil. Andrade (1995) se reporta ao Brasil como Pindorama neste manifesto. E-mail: ycosta@uea.edu.br

O reconhecimento da força e da sabedoria do pensamento indígena, sobretudo a dos livros e palestras de um ambientalista como Krenak, deve acontecer nas escolas e nos processos criativos, transformando estas publicações como leitura obrigatória para melhor preparar as gerações futuras. A partir de Krenak, escrevi o que denominei de *Manifesto corpos da floresta*², que compartilho aqui por entender que ele colabora para a melhor percepção desta pesquisa. Acrescento ainda as *hashtags* pensadas para acompanhar o manifesto.

Que sejam corpos da floresta aquele rio que segue.
Que sejam corpos da floresta a erguer futuros verdes,
a espalhar raízes profundas nos beiradões da mata.
Que sejam corpos da floresta a convocar escuta de alegria, de leveza e gratidão.
Que sejam corpos da floresta a distender a força que vem de D. Santinha, D. Maria, D. Luzia, parteiras, benzedoras, xamãs, filhas da terra.
Que sejam corpos da floresta a se multiplicar infinitamente para sustentar o céu.
Que sejam corpos da floresta a guiar, a águia, a voz interna que comanda o brado em dança e canto que curam.
A terra pede silêncio!
A terra pede silêncio!
*Äwakada hiiipai ittata imaakoittakhetti*³
A terra pede silêncio para ser ouvida, para desacelerar corpos algozes da produção de mortes.
#ficaproibidosesentirimpotente#ficaproibidodilacerarafloresta
#ficaproibidosufocaropeitodofuturo#liberdadeparaofuturo
(A TERRA..., 2020, n.p)

A terra pede silêncio para ser ouvida, para desacelerar corpos algozes da produção de O silêncio no manifesto tem a ver com a desaceleração necessária para percebermos o que realmente importa. Um silêncio para diminuir a devastação na Terra e parar com a negação da biodiversidade e da pluralidade de espécies com que a humanidade persiste nas suas atitudes e planos de futuro ainda egocêntricos. Krenak resume o recado, destacando: “O amanhã não está à venda”. (KRENAK, 2020, p. 9)

Sinto que o silêncio também é para voltar ao modo artesanal e mais rústico, que me remete às ondas sonoras, uma possibilidade de comunicação que retorna ao rádio e as missivas postais, ou, indo mais longe, ao bater da sapopema das árvores samaumeiras da Amazônia. Um silêncio que também será ficcional se eu perder a esperança, mas como sou corpa da

2 Este manifesto foi criado para um processo de criação colaborativo, a convite do Festival Labverde “O amanhã é agora”. Disponível em: <https://vimeo.com/495857713>. Acesso em: 12ºnov.º2021

3 Tradução de “A terra pede silêncio” para a língua baniwa por Moisés Baniwa, filho do Cacique Luiz da Silva e de D. Luzia Inácia, fundadores e lideranças importantes de Itacoatiara-Mirim, São Gabriel da Cachoeira, Amazonas.12ºnov.º2021.

floresta, artista, mãe e professora não me permito ser tomada pela desesperança. Então, quem sabe ele, o silêncio, dito dessa forma, possa acionar as redes potentes da transformação que precisamos?

Como ilustração desse modo artesanal de **pensar dançando**, apresento e reflito a partir de uma pequena produção realizada em 2020, quando recebi a confirmação do avanço da covid-19 nas terras indígenas do Alto Rio Negro.

Naquele momento, senti a necessidade de expressar um certo desespero que foi tomando o meu corpo. Criei, assim, uma videodança, que chamei de *Corpos da floresta*⁴, colocando como áudio um trecho da minha tese:

Nasci no rio, à margem do rio, à margem da floresta, à margem de índices, na invisibilidade. E diante das descobertas, da impotência, sentimentos escorrem na face que sufocam o peito, engasgam, rasgam, dilaceram...
MAS movimentam! (PASSOS, 2019, p. 111)

4 Disponível em: <https://vimeo.com/638416791>. Acesso em: 12 nov. 2021.


A gravação das imagens foi realizada em um ipê amarelo que tinha sido podado radicalmente, ficando totalmente desnudo de suas folhas, restando apenas o tronco e galhos pequenos. Estava impregnada de estímulos sonoros e visuais para gritar dançando.

Constato que tal processo criativo agiu como uma autorregulação, amenizando as minhas próprias dores. No entanto, não dá para nos acomodarmos apenas no nosso entorno. Apesar de ter compartilhado o resultado da videodança nas redes sociais, por um lado me questiono sobre a eficiência dessas ações no cenário global. Por outro, é importante denunciar cada situação alarmante vivida pelos povos indígenas na pandemia ou fora dela e entender que a criação e ampliação de redes solidárias é extremamente necessária e importante na luta pela sobrevivência e resistência dos **corpos da floresta**.

Neste aspecto, repito as minhas próprias perguntas: “O que pode ser feito para modificar a lógica da exclusão que marca os corpos da floresta? Que dança pode resistir, transformando o corpo banido da floresta em corpo existente e ativista?”. (PASSOS, 2019, p. 111)

Entre a diferença e igualdade, ficamos assim: corpadas

Em 2019, a minha tese *Corpos da floresta: experiências para resistir* teve o privilégio de ter uma banca constituída por mulheres pesquisadoras e artistas. Nela, eu defendi:



O que estamos considerando como *corpos da floresta* integra um complexo com diversas linhagens, a saber: indígenas, negros, imigrantes portugueses, japoneses, árabes, judeus, entre outros. Todos atuam como agentes formadores e transformadores desses corpos, com crenças e costumes em incessante movimentação descontínua, na qual cada contato com pessoas, lugares, objetos, tecnologias, etc. desencadeia novos estímulos na forma de viver, interrompe ou instaura novos modos de pensar. Há, assim, sempre uma diversidade de corpos em um corpo.

Viveiros de Castro (2015, p. 186) destaca que o corpo é um sistema atravessado por heterogêneos, nesse sentido entendemos que os *corpos da floresta* não param de mudar. Tais corpos não são dados *a priori* e não podem ser restritos a imagens estagnadas, como aquelas que caracterizam os estereótipos. (PASSOS, 2019, p. 36-37, grifo da autora)

No momento de escrita da tese, apesar do meu *corpus* empírico lidar com mulheres diretoras, fundadoras e coreógrafas das suas companhias de dança, não arrisquei utilizar uma palavra que contivesse uma melhor representatividade feminina na dança, tal como *corpa*, usada pelo movimento LGBTQIA+, ou a *sujeita* dos movimentos feministas no século XX. Levei em consideração a urgência de se pensar o corpo no plural e, assim, utilizei “os corpos”, ressaltando a necessidade de se reafirmar a diversidade existente na Terra.

Outra reflexão importante sobre os corpos da floresta é o esclarecimento de que não se trata de mais um dualismo em pesquisas sobre corpo. Uma opção poderia ter sido a criação de um nome junto, como “*corposfloresta*” ou “*corpos floresta*”. Porém, a intenção era de fato localizar o lugar de fala, e isso tem a ver diretamente com a floresta, que não se restringe ao verde da mata. Para esclarecer este ponto, no entanto, precisamos falar sobre o campo da pesquisa.

A proposta da minha tese era conversar com espetáculos de dança que tinham alguma relação com a cultura indígena, procurando entender como eles lidavam com questões de alteridade em seus processos de criação e se, ao testarem outros modos de percepção, conseguiam romper ou não com os padrões cognitivos coloniais. Assim, selecionei como *corpus* empírico as coreografias *Kuarup ou a Questão do Índio*, do Ballet Staging, de São Paulo, *Para que o céu não caia*, da Lia Rodrigues Companhia de Danças, do Rio de Janeiro, e *Rito de Passagem*, *Rastros Híbridos* e *AÉÉÉ*: pra falar do que não foi perdido, da Índios.com Cia de Dança, do Amazonas.


A partir de duas perspectivas de narrativas e movimentos – de quem não está na Amazônia e a minha própria, que nasci e vivo no Amazonas –, defino os **corpos da floresta** como uma metáfora da exclusão, propondo a reflexão sobre aquilo que vem sendo excluído há séculos e que é deixado à margem das tomadas de decisão na e para a humanidade. Nesse sentido, a partir das invisibilidades, propomos a floresta também como favela, indígenas, ribeirinhas(os), artistas, moradoras(es) de rua, mulheres... enfim, aquilo que está fora do discurso hegemônico. E foi das narrativas silenciadas, da sua potência política e da instabilidade que marca o intenso fluxo de imagens que tratou a minha tese.

Novamente, para avançar na discussão acerca da palavra **corpa e florestas**, é preciso pensar na crise sanitária mundial provocada pelo vírus SARS-CoV-2. A cada nova estatística de mortes no Brasil, a cada nova notícia sobre o aumento da violência doméstica contra as mulheres, do avanço da covid-19 nas terras indígenas, do abandono em duplicidade dos moradores de rua e da falta de ações e leis de acolhimento aos artistas e trabalhadores da cultura em situação de maior vulnerabilidade econômica na pandemia, tornava-se mais urgente acionar processos criativos para denunciar os descasos do Estado e, ao mesmo tempo, promover uma espécie de autocura via dança e experiências artísticas, como foi a videodança *Corpos da floresta* já comentada na seção anterior.

Estávamos todos presos nas nossas casas – isto quem as tinha –, porém, ao mesmo tempo, lutávamos – ou lutamos – pela sobrevivência. À medida que os dados e as informações invadiam as nossas vidas, tornava-se insustentável seguir usando algumas palavras no masculino; vivíamos tanto na pandemia e quanto em um processo intenso de reinvenção. Sobre o futuro, Boaventura de Sousa Santos, em uma palestra⁵ transmitida pelo YouTube em setembro de 2021, convidou-nos a pensar sobre o que ele chama de pandemia intermitente que condiciona nossas formas de sociabilidade. Não há volta ao passado, mas há informações e acontecimentos dos quais a natureza vem nos alertando para revermos e levarmos em consideração outras epistemologias não hegemônicas de produção de conhecimentos, bem como para entendermos que somos, numa escala geral, apenas 0,01% da vida no planeta (BAR-ON; PHILLIPS; MILO, 2018)⁶, um percentual que mostra a nossa insignificância, mas, ao mesmo tempo, o quanto somos dominantes. Não somos nós que estamos no comando da vida na Terra, pelo contrário: devemos respeitar o que as plantas, as bactérias e outros tipos de vida estão nos comunicando.

5 Disponível em: <https://youtu.be/yLxvOjAQxtU>. Acesso em: 20 out. 2021.

6 Percentual resultante de um mapeamento inédito. Ver Bar-on, Phillips e Milo (2018) nas referências.




A teoria corpomídia nos ajuda a compreender melhor a codependência do corpo do ambiente, sendo constituída à medida que um se coloca em relação com o outro. Mas Katz e Greiner (2015) reforçam que a informação não é expressa depois de processada; ela se transforma em corpo o tempo todo. Segundo Katz (2008, p. 69), “a plasticidade é um de seus parâmetros constitutivos”. Tal formulação aparece sintonizada ao reconhecimento do pensamento como movimento e ação.

Em termos de percepção (e percepção do “outro”), aos poucos torna-se claro que, no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, elas se colocam em relação, ou seja, são criadas conexões. É assim que o processo imaginativo se organiza. Dessa maneira, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação é processada. O estado da mente é uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com autoconsciência. Esses estados são gerados o tempo todo e não são necessariamente visíveis. (PASSOS, 2019, p. 48)

Nesse processo de trocas e de transformação sensório-motora, junto com a mudança de ambientes, cada ação e escolha congrega possibilidades para aberturas e exclusões. Assim, o movimento surge como uma resposta à sobrevivência.

Em questões de alteridade, pensada à luz da teoria corpomídia, há uma explicitação dos jogos e dispositivos de poder na medida em que o foco passa a ser o entre-lugar, as conexões e as mudanças de estado, não um ou outro. A complexidade é inerente a esta lógica, pois implica dar ênfase aos processos cognitivos e não aos produtos e sujeitos culturais. Tal postura comportamental proporciona a transformação dos exercícios de autoridade para ações de disponibilização, além de consolidar a indissociabilidade da natureza e da cultura para o desenvolvimento humano.

Entretanto, abrir-se para o outro implica sempre morrer um pouco. Trata-se de renunciar ao *status* de pronto e certo em função do que está em transformação. A perda é um item obrigatório nas relações e talvez seja por isso que há tantas dificuldades para lidar com questões de alteridade na vida contemporânea. Neste contexto, amparados por Foucault, podemos dizer que o corpo e as relações políticas caminham juntas:



O corpo está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (onde a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. (FOUCAULT, 2014, p. 29)


A partir dessa breve discussão acerca da constituição dos corpos, proponho uma subversão gramatical do termo **corpos da floresta**, para, então, **corpas das florestas**, porque somos diversas entre nós e entre os homens.

Usaremos **corpas das florestas** para criar fissuras nas convenções e nas matrizes de poder hegemônicas e para e pelo o empoderamento feminino e a libertação de padrões construídos pelo patriarcado, tratando-se, assim, de uma escrita subversiva e da ordem micropolítica da comunicação. Percebo que, enquanto a sociedade não entender que podemos ser iguais respeitando as diferenças, precisaremos continuar protestando pelas mulheres.

Para continuar no pretérito do futuro: resistir dançando

Imersa em pensar a produção de dança no campo das experiências das **corpas das florestas**, produzi mais videodanças e intervenções performáticas entre 2020 e 2021 cujo mote é a força de resistência das mulheres. Nesta seção, irei abordar dois trabalhos de forma bem sintetizada, apresentando o que moveu esses trabalhos. *Filhas da Terra* (2020) e *Giganta* (2020) são duas intervenções performáticas que foram realizadas durante a pandemia, na cidade de Manaus, e filmadas e transmitidas virtualmente pela Índios.com Cia de Dança.

Filhas da Terra é uma intervenção realizada por duas **corpas das florestas**, Viviane Palandi e Yara Costa, que se colocam em sintonia com as palavras do líder yanomami, Davi Kopenawa:



Queremos que a floresta permaneça silenciosa, que o céu continue claro, que a escuridão da noite caia realmente e que se possam ver as estrelas. As terras dos brancos estão contaminadas, estão cobertas de uma fumaça-epidemia xawara que se estendeu muito alto no peito do céu. Essa fumaça se dirige para nós, mas ainda não chega lá, pois o espírito celeste Hutukara a repele ainda, sem descanso. Acima de nossa floresta o céu ainda é claro, pois não faz muito tempo que os brancos se aproximaram de nós. Mas bem mais tarde, quando eu estiver morto, talvez essa fumaça aumente a ponto de estender a escuridão sobre a terra e de apagar o sol. Os brancos nunca pensam nessas coisas que os xamãs conhecem, é por isso que eles não têm medo. Seu pensamento está cheio de esquecimento. Eles continuam a fixá-lo sem descanso em suas mercadorias, como se fossem suas namoradas.⁷ (ALBERT, 2021, n.p)


7 O depoimento foi recolhido e traduzido pelo antropólogo Bruce Albert, na maloca Watoriki, em Roraima, em setembro de 1998.

A intervenção se inicia com uma marcha desacelerada, como uma tentativa de suspensão do tempo. Duas mulheres se movem com uma cuia cheia de tinta de urucum na mão e um cesto na cabeça e se encaminham para uma encruzilhada. Param em uma das faixas de pedestre e, pelas bordas, começam a mergulhar em si mesmas e em tudo oriundo do ambiente que as atravessam. A sonoridade é dada pelo próprio lugar da intervenção, com interferências de sons produzidos por um colar de sementes e com um instrumento musical de percussão chamado **pau de chuva**, ambos manipulados pelas *performers*.

Na construção inicial das corpas, tomamos como gatilhos para a criação de movimentos a forma que os povos yanomami pensam os seus rituais de iniciação, em que cada iniciado, de forma única e singular, torna-se criador e intérprete da sua forma de ver e de se relacionar com o mundo. Entendemos, assim, que o corpo yanomami é incitado a descobrir a sua própria dança, o seu próprio grito, voz e canto. Ele recebe a liberdade criativa, sensorial e corporal e, neste sentido, tem as suas particularidades resguardadas e valorizadas.

Para conceber as partituras corporais, buscamos estruturar pequenos textos, criados a partir das memórias de infância e/ou relacionados à vida no Amazonas, que ao longo da performance são desconstruídos com sussurros, grunhidos e cantarolados. Os encontros ocorridos durante a performance foram diversos e potentes, inclusive com um indígena que estava vendendo água no semáforo e interagiu com as **corpas das florestas**.

O urucum usado na performance possibilita uma metamorfose corporal que é lançada nas cenas como uma cura da pele rachada do cotidiano.



Giganta também foi idealizada pela Índios.com Cia de Dança, abrindo o audiovisual e a música para um processo colaborativo com outras linguagens, como o teatro de formas animadas. Foi proposta uma pesquisa coreográfica, intervencionista, performática e multidisciplinar, contextualizada no ambiente amazônico e estabelecendo uma relação com trabalhadoras da juta do Rio Amazonas.

Neste sentido, foi concebida como uma intervenção para a rua, alimentada por diversas corpas que costuraram narrativas das trabalhadoras da juta, de seres mitológicos das águas, de yaras e de mulheres que se aprofundam para sobreviver.

Giganta, poeticamente, apresenta-se como uma alegoria em proporção ampliada e amplificada por corpas afundadas em águas para sobreviver e úmidas pelo tempo e pelas águas que atravessam as mãos de mulheres que trabalham com a juta – fibra têxtil. *Giganta* é uma boneca vermelha de quatro metros de altura manipulada por três mulheres que são a sua extensão/distensão e conduzida por trechos de músicas de Teixeira de Manaus, um cantor amazonense que marcou o cotidiano dos beiradões na década de 1980, principalmente. A direção artística foi realizada por Francis Madson, uma corpa do teatro e da dança, com a participação das artistas Ana Raphaella Costa, Viviane Palandi e Yara Costa e com música de Fidel Graça.

Nestes dois momentos tão delicados, devido a pandemia da covid-19, nos questionamos durante as concepções de escrita dos projetos: o que podemos fazer para construir outras possibilidades de vida, outras formas de pensar o mundo? Uma resposta era clara: descentralizar e partir das bordas, borrando as fronteiras e, por meio da linguagem artística, construir outras lógicas de condução de vida. Dançar pensando a construção de políticas públicas para a dança, no sentido de uma anticolonização do pensamento artístico no nosso Amazonas, no nosso Pindorama.

Por fim: continuar dançando

Finalizo este artigo com um convite que nasce dos atravessamentos entre o fazer dançando e dançar educando. Para todas as **corpas das florestas** que quiserem seguir juntas e mais fortalecidas nas suas danças: que possamos ser mulheres diferentes e adentrar em todos os territórios. Que sejamos “poesiascorpas” como feixes rasgando as pedras em direção aos encontros, aos acasos e às novas possibilidades de sopros e renovações de vida. Que os encontros sejam de memórias sopradas, cantadas e grunhidas

de matas vívidas, de corpas das florestas. Que o urucum se concretize corpa e pigmente estéticas, escritas, políticas e presenças de um possível turbilhão de leveza e cura, uma cura da invisibilidade de corpas e corpos nas florestas que giram volúveis e que, a cada passo, embrenham-se mais nas suas ancestralidades.

Referências

A TERRA pede silêncio. 1'20". *Labverde*. Vimeo. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/495857713>. Acesso em: 12 nov. 2021.

AGAMBEN, G. *Estado de exceção*. Tradução Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo. 2004.

ALBERT, B. Sonhos das origens: descobrindo os brancos. *Povos Indígenas no Brasil*, [S. l.], 2021. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Sonho_das_origens/Descobrimdo_os_Brancos. Acesso em: 19 out. 2021.

ANDRADE, O. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

BAR-ON, Y. M.; PHILLIPS, R.; MILO, R. The biomass distribution on Earth. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, Washington, D.C., v. 115, n. 25, 6506-6511, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1073/pnas.1711842115>. Acesso em: 21 out. 2021.

CONFERÊNCIA de abertura: “as artes e a pandemia vistas das epistemologias do sul” – X SLA. 125'45”. *Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – UEA*. YouTube. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yLxvOjAQxtU>. Acesso em: 20 out. 2021.

CORPOS da floresta. 1'00”. *Yara Costa*. Vimeo. 2021. Disponível em: <https://vimeo.com/638416791>. Acesso em: 12 nov. 2021.


FILHAS da terra. 24'09”. *Yara Costa*. Vimeo. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/500294805/f6c3922c3a>. Acesso em: 12 nov. 2021.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. 42. ed. São Paulo: Vozes, 2014.

FREIRE, J. R. B. (coord.). *A Amazônia no período colonial (1616-1798)*. 3. ed. Manaus: FUA, 1987.

GIGANTA performance audiovisual. 34'31”. *Yara Costa*. Vimeo. 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/500300062/248265f62>. Acesso em: 12 nov. 2021.

KATZ, H.; GREINER, C. (org.). *Arte & cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015.




KATZ, H. Por uma teoria crítica do corpo. *In*: OLIVEIRA, A. C.; CASTILHO, K. (org.). *Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo*. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 69-74.

KRENAK, A. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

PASSOS, Y. S. C. *Corpos da floresta: experiências para resistir*. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.



BIOCRÍTICA: uma escrita analítica, afetiva e artística que se move junto ao corpo como uma válvula de libertação

Resumo

Este artigo apresenta possibilidades e noções de diferentes autores que ampliam a ideia da crítica de Artes Cênicas para um ato que também se configura, além de analítico, como performativo, artístico e em movimento, a partir da compreensão de afeto do filósofo Baruch Spinoza (2009). O artigo também mostra a possibilidade da escrita crítica epistolar e biográfica, atravessada pela percepção do crítico sobre as suas memórias, subjetividades e reflexões sociológicas, como um espaço pulsante de criação e aproximação da tríade público, críticos e artistas. Nesse sentido, expõe-se a ideia de biocrítica e se propõe uma escrita viva no intuito de potencializar as diferentes cenas por meio de uma crítica praticada como válvula de libertação, fugindo de padrões rígidos e do autoritarismo crítico que assombra as artes na contemporaneidade.

Palavras-chave: Crítica de artes cênicas; afeto; biocrítica; carta.

Danilo César Castro Lima


Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Graduado em Artes Cênicas pelo Instituto Federal do Ceará (IFCE) e em Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Comunicação e Saúde pela Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz).
E-mail: danilocastroo@gmail.com

BIO-CRITIQUE: an analytical, affective, and artistic writing that moves together with the body like a liberation valve

Abstract

This article presents possibilities and notions of different authors that extend the idea of the criticism of Performing Arts to an act that is configured as analytical, but also as performative, artistic, and moving from the understanding of affection brought by the philosopher Baruch Spinoza (2009). The article also shows the possibility of epistolary and biographical critical writing, traversed by the critic's perception over his memories, subjectivities, and sociological reflections, as a pulsating space of creation and approximation between the triad public, critics, and artists. In this sense, this article brings the idea of bio-critique and proposes a living script, to potentiate the different scenes by a critique practiced like a valve of liberation, avoiding rigid standards and the critical authoritarianism that often haunts the arts in the contemporaneity.

Keywords: Criticism of performing arts; affection; bio-critique; letter.



Escrever é um ato psicofísico. O movimento nasce de uma intenção psicológica e se concretiza visualmente numa sequência que pode ser ou não codificada por movimentos que compõem uma linguagem escrita. Porém, engana-se quem acha que pensar é um ato inerte, estático. Pensar é também estar em movimento – antes mesmo de nascerem os primeiros impulsos que escorrerão pelas pontas dos dedos, transformando pensamento em escrita visível ao nu dos olhos.

Por isso, a crítica nas artes cênicas pode ser entendida como mais que um julgamento ou uma análise sobre uma obra de arte que coloca corpos em estado de presença convival entre quem critica e quem é criticado. É possível ir além e praticá-la como um ato político, estético, artístico, biográfico e corporal, isto é, um ato performativo. Somos um conjunto de conexões químicas e físicas que fazem nosso corpo pensar. A ideia de “mente” não pode ser somente imaterial, impalpável; as ideias também são corpo, e corpo é coisa real, é matéria viva, e não há matéria viva que não se movimente.

Nosso “corpo-em-pensamento” é vivo, composto por afetos que estão na pele, no toque, no cheiro, na memória, na percepção, nas críticas e naquilo que a gente vê, experiencia e compartilha com o mundo. Quando falo de afeto, refiro-me não somente à ideia genérica que remete ao cuidado, à afeição e ao carinho. A noção a que me apego vem do filósofo holandês Baruch Spinoza (1632-1677), que propôs o fim da dicotomia entre corpo e mente ao entender o afeto como um fluxo de ações e intensidades que acontecem de maneira concreta no corpo:

Todas as maneiras pelas quais um corpo qualquer é afetado por outro seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da natureza do corpo que o afeta. [...] Por afeto compreendo as afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. [...] Explicação. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação [...]. (SPINOZA, 2009, p. 101-103)

Nesse mesmo caminho, a filósofa paulista Marilena Chauí explica a noção em que me debruço:

Evidentemente, o corpo não causa pensamentos na mente, nem a mente causa as ações corporais: ela percebe e interpreta o que se passa em seu corpo e em si mesma. Assim, as afecções corporais são os afetos da mente, seus sentimentos e suas idéias. Unidos, corpo e

mente constituem um ser humano como singularidade ou individualidade complexa em relação contínua com todos os outros. (CHAUÍ, 2006, p. 121-122)

Nesse sentido, as críticas nas artes cênicas também podem ser entendidas como atividades corpóreas da percepção do crítico diante da sua experiência com o objeto criticado. Portanto, a crítica pode ser vista, simbolicamente, como um objeto que dança, uma atividade artística e performativa a partir dos atravessamentos afetivos entre quem critica, quem é criticado e quem aprecia o texto. Por isso, trago a noção de biocrítica, em que Spinoza propõe a crítica em interação com o mundo e a sua própria vida, assumindo caráter biográfico nos seus textos não no sentido egóico, mas como ato político – principalmente diante do contexto recente instaurado no Brasil, em especial, a partir do golpe de 2016¹, em que há um evidente Estado de exacerbação do ódio.


A atriz e performer carioca Eleonora Fabião explica que “performance” é um lugar simbólico em que quem a realiza tensiona a ordem e os padrões sociais, relacionando corpo, estética e política por meio de ações compartilhadas entre viventes:

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial.... (FABIÃO, 2008, p. 237)

Sendo assim, escrever e analisar uma obra estando aberto a compreender a rede de afetos que se estabelece entre quem cria, quem assiste e quem é criticado, de alguma forma, “des-habitua”, como afirmou Fabião, a convenção do que se entende por crítica de artes cênicas.

Já a pesquisadora e performer fluminense radicada em Brasília, Lúcia Sander (2007), em seus estudos sobre a obra da estadunidense Susan Glaspell (1876-1948), traz a ideia de crítica em

1 Em 2016, a presidenta eleita no Brasil, Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), foi vítima de uma articulação entre o seu próprio vice, Michel Temer, do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), parlamentares, imprensa e grandes empresários, que instauraram um cenário de ingovernabilidade, causando o *impeachment* da presidenta, justificado pelo suposto crime de responsabilidade fiscal. O golpe foi reconhecido por diversas universidades brasileiras, que criaram disciplinas temáticas sobre o fato histórico, dentre elas a Universidade de Brasília (UnB), a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Universidade Federal do Ceará (UFC).



performance ao escrever a biografia crítica da dramaturga estadunidense. Esse estilo crítico pode ser entendido como uma aula cênica ou palestra-performance, realizada por quem critica após se debruçar sobre um trabalho artístico.

Sander (2007) também traz uma ideia de escrita performativa que se relaciona com a noção abordada por Della Pollock em *Performative Writing*, de 1998, tanto que o título do seu livro já induz a nossa leitura para um trabalho textual-performativo: *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell* (2007). Sander analisa a vida de Glaspell evocando a sua própria vida, misturando trechos das peças da estadunidense e propondo estilísticas textuais, como escrever termos em caixa alta. Descrevendo a sua escrita, Sander comenta uma tendência da crítica contemporânea:

Uma alternativa que vem sendo testada, mesmo que timidamente, na crítica de teatro, é a chamada escrita performativa. Esta seria aquela escrita que, em vez de descrever, encena o argumento crítico no papel e, assim, produz um evento, um ato crítico na própria escrita. Por exemplo: construir o suspense na escrita que comenta o suspense criado em uma determinada peça de teatro, hesitar na escrita sobre a personagem hesitante, não pontuar o parágrafo sobre o personagem louco, buscar a memória que evoque o sentimento evocado na peça em questão. Crítica é criação, é recriação e, se “a ausência é a precondição da fantasia”, como escreve Juliet Mitchell, a crítica do teatro constitui-se em um desafio e uma oportunidade para experimentação e o exercício da criatividade. (SANDER, 2007, p. 206)

A ideia de performance ligada à crítica de Artes Cênicas é, para Sander (2007), a proposta de uma escrita que dialoga estilisticamente com a obra. Porém, o ato de criticar em texto nunca poderá se equivaler à obra cênica. Como a crítica, em geral, dá-se a partir de um discurso textual sobre um discurso cênico, eis a dificuldade. Sander reconhece a impossibilidade se referindo ao teatro: “Como descrever a experiência fugaz do teatro? Eu penso que não se pode. Ao se contar um espetáculo de teatro se prega uma peça porque a peça que se conta seria outra peça se quem ouve a tivesse visto”. (SANDER, 2007, p. 206)

Nesse sentido, abrir as portas para uma escrita poética, intimista, criativa ou performática pode ser uma forma de desbravar caminhos que, apesar de nunca se equivalerem à cena enquanto experiência presencial, podem se aproximar simbolicamente da própria linguagem cênica, em vez da manutenção de um estilo embruteado e sisudo que ainda perdura na crítica de arte.

Essa é a potência da crítica com afeto, termo que defendi durante o meu mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), concluído em 2018. Atualmente, tenho chamado esta especialidade de escrita analítica de **biocrítica**. Além disso, problematizo a crítica autoritária, mercadológica, valorativa e avessa à renovação e à interdisciplinaridade das linguagens cênicas.

Na minha prática enquanto crítico, que, em geral, dá-se por meio de cartas-críticas, o caráter performativo é potencializado por meio de desnudamentos típicos da escrita epistolar. Importante ressaltar que, para Spinoza (2009), os afetos derivam de dois grandes grupos: os afetos alegres e os afetos tristes. Assim, podemos afirmar que o ódio e tantos outros sentimentos tristes também são afetos. Neste artigo, portanto, ao defender a biocrítica como uma crítica de amplo potencial performático, estou sugerindo uma crítica com afetos alegres.

A biocrítica também é o corpo em movimento. É um convite para que o público leitor possa abrir a porta da crítica e entrar em áreas muitas vezes desconhecidas até mesmo por quem a escreve, assim como quem dança é guiado por impulsos criativos. A ideia de movimento pode também estar ligada ao caráter multimídia que a “nova crítica” vem ganhando à medida que vai ampliando seus membros para redes além dos espaços tradicionais dos jornais impressos.

Vídeos, imagens e áudios se acoplam à crítica e se apresentam enquanto texto bem além da codificação linguística. No Nordeste, por exemplo, podemos destacar *blogs* e *sites* independentes, como o *Farofa crítica*, no Rio Grande do Norte (RN)², *Enquanto danças*, no Ceará (CE)³, e *Satisfeita, Yolanda*, de Pernambuco (PE). No Norte, tem-se *O teatro como ele é* e a *Tribuna do cretino*, ambos do Pará (PA).⁴ No Centro-Oeste, atua o *Parágrafo cerrado*, no Mato Grosso (MT).⁵ No Sudeste, tem-se a revista eletrônica *Questão de crítica*, do Rio de Janeiro (RJ)⁶, bem como o *site* de crítica *Horizonte da cena*, de Minas Gerais (MG)⁷, o *Teatro jornal* e o *Conectedance*, ambos em São Paulo (SP).⁸ Por fim, no Sul, atuam o *Agora crítica teatral*, no Rio Grande do Sul (RS)⁹ e o *Bocas malditas*, no Paraná (PR).¹⁰

2 Disponível em: www.farofacritica.com.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

3 Disponível em: www.enquantodancas.net. Acesso em: 10 jul. 2019.

4 Disponível em: www.tribunadocretino.blogspot.com.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

5 Disponível em: www.paragrafocerrado.wordpress.com. Acesso em: 10 jul. 2019.

6 Disponível em: www.questaodecritica.com.br. Acesso em 10 jul 2019.

7 Disponível em: www.horizontedacena.com. Acesso em: 10 jul. 2019.

8 Disponível em: www.teatrojornal.com.br e www.conectedance.com.br. Acesso em: 10 jul 2019.

9 Disponível em: www.agoracriticateatral.com.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

10 Disponível em: www.bocasmalditas.com.br. Acesso em: 10 jul. 2019.

Nesse sentido, fui percebendo que a escrita epistolar feita na *internet* pode ser um dos formatos capazes de potencializar a biocrítica. De pedacinho em pedacinho, as cartas registram, sob várias óticas e noções, recortes do tempo e das entrelinhas de um corpo social. Como afirma a pesquisadora Jane Quintiliano Guimarães Silva:


[...] a diversidade das práticas comunicativas epistolares há mais de 20 séculos já assinalava a existência não apenas de um gênero, mas, sim, o surgimento de um sistema (ou constelação) de gêneros epistolares, no seio das atividades sociais de uma dada cultura, produzidos e difundidos em esferas sociais distintas, para responder às demandas sociais particulares dessa cultura. (SILVA, 2002, p. 54)

As cartas pessoais não são apenas criações individuais; são objetos que expõem interações carregadas de um contexto social, histórico e cultural. Para Silva (2002, p. 51), “as práticas comunicativas pressupõem uma relação de interface entre a manifestação do social e do individual nos usos da linguagem nas esferas sociais”. Como afirma a pesquisadora Suely Rolnik (2016), isso não significa que há foco na “individualidade de uma existência, a do autor”, mas na “singularidade do modo como atravessam seu corpo as forças de um determinado contexto histórico”. (ROLNIK, 2016, p. 22) Ou seja, uma crítica em movimento é uma crítica que se entrega de mãos ao alto, destemida, sem couraças e disponível a uma troca subjetiva e honesta com os artistas e com quem a lê. É uma escrita crítica que desce de qualquer pedestal autoritário.

Jacques Rancière, em *O espectador emancipado* (2012), clama contra a crítica autoritária e embrutecida do mestre para o ignorante. Logo, para potencializar um público leitor emancipado, será preciso buscar uma crítica livre que escreva sem a lógica do sabedor que prega um discurso para os incapazes. Isto porque nem a crítica, nem a dança devem ser objeto de interpretação única ou de suporte para práticas fascistas¹¹:

É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não conta-

11 Entendo o termo para além da sua ligação direta e ideológica com a ditadura italiana de Benito Mussolini (1883-1945) na Itália. Qualquer ato conservador, machista e autoritário pode ser considerado um ato fascista, e a crítica de Artes Cênicas não está livre disso.




das que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível. A inteligência coletiva da emancipação não é a compreensão de um processo global de sujeição. É a coletivização das capacidades investidas nessas cenas de dissenso. (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49)

O dissenso, para o autor, deve ser entendido como um cruzamento de ideias que, em vez de seguirem um fluxo único, geram novos caminhos e significações que enriquecem as cadeias de sentidos e a rede de afetos. São movimentos afetivos que vão e vêm em múltiplas direções, dando complexidade e significações à crítica que dança.

Esta crítica pode ser compreendida por toda prática reflexiva que se propõe à análise escrita – ou não – de uma obra cênica. Esta análise pode ser verbal ou publicada em uma plataforma que permita o acesso ao texto – ou a outra linguagem – a qualquer pessoa. Nesse sentido, a crítica é também um fundamento que necessita da liberdade de opinião, com exposições inclusive ideológicas, no intuito de alcançar o *status* de pensamento livre e contribuição social e artística. É utópico, assim, acreditar que a crítica será imparcial e distanciada.

Ao mesmo tempo, a liberdade de opinião não pode se transformar numa liberdade de opressão, em que quem critica supostamente pode falar tudo o que quiser e, inclusive, reproduzir preconceitos e discursos de ódio. Por isso a complexidade da biocrítica que proponho como ferramenta de libertação. O crítico literário René Wellek (1963), em *Conceitos de Crítica*, livro que traz perspectivas sobre as correntes da crítica literária na Europa e nos Estados Unidos ao longo dos séculos, afirma que “mesmo hoje escreve-se muita crítica que não é nova: estamos cercados de sobrevivências, de sobras, de regressões a velhas fases na história da crítica”. (WELLEK, 1963, p. 295) O autor critica a imposição de uma inviolabilidade aos padrões que se consolidaram nas formas de análise com o decorrer da História. Para ele, “o velho absolutismo é insustentável: a suposição de um padrão eterno e nitidamente definido teve de ser abandonada sob o impacto de nossa experiência a respeito da grande variedade da arte”. (WELLEK, 1963, p. 26)

O livro *Lettres sur la danse*, de Jean-Georges Noverre (1727-1810), veio a público pela primeira vez quando o autor tinha 33 anos, em 1760, na França, no auge da sua carreira (MONTEIRO, 2006). Em suas cartas, Noverre questiona muitos elementos da rigidez imposta pelo balé tradicional, uma vez que Noverre dava aulas na Académie Royale de Musique et Danse, em Paris, fundada por Luís XIV em 1669. Nesse espaço ele




desenvolvia o seu trabalho prático de tutor e artista, que o levou a conclusões que fizeram com que acreditasse que estava desenvolvendo novas formas de comunicação por meio de um balé mais livre, baseado na sensibilidade das intérpretes para além da técnica.

Em seus escritos, Noverre propõe uma espécie de reforma nas noções rígidas do balé e da composição dos espetáculos de dança de coreógrafos e diretores que lhes eram contemporâneos. Para sistematizar essas noções, os seus questionamentos eram problematizados de um jeito simples: após assistir os espetáculos das principais artistas dos balés da época, Noverre redigia cartas abertas, tecendo reflexões sobre os trabalhos que assistia e se posicionando criticamente em um tom mais livre, assim como a dança que estava propondo nas suas aulas. É o que afirma a pesquisadora paulista Marianna Monteiro, professora da Universidade Estadual Paulista (Unesp) e tradutora para o português das cartas escritas por Noverre:

No que diz respeito à obra de Noverre, há ainda uma característica que a inscreve, claramente, no estilo do século: a forma carta. Trata-se de uma produção literária que se apresenta como uma correspondência. A que atribuir o gênero epistolar? Segundo Décio de Almeida Prado, as cartas funcionam, no século XVIII, para que o autor possa deixar de lado toda a erudição e o aparato crítico considerado, na época, imprescindível em qualquer tratado poético. (MONTEIRO, 2006, p. 27)

Portanto, a partir desses pressupostos, é possível afirmar que o formato epistolar para a crítica é um importante espaço de diálogo para a análise sobre a dança. Nesse sentido, a crítica contemporânea pode se propor como uma crítica que se movimenta e quer movimentar alguma coisa não só na cena criticada, mas nos que a leem e no mundo. Seria, assim, uma crítica que clama por transformação. Chego à conclusão possível de que o afeto está presente na crítica, seja ela em carta, com ou sem desnudamentos e supostamente distanciada, ou num nível de aproximação íntima que surpreende por se encontrar fora do que rege a tradição. Precisamos, portanto, conscientes desses movimentos e possibilidades, disponibilizarmos ainda mais aos afetos como válvulas transformadoras das relações sociais e artísticas, uma vez que essa entrega é uma abertura ao outro.

Em entrevista à revista *Hiedra*, o crítico argentino Jorge Dubatti afirmou que se considera um crítico-filósofo. Para ele, não é possível enxergar a crítica sem pensar “a relação do teatro com a política, com o mundo, com Deus, com a sociedade, com a sexualidade”. ([I] JORGE..., 2015, n.p) No



cenário psicopolítico-social antidemocrático que vivemos desde 2016 no Brasil, em que houve a ascensão das normatividades, disseminadas pela maioria dos nossos representantes políticos, e da fácil assimilação de discursos de ódio, dispor-se à reflexão sobre uma crítica que dança em interação com mundo é mais um nado necessário contra a maré, pois é um nado de resistência.

Numa era de exacerbação dos individualismos e choque de fundamentalismos, não podemos ser, inconscientemente, agentes colonizados. Quanto maior for a nossa capacidade de afetar e de sermos afetados, mais iremos interagir com o mundo, mais conhecimento absorveremos e emanaremos e maior poderá ser o nosso *status* de liberdade.

Nesse sentido, a biocrítica, dentro da noção que proponho, é: 1. performativa e em movimento; 2. objeto artístico e político; 3. aberta à prática da subjetividade honesta; 4. não autoritária e autocrítica; 5. filosófica; 6. social e preocupada com os direitos humanos; 7. disposta a promover a transformação de algo no mundo e a trazer os afetos alegres como o princípio para uma escrita sem a prática do ódio; 9. feita para a libertação.

Sendo assim, a diferença ao propor os afetos alegres como uma atitude política na prática crítica, em relação às outras formas de criticar as artes cênicas, está não somente no escancaramento daquilo que muitas vezes fica perdido nas sombras da escrita crítica, mas também em explorar as nossas subjetividades e na busca por uma escrita que dê margem para que olhares múltiplos a vejam, que abra mão das tentativas de domínio e controle de rédeas para estabelecer conexões, trocas e pontos de encontro, que aguace novas críticas, que se comprometa politicamente com a diversidade e o bem-estar social, que administre novos olhares sobre nossas realidades e que dance junto a tríade de público, artistas e críticos. Enfim, uma escrita que encabece novos começos, em vez de pontos finais.

Referências

CHAUÍ, M. Espinosa: poder e liberdade. In: BORON, A. A. (org.). *Filosofia política moderna: de Hobbes a Marx*. São Paulo: CLACSO, 2006. p. 113-144.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 9 jun. 2018.

[1] JORGE Dubatti – el rol del crítico teatral – revista hiedra. 2’54”. *Revista Hiedra*. YouTube. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MuvY2QVoQEo>. Acesso em: 2. ul. 2019.

MONTEIRO, M. *Noverre: cartas sobre dança*. São Paulo: Edusp, 2006.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRS, 2016.

SANDER, L. *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell*. Brasília,DF: Editora UnB, 2007.

SILVA, J. Q. G. *Um estudo sobre o gênero carta pessoal*. 2002. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SPINOZA, B. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

WELLEK, R. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.



UMA BIBLIOTECA DE DANÇA “MAIS NA CARNE”: histórias dissonantes das experiências com a dança para vidas presentes

Resumo

Este artigo propõe discutir como os caminhos epistemológicos, artísticos e curatoriais do projeto Biblioteca de Dança, estreado em 2017 na Bahia, e a sua concepção de história da dança podem afetar positivamente a construção do conhecimento sobre a história da dança, bem como o seu ensino. Meu foco recai sobre as versões on-line – em *livestreams*, vídeos e *podcasts* – que o projeto explorou no contexto de distanciamento social. Farei uma relação desse projeto com o que Eleonora Fabião (2012) define como a busca por uma **historiografia performativa**, em que a experiência tem centralidade, que se articula com o conceito de **experiência** proposto e discutido por Jorge Larrosa (2018).

Palavras-chave: Biblioteca de dança; história; historiografia; experiência; educação.

Roberta Ramos Marques

Doutora e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Professora doutora do curso de licenciatura em Dança da UFPE e colaboradora do Programa de Mestrado Profissional em Artes (ProfArtes em rede) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: roberta.rmarques@ufpe.br

A DANCE LIBRARY “MORE IN FLESH”: dissonant histories of experiences with dance for present lives

Abstract

This paper aims to discuss how the epistemological, artistic, and curatorial means of the Dance Library project, debuted in Bahia, in 2017, and its conception of dance history can positively affect the construction of knowledge in dance history, and in its teaching. I will focus on the online adapted versions of the project – in *livestreams*, videos, and *podcasts* – explored in the context of social distancing. I will link this project to what Eleonora Fabião (2012) defines as the search for a **performative historiography**, in which experience is pivotal, which articulates with the concept of **experience** proposed and discussed by Jorge Larrosa (2018).

Keywords: Dance library; history; historiography; experience; education.


Introdução

Este artigo propõe discutir como o projeto Biblioteca de Dança, estreado em 2017, na Bahia, e a sua concepção de história da dança afetam positivamente a construção de conhecimento em história da dança, bem como, de forma indissociável, o seu ensino. Implicado nessa discussão está o interesse por como o *reenactment*, tal como é praticado por artistas da dança e da performance na contemporaneidade, pode servir como ferramenta pedagógica no ensino de história da dança. Esse interesse vem sendo investigado por mim, em diversas oportunidades, há quase dez anos, em especial na minha prática docente em disciplinas como História da Dança e Estudos da Performance na universidade em que atuo. Como desdobramento, entre 2017 e 2018 realizei uma pesquisa de pós-doutorado sobre os procedimentos de artistas de dança que estão interessados em refletir sobre a história da dança na prática artística por meio de diferentes estratégias de *reenactment*. O meu objetivo era refletir sobre como tais estratégias poderiam contribuir para contaminar e transformar os pensamentos, as práticas de historiografia da dança e, em particular, o seu ensino. Uma parte da pesquisa foi realizada junto ao Grupo de Pesquisa Laboratório Coadaptativo LabZat do Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA); a outra junto ao Programa *Media and Performance* da Universidade de Utrecht, na Holanda.

Um dos projetos estudados foi a Biblioteca de Dança¹, criada em 2017 por Neto Machado e Jorge Alencar como uma instalação coreográfica em que se figuram uma multiplicidade de contações de histórias dançantes, apresentadas em bibliotecas com a participação e a criação de diferentes artistas dos distintos contextos em que o projeto foi realizado. Cada artista-volume participante da Biblioteca é preparado por Neto Machado, Jorge Alencar e um **guia compositivo**, a fim de encontrar modulações para as narrações sobre experiências com dança que, de alguma forma, marcaram as vidas dos artistas.

No contexto da pandemia mundial da covid-19, voltei a estar em contato com o projeto por meio da sua temporada on-line² de versões em vídeo, realizada de janeiro a fevereiro de 2021 nas redes sociais do Serviço Social do Comércio (Sesc) Avenida Paulista, e por meio do projeto Despir o tempo, pelo edital da Lei Aldir Blanc, em que alguns dos capítulos dos artistas-volumes ganharam versão em *podcast*.³ Assim, neste artigo, meu foco recai sobre essas versões, uma vez que tive a oportunidade de experienciá-las e me interessa pensá-las como importantes experiências para

- 1 Produzido pela Dimenti Produções, a Biblioteca de Dança foi originalmente desenvolvida em três contextos internacionais de residência artística: Akademie Schloss Solitude, em Stuttgart, na Alemanha, #StationONE - Service for Contemporary Dance, em Belgrado, na Sérvia, e Graner – Centro de creación del cuerpo y el movimiento, em Barcelona, na Espanha. A Biblioteca conta com o apoio da Fundação Nacional das Artes (Funarte).
- 2 De 20 de janeiro a 21 de fevereiro, às quartas e aos domingos, às 18h, nas redes sociais do Sesc Avenida Paulista – Instagram, Facebook e YouTube.
- 3 Lançado em 10 de abril de 2021.



o público na condição de confinamento. Considero, para a discussão que farei aqui, as características do projeto de modo amplo, incluindo os sentidos originais que ele atribuiu ao espaço da biblioteca e ao livro e as suas escolhas epistemológicas acerca da História. Para tanto, utilizei o dossiê da Biblioteca de Dança e as informações levantadas por meio de um questionário. Exemplifico, sobretudo, com as versões digitais do projeto e foco especificamente na relação do projeto com o que Eleonora Fabião (2012) define como a busca por uma **historiografia performativa**, em que, entre outros traços definidores, a experiência tem centralidade. Para relacionar a experiência com a educação, farei articulações com a perspectiva que pensa a educação a partir do “par *experiência/sentido*”, proposta por Jorge Larrosa (2018, p. 16, grifo do autor).

A fim de refletir, ainda, como os caminhos epistemológicos, artísticos e curatoriais da Biblioteca de Dança importam para se pensar, de forma renovada, o ensino de história da dança, analisarei como as escolhas do projeto se conectam com o pressuposto de que a história precisa fazer sentido para a vida no presente (NIETZSCHE, 2005) e o entendimento de que o **artista-historiador** – em analogia à ideia de **historiador-artista** de Nietzsche –, sendo **carne** (MERLEAU-PONTY, 2019), não tem como se separar objetivamente do arquivo que também compõe o mundo como **carne** e que, por fim, abre “brechas para que histórias dissonantes apareçam” (ALENCAR; MACHADO, 2020, s.p.).

Historiografia performativa e a primazia da experiência

Em texto intitulado *Performance e história: em busca de uma historiografia performativa*, Eleonora Fabião (2012) traça alguns aspectos teóricos do que propõe como a busca de uma **historiografia performativa**, cujo fio condutor é a centralidade da experiência. Com uma série de críticas às pretensões de neutralidade e imparcialidade da historiografia tradicional, chamada de ilusionista pela teórica, Fabião reivindica que uma historiografia sobre a performance, ao invés de priorizar a interpretação, deve fazer jus ao seu objeto de estudo, colocando a experiência psicofísica em primeiro plano. Assim, um historiador correspondente a essa escrita performativa precisaria tornar o seu corpo disponível, a fim de mergulhar em sua própria experiência “com o tempo, o espaço, os documentos, a corporalidade, a escrita, a página” (FABIÃO, 2012, p. 53).

Numa relação de intercorporalidade, por assim dizer, entre historiador e performer, “[...] o ‘x’ da questão não é a interpretação do fato e a construção do sentido, mas a própria vivência da experiência”; as interpretações e sentidos deverão vir, mas articulados pela **primazia da experiência**. (FISCHER-LICHTE, 2008 apud FABIÃO, 2012, p. 54) Logo, a interpretação também é compreendida como performativa (JONES, 1998 apud FABIÃO, 2012) e, a partir da premissa que localiza a experiência como o que articula os critérios analíticos da historiografia performativa, três temas são fundamentais: o entrelaçamento entre *storytelling* e a reflexão conceitual; a noção de **arquivoato**; a **dramaturgia do fragmento**. Interessante identificar pontos de aproximação entre esses temas, bem como os seus processos de construção e os resultados dramaturgicos do projeto Biblioteca de Dança. É evidente que não é possível fazer uma equiparação total entre os objetivos do discurso historiográfico – ainda que pensado de modo performativo – e os de uma obra artística. Entretanto, é importante realçar as atenuações das diferenças entre os discursos históricos e fictícios que foram indicadas por correntes da Teoria da História a partir, sobretudo, do século XX, e anunciadas por algumas ideias visionárias de Nietzsche, no século XIX, em seu escrito *II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida* (2005 [1874]), já que faz a defesa de uma história com “grande poder artístico” de “criar imagens novas” (NIETZSCHE, 2005, p. 124-125) a partir de dados empíricos.

Nesse sentido, valendo-me da possibilidade de fazer paralelos entre os funcionamentos desses discursos com objetivos distintos, proponho que uma obra artística que se debruça sobre a história da dança na construção das suas narrativas pode apresentar assuntos, procedimentos e escolhas ideológicas e estéticas capazes de nos despertar para possíveis caminhos de escritas historiográficas performativas, bem como para processos de ensino/aprendizagem em história da dança e da performance que também conferem centralidade à experiência.

Assim como o historiador que está em busca de uma **historiografia performativa**, os “artistas-volumes” da Biblioteca de Dança precisam “experimentar, conhecer seus próprios corpos” (informação verbal)⁴ para torná-los disponíveis para retomar a experiência vivida não só por outros artistas, mas também pelos próprios artistas-volumes, que as contam a partir dos filtros das suas experiências singulares com a dança. Eles se tornam, ainda, disponíveis para serem atravessados e “atravessar inúmeros corpos - existentes e não-existentis; vivos e mortos; atuais e virtuais;

4 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado no questionário que compôs a minha pesquisa de pós-doutorado. O questionário, intitulado “O corpo como arquivo no ensino de História da Dança”, foi aplicado em 2018. Disponível em: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScyzLQoiS-J3WDD2-QHsmR_8YHmn7zBDnM1-3hqlG1JH7T4qA/viewform?usp=sf_link.

arquitetônicos e imateriais; presentes, passados e futuros; individuais e coletivos”. (FABIÃO, 2012, p. 53)

O trabalho surge motivado pelo desejo de falar sobre obras e experiências estéticas de dança, de contá-las como um ato performativo que nos ajuda a incorporá-las/corporalizá-las, processá-las e passá-las adiante. [...] As obras preexistentes acessadas pelos performers são transformadas por meio da narrativa criada nas contações que valem-se [sic] de filtros enfaticamente subjetivados e com caráter autobiográfico. Cada capítulo é sobre a percepção que o performer tem sobre aquela obra - e todos os fatores que a atravessam - e não sobre a “obra em si” (informação verbal).⁵

5 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

Dessa forma, a partir da disponibilidade dos artistas-volumes de se colocarem novamente na experiência passada, isto é, na condição de público de uma determinada obra, situação coreográfica, evento performativo etc., o ato performativo de contar se consiste em “incorporar” ou “corporalizar” a dança narrada, de modo que o saber acessado e compartilhado acerca dessa dança é um saber corpóreo e proveniente da experiência.

6 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

Na Biblioteca de Dança, cada artista convidado a integrar a instalação é considerado um “volume” – ou livro – da coleção da Biblioteca e apresenta de dois a cinco capítulos que se debruçam sobre peças de dança “ou situações coreográficas, eventos performativos, etc.” (informação verbal)⁶ a que tenha assistido ao vivo e das quais não tenha participado como artista. Contar essas peças ou eventos é o eixo inicial, pois é a partir disso que se desdobram outros temas. A versão presencial⁷ tem duração média de dez minutos e pode incluir: 1. o antes, ou o que levou o artista até àquela experiência, isto é, quais expectativas, relações prévias com a obra e com as pessoas que a realizaram etc.; 2. o durante, isto é, o que ocorre no palco e na plateia pela memória do(a) artista que narra; 3. o depois, ou seja, as reverberações da peça na vida do(a) artista desde a apresentação, bem como em sua trajetória artística, em seu contexto etc. Acerca da peça ou do acontecimento em dança, a estrutura da narrativa pode ser composta pela

7 As versões virtuais, em geral, são mais curtas.

[...] descrição das ações, acontecimentos, características da obra; sensações e pensamentos que ocorreram ao assisti-la; fragmentos da peça (citações); contextualização da peça (geográfica, histórica etc.); motivações da escolha dessa peça específica; uso de alguns objetos próprios do ambiente de uma biblioteca - livros, papéis, canetas etc. – ou relacionados à peça que está sendo contada. [...] Não devem ser utilizados outros tipos de registro da obra como fotos, vídeos, uma vez

que a experiência não se propõe a “comprovar” a memória; O título e o nome da pessoa que assina a peça são informações facultativas que dependem das escolhas dramatúrgicas de cada contação. (ALENCAR; MACHADO, 2020, p. 2)

Na versão original e presencial da instalação, diferentemente das versões virtuais, naturalmente há a interação direta entre artistas e público, pois dividem o mesmo espaço: mesas de uma biblioteca. As contações terminam com uma pergunta direcionada ao público, relacionada ao que acabou de ser narrado, a fim de provocar uma conversa de média de três minutos. Quando cada conversa termina, os(as) visitantes escolhem se permanecem na mesma mesa, para escutar um novo capítulo do mesmo “volume”, ou mudam de mesa, para ouvir outras histórias e, assim, cedem o lugar para outra pessoa do público. (ALENCAR; MACHADO, 2020)

8 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

Figura 1 – Biblioteca de Dança versão presencial. Performer: Ruan Will



Foto: Patrícia Almeida.

Entretanto, mesmo nas versões em vídeo e *podcast*, a estrutura da narrativa e os seus componentes, incluindo a pergunta dirigida ao público no final, são mantidos, bem como o fato de que as obras ou os acontecimentos narrados são transformados pela lente de quem os conta por “*filtros enfatizadamente subjetivados*” (informação verbal)⁸, de modo que cada capítulo não é exatamente sobre o acontecimento contado, mas sim sobre a percepção que o *performer* tem dele. Ruan Wills conta o capítulo cinco, intitulado *Uma Dança que me fez parar*, no seu episódio da temporada do Sesc Avenida Paulista. (BIBLIOTECA..., 2021e)

Numa história que engloba temporalidades diversas, relacionadas ao seu vínculo hereditário com a dança, antes mesmo do seu nascimento e que se mantém na sua infância e pré-adolescência, o eixo da sua contação acontece quando o episódio acontece. Numa festa de criança a que seu pai o levou, formou-se uma roda de dança, com uma espécie de competição entre as crianças. De repente, começa a tocar uma música de sucesso no Rio de Janeiro da época, segundo Ruan, “uma música que estava bombando, uma música só não, uma coreografia também” (BIBLIOTECA..., 2021e, n.p) e que ele acompanhava pela televisão aos fins de semana. A coreografia “mexia com ele” e “a pessoa que a dançava era muito alegre e vibrante”. (BIBLIOTECA..., 2021e, n.p) No meio da roda, Ruan lembra que sentiu que aquele era “o seu momento”. (BIBLIOTECA..., 2021e, n.p)

O artista-volume retoma corporalmente esse momento. Deixa a mesa em que fala e começa a dançar como se remetesse não só ao passado, mas também à empolgação. No entanto, a sonoplastia que nos ajuda a viajar ao universo contado por Ruan tem sua frequência reduzida até parar por completo, sugerindo um efeito narrativo de algo que subitamente deu muito errado. O seu pai o encarava com um olhar reprovador e, com um aceno, indicou que iriam embora da festa. Foram. Sem entender muito na época, Ruan Wills, ao amadurecer um pouco mais, veio a saber que a coreografia da lacraia era performada por uma “bicha preta” – termo usado pelo performer – e, na época, era tacitamente interdita aos meninos.

A caracterização de “bicha preta”⁹ que o artista utiliza em sua audiodescrição inicial e com a qual depois se refere ao dançarino da lacraia atua como filtro para mostrar que o que importa não é exatamente algo que simplesmente acontece intransitivamente, mas sim a experiência do artista. Isto está com o que Jorge Larrosa (2018) define por **experiência**, como discutirei no próximo item. Tal filtragem também situa o lugar de fala da narrativa de Ruan e de outras, por exemplo, a de Vânia Oliveira, discutida mais adiante, indicando, assim, o espaço de protagonismo de vozes silenciadas pela ferida colonial nas construções discursivas.

Frente a tais vozes, é importante reconhecer que o necessário trabalho de colaboração de pessoas brancas, como a que escreve este artigo, deve consistir, sobretudo, como defende Jota Mombaça (2021), em que tais pessoas se perguntem como elas podem e devem escutar, ou ainda, de que forma podem e devem ocupar um “lugar de escuta” (MOMBAÇA, 2021, p. 36), operando “conforme um certo programa negativo, em que desaparecer, desfazer, calar e boicotar deixam de ser mecanismos acionados contra pessoas negras e dissidentes em geral” (MOMBAÇA, 2021, p. 39),

9 Todos os episódios em vídeo dessa temporada se iniciam com a audiodescrição do artista sobre a sua figura e o ambiente que ocupa, como as cores e os objetos presentes.

o que implica reconhecer a assimetria da qual a sociedade é constituída. Ainda, devem questionar quais “fórmulas como ‘dar espaço’, ‘dar visibilidade’, ‘dar voz’” (MOMBAÇA, 2021, p. 40) precisam ser substituídas por uma “ética autodestrutiva da qual o trabalho de aliança branca depende” (MOMBAÇA, 2021, p. 39) e que melhor se expressa em ações de “perder espaço”, “perder visibilidade” e “perder voz” (MOMBAÇA, 2021, p. 40) para que as pessoas brancas sejam capazes de escutar.

A Biblioteca de Dança e as histórias dissonantes das experiências com dança

Em *Tremores: escritos sobre a experiência*, Jorge Larrosa (2018) propõe pensar a educação a partir do par **experiência/sentido** em detrimento dos pares já conhecidos **ciência/técnica** e **teoria/prática**. Para elucidar a sua proposta, o autor delimita a compreensão de **experiência** como “o que nos acontece, o que nos toca” (LARROSA, 2018, p. 18); o que nos passa, em espanhol. Em diálogo com a “destruição generalizada da experiência” (BENJAMIN, 1991 apud LARROSA, 2018, p. 20), Larrosa acusa um tempo em que “se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça”, de forma que “a experiência é cada vez mais rara”. (LARROSA, 2018, p. 18)

A partir do texto de Benjamin acerca da pobreza de habilidade da experiência de narrar e de trocar experiências, atrelada aos efeitos de inibição e silenciamento do corpo pelas guerras, Fabião (2012) propõe que uma **historiografia performativa** requer uma discussão específica sobre o *storytelling*, isto é, a transmissão da experiência vivida – por quem a narra ou por outros –, pois é a partir dela que o contador de histórias conta algo e “transforma aquilo que fala em experiência para seus ouvintes”. (FABIÃO, 2012, p. 55)

Larrosa associa a baixa da experiência à sociedade em que o excesso de informação, opinião, velocidade e trabalho concorrem para que “nada nos aconteça” (LARROSA, 2018, p. 18), já que, para que a experiência nos ocorra, é necessário “um gesto de interrupção [...] quase impossível nos tempos que correm”. (LARROSA, 2018, p. 25) Crítico ao conhecimento moderno que desconfia da experiência, Larrosa contrapõe o sujeito moderno ao **sujeito da experiência**. Este é por ele pensado como um “território de passagem”, um “lugar de chegada” ou um “espaço de acontecimento”

(LARROSA, 2018, p. 25-26) que se define pela receptividade como disponibilidade e abertura e que, em vez de pôr, opor, impor ou propor, é, antes de tudo, apto a se expor ao risco, à ameaça e ao que o afeta. A partir disso, e ainda por meio das suas raízes etimológicas, o autor realça a dimensão de travessia e perigo da experiência, a cujos efeitos precisamos estar expostos para que outro componente da experiência nos ocorra: a capacidade de formação e transformação. “Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação”. (LARROSA, 2018, p. 28)

Cada artista-volume da Biblioteca de Dança olha para as suas memórias, assumindo a sua condição de sujeito da experiência, buscando as razões pelas quais um determinado acontecimento representou não algo que simplesmente ocorreu, mas algo que ocorreu **ao sujeito**. Com os olhos rebaixados e fugazes, em silêncio, a artista e pesquisadora Cláudia Muller inicia a contação do capítulo um – *Ela pode falar* –, na temporada da Biblioteca de Dança nas redes sociais do Sesc Avenida Paulista. (BIBLIOTECA..., 2021d) A narração traz o episódio em que, aos quinze anos, a artista assistiu, duas vezes consecutivas, à peça *Navegando*, do coreógrafo Breno Mascarenhas. A artista atribui o motivo de ter assistido duas vezes ao fato de ter ficado impactada com o bailarino sozinho no palco e, principalmente, por ele se expressar também pela fala, o que parecia interdito nas suas referências de dança àquela altura: sua experiência era com aulas e ensaios de balé clássico, bem como obras de balé de repertório. Apesar de se perguntar se hoje a mesma peça surtiria o mesmo impacto sobre si, na condição de público, a artista entende que a obra havia sido significativa a tal ponto que, por meio dela, ela fez a passagem do silêncio ao direito à fala. A peça teria ainda influenciado a sua trajetória como artista como um todo, de forma a hoje ela constatar que, praticamente em todos os seus trabalhos, sempre fala, sempre usa a voz e se dirige diretamente ao público. Então, ela nos dirige a sua pergunta: “Já aconteceu com vocês, alguma vez, em algum momento da vida, que vocês tivessem se dado conta, por fim, de que vocês tinham direito à fala?”. (BIBLIOTECA..., 2021d, n.p)

As histórias “*dissonantes*”, bem como as falas “*minorizadas ou invisibilizadas*” (informação verbal)¹⁰ que interessam à Biblioteca de Dança são **saberes da experiência** não desperdiçados, mas que, talvez, fossem nas narrativas oficiais com pretensões científicas – e numa determinada compreensão de ciência. Para Larrosa (2018, p. 32), “[...] o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a

10 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

mesma experiência”. Portanto, o saber da experiência “não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade”. (LARROSA, 2018, p. 32) O **saber da experiência** é, assim, entendido como o que se dá “entre o conhecimento e a vida humana” e como uma “mediação entre ambos” (LARROSA, 2018, p. 30), porém sob uma compreensão de conhecimento e vida que diferem da imposta pelo capital e pelo Estado. Em vez de se identificar essencialmente com a ciência e a tecnologia, o saber da experiência não consiste na “verdade do que são as coisas”, visto que a vida não se reduz à “sua dimensão biológica, à satisfação das necessidades (geralmente induzidas, sempre incrementadas pela lógica do consumo), à sobrevivência dos indivíduos e da sociedade”. (LARROSA, 2018, p. 31) Consiste, na realidade, no conhecimento que se adquire como resposta ao que nos acontece e como conferimos sentido a isso. Aqui, o autor dirige sua crítica à ciência moderna, para a qual a **experiência** se converte em **experimento** como uma etapa segura da ciência. Contra qualquer confusão, Larrosa (2018, p. 34) rebate: “Se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade”.

Sob argumentos muito diversos e em contextos distintos, é válido lembrar que a ciência moderna sofre duras críticas de Nietzsche (2005), que inclui críticas à pretensão de uma história científica e, igualmente, às ideias de neutralidade e verdade única, e dos estudos decoloniais, que não dissociam a construção do conhecimento moderno aos processos coloniais à que as outras culturas são, inevitavelmente, subjugadas, inferiorizadas, apagadas e, até mesmo, destruídas pela violência física, simbólica e epistêmica. A Biblioteca de Dança é convergente com essas críticas, recusando ideias como neutralidade e imparcialidade e valorizando a diversidade de subjetividades, com os seus lugares de fala e saberes diversos: “*A instalação procura criar formações plurais de grupos de artistas com experiências distintas, sem tentar dar conta de um ‘todo da dança’, já que investe em pontos de percepção singulares*” (informação verbal).¹¹

Volto-me um pouco agora para a reflexão sobre como o projeto da Biblioteca se afina, em boa medida, com o que tenho proposto em minha prática educativa de História da Dança e da Performance e sobre como, de forma geral, os seus modos de conceber, lidar e contar os **saberes da experiência** podem afetar o pensamento e a prática do conhecimento em História da Dança e o seu ensino. Não é o foco, pois nem seria possível,

11 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

retomar aqui muitas nuances do que vem delineando e transformando, a partir de várias experiências práticas, os caminhos do ensino de História da Dança e da Performance que tenho construído e trilhado. (MARQUES; BRITTO, 2018) Contudo, retomo, sucintamente, algumas das premissas e ferramentas que norteiam e instrumentam esse trabalho inacabado e em constante processo em sala de aula.

Em primeiro lugar, realço a relação indissociável entre ensino e pesquisa como princípio, não só por ela convergir com a ideia de que o ensino é constitutivo às preocupações que integram o processo de construção do conhecimento, e não apenas um dos possíveis usos posteriores que se desdobram desse processo (CERRI apud MARQUES; BRITTO, 2018), mas também por “entender a construção de conhecimento como uma prática que não só é contígua a, mas também é constitutiva do ensino”. (MARQUES; BRITTO, 2018, p. 182) Desse entendimento, vem o segundo princípio, que recupero e destaco: o protagonismo de todos os agentes que fazem parte do processo educativo, discente e docente, numa compreensão e num projeto de sistema pedagógico que não divide o mundo entre uma inteligência inferior e outra superior. (RANCIÈRE, 2013) A partir disso, define-se que cada agente é responsável pelo seu processo de aprendizagem, inseparável e paralelo a um percurso de pesquisa.¹² Tal percurso, inevitavelmente, inicia-se tendo como premissa a noção de **história-problema** (FEBVRE, 1989), ou seja, um problema sem o qual não teríamos uma pesquisa histórica, mas apenas uma compilação de fatos. É a partir da singularidade dos agentes participantes que cada problema é formulado; portanto, os conteúdos estudados são flexibilizados de acordo com a singularidade de cada um desses agentes e, assim, a autonomia na escolha dos seus assuntos e na formulação de problemas já garante que, na prática, o currículo “cumprido” seja arejado por uma diversidade de interesses, resultando em um conjunto marcado pela valorização das alteridades e singularidades.

Essa diversidade de escolhas entre memórias e saberes é também se faz visível a partir da autonomia de cada artista-volume da Biblioteca de Dança de selecionar suas histórias, conferir-lhes sentido e compartilhá-las: “*Os rastros que compõem as contações flexionam de acordo com cada obra revisitada e com os filtros que cada artista participante da instalação lança sobre ela*” (informação verbal).¹³ Desta forma, além da variedade de assuntos, notam-se as diversificadas possibilidades de recortes e ênfases, a depender, igualmente, dos participantes da instalação. Assim, no espaço da biblioteca, figura-se uma distribuição “ecológica” de histórias dissonantes, saberes da experiência e sentidos. Distribuição “ecológica” porque nada

12 Como o tempo da disciplina não é suficiente para a elaboração de um projeto de pesquisa, elaborei um formulário, intitulado “Corpo, arquivo e reações: construção metodológica”, como parte do planejamento e acompanhamento dos processos de pesquisa e resultados. Disponível em: <https://forms.gle/Atu47q7b5V7GBdmWA>.

13 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

é desperdiçado, tudo é valorizado e contribui para espacializar, sem hierarquias, histórias que refletem o que Fabião chama de “heterogeneidade vibrante do mundo”. (FABIÃO, 2012, p. 56) O conjunto dramático da instalação, mesmo quando distribuído pelos episódios separados das versões virtuais, resulta em **fragmentos** dissonantes de um todo polifônico, o que impossibilita uma história única e totalitária da dança: “Não há totalidade possível a ser atingida a partir de fragmentos; o quebra-cabeça final será necessariamente incompleto”. (FABIÃO, 2012, p. 56)

Nesse conjunto de incompletudes, a lógica vigente é mais próxima à oralidade, em que o esquecer tem tanta importância quanto o lembrar, pois produz brechas para a transformação. No episódio três das versões em *podcast* da Biblioteca de Dança, a artista Letícia Pereira começa o seu capítulo relatando que, quando recebeu o convite para ser um dos volumes, achou bastante difícil ativar as suas memórias, a ponto de se perguntar: “Gente, cadê minhas memórias?”. (BIBLIOTECA..., 2021a, n.p) Esse relato nos reporta as pistas do funcionamento da memória, que lida com os “brancos” e é dispersa entre os registros e os discursos pelos quais circula, o que acaba por se refletir nos resultados das contações da Biblioteca, “feitas primordialmente de: palavras, artefatos – papel, peças de roupa, objetos variados etc. –, fragmentos coreográficos das obras citadas e de outros trabalhos a ela relacionados” (informação verbal)¹⁴, e, em todos os casos, não há “qualquer tentativa de fidelidade ou correção, mas aproveitam-se dos pontos cegos e lacunas da memória de cada artista que os performa” (informação verbal).¹⁵

Outro aspecto da heterogeneidade vibrante que se distribui pelas narrativas da Biblioteca diz respeito à articulação proposital – e política – entre as “obras vizinhas, nacionais, internacionais a partir de uma perspectiva não colonizada, favorecendo diferentes lugares de fala e representatividades” (informação verbal).¹⁶ Assim, entre as histórias, aparecem experiências com dança clássica, moderna, contemporânea, estrangeiras, brasileiras, populares, profissionais, lazerísticas, ritualísticas, espetáculos, aulas, processos criativos etc.

Identifico que o percurso em minha prática pedagógica também tem priorizado o **saber da experiência**, embora antes eu não usasse essa noção do Larrosa, que se dá a partir de como tenho abordado e incentivado a prática do *reenactment* como ferramenta no ensino de História da Dança e da Performance. Existem muitos estudos sobre a prática do *reenactment* por artistas de dança interessados em memória e história em seus próprios projetos poéticos, dentre os quais uma valiosa amostragem é figurada no volume *The Oxford handbook of dance and reenactment* (FRANKO, 2017), uma compilação de cerca de 30 artigos sobre o assunto. Mas pouco se

14 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018

15 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

16 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

encontra estudos acerca do uso dessa prática como ferramenta pedagógica. No volume de Franko, por exemplo, apenas o capítulo de Yvonne Hardt, intitulado *Pedagogic in(ter)ventions: on the potential of (re)enacting Yvonne Rainer's continuous project/altered daily in a dance education context*, indica diretamente esse interesse. Apesar de termos enfoques distintos, afino-me com os argumentos da autora acerca do *reenactment* no ensino como uma “abordagem produtiva para elucidar as operações ideológicas que estruturam o que é considerado uma prática artística e pedagógica valorizada em um determinado momento”. (HARDT, 2017, p. 249)

O *reenactment* foi pensado como método no início do século XX pelo historiador e filósofo britânico Robin George Collingwood (2014), especialmente em sua obra, publicada postumamente, em 1946, *The idea of history*. No entanto, a dança na contemporaneidade tem contribuído diferencialmente para entender como essa ferramenta possibilita que o fazer artístico da dança seja um meio de reflexão sobre a própria dança e a sua história, construindo outras hipóteses a partir de uma abordagem não dicotômica e do valor cognitivo do corpo que justificam a pesquisadora holandesa Maaïke Bleeker (2012)¹⁷ afirmar a importância do *reenactment* para uma história da dança “mais na carne” (BLEEKER, 2012, p. 13, tradução nossa), ou a ser pensada como um “conhecimento-na-prática”. (BLEEKER, 2017, p. 226, tradução nossa)

O que acontece é que, diferentemente de retomar a “dimensão interna” de um acontecimento apenas como um exercício mental, tal como proposto por Collingwood (2014 [1946]), artistas da dança na contemporaneidade têm se colocado como corpos ou fragmentos de uma experiência em dança anterior – uma obra, um princípio, um modo de criar. É esse modo mais corpóreo de conhecimento da dança interessada em história e na prática de *reenactment* que venho entendendo como uma contribuição fundamental para repensar os modos de se fazer e ensinar História da Dança. A partir de inúmeros projetos artísticos em dança da contemporaneidade, que tematizam a própria história da dança com os seus modos inventivos de se colocarem novamente em uma dança acontecida antes, é possível entender que aprender já significa transformar e performar o arquivo, uma vez que o que dele acessamos é pelo filtro da **carne** que somos e da qual se constitui o próprio arquivo que, muito mais do que um mero depósito de documentos, é um “sistema geral de formação e transformação de enunciados” que se transmutam, por esse mesmo sistema, em “acontecimentos e coisas”. (FOUCAULT, 1972, p. 148 apud LEPECKI, 2011, p. 120)

17 Supervisora da etapa holandesa da minha pesquisa pós-doutoral e autora de um dos artigos do livro *The Oxford handbook of dance and reenactment*. (FRANKO, 2017)

Por fim, como último ponto, mas não menos importante, meu interesse na ferramenta do *reenactment* no contexto educacional se relaciona com ensinar uma história da dança “mais na carne” (BLEEKER, 2012, p. 13) e difere do objetivo original de Collingwood, no início do século XX, atrelado a conferir cientificidade à História, de capturar a lógica de um agente histórico do passado. Com a mesma compreensão de que aprender, ao performar o arquivo, já significa transformar, tenho proposto aos estudantes a conduta de uma **reagência** (MARQUES; BRITTO, 2018), uma transcrição da noção de *reenactment* para os objetivos pedagógicos no ensino de História da Dança. Uma vez que as possibilidades de resultados dramatúrgicos são ainda mais abertas do que as de obras de *reenactment*, cujo objetivo, diferentemente de retomar uma experiência do passado para compreendê-la, é produzir outras agências, aqui já entendo agência de modo atrelado à ideia de performatividade e parto do pressuposto de que modos de racionalidade distintos produzem agências distintas. (BUTLER, 2015)

Biblioteca de dança: arquivato, experiência e carne a partir do presente

A biblioteca é uma das instituições mais antigas e cumpre, em especial quando é pública, papéis sociopolíticos fundamentais, tais como a democratização do acesso à informação, a oferta de condições de aprendizagem continuada e um território de encontro, interações, debates, manifestações culturais e artísticas, preservação da memória e exercício de cidadania e de dignidade. Essa importância se estende, ainda, ao livro e ao conhecimento, bem como às outras instituições a eles relacionadas e, nesse momento, ameaçadas por uma necropolítica que trata direitos, memórias, constructos, esforços históricos e até vidas como indignos de serem preservados e indignas de luto. (BUTLER, 2020) Negacionismos, o ódio ao conhecimento e aos professores e a taxaço de livros sob falsos argumentos de que só a elite os consome também são modos pelos quais as “[...] bibliotecas também morrem. As grandes, as oficiais, as públicas, são por vezes assassinadas espetacularmente, quer dizer, incendiadas ou bombardeadas [...]”. (BONNET, 2013, p. 139) Por todo este contexto, e dado o cenário vivido em nosso país em 2021, reforça-se o caráter político do valor conferido à biblioteca pela instalação coreográfica que aqui discuto.

Apesar de não restar dúvida sobre a legitimidade e o valor estético das adaptações de obras artísticas para as possibilidades expressivas que as

tecnologias permitem e o isolamento social impõe, bem como sobre a importância dessas adaptações e dos editais que as viabilizam – tanto como alternativa para os artistas quanto para o público confinado –, penso ser importante reconhecer e frisar que isso não significa um apagamento do que se perde na experiência à distância, fora dos espaços públicos de aparição performática. Destaco, em vista disso, o caso da Biblioteca de Dança pelos sentidos particulares que o espaço concreto da Biblioteca confere ao trabalho em jogo:

A escolha por realizar a instalação em bibliotecas diz respeito a diversos fatores: por ser espaço onde frequentemente são realizadas contações de história; pelo desejo de penetrar nos códigos e dispositivos de organização espacial e corporal desse espaço; pela possibilidade de animar coreograficamente um espaço destinado a arquivar histórias, narrativas, ficções; por ser um ambiente de negociação coletiva; pela busca de outros interlocutores diferentes daqueles que frequentam um teatro, entre outras razões. [...] As bibliotecas são espaços feitos para reunir ficção, história, teoria e poesia. Nessa direção, a obra toma como parâmetro de organização coreográfica o modo de funcionamento de uma biblioteca, onde cada usuário decide qual livro pegar, por qual capítulo iniciar a leitura, por quanto tempo permanece com cada livro e como divide a atenção entre os livros disponíveis (informação verbal).¹⁸

18 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

O projeto não tem como desejo ou objetivo perturbar ou ferir os códigos de silêncio e quietude comuns a esse espaço, mas negociar com eles. Não busca produzir “uma situação invasiva, mas gerar visibilidade para uma ação performativa na biblioteca, animando-a com uma experiência que nem sempre acontece lá”. (ALENCAR; MACHADO, 2020, p. 4) Os “volumes” da Biblioteca de Dança são de carne e osso e se movem, trazendo à cena uma relativização da primazia do conhecimento logocêntrico para dar espaço às histórias que são feitas não só de palavras, mas também de gestos, movimentos, adereços, objetos, intensidades e afetos. Dessa forma, existe, a um só tempo, uma atitude de respeito à instituição e ao que lhe é usual e um gesto que alarga as possibilidades de vivenciar e compreender a biblioteca como uma instituição de aquisição e trocas, sobretudo, de saberes. Ademais, alarga-se a natureza desses saberes por meio da primazia da experiência, reposicionando a relevância cognitiva do corpo como o lugar de acontecimentos e recepção desses saberes.

Figura 2 – Biblioteca de Dança versão presencial. Performer: Luiz Thomaz Sarmento



Foto: Patrícia Almeida

Os artistas-volumes da Biblioteca correspondem ao que Yvonne Hardt (2017, p. 258) chama de “arquivos corporais móveis”, assim como os conhecimentos que circulam pela biblioteca, com a intervenção dos artistas, consistem em “conhecimentos corporificados”. (HARDT, 2017, p. 257) Por meio das possibilidades amplas do *reenactment*¹⁹, os artistas-volumes se colocam novamente em experiências de danças ou eventos performáticos vistos no seu passado, performando as memórias do que os levou até esses acontecimentos. São, assim, fragmentos do próprio acontecimento ou da obra a que assistiram e, ainda, as reverberações posteriores dessa obra e os seus sentidos para a vida dos artistas – em alguns casos, até o presente.

Essa condição de **arquivos corporais móveis** remete às compreensões mais atuais de memória e arquivo, com as suas transformações de concepção mutuamente implicadas. Abordagens cognitivistas propõem a passagem do modelo de memória como um conjunto de itens estáticos em espaços de armazenamento para o modelo de memória como algo distribuído ou conexionista. (SUTTON, 1998 apud DE LAET, 2018) No primeiro caso, a memória é vista como um “lugar [...] a partir do qual vestígios do passado relativamente estáticos são recordados” (SUTTON, 1998, p. 11 apud DE LAET, 2018, p. 145) e em que são empregadas metáforas espaciais. Em contraposição, no segundo modelo, as memórias são concebidas como construções transitórias que resultam das conexões que se dão no próprio corpo e entre o corpo e o ambiente e que, por isso, são melhor referidas por “metáforas dos movimentos da memória e dos traços dinâmicos”. (SUTTON, 1998, p. 13 apud DE LAET, 2018, p. 145) Paralela a essa transformação de

19 Na introdução do importante livro sobre a prática do *reenactment* na dança, *The Oxford handbook of dance and reenactment*, o seu editor, Mark Franko (2017, p. 8), faz a distinção entre as noções de *reenactment* e reconstrução de uma obra, indicando a amplitude do primeiro termo, que corresponde a diálogos mais amplos, inventivos, interpretativos e até críticos em relação a uma dança do passado, ao passo que o segundo diz respeito às tentativas de refazer fielmente uma obra, com certa ambição de produzir a ilusão de trazer o passado à tona.

entendimento, desestabilizam-se também as tradicionais compreensões de arquivo: de repositório de armazenamento, registro e classificação de documentos, vestígios e rastros do passado, passa a ser pensado como um sistema complexo formativo, transformativo, disperso e dinâmico.

Timmy De Laet (2018) articula essa discussão sobre transformações implicadas da memória e do arquivo com o papel do *reenactment* para pensar memória e arquivo especificamente em dança. Segundo o pesquisador, a diversidade de fontes mnemônicas à que recorrem os artistas que trabalham com estratégias de *reenactment* reflete a dispersão, a movência e o caráter distributivo e conexionista que constitui a característica de memória da dança, uma vez que o exercício do *reenactment* incita os coreógrafos e performers a interagir com “diferentes tipos de memória e objetos”, numa “incessante (re)ge(ne)ração²⁰ das memórias”. (DE LAET, 2018, p. 145-146) Da mesma forma, o autor menciona que a literatura sobre o *reenactment* tem conceitualizado os corpos dos artistas, nessa prática, como arquivos móveis criativos e transformadores (LEPECKI, 2010 apud DE LAET, 2018) ou apontado para a “memória da carne nos repertórios incorporados das práticas de arte ao vivo”. (SCHNEIDER, 2011, p. 6 apud DE LAET, 2018, p. 147)

Ao longo do processo de “(re)ge(ne)ração das memórias” (DE LAET, 2018, p. 46), os artistas-volumes da Biblioteca de Dança podem acessar variadas fontes e vestígios sobre as experiências em dança, obras ou outros acontecimentos performáticos, como “*folders de espetáculos, resenhas críticas ou mesmo registros em vídeo*” (informação verbal)²¹, a fim de auxiliar o acionamento dessas memórias que serão compartilhadas. Mas, uma vez na contação, os *performers* não devem usar os documentos-vestígios, e sim incorporar as memórias que eles se permitiram acionar de modo performativo, a fim de que esses vestígios não assumam “*qualquer caráter comprobatório das ficções criadas ou de reforçar o status de uma suposta ‘história oficial’*” (informação verbal).²² Isto corresponde a dizer que os artistas podem fazer uso de recursos “excorporados” de memória – os documentos acessados – ao longo das suas pesquisas para a estruturação das contações dançantes, mas devem compartilhá-la como memória “incorporada”. (LEPECKI, 2010, p. 39 apud DE LAET, 2018, p. 137-138)

A partir dessa amplitude nas concepções de memória e arquivo, reforçada pelo exercício de recobrar a memória como público de uma obra e tentar se colocar novamente tanto nessa experiência quanto na dos artistas da obra contada, arrisco que, junto com memória e arquivo, alarga-se também o sentido de biblioteca para a Biblioteca de Dança para além da sua concretude espacial de abrigo de livros, vídeos, entre outros documentos.

20 Essa foi a forma como se optou por traduzir a palavra do texto de Timmy De Laet (2018) para a revista *MORINGA*.

21 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

22 Informação fornecida por Jorge Alencar e Neto Machado em questionário, em 2018.

Novamente, o fato de vermos essa amplitude de sentido não diminui a importância, para esse projeto, da escolha original de fazer a contação acontecer no espaço concreto da instituição biblioteca, pelas razões mencionadas no início deste tópico.

Entretanto, interessa-me pensar que, entre os recursos “excorpoados” que são assimilados, performativamente, a uma memória incorporada, estão os infindáveis livros e, conseqüentemente, o espaço que, por excelência, é dos livros o seu principal reduto. O livro, como experiência, também será novo e irrepetível a cada leitor, sendo que lhe são atribuídas incessantemente novas interpretações a cada experiência singular de leitura. Como parte do arquivo, os livros também compõem o **arquivoato**, pois os sentidos que podem ajudar a produzir não estão no objeto livro como artefato em uma estante, mas na relação dialógica e de mão dupla que estabelece com quem o lê ativamente. Eleonora Fabião (2012) propõe o conceito de arquivoato como parte da argumentação de que uma escrita historiográfica performativa precisa reavaliar binarismos excludentes que polarizam historiador e fato, observador e objeto e pesquisador e arquivo, articulando este último conceito com o conceito de **carne** de Maurice Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível* (2019, p. 167)²³:

Cabe-nos rejeitar os preconceitos seculares que colocam o corpo no mundo e o vidente no corpo ou, inversamente, o mundo e o corpo do vidente, como numa caixa. Onde colocar o limite do corpo e do mundo, já que o mundo é carne? [...] O mundo visto não está “em” meu corpo e meu corpo não está “no” mundo visível em última instância: carne aplicada a outra carne, o mundo não envolve nem é por ela envolvido. [...] A película superficial do visível é apenas para minha visão e para meu corpo. Mas a profundidade sob essa superfície contém meu corpo e, por conseguinte, contém minha visão. Meu corpo como coisa visível está contido no grande espetáculo.

A partir disso, Fabião (2012) argumenta que o historiador olha o arquivo, mas também é olhado por ele e escuta dele vozes, numa atitude de atividade e receptividade em que o arquivo é também uma fonte de experiência. Aproxima-se e distancia-se de seu objeto de estudo, ao ponto de se (con)fundir com ele. Dessa forma, “o historiador é necessariamente parte do arquivo e pesquisar é parte do fato sendo pesquisado”. (FABIÃO, 2012, p. 55)

A biblioteca pensada para além de sua concretude espacial, logo, como um território em que corpos circulam e ocupam para encontros e trocas de saberes, a partir da relação dialógica com os livros, da realização

23 A edição que cito, bem como o trecho, é diferente da citada por Fabião, cujo trecho é mais extenso. Meu objetivo é deixar mais evidente o argumento construído por Merleau-Ponty que, a meu ver, contribui para elucidar melhor a noção de arquivoato proposta por Fabião (2012).

de debates, das parcerias e das reuniões de estudo, assim como o arquivo, também pode ser pensada como **carne**. Como tal, é difícil colocar o limite entre ela e os corpos que por lá circulam e ocupam para produzirem discursos, sentidos e afetos. Ainda, como fonte de experiência, a biblioteca “é [...] aquilo que ‘nos passa’, ou nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos forma e nos transforma”. (LARROSA, 2018, p. 28) O corpo está contido na experiência da qual a biblioteca é fonte e é por ela também formado e transformado. Dessa forma, argumento que, apesar da ausência do espaço físico nas versões virtuais da Biblioteca de Dança, os artistas-volumes carregam consigo o que também está contido em seus corpos da experiência de performar naquele lugar. É como se de repente uma biblioteca e os seus significados fossem levados, também, a cada casa-corpo-carne em que se encontra alguém confinado a fruir os episódios da Biblioteca de Dança.

Figura 3 – Biblioteca de Dança versão em vídeo. Performer: Talita Florêncio



Foto: Larissa Lacerda.

Este espectro do espaço concreto da biblioteca é aludido, nos vídeos da temporada virtual, pela presença de uma, duas ou até três estantes repletas de livros, junto às quais cada artista performa o seu episódio adaptado para esse novo formato. Ainda, a logomarca animada que aparece no início de cada episódio sugere uma organização de volumes moventes em prateleiras dinâmicas. Claro que isso não acontece na versão em *podcast*, restringida à experiência auditiva, mas tanto em uma quanto em outra versão, ainda outro componente reatualiza e recupera essa presença: a vinheta. Esta faz referência à ação de datilografar, numa conotação ao ato de escrever um livro nos tempos passados, quando o esforço maior implicado nessa ação talvez conferisse ênfase à dimensão corpórea da tarefa.

Outra afinidade epistemológica entre o projeto da Biblioteca e o que venho incentivando como conduta aos estudantes de História da Dança e da Performance é a compreensão de que a História precisa ser útil para pensar a vida a partir do presente. Crítico, no século XIX, à ciência positivista, à história científica, à categoria de verdade e ao que chamou de “excesso de história” – que incluía o culto do passado pelo passado –, Nietzsche (2005) antecipa uma das ideias que aparece no século XX: o presentismo (BARROS, 2011). Segundo o filósofo, “[...] é preciso que o conhecimento do passado seja sempre desejado somente para servir ao futuro e ao presente, não para enfraquecer o presente ou para cortar as raízes de um futuro vigoroso”. (NIETZSCHE, 2005, p. 98-99)

A pergunta com a qual os artistas-volumes da Biblioteca de Dança finalizam cada um de seus capítulos, dirigida ao público, mas feita antes ao próprio artista por si, é uma evidência de que, para este projeto, a história da dança não tem um valor autotélico, constituindo um conhecimento a serviço da vida. A pergunta reforça o *status* de saberes da experiência das histórias contadas, fazendo a ponte entre o conhecimento e a vida, e se atualiza a cada presente em que as histórias são recontadas. Prova disto é que várias das histórias adaptadas para os formatos digitais têm as suas perguntas atualizadas, passando a se relacionarem com os sentimentos que atravessam os(as) artistas da Biblioteca no contexto do isolamento social. Como um passado que se reinventa a cada presente, como se existissem “tanto passados quanto presentes” (BARROS, 2011, p. 213), Vânia Oliveira, na temporada de vídeos nas redes sociais do Sesc Avenida Paulista (BIBLIOTECA..., 2021f), ressignifica um dos seus capítulos, já existente na versão presencial²⁴, para o momento em que ela e o público se encontram: a pandemia da covid-19. É assim que o seu capítulo um, *Convocação ancestral*, evoca uma experiência que passa a ser definida pela artista como “uma dança que me arrebatou durante a pandemia”. (BIBLIOTECA..., 2021f, n.p)

O acontecimento que abrange um canto e uma dança que ligam “o mundo dos vivos com o mundo dos vivos invisíveis” (BIBLIOTECA..., 2021f, n.p) é iniciado com um grito de uma mulher, um grito que, segundo a narradora, se assemelha a um lamento – canção triste –, a um vissungo – cantiga de trabalho em língua africana – ou a uma ladainha – canto inicial da roda de capoeira. A imagem contada é a de uma mulher negra, com “vestido branco, cabelos crespos, correndo com braços abertos em direção ao mar. Era um lindo encontro: ela e o mar; o mar e ela”. (BIBLIOTECA..., 2021f, n.p) De uma caminhada muito longa, a história narrada chega a

24 Segundo matéria publicada na página eletrônica do Sesc de São Paulo, a temporada em formato on-line compila capítulos já existentes no trabalho presencial de dez artistas provenientes de variadas cidades do país. Os capítulos são escolhidos e adaptados para a versão virtual. (BIBLIOTECA..., 2021c)

uma dança, que se dá “na beira da praia, a sombra dela dançando, movimentos fortes, sempre ligando o mundo dos vivos e o mundo dos vivos invisíveis”. (BIBLIOTECA..., 2021f, n.p)

A contação do capítulo um de Vânia Oliveira, que certamente evoca o mesmo acontecimento em sua versão presencial, atualiza-se, em sua temporada pandêmica, e fala para a vida em um país em que a situação de uma pandemia mundial é agravada por uma necropolítica atrelada ao que Vladimir Safatle (2020, n.p) chamou de “Estado suicidário”. Trata-se, segundo o autor, de um experimento do qual somos vítimas e cujo objetivo é a catástrofe do próprio Estado, “um novo estágio nos modelos de gestão imanente ao neoliberalismo” (SAFATLE, 2020, n.p), um experimento de destruição de corpos em que os alvos são, ainda mais acentuadamente, vidas tratadas como indignas de luto” (BUTLER, 2020): a população pobre, negra, LGBTQIA+, periférica etc.

Assim, o mundo dos vivos invisíveis se presentifica nessas “vidas invisíveis”, por assim dizer. Nesse contexto, numa dança que de fato nos arrebatava, a pergunta dessa voz feminina negra, corporificada por Vânia Oliveira, atualiza-se em nossa perplexidade: “Oh meu deus, que mundo é esse? Oh deus, que mundo é esse, onde a morte é a nossa irmã?”. (BIBLIOTECA..., 2021f, n.p) Ademais, como performer negra, a artista-volume politiza essa convocação ancestral, ouvindo as vozes de outras mulheres negras que fizeram das suas vidas uma luta contra o racismo, o preconceito de gênero e sexualidade e a intolerância religiosa, por exemplo, Marielle Franco, Lélia Gonzalez, Makota Valdina, entre outras.

Apesar da condição de distanciamento não permitir conversar com o público como no formato presencial, que visam promover pontes afetuosas entre a história da dança e as vidas dos espectadores, de acordo com Jorge Alencar e Neto Machado, as conexões entre conhecimento, arte e vida e passado e presente são asseguradas por uma situação enunciativa em que os *performers* assumem vozes de contemporâneos que falam aos seus contemporâneos e estabelecem uma relação interativa e crítica com o passado. O trabalho permanece sendo motivado pelas experiências passadas dos artistas quando estavam na condição de público, coreógrafo ou bailarino, convocando o público, assim, a pensar sobre essas experiências como suas.

Logo, a pergunta de fundo que atravessa todo o trabalho parece ser sempre a mesma: “o que pode uma obra na vida de alguém?”. (ALENCAR; MACHADO, 2020, p. 2)

Considerações finais

Tal pergunta – *O que pode uma obra na vida de alguém?* – é também sobre a que **experiência** uma obra nos convoca e, assim, mais uma vez, ela se renova no presente não só pelo fato de que, “em um momento em que não é possível realizar apresentações cênicas presenciais junto ao público devido à pandemia, ativar memórias de coreografias é um jeito de torná-las presentes”. (ALENCAR; MACHADO, 2020, p. 2). Atualiza-se porque, nesse mesmo contexto, estamos exauridos por um conjunto profuso e alucinante de informações, más notícias, inúmeras opiniões em debates, *lives* etc. a uma velocidade impossível de acompanhar. Além disso, como discute André Lepecki (2020) em seu texto *Movimento na pausa*, da série *Pandemia crítica* da Editora n-1, a pandemia e o desastre consequente dela pedem paragem, mas nós não paramos. Ao contrário, confinamos nossos movimentos e continuamos tão ou ainda mais produtivos, como parte do mesmo projeto necropolítico a que se refere Vladimir Safatle (2020).

Logo, podemos nos dar conta de que a realidade em que estamos enredados contém tudo que nos pode afastar de ter uma **experiência**, como argumenta Larrosa (2018): os excessos de informação, opinião, velocidade e trabalho.

A experiência [...] requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2018, p. 25)

Isso ganha ênfase nos episódios de *podcast*, em que somos motivados a diminuir os estímulos, nos calar, ancorar a nossa escuta na “lentidão” de não fazer muitas coisas ao mesmo tempo. O quinto episódio do *podcast*, de Cami Carvalho, *Tateando um sonho* (BIBLIOTECA..., 2021b), conta uma experiência de uma imersão no evento de “Contato improvisação” no Vale do Capão, na Chapada Diamantina. Além do acontecimento contado se referir a um tempo-espaço e a um exercício que suspendem as velocidades e outros excessos que nos afastam de termos uma **experiência**, a artista-volume propõe, ao final, uma dinâmica que o público pode realizar em casa: ele deve experimentar olhar para um objeto demoradamente e perceber se

consegue ver detalhes antes não percebidos, ou talvez esquecidos, e pensar que movimentos isso gera.

Então, a pergunta – a que experiência uma obra nos convoca? – não só se renova, como também se reposiciona como a proposta de nos colocarmos nessa experiência de estar diante de uma obra, e, para tanto, é preciso justamente parar. Parar para escutar, escutar mais devagar e sentir, uma vez que todas essas versões virtuais da Biblioteca de Dança que adentram o espaço de confinamento nos convidam a suspender a nossa atenção para o excesso de informações, opiniões, velocidade e trabalho e nos voltarmos para uma **experiência**.

De dentro da sua casa em comum, e à frente de parte da sua biblioteca, os diretores Jorge Alencar e Neto Machado, pelo projeto #Emcasacomsest (JORGE..., 2020), também nos convidam a suspender o automatismo da ação de sobreviver para ouvir memórias à serviço da vida no presente, disponibilizando três dos seus capítulos como artistas-volumes. Assim como os episódios do *podcast* e os vídeos da temporada on-line da Biblioteca, a *live* realizada pelos diretores atualiza os propósitos performativos dessas histórias: “reinventar mundo sem perder de vista uma questão central: [...] Quais as poéticas e políticas em questão?”. (FABIÃO, 2012, p. 56)

Do lugar público da biblioteca – o palco presencial – à intimidade da casa, os(as) artistas da Biblioteca de Dança, assim como tantos outros que têm adaptado ou mesmo criado os seus trabalhos para o contexto de distanciamento social, têm produzido uma poética e uma política das quais poderemos recordar, certamente, como algo que nos aconteceu, uma **experiência**, e que servirá para pensarmos sobre a vida por meio do gesto que eles articulam para o futuro. Tal gesto é poético e político de resistência e reinvenção dos modos de existir como artistas, mas é também um gesto generoso de assegurar que nos mantenhamos em casa, oferecendo-nos a chance de que algo nos ocorra em nosso confinamento para além do medo da morte, na direção contrária daqueles que querem gerir o destino do nosso corpo como parte do seu experimento de Estado suicidário.

Referências

ALENCAR, J.; MACHADO, N. Biblioteca de dança: dossiê elaborado para uso interno do projeto. Salvador: Biblioteca de dança, 2020.

BARROS, J. D. *Teoria da história: os paradigmas revolucionários*. Petrópolis: Vozes, 2011. v. 3.

BIBLIOTECA DE DANÇA #3: dançando à procura. [Locução de]: Letícia Pereira [S. l.]: dimentiproducoes, 10 abr. 2021a. *Podcast*. Disponível

em: <https://open.spotify.com/episode/2T7O5eCtInkJzJhnmBkm2T>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA DE DANÇA #5: *tateando um sonho*. [Locução de]: Cami Carvalho. [S. l.]: dimentiproducoes, 10 abr. 2021b. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/28NdkqLaPYXTR5V4C1PgLp>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA DE DANÇA #5: *tateando um sonho*. [Locução de]: Cami Carvalho. [S. l.]: dimentiproducoes, 10 abr. 2021b. *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/28NdkqLaPYXTR5V4C1PgLp>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA de dança – Cláudia Muller. 6’26”. *Sesc Avenida Paulista*. YouTube. 2021d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FNz-BlOE2iEs>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA de dança – Ruan Wills. 5’55”. *Sesc Avenida Paulista*. YouTube. 2021e. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hB-JwiYAF8og&t=10s>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA de dança – Vânia Oliveira. 7’15”. *Sesc Avenida Paulista*. YouTube. 2021f. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F-Z8eTkD4Kww>. Acesso em: 29 abr. 2021.

BIBLIOTECA de dança online no *Sesc Avenida Paulista*. Sesc, 15 jan. 2021c. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/15051hdhdfhdjjskjdkc_

BLEEKER, M. (Re)Enacting thinking in movement. In: FRANKO, M. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford, 2017. p. 215-227.

BLEEKER, M. (Un)Covering artistic thought unfolding. *Dance Research Journal*, Oak Creek, v. 44, n. 2, p. 13-25, 2012.

BONNET, J. *Fantomas na biblioteca: a arte de viver entre livros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, J. *Sin miedo: formas de resistencia a la violencia de hoy*. Madrid: Taurus, 2020. E-book (82 p.).

COLLINGWOOD, R. G. *The idea of history*. Mansfield: Martino Fine Books, 2014. [1946].

DE LAET, T. *Corpos co(se)m memórias: estratégias de re-enactment na dança contemporânea*. *MORINGA – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 9, n. 2, 2018, p. 133-153. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43632>. Acesso em: 29 abr. 2021.

FABIÃO, E. B. Performance e história: em busca de uma historiografia performativa. In: PELAS VIAS DA DÚVIDA: SEGUNDO ENCONTRO DE PESQUISADORES DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: PPGAV, 2012. p. 46-56.

FEBVRE, L. *Combates pela história*. Lisboa: Presença, 1989.

FRANKO, M. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford, 2017.

HARDT, Y. Pedagogic in(ter)ventions: on the potential of (re)enacting Yvonne Rainer's continuous project/altered daily in a dance education context. In: FRANKO, M. (ed.). *The Oxford handbook of dance and reenactment*. New York: Oxford, 2017. p. 247-265.

JORGE Alencar e Neto Machado em "biblioteca de dança" no dança #emcasacomsesc. 33'00". *Sesc São Paulo*. YouTube. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pXJKACuo2bo&t=1776s>. Acesso em: 29 abr. 2021.

LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LEPECKI, A. Movimento na pausa. *n-1 edições*, 2020. Disponível em: <https://www.n-redicoes.org/textos/147>. Acesso em: 30 abr. 2021.

LEPECKI, A. O corpo como arquivo: vontade de reencenar e as pós-vidas de obras de dança. In: OLIVEIRA JUNIOR, A. W. (org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 103-140.

MARQUES, R. R.; BRITTO, F. D. Reagências do/no presente: propostas para o ensino de uma historiografia da dança corporificada e afetiva. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 8, n. 16, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15593>. Acesso em: 27 abr. 2021.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2019. E-book (404 p.).

MOMBAÇA, J. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NIETZSCHE, F. II consideração intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida. In: NIETZSCHE, F. *Escritos sobre história*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005. p. 67-178.

RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

SAFATLE, V. Bem vindo ao estado suicidário. *n-1 edições*, 2020. Disponível em: <https://www.n-redicoes.org/textos/23>. Acesso em: 30 abr. 2021.

RESENHAS



FRONTEIRAS E ENCRUZILHADAS DE UM TEATRO DE ORIGEM

Zeca Ligiéro é um pesquisador e artista incansável das performances culturais afro-ameríndias. A sua vida acadêmica e as suas experiências de vida se confluem e formam cruzos que estabelecem conceitos de base para o seu mais recente livro, lançado em 2019, que traz o título *Teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias*.

Há 23 anos, Ligiéro criou, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), o Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias (NEPAA). No viés criativo e artístico, seus trabalhos acadêmicos dialogam com a necessidade – inseparável da experiência – de vivenciar as celebrações e rituais vindos de tradições e com a convicção sobre a importância do **corpo a corpo** como ação de pesquisa e vida que se entrelaçam. Essas fronteiras entre a ciência acadêmica e os saberes ancestrais perfuram pragmatismos e hierarquias. Nesse sentido, este livro evidencia a necessidade de revisitar e atravessar outros horizontes performáticos vindos das Américas, bem como do continente africano e da Turquia, no intuito de traçar relações com os nossos **brasis** e as suas tradições.

Na introdução do livro, é importante destacar e reafirmar que o teatro de origens não quer ser definido como um início histórico, mas sim como um movimento contínuo que se revela entre ligações do passado, presente e futuro. Em tais ligações, o teatro é uma rede de linguagens que envolve canto, dança, batuque, encenações e rituais que, por sua vez, são inseparáveis, ao contrário da ideia que o mundo eurocêntrico quer implantar de emoldurar cada função sem enredamentos e diversidades. O conceito de teatro de origens demonstra um conjunto de ações que tece em rede e estabelece um diálogo com um tempo mágico e permeado por encantamentos.


As escritas do livro trazem a importância de uma religação com as forças da natureza, valorizando nações e povos marginalizados pela cultura dominante colonizadora. Tais performances, discutidas na publicação, incluem os saberes de povos originários, como os das diásporas africanas, e dialogam com os saberes e experiências orais tradicionais, igualando, assim, tanto os ritos quanto as festividades como tão relevantes quanto a definição absolutista do teatro nas instituições acadêmicas.

Na experiência real, cada capítulo evidencia definições diferentes para teatralidade, expressas a partir de festas populares, rituais sociais, culturais e religiosos, além de outras expressões performáticas. Ao fazer isso, Ligiéro

Juliana Bittencourt

Manhães

Artista, pesquisadora e docente de Atuação Cênica na Unirio. Coordena o Coletivo Matuba, o grupo de pesquisa Pedagogias Brincantes e o Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndias (NEPAA). Faz parte do Laboratório Artes do Movimento. E-mail: juliana.manhaes@unirio.br



reafirma a participação do sujeito individual em uma dimensão coletiva. Em nenhum momento o autor questiona a validade do teatro ocidental em si, apenas demarca uma crítica à perspectiva hegemônica autoritária ao recuperar a experiência do sensível das tradições e valorizar suas relações com o sagrado, dignificando o teatro como um desdobramento do ritual. São, assim, outras relações que entrelaçam cosmogonias e epistemologias de nascimentos diversos. Tais encruzilhadas também tecem um embate contra o colonialismo e outras repressões institucionais engessadas.

Os textos-capítulos são escritos-pensamentos que atravessam margens, não porque chegam a conclusões precisas, mas porque têm o intuito de revelar realidades diversas e confrontar as características e qualidades do que o autor está chamando de teatro das origens. Não se trata de uma obsessão por chegar a um início originário, como já foi dito, mas sim por defender as matrizes e motrizes dessas performances como uma árvore viva e em diálogo com o momento presente.

Sendo assim, já no primeiro capítulo, *Características e qualidades do teatro de origens*, Ligiéro dissecou a relação entre os elementos cênicos e “como o ritual se transforma em teatro”. (LIGIÉRO, 2019, p. 35) No segundo artigo, intitulado *Teatro ameríndio ancestral: performance, ritual e festa em narrativas pré-colombianas*, o autor tece relações entre

[...] os elementos da dança e suas complexas coreografias, o uso de máscaras, os elaborados desenhos corporais, a arte plumária, o canto, as brincadeiras e a dramatização de animais selvagens e seres encantados mitológicos, além do profundo sentido ritualístico. (LIGIÉRO, 2019, p. 91)

Ligiéro destaca, assim, a relação entre tradição oral e a encenação como o processo de restauração do comportamento ancestral.

No terceiro capítulo, nomeado *Danças de brincantes do Brasil e dança dos dervixes da Turquia: diferenças por contrastes – jogo, ritual e espetacularização*, Ligiéro revela que pontos de contato e diferenças são “parte de um estudo comparativo entre as performances religiosas e seculares provenientes da África e presentes no Brasil junto com as de outras tradições do mundo árabe/turco”. (LIGIÉRO, 2019, p. 129) Em *Goro Vodun (Togo e Gana) e Mapiko (Moçambique): teatro de divindades que brincam com a violência humana*, o quarto capítulo, o autor analisa “o desenvolvimento de um estudo comparativo da produção de dois grupos étnicos distintos, cujos

elementos urbanos e rurais encontram-se imbricados num mesmo tipo encenação nascida no bojo do ritual”. (LIGIÉRO, 2019, p. 165)

Já em *Matrizes culturais: do ritual à cena contemporânea a partir de duas performances: Sotzil Jay (Maia, da Guatemala) e Danbala Wedo (Afro-Brasileira, do Benin, Nigéria e Togo)*, o quinto capítulo do livro, em que Ligiéro escreve sobre a relação das matrizes culturais pensando do ritual à cena contemporânea, o autor afirma que “para entender as relações do corpo com a espiritualidade e a filosofia africana, principalmente dentro do ritual e também em situações do entretenimento, no sentido de resguardar a tradição” (LIGIÉRO, 2019, p. 199), é necessário vivenciar as tradições no corpo para em um momento seguinte revelar essas matrizes que viram matrizes nas artes da cena.

O sexto e último capítulo é *Palhaço sagrado e santo brincalhão: a origem do princípio ao fim*. Nele o autor escreve sobre o sagrado e o riso em personagens tanto da tradição católica quanto das “tradições africanas, afro-ameríndias e ameríndia, pela sua proximidade com a natureza, e dotadas de uma cosmovisão ecológica”. (LIGIÉRO, 2019, p. 234)

Além desses capítulos, há um prefácio, escrito por José Assad Cuéllar, professor da Universidade Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá, na Colômbia, e um posfácio conclusivo de Ligiéro, em que firma os encontros que teve durante as suas jornadas de pesquisa. Tal movimento de ideias e reflexões mostra que se trata de um livro resultante de uma vasta pesquisa, que nos revela as possibilidades de vislumbrarmos a diversidade do que denominamos como “teatral”, ampliando o conceito e os estudos das performances no Brasil e no mundo.

Sejam bem-vindos(as) à outra jornada crítica. Lançado em 2019, pré-pandemia, este último livro do artista e pesquisador Zeca Ligiéro nos proporciona uma viagem instigante por escritos de muitos territórios e que tanto nos fazem experienciar sensações, cheiros, imagens e muitos giros.

Referências

LIGIÉRO, Z. *Teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2019. 296 p.

ENTREVISTAS



MODOS DE REIVINDICAR A VIDA: entrevista com Judith Butler

Apresentação

Judith Butler é um dos nomes mais proeminentes do debate intelectual contemporâneo. Desde a publicação de *Problemas de gênero*, em 1990, a filósofa norte-americana tornou-se uma peça central nos debates sobre feminismo, gênero e teoria *queer*. A obra de Butler, no entanto, investiu em temas que, a princípio, parecem destoar das primeiras discussões sobre performatividade de gênero, calcadas em um diálogo crítico e denso com a psicanálise.

Ao longo das suas produções, a filósofa passou a se dedicar a questões ligadas à ética e à política a partir de outras chaves de leitura, notadamente o luto e a precariedade. Obras mais recentes, como *Vidas precárias: os poderes do luto e da violência* (2004) e *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2009), voltam o centro de interesse para a violência institucionalizada da guerra, sobretudo após os atentados de 11 de setembro de 2001, bem como para a disparidade da precariedade e do luto nas sociedades contemporâneas.

O percurso do pensamento de Butler, no entanto, antes de transitar por temas diferentes, parece convocar o leitor a se debruçar continuamente sobre um mesmo conjunto de questões: indagações sobre o valor da vida humana, da interdependência e da vulnerabilidade global – expresso principalmente no conceito de precariedade – e sobre a importância de fazer da ética um exercício constante. Essas indagações fazem com que filosofia e política sejam modalidades indissociáveis do pensamento intelectual contemporâneo.

O exercício filosófico de Butler, se tomarmos o quadro geral da sua obra, parece estar sempre preocupado com o fazer político e com possibilidades de imaginar outros mundos e formas de existência. Nesse sentido, os conceitos e as perguntas – muitas deixadas sem uma resposta definitiva – retornam em obras distintas, em interlocução constante não apenas com o presente histórico, mas também com uma miríade muito diversa de autores. Para citar alguns, Jacques Lacan, Michel Foucault, Walter Benjamin, Frantz Fanon, Achille Mbembe e Emmanuel Levinas.


João Victor de Sousa

Cavalcante

Doutorando em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Cientista social e pesquisador do grupo de pesquisa Narrativas Contemporâneas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE (PPGCOM-UFPE).
E-mail: joaos88@gmail.com

Renato Contente

Doutorando em Sociologia na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Autor de *Não se assuste, pessoa!: as personas políticas de Gal Costa e Elis Regina na ditadura militar*, livro publicado pela editora Letra e Voz em 2021. E-mail: rcontente@gmail.com



O último livro da filósofa, *A força da não violência: um vínculo ético-político*, lançado em 2020 e publicado no Brasil em 2021, reacende o interesse de pensar uma ética ativa da não violência como uma modalidade de luta por igualdade social. A obra retoma conceitos que são caros a Butler, sobretudo os de luto e precariedade, e questiona os termos em que a violência é perpetrada e institucionalizada pelo Estado. Ao pensar a vida como precária e globalmente inter-relacionada, o argumento de Butler sugere não apenas uma interrupção ativa da violência, mas também a própria consciência de que preservar a vida do outro é também preservar a nossa.

A entrevista foi realizada nos primeiros meses de 2021 – publicada originalmente na edição de julho de 2021 da revista *Suplemento Pernambuco*, mas com apresentação inédita para a revista *Dança* –, sob o impacto da pandemia do novo coronavírus, como um modo de entender o valor político do luto e da disparidade de precariedades que a pandemia desvelou em todo o mundo. As perguntas também foram orientadas a partir das nossas próprias questões em relação ao Brasil e às nossas pesquisas de doutorado em Comunicação e Sociologia, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Nos interessou, sobretudo, entender as conexões entre o negacionismo científico e o impedimento ao luto como força política, bem como as vulnerabilidades desiguais que afetam os sujeitos.

Dança: No seu livro mais recente, você discute acerca da não violência e reivindica uma igualdade radical entre as pessoas, em que possamos compreender a importância de preservarmos as vidas uns dos outros. Nesse momento de caos humanitário, diante de uma desigualdade que ceifa determinadas vidas de maneira sistemática, como a não violência pode contribuir para a elaboração de uma inteligibilidade que identifica essas vidas enquanto vivas de fato?

Judith Butler: Essa pergunta é excelente. Talvez nós tenhamos que voltar ao problema da “morte social” primeiro formulado por Orlando Patterson em relação à escravidão. Frantz Fanon formula isso de uma maneira diferente, mas ele descreve, por exemplo, a experiência de ser um homem negro em uma sociedade pervasivamente racista como um “não ser”, como um lapso em termos de ontologia. Reivindicar a própria existência não é algo fácil sob condições que negam a existência de certos indivíduos. Mas se olharmos com atenção para as estratégias de negligência ou de violência direcionada, vemos que elas presumem o caráter vivo daqueles que são assassinados ou deixados para morrer. Portanto, é preciso começar a analisar essas estratégias, entendidas como formas de lidar com a morte. Não haveria morte para se lidar se não houvesse vidas sujeitas à morte.

Também temos que produzir teoria e contar histórias que não começam com os pressupostos comuns, mas sim com o movimento de resistência. O que é essa reivindicação da condição de estar vivo feita pelos movimentos de resistência?

Dança: A invasão ao Capitólio, em janeiro de 2021, parece ser uma ação performativa coletiva que aponta para novas possibilidades de enações fascistas e de rupturas democráticas radicais. Assim como outros levantes públicos da extrema direita no mundo, soa como uma apropriação perversa da potência das assembleias públicas. Você acha que essa invasão pode ser lida como marco de uma nova ordem de orquestração política dos corpos? Acha que terá alguma ressonância significativa?

Judith Butler: Nos Estados Unidos, pelo menos, ficamos com a percepção de que, embora Trump não esteja mais no poder, os supremacistas brancos estão por toda parte. Eles não precisam ser organizados como a multidão que invadiu o Capitólio. Eles são os supremacistas brancos do dia a dia que puderam votar em Trump – e o fizeram – e que reafirmam a organização racista da sociedade. Claro, os grupos de direita que invadiram o Capitólio estavam agindo “fora da lei” e até “contra a lei”, mas não são anarquistas de direita, pois eles afirmaram o poder soberano de um presidente que imediatamente representou e decretou o poder executivo – de acordo com a lei – a fim de precisamente se colocar acima da lei. Essa formulação contraditória foi muito empolgante para aqueles que poderiam, então, atacar o governo em nome de um líder soberano. A tensão entre o congresso e a presidência tornou-se, por assim dizer, os novos termos para uma guerra civil em potencial. Os amotinados invocaram símbolos da guerra civil e da era Jim Crow, me lembrando das observações de Marx sobre a reviravolta reacionária contra o proletariado que se apropriou do simbolismo do império romano. E, ainda assim, nada disso pode ser compreendido a partir das mídias sociais e das culturas de crença que as teorias da conspiração produziram. Uma revolta contra a democracia e a favor de um governo autoritário é bastante crível. E me preocupo com o Brasil, pois novas tensões surgem da retórica militar de Bolsonaro e das alianças em andamento com o poder militar. Mas sim, é hora de analisar uma performatividade reacionária em relação às novas formas de assembleias.


Dança: No contexto da pandemia do novo coronavírus, o número de mortos em um período de tempo tão curto e por uma única causa imprime um medo e um luto generalizados. Contudo, os rituais ligados à morte e à dor coletiva são impossibilitados de serem vivenciados da maneira como os conhecíamos. O enlutamento parece deixar de pertencer à esfera coletiva e

se volta para o indivíduo. Quais implicações isso pode gerar em termos de uma mudança da potência política dos sujeitos?

Judith Butler: As implicações disso são enormes. O luto público não é apenas uma forma de uma comunidade lembrar e reparar seus laços, mas também de reconhecer o valor daqueles que foram perdidos. É também uma ocasião para refletir sobre quantas vidas foram perdidas por causa de um fracasso das políticas públicas. O número de mortes evitáveis, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, é devastador, e todas elas devem ser contadas, devem ser levadas em conta. Desta forma, o luto e o protesto estão ligados, como vemos nas ações públicas contra o feminicídio, e no movimento “Black Lives Matter”.

Dança: A pandemia da aids foi enquadrada como um problema de nicho quando eclodiu nos anos 1980. A pandemia da covid-19 estende-se em escala global, evidenciando nossa precariedade e interdependência. No entanto, a curva das mortes não é homogênea: raça, classe, gênero e regionalidade são fatores de vulnerabilidade. Isso dificulta que o luto seja entendido em sua potência política coletiva? Ou se trata de um outro enlutamento de nicho, em que a “luta pela vida” assume diferentes sentidos de “luta” e “vida” para categorias sociais distintas?

Judith Butler: Eu acredito que as reações públicas globais estão se movendo em duas direções ao mesmo tempo. Talvez seja uma oscilação entre dois sentimentos públicos diferentes ou talvez seja a consolidação de um conjunto contraditório de forças sociais. Ainda não tenho certeza, e não estou certa de que alguém possa saber com certeza. Por um lado, o luto agora é privado ou localizado em comunidades do Zoom ou encontros informais fora de casa. Por outro lado, há a sensação de que o vírus pode afetar qualquer pessoa, não importa a nação ou a categoria social. Assim, nos atemos à interdependência global ao mesmo tempo em que somos afastados do mundo para dentro de casa ou para bolhas restritas. O ambiente doméstico contém suas próprias políticas sexuais e de gênero e se tornou o local da violência doméstica renovada e intensificada, com mulheres mais vulneráveis e mais exploradas pelo seu trabalho. Ao mesmo tempo, alguns ambientes domésticos se tornaram mais porosos, misturando-se com bairros, comunidades e redes virtuais. As comunidades de desabrigados estão agora ligadas a ativistas por meio de pontos de encontro públicos e conexões virtuais, e isso ajuda a desdomesticar as relações de parentesco. Ao mesmo tempo, o “global” deixa de ser uma abstração na medida em que vírus detectados pela primeira vez em uma parte do mundo emergem em outras partes, nos conectando de uma forma estranha. Isso tem levado a algumas



formas deploráveis de racismo, especialmente contra o povo asiático. Ao mesmo tempo, produziu uma solidariedade empática que pode nos auxiliar a pensar nas alianças globais necessárias para combater as mudanças climáticas e a violência nas fronteiras.

Dança: Por mais que seja impossível pensar em futurologia, é quase um lugar comum afirmar que “um novo mundo” está sendo gestado e que a ciência parece ocupar um lugar de centralidade nessa transição para um mundo pós-covid-19. Nesse “novo mundo” e nesse momento de crise, qual o lugar das ciências humanas e da filosofia?

Judith Butler: Há sempre a questão do “valor”: quais vidas têm valor e o que significa afirmar o valor de uma vida? Como esse valor é criado? Sob quais condições? E por quais valores nós lutamos que vão além e contra os valores de mercado? Estou menos preocupada com a ciência do que com as formas com que as vacinas estão sendo distribuídas de maneiras desiguais. A ciência pode estar ligada à justiça social, e deve estar. A vacina deve ser um bem público e eu me oponho a todos os direitos de propriedade sobre as vacinas. Portanto, a questão é como pensamos sobre o bem público fora dos termos restritivos da nação. Qual é o bem público para o mundo, para o planeta? Muitos filósofos e críticos estão agora pensando sobre isso, e a ciência não é necessariamente o inimigo.

Dança: A vacinação contra a covid-19 foi iniciada em diversas partes do mundo, e temos visto no Brasil uma postura fortemente negacionista por parte do presidente Jair Bolsonaro. Como você vê a conexão entre os governos de extrema direita populista, negacionismo e discurso anticientífico?

Judith Butler: Em um nível básico, Bolsonaro – e Trump também – veem a doença como um ataque à sua masculinidade. Eles são fortes. Não têm medo e pensam que a negação lhes dá uma chance de demonstrar uma transcendência super-humana em relação à vulnerabilidade corporal. Trump disse que não queria correr para casa chorando para a mamãe, o que foi a sua maneira de dizer que a dureza masculina diante do vírus significa não ter medo, não ter necessidades e, portanto, não ter realidade. É uma espécie de pulsão de morte no coração da defensiva masculina. Se eles não morrem e não são vulneráveis à doença e à morte, então eles não são corpos do mesmo jeito que as outras pessoas são corpos. Essas outras pessoas são crianças, mulheres, idosos, deficientes. Portanto, há uma forma de negação que traz mais sofrimento, uma vez que ela não pode admitir que mecanismos de proteção são necessários. Essa forma de masculinidade convida o vírus a circular e a afetar um número cada vez maior de pessoas. Cuidar, tomar uma atitude de cuidado, seria se tornar mulher – na

mente deles. E, obviamente, eles prefeririam morrer a se tornarem mulheres. Acredito que esse argumento reforça a necessidade de que haja mais mulheres trans na saúde pública.

Dança: Vivenciamos um momento em que a gestão dos desejos é mediada pelos imperativos do capitalismo e se altera à medida que suas regras internas se transformam. Em uma economia neoliberal dos desejos, são produzidos enquadramentos que impedem determinados corpos e vidas de serem desejáveis e também impossibilitam esses corpos de vivenciarem sua potência plena enquanto sujeitos desejantes. Diante desse contexto, como podemos pensar em práticas desejantes revolucionárias? A constituição de um indivíduo enquanto sujeito desejante também faz parte de sua composição enquanto uma vida enlutável e digna de ser vivida?

Judith Butler: Eu gosto dessa pergunta, mesmo não tendo certeza sobre a melhor maneira de respondê-la. Não estou certa do que significa experimentar a potência total enquanto um ser desejante, e não sei se esse é o meu objetivo. Acho que o desejo sexual provavelmente inclui tanto o desejo de viver quanto o desejo de interromper a vida, e que tanto a pulsão de vida e a pulsão de morte estão ali misturados. Não tenho certeza de que essa seja uma perspectiva popular. Um dos problemas no capitalismo é que nós desejamos bens e formas de ser que, na verdade, prejudicam nossas vidas. Não existe um desejo “puro” que não seja afetado pelo mundo social e econômico. Portanto, a questão é: como melhor viver e contestar a organização social do desejo por instituições como o casamento, a propriedade, o contrato, o lucro e, sim, o capital humano? A maioria dos sites de encontro são estudos sobre o capital humano na medida em que ele estrutura o desejo. Dito isso, há um risco generalizado de se tornar dormente em relação ao mundo, de não poder sentir ou reagir, pois parece que apenas o sofrimento está à espera de muitos de nós. O mundo que é lançado como “desejável” dentro do capitalismo não é um mundo que qualquer um pode ter, ou é um mundo que induz sempre a desejar mais. Por isso me pergunto como podemos pensar não apenas em comunidades de cuidado durante este tempo, mas em comunidades de desejo. Quais são as condições e relações que nos sustentam como seres desejantes? Que organização da vida sexual permite nos sentirmos vivos sem sermos expostos a danos e sem causar danos? Essas me parecem ser as questões que o feminismo e os movimentos LGBTQIA+ levantam continuamente. O resto do mundo deveria estar atento.

Foco e Escopo

Seguindo uma tradição inaugurada com a criação dos primeiros espaços universitários para a Dança no Brasil, o Programa de Pós-Graduação em Dança, da Universidade Federal da Bahia, lançou no ano de 2012 o primeiro periódico exclusivamente direcionado à pesquisa em Dança do País.

DANÇA é a revista que o PPGDança/UFBA apresenta a sua comunidade acadêmica e artística, com o objetivo de fortalecer a produção das pessoas pesquisadoras universitárias que se dedicam à dança em suas articulações com outros campos e saberes.

DANÇA tem periodicidade semestral (junho-dezembro), composta por artigos acadêmicos; resenhas de livros e eventos (congressos, festivais, seminários, encontros); traduções de artigos que tenham se transformado em referência entre os pares; e, ainda, um Fórum Temático dedicado às questões identificadas como emergentes pelas pessoas pesquisadoras da área da Dança.

Meta

Difundir o conhecimento produzido por pessoas pesquisadoras, nacionais e internacionais, na área da Dança; e com suas possíveis articulações com outros campos e saberes, por meio de um sistema de livre acesso para, dessa forma, colaborar para a difusão e divulgação das atuais pesquisas nesta área de conhecimento.

Políticas de Seção

Artigos

Os artigos devem ser inéditos, redigidos levando-se em conta as normas para publicação de acordo com a ABNT e as normas da Revista Dança, as quais estão especificadas no item Normas. Esta seção recebe artigos com temas variados, pertinentes ao campo da Dança e/ou em suas relações de articulação com outras áreas. A submissão é em fluxo contínuo, com avaliação por pares.

Idioma aceito: português

FÓRUM TEMÁTICO

Esta seção, denominada de Fórum Temático, é dedicada a questões identificadas como emergentes pelas pessoas pesquisadoras que compõem seu Conselho Editorial. A proposta é, na medida do possível, que cada tema seja explorado em duas edições da Revista, com textos assinados por pessoas convidadas de relevante atuação na pesquisa acadêmica para o debate.

Idiomas aceitos: Português

Resenhas

Espaço dedicado à difusão de resultados de importantes eventos nacionais e internacionais; bem como à divulgação de livros lançados no período máximo de 2 (dois) anos anteriores à edição, considerando também, a critério do Conselho Editorial, livros reeditados, de relevância para a área, que foram lançados fora do período máximo acima estipulado. As resenhas são submetidas à revisão por pares e devem atentar as normas desta Revista.

Idioma aceito: Português

Tradução

Serão aceitas traduções inéditas de artigos ou capítulos de livros de pessoas autoras que são referência na área e cujas obras apresentem contribuições relevantes para a área da Dança. Para a publicação de tradução, é obrigatório que, no ato do envio da proposta, seja encaminhado um documento, devidamente assinado, com a autorização da pessoa autora do texto e da editora, caso seja necessário, permitindo a publicação do referido texto em versão na Língua Portuguesa. Deverão ser encaminhados as duas versões do texto: a versão na língua original e a tradução.

Idioma aceito: português

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

- 1) Os textos devem ser inéditos, redigido levando-se em conta as normas para publicação de acordo com a ABNT (NBR 6022; NBR 6023; NBR6028; NBR10520);

- 2) Quantidade de páginas: Artigos - mínimo 8 e máximo 12 páginas; Resenhas mínimo 3 e máximo 4 páginas; Traduções: mínimo 10 e máximo 20 páginas; Artigos para o Fórum de Discussões: mínimo 8 e máximo 12 páginas;
- 3) Deverá ser indicado pelo(a) autor uma das seções da Revista para a qual submete seu texto (Artigos, Tradução, Resenha ou Fórum Temático);
- 4) Formatação: os textos deverão ser digitados com letra Times New Roman, corpo 12, com espaçamento 1,5 cm em Word para Windows; espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.
- 5) Organização do texto: TÍTULO (centralizado, em caixa alta e negrito, seguido de dois pontos, caso haja subtítulo, em caixa baixa e negrito); NOME DO AUTOR, (alinhado à direita), seguido de asteriscos para inserção de nota de rodapé para inserção de filiação Institucional, breves dados do currículo e e-mail (máximo 3 linhas, com o mesmo texto traduzido para o inglês); RESUMO (com máximo de 200 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 5 palavras), escritos no idioma do artigo. Em seguida a inserção da versão em Língua Inglesa do título, resumo e palavras-chave. No caso de resenhas, estas deverão incluir o título em inglês e a ficha técnica, após o texto;
- 6) O sistema de citação recomendado: autor-data (NBR 10520/2002); citações literais: além da indicação do autor e ano da publicação, é indispensável indicar a(s) página(a) de onde foram retiradas; evitar que sejam numerosas e extensas; citações traduzidas de língua estrangeira devem ser seguidas da expressão “tradução nossa” entre parênteses; caso a citação seja em língua estrangeira, sua tradução deve vir em nota de rodapé da página, com igual identificação entre parênteses;
- 7) As notas de rodapé devem ser apresentadas no fim de cada página e numeradas em algarismos arábicos. Essas notas devem ser usadas preferentemente para notas explicativas, endereços, aditamentos ao texto, mas não para referências bibliográficas;
- 8) Uso de itálico para: a) títulos de livros, jornais, artigos, crônicas etc., bastando usar em maiúscula a primeira palavra (ex.: A casa das sete mulheres); b) palavras ou expressões estrangeiras (*goal*, *american way*

of life), excetuando: nomes de entidades (Library of Congress), empresas (Edizione Scientifiche Italiane), países (United Kingdom) e pessoas (Claude Lévy-Strauss). Exceção: expressões latinas usadas no texto, segundo autorizam as normas da ABNT (ex.: et al. e apud), que devem figurar em redondo;

- 9) Fotos, gravuras e desenhos: arquivo em separado; resolução de 300 dpi; incluir numeração e legenda; indicar o local de sua inserção no texto; autorização de veiculação assinada pelo autor. Em caso de ilustrações retiradas de outras fontes, o autor deve apresentar a respectiva autorização do uso de imagem (solicite os formulários específicos);
- 10) Autores estrangeiros: o texto será mantido na língua original do autor e serão respeitadas as normas de referência do país de origem;
- 11) Exemplos de normas para citação de referência bibliográfica:

Livros:

SOBRENOME, Prenome do autor. *Título*: subtítulo. Local: editora, ano de publicação.

Teses/ Dissertações/Monografias:

SOBRENOME, Prenomes do autor. *Título*: subtítulo. ano. n. total de páginas. Tese, Dissertação ou Monografia (grau e área) - Unidade de Ensino, Instituição, Local e ano.

Artigos de periódicos na internet:

SOBRENOME, Prenomes do autor. Título do artigo. *Título da Revista*, local, volume, número, páginas do artigo, mês e ano de publicação. Disponível em: <http://www....>. Acesso em: dia mês (abreviado) ano.

Artigos de publicações impressas

SOBRENOME, Prenomes do autor do artigo. Título do artigo. Título da Revista, local, volume, número, páginas do artigo (inicial e final), mês e ano da publicação do artigo.

Trabalhos apresentados em eventos:

SOBRENOME, Prenomes do autor do artigo. Título do artigo. IN: TÍTULO DO EVENTO, volume, ano, local. Anais... Cidade: promotor, ano páginas do artigo (inicial e final).

Matérias de Revista ou jornal:

A MARIA chegou. *Nome do Jornal*, Cidade, página, dia mês (abreviado), ano.

- 13) Para a publicação de tradução é obrigatório no ato do envio da proposta, o encaminhamento de um documento, devidamente assinado, com a autorização do autor do texto e da editora, caso seja necessário, permitindo a publicação do seu texto em versão na Língua Portuguesa;
- 14) O envio do artigo original implica na autorização para publicação digital;
- 15) Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.
- 16) Todos os textos serão submetidos ao sistema *peer review*. Os textos que não atenderem às normas acima descritas, não serão submetidos à seleção.