

PASSOS

REVISTA PASSOS

NO.03

Aline Bernardi

Lia Petrelli

Paulo Melgaço

Nadir Nóbrega

Fabio Batista

Fernanda Dias

Beto Pacheco

Luiz Monteiro

Rodrigo Nunes

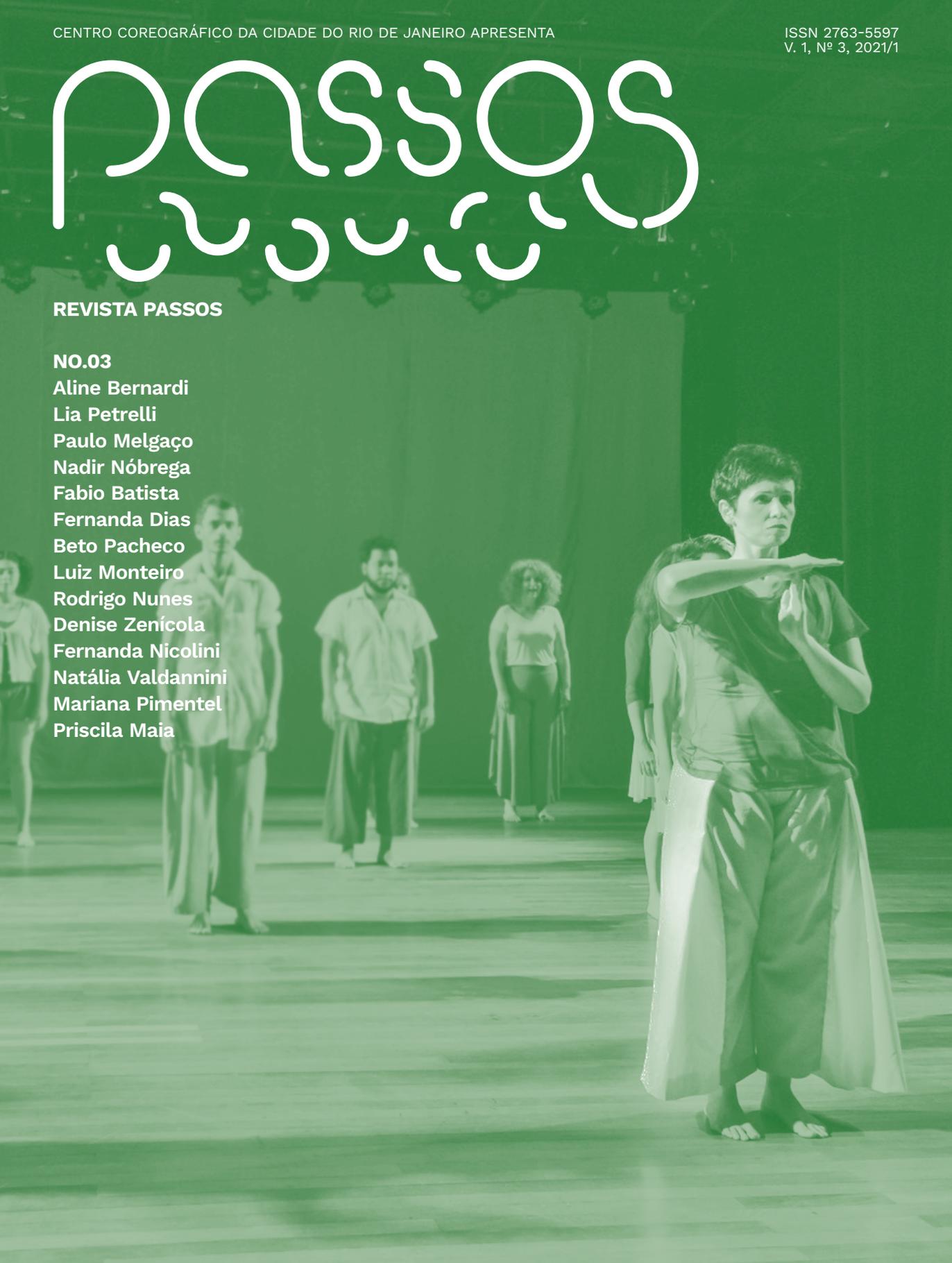
Denise Zenícola

Fernanda Nicolini

Natália Valdannini

Mariana Pimentel

Priscila Maia



SUMÁRIO

**04 Transformando consciências
através da dança**
Diego Dantas

**08 Lab Corpo Palavra escrita:
terra, água, sangue**
Aline Bernardi e Lia Petrelli

**18 Caminhos e Negritudes: formação
do corpo negro em balé clássico**
Paulo Melgaço

40 Dança e Educação antirracista
Nadir Nóbrega

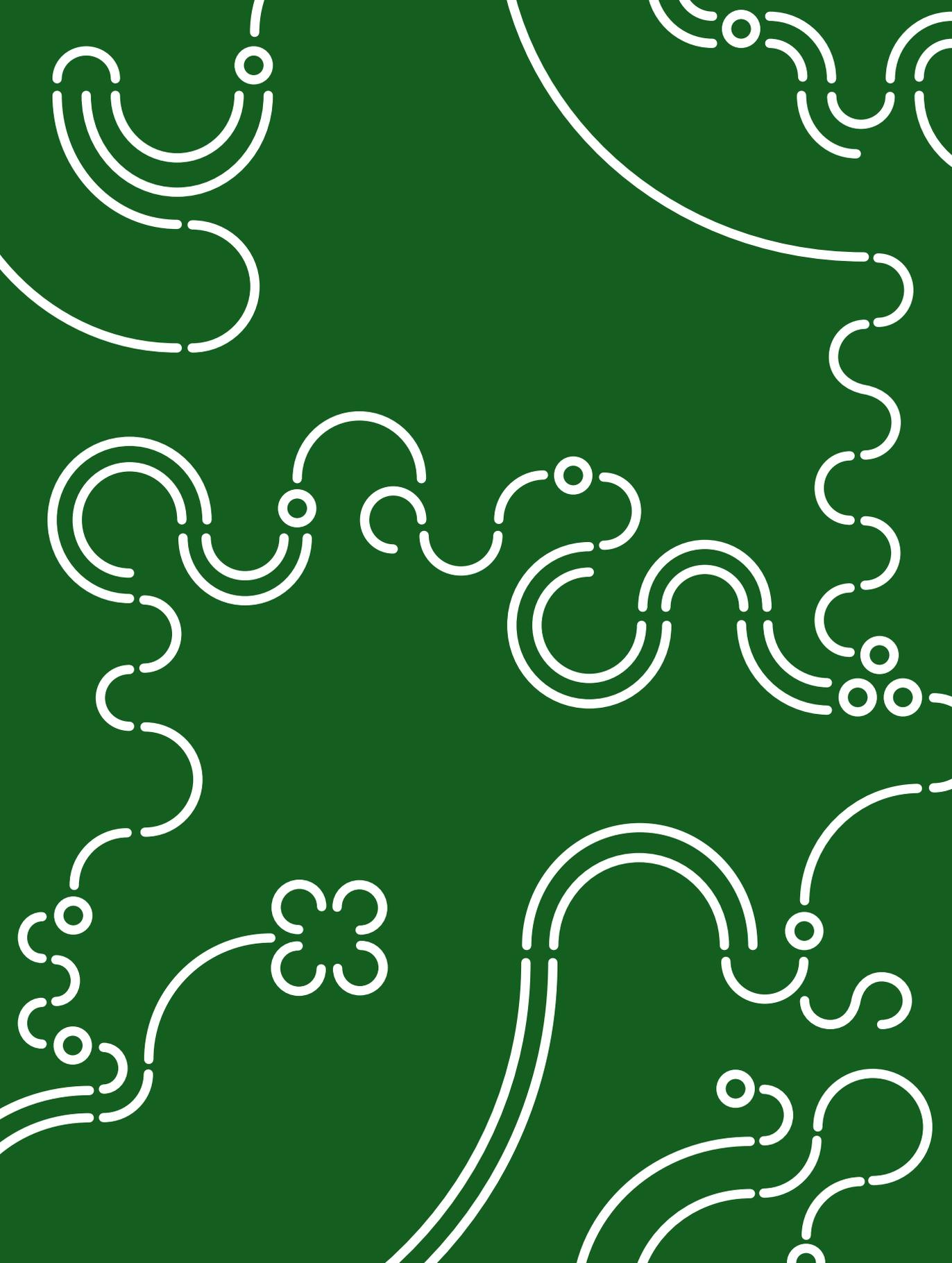
**62 Provocações de ontem e de hoje
acerca das danças negras**
Coletivo Negraação

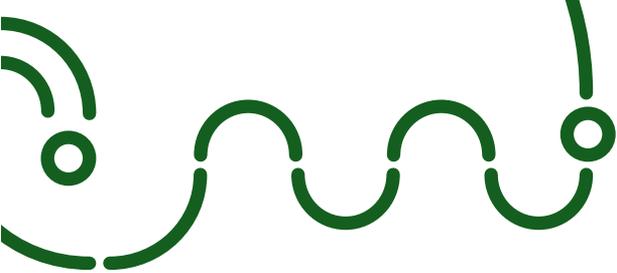
74 Danças em Quarentena
Denise Zenícola

**82 Quando a dança encontra
a fluidez psicomágica**
Fernanda Nicolini

94 A morte do cisne: o que pode o corpo
Natália Valdannini

102 O que (ainda) é Dança Contemporânea?
Mariana Pimentel e Priscila Maia





TRANSFORMANDO CONSCIÊNCIAS ATRAVÉS DA DANÇA

DIEGO DANTAS
DIRETOR ARTÍSTICO



Neste novo ano de 2021, iniciamos com uma bela surpresa: a indicação do CCoRJ ao PRÊMIO APCA DANÇA 2020 na categoria Ações de Sustentabilidade, por nossa programação online de Aniversário do Centro Coreográfico. Esta indicação trouxe a reflexão sobre a sustentabilidade em dança, e as próximas linhas são elaborações acerca desse processo de conscientização.

Artistas, como qualquer ser humano, não são simplesmente fazedores de coisas. Paraphraseando e aproximando Chiavenato (2007, p.18), artistas “empreendem fontes de energia” e assumem riscos ao abrirem suas visões para um “mundo economicamente em constante transformação”. Assumir riscos e aprender a calculá-los é uma competência que qualquer trabalhador do século XXI deve desenvolver. Na dança já estamos habitu-

ados às formas virtuosas que trazem um sentido de corpo mecânico/máquina para a cena: giros, saltos, quedas, elevações já compõem o imaginário popular acerca do risco. Mas que sensações provocamos ao focar nos sentidos humanos dos corpos?

Projetos antirracistas e antissexistas são cada vez mais necessários para que superemos problemáticas de um mundo cada vez mais colapsado pelas atuais crises, em especial a crise sanitária sem precedentes que estamos vivendo. Esses projetos também são geradores de energia e mobilizam importantes questões sociais que, de certo modo, respondem à vocação crítica do campo artístico cultural através do trabalho criativo, gerando movimentos, danças e focando principalmente na invenção de mundos possíveis para a existência, apontando caminhos harmônicos ou não para resolução ou minimização dos

nossos problemas e, ainda, gerando transformações nas comunidades e/ou grupos sociais em que estão inseridos.

Há grande investimento dos profissionais criativos em suas formações. Tempo, dinheiro, disposição, criatividade, operacionalização, atitudes, recursos fundamentais para o engajamento em tudo o que o processo formativo proporciona ao indivíduo. O eixo da formação mobiliza e clarifica a “economia” da dança ao valorar os recursos cognitivos, atitudinais, operacionais, dos praticantes. Basta pensar nas inúmeras escolas de dança que ano após ano se reinventam para manter o interesse de seus alunos na educação em dança e na formação artística profissional. Mas quando esse aluno se torna profissional e gera impacto e bem-estar público através de suas ações artísticas, sua sustentabilidade é sempre posta em cheque por um sistema que não percebe a relevância da proteção dessas profissões intermitentes por característica. Assim como Veloso (2011, p.18) relata, sua “atuação profissional exigiu estar presente em distintas instâncias de instituições públicas [...] como bailarina, coreógrafa, professora, produtora e, nos últimos anos, como gestora de cultura [...]”. As aspas se referem à pergunta “O que poderia levar uma bailarina de formação que se exercitou durante anos ‘da perícia à exaustão’ a escolher como objeto de estudo para o doutorado políticas públicas para a dança?”. Esta citação aparece neste texto de abertura para abordar a natureza intermitente do trabalhador da cultura. Não há intervalo de atividade laboral, nem momentos de tranquilidade. Sustentamos

nossas presenças mesmo nas práticas de home office, já que, para a dança, o trabalho corporal (ainda) é fundamental. Sustentamos presenças em várias facetas do campo artístico-cultural para, de certo modo, viabilizar a própria criação artística como ação vital da economia da cultura. Entre a sazonalidade das ações espetaculares, festivais ou datas comemorativas, o artista deve seguir seu trabalho, ação laboral de desenvolvimento profissional, aprimorando seu principal instrumento e mantendo seu “corpo humanizado” e interessado nas questões sociais.

Pensamos no ensaio ou na manutenção técnica dos corpos em estúdio para exemplificar a parte laboral invisível do artista, mas ao tomarmos o corpo humanizado como perspectiva que amplia e agrega sentidos para o fazer artístico, identificamos mais exemplos como vivências em ancestralidade que se tornam fonte de inspiração para modelos de atuação profissional para corpos e corpos que têm a marca do racismo em sua existência. Para o profissional é fundamental saber o modelo de atuação da sua organização, seja ela pública ou privada, mesmo que essas estruturas sejam cambiantes, dadas as circunstâncias de uma pandemia.

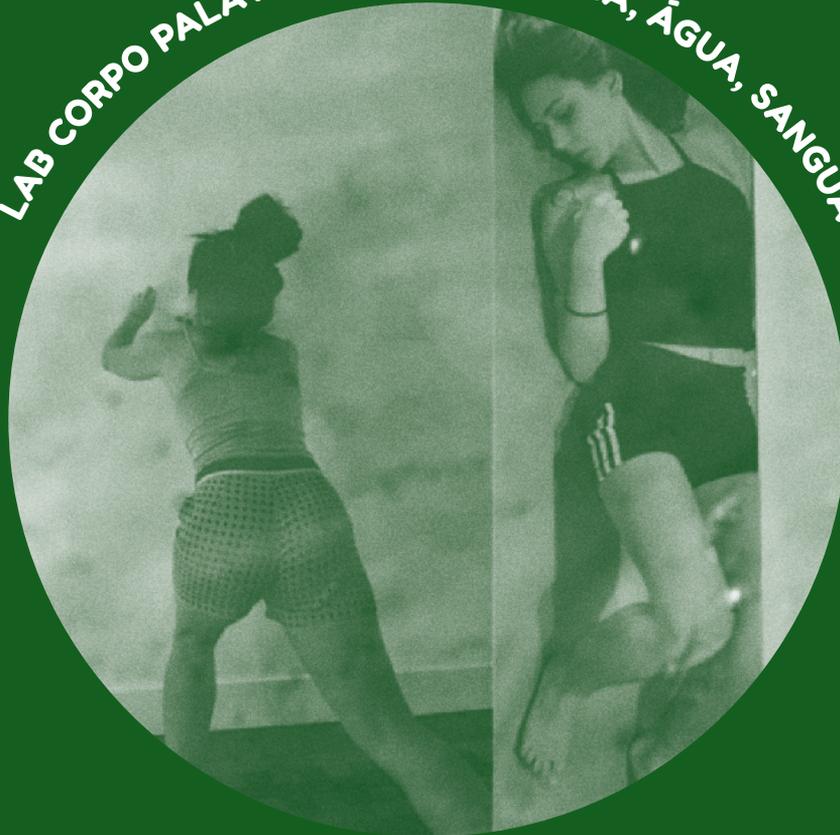
Trabalhar para modelar energia em recurso numa realidade de ataques contínuos ao campo artístico vem sendo um grande desafio, mas sem dúvidas nosso histórico de lutas garante, através da política pública, que o poder público congregue às potências criativas de companhias, grupos, coletivos de artistas gerando sustentabilidade e porque não dizer, visibilidade para financiadores

e patrocinadores e seus departamentos de marketing. Se engana quem pensa que apenas números subsidiam parcerias institucionais. Não é possível desenvolver empatia apenas com números e relatórios. A empatia é a principal característica dos artistas, que devem buscar conhecer o público ou a causa que desejam atender, percebendo seus impasses e dificuldades. Quem sabe a partir deste diálogo franco as aproximações entre artistas e financiamentos públicos ou privados sejam mais conscientes e prósperas.

Em análise pessoal, falta às instituições culturais o impulso de assumir riscos para além da cultura do planejamento e monitoramento sistemáticos. Por que ainda não temos pouquíssimas primeiras e primeiros bailarinas e bailarinos, ou intérpretes de destaque, produtores, criadores, curadores indígenas e negros no Brasil? Os mapeamentos institucionais já feitos nos invisibilizam? Não restrinjo essas questões apenas a dança clássica, mas também as demais possibilidades de dança. A equação do desenvolvimento profissional não fecha sem a criação de oportunidades e cabe ao poder público ampliar as oportunidades reais para servir de exemplo, sabendo que resultados nem sempre são imediatos, mas que precisamos manter viva a capacidade de transformar sonhos em realidade inspirando as gerações que se sucedem no fazer dança, e quem sabe assim ampliar as possibilidades de sustentabilidade e dignidade para o profissional da dança no país.



LAB CORPO PALAVRA ESCRITA: TERRA, ÁGUA, SANGUA



ALINE BERNARDI é artista transdisciplinar com interesse nos estudos da improvisação, das escritas performáticas e das artes do corpo. Educadora e pesquisadora. Mestranda em Dança pelo PPGDan/UFRJ. Pós Graduada no Programa PCA da Faculdade Angel Vianna (FAV) Aperfeiçoamento em Performance pelo F.I.A. do c.e.m., de Lisboa [2015]. Graduada em Licenciatura Plena em Dança na FAV. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa e Extensão Universitária C.Li.P.E.S (UFBA, IFBA, UNEB, UEFS, LNCC e CIMANTEC).

LIA PETRELLI é artista transdisciplinar com interesse na escrita, na arte digital e nas artes do corpo. Educadora, pesquisadora, diretora de arte e coreógrafa. Bacharel em Artes Visuais, pelo Centro Acadêmico Belas Artes de São Paulo [2017], e Pós-Graduada em Psicanálise Clínica, Instituto de Psicanálise de Campinas [2020]. Produtora e Editora de Arte e Cultura no suplemento cultural Frentes Versos.

PALAVRAS CHAVE: LAB CORPO PALAVRA. ESCRITAS PERFORMÁTICAS. MARCAS. ARTES INTEGRADAS

Foto: trecho de "escrita terra água sangue"



O projeto de pesquisa de mestrado **Lab Corpo Palavra**¹ é um procedimento artístico pedagógico, de autoria da artista Aline Bernardi, que oferece um campo de investigação do corpo e da palavra no entrelaçamento dos processos de criação de si em diálogo com os processos de criação artística. Integra o Programa de Pós Graduação em Dança - PPGDAN / UFRJ com orientação da Profa. Dra. Lígia Losada Tourinho, na Linha de Pesquisa Poéticas e Interfaces da Dança. O intuito é criar um ambiente de experimentação com dinâmicas para o desenvolvimento de escritas cartográficas e sensoriais, permitindo com isso germinações poéticas das escritas do corpo. O exercício de desestabilização dos modos de escrita dos seus hábitos de pensamento já codificado e semiotizado é um caminho para o corpo se friccionar com outros campos de pensabilidade, onde a gravidade possa incidir nas múltiplas motricidades do corpo, sacudindo-o de suas comodidades e adormecimentos na relação vida-arte-vida.

“A arte, assim, afirma a vida inventando novas possibilidades de existência (...), uma subjetivação sempre a conquistar. Através de processo de captação do real se reinventa a vida, de modo a combater a rigidificação codificada de que o poder necessita para se constituir em sua tirania.” (BORGES, 2019, p.34)

O Lab Corpo Palavra oferece caminhos pedagógicos e artísticos que convidam à uma prática de modulação das conectividades entre presença corporal, qualidades de movimento e processos produção de (des)conhecimento. Mover uma escrita integrada ao fluxo vital do corpo em movimento com abertura à criação de outras modulações do pensamento. Uma escrita ancorada na experiência, que performatiza um acontecimento, pode contribuir para uma remodelação das nossas presenças nos processos de criação. Defendemos o exercício de um tônus corporal que produz ações de germinação de vida, na experimentação de um corpo que sustenta com vigor os processos de criação; promovendo assim uma abertura das articulações com a percepção, e revelando um estado de falta de reconhecimento dos códigos, um momento de estranheza, para conectar com sentidos não capturáveis.

Desde o início oficial da quarentena no Brasil, em março de 2020, devido à conjuntura mundial de pandemia do COVID-19, o Lab Corpo Palavra vem sendo adaptado para as plataformas digitais; e foi nesse contexto de encontros virtuais que se deu o nosso encontro artístico. Aline Bernardi e Lia Petrelli, em cidades distintas, moveram suas investigações e puderam se unir e complementar. Lia participou dos módulos I e II do Lab Corpo Palavra facilitados por Aline e manteve também encontros individuais semanais com a condução de Aline em propostas

1. Para saber mais sobre o Lab Corpo Palavra é possível assistir à comunicação oral realizada no Congresso da ANDA – Associação Nacional de Pesquisadores da Dança através do link: [clique aqui](#) ou ainda à aula introdutória realizada através do Prêmio Cultura Presente nas Redes do Governo do Estado do Rio de Janeiro, através do link: [clique aqui](#)



de criação artística e performática, a partir dos princípios do Lab Corpo Palavra.

O vídeoarte escrita: **terra, água, sangue**², contemplado no Prêmio Funarte Respirarte, celebra esse encontro das duas artistas. O ponto de convergência de suas investigações: o gesto da escrita e a sensação assêmica do corpo movendo nas múltiplas superfícies e suportes - paredes, telas, peles. No caminho de traçar perguntas sobre a escrita no corpo feminino, as artistas investigaram a tinta fabricada nos ciclos menstruais e se propuseram a escrever com o próprio sangue sobre terra e água - uma escuta rítmica na relação com as gotas da pulsação feminina que flui mensalmente. Nessa tessitura foram escutando os buracos do corpo: boca, poros, olhos, nariz, ouvido, vagina, umbigo anunciando a força do que desejam comunicar. Uma escrita de afetos *sangua* na tela.

2. [Link de acesso ao vídeoarte escrita: terra, água, sangue \(clique aqui\)](#)

Acima: Lia Petrelli

A direita: Aline Bernardi



Escrita Assêmica, principal objeto de estudo de Lia Petrelli, abre caminhos para entender como funcionam as escritas que não precisam de habituais significados e significações prévias para serem apreendidas pelas habilidades de captação do sensível das(os) corpas(os). Dentro da videoarte, montado e editado por Lia, a escritura de sensações tornou-se latente e pulsante, pois há uma compreensão da linguagem audiovisual como um tipo de escrita que não necessita de palavras legíveis, mas se deixa emergir e submergir dentro de formas animadas e vivas. Para além da sensação assêmica - que convida à uma expansão dos sentidos - existe também a possibilidade do vídeo alcançar pessoas que não falam ou entendem a língua portuguesa, mas que possam interagir com a ativação de outros órgãos sensitivos, seja visão ou audição.

Foto: trecho de "escrita terra água sangue"

Como artistas que investigam o potencial expressivo da palavra em múltiplos estados de presença, compreendemos que a expansão dessa comunicação pode acontecer de inúmeras maneiras, não se restringindo tão somente à possibilidade de uma ênfase ao foco unidirecional da atenção ao assistir **escrita: terra, água, sangue**. Isto porque os sons e imagens presentes no ambiente da criação dessa proposta audiovisual podem convocar o público a estabelecer dinâmicas de proximidades e distanciamentos na relação com a tela onde o vídeo esteja sendo projetado, ativando assim, a sensação assêmica conjuntamente à presença em estado de dança, proposta pela escritura em movimento.

No desejo de revelar alguns fios do processo de criação desse videoarte, vamos trazer aqui alguns bilhetes que trocamos ao longo dos meses de abril a junho de 2020, compartilhando assim camadas de nossas artesanias, alfaiatarias e andari-lhagens poéticas:



Rio de Janeiro, 23 de abril de 2020

Querida Lia

Nossos últimos encontros me entusiasmaram e tem me feito sentir-pensar-mover as linhas de força da co-criação de um processo artístico. Também me provoca refletir sobre a ética da coexistência como uma constante atualização da presença. E experimentar a afetação da marca que deixamos no mundo em toda a esfera cíclica, viva, cósmica, partilhando o chão e convivendo com todos os seres vivos da Terra. Esse chão que permite sentir-nos pertencendo e habitando um lugar é um chão partilhado com seres, visíveis e invisíveis. Um chão que é vivo e respira conosco, um chão que está constantemente em transformação, assim como os corpos, em suas múltiplas espécies e das mais diversas dimensões de vida e não-vida. O processo artístico co-existe com a vida. Como essas palavras-sensações te chegam no corpo?

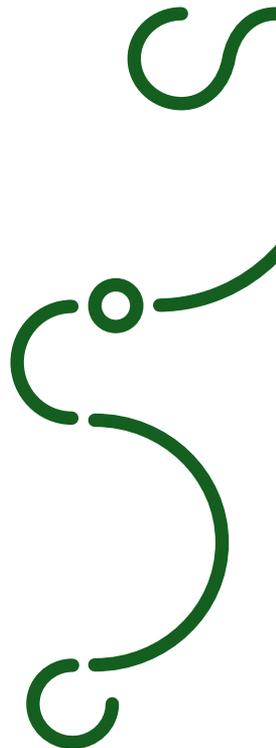
com carinho

Aline

São Paulo, 05 de maio de 2020

Querida Aline

Que alegria ler-mover o que chega através de seu pensar-sentir. Me faz perceber que o aprendizado e o convívio com técnicas manuais e digitais são impulsos para o crescimento físico, psíquico e poético, e assim podemos ir nos configurando como aprendizes em permanente processo de se fazer corpo. Desatrelar e desestabilizar a escrita do seu código convencional de construção linguística pode abrir caminhos de reorientação e aprendizagens do nosso modo de habitar e pisar esse chão. Dentro do conceito de escrita assêmica (estudo da extração dos significados e dos signos), existe a escrita natural das marcas: a chuva que cai na terra marca o solo de forma visível por alguns instantes: o instante da presença da água em sua forma líquida, para depois marcar o céu em sua forma gasosa, ao mesmo tempo em que marca a raiz de uma folha que bebe a mesma água que uma vez caiu; a formiga passeia debaixo do solo escrevendo seu caminho, abrindo espaço para que suas irmãs trabalhem com





menos esforço; os pássaros fertilizam o solo, marcam o ar com o bater das asas e devolvem à Terra a semente que marcará o solo mais uma vez. Pedras, cobras, mamíferos, poeira, vírus, peixes, mares, árvores, pássaros, bactérias, vento, pés humanos, e tantos outros seres, convivem e colaboram com a fertilidade do chão. Como você percebe essas marcas sendo escritas por nossas corpas nesse processo de criação da videoarte?

Beijinhos,
Lia

Rio de Janeiro, 19 de maio de 2020

Lia, minha flor

Nossas marcas se fazendo corpo em nós e para além de nós! Ah, como gosto e me encanto com esses estudos e essa escuta das escritas naturais das marcas! A natureza nos ensina a ler o mundo. Como nos lembra Ailton Krenak [2020], estamos aqui numa grande dança cósmica; mas também nos provoca sobre o perigo da pasteurização dos sentidos que a prática dessa humanidade que acreditamos ser está imprimindo no seu modo de habitar o organismo vivo que é a Terra.

“Aquele orientação de pisar suavemente na terra de forma que, pouco depois de nossa passagem, não seja mais possível rastrear nossas pegadas está se tornando impossível: nossas marcas estão ficando cada vez mais profundas. E cada movimento que um de nós faz, todos fazemos.”
(KRENAK, 2020, pgs 95-96)

Será que o excesso de concreto por cima do chão poroso e fértil de terra está dificultando a respiração de nosso planeta e seus múltiplos habitantes? Colaborar com a respiração e a oxigenação do planeta nos exige a coexistência ética com o propósito de reparação do efeito de nossas marcas no mundo e o aprendizado contínuo sobre caminhar com a terra, escutando as vozes de sabedorias ancestrais que evocam o coexistir em respeito mútuo.

Esse é o sentido de coexistência e colaboração que sinto ressonância eticamente: a partilha do chão, ao qual deveríamos

ter mais carinho, cuidado, permitindo o fluxo da potência de fertilidade que esse chão tem; ao contrário do que temos feito até então, colocando máscaras de concreto para dificultar sua respiração. Talvez estejamos sendo convidadas nesta pandemia a conviver de máscaras na face para perceber o que é respirar de maneira limitada. Me conte como andam seus últimos dias e perceba sua respiração enquanto você escreve pra mim com o desejo de te abraçar

Aline

São Paulo, 02 de junho de 2020

Alineeeee

Quanta vida pulsa em mim ao te ler-sentir em palavras que entretecem nosso encontro. Ontem tive vontade de escrever ao cosmos, após o nosso encontro do Lab Corpo Palavra e as experimentações que fizemos. Integrar a memória ancestral do que existe em mim. Tenho a sensação de que sempre fui mulher. Agora mesmo me escorrem as últimas gotas do que ofereço à Terra: meu sangue menstrual renovando as minhas células. Descobri hoje o nome de Deméter, que também é Gaia. Ter a Terra como Deusa é uma vibração que me faz sentir generosidade.

Pertencemos, antes de qualquer distinção social, econômica ou política, a um planeta que tem por instância pulsante instaurar a Vida. É a esse Planeta ao qual nomeamos Terra que desejo cada vez mais pertencer e criar tónus de vínculo. Nesse terreno fértil que é a nossa casa Terra encontramos acolhimento, sustentação e um chão para pisar e habitar. Pertencemos a um cosmos, onde reside nossa Mãe Terra. Tenho sentido saudade de muita coisa, esses dias tive muita saudade do papel, e essa proposição de escrever com sangue menstrual nos diferentes tipos de papéis, telas, chão, tecidos tem me alargado o corpo no que reconheço de feminino em mim. Que bom é tecer perguntas sobre escrita com você

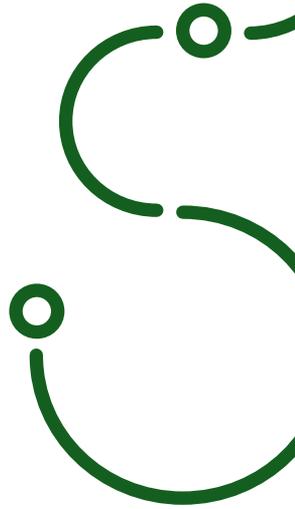
Beijos com carinho

Lia

Rio de Janeiro, 15 de junho de 2020

Lia, minha querida

Sobre pertencimento venho sentindo esse território Brasil que habitamos e sentindo algumas dores, mas também reconhecendo as alegrias de pertencer à esse país com grandes dimensões territoriais e presenças plurais de culturas, povos, línguas e linguagens com inúmeros modos de agir-sentir-pensar-mover sua relação com o mundo. As culturas ancestrais, como a dos povos originários, nos recorda - a exemplo da etnia guarani, através da voz de Sandra Benites - que todas as mulheres são nossas mães e irmãs; que o corpo-mãe é o nosso chão. Por isso pisar nesse chão é um aprendizado contínuo. Pertencemos a um corpo com dimensões sutis e densas, numa construção de subjetividade em diálogo com textura ontológica de seres visíveis e invisíveis. Pertencemos a um corpo que sangra, e portanto somos corpas com membrana de cor branca; que nos faz reconhecer, dentro da humanidade construída nos últimos séculos, o vetor de privilégios que essa vestimenta-pele nos deu e nos dá. Pertencemos ao instante, ao acaso, à relação com a queda e às nossas marcas. Dentro dos instantes sentimos a alteração química numa articulação emocional do ciclo de sangue, que ao ser expelido se renova em queda, de volta à Terra. A gravidade faz escorrer o sangue; pingando, deixa marcas sobre o solo que pisamos, nos ensinando todo mês a caminhar em consonância com o estado de presença num instante-acaso da vida. Somos corpas que escrevem com o próprio sangue, esse de força selvagem que expelle todo mês fluxos de nutrição do ventre que se prepara ciclicamente em pulso lunar para criar vida. Pertencemos à uma terra que nos limpa, ressonância da sabedoria dos povos originários que, na voz de Ailton Krenak, nos remete à força de conexão que David Kopenawa tem com o chão da terra ao dizer “eu deito no chão e a terra me limpa”. Somos corpas imersas na natureza e cada vez mais queremos pertencer à essa sensação de sermos parte integrada deste chão que partilhamos com a vastidão de existência, e assim queremos aprender continuamente a pisar suavemente na Terra. Escrevemos em comunhão com esse chão que nos recebe para comunicar memórias e ativar conectividades de vínculo com a ancestralidade. O silêncio me sussurra notícias sobre o futuro,



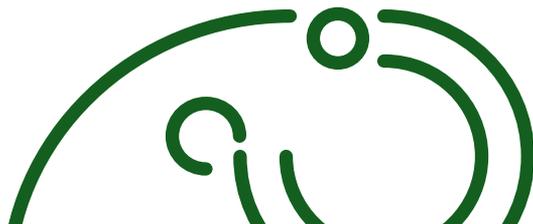
e dentro das moléculas ressoa a voz das memórias. As sensações do que meu corpo sente como inesperado me anuncia a vida que nos atravessa constantemente.

com amor pela vida
Aline

Nesse videoarte **escrita: terra, água, sangue**, nós, Aline e Lia encontramos um entrelaçamento de nossas pesquisas sobre escritas, costurando artisticamente escritas de chãos com a tinta sangue de nossos ciclos mensais. Através da distância física e da possibilidade digital, encontramos conexões invisíveis da presença, nos últimos meses, através de nossos desejos e caminhadas. Somos artistas transdisciplinares, por isso nos propomos a experimentar materiais e texturas diversas como suporte para a escrita-sangue, como temos chamado o processo poético deste modo de escrita com o sangue menstrual. Investigamos a escrita sob a ótica de marcas: as marcas que a Vida produz em nossas corpos, e de que maneira o modo como caminhamos e pisamos o chão faz emergir vida vibrátil. O sangue sendo escrito em diferentes texturas e materiais como folhas de árvores, troncos, terra, em papéis reciclados, na pele das artistas, no concreto, na madeira numa coexistência com a fertilidade do chão que nos sustenta, nos organiza e nos permite caminhar.



Foto: trecho de "escrita terra água sangue"



REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Margarida; NEUPARTH, Sofia; ESTEVENS, Ana. Pedras 12: pessoas e lugares. Lisboa: Edições cem, 2013.

BERNARDI, Aline de Oliveira. As relações entre corpo e palavra nos processos de artísticos. Monografia, 2012.

_____. Lab Corpo Palavra: Corpo que Escreve Corpo e o Artista Cartógrafo. Monografia (Especialização em Preparação Corporal das Artes Cênicas) – Faculdade Angel Vianna, Rio de Janeiro, 2019.

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

COMINATO, Giulia Petrelli. Arte, Política e Linguagem: Compreensão Clínica da Sexualidade – Instituto de Psicanálise de Campinas, 2020.

_____. Neurastenia: Relações entre Identidades Antropofágicas. – Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 2017.

FREIRE, Roberto. SOMA: Uma Terapia Anarquista, Volume 1, A Alma É O Corpo. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. Ideias para Adiar o Fim do Mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NEUPARTH, Sofia. Movimento: escrito em estado de dança. Lisboa: Ed. c.e.m. - centro em movimento, 2014.

OHNO, Kazuo. Treino e(m) poema. São Paulo: n-1 edições, 2016.

ROLNIK, Suely. Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

_____. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93. In: Cadernos de subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

SCHWENGER, Peter. Asemic: the art of writing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.

STEVENS, Barry. Don't Push The River (it flows by itself). Califórnia: Celestial Arts, 1985. VIANNA, Klauss. A dança. São Paulo: Summus, 2005.





Na fotografia: Paulo Melgaço

CAMINHOS E NEGRITUDES:

FORMAÇÃO DO CORPO NEGRO

EM BALÉ CLÁSSICO

CONVIDADO: PAULO MELGAÇO. Pós doutor e doutor em Educação pela UFRJ. Mestrado em Educação, Comunicação e Cultura pela Uerj. Vice diretor, professor e pesquisador na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa onde atua desde de 1993. É professor colaborador do programa de pós graduação em ensino das artes cênicas na UNIRIO. É membro da comissão artística de ballet clássico do Sindicato dos Profissionais da Dança do Rio de Janeiro e autor de diversos livros, entre eles: Escola Estadual de Dança Maria Olenewa 75 anos: a história que fez estórias, Escola Estadual de Dança Maria Olenewa: um sonho feito em cores, Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança.

MEDIADOR: DIEGO DANTAS. Diego Dantas é bailarino com trajetória em companhias profissionais, coreógrafo e professor de dança. Atual Diretor Artístico do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro teve sua gestão indicada duas vezes ao prêmio CesgranRio de Dança e uma vez ao Prêmio de Dança da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA. Ganhador do Diploma Eloneida Studart pela gestão artística do Centro Coreográfico é funcionário do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

LINK DA LIVE:

<https://fb.watch/3WLRMhKSHB/>

DIEGO

Olá, boa tarde! Seguidoras e seguidores do centro coreográfico. Hoje, dia 19 de novembro, nós estamos recebendo um super convidado, nosso querido Paulo Melgaço. Todo mundo da dança conhece o Paulo Melgaço, já formou gerações de bailarinas e bailarinos, contribuiu para a formação de muita gente na dança e a gente tem essa honra de estar recebendo o Paulo, aqui, na nossa série de lives deste mês, em comemoração à consciência negra. Na temática da live de hoje, que é compondo o projeto Caminhos e Negritudes, temos esta temática especial: a formação do corpo negro em ballet clássico, recebendo o querido Paulo Melgaço. O que é esse projeto? O Caminhos e Negritudes foi pensado para exaltar o sentimento de orgulho e conscientizar acerca das múltiplas possibilidades em cultura negra. Pensando nessas possibilidades de caminho, nossa equipe preparou uma série de conversas ao vivo, sempre às quintas-feiras, no mês de novembro, às 16 horas, com profissionais de destaque nas diversas expressões da dança. Nós já recebemos a Ana Catão, falando de dança dos orixás; Rodrigo Nunes, falando da força do Jongo e de toda a força do mestre Darcy na democratização do Jongo, encontrando diversos territórios da cidade, outros públicos e fortalecendo o território de Madureira, da Serrinha. E, hoje, a gente está recebendo o querido Paulo Melgaço, para falar sobre a formação do corpo negro em ballet clássico. Nesta live, Paulo Melgaço, que é professor da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, vai falar com a gente sobre a necessidade de um olhar diferenciado para a formação do corpo negro no ballet clássico, visando que esses artistas em formação superem as barreiras e o peso dos estereótipos impostos sobre os seus corpos e a cultura das similaridades, tão recorrente nesta linguagem de dança. O Paulo é pós-doutor e doutor em Educação pela UFRJ, possui mestrado em Educação, Comunicação e Cultura pela UERJ, atua como professor e pesquisador na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, desde 1993, é professor colaborador do programa de pós-graduação em Ensino das Artes Cênicas, na UNIRIO, integra comissão artística de ballet clássico no Sindicato dos Profissionais da Dança, no Rio de Janeiro; é, também, autor de diversos livros, entre eles,

Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, 75 anos - A história que fez histórias; Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, um sonho feito em cores e Mercedes Batista - a criação da identidade negra na dança. Boa tarde, Paulo Melgaço! Tudo bem com você?

PAULO

Boa tarde a todos que estão aqui. Eu estou ótimo e muito feliz por poder estar aqui, participando com você.

DIEGO

A minha felicidade, também, é enorme de a gente estar conversando. Eu sempre tive o desejo de recebê-lo aqui, nas programações do CCO, e chegou a hora: É um tema que está em voga, pensar a negritude, o corpo negro, a gente está em novembro. Nós temos uma hora e meia de conversa, eu não vou desperdiçar você aqui, não!

PAULO

Eu só gostaria de agradecer o convite, dizer que eu estou muito feliz de poder estar participando com você, que é uma honra muito grande, parabenizar pela programação da semana, pelos temas que vocês elencaram, porque eu acho que é uma discussão muito importante para a comunidade negra.

DIEGO

Muito obrigado, Paulo! A gente se esforça em manter uma programação diversa, plural, como é característica do Centro Coreográfico. Ao longo desses quase quatro anos, com a minha gestão, vamos fortalecendo esse ciclo de não interrupção dos trabalhos em negritude. Ter a continuidade, a presença de criadores, dos bailarinos, dos projetos idealizados e propostos ao longo de todo ano aqui, e colaborando também para que ocupem outros espaços, outros festivais. Eu gostaria de começar nessa rodada de perguntas e respostas com a seguinte pergunta, olhando para sua formação, desde quando você começou a fazer aula de ballet clássico até a universidade, graduação, mestrado, doutorado, pós-doutorado. Nessa trajetória, Paulo, quais fatores mais colaboraram para você tomar suas decisões de quais caminhos seguir?

PAULO

Muito interessante essa pergunta, eu vou contar um pouco da minha trajetória e vou trazendo esses fatores. Para quem me conhece, sabe que eu falo “uai” quase toda hora; então, eu sou mineiro, eu sou de Belo Horizonte. Eu estudei numa escola pública, uma escola estadual.

Eu fui da sala da Elaine Veloso, que é uma bailarina que, hoje, trabalha na Alemanha, como professora, e do Mario Veloso, que é irmão dela. Eles que me apresentaram, nessa escola, o ballet. A minha escola tinha um projeto muito interessante, que eu digo que, se hoje eu sou professor de artes, se eu conheço e gosto das artes, eu devo isso à minha escola, porque ela levava a gente para teatros, levava a gente para as cidades históricas de Minas Gerais. Então, ela nos apresentava as múltiplas culturas. Foi a minha escola que me levou, pela primeira vez, ao Palácio das Artes. O Palácio das Artes é o grande teatro de Belo Horizonte, que equivale ao Teatro Municipal daqui do Rio de Janeiro. E, lá, eu assisti o primeiro espetáculo de ballet clássico. Era a companhia que estava dançando e eu resolvi, aos 13 anos, que o que eu queria fazer era estudar ballet. O Mario me indicou a escola do Palácio das Artes, na época, Fundação Clóvis Salgado, e quem era o diretor era o Carlos Leite, que foi do Rio de Janeiro para lá, trabalhou com Maria Olenewa e era um dos precursores do ballet em Belo Horizonte. Eu fiquei com ele algum tempo, lá na escola, mas logo saí e fui para o Ballet Ana Lúcia, que era dirigido pela Ana Lúcia de Carvalho, que foi a grande luz da minha vida, em relação à dança. Eu fui para lá com 14 anos e eu gostava muito do ballet clássico. De todas as linguagens da dança que existiam, era a linguagem que eu gostava. E, com quinze anos, foi quando eu descobri, dentro dessas escolhas, o que era ser negro. Um dos bailarinos mais velhos de lá, já estava até no Palácio das Artes, quando eu contei que meu sonho era vir para o Teatro Municipal e trabalhar, no Rio de Janeiro, com ballet clássico, falou: “*Você já viu bailarino clássico negro? Você já viu negro no Teatro Municipal? Negro não dança ballet clássico*”. Olhando, naquela época, eu não era um grande talento, mas eu tinha esse sonho; então; esse foi o meu primeiro choque, quando eu descobri essa questão racial; esse mito da democracia que a gente vive acaba apagando essas referências. A gente precisa levar uns tapas para poder

acordar. Vai ser a Ana Lúcia de Carvalho, essa minha professora e minha diretora, que vai me atentar para uma série de questões. Ela teve a sensibilidade de perceber aquele choque que eu tinha levado e começou a me contar histórias de bailarinos. Ela tinha, na escola dela, hora de conversar com os alunos e foi por meio dela que eu conheci a história da Consuelo Rios, a história da Mercedes Baptista, a própria história do Carlos Leite e que eu comecei a me apaixonar pela história da dança, pela história das pessoas que fizeram a dança brasileira. Foi ela que me contou a primeira frase que dona Consuelo ouviu quando dona Consuelo não foi aceita no Teatro Municipal. A professora dela disse o seguinte *“Estuda, com conhecimento você pode ir longe! Se você não entrar no Teatro como bailarina, você pode entrar de outras maneiras”*. E a Ana Lúcia me falou essa frase, quando eu tinha 15 anos; ela sempre cobrou de mim e sempre me incentivou a estudar e conhecer. Ela dizia uma frase que, hoje, eu digo muito para os meus alunos: *“o plié, o tendu e o fondu são passageiros, mas o conhecimento vai te fazer diferença no futuro”*. Eu comecei a auxiliar, a ficar junto, eu passava o dia todo no ballet, óbvio que eu estudava no colégio de manhã, mas chegava no ballet, à tarde, e ficava lá até a noite. A Ana Lúcia tinha um monte de vídeos, tinha um monte de livros e ela deixava que





eu visse, que eu tivesse acesso a esse material. Ela dançou na Associação de Ballet do Rio de Janeiro; então, ela vinha muito para o Rio de Janeiro. Quando a Aurea Hammerli fez Romeu e Julieta, ela veio e eu vim com ela, quando teve Dom Quixote com a Ana Botafogo eu vim também. A gente vinha muito ao Teatro Municipal e ela sempre me incentivando sobre essa questão do estudar. Eu terminei o Ensino Médio e entrei na faculdade. Que faculdade fazer? Fiz artes plásticas e desenho industrial. Pensando nas artes plásticas, porque não tinha faculdade de dança, não tinha curso de dança. Foi aí que eu comecei a pesquisar a história da dança a partir da história da arte. Aí, eu começo a relacionar os fatos da história das artes, pensando na pintura, na arquitetura, como que a dança dialogava com todos aqueles acontecimentos. Terminou a faculdade, fui ter uma experiência interessante, que, em paralelo à história, eu continuava estudando ballet. Fui conhecer alguns métodos e metodologias de ensino. Em 1989, eu fiz o Cuballet, em Cuba. Lá, foi muito interessante, porque eu consegui conhecer o Lazaro Carreno, conheci o sobrinho dele, o Manuel Carreno, que foi para o ABT (American Ballet Theatre). Vi que, em Cuba, existiam bailarinos negros dançando ballet clássico. Depois, em 1992, eu queria muito ir para o Rio, mas como ir para o Rio? Como chegar na escola e no teatro? Aí, eu faço mestrado no Rio de Janeiro. Naquela época, eu já tinha terminado a faculdade, já era professor do Estado, lá, em Belo Horizonte, e faço Concurso da Federal, para fazer mestrado aqui. Eu passo, em 1992; lógico que não dá para a gente poder vir de mala e cuia sem ter uma base, sem ter uma estrutura. Em 1992, eu vinha pra cá, saía de Belo Horizonte na segunda-feira, à noite, passava a noite no ônibus, estudava, no mestrado, na terça, de manhã. À tarde, eu rodava pelo Rio de Janeiro, passava em Copacabana, na escola, passava nessas escolas todas. À noite, eu pegava um ônibus e voltava pra Belo Horizonte para trabalhar. Aí, foi exatamente em 1992, a entrada de uma das gestões da dona Maria Luisa Noronha, no estúdio de dança. Eu estava preparando aqueles meus contatos e, no final de 1992, eu falo: “*Vou mudar para o Rio, de vez*”. A própria Ana Lúcia me deu uma carta, muito bonita, de apresentação. Eu procuro dona Maria Luisa, para conversar com ela, e coincidiu ser o ano em que a Maribel Portinari estava saindo da escola de dança. Aí, dona Maria Luisa falou: “*A Maribel está*



saindo. Você aceita o desafio de entrar?” Maribel, com todos os livros, com tudo! Eu tinha vinte e poucos anos na época... “Você aceita o desafio?” Eu falei: “Estamos aí, né?!” E fiz o ingresso na escola de dança. Óbvio que eu saio do mestrado, né?! O mestrado foi só aquele caminho, na época, só vou completar o mestrado anos depois. Eu começo a trabalhar na escola e tenho acesso a todos os professores e começo as minhas pesquisas. Então, só para poder fechar essa pergunta, as opções acontecem a partir das necessidades. Eu acho que a partir do momento que você se descobre como negro, você tem que entrar na luta e tem que ter planos a, b, c, d, até o x, y, z. Então, a minha história de vida passa muito por aí. Acho que eu respondi a primeira pergunta.

DIEGO

Respondeu. É muito bacana ver a construção da sua trajetória, como você bem pontuou, do mestrado, o desejo de trabalhar com a dança, de ter a dança e vivenciar a dança ali, movendo-o. E, aí, chegou lá, com a responsabilidade de substituir a querida Maribel Portinari, dos livros de história da dança! Também, quero aproveitar para deixar aqui nossos sentimentos à saudosa Maria Luisa Noronha, Lulu, que nos deixou recentemente, com gestões muito apreciadas pelo público, na Escola de Dança de Maria Olenewa. Meu querido Paulo Melgaço, especificamente em Educação, você tem pós doutorado e doutorado em Educação, como a sua formação em educação dialoga com a tradição de ensino em ballet clássico? Você, nesse processo da sua trajetória toda como professor de história da dança, numa escola tradicional em ballet, em algum momento tem uma história de conflito entre esses dois ambientes para relatar para a gente, ou não? Como é que vem sendo pontuado esse caminho?

PAULO

Conflito não, Diego. Eu acho que a gente tem que procurar possíveis diálogos e entender que cada espaço é um espaço, e que a gente tem que transitar de maneiras diferentes nesses espaços. Talvez, o que tenha de comum com todos os espaços seja a discussão racial e a valorização das múltiplas culturas. Eu optei por trabalhar em escolas públicas de periferia. Eu acho que eu devo isso aos meus professores de Belo Horizonte. Dentro desse meu trabalho, sou professor do município de Duque de Caxias,



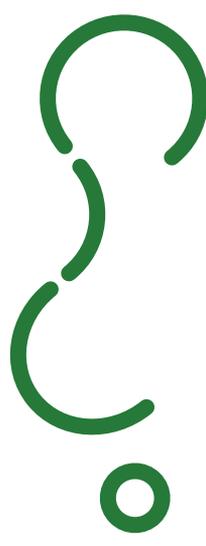
eu transito em espaços muito diferentes: UNIRIO, na pós-graduação, Teatro Municipal, com ballet clássico, e a periferia de Duque de Caxias; então, assim, são três polos diferentes, que têm, como busca em comum, a discussão racial, as questões de acesso à cultura. Então, conflito eu nunca tive, porque eu me posiciono de forma diferente, mas faço questão de buscar diálogo, de trazer, por exemplo, os meus alunos de Caxias para conhecer esse centro maravilhoso do Rio de Janeiro, para ocupar esses espaços, entrar no Teatro Municipal.

DIEGO

Como é importante a gente pensar, como o Paulo estava pontuando, essa presença dos profissionais de educação da dança nas diferentes esferas de educação, tanto na educação básica, quanto na superior. O Paulo estava falando que atua em Duque de Caxias, um município responsável pela educação de primeiro e segundo ciclo da educação fundamental. Como é importante pensar em educação em dança, não apenas da perspectiva de formar plateias, mas, também, apresentando, trazendo o desejo, fomentando o desejo pela arte e pelas potências de transformação que isso traz. É muito bonito esse caminho do Paulo estar, também, no ensino técnico, na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, e na pós-graduação, na UNIRIO. Eu, também, sou professor da rede estadual. Como a arte, de fato, é um elemento de transformação! Quando os alunos visitam o Centro Coreográfico ou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como é transformador, porque passam a se perguntar quais são as infraestruturas culturais que existem nas suas cidades, nos seus territórios, e passam a desejar querer mais cultura, porque vivenciaram as transformações. Como é importante ter um sistema de saúde forte, um sistema de educação forte, um sistema de segurança forte, nós precisamos de sistemas de cultura fortes, também. Dentro desse processo da pandemia, percebemos a importância da cultura, da arte, como força de salvação, com todas as suas potências.

PAULO

Essa questão que eu coloco, essa discussão em prol das múltiplas culturas, do acesso à cultura e da questão racial, esses são os elos. Eu não vejo muito conflito, porque, na verdade,



o que acontece é que a gente tem que aprender que cada espaço é um espaço, que cada chão da escola é um chão de escola e nós temos que aprender a dialogar com esses espaços específicos e proporcionar que esses espaços dialoguem com outros espaços. Praticamente isso.

DIEGO

Com certeza, porque todos eles são importantes para a difusão, pra formação dos cidadãos das novas gerações e, também, de possíveis fazedores de dança, realizadores. Certamente, você deve concordar, como educador, a nossa visão de arte é uma visão que não está isolada do mundo. A gente não se tranca apenas num estúdio; é claro que é importante aprimoramento técnico, mas, também, para pensar, para trabalhar nas transformações sociais que se fazem necessárias. Meu querido, nossa próxima pergunta é: nós lutamos para implementação da Lei 10.639/2003, que garante o ensino da história e da cultura negra nas escolas públicas e particulares. Você, que é professor, poderia compartilhar conosco, alguns dos caminhos que você utiliza esta Lei para trabalhar no universo da dança e da arte? E eu tenho uma curiosidade de saber se esse caminho é através da dona Mercedes Baptista, que você tem um livro escrito e publicado sobre ela. Por favor, a palavra é sua.

PAULO

Eu acho que a Lei 10.639 é um grande ganho, só que a gente tem que ter cuidado com a forma como ela está sendo trabalhada nas escolas. A gente não pode pensar, e eu tenho uma preocupação muito grande, que o dia 20 é Dia da Consciência Negra, então, todas as escolas vão trabalhar as questões do racismo, as questões de raça. Não, eu sou negro o ano inteiro! Então, eu acho que as questões raciais têm que ser discutidas em todos os espaços o ano inteiro. E aí, como que eu faço isso? A Mercedes Baptista é um dos caminhos sim. Eu acho que representatividade é muito importante. Eu acho que a aluna negra, o aluno negro que está na escola de dança, precisa ter pontos de apoio, eles precisam conhecer aqueles que construíram a nossa história. E aquele aluno branco precisa também. Então, eu trabalho de duas maneiras, pensando na representatividade, eu procuro trazer negros e histórias de negros para a sala de aula, ou seja,

Consuelo Rios é muito importante, Mercedes Baptista, o Bruno Rocha, a Bethânia Nascimento tem um papel muito importante nessa luta negra, a Ingrid Silva, que está surgindo agora. Eu procuro estar na escola de dança, acompanhado com esses outros negros o ano inteiro, para que possam ouvir sobre eles, conhecê-los. E, também, eu procuro desconstruir, ou melhor, problematizar o que está posto, ou seja, trabalhar dentro do conteúdo da escola de dança, problematizando aquilo que está posto. Quantos negros nós temos e por que só brancos? Vamos entender que o ballet começou na França, foi codificado na França e, por isso, Luís XIV pôde exigir dessa forma, mas e se fosse em outro lugar? Então, eu procuro trabalhar as questões raciais, de duas maneiras, trazendo elementos que possam servir como representantes dessa raça e, por outro lado, problematizando aquilo que está posto. Entendendo, fazendo com que eles entendam, é desta forma porque na Itália foi desta forma. A Itália tinha aquela estrutura, a França tinha outra e a Rússia tinha outra, a Inglaterra. Ou seja, vamos entender que o que está na história são condições específicas daquele momento, contadas por determinadas pessoas que vivenciaram e que estavam nas relações de poder daquele momento. Então, as questões relativas à Lei 10.639, eu procuro problematizar tanto na escola, como nos outros espaços desta forma. Sempre problematizando o que está posto, eu acho que a gente não pode fugir. Eu preciso ter uma norma para poder problematizar, tentar desconstruir e trazer outras possibilidades, outros caminhos.

DIEGO

Certamente, Paulo. Você citou o Bruno Rocha, ele chegou a primeiro bailarino do Teatro Municipal.

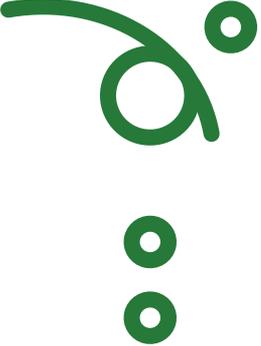
PAULO

Ele não recebeu o título, né!? Ele não recebeu o título, mas foi o primeiro e único negro a fazer papel principal dentro do Teatro Municipal.

DIEGO

Entendi. Um belíssimo bailarino que está na Holanda. Sim, eu assisti muitas vezes o Bruno dançar e, realmente, os nomes que você citou são nomes que nos inspiram muito, jovens bailarinos,

negros e negras, que desejam a carreira na dança. São exemplos de que é possível. Não sou um especialista em técnica cubana, mas já fiz aulas, enquanto bailarino, de técnica cubana. Como eu percebia que a minha musculatura respondia, como a minha performance melhorava, a partir daqueles estímulos musculares que eu recebia. Acho que eu contextualizei a experiência aqui de uma forma melhor. O Cuballet esteve no Brasil, muitas vezes, com eventos em São Paulo, com remontagens, enfim, é uma grande lógica, uma grande possibilidade de difusão. Você é autor do livro Mercedes Baptista - a criação da identidade negra na dança, da Editora Noção Cultural Palmares, lançado em 2007, juntamente com a própria Mercedes Baptista. Pergunto, Paulo, essa identidade, a identidade que você fala, a criação dessa identidade negra, a partir do trabalho de Mercedes Baptista, foi legitimada pela cena da dança na cidade do Rio de Janeiro?

PAULO

Olha, quando eu coloco o título *A criação da identidade negra*, naquele momento teve uma grande provocação. Talvez, hoje, eu não colocasse aquele título, mas, naquele momento, eu precisava disso, eu precisava que a cidade, o estado, que o país acordasse para esse pioneirismo da Mercedes Baptista, que, até então, se você parar para pensar, só aparece no livro do Eduardo Sucena, que são quatro páginas. Então, eu acho que ela precisava ter uma força maior entre os amantes da dança, de todas as modalidades. Porque ela é precursora do ballet clássico, ela vai ser a criadora da dança negra, ela é precursora do carnaval, ela abriu muitas frentes; então, o nome dela deveria estar, com força muito maior, entre a gente. Essa identidade é uma identidade a consolidar. Eu acho que nós estamos trabalhando para que esse negro possa ter visibilidade em todos os espaços. Eu acho que a identidade negra na dança, nessa luta que a gente está, principalmente na dança clássica, é um espaço que nós estamos buscando, que vai se consolidar daqui a uns tempos, ainda.

DIEGO

Com certeza! Paulo, sabedor dessa pluralidade dos corpos, dessa diversidade de corpos, eu gostaria de perguntar a você sobre o projeto pedagógico em ballet. E, aí, vamos para um outro referencial do ballet clássico, que é Maria Olenewa. Na sua

perspectiva, o nome de Maria Olenewa é determinante nas escolhas pedagógicas da Escola Estadual de Dança do estado do Rio de Janeiro?

PAULO

Com certeza! Na verdade, se a gente parar para pensar, a Maria Olenewa tenta e traz pra gente a escola russa. O método russo, a metodologia russa, vai caminhar com a escola, ao longo desses noventa e três anos de existência, e vai ser óbvio que, desses noventa e três anos, em todas as direções, cada direção vai procurar relacionar esse método com as múltiplas possibilidades; por exemplo, eu vou dar sempre exemplo da dona Maria Luisa Noronha, que foi a direção em que eu trabalhei, que eu tenho um respeito muito grande, que trabalhou trinta anos em prol da Escola de Dança; ela traz, com toda força, o método russo, ela vai trazer professores russos, mas a Maria Luisa introduz a escola inglesa no Brasil. Então, nós vamos ter elementos da escola inglesa, vamos ter elementos da escola francesa. O Hélio Bejani, que é o atual diretor, traz a Vera Aragão, para ajudar na discussão pedagógica da Escola, e, aí, ele vai pensar nas possíveis metodologias que se adequam aos corpos dos alunos que nós temos. E, também, depende dos professores que nós temos na escola, por exemplo, nós estamos com um time de professores que vêm todos da escola russa, que estudaram com dona Eugenia muito tempo. Ela é preponderante na Escola, mas eu acho, Diego, que essa nossa luta do negro dentro do ballet clássico e para a formação desse negro, ela ultrapassa a questão da metodologia, ela tem muito a ver com o olhar do profissional e com as expectativas desse profissional. O Bolshoi mostrou que tem uns bailarinos negros, que tem umas meninas negras lindíssimas, que se formaram na escola do Bolshoi; Cuba forma bailarinos maravilhosos; a Escola de Dança formou bailarinos negros lindíssimos. Então, na verdade, para além do método, eu chamo a atenção para o olhar desse professor e para a expectativa desse professor, em relação ao aluno. É entender que esse método foi criado, seja o russo, francês, italiano, no momento específico, para um corpo específico e que, agora, ele precisa ser traduzido. Com isso, eu estou falando do corpo dos negros com predisposição para o ballet clássico. E aí? Esse método precisa ser traduzido para aquele corpo daquele bailarino. Esse professor tem que mudar o olhar, não é olhar para você



e pensar no príncipe alemão, é olhar para você e enxergar que, ali, eu tenho um corpo de um bailarino negro. Então, na verdade, o que eu acho que está em jogo, para além do método, é este olhar dos professores, este olhar do diretor, o olhar de diretores das companhias profissionais que trabalham com ballet clássico, para que eles possam entender a riqueza dessa diversidade. Vamos pegar uma menina que está com a carreira muito bonita, que é a Ingrid Silva, não adianta esperar que o físico da Ingrid Silva seja igual ao físico de uma russa, mas colher desse físico. A gente tem a Monique Cristina, que está dançando no ballet na África do Sul, ela fez uma bela adormecida lindíssima, fez uma Raymonda lindíssima, mas as expectativas de uma Raymonda dela não podem ser as mesmas expectativas de uma Raymonda com uma mulher com um físico russo. Então o que eu tento batalhar é esse olhar. Eu acho que todos os métodos, óbvio que você deu um exemplo bem interessante e é verdade, cada corpo vai se adaptar com uma escola, com uma metodologia, mas eu acho que todos os métodos formam bailarinos, mas se, a partir do momento em que eu olho para você, mesmo com o corpo predisposto ao ballet clássico, e não enxergo possibilidades em você, porque eu estou comparando você com aquele modelo russo que eu conheço, eu não vou conseguir trabalhar. Então, é isso que a gente precisa entender.

DIEGO

É, vem de encontro com o que eu estou chamando, nessa sinopse, de provocação de cultura das similaridades, da gente, de uma certa forma, buscar corpos similares uns aos outros, para determinados papéis. Eu penso que essa pluralidade de corpos, essa diversidade, também colabora muito para trazer novos elementos, porque, ao longo da trajetória, eu fiz aula de ballet há muitos anos, sempre gostei muito de fazer aula de ballet, mas me sentia muito desconfortável dançando ballet, sentia-me um pouco sem lugar. Hoje, eu penso que foi por não ter visto, não ter me sentido representado tanto na cena do ballet clássico; mas, sou um amante do ballet clássico, confesso a você. Mesmo as minhas professoras todas falando: “*Você tem técnica de primeiro bailarino*”, eu não me sentia confortável naquele lugar; mas a gente percebe que existem as transformações, as modificações de uma bailarina para outra, que

dança uma variação de um jeito e a outra vai e coloca um colorido diferenciado. Eu penso que a colaboração da corporalidade negra, nesse contexto, se tivesse o olhar que você colocou, dos mestres e das mestres se abrirem para essa perspectiva, também poderia trazer um diferencial para essas danças. Eu não estou, aqui, falando de uma descaracterização do repertório clássico, mas uma contribuição para que, talvez, mais pessoas se sintam à vontade na cena, dançando esse ballet, que cativa multidões há muitos anos. Colabora tanto para a formação de todos. Se você pudesse pontuar momentos relevantes da história da Escola de Dança e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na presença de bailarinos e bailarinas, negros e negras, quais seriam? Você já citou nomes, você poderia repetir esses nomes desses bailarinos que já passaram e construíram trajetória?

PAULO

Mas, na verdade, um pouco antes disso, é muito importante a gente definir raça, porque o ser negro, na verdade, é se auto afirmar, é se auto reconhecer. O conceito de raça é muito abstrato. Então, hoje, se a gente olha o corpo de baile, eu olhando acho que a gente vai ter umas quatro meninas negras lá no corpo de baile, mas, várias delas, eu precisei, por exemplo, quando a CESGRANRIO criou o prêmio Mercedes Baptista para dança, eu conversei com algumas e elas não se reconheciam enquanto negras. Então, o que eu quero dizer sobre isso, eu vou trazer alguns nomes e alguns momentos, mas vou falar de pessoas que se auto reconhecem, que se auto definem como negras. De repente, eu vou pular um ou outro nome, você vai falar “Ah, mas o Paulo não falou do nome x ou z”, porque, na verdade, a trajetória desta pessoa no teatro não passou pela raça. Vai ser aquilo que Mercedes Baptista sempre dizia, a branca de pó de arroz, porque existem determinadas peles que você passa o pancake, o pó de arroz, e você não é negro, você foge dessa discussão. Então, a gente tem que pensar nisso. E, quando eu começo a pensar nas questões raciais, no Teatro, eu começo com a Consuelo Rios. Ela vai tentar entrar, o Teatro Municipal abriu um concurso para bailarino em 1946, ela é do Espírito Santo, estava estudando aqui, no Rio, com a Ana Volkova, E tenta fazer a inscrição. Quando ela vai fazer a inscrição dela para

o concurso, eles dizem que as inscrições estão fechadas. Quando ela volta para a sala de aula com a Ana Volkova, ela descobre que as amigas delas fizeram as inscrições depois. Então, na história, ela vai ser a primeira negra que não vai conseguir entrar no Teatro Municipal. Ela recebe aquela indicação da Ana Volkova: “Estuda e se prepara. Um dia, você vai ter o teatro aos seus pés”. E ela volta, nos anos 60 como maitresse de ballet do corpo de baile e ela vai ser, dos anos 60 até os anos 2000, uma das principais professoras de ballet clássico do país. A segunda leva de negros que vão entrar no corpo de baile, vai ser em 1948, com Mercedes Baptista e Raul Soares. A diferença é que é um concurso interno, para alunos da Escola de Dança. Eles vão tentar barrar a Mercedes de qualquer jeito, só que eles não conseguem. Ela passa, mas acaba não dançando, ela vai dançar, no teatro, ballets brasileiros, não dança nenhum ballet de repertório.

O Raul Soares, ele dança, porque homem sempre foi em menor quantidade, principalmente nos anos 50. E aí, a Mercedes brincava, colocava ele para trás, quase escondido na coxia, precisava dele para segurar as meninas; então, colocava ele no palco, dançando ballet clássico, nunca na frente, sempre atrás. Esses são os primeiros nomes que vão tentar entrar no Teatro Municipal. Uma passagem sôfrega, mas muito importante para a gente, já na década final dos anos 80, início dos anos 90, é Bethania Nascimento. Bethania vai ser uma aluna, talentosíssima, da Escola de Dança. Ela vem do Johnny Franklin, faz um concurso, entra no Teatro Municipal em 1989, mas não é aproveitada no corpo de baile, ela não dança. Por indicação de Consuelo Rios ela vai para os Estados Unidos, ingressa no Dance Theatre of Harlem e vai ser a primeira negra brasileira a receber o título de primeira bailarina. E o exemplo que eu adoro dar é de 2003; talvez, seja o espetáculo que eu mais fiquei nervoso na minha história como plateia, que foi a estreia do Bruno Rocha, em 2003, quando ele faz Gisele com Ana Botafogo. Ele é o primeiro negro a protagonizar um ballet no Teatro Municipal, vai ser na gestão do Richard Cragun, que vai dar essa oportunidade a ele; depois, ele vai dançar outros ballets. E ele é o único negro que conseguiu esse feito, até então. Passaram outras meninas e outros meninos pelo Teatro, como a Luana Fabian, que chega como contratada, faz solo, mas, depois, não segue carreira. Nós já

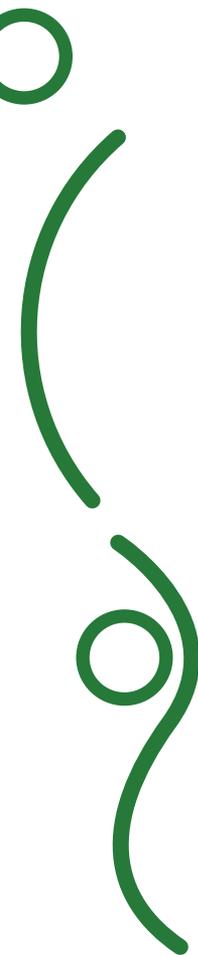
tivemos vários alunos negros na Escola de Dança, o Grey Araujo, por exemplo, que vai para o Corpo, o Willian Pedro, a Mariana do Rosário que vai para o Corpo, a Lara Barbosa, que é musa do carnaval. Essa trajetória de luta, eu acho que esses nomes, Consuelo Rios, Mercedes Baptista, Bethania Nascimento e Bruno Rocha, ilustram muito bem essa trajetória e o nosso sonho de que, algum dia, a gente consiga ter uma mulher, que se auto identifica negra como primeira bailarina, volto a dizer, porque se olhar por foto, você pode até apontar, mas eu acho que fulano é negro, mas eu acho que ciclano é negro, mas não adianta eu achar se a pessoa não se vê. E eu entendo isso o quanto é difícil essa trajetória do negro dentro do ballet clássico. Não me acho no direito de cobrar que elas se posicionem; acho-me no direito de lamentar que elas não entrem nessa luta, mas eu entendo o não posicionamento delas.

DIEGO

É isso, né?! Como você bem pontuou, uma questão de autodeclaração. Na cidade do Rio de Janeiro, somos 48% da população e, no Brasil, mais de 50%. Então, é bastante representatividade, reconhecimento. Quem vivenciou muito dos espetáculos de teatro, de dança, pautando os assuntos negros, percebeu como o público deseja se ver reconhecido na cena, também. Esse espaço do direito à cidade, aos palcos, mas isso já é uma outra conversa, uma outra possibilidade de live. Paulo querido, numa perspectiva ampliada, o que você pensa sobre a formação do corpo negro em ballet clássico? O que nós já conquistamos e o que precisamos conquistar?

PAULO

Eu acho que a popularização do ballet, proposta pela Associação do Ballet do Rio de Janeiro, um trabalho da D. Dalal Achar na direção do Corpo de Baile do Theatro Municipal a partir dos anos 80 e com o advento dos projetos sociais, a gente alcançou a possibilidade de conhecer o que é o ballet clássico. Então, a gente vê que, na Escola de Dança, nós recebemos uma série de alunos, oriundos de projetos sociais, que trabalham o ballet clássico. Eu acho que isso é um ganho, a possibilidade de estudar; eu acho que, também, já está acontecendo. Eu vejo, por exemplo, nesses últimos anos, o quantitativo de alunos



negros que nós recebemos na Escola de Dança Maria Olenewa, que é uma escola profissionalizante; eu acho que isso já é um grande ganho! A nossa grande luta, que eu vejo, é o nosso espaço de profissionalização, ou seja, como que esse negro vai conseguir entrar nas companhias clássicas, prestar concursos, nas audições e ser aceito. Eu vejo muito que esses negros acabam sendo eliminados na foto e vejo, também, uma dificuldade de professores, de diretores de companhia, em oferecer esse espaço para os bailarinos negros. Eu acho que, e falo com uma alegria muito grande, o corpo de baile nessa direção do Hélio Bejani, nesta nova direção, embora muito interrompida por essa pandemia e por todas essas dificuldades do Rio de Janeiro, tende, eu vou falar tende porque ainda não conseguiu colocar isso na prática, tende a ser um espaço futuro que vai poder abrigar esses negros. Eu vejo nas lives e nas conversas que eu estou tendo com o presidente da Fundação Teatro Municipal o Sr. Aldo Mussi, com o vice-presidente, que é o Sr. Ciro Pereira, e com o diretor do corpo de baile Helio Bejani que eles estão muito propensos e receptivos a essa luta. Mas eu acho que a nossa caminhada e a nossa luta é por profissionalizar esses negros, para que eles não saiam. A gente perdeu Ruan Galdino, Fábio Mariano, a Bethania Gomes e outros. Graças a Deus, todos esses nomes que eu estou dizendo estão muito bem lá fora, mas eles poderiam estar aqui no Brasil dançando, trabalhando conosco. Se a Bethania foi a primeira bailarina do Dance Theatre of Harlem, certamente, ela poderia ter sido primeira bailarina nossa, aqui no nosso teatro. Então, que esses negros tenham espaço aqui no Brasil! Embora o Brasil tenha um outro problema: nós temos pouquíssimas companhias clássicas; mas, que dentro dessas pouquíssimas, em que a luta por vagas é muito grande, que algum negro possa conseguir ingressar nessas poucas vagas! Eu acho que essa é a nossa luta.

DIEGO

Paulo, eu gostaria de te fazer uma pergunta que fiz para a Inês Borgéa, numa live que nós fizemos, diretora artística e executiva da São Paulo Companhia de Dança, recentemente. Eu sei que a gente está falando aqui, na prática, mais da sua parte como docente, mas o seu olhar é bem expandido, por tudo o que você pesquisa, por tudo que já produziu e escreveu e, certamente,

colabora para as diretrizes pedagógicas da Escola e a Escola integra a Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, uma fundação que responde à Secretaria Estadual de Cultura e Economia Criativa. Você, Paulo, já teve algum tipo de pensamento sobre a articulação das companhias, do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da Escola Estadual de Dança, com as companhias amadoras, ou o estímulo à criação de companhias amadoras, por exemplo, em cidades do interior que têm a tradição do ensino do ballet clássico? Porque essa é uma realidade que o estado de São Paulo vivencia e investe um pouco nisso. São poucas companhias de fato, mas o eixo da formação em dança é muito amplo, então eu fico sempre pensando, enquanto gestor e pessoa que se interessa em estudar política pública para cultura, para dança, em como a gente se aproxima um pouco mais dessa grande cadeia de formação das escolas, das companhias amadoras, para, justamente, fazer esse caminho, que é trazer a profissionalização e termos uma dança, no palco, do tamanho que ela é, no Brasil, porque é a terceira maior atividade artística realizada no país. Esses são dados do IBGE. A dança tem muitos fazedores, mas são fazedores cuja grande maioria, certamente, está no eixo da formação, nas escolas, nos grupos amadores. Então, essas conexões, talvez, precisem ser feitas.

PAULO

Na verdade, é um sonho! Já houve essa proposta, na gestão do Sr. André Lazaroni como presidente da Fundação, de tentar essa integração. Acontece que é preciso ter perna, é preciso ter verba, e as coisas no estado, por ter um teatro muito grande, pela dependência da escola, são muito amarradas. Então, assim, nós não temos pernas para isso, mas nós já pensamos nesse diálogo com escolas do interior. Já pensamos nisso. Não vou falar em termos da direção do corpo de baile, mas vou falar em termo de reuniões com o presidente: já houve esse pensamento, mas, para levar isso adiante precisa de patrocínio e, na verdade, você sabe o quão curto está o dinheiro para as gestões e acaba não tendo prioridade esse diálogo, porque outras questões precisam ser sustentadas, espetáculo que, de imediato, precisa ser sustentado. Eu acho importante esse diálogo, é óbvio, eu sou professor, vice-diretor da escola, então, eu não tenho

autonomia para tanto, mas esse projeto já andou nas mesas, mas não se consolidou até então. Mas é importante!

DIEGO

Certamente, é importante pensar. Passando para um outro assunto, sobre criadores e coreógrafos negros, em algum momento nessa longa e maravilhosa, laureada história da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, já houve algum momento de preocupação com a promoção desses agentes, desses criadores e coreógrafos, e as suas possibilidades e potências criativas, junto aos corpos artísticos de dança geridos pela Fundação?

**PAULO**

Olha, eu vou ser muito sincero, esse espaço é um espaço a conquistar. A gente vai ter, por exemplo, Mercedes Baptista coreografando na escola. Mas, a gente tem temas negros, como lavagem do Senhor do Bonfim, como Papagaio Moleque e outros, sendo coreografados por coreógrafos brancos. Agora, pesquisadores coreógrafos negros, eu acho que é um espaço a conquistar. E eu acredito que a nossa luta tem que ir acontecendo aos poucos. Nesse primeiro momento, a nossa grande luta é para que esse corpo negro possa fazer parte da companhia, possa entrar no Theatro Municipal e que, em um segundo momento, esse Teatro possa ser ocupado por mais negros. Porque o nosso quantitativo é muito pequeno ainda, dentro da Fundação Teatro Municipal, somos poucos. Um na Escola, três na Música; então, eu acho que é um espaço a conquistar e é uma luta que vai ter que acontecer em um determinado momento, quando a gente começar a pensar que os nossos temas, as nossas histórias precisam ser contadas, precisam ser desenvolvidas por nós. Em 1950 era maravilhoso assistir o Vaslav Veltchek, um tcheco coreografando o Senhor do Bonfim, como em 1934, Sérgio Lifar coreografando Jurupari, ou, em 1960, o descobrimento do Brasil, com as índias nas pontas. Eram momentos que a gente aceitava e que isso era muito tranquilo. Eu acho que, agora, você trazer alguém da Europa para poder coreografar um tema super brasileiro, já não vai mais ser justificável. Então vai ser o momento em que a gente vai começar a reivindicar esse espaço, mas, nesse exato momento, a gente ainda está um degrau abaixo, ou seja, vamos lutar. Já lutamos para a formação,



estamos formando esses artistas negros, agora vamos lutar para esse mercado absorver esses corpos negros dentro do ballet clássico, não dentro das outras possibilidades. Não que as outras possibilidades não sejam importantes, mas a nossa discussão é o ballet clássico. E aí, em um terceiro momento, vamos lutar para que nós possamos coreografar, também, e contar nossas histórias. Então, eu acho que é um espaço a conquistar.

DIEGO

Meu querido, a gente já falou bastante sobre a questão da representatividade. Nossa última pergunta toca nesse ponto e acho que é mais um endosso sobre muito do que você já falou, antes da gente ir para as considerações finais. A questão da representatividade chegou ao ballet através da formação, como você pontuou, através da ação de bailarinas e bailarinos negros e brasileiros, que ocuparam ou ocupam postos de destaque, ou em companhias internacionais. A gente vê mais em companhias internacionais clássicas. Você acha que esse processo ainda vai demorar para acontecer nas companhias clássicas, pouquíssimas, que temos no Brasil? Segue um pouco nessa trajetória que você estava falando nesses caminhos.

PAULO

Eu acho, Diego, que a luta antirracista vai ser grande, porque na verdade a gente vive um racismo estrutural. Então, essa nossa luta, não é uma luta que vai ser resolvida de hoje para amanhã e, também, não vai ser resolvida porque hoje eu vou pegar e colocar uma negra dançando no corpo de baile e está resolvido. É uma luta que vai ser desenvolvida durante anos, anos e anos. Por isso, que eu faço questão, enquanto professor, de sempre estar em contato constante com esses negros que estão fora, que estão desenvolvendo carreira, para mostrar para o Brasil que é possível e quando a gente conseguir ter negros no corpo de baile, essa luta vai ampliar ainda mais. Então, eu acho que é uma luta por boas gerações, acho que já estamos caminhando, só de você reconhecer que o Brasil é racista e que nossas ações são racistas já é um grande começo. A partir desse passo, a integração e como serão integrados esses mesmos. Acho que a campanha que a Bethania Gomes e a Ingrid Silva estão desenvolvendo em relação à sapatilha e a cor da meia com as bailarinas

*Foto: imagens retiradas da live*

é fantástica. Eu acho que nós estamos caminhando, mas eu acho que vão ter boas gerações, ainda, nessa busca. Para lembrar, o racismo é estrutural e estruturante. Ter você aí na direção do centro coreográfico é um grande orgulho para mim, mas não resolve a questão do sistema. Você é um e, se Deus quiser, virá uma leva enorme, mas precisamos continuar esse trabalho e essa batalha. Então, assim, ter nomes e trazer esses nomes e mostrar o quão bem sucedidos esses nomes estão, já é um passo. Você pediu para eu já entrar nas considerações. Eu queria trazer uma discussão que eu acho muito importante, que é a seguinte, quando a gente fala de ballet clássico, e eu vejo muitas falas, as pessoas falam assim: vamos descolonizar o ballet clássico. A questão não é descolonizar, a gente não quer mudar “O Lago dos Cisnes”, a gente não quer mudar “A Bela Adormecida”, a gente não quer fazer diferente para o negro participar. A gente quer poder vivenciar essa cultura, poder dançar esse O Lago dos Cisnes. Então, não se trata de descolonizar, trata-se do sentido que o Homi Bhabha nos ensina de tradução cultural, de traduzir “O Lago dos Cisnes, A bela adormecida” para os nossos corpos, para os nossos palcos. Porque o branco pode se apropriar do jazz, ou se apropriar do rock’n roll, pode se apropriar do samba e de outros estilos e outras linguagens; e o corpo negro, também, não pode? Eu não gosto do termo apropriação cultural, prefiro tradução cultural, mas porque o corpo negro não pode se apropriar dessa cultura? Não pode traduzir essa

cultura para ele? A questão é toda essa e eu acho que a luta está começando. Eu acho que a gente está vivendo uma luta e um momento memorável. E é uma luta para gerações e gerações. Eu acho que a gente vai ter ganhos positivos, eu acho que a representatividade conta, eu acho que tem dois aspectos muito importantes: a gente trazer os negros que lutaram e a gente precisa conquistar os brancos que estão no palco e mostrar a eles a riqueza dessas diversidades. Porque, na verdade, a gente depende de eles dividirem conosco este espaço, não é que eles nos deem um espaço abaixo deles, mas que eles dividam esse espaço conosco. E, para fechar, eu gostaria de destacar a importância desta tarde de hoje. Trazer para a semana da consciência negra, no Centro Coreográfico, o corpo negro dentro do ballet clássico. E para tentar não ser repetitivo, mas repetindo, é uma discussão para além da metodologia aplicada, além do método. Todos os métodos são capazes de formar bailarinos. A discussão é para além disso, a discussão é o reconhecimento desse potencial do negro dentro do ballet clássico e o interesse em formar esses alunos. É entender que a gente tem uma Bethania Gomes, por exemplo, e que ela poderia fazer uma Giselle tão maravilhosamente bem quanto as bailarinas da época dela, que foram Tereza Augusta, Norma Pina. É entender e ver que o Bruno Rocha, em 2003, deu conta de Gisele tão bem como outro jovem. A gente precisou do olhar do Richard, se não fosse o Richard Cragun, certamente, a gente não teria o Bruno Rocha do jeito que a gente teve. Então, ele teve esse olhar. A gente precisa de mais pessoas com esse olhar que possam oportunizar essas novas gerações. Eu queria falar isso. Queria lhe agradecer imensamente pelo convite. Eu fecho aqui: meu muito obrigado, obrigado a quem está assistindo!

DIEGO

É isso, Paulo. Eu que agradeço a participação.

Foto: Amanda Julieta



DANÇA E EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA COM NADIR NÓBREGA

TRANSCRIÇÃO DA LIVE

Data: 31/07/2020

Ação do Centro Coreográfico do Rio para visibilidade e fortalecimento do Dia Internacional da Mulher Negra, Latino-americana e Caribenha na Diáspora.

LINK

https://www.instagram.com/tv/CDUbEKGJ_xH/

CONVIDADA: NADIR NÓBREGA Pós-doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC da UFBA, graduada em Dança pela UFBA, professora adjunta aposentada do curso de Licenciatura em Dança da UFAL, ex-diretora do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da UFAL, e, também, autora de três livros sobre dança, corpo negro, gênero e educação.

MEDIADOR: DIEGO DANTAS Diego Dantas é bailarino com trajetória em companhias profissionais, coreógrafo e professor de dança. Atual Diretor Artístico do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro teve sua gestão indicada duas vezes ao prêmio CesgranRio de Dança e uma vez ao Prêmio de Dança da Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA. Ganhador do Diploma Eloneida Studart pela gestão artística do Centro Coreográfico é funcionário do Governo do Estado do Rio de Janeiro.



Foto: Andrea Pedro

DIEGO DANTAS

Boa tarde! Eu sou o Diego Dantas, diretor artístico do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Daqui a pouquinho a gente vai dar início a última *live* da sequência de conversas que nós estamos tendo de ações para dar visibilidade ao Dia Internacional da Mulher Negra, Latino-americana e Caribenha na Diáspora. Hoje nós vamos receber a querida professora Nadir Nóbrega, que já está online e daqui a pouco estará comigo dividindo a tela comigo para uma conversa sobre Dança e Educação Antirracista. (...)

Como a conversa tem pano pra manga eu vou chamar logo a professora Nadir pra gente ganhar tempo de conversa.

(NADIR ENTRA NA LIVE)

NADIR NÓBREGA

E aí meu irmão?

*“E quando me vê, abre os braços,
Me dê um sorriso...
Sou eu negro lindo (sou eu, sou eu)
Sou eu negro lindo (sou eu, sou eu)”*
(Música “Negro Lindo” de Léo Santana).

DIEGO DANTAS

Que maravilha ser recebido com essa alegria da Bahia!

NADIR NÓBREGA

Alegria sempre!

DIEGO DANTAS

Alegria sempre! Estamos precisando! Que bom, quando a gente se encontra é festa. Eu sempre fico receoso de como te chamar, se é professora doutora, se é professora pós doutora

NADIR NÓBREGA)

Eu sou Nadir Nóbrega!

DIEGO DANTAS

Muito obrigado pelo seu aceite. A senhora estava dando aula hoje cedo. Nossa programação teve uma série de lives, pra gente falar de ações antirracistas, contra o sexismo na arte, na dança, com a produção efetiva de mulheres negras que já vêm fazendo essas temáticas há bastante tempo e que têm muito a dizer, não só pra população de dança, para o povo dançante, mas para o público em geral. Nessa sequência de conversas pra dar visibilidade e fortalecer o Dia Internacional da mulher negra, latino-americana e caribenha na Diáspora, estamos recebendo a querida professora Nadir Nóbrega, com o tema Dança e Educação Antirracista, que está muito em voga, por conta de tudo que está acontecendo no mundo, negativamente, de um lado ruim, mas, também, trazendo a tona essas pautas, mas que não são tão recentes assim. Muitos profissionais, agentes culturais, bailarinos, artistas, professores, já trabalham com essa temática há muito tempo. Nadir Nóbrega Oliveira é pós-doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC da UFBA, graduada em Dança pela UFBA, professora adjunta aposentada do curso de Licenciatura em Dança da UFAL, ex-diretora do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da UFAL, e, também, autora de três livros sobre dança, corpo negro, gênero e educação. Seja bem-vinda, professora Nadir! A senhora quer deixar alguma palavra com nosso público antes de iniciarmos as perguntas?

NADIR NÓBREGA

Inicialmente, agradecer nossos ancestrais por estarmos vivos e presentes, lúcidos, principalmente nesta época. Agradecer ao Centro Coreográfico, em especial a você, Diego, e a Gil, que me receberam muitíssimo bem, apesar dos nossos dois dedinhos de conversa, que nós conversamos muito pouco, por causa da correria de vocês e minha, porque eu fui aí a convite da UFRJ, né? Então, agradecer o acolhimento, agradecer o convite e espero que a nossa conversa seja frutífera, né? Que é o que a gente espera.

DIEGO DANTAS

E será.



NADIR NÓBREGA

E será, claro! Com certeza, então, agradecer.

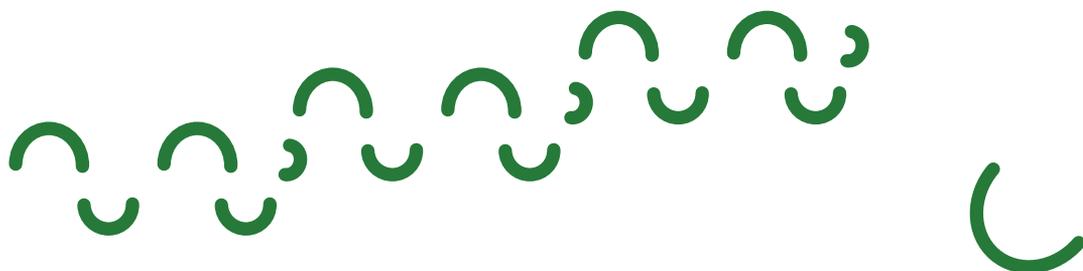
DIEGO DANTAS

Eu é que agradeço. A nossa conversa tem a duração aproximada de uma hora e fica salva no IGTV do nosso Instagram, pra quem quiser assistir depois. Querida, vou começar com a seguinte pergunta: Você tem um currículo acadêmico invejável, como falei há pouco. Pós-doutora, professora aposentada da UFAL, estudou na UFBA, teve contato com diversos profissionais, mas a sua experiência em arte, em dança, antes de entrar pra Academia, também é muito forte, né? E, lendo a sua dissertação, a sua tese, parece que a sua trajetória antes da Academia influenciou bastante seu percurso como pesquisadora. Fala um pouquinho pra gente dessa sua experiência como dançarina, como bailarina, sua experiência no Brasil Tropical, como a senhora conheceu o Mestre King. Como se deu tudo isso?

NADIR NÓBREGA

Veja bem: eu iniciei... Eu gosto muito de contar essa história, não é? Salvador, ela, como diz a música de Gilberto Gil, só que ele disse para o Rio de Janeiro e eu digo pra cá, que Salvador me deu régua e compasso, principalmente na minha infância, onde as nossas Festas de Largos, enriquecidas com os sambas de rodas, não é? Os Carurus de Cosme, as Rezas de Santo Antonio, as Quadrilhas de São João, então, tudo isso, Salvador sempre foi muito rica e nós ainda continuamos dizendo que, em cada esquina, a cultura negra, ela está presente. Então, a nível profissional, começo a minha carreira como dançarina, como você bem disse, no Brasil Tropical, porém, o nome Brasil Tropical passa a ser Brasil Tropical na Europa, porque, aqui em Salvador e no Brasil, o grupo se chamava Olodumaré. Como os gringos não sabiam pronunciar Olodumaré, porque a língua enrolava, e por conta da experiência da Brasileira, porque nós fomos substituir a Brasileira na Europa, então, ficava mais fácil a compreensão soar Brasil Tropical. Então, eu começo com dezessete anos, eu estava concluindo o Ensino Médio e vou fazer um teste no Olodumaré, danço dois anos no Olodumaré e, depois, viajando para a Europa é que vira Brasil Tropical. King era meu colega no Olodumaré. Ele não vai pra Europa conosco, então ele não foi meu colega no Brasil Tropical, ele foi

meu colega no Olodumaré, entendeu? Porque King tinha passado no vestibular de Dança, ele era filho adotivo de uma família classe média, em que ele precisava dar conta do recado ou estudava ou ia dançar, porque nós somos de uma geração em que dançar não era nada. Se, hoje, ser dançarino não é reconhecido, ainda mais dançarino de folclore, imagine década de 60-70! Então, foi uma experiência que eu digo que me deu um conhecimento inicial sobre o que era cultura popular. O Brasil Tropical me deu uma experiência do que era classe. Você e outras pessoas entendem o que é classe dentro da dança, mas tem outras pessoas que não, mas é bom explicar, porque no Grupo Brasil Tropical existia uma diferença de salário, que eu acredito que isso, também, deve ter acontecido em outras companhias, de solistas com os famosos “Corpo de Baile”. A contradição que havia, que daí foi o meu primeiro processo de briga, porque é o primeiro espaço em que eu vou questionar essa questão dessa diferença, porque eu era Corpo de Baile, eu não era solista das danças, porém eu substituía a cantora no solo da Bahia antiga, quando a cantora ficava adoentada. Então, eu dizia que existia uma contradição, porque, se eu servia pra substituir, eu deveria receber o meu salário, também à altura, nem que fosse naquele período onde eu estava a substituí-la. O Brasil Tropical também me ensinou o que era misoginia, que, hoje, depois de adulta, que eu vou estudar gênero, que eu vou conhecer essa palavra misoginia, o que era, a consideração que isso é muito grave (pra mim é desconfortante falar), mas o que é uma consideração com o elenco masculino e o tratamento com o elenco feminino. Existia essa diferença e comigo, principalmente, porque eu não era a solista, eu era a pessoa que questionava, então, se você questiona, você está incomodando, se você incomoda, o tratamento tem que ser diferenciado, entendeu, Diego?



Então, foi uma experiência muito interessante, me fortaleceu, me abriu os olhos, que, aí, quando eu retorno para o Brasil, quando, inicialmente, eu não tinha desejo, como nunca tive, de fazer o vestibular para dançarina profissional, porque eu já era uma dançarina profissional, já sabia o que era a alegria e a tristeza de ser dançarina profissional e eu vim fazer vestibular pra Licenciatura em Dança, entendeu? Então, foi uma experiência muito boa, certo? Que me deu grandes frutos, grandes amizades e que comecei e continuo até hoje nesse embalo.

DIEGO DANTAS

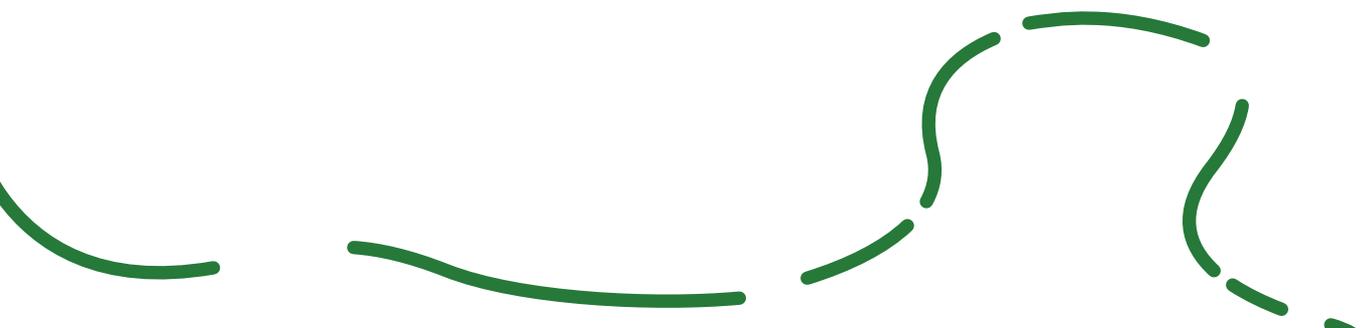
A gente falou do King, que perdemos, infelizmente, há pouco tempo, por conta de todas as tensões, uma das razões foram as tensões, as divisões políticas, a polarização política que o Brasil vivencia já há algum tempo, nós perdemos o Mestre King, numa situação de barbárie, na Bahia. Fica aqui nossa saudação a esse grande mestre. Peço licença pra falar de outro mestre, que é Clyde Morgan. Seu contato com Clyde Morgan começou desde a prova de acesso à Licenciatura em Dança, na UFBA, né? Me corrija se eu estiver errado, também. E já como aluna...

NADIR NÓBREGA

Sim. É, a gente vai fazer o teste de aptidão. Na minha época era o teste de aptidão.

DIEGO DANTAS

Entendi. E, já como aluna da Universidade Federal da Bahia, a senhora foi convidada por ele, pelo próprio Clyde Morgan, para o grupo de Dança Contemporânea da Universidade. Além disso, na sua dissertação de mestrado, “Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 - 1978”, também exalta a relevância desse artista para a Instituição e pra sua formação como pesquisadora. Conta pra gente como a dança do Clyde afetou seus estudos, a sua própria dança e a formulação dos seus saberes, enquanto professora pesquisadora e artista.



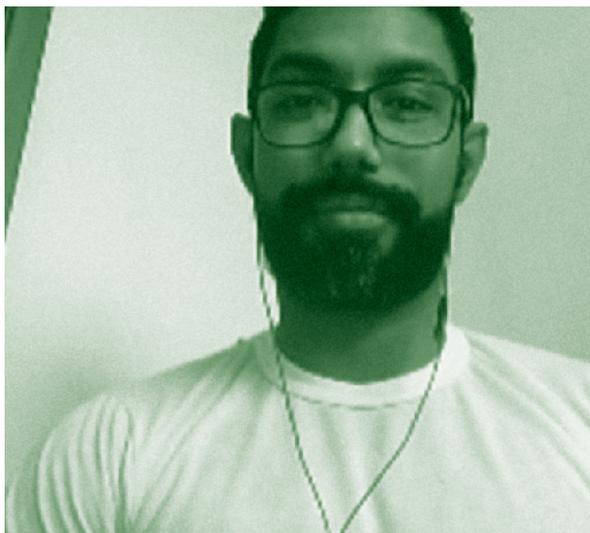


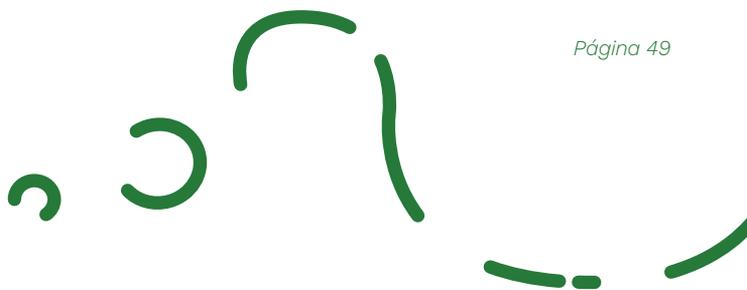
Foto: Imagens retiradas da live

NADIR NÓBREGA

Olhe, Clyde, até hoje, eu o considero meu grande mestre, amigo, parceiro, tanto ele como Laís, não é? Recentemente, esse trabalho me rendeu frutos positivos, porque, em 2019/2020, o projeto Memórias Coreográficas da Dança, da Escola de Dança da UFBA, me convidou. Fiz um trabalho de curadoria sobre Laís Morgan e este ano, mês passado, fizemos uma mesa, depois eu fiz uma conferência sobre a presença de Clyde. Eu digo que eu parei de dançar, eu conheci Clyde quando eu fiz o vestibular, em 74, foi quando retornei da Europa, e dancei com Clyde, a gente cortou o umbigo, o cordão umbilical, justamente, na defesa de mestrado, em 2006. Olha quanto tempo eu continuei trabalhando com Clyde! Continuei, continuei trabalhando com Clyde. Porque o meu primeiro contato com Clyde, que foi lá no teste de aptidão, que eu digo que é um teste de aptidão judaico-cristão, onde os corpos negros estavam sendo examinados, eu me lembro que quando eu entrei na sala, aquela presença negra, esguia, me chamou a atenção. Ao olhar para ele, eu vi que ele não era baiano, ele tinha alguma coisa que ele não era baiano. Embora todo mundo ache que todo preto é baiano, mas nós baianos, dá pra gente enxergar quando não é e quando abre a boca, então, a gente já sente até a diferença. E aí, ele fez a prova, ele foi um dos professores da banca. Eu fui aprovada, comecei a estudar em 75 e, no final de 75 pra 76, ele me convidou pra entrar no GDC.

Na minha época, que eu faço questão de frisar, onde é que Clyde, também, entra na minha história, quando eu começo a dançar no GDC, uma professora com um comportamento naturalizado, porque os racistas falam as coisas para nós com tanta naturalidade, que, quando nós respondemos, nós somos grosseiros, mal educados, nós somos animais, não é? Ela falou, com tanta naturalidade, que eu tinha sido reprovada por todas, porém que Clyde Morgan me deu uma nota diferenciada, bastante alta, que, no somatório, eu entrei na escola de Dança da UFBA. Falou assim, abertamente, na sala de aula. E aí eu respondi, ironicamente, dizendo assim: “Olhe, fale baixo, professora, pra alguém não achar que eu passei porque era amante dele.” A resposta que eu encontrei. Depois, eu estava tão retada da vida, que eu disse assim: “Olhe, você sabe o que é interessante, que é bom falar aqui? Que os palcos onde eu pisei, o povo branco não pisou e não vai pisar. Aí, eu fui grosseira, foi um chega pra lá, foi um desconforto. Mas, só o fato de Clyde estar naquela seleção, pra mim, já foi algo positivo. Quando eu vou entrar no GDC, eu vou aprender com Clyde. Clyde, todo mundo sabe, que Clyde não é de muita conversa, ele é da ação. Ele é da ação. Então, eu aprendi com Clyde a importância de se trabalhar as nossas culturas ancestrais sem o cunho do folclore, que era assim que a Academia nos ensinava e continua nos ensinando, porque eu vim da UFAL e vi como era lá. Clyde nos ensinou a valorizarmos essas culturas ancestrais. Clyde nos ensinou a responsabilidade, a interpretação, a dramaturgia, presentes nos nossos trabalhos, nos ensinou a respeitar qualquer pessoa que estivesse no grupo e fora do grupo, respeitávamos o diretor do Instituto Cultural Brasil Alemanha, como nós respeitávamos o rapaz que varria a feira quando nós íamos pesquisar a feira. Clyde nos ensinou os corpos com suas diferenças culturais, ele, na cena, ele não tem diferença, porque, no grupo, tinha eu, dançarina profissional e aluna da escola de dança, tinha Ana Meire, que era esteticista capilar e manequim, ela não era dançarina. Nós tínhamos Macalé, que era capoeirista, diretor fundador do Ilê Aiyê, nós tínhamos





Tiçã, que era funcionário administrativo do Colégio Central. Então, eu estou lhe citando poucos nomes. Nem todo mundo era dançarino profissional e nem todo mundo era da Escola de Dança, nem das escolas de artes. Estávamos todos juntos no GDC, cada um com sua particularidade, cada uma com sua experiência. Clyde, também, nos ensinou, na sua prática, que podíamos fazer aulas de ballet clássico, porque ele era um bailarino clássico de José Limón, podíamos fazer aulas de ballet clássico, principalmente na barra, ao som do piano, e, também, ao som de músicas de cantores populares brasileiros. Ele trabalhava Gilberto Gil, tinha aula que ele trabalhava Gonzaguinha, tinha aula que ele trabalhava Quinteto Armorial, tinha aula que ele trabalhava Quinteto Violado. Tudo isso com aulas de ballet clássico. Quando a própria Universidade, pra nos dar aula de ballet clássico, tinha que ser ao som do piano, com aqueles compositores europeus, Clyde fazia, também, isso, sim. E nós fazíamos o *battement tendu*, o *battement glissé*, o *grand battement*, com a mesma preocupação e qualidade técnica com as músicas brasileiras. Clyde nos ensinou a improvisar. Improvisar, que as pessoas acham que improvisação é qualquer coisa, mas não é. Improvisação é uma técnica, tem suas técnicas estruturadas, juntando os três atabaques, com a flauta transversal de uma musicista da Orquestra Sinfônica da UFBA. As nossas improvisações, lá estavam os três alabês, com Helena tocando a flauta com toda grandiosidade de Helena. Se a Escola de Música dissesse a Helena que ela tinha que voltar, ela batia o pé e dizia: “Não, eu também tenho que ficar aqui”. Clyde nos ensinou a registrarmos as nossas sensações, as nossas experiências, o que a gente aprendeu, que a gente chama de diário de bordo, um caderninho que, pra alguns professores, pode ser uma bobagem, mas, para mim, foi de uma extrema importância como educadora, registrar, escrever de qualquer jeito, desenhar, fazer recortes. Por quê? Porque ele, também, era artista plástico. E ele corrigia, olhe, ele não era do falar, mas ele corrigia. Ele corrigia! Todo mês, ele pedia os nossos cadernos e eu, como aluna disciplinada, eu fazia isso.

Entendeu? Clyde, também, pela sua experiência nos Estados Unidos e no Continente Africano, ele nos ensinou a cantar e a dançar ao mesmo tempo. Então, nós temos duas músicas que eu tenho, até hoje, na minha memória e, uma delas, Mário Gusmão, um grande ator, que era um dos atores prediletos de Glauber Rocha, ele vai fazer parte do GDC, também na minha época, depois ele vai dar aula de teatro ao Olodum, e Mario Gusmão aprende no GDC, leva para o Olodum e o Olodum gravou uma música, que é uma canção tradicional da Nigéria

Ayin deô, Ayin deô ôgo / Ayin deô, Ayin deô ô Ayin deô, Ayin deô ô / Ayin deô, Ayin deô ôgo Olua maja a im / End you co, Majhalá End you co / Bad a majhala / Bad a majhala End you co / Majhala, End you co.

Então, como não escrever sobre esse homem? Quando eu vi que a Academia, ninguém, principalmente no PPGAC, que é o Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas da UFBA, não tinham escrito sobre uma pessoa negra de relevância para negros e brancos aqui em Salvador. Porque eu não escrevi só sobre Clyde, eu escrevi sobre a história de Clyde e as obras, porque o espetáculo que eu analisei foi o “Porque Oxalá usa Ekodidé”, que ele colocou na cena, colocou no palco do Solar do União, em 1972. Então, como não escrever sobre esse homem, que foi tão importante para muitas gerações e que continua sendo? Entendeu, Diego?

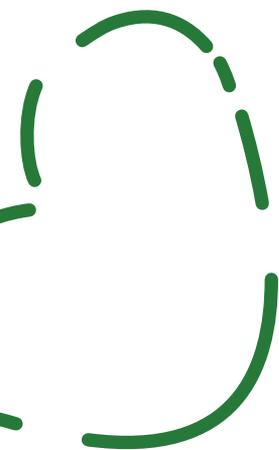
DIEGO DANTAS

Continua sendo. Que tem desenhos belíssimos! A senhora comentou do trabalho visual. Clyde, eu tive o prazer de ver pelas mãos dele, numa ocasião, num encontro que a UFRJ promoveu aqui no Rio, ele me mostrou muitos dos desenhos que ele estava fazendo e são obras belíssimas e eu aproveito, professora Nadir, pra puxar mais um tema da nossa conversa. A senhora comentou do Olodum e o Olodum é essa força incrível da Bahia, né? A senhora trata do corpo negro. O corpo negro no carnaval é um dos temas da sua pesquisa, através das práticas espetaculares

dos blocos de carnaval, do carnaval em Salvador, né? Já está aí o seu despertar como educadora negra ou essa consciência e essa prática são anteriores? Como é que a senhora chegou nesses caminhos do carnaval e a pesquisa e a Academia?

NADIR NÓBREGA

Veja bem: a questão da educação, como professora, eu começo, eu me formo em 78, eu entro em 75 na Universidade e concluo em dezembro/78 e, enquanto educadora, eu já dava minhas aulas, como freelancer, como aluna, não tinha nenhum vínculo empregatício, mas eu me lembro que, na UNEB, enquanto eu era aluna da escola de dança na UFBA, na UNEB, tinha um professor Reinaldo, ele era da Educação Física e, segundo ele, as meninas não queriam fazer aula de Educação Física, só queriam fazer com professora. Ele era o único. E, aí, ele me chamou pra ir dar aula pra essas meninas, isso antes de eu me formar. Aí, eu fui. Comecei a prestar atenção e quebrava os galhos de um de outro. Então, eu vou ser, realmente, professora, começo minha atividade, em abril/79, ou seja, no nascimento, dias antes da criação do Olodum. Porque meu primeiro emprego como educadora foi no Teatro Miguel Santana, onde eu fui diretora do Teatro Miguel Santana. Eu não coloco isso no currículo, mas, segundo o professor Fernando Conceição, da Escola de Comunicação, eu sou a primeira diretora negra de um teatro, aqui em Salvador. Eu entro no IPAC, no Instituto do Patrimônio, lá no Pelourinho, eu entro em 01 de abril de 79 e o Olodum vem a ser criado no dia 25 de abril. Mas, esse meu processo de educação, como eu disse, ele começa antes de eu me graduar. Então, aí o que acontece nessa minha prática, por que eu vou analisar desses blocos? É bom frisar que a minha tese de doutorado, eu vou estudar os quatro blocos afro onde eu passei, como educadora, como seguidora, desses blocos, ainda, que eu continuo seguindo, e como membro de comissão avaliadora. Eu analiso o Ilê Aiyê, onde o Ilê é fundado em 1974, eu entro na escola em 75, eu sou apresentada ao Ilê Aiyê, inicialmente, por Ana Meire e Macalé, porque eles eram do GDC, eles eram diretores fundadores e quando nós vamos, com o GDC, fazemos oficinas com Clyde lá no Instituto Cultural Brasil Alemanha, que é o Instituto Goethe, então, à noite, o movimento negro se reunia lá e, no movimento negro, foi quando eu conheci Vovô do Ilê Aiyê.





Então, aí eu começo a acompanhar de perto, embevecida, com os comportamentos, com as atitudes de Macalé e de Ana Meire, aqueles negros empoderados, conscientes, solidários, não abaixavam a cabeça e, então, eu começo a antenar, ficar antenada, e começo a ir para os ensaios do Ilê Aiyê. Nisso, nesse intervalo, eu já era do Movimento Negro Unificado, eu sou convidada pra ministrar uma oficina com os alunos da escola Mãe Hilda, eu vou fazer um trabalho de colagem, que eu acredito que tenha sido influência de Clyde, com o diário de bordo. E eu vou trabalhar as músicas do Ilê Aiyê com aquelas crianças. No Olodum, o prefeito, na época, cria um projeto com os blocos afro e alguns terreiros de Candomblé, que se chamava Criança e Alegria, pra se trabalhar com as crianças do Ensino Fundamental, e eis que eu fui convidada pelo Olodum pra trabalhar com os professores e as professoras de uma escola municipal que o Olodum tinha uma parceria, que é aqui num bairro negro e pobre, onde eu montei uma equipe de dançarinas, montei uma equipe, tive essa liberdade de montar minha equipe. Então, convidei três dançarinas, Ava Avacy, Aline Geisa e Leda Ornelas, que você deve conhecer bastante, Leda Ornelas, as convidei e dividimos assim: duas ficaram com as crianças, da Escola Criativa do Olodum, eu e a Ava Avacy, por nós sermos, também, professoras de escola pública, porque a gente entendia o linguajar do espaço da escola, os códigos, e lá fui eu e Ava para lá. Trabalhei, também, no Malê Debalê, foi outro grupo, como apresentadora de um festival. E fiquei dois anos no bloco afro Bankoma. Fui pra fazer uma apresentação de um resultado de uma oficina ministrada por Eusébio Lobo no bloco Bankoma, fui lá pra fazer apresentação, me apaixonei tanto pelo espaço, me ofereci pra ser professora, fazer um trabalho de técnica. Uma coisa que eu pensei durar seis meses e fiquei dois anos dentro do Bankoma. Então, são esses quatro blocos que enriquecem a luta e que fazem com que eu ainda compreenda as particularidades que acontecem nesse carnaval soteropolitano e, diga-se de passagem, quando eu fui fazer a seleção do doutorado (não está aqui no script, não, mas eu vou falar), eu fui fazer a seleção na UNIRIO, preste atenção!

Eu queria discutir, aí a banca: “O que é que você está fazendo aqui, se você quer discutir blocos afro baianos?” Aí, eu disse: Professores, com todo respeito, não vamos esquecer que os blocos afro do Rio de Janeiro, com suas particularidades, se inspiraram nos blocos baianos. Se eu tiver que mudar o bloco, não se preocupem, não”. Eu mudo. Aí, fui reprovada na entrevista. (risadas) A minha experiência de educação vem antes, porque, como eu disse, eu entro, formalmente, para o espaço da educação em 79 e me aposento, agora, em 2017.

DIEGO DANTAS

Eu, particularmente, sou encantando com os blocos afro de Salvador. Eu acho que o trabalho que se faz é incrível e a luta permanente pra existência desses blocos, frente a toda máquina publicitária que se tornou o carnaval de Salvador, é um descompasso, não é? Porque muito se bebe dessa fonte, se nutre, até hoje, e não é dado, na minha visão, de quem acompanha mais pela mídia, de quem só foi a Salvador duas vezes, mas, que não se dá o valor, não é valorado de fato, o campo financeiro, a relevância dessas instituições, assim como muitas instituições do Rio de Janeiro, escolas de samba aqui do Rio, não somente as escolas de samba do carnaval da Sapucaí, mas as escolas de samba menores, que têm um trabalho comunitário incrível, enorme e que, também, não tem a mesma valorização. Enfim, minha próxima pergunta vai muito em relação a esse tema, porque é um tema um pouco delicado, mas que está muito em voga, por conta de tudo o que vem acontecendo, o colorismo, mas, também, o entendimento de qual é o lugar da branquitude nessa luta antirracista. Pra senhora, qual é o papel do branco, da branquitude na luta antirracista? Isso, também, no seu entendimento, faz com que o racismo se mantenha, a branquitude não se pensar como raça?

NADIR NÓBREGA

Sim, veja bem: olhe! Só isso aí, meu irmão, já era uma mesa. Não é, não? Pense, pense! Já era uma mesa. Veja só: inicialmente, é bom lembrar que quem inventou o racismo não fomos nós, negros, nós não inventamos o racismo, a nossa herança vem da escravidão. Aí, eu pergunto: e qual é a herança do branco? Qual é a herança do branco? Porque a minha, eu sei. Eu sei como



Foto: Imagens retiradas da live

meus antepassados vieram pra cá. Eu sei como os indígenas foram tratados, os donos da terra, como foram tratados. E os brancos, eles sabem? Qual é o papel deles? Isso é uma questão. Aí, veja bem. Eu não vou me iludir. A pandemia, esse período ruim, mas, que, por outro lado, há mal que vem para bem, ela está mostrando, tem tido muitas lives, muitas discussões em torno dessa questão, de antirracismo e de antifascismo. Isso é bom! Porém, não me iludo que os racistas vão deixar de ser racistas. Não me iludo, não me iludo, porque isso é histórico! Então, primeiro passo: o branco racista, ele precisa saber qual é a diferença de aliado e de protagonista. Então, se eu faço a pergunta: Você é negro? Você é negra? E se ele me responde que não, então, ele já sabe que ele não pode falar em meu nome. Ele não pode falar em meu nome! Já é o primeiro passo, pra ele saber a diferença de aliado e de protagonista. Segundo: o branco, tanto o solidário, o aliado, como o racista, ele tem que apoiar nossa luta e não apagar o nosso processo histórico. Ele tem que apoiar a luta. Por quê? Porque o problema de racismo, de sexismo e de outros ismos é um problema de todos. Homofobia é um problema de todos. Não é somente de um grupo! Lembrando que nós somos 58% da população, então, nós não somos minoria. Esse é outro fator. Nós temos que, esse povo branco, tem que falar de racismo, não é pra nós negros, não, que a gente já sabe. Tem que falar com a sua família, com a sua igreja, com os seus coleguinhas, no seu bairro, falar no seu espelho

e não vir com esse mimimi de meritocracia, que essa coisa, pra mim, é mimimi. Mimimi é isso: meritocracia! “Não, não deve ter cotas, nós temos que ter méritos, tem que ter currículo!” Quando a gente sabe que tem um bocado de branco, a prova está aí, eu não vou dizer os nomes, porque eu não vou perder meu tempo e minha beleza e você, também, não vai perder sua beleza em escutar isso, que tem gente que não tem a metade do currículo, nem a experiência que a gente tem, mas que está lá no papel de destaque. Entendeu? Então, também não venham nos ensinar como é que a gente deve enfrentar o racismo. A gente não precisa, a gente dorme e acorda, desde que a gente saiu do Continente Africano. A gente sabe o que é o racismo. Então, não venha me ensinar como é que eu devo me vestir, me comportar, como é que eu devo, entendeu? E não fiquem na defensiva, porque quando a gente diz que o branco é racista, então ficam tudo assim “Uh, racista é ele, racista não sou eu.” Falando que quem criou raça, quem definiu raça e quem definiu racismo, fomos nós. Não fomos! Nós somos frutos, justamente, dessas divisões. A questão do privilégio. Eu quero o que é meu, se o poder é bom, eu quero, já diz a música do Ilê Aiyê, mas tem gente que não deixa, não larga o osso, porque não quer perder o privilégio. Não é racista. Ele diz assim: “Não, eu não sou racista!” Mas, não quer perder o privilégio. Quer chamar sua empregada doméstica, dizendo: “Ela é quase da família”. Mas, não passa um terreno pra essa quase da família. Chama a empregada ou a babá: “ela é a secretária do lar”. A gente sabe quem é secretária, entendeu? Então, são pequenas coisas que devem ser lembradas diariamente. Então, qual é o papel do branco? É isso: o branco tem que ter o lugar dele e tem que ser solidário na luta, porém não pode dizer como é que a gente tem que se comportar. Porque isso nós já escutamos muito, desde a nossa família, depois nas escolas e as instituições e nos espaços religiosos. Porque, se citar aqui, meu irmão, dá um bom caldo. E, como tem um trecho da música de pagode: “larga o osso, pivete e larga o doce, pivete!”. Tem que largar o doce! Que é isso que nós estamos querendo. Agora, não vamos, negrada, não vamos nos iludir que, quando acabar essa pandemia, que vai ficar todo mundo solidário. Não! Que vamos ser iguais, porque não vamos! Tem gente que já está dando recado nas mídias, nos meios sociais, e, na prática, se preparem que vai ser a mesma coisa!



DIEGO DANTAS

Sim. O tema é muito forte e está no cerne de muitas construções e vai ao encontro da minha próxima pergunta. A gente já está ritmando para o final da live. Tudo o que é bom dura pouco. Acho que a gente poderia ficar mais três horas aqui, conversando, mas estamos caminhando para os nossos últimos doze minutos de live. Eu tenho mais duas perguntas a fazer. Essa é uma delas: a senhora acredita que o antirracismo é o núcleo central da luta antifascista, no Brasil?

NADIR NÓBREGA

Sim. Eu acho que a gente precisa tentar, porque com racismo não há democracia. Não há democracia. Existe um sistema de governo que sabemos que é democrático, porém, essa democracia, com essa desigualdade social, provocada, também, pela questão da raça, porque existe, também, um discurso enganador, de que o problema não é de raça, é de classe, eu trago aqui uma frase de Lélia Gonzalez: “Antes de eu ser mulher, eu sou negra”. Antes de eu ser educadora, eu sou negra. Então, o problema não é de classe. O problema é de raça. Então, essa discussão antifascista tem que passar pela questão racial, sim, e é urgente. Isso é pra ontem! Estou preocupada com o tempo.

DIEGO DANTAS

E o próprio feminismo, como a senhora falou da questão do antes de ser mulher, ser negra, a própria relação, muitas mulheres pretas, hoje, vêm construindo outros termos pra dar conta dessa experiência, como “mulherisma africana”, como feminismo negro, pra que se entenda, também, as diferenças que se processam no feminismo das teóricas e das feministas brancas, do Hemisfério Norte, pra relação com a negritude, com o que se processa com todos os traumas e memórias sociais que nós temos aqui, que, também, são relações diferenciadas, algumas autoras dizem (eu não quero fazer juízo de valor, porque nem é meu lugar de fala, por ser homem), mas algumas autoras comentam que as feministas estão/são privilegiadas, mas não estão satisfeitas com seu lugar de privilégio, que é uma situação oposta a da mulher preta, a da mulher negra, não é? Condiz com o que a senhora diz aí. E a mulher... eu lhe cortei, perdão. Se a senhora quiser continuar, tudo bem, mas eu já vou lhe fazer a seguinte pergunta:

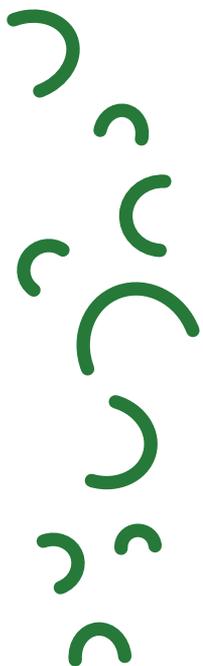


Ser mulher preta, gestora, professora, dentro dessa lógica institucional em que o racismo estrutural se apresenta de maneira avassaladora, né? A senhora que foi gestora, administradora do Museu Théo Brandão, da Universidade Federal de Alagoas, Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, como foi sua experiência como gestora pública, além de ser funcionária pública de carreira, mas estar à frente de um equipamento cultural dessa magnitude?

NADIR NÓBREGA

Veja bem. Olhe só! Existe... Eu digo assim: eu tive alegrias, alegrias de ter sido gestora, apesar de algumas adversidades capitaneadas pela raça, pela cor de pele, mas eu fui muito feliz porque me impus, entendeu? Mostrei mais uma vez que as atitudes racistas e sexistas não me intimidam, porque eu já passei do tempo. Se, quando eu tinha dezessete anos, lá atrás, nos Alagados, que eu já tinha sentido perto o que era a chacina que, hoje, se fala em chacina, mas, na minha época, não se chamava chacina, onde todas as vezes que eu vou dar uma live, me vem na memória que cinco vizinhos foram assassinados, cada um num período, mas em curto tempo, certo? Então, essa base não me desestimulou pra chegar onde eu cheguei. Então, não seria agora, anos 2000 e alguma coisa, que ia me intimidar, entendeu? Porque dizem “não”, é aí que eu vou pra cima mesmo. Eu vou pra cima mesmo. Esse negócio de ficar: “Oh, não, é cara feia”, vou lhe contar como foi que começou. Quando meu nome foi indicado pra ser diretora do Museu Théo Brandão, é bom frisar, porque, inclusive tem um ex-colega e parceirão que está aqui na live, que eu já vi, que é o Jamerson, um grande cenotécnico, e foi meu parceiro no projeto, também negro e ele sabe, ele sabe o que nós passamos. Quando meu nome foi indicado, eu estava aqui em Salvador, fazendo pós-doutorado. Eu não trabalhei na campanha, porque, você sabe que, quando querem nos desqualificar, eles vasculham tudo da nossa vida, até o dia que você tomou banho de mar pelado, até isso sai no seu currículo, entendeu? Aí, eu digo: eu não trabalhei na campanha, porque a reitora é uma mulher branca, classe média alta, do curso de Serviço Social. Então, só aí, meu irmão, eu já estava pronta pra responder, mas não precisei responder, inicialmente. Quando meu nome foi indicado e que foi aceito, primeiro foi um grupinho de antropólogos

pra Reitoria, questionar meu nome. Antropólogos brancos! Olhe o que estou dizendo. Não precisa ficar na defensiva, mas a gente tem que dar nome aos bois. Nesse caso, temos que dar cor à boiada. Foram lá questionar, porque não tiveram coragem de dizer: “por que uma mulher negra?” Se eu estava aqui, fazendo pós-doutorado, eu já tinha título. Se eu já vinha da cultura dita popular, eu já tinha título. Então, o problema não era o título, está me entendendo? O problema era a cor da pele. Foram lá questionar a reitora. Eu soube isso depois, quando eu cheguei. Primeira questão. Ela chegou e disse assim: “eu olhei o currículo dela. A mim, interessava o currículo”. Eu vou lhe dizer, que a gente não teve tempo, eu fui a primeira professora do curso da Licenciatura em Dança e espero que não seja a última, onde trabalhou com quatro terreiros de Xangô e uma escola de samba. Porque o povo antes de mim, povo branco, não entrava nesses espaços. Se entrava, era pra fazer consulta, na calada da madrugada. Porque ainda tem isso. Não vão durante o dia, não, pra ficar na fila, pra fazer o jogo de búzio, não, vão de madrugada, pra ninguém saber que é macumbeiro, nem que é macumbeira. Eu fui a primeira, Jamerson está aí, sabe. Trabalhei com Boi Bumbá, porque eu era vizinha do Boi Dragão. Eu entrava na sede do Boi Bumbá, com todo o respeito e a dignidade que aquele boi merecia. E saí de Maceió com toda a dignidade que eles sempre me trataram. Ela disse: “Eu olhei foi o currículo dela.” Primeiro passo. Segundo passo: o colegiado, a coordenadora do colegiado, branca, bailarina, chega na frente do diretor e faz assim: “Mas, que absurdo! Que absurdo! Como é que chamam Nadir pra ser diretora, sem consultar o colegiado?” Você pensa que eu me abalei? Eu cheguei e disse assim: “Engraçado, aqui nunca ninguém me consultou se alguma professora daqui podia fazer parte da comissão julgadora do festival de música... Por que a reitora tem que consultar o colegiado? Onde está escrito?” E os dois alunos, representantes do curso, assim, tudo querendo ver o mar pegar fogo pra comer peixe assado. Você sabe como é aluno. Nós fomos alunos, a gente sabe, né? Eu cheguei e disse assim: “Eu não sei por que tinha que pedir permissão. Ela é reitora e eu sou professora doutora, aliás, pós-doutora”. Eu disse, aí eu, que não sou capoeirista, mas eu gosto de dar os meus rabos de arraia. Mesmo na dor, porque ali estava escrito: “Porque uma negra, a negra Nadir, sendo diretora do Museu e não eu?” Porque a gente sente, meu Deus! Por que o povo



diz assim: “Você vê racismo em tudo.” Mas, não tem como a gente não enxergar racismo, gente! Não tem como! Aí, eu disse assim. Olhei para os alunos, estavam assim do meu lado, que eram meus alunos, porque eu, também, era coordenadora de estágio, aí, eu cheguei e disse assim: “Olhe, você sabe com o que a gente tem que se preocupar? É com a divisão de classe nos cursos, dentro da universidade. Os cursos de alto prestígio e de baixo prestígio. Porque nós somos do curso de baixo prestígio. É isso que a gente tem que discutir. E não se eu devo ser diretora ou não”. Foi assim, meu irmão. E aí, depois, dentro do Museu, eu tive um outro embate com os funcionários viciados por eu ser negra, mulher, artista e soteropolitana. Porque, segundo eu ouvia, baiano se acha. Não, a gente não se acha, não. A gente é! Não é à toa que a gente foi a primeira capital do Brasil. Foi aqui que veio o primeiro navio negreiro. Foi aqui que morreu o primeiro índio, está me entendendo?

DIEGO DANTAS

Professora, preciso lhe interromper rapidamente, mil perdões! Eu tenho certeza que a gente vai, brevemente, se encontrar, mas está chegando no final da live e eu não posso permitir que o Instagram feche sem uma conclusão da senhora, desse bate-papo incrível. Eu gostaria que a senhora fizesse uma consideração final, deixando um recado pras novas gerações, de criadores, artistas, pesquisadores, negras e negros nas artes, na dança, na música, tendo a sua trajetória, a sua história, o seu fazer como grande referência pra todos nós.

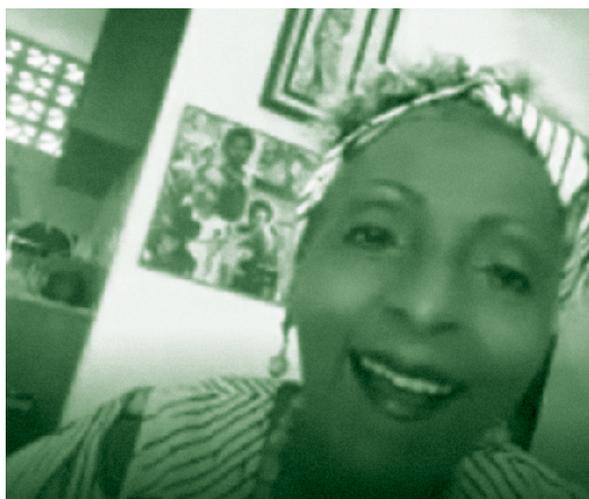
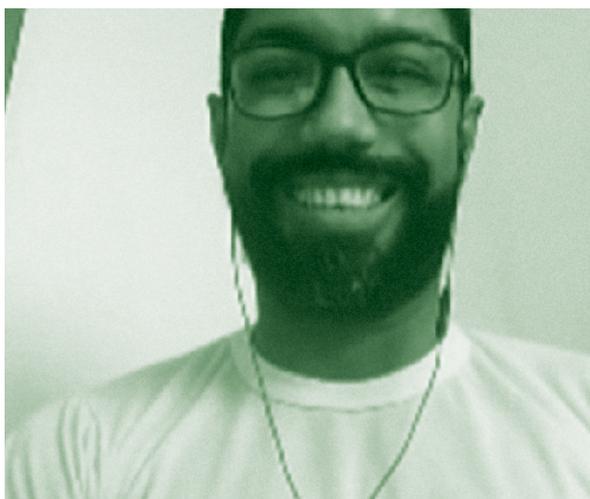


Foto: Imagens retiradas da live

NADIR NÓBREGA

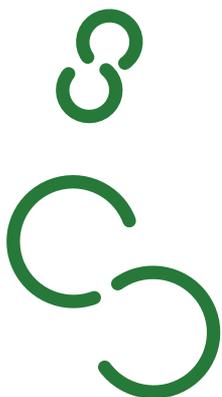
Bom, eu inicialmente quero agradecer a Você, a Gil, pela gentileza do convite, pelos momentos em que vocês me receberam muito bem e que continuam recebendo outros artistas. Dizer pra esse povo jovem e esse povo também da antiga que não desistam dos seus sonhos e, pra qualquer coisa, pra qualquer área, pra qualquer dança, pra qualquer manifestação que você queira pesquisar ou queira atuar, contextualize, porque nós somos afro-diaspóricos. A gente vem de um...

DIEGO DANTAS

Quinze segundos pra encerrar, professora.

NADIR NÓBREGA

Então, é agradecer e dizer o seguinte: Rainhas negras, as pirâmides do Rei lutam para simbolizar e edificar... (Interrupção da live e risadas após o retorno). Esse mês de julho que estamos comemorando, esse 25 de julho, é bom lembrar que esse mês de julho é muito importante pra mim. Dia dois de julho é o aniversário de vida da grande mulher negra, grande inspiradora e que foi meu alicerce, que foi minha avó, Edelvira. Dois de julho é o dia da independência da Bahia. Então, o julho não é só o julho das pretas, não. Tem particularidades nessa preta. Dois de julho, não vamos esquecer! Eu me lembro que, quando eu era aluna da disciplina de Etnocologia, teve uma tarefa, que foi onde cada um de nós era pra escolhermos uma festa e contextualizar essa festa. E é óbvio que eu falei do dois de julho, que é uma festa que me encanta até hoje. No dia que você vier, eu vou lhe dar pista dos dias que você deve vir pra Salvador, pra você conhecer particularidades negras da minha terra. Porque Salvador não é só carnaval, tem outras coisas boas, uma coisa boa: dois de julho, viu? Enfim, agradecer, Diego, desejo muita luz no seu caminho, na sua trajetória, no caminho de Gil, muita força, porque eu sei que não é fácil administrar um espaço como esse, que, aparentemente, é pequeno, mas não é, não. Não é pequeno! Vocês lidam com pessoas, várias cabeças, vários desejos, então, têm que ter muita força. Eu quero ler aqui uma poesia, uma música tema do carnaval do Ilê Aiyê, de 2008, que é uma música muito inspiradora, que eu acho que pra todas as pessoas que estão nos assistindo, eu digo assim: acreditem no sonho, que é o primeiro passo, é acreditar, mas,



estudem muito, porque o caminho não é só de rosas. As rosas têm espinhos. Então, a gente, quando toca no espinho, isso não significa que a gente tem que recuar. Não! A gente tem que apertar o furo e seguir em frente, certo? Nem todos os brancos são inimigos, nós temos muitos brancos aliados, mas precisamos de mais. E alguns negros vacilam bastante nessa discussão de raça e de classe. Então, discutirmos, mas contextualizar sempre, que, como eu estava falando, nós somos descendentes de tradição oral, mas nossos ensinamentos não são só tradição oral, são tradição escrita, ocidental, que é isso que a gente não pode perder de vista. Então, vou ler aqui, para você, em especial, e para todos e todas que estão nos escutando: “Rainhas negras, as pirâmides do rei, lutam para simbolizar e edificar o Reino Meroe. Nefertiti, Cleópatra e negras africanas, mulheres de grande influência, bravas guerreiras a cantar. Negras candaces, negras fortes, com poder, reinando no império, encantadas pelo Ilê Aiyê. Hoje, na Bahia, mulheres negras do Brasil, Mãe Hilda, negra serena, Bete Lima, força mil, Leci Brandão, beleza negra, arte, poesia e canção, na gestão do Ilê Aiyê, laços de confraternização. Negras candaces, negras fortes, no poder, reinando no império, encantadas pelo Ilê Aiyê.” Então, muito Axé e digo a você (cantando): que brilho é esse negro, me diz se é da paz, me diz se é do amor? Me diz que eu quero saber! Esse brilho, negro, é o brilho da paz, é o brilho do amor, é a força do Ilê Aiyê. (palmas) Axé!

DIEGO DANTAS

(palmas) Axé, querida! Muito obrigado! Essa sexta-feira, aqui no Rio o tempo está fechado, mas não está chovendo, mas essa sexta-feira linda, dia de Oxalá, lhe receber pra essa conversa incrível, que está aí, já, no IGTV pra quem quiser assistir, muita gente já comentou, professores entraram aqui, dizendo que vão usar sua entrevista com seus alunos. Eu agradeço pela generosidade em compartilhar sua trajetória e seus saberes conosco.

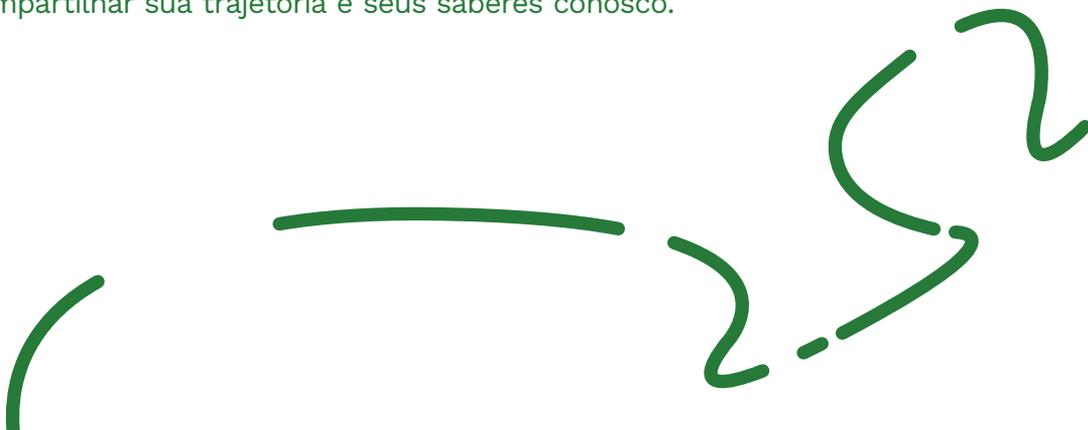


Foto: divulgação CCo

PROVOCAÇÕES DE ONTEM E DE HOJE
ACERCA DAS DANÇAS NEGRAS
COLETIVO NEGRAAÇÃO



FABIO BATISTA é artista-dançarino, professor de Dança Afro, Diretor/Coreógrafo da Cia. Clanm, Coreógrafo da Comissão de Frente do GRES Imperatriz Leopoldinense, Coreógrafo do Rock in Rio 2017 e Presidente da Associação Cultural do Andaraí e Diretor da Escola Carioca de Danças Negras.

FERNANDA DIAS é atriz profissional, Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO e doutoranda em Artes na UERJ. Artista da dança com formação pela École des Sables, Senegal, África, criou em 2016 o Laboratório Raízes do Movimento, uma proposta de pesquisa corporal para a cena contemporânea com base nas danças negras brasileiras e africanas. É uma das fundadoras de Os Ciclomáticos Cia de Teatro e do Coletivo Negração e atua como atriz e coreógrafa nos Coletivos Cor do Brasil e Madalenas Anastácia.

BETO PACHECO é bailarino, Ator, Diretor Artístico e Coreógrafo do Grupo Makala, Professor e Pesquisador da Dança Moderna, Contemporânea e Dança Negra Contemporânea. Formado em Arte Educação, desenvolve um trabalho de pesquisa do movimento e iniciação à Dança Negra Contemporânea no Centro Cultural Waly Salomão, do Grupo Cultural AfroReggae, onde também é Coordenador Artístico.

LUIZ MONTEIRO é pós-graduado em Dança e Consciência Corporal e Mestre em Administração. Coreógrafo e Bailarino da Cia Rubens Barbot - Teatro de Dança, Diretor Artístico da Cia L2C2 de Teatro e Dança e Pesquisador da História da Dança Negra Contemporânea, também é Gestor do Espaço Cultural Terreiro Contemporâneo. Possui diversos prêmios como Diretor e Coreógrafo.

RODRIGO NUNES é produtor Cultural, bailarino, Professor e Pesquisador de Danças Afro-brasileiras. Coordenador da Casa do Jongo e fundador, diretor e coreógrafo da Companhia de Aruanda que realiza trabalho de pesquisa e difusão das Danças Populares Brasileiras com ênfase nas Danças Negras e Integrou também a Cia Brasil Mestiço.

RESUMO Este artigo apresenta a trajetória do Coletivo Negraação, assim como os feitos e efeitos que tem realizado desde sua formação em 2016. Práxis essas que tiveram o suporte de alguns parceiros, como o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, por exemplo. A escritura também dá luz a provocações que o Coletivo Negraação tem estimulado acerca das diversas vertentes que existem na Dança Negra Contemporânea Brasileira, especialmente entre os artistas, pesquisadores e fazedores negros envolvidos de alguma maneira com expressões dessa linguagem de dança. A priori, as provocações saltaram entre os próprios participantes do coletivo, que vinham há algum tempo sentindo necessidade de vislumbrar, sobretudo na cena artística carioca, atitudes que dessem visibilidade consistente às danças negras, assim como a seus fazedores tradicionais e contemporâneos. Que as danças oriundas das expressões negras possam ser reconhecidas como uma atividade de produção de conhecimento, seja no saber fazer artístico, simbólico, político e pedagógico.

PALAVRAS CHAVE: *Dança negra; Criadores negros; Encenação*

Na literatura brasileira há uma série de publicações que registram o nefrágico período da escravidão no Brasil e suas causas sentidas até os dias de hoje. Um processo que perdurou de 1550 até 1888, onde, de maneira forçada, milhares de negros e negras oriundos do continente africano chegaram em território brasileiro. Segundo Tavares (2012), além dos corpos que foram sequestrados para serem utilizados como máquina de servir, os europeus tentaram usurpar o pensamento simbólico do ser e do agir dessa população. No novo mundo, esses saberes e fazeres precisaram ser recriados para que, de alguma forma, pudessem garantir a própria sobrevivência.z

Estima-se que, entre o começo do século XVI e a segunda metade do século XIX, quatro milhões de africanos

foram transportados como escravos para o Brasil. Deste número, a maioria esmagadora era de origem banto, cujas matrizes culturais residem no reino do Gongo, plantado no centro oeste da África e negra cujos domínios se estendiam por toda Angola, Gabão, República de Camarões, Matamba e chegando até o oeste de Moçambique e o norte da África do Sul. Os habitantes destas regiões foram trazidos em maior número em quase todos os ciclos de importação de escravos durante mais de três séculos de tráfico negreiro (LIGIÉRO, 2011, P. 136).

Na pluralidade das etnias que aqui chegaram é possível vislumbrar a enorme quantidade de costumes, estratégias, formas e modos de ser e agir, que foi sequestrada pelos colonizadores e trazidas

para o Brasil. Na argumentação de Dias (2019), como conseguir sobreviver nesse mar de desconhecimento? Uma das táticas encontradas foi “cruzar” os costumes tradicionais com os da nova civilização, uma alternativa para manterem vivas suas tradições, no imaginário e no corpo de seus guardiões sociais e de seus descendentes (p. 21). Esse processo de transformação e negociação foi bastante longo, o que gerou diferentes manifestações culturais, sociais e religiosas, não somente pelo número extenso de etnias provenientes do antigo continente, como também pela própria integração criada no contexto local, pretendendo recuperar rituais e celebrações antigas.

Para a organização dessas ações, alguns espaços foram criados para que negros e negras revivessem suas memórias e provesses o reconhecimento de suas identidades. O mais famoso foi o Quilombo dos Palmares, criado com inspiração nas aldeias africanas, era um lugar de refúgios da população escravizada, principalmente daqueles que conseguiam fugir de seus donos. Um espaço de reconhecimento de si, de acolhimento e de segurança, mas também de articulação e organização para melhorar as precárias condições de vida daquela gente.

Ancorados nessas informações, podemos dizer que anos mais tarde, ainda com especificidades diferentes, outros “quilombos” foram criados; a Casa da Tia

Ciata¹ é um desses exemplos. Nesse sentido, podemos entender também como “quilombo” os movimentos sociais que surgiram em território nacional, pleiteando mudanças visíveis para a população afrodescendente, sobretudo no que dizia respeito à valorização da cultura negra africana no Brasil, como a Frente Negra Brasileira (FNB), criada em 1931, em São Paulo, um dos primeiros grupos organizados no Brasil, e O Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944 por Abdias do Nascimento.

Anos mais tarde, esses processos desencadearam uma série de acontecimentos que passariam concretamente a enaltecer o negro em dimensões nacionais². É possível dizer que essas ações nasceram por inspirações e reverberações do antigo Quilombo dos Palmares e, embora tenhamos uma lista de atitudes que voltem o pensamento para vislumbrar perspectivas positivas para a vida do negro e de sua cultura, ainda há muito a se fazer. É da ressonância desse movimento encruzilhar que nasce em 2016 o Coletivo Negração³, formado por bailarinos, coreógrafos e pesquisadores atuantes na cena artística carioca, especialmente no território da dança negra. Um “quilombo” de acolhimento artístico sim, mas, sobretudo, um espaço para agirmos e discutirmos temas que tenham como foco principal a Dança Negra Contemporânea Brasileira e suas múltiplas vertentes.

1. Hilária Batista da Silva, conhecida como Tia Ciata, mãe de santo baiana que tornou-se uma das figuras principais do samba carioca. Realizava em seu quintal rodas de samba que, segundo REGO (1994), foi um dos primeiros movimentos que aconteceram na região do Centro e que depois se expandiu por outras regiões da cidade. Atualmente é um escritório da Organização dos Remanescentes da Tia Ciata (ORTC) e espaço cultural para manter viva a memória da dama do samba. <http://visit.rio/que_fazer/casadataciata>



O termo dança negra vem sendo utilizado no Rio de Janeiro para referir-se as danças de matrizes africanas que desenvolveram-se no Brasil. O termo remete a “black dance” nome que surge nos Estados Unidos na década de 1960. Nesse período, artistas, intelectuais e poetas brancos enalteciam o patrimônio e os produtos artístico culturais dos africanos, difundindo a ideia de que “a arte negra era uma das correntes mais inovadoras da modernidade” (DOMINGUES, 2010, p. 07). A imprensa utilizou o termo para diferenciar essa dança das obras que comumente eram apresentadas. Surgiu então um frenesi em torno da cultura negra que

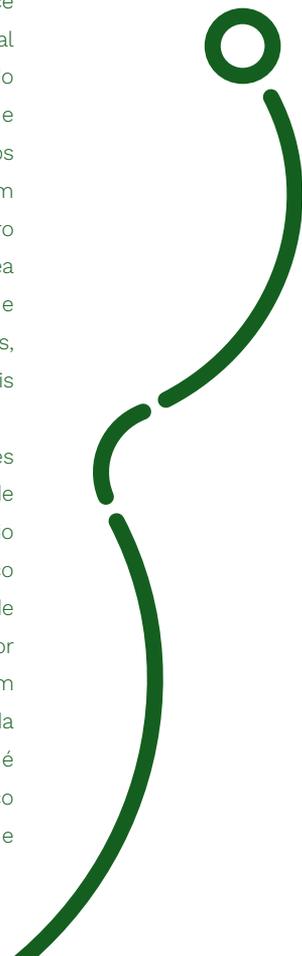
se estendeu por muitos anos o que, futuramente, influenciaria vários coreógrafos a inspirarem-se nas danças e nas culturas oriundas das matrizes negras para expressar sua negritude, como Katherine Dunham e Alvin Ailey (ACOGNY, 2017).

Patrick Acogny complementa:

Para alguns críticos, a black dance implica apenas na presença de afro-americanos. Para os demais, bem como para os artistas, tais como Alvin Ailey, designar as práticas negras como black dance significa o não pertencimento à dança moderna mainstream. No entanto, para alguns praticantes,

2. Ferraz (2017) elenca em sua tese alguns eventos que trouxeram perspectivas positivas do negro e sua cultura: o Encontro Internacional de Dança negra (2008), o Fórum Nacional de Performance Negra (2005, 2006, 2009, 2011 e 2015), o 1º, 2º, 3º Dançando Nossas Matrizes (2011 e 2012) e o festival A Cena Tá Preta (2003, 2020, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015 e 2016), todos em Salvador; a 22ª edição do Festival de Dança Triângulo Mineiro (2010), a Rede Terreiro Contemporâneo de Dança (2009, 2012 e 2014) e o FAN – Festival de Arte Negra (1995, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015 e 2016) sendo os dois últimos em Belo Horizonte; o Festival de Danças e Poéticas Negras em Goiânia (2012); o Fórum Dança e Cultura Afro-brasileira (2009) e a Semana Negra de Dança (2010), realizados no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, a Rede de Novos Coreógrafos Negros em Dança Contemporânea (2011). Essas iniciativas são exemplos do desenvolvimento atual de redes de produção, divulgação e circulação artística conectados com a dança negra e acenam para a formação de ambientes plurais, local de acesso, fusão e divulgação de múltiplas linguagens de dança, composto por referenciais diversos (FERRAZ, 2017, p. 20).

3. Constituído pelos artistas Fernanda Dias, atriz, artista da dança com formação na École des Sables, é encenadora, Especialista em Preparação Corporal para as Artes Cênicas pela Faculdade de Dança Angel Vianna, Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO e Doutoranda em Artes na UERJ; Fabio Batista, artista, dançarino, Professor de dança afro, Diretor/Coreógrafo da Cia Clã e Diretor Artístico da Escola Carioca de Danças Negras; Rodrigo Nunes, Produtor Cultural, Professor e Pesquisador de Danças Afro-Brasileira, Fundador, diretor e coreógrafo da Companhia de Aruanda e Coordenador da Casa do Jongo; Luiz Monteiro, Pós-graduado em Dança e Consciência Corporal e Mestre em Administração. Ex-coreógrafo e bailarino da Cia Rubens Barbot - Teatro de Dança, Diretor Artístico da Cia L2C2 de Teatro e Dança e Pesquisador da História da Dança Negra Contemporânea, também é Ex-gestor do Espaço Cultural Terreiro Contemporâneo; Beto Pacheco, Bailarino, Ator, Diretor Artístico e Coreógrafo do Grupo Makala, Professor e Pesquisador da Dança Moderna, Contemporânea e Dança Negra Contemporânea.



a expressão Black dance possui uma dimensão política que provoca o público, encoraja-o a participar, a comunicar e a fazer as conexões entre a Arte e os eventos políticos contemporâneos. A Black dance não prega uma ideologia, mas é, acima de tudo, o marco de uma época e das condições nas quais o povo negro se encontra (ACOGNY, 2017, P.138).

No Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, os efeitos dessa expressão de dança não foram diferente. O movimento negro que acontecia nas américas, estimulou nascer no Brasil uma dança com estética negra, realizada por negros que colocavam em evidência através de seus corpos a religiosidade, o ritmo, os rituais e as danças, nesse sentido, temos como exemplo e herança as diversas danças tradicionais espalhadas por todo território brasileiro, danças de terreiro, maracatus, congadas, afoxés, sambas de roda, jongos e muitas outras que foram responsáveis por criarem espaços de interação, troca e sociabilidade e que contribuíram em muito para a preservação e transmissão de tradições e memórias que por diversas vezes sofreram inúmeras tentativas de apagamento.

Trazendo para cena formal, o palco, as pioneiras Eros Volússia⁴ e Mercedes Batista⁵ são exemplos nesse sentido, pesquisando,

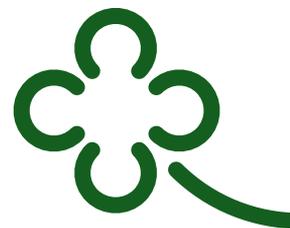
reelaborando e construindo junto desses saberes tradicionais o que hora em dia seriam essas danças negras. Anos mais tarde, seus discípulos diretos e indiretos desenvolvem linguagens próprias de dança, sem deixar de referenciar seus trabalhos nas estéticas de expressões africanas que se originaram no Brasil, por meio da diáspora.

O movimento para a permanência e manutenção dessas expressões é um ato político e cultural e, ainda que com o passar dos anos, essas expressões, especialmente as danças, tenham sofrido influências de outras culturas, continuam mantendo ligação direta com seu lugar de origem. Patrick Acogny traz excelente contribuição para a utilização do termo.

As danças negras são toda prática de dança e coreografia cuja inspiração sejam danças locais e patrimoniais originárias diretamente do continente africano, sejam danças derivadas do continente africano, sejam danças com uma inspiração mística e espiritual oriunda do imaginário e da sabedoria africana! [...] A designação “danças negras” é, pois, uma denominação ao mesmo tempo artística e política. [...] Consequentemente, as danças negras integram as danças dos descendentes históricos dos africanos espalhados

4. Desenvolveu uma estética diferente para a época, combinando a dança clássica e as danças religiosas e deu início ao termo que chamáramos anos mais tarde de “dançarino pesquisador” (BRITTO e TARDOCK, 2015).

5. Considerada a primeira bailarina negra a compor o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Uma precursora na dança afro-brasileira no Rio de Janeiro. Em Paulo Melgaço (2007), Nelson Lima (2005) e no documentário Balé de Pé no Chão (2005) de Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro, é possível encontrar informações relevantes a respeito da vida e da obra de Mercedes Baptista.



pelo mundo e localizados geograficamente fora da África, na medida em que muitos desses artistas consideram o vínculo com a África algo essencial para sua identidade (ACOGNY, 2017, P. 152-153).

O Coletivo Negração surge a partir de algumas ideias levantadas pelos integrantes, uma delas se pauta na tentativa de conectar e reunir profissionais dessas diferentes vertentes da dança negra carioca, sejam eles pesquisadores, coreógrafos, dançarinos e músicos, de companhias, grupos e coletivos, com o objetivo de formar uma grande rede de criadores negros, onde possam demonstrar e compartilhar suas pesquisas, trabalhos, metodologias e bases artísticas, proporcionando um diálogo atravessado de experiências e conquistas, de forma a ampliar e difundir a cultura Afro-diaspórica Contemporânea através de oficinas/workshops, festivais, mostras, apresentações, rodas de conversas e montagens coreográficas.

A necessidade de se criar um coletivo eclodiu também porque os integrantes do Negração observaram que, na cena artística carioca, muitos fazedores dessa linguagem não se percebiam como agentes desse estilo de dança. Assim, acreditamos que dar luz a esses e outros temas para ampliar a discussão seria fundamental, principalmente por conta do processo de embranquecimento que atinge diversos setores das artes negras. Nesse caminho poderemos contribuir para a manutenção da ancestralidade, e para a promoção e desenvolvimento cultural da dança negra contemporânea no Rio de Janeiro.

O Coletivo Negração propõe, a partir de atividades focadas, um debate numa relação positiva, política, social e ancestral-histórica, das diversas vertentes que hoje existem na Dança Negra Contemporânea Brasileira, tais como: dança afro-brasileira, dança afro-primitiva, danças populares de matriz africana, samba, etc. Nessa composição entre refletir e agir, que cada um, de seu lugar de atuação, possa fomentar, guardadas as devidas proporções, a construção de pensamentos e práticas a partir de uma ótica afro-orientada.

A noção de afro-orientação levanta a crítica acerca da universalização da perspectiva ocidental, propondo uma virada de prisma para o entendimento dos sistemas estético-poéticos além daqueles oferecidos pelos espaços legitimados de poder. Assim, a proposta de afro orientação não é especificismo. Tocamos em pontos articulares de nossa própria sociedade reconhecendo os conteúdos africanos que estruturam a experiência brasileira (SILVA, 2017, P. 67).

Dentre os feitos idealizados e realizados pelo Coletivo Negração, está a “*1ª Semana de Criadores Negros na Dança: reflexão e visibilidade*”, em parceria com a Gestão do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro que, além de ceder a estrutura do local para o evento acontecer entre os dias 24 de abril e 1 de maio de 2018, em comemoração ao Dia Internacional da Dança, que é comemorado no dia 29 de abril, também foi o principal gestor do

projeto, tendo em vista a recente criação do Coletivo Negração naquele momento.

A Semana promoveu vasto repertório criativo, em permanente construção, de diversos coreógrafos, bailarinos, gestores e agentes culturais nas danças negras. Na programação foram oferecidas oficinas gratuitas, rodas de conversa, exposições audiovisuais, espetáculos e performances. Através das inscrições para as atividades, das listas de presenças assinadas e das senhas distribuídas para as apresentações, foi possível perceber a participação de mais 2.000 pessoas, que circularam no Centro Coreográfico durante os dias de evento. Isso é uma prova de que os artistas negros das diversas vertentes da Dança Negra estão buscando espaço e possibilidades para trocas, construções e visibilidade individualmente ou em grupo através da exposição de novas técnicas e estéticas da dança negra, mas

que também reflitam identidade, cultura e representatividade.

A “I Semana Criadores Negros na Dança - reflexão e visibilidade” chegou para fortalecer as tradições negras em dança e aproximar as gerações de criadores, promovendo a circulação dos saberes. Naquela primeira edição, questionou-se a própria noção de visibilidade do corpo negro, propondo a mudança no imaginário relacionado ao corpo que apenas executa e encanta para o reconhecimento de suas atitudes questionadoras e criadoras.

As ações realizadas durante a “I Semana Criadores Negros na Dança”, contou com participação de profissionais de grande importância para a Dança Negra no Rio de Janeiro. Carmem Luz, João Carlos Ramos, Charles Nelson, Vera Mota, Eliete Miranda, Mestre Dionísio, Débora Campos, Valéria Monã, Nilce Fran, Jessica Castro, foram algu-

Foto: divulgação CCo

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



I Semana
CRIADORES NEGROS
na dança
reflexão e visibilidade

24 de Abril a 1 de Maio de 2018

Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro
Rua José Higino, 115, Tijuca (próx. Metrô Uruguai)
<https://centrocoreografico.wordpress.com/criadores-negros/>

mas das pessoas que somaram significativamente com os objetivos do evento⁶.

Além das ações formativas, é fundamental destacarmos três ações que somaram significativamente ao evento: A primeira foi Ocupação LabQueer B. Uma proposta para o pensar a dança, como viés de transformação e, também, como canalizadora de discussões transversais entre raças, gêneros e sexualidades, através da investigação de estéticas e identidades negras contemporâneas; a segunda foi a participação da Cia Symphonie du Benin, grupo cultural existente desde 2009 em Porto Novo, Benin, na África. Formado por jovens bailarinos, músicos, e professores voluntários e dirigido pelo músico e diretor TCHINA Gervais; e a terceira e também importante foram as homenagens aos mestres da dança, aqueles que empur-

raram portas e janelas para que hoje pudéssemos atravessá-las. Tais como: D. Mercedes Baptista, Isaura de Assis, Mestre Dionísio, Charles Nelson, Rubens Barbot, Jura de Palma, Valter Ribeiro e Dica Moraes foram alguns dos homenageados.

A partir do resultado obtido, da visibilidade e da expectativa criada, o Coletivo Negraação põe em prática outras ações para ampliar e atingir novos públicos e novos fazedores. Para isso, desenvolve em 2019 outros dois grandes projetos: a “Mostra Itinerante de Danças Negras” e o “I Curso de Extensão em Danças Negras”

A “Mostra Itinerante de Danças Negras” é um projeto, que conta já com duas edições, que consiste em um circuito itinerante composto de palestras e oficinas teóricas e práticas da Dança Negra, e apresentações em diferentes áreas da

6. **As oficinas:** Oficina Raízes do Movimento. Um treinamento corporal com foco na fisicalidade da encenação com Fernanda Dias; Oficina de Dança Afro Brasileira com Charles Nelson; Oficina Dança Afro-Contemporânea baseada nos Pés de Dança de Orixás com ADUNI Cia de Dança Afro-Contemporânea; Oficina Corpo Preto Presente! Dança Afro, expressão e criação com Aline Valentim; Oficina de Danças Populares com Rodrigo Nunes; Oficina de Dança Moderna com Betho Pacheco; Oficina de Dança Afro com Aninha Catão; Oficina de Dança Afro Contemporânea com Fábio Batista; Oficina Samba inCena com João Carlos Ramos; Oficina A Arte de Dançar Afro – Corpo Preto e Movimento com Eliete Miranda; Oficina Samba para Frente com Nilce Fran; Oficina Ancestralidade em Movimento com Débora Campos; Oficina de Dança Negra Contemporânea – Teoria e Prática com Luiz Monteiro; Oficina de Mestre-Sala e Porta-Bandeira com Mestre Dionísio; Oficina Vem Dançar Jazz com Vera Motta; Oficina de Danças Tradicionais do Benin com o Grupo Symphonie du Benin. **Os espetáculos:** Espetáculo: ARTUR – Ensaio Primeiro (2017) com a Cia Rubens Barbot Teatros de Dança; Mostra Coreográfica: Solos e Fragmentos Negros.composta pela Clanm – Cia LaboratórioArte Negra em Movimento, Grupo Makala, Aline Valentim/Cia Babalakina de Dança e Elton Sacramento; Batalha dos Quebradeiras; Aproximações Coreográficas: Symphonie du Benin, Escola Carioca de Danças Negras e Cia Arte In Cena; Encontros Geracionais – homenagem às mestras e mestres. **Documentário:** Balé de Pé no Chão – a dança afro de Mercedes Baptista. Direção: Lilian Solá Santiago e Marianna Monteiro (2005); **Rodas de conversas:** Os discursos negros na Dança-educação: relações entre as ações afirmativas e a lei 10.639 no fortalecimento das danças de matriz africana nas escolas. Participações: Jéssica Castro, Hagata Pires, Pedro Bárbara, Luanda Oliveira e Valéria Monã; Capilaridades da cultura – gestores negros e espaços de **difusão:** integrando redes que favoreçam a sustentabilidade dos artistas negros. Participações: Eduardo Nascimento, Carmen Luz, Diego Dantas, Rodrigo Nunes e Luiz Monteiro. Conexões Raízes e Antenas; Ruas, palcos e avenidas – convergências entre lugares de vida e trabalho. Participações: Nilce Fran, Tatiana Damasceno, Flávia Souza, Mônica Ferreira, Ana Cê e Bete Spinelli (SPDRJ). A Força Feminina no Jongo (curta metragem Projeto AWA Conexões) + performance Tessituras. Intérprete criadora: Jéssica Castro, Fotografia e narração: Pâmela Cardoso e Percussão: Diego Marques.

cidade, objetivando descentralizar e priorizar outros espaços da cidade, fugindo do eixo Centro-Zona Sul, onde se concentra a maior parte da população afro-carioca, buscando, assim, estar próximo e oportunizar o maior alcance e difusão desses conhecimentos.

Os encontros ocorreram no Terreiro Contemporâneo, um quilombo urbano da performance negra contemporânea e ganhador do Prêmio Shell 2019 por Inovação, e outro no próprio Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, atualmente um porto seguro para as artes negras cariocas.

A cada encontro são reunidos, prioritariamente, jovens estudantes e criadores das Danças Negras Contemporâneas, cujo resultado de participação pode ser uma pr-seleção para estarem na II Semana de Criadores Negros.

Outra realização do Coletivo foi o “I Curso de Extensão em Dança Negra”. O curso tem como objetivo proporcionar aos alunos dos diversos estilos de Dança Negra Contemporânea a aquisição de conhecimentos teóricos e práticos, competências, atitudes e habilidades que os tornem mais aptos como dançarinos, coreógrafos e educadores. O curso se sustenta nas quatro dimensões humanas (Física, Emocional, Intelectual e Espiritual) e em diversos eixos educacionais (capacitar, embasar, despertar curiosidades, abrir janelas e apontar caminhos). Tem como objetivo estimular a descoberta de novos caminhos e desdobramentos contemporâneos da corporalidade negra, atravessados de um pensar e fazer diferentes ou novos, baseados em sua múltipla e numerosa diversidade.

O curso adota uma abordagem plural, holística e multidisciplinar, envolvendo profissionais reconhecidos, com linhas de atuação diferentes no mercado e é estruturado em cinco módulos: Religiosidade na Dança Negra, História e Corporalidade da Dança Negra, O Corpo negro em Forma de Dança, Construções Coreográficas nos Corpos Negros e Apresentações, e Seminário Interinstitucional em Foco: Danças Negras e Negritudes.

O curso, realizado durante os meses de setembro e outubro de 2019, teve patrocínio financeiro do Instituto Goethe, apoio institucional do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro, do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, do Terreiro Contemporâneo de Cultura, da Escola de Teatro Martins Pena e da Escola de Dança Negra do Rio de Janeiro.

Com a participação de 30 jovens estudantes e fazedores das danças negras, o curso com formato itinerante teve cada módulo realizado em um quilombo diferente: Terreiro ILÊ OMIOJÚÀRÒ; no Centro Cultural Terreiro Contemporâneo de Arte e Cultura; no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro; e na Escola Técnica de Teatro Martins Pena, onde ocorreram as apresentações com trabalhos resultantes das aulas.

É importante ressaltar que o Coletivo Negração se destaca como uma organização negra no stricto sensu, declarado por Abdias do Nascimento em seu livro intitulado “Quilombismo”:

A necessidade de organizações negras, dirigidas por negros, é um imperativo que vem de nossa experiência histórica, e da plena consciência de que nossa autodeterminação, o lugar que temos direito de ocupar em todos os níveis da sociedade brasileira, depende unicamente de nós mesmos. (NASCIMENTO, 2002, P. 169)

Enquanto “Organização Negra”, outras ações estão sendo implementadas e desenvolvidas. Dentre elas podemos citar: integrante da Comissão de Danças Negras do Sindicato de Danças do Rio de Janeiro, Coordenadores do Setorial de Danças do Fórum de Performance Negras, idealizadores e integrantes do Iberescena 2019, entre outras ações e participações.

A relevância do Coletivo Negração, assim como de seus feitos e efeitos seja no campo artístico, social, pedagógico ou acadêmico, é mais uma força que legitima como potentes, os conteúdos advindos do continente africano que referenciam a cultural brasileira. Em seus agentes diretos ou indiretos, indica aprendizados que perpassam coordenação motora e ou rítmica distinta e desperta reverência e um olhar mais atento aos símbolos desse legado. Todo esse olhar focado e desbravador fez com que ganhássemos o Prêmio Cesgranrio 2018 na Categoria Especial.

Por fim, devemos entender de uma vez por todas que as encruzilhadas que estão apontadas nas danças negras trazem a possibilidade de passar e perpassar por um emaranhado de questões, que merecem e devem ser colocadas em pauta, principalmente quando as questões são referentes às danças negras, e que essas questões somente serão compreendidas quando muito mais Quilombos, como espaços de trocas, forem criados e ocupados.



REFERÊNCIAS

ACOGNY, Patrick. As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África. Reben-to, São Paulo, n. 6, p. 131-156, maio 2017.

BRITTO Rossana G e TARDOCK, Luciano Campos. Noite na macumba: as religiões afro- brasileiras e o bailado de Eros Volúcia. PLURA, Revista de Estudos de Religião, ISSN 2179-0019, vol. 6, no 2, 2015, p. 307-319.

DIAS, Fernanda Cristina Machado. A dança negra de Mercedes Baptista e o gesto cênico. 2019. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Centro de Letras e Artes (CLA), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

DOMINGUES, Pedro. A “Vênus Negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. Estudos históricos RJ, vol.23 número 45, 2010.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. 2017. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Paulista de São Paulo (IA/UNESP-SP).

LIGIÉRO, Zeca. Corpo a corpo - Estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo. Documento de uma militância pan-africanista 2ª edição. Fundação Cultural Palmares OR Editorial Produtor Independente 2002.

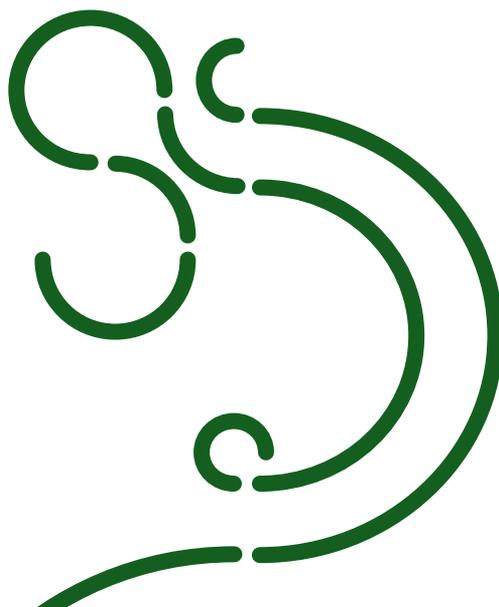
PEREIRA, Roberto. A formação do Balé Brasileiro, nacionalização e estilização. Rio de Janeiro, ed. FGV, 2003.

_____. Eros Volúcia, Criadora do Bailado Nacional. Rio de Janeiro. Relume Demurá. Prefeitura 2004.

SILVA, Luciane- Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny. 2017. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

SABINO, Jorge e LODY, Raul. Danças de Matrizes Africanas: Antropologia do movimento. 1ªed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

TAVARES, Julio Cesar. Dança de Guerra. Elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira. Editora Nandyala, MG:2013. Pdf.





DANÇAS EM QUARENTENA¹

DENISE MANCEBO ZENICOLA

Oficina de Dança, Centro Coreográfico/RJ, foto Letícia Bento, 2018.

DENISE MANCEBO ZENICOLA Coreógrafa, pesquisadora, bailarina e professora universitária. Possui Mestrado em Teatro e Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pós-Doutorado Sênior em Danças Negras e Grafismos Corporais, no ISCTE-Lisboa. Professora na Universidade Federal Fluminense - UFF/IACS. Coordena o Laboratório Coletivo MUANES Dançateatro e Performances Afro Brasileiras. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC/UNIRIO. Livros: Performance e Ritual, Dramaturgias em Dança Teatro, Máscaras Decoloniais.

1. Este texto, em uma versão resumida, foi apresentado em outubro de 2020 na Abrace e está no prelo para publicação. Portal Abrace.

<http://www.portalabrace.org/4/index.php/publicacoes/40-publicacoesdigitais>



Coletivo Muanes Dança teatro, Centro Coreográfico/RJ, foto Denise Zenicola, 2019.

De um tempo suspenso entre respiros e máscaras vem a vontade de dançar em grupo, de agregar afetos na forma possível. Assim, a chamada para brincar o nosso corpo de dança, jogo de encontro de apegos partilhados em folhas. Muitas são as danças que nos unem, revigoram e nos dão significado.

Saudades das rodas e conversas, sentados no chão no pré-aquecer do corpo, das histórias contadas em pílulas, pequenas novelas do cotidiano em capítulos, enquanto nos preparávamos para a aula. Nunca entendi a capacidade que um dançarino tem de falar, trocar de roupa, be-

ber água, fazer um pequeno lanche, (afinal dançarinos são seres eternamente famintos), tudo isso ao mesmo tempo e enquanto se aquece. Ah! Agrega-se a risada, muita risada. Lembrança de fazer aula em silêncio cúmplice e atento no aprendizado. De estabelecer uma harmoniosa ação de parceria no exercício solitário: práticas e corpo de si na concentração solidária.

Após a aula, começa o ensaio, repassar repetidas vezes esse ou aquele movimento, descobrir o encaixe perfeito, a melhor forma de trazer a emoção pretendida. Aí vem o laboratório de criação, o tema, as conversas trocadas, encantamentos de

sentidos, suor, entrega, novas sequências, modelos criados e aprendidos em repetição, à exaustão. Assim vamos construindo a nova coreografia e avivando o repertório. Agregando fiapos intencionados na dramaturgia coreográfica. Descobrir o bom movimento. Repetir e repetir.

A troca e o olhar parceiro do corpo em sinergia, que entende a dúvida do outro e marca mais o sentido e intenção do movimento dançado para sanar a imprecisão captada, sem a necessidade da fala. Sim, damos ‘cola’ e energia um para o outro dançando, há jogo cúmplice nesse fazer. Como viver tanto tempo sem esse contato?

Com o corpo estabelecemos formas sutis de câmbios, há ginga em nosso fazer. O que me falta e sinto necessidade é desse fazer junto, porque fazer aula é possível sozinho, dançar é possível sozinho, mas isso não basta, o estar junto é um start de criação em coletivo. Há falta da relação tribal que dança entre os corpos. Sinto a necessidade da circulação dos afetos do trabalho que se constrói no coletivo e que chega a um produto único.

Sinto falta do espaço de dança. O espaço que habito no labor do eterno criar, ensaiar, coreografar, apresentar. Chão liso, amplo, mas amplo mesmo, que dê para área de atuação dos dançantes e mais um tanto de afastamento para poder olhar e dirigir a cena. A madeira no solo aparada e fixada sob tarugos, que permitem os saltos sem machucar tornozelos, joelhos e ou coluna.

Parece fácil, mas é raro no contemporâneo encontrarmos um local com esse tipo de piso. Até porque já são poucos

os profissionais que tem excelência nessa arte, de aparelhar a tábua corrida do jeitinho que precisa ser para proteger o corpo que dança, pisa e rola, escorrega e salta. Soma-se a isso, barras móveis, na altura e fixação para uso ideal, espelhos e cortinas de espelho para usar da forma mais necessária, caixas de som, banheiros, camarins, um Loft e teatro especialmente preparado para dança, segurança e acessibilidade, tudo isso com áreas limpas e até um espaço para guardar material de ensaio e cenográfico.

É disso que se precisa para fazer com excelência: aula, ensaio, pesquisa de movimento, montagem coreográfica ou só manutenção técnica do corpo. Mas será só isso? Precisamos só de um espaço bem equipado? Ou um espaço de dança é mais do que uma construção arquitetônica específica correta e mantida em asseio?

Seja para a dança urbana, dança popular, dança clássica, dança contemporânea e tantas outras danças que existem, ou melhor, como são nomeadas, a prática ensina que o bom espaço de dança é aquele para o qual “convergem muitas energias” diferentes, sutis, criativas e operacionais. Aqui todas essas categorias aparecem, um local onde são oferecidas condições arquitetônicas, mas também equipe técnica e curadoria competentes, política cultural democrática e inclusiva para praticarmos a dança já com expertise como também em formação em dança (Brook, 2016, p.7). Além do espaço técnico equipado, o espaço chamado cênico também precisa ser um facilitador de nosso espaço abstrato, que nos permita construir pela imaginação, erguido

pela presença do artista em seu dançar. Assim a união desses espaços, do arquitetônico com o espaço simbólico artístico e a política em produção cultural constitui um espaço de arte, um espaço de fazer e ser dança. Afinal, a nossa primeira investigação concentra-se em fazer dança, na sua essência, “naquilo que resta quando as palavras são suprimidas”, mas também precisamos de suportes (Brook, 2016, p.189). Esse encontro mágico é presente aqui neste Centro Coreográfico.

Estamos num deslocamento provisório e forçado, uma zona de transição, que

já se alonga demais. A terra respira e nós junto nos integramos, num ritual de acalmar o tempo, restaurar o fazer. Tempo, Tempo, Tempo. A dança espera, como sempre, não tem categorias, classes e ou hierarquias, ao menos não deveria ter, e é sobre a vida que se reinventa ao se dançar, que falo aqui. Este é o único e fundante ponto de partida, e além dele nada é realmente mais fundamental: a dança como prática de perceber, perceber-se e como prática de vida.

Então faço o chamado, vamos dançar? Sim, só se for agora! O que deve ser prepa-

Participação em Evento no Centro Coreográfico/RJ, foto Letícia Bento, 2018.



rado de antemão e o que pode ficar em aberto com segurança? O melhor método de trabalho em dança ainda, mesmo nesses tempos, envolve um equilíbrio muito sutil – “que não tem regras preestabelecidas e depende de cada caso”, por isso, talvez, esse novo normal não assuste tanto o artista (Brook, 1970, p. 90). Sim, estamos acostumados no novo, no inusitado, no eterno se reinventar. E mais, o espaço que habito, ou melhor que venho habitando, está mudado, assim como nós, passa por protocolos de adaptação.

E, na arte a **repetição** ou o lado mecânico do processo, a **representação** que torna presente a dança dando-lhe vida, a **assistência**, neste sentido, “a única coisa que todas as formas de dança têm em comum: a necessidade de público”, são agora desconhecidos para nós (Brook, 2016, p.135).

O território, nosso espaço de prática de dança precisa se adaptar para receber uma dança que também seguirá esses protocolos de distância. Que dança nascerá sem o contato, sem abraço, sem o toque, sem respirar junto? Não sabemos ainda. E assim começará o ensaio, ainda sem data prevista e ou forma definida. Lembro do ‘espaço vazio’ como cena artística,

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova

e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (Brook, 1970, p.4)

Aqui refletimos sobre esse espaço vazio. Vazio de quê e de quem? Como podemos esvaziar mais ainda este ‘local território espaço’ e ‘local território interno’ para exercer uma profunda e necessária criação possível? Sabemos que o movimento e resistência começam pela arte com teoria e técnica. Talvez aí esteja um caminho possível. Esvaziar como sugere Brook, para obter, via paradigma de fazer ‘arte com teoria e técnica’, a possibilidade de provocar novos acessos e processos. Tentar um outro mundo possível em arte para poder chacoalhar nossas afeições e processos criativos. Organizar novas formas de subjetivações e reabitar esse ‘espaço território de dança’ como sempre foi, uma esfera de encanto público. Acredito nesse outro tentar como artista radicalmente esperançosa.

Nós, integrantes do Coletivo Muanes Dançateatro, vimos recebendo a honra e apoio de poder estar em Residência Artística nesse Centro Coreográfico por tantos períodos. Aqui também fizemos oficinas, montagens de espetáculos como Katecô, Oriki de Exú, remontagens como Mamiwata, manutenção de repertório, organização da II Amostra Quando Toca o Tambor, apresentações diversas no Teatro e treinamentos muitos, num período que vem desde 2013 até a atualidade, uma parceria longa e frutífera.

A toda a equipe que lutou para manter o espaço aberto e, mesmo em tempos pandêmicos, continua recebendo os

artistas para lives, entrevistas oficinas, o meu profundo agradecimento sensível pela disponibilidade de vocês em participar, de querer estar junto, de querer somar com as mais diversas linhas e estéticas de dança. Vamos então para a dança possível, no fazer virtualmente, no tudo junto e misturado.

*Coletivo Muanes Dança teatro, Centro Coreográfico/RJ,
foto Denise Zenicola, 2019.*

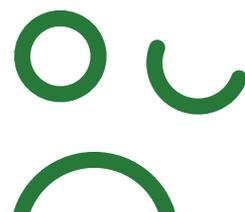


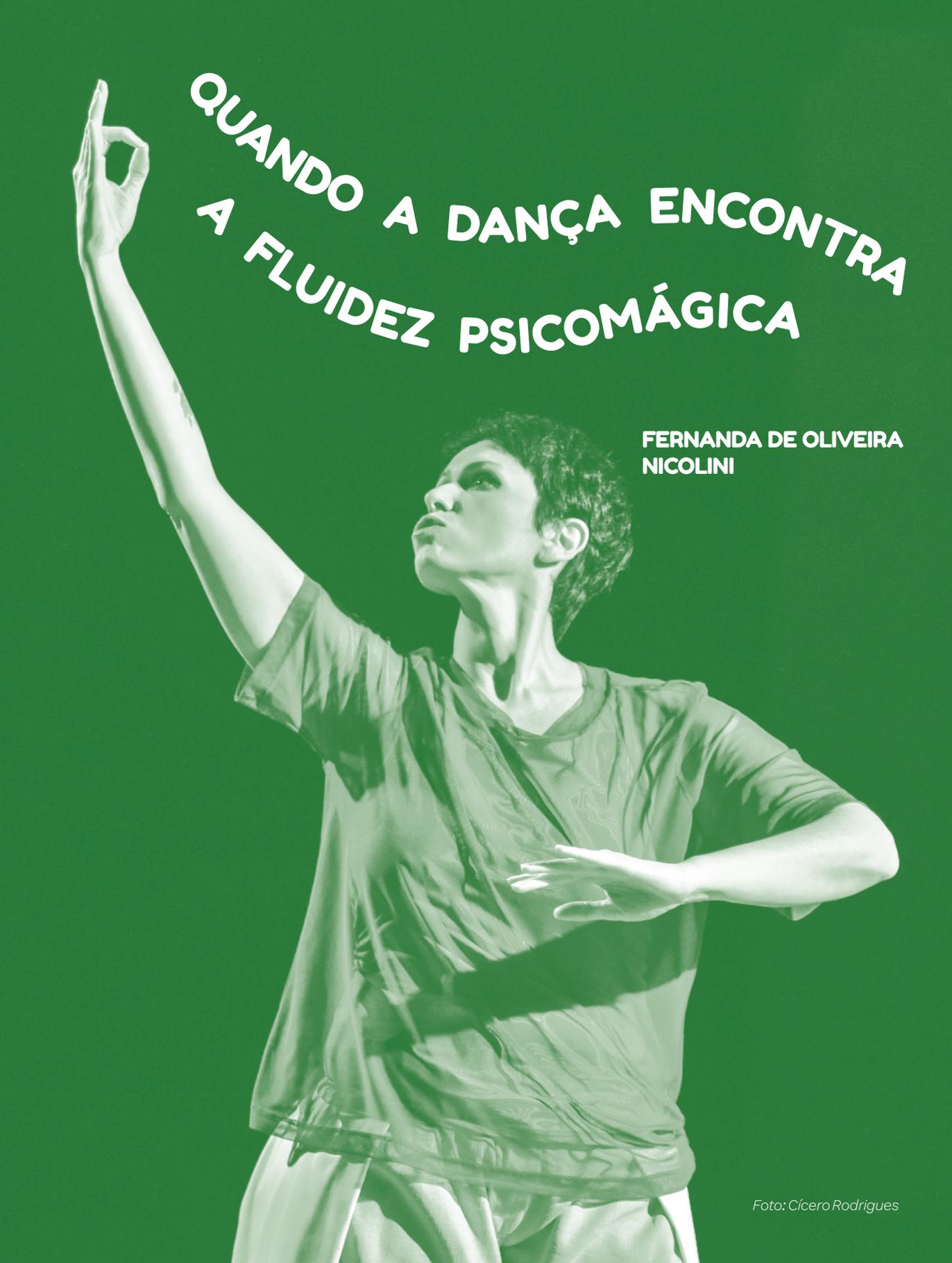


Participação em Evento no Centro Coreográfico/RJ, foto Gisele Alves, 2018.

BIBLIOGRAFIA

BROOK, Peter. **O Espaço Vazio: O Teatro Hoje**. Rio de Janeiro: Orfeu Negro, 2016.





QUANDO A DANÇA ENCONTRA A FLUIDEZ PSICOMÁGICA

FERNANDA DE OLIVEIRA
NICOLINI

Foto: Cícero Rodrigues

FERNANDA NICOLINI se constrói todos os dias como um corpo as-térnico que tenta traduzir em danças, performances e objetos atravessamentos de vida. Bailarina, performer e pesquisadora, curiosa por processos artísticos, atualmente é mestranda em Dança pelo PPGDanUFRJ onde desenvolve a pesquisa OBJETOSUJEITOBJETO orientada pela Prof^a Dr^a Maria Inês Galvão.

RESUMO A partir de um relato de experiência sobre a residência artística Fronteiras Invisíveis: liminaridades em tempos de balbúrdia, oferecida pela artista belga Marie Close em 2019 no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, a autora propõe uma reflexão sobre a Psicomagia, criada por Alejandro Jodorowski, como um devir dança, alterando estados de consciência coletiva e individual através das reorganizações corporais constantes ocasionadas no acesso de memórias, estabelecendo um paralelo com o conceito de fluidez cênica proposto por Eleonora Fabião.

PALAVRAS-CHAVE Residência artística, centro coreográfico, dança, psicomagia, gesto.



WHEN DANCE MEETS PSYCHOMAGIC FLUIDITY

ABSTRACT Based on an experience report on the artistic residency *Fronteiras Invisíveis: liminalities in times of commotion*, offered by the Belgian artist Marie Close in 2019 at the Choreographic Center of Rio de Janeiro, the author proposes a reflection on Psychomagic, created by Alejandro Jodorowski, as a dance becoming, altering states of collective and individual consciousness through constant bodily reorganizations caused by the access of memories, establishing a parallel with the concept of scenic fluidity proposed by Eleonora Fabião.

KEYWORDS Artistic residence, Choreographic Center, dance, psychomagic, gesture.

CUANDO LA DANZA SE ENCUENTRA COM LA FLUIDEZ PSICOMÁGICA

RESUMEN A partir de un relato de experiencia sobre la residencia artística *Fronteiras Invisíveis: liminalidades en tiempos de agitación*, ofrecido por la artista belga Marie Close en 2019 en el Centro Coreográfico de Río de Janeiro, el autor propone una reflexión sobre Psicomagia, creada por Alejandro Jodorowski, como danza devenir, alterando estados de conciencia colectiva e individual a través de constantes reorganizaciones corporales provocadas en el acceso de recuerdos, estableciendo un paralelo con el concepto de fluidez escénica propuesto por Eleonora Fabião.

PALABRAS CLAVE Residencia artística, centro coreográfico, danza, psicomágico, gesto.

DO LUGAR DE ONDE FALO

O Centro Coreográfico do Rio de Janeiro sempre se mostrou para mim um lugar de descobertas, impulsos, pontos de partidas e pontos de chegadas para novas partidas, um espaço que vem criando pontes e estabelecendo espirais para conhecimentos diversos das artes do corpo e para o autoconhecimento através da dança e de seus projetos. Um organismo vivo e poroso que percebe e abraça as demandas artísticas, sociais e culturais abrindo canais de escuta e lugares de fala para múltiplos corpos através dos saberes populares, das pesquisas guiadas pela prática, dos saberes pela experiência, da academia e de tantos outros. Um lugar para as artes em corpo, pois não pressupõe que elas estejam fora de nós e sim amalgamadas com o mundo.

Desde a fundação do Centro, tive a oportunidade de transitar em projetos do espaço nos mais diversos papéis desde sua inauguração até hoje: como espectadora de inúmeros espetáculos e eventos realizados no Teatro Angel Vianna, como residente artística, como participante em uma das edições do Atelier Coreográfico, como colaboradora de outros artistas ali residentes, como aluna de inúmeras oficinas e como proponente da minha própria oficina, como pesquisadora e integrante de dois ciclos do Grupo de Estudos desenvolvidos na midiateca em parceria com a Universidade Federal do Rio de Janeiro; sendo o 3º ciclo como artista independente e o 5º ciclo como mestrandia do Programa de Pós-Graduação em Dança da mesma instituição, e outras tantas ações

que me conectaram a este lugar ao longo dos anos e eu não saberia nomeá-las. É deste lugar misturado e borrado que contribuiu e segue contribuindo para minha arte encorpada de onde relato minha vivência dançada neste texto.

Foto: Cícero Rodrigues



PROCESSOS

Em novembro de 2019 tive a oportunidade de participar da residência artística “Fronteiras Invisíveis: liminaridades em tempos de balbúrdia”, realizada pela artista belga Marie Close em parceria com o Programa de Pós Graduação em Dança da UFRJ e o Centro Coreográfico, com aporte financeiro da Fundação Wallonie Danse (BE). O projeto reuniu 16 artistas independentes, pesquisadores e alguns integrantes do 5.º ciclo do grupo de estudos do CCO que teve como temática: Educação Somática e Dança, do qual também

Foto: Cícero Rodrigues



participei. A residência culminou em uma performance coletiva apresentada no Teatro Angel Vianna e no Teatro Cacilda Becker. A interface entre a temática do grupo de estudos e a residência artística se deu pela metodologia com abordagens somáticas estudadas por Marie Close como o Art/Life Process criado por Anna Halprin e com quem Marie estudou diretamente se tornando especialista. Também aparecem o Tao, a Psicomagia desenvolvida por Alejandro Jodorowski, trabalhos de autoconhecimento corporal pela energia do feminino e as ecologias da dança.

Ao longo de todo o processo os participantes foram convidados a experimentações corporais que transitavam entre técnicas específicas, intuição, práticas de confiança, acesso a memórias, escritas automáticas, expressividade por canais como desenho e pinturas, jogos, exploração do espaço e da arquitetura do CCO, o uso das cores, diálogo, coletividade e o fortalecimento do *self*. Todo este grande e potente caldeirão era aquecido pela temática central “fronteira”. O mais interessante é que pela riqueza e profundidade do labor diário, com um cronograma intensivo, por vezes éramos tomados pela sensação de que a formatação de um produto final para ser apresentado ficava em segundo plano. Não por ser menos importante e sim pelas sensações e pelos degraus de autoconhecimento que nossas danças nos levavam ao longo do processo. Dentro da sutil simplicidade das propostas era possível atingir, em determinadas atividades, níveis alterados de paixão, estágios de latência corporal ou uma fluidez dos gestos e movimentos.



Foto: Cícero Rodrigues

A pesquisadora Eleonora Fabião define este estado de fluidez cênico como “um estado de consciência alterada provocada por uma ação envolvendo a forma total” (2010, p.322). Estávamos experimentando outros estados de presença em nosso processo, admitindo o processo como a obra, abrindo um fluxo para estarmos entregues e inteiros, em que levávamos um certo tempo para entrar mas um tempo maior ainda para sair.

Ao longo de todo o período de residência era possível presenciar nos colegas e experienciar por conta própria as mais diversas emoções que emergiam em consequência de alguma proposta. Choro, grito, mal estar, risos, ternura, dor, raiva, exaustão, relaxamento... tudo a partir do mover. Aqui digo mover indissociado do sentir pois sentir já é mover. Mas as práticas que mais me chamaram a atenção sobre a contextualidade e o poder dos gestos como porta de acesso para outros

fluxos, outros estados de presença foram as práticas guiadas pela psicomagia como pano de fundo.

“CARTELA Nº 6: GESTOS PSICOMÁGICOS!”

Esta frase era evocada em voz alta iniciando uma das cenas da performance construída durante a residência. Por si mesma já era um ato psicomágico, convocando cada um de nós a se reorganizar corporalmente para executar o que foi trabalhado. Quando pronunciada pela potente voz da artista e pesquisadora Lígia Tourinho, em cena para o grupo inteiro, dava início a um rito gestual coletivo. Um grito de guerra. Antes de detalhar o caminho deste rito é importante oferecer mais informações sobre esta metodologia da qual Marie Close lançou mão muitas vezes durante o processo: a psicomagia.



A psicomagia foi criada e nomeada pelo ator, dramaturgo, cineasta, tarólogo e escritor chileno Alejandro Jodorowski. Esta técnica apesar de ainda sem reconhecimento científico, mas com adeptos e praticantes no mundo inteiro, opera no terreno da arteterapia e da terapia espiritual poética. O próprio psicomago afirma que a psicomagia nem pretende ser uma ciência e sim uma forma de arte que possui virtudes terapêuticas (2009, p. 122). A técnica é uma mistura de arte, psicoterapia moderna, filosofia oriental, misticismo, ancestralidade, xamanismo, reencarnação e gnosticismo, tendo como principais influências os autores Gurdjieff e Carlos Castaneda. A psicomagia estabelece que atos

e gestos simbólicos e subjetivos realizados no tempo presente, como acontecimentos reais, poderiam modificar comportamentos do inconsciente alcançando uma espécie de “cura” psicológica. Jodorowski estabelece que estes atos sempre passem pela percepção da poesia do cotidiano, gestos comuns organizados de forma a atender demandas de afetos e traumas. Como exemplo podemos pensar que para uma pessoa que tem dificuldade em se afastar de uma família tóxica é indicada a psicomagia de escrever em uma fita a palavra família, fazer um laço e depois cortá-lo em muitos pedaços com uma tesoura, mentalizando liberdade e limpeza de todo o mal causado. Obviamente este

Foto: Cícero Rodrigues



foi um exemplo bem direto, mas cada ato e gesto são detalhadamente estudados para cada “paciente” não existindo um manual ou lista de psicomagias de acordo com as demandas. Não me prenderei na discussão de uma eficácia ou não dessa abordagem, não acredito ser esse o ponto mais relevante para a produção de conhecimento. O que me impulsionou em um maior aprofundamento no tema foram as experiências vividas utilizando o recurso da psicomagia que Marie Close trouxe em sua metodologia de criação e as adaptou para ter a dança como canal.

Durante algumas práticas propostas por Marie, éramos convidados a acessar memórias e questões que se apresentavam fortes em nossas personalidades. Este retorno era comumente acompanhado por posturas, gestos, cacoetes algo que ficou incorporado a partir do acontecimento passado. Marie então nos convidava a trabalhar em cima destes movimentos, explorando-os, desdobrando-os e os transformando ora em materiais de arquivo para composições coreográficas futuras, ora apenas para uma reflexão e reencontro dançado no presente com o que deixou

Foto: Cícero Rodrigues





Foto: Cícero Rodrigues

marcas no passado. Nas duas propostas, a meu ver sempre imbricadas, tinha a sensação de uma saída real do tempo cronológico do relógio, um deslocamento espaço-tempo que alterava nitidamente o modo de operação do nosso inconsciente a ponto de quando o tempo determinado para a investigação se esgotava, o ressoar do sininho que Marie tocava para encerrar a ação ficava quase inaudível, bem longe. O som se aproximava aos poucos trazendo junto nossos corpos para o tempo-espaço do presente. Os debates e compartilhamentos de impressões e sensações eram feitos sempre após cada ação e os relatos quase sempre caminhavam pelo viés da alteração de consciência. Um ano depois dessa experiência, tive tempo para ama-

durecer a vivência e refletir um pouco mais sobre estes atravessamentos.

As questões de mover partindo de memórias, do sensível, do que constrói pouco a pouco nossa corporeidade pela relação com e no mundo, são inerentes ao campo da dança. Na psicomagia de Alejandro Jodorowski os gestos e atos seriam organizados e realizados pontualmente sob uma determinada demanda. Talvez Jodorowski não tenha levado em conta que apenas pelo fato de saber que se vai realizar um ritual de psicomagia o corpo já se altera, se reorganiza. Ao agir, realizando o ritual já somos novamente outro corpo, e seguimos sendo novos corpos a cada memória do ato que acessamos. Seguimos em constante reorganização, manifestando

sempre em nossos corpos o que sentimos a partir de uma lembrança, seguimos em anamnese.

MEU, SEU, NOSSO

Curiosamente, durante o processo de investigação e trabalho na residência, fomos convidados a experienciar também de forma coletiva o que nomeei anteriormente de anamnese. Como seria possível experienciar o gesto do outro, sendo a experiência do outro? Como encontrar através do gesto do outro suas próprias questões para *psicomagicalizar* através do que não veio de nós? Se tomarmos

o ponto de vista de Hubert Godard pode parecer impossível, já que para o autor cada gesto é sempre contextual, subjetivo e relativo: “Cada indivíduo em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção. Conscientes ou não, esses quadros são sempre ativos. Desse modo, o gesto e sua captação visual se apoiam em fenômenos de infinita variedade que impedem toda esperança de reprodução idêntica” (2002, p.11). Desta maneira captar o gesto do outro e todo seu contexto não torna possível atingir os mesmos pontos, nem as mesmas danças, nem as mesmas curas, e sim nos coloca na busca pelas

Foto: Cícero Rodrigues





Foto: Cícero Rodrigues

sensações em corpo que os mesmos podem gerar e o que eles podem significar para nós.

Fui convocada por Marie a elaborar uma partitura coreográfica a partir de uma colagem do que seriam gestos psicomágicos para mim. Resolvi ir além e misturar junto com estes gestos que a princípio seriam individuais, gestos significantes também para o coletivo. O caminho desta investigação se deu até a elaboração do que cha-

mei de 6ª cartela de Gestos Psicomágicos, evocada em cena por Lígia. Os gestos coletivos são codificados e compreendidos por grupos maiores. São gestos sociais aqueles criados e cotidianamente replicados dentro de determinados grupos e que carregam significados coletivos como por exemplo o gesto universal da mãozinha fechada levantando o polegar afirmando que algo é positivo, representado até como símbolo de curtidas no aplicativo

Facebook. Podemos também mencionar o gesto de balançar uma das mãos abertas na vertical significando um aceno que pode ser um olá ou um adeus... Indo mais longe podemos ainda mencionar quando o gesto se oficializa como linguagem para comunicação como em libras, a linguagem dos sinais, em que cada gesto possui um significado. Desta maneira misturei na cartela 6 tanto gestos meus quanto gestos coletivos.

A colagem/cartela de gestos seria interpretada em cena por mim, por mim e por Marie juntas e depois pelo grupo todo conosco. Sendo assim foi preciso passar para todos essa sequência. A cartela era composta por doze gestos nomeados e organizados da seguinte maneira: 1) arregañar as mangas, 2) nada nesta mão, nada na outra, 3) tô de olho em você, 4) coçar o peito do pé na perna, 5) trocar a lâmpada, 6) chega!, 7) graças a deusa!, 8) touchscreen, 9) lula livre, 10) coso e te recoso, 11) cheiro de comida, 12) tempo. Imagino que você lendo esta lista tentou realizar os gestos aí também e provavelmente teve facilidade extrema para alguns e dificuldade para outros. Foi exatamente o que aconteceu com o grupo durante os ensaios. Os gestos coletivos que escolhi para inserir na partitura foram de imediato captados, já outros gestos bastante particulares e ligados a minha história de vida e infância foram de extrema dificuldade de compreensão. Foi necessária uma breve explicação sobre cada um para que individualmente os artistas captassem o que mais lhes fazia sentido traduzindo-os cada um a sua maneira. A partir

destes gestos cada um precisou acessar suas próprias memórias e codificá-los.

Interessante pensar como olhar estes gestos no corpo do outro é olhar minha história no espelho, perceber detalhes e diferenças. Meu gesto não é mais só meu, ele pode ser do outro e ser nosso. Para a psicomagia coletiva dançada através desta cartela, creio que o ritual desenhou-se em cena de forma oscilante entre uma latência do grupo a cada gesto social e uma latência individual. Corpo coletivo, corpo eu. Psicomagia coletiva e psicomagia subjetiva ao mesmo tempo provocando estados de consciência dançantes. Proponho que você leitor(a) experimente e volte ao parágrafo anterior. Encontre um sentido para cada gesto lido acessando suas memórias, percebendo seu corpo, encontrando sua fluidez e tornando suas experiências e sua dança psicomágicas. Meu gesto também é seu.

REFERÊNCIAS

FABIÃO, Eleonora. 2010. Corpo Cênico, estado cênico. **Revista Contraponto**. V.10, n3. Set-Dez. Páginas 321-326.

JODOROWSKI, Alejandro. 2009. **Psicomagia**. 1ª edição. São Paulo: Editora Devir.

GODARD, Hubert. 2002. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (orgs). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, p.11-35.

A MORTE DO CISNE: O QUE PODE O CORPO?



NATALIA VALDANNINI

Foto: Luana Batista



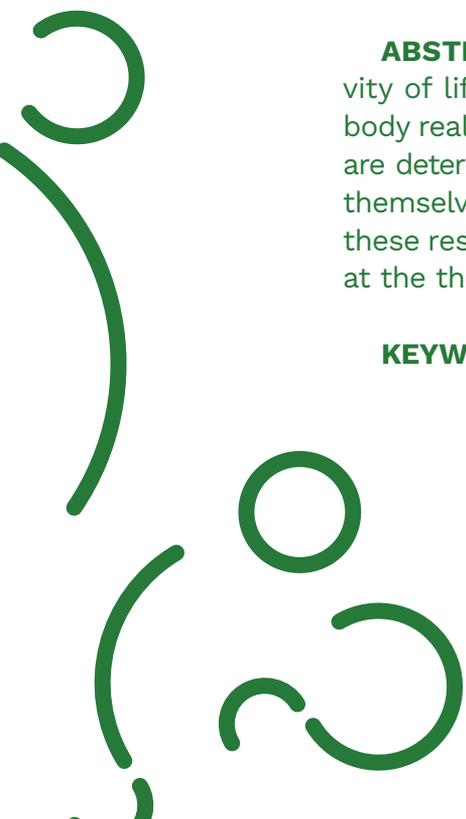
NATALIA VALDANNINI Bailarina formada pela Ópera de Roma, Itália, Maîtresse de Ballet, Coreógrafa, Diretora do Studio Arte dos Pés, Fundadora do Coletivo Tabula Rasa de pesquisa em Dança e Multiplicidade e da Mostra de Dança Rumos da Dança Niterói, Fisioterapeuta, Bacharel em Dança pela UFRJ e Filósofa pela UFF.

RESUMO A partir da pergunta: O que pode o corpo, sobre a brevidade da vida e dos tempos contemporâneos na pandemia, o que realmente pode o corpo? Neste contexto de isolamento, quarentena, clausura, os corpos são determinados por atos externos, quase sem a capacidade de reinventar-se. A proposta deste projeto é perguntar o que resta para estes corpos ressentidos na contemporaneidade, através do olhar atento sobre o pensamento do Filósofo Friedrich Nietzsche.

PALAVRAS-CHAVE Dança. Contemporaneidade. Corpo. Vida. Nietzsche.

ABSTRACT From the question: What can the body, about the brevity of life and contemporary times in the pandemic, what can the body really do? In this context of isolation, quarantine, closure, bodies are determined by external acts, almost without the ability to reinvent themselves. The purpose of this project is to ask what remains for these resentful bodies in contemporary times, through a careful look at the thought of the Philosopher Friedrich Nietzsche.

KEYWORDS Dance. Contemporaneity. Body. Life. Nietzsche.



INTRODUÇÃO

Nosso destino dispõe de nós, mesmo quando ainda não o conhecemos; é o futuro que dita as regras do nosso hoje... tínhamos primeiro que experimentar os mais diversos e contraditórios estados de indigência e felicidade na alma e no corpo, como aventureiros e circunavegadores desse mundo interior que se chama “ser humano”, como mensuradores de todo grau, de cada “mais elevado” e “um acima-do-outro” que também se chama “ser humano”...(Nietzsche, Humano, demasiado humano, p.13)

A partir da construção de um projeto de Vídeo-Dança com meus alunos no Coletivo Tabula Rasa e Cia. Arte dos Pés, parte integrante e ilustrativa de um trabalho de conclusão de curso como Bacharel em Filosofia, na Universidade Federal Fluminense, houve a necessidade de aliar a linguagem da Dança às questões estéticas da Filosofia. A necessidade de trazer um pensamento teórico-filosófico para a Dança e sua contrapartida: mostrar o quanto se faz necessário trabalhar numa Filosofia que seja mais prática e, por que não mais dançante, já que a Filosofia trata de tantas questões pertinentes às Artes Visuais, ao Teatro, a Música, a Poesia, a Literatura, Cinema e pouco trata da estética do movimento, da presença da Dança. Aqui foi importante se debruçar sobre vários pensamentos sobre o Corpo, mas, principalmente e primordialmente sobre conceitos observados pelo pensador Nietzsche. Uma possibilidade, através

da sua leitura, de uma estética sobre o Corpo, e a pergunta que muitos de seus leitores fazem a partir da questão: o que pode o corpo, como aquilo que faz a vida ser vivida, e uma realidade da qual exige convívio: a finitude, a brevidade da vida.

Como Bailarina e Coreógrafa, não poderia deixar de questionar a relação difícil existente entre corpo e Filosofia, corpo e Dança, corpo e morte, corpo e vida, o corpo, como o próprio Nietzsche observava, como *fio condutor* para a vida, para uma vida que deve ser vivida dia após dia, pensada como valor maior, vida e morte, dualismo necessário para a valorização do existir, do existir aqui e agora.

Falando em aqui e agora, o ano de 2020 viu seus corpos humanos enclausurados, um tanto escondidos em seus próprios lares, em isolamento, sofrendo com a doença, a pandemia que nos aflige e assola, mostrando dificuldade de olhar para o outro, de encontrar consigo mesmo. Nietzsche tem um pensamento importante sobre a saúde, onde ele qualifica também a doença como parte integrante para uma vida saudável. Sempre qualificando e valorizando a vida como vivida a partir do reconhecimento de que coisas boas e ruins são importantes para viver da melhor forma possível, sem negar as coisas negativas que ela proporciona, como ato de crescimento para corpos e almas do humano.

O principal objetivo deste trabalho foi trazer o questionamento primordial do humano contemporâneo sobre o que pode este corpo, para que serve este mesmo corpo, o que podemos fazer em busca de uma liberdade que habita nossos

pensamentos. A Dança como transgressora na busca de uma liberdade para os corpos. Liberdade que pode ser também questionada, já que podemos pensar em corpos numa contemporaneidade “marionetada”, manipulada por políticas negacionistas, pela pandemia da COVID-19 e pelos desdobramentos sociais, psicológicos, educacionais que ela trouxe para todos os corpos. Podemos dizer que temos corpos disciplinados e que devemos questionar o conceito de liberdade e democracia tão em voga no momento.

Realizamos anualmente um trabalho chamado Atelier Coreográfico onde alunos e convidados participam como intérpre-

tes-criadores, criando trabalhos autorais a partir de Laboratórios de Movimento. São feitas discussões, sempre com temas de relevância conceitual para a contemporaneidade como o abordado neste trabalho. Em 2020, o Atelier foi todo executado on line, cada aluno recolhido em seu próprio lar, participando dos laboratórios de forma remota, através de aplicativo de reunião. Foram criados dez trabalhos, todos com o mesmo objetivo de traduzir em movimento, em dança, o que este corpo pode. Cada um, cada corpo pôde trazer sua própria realidade para a criação de dez trabalhos de Vídeo-Dança, com até oito minutos de duração.

Foto: Raquel Lisboa.





Foto: Raquel Lisboa.

A MORTE DO CISNE

Como já consagrado pela Arte, pela Música e Dança, o tema A Morte do Cisne foi amplamente reproduzido em música-composição de Camille Saint-Saëns, para sua obra *Carnaval dos Animais*, coreografia de Michel Fokine, para a Bailarina Ana Pavlova e os Ballets Russes de Sergei Diaghlev, além de diversas outras releituras e montagens contemporâneas sobre o tema. Neste trabalho, acredita-se que o tema da morte no pensamento humano seja recorrente e visto como um hiato ou uma pergunta sem respostas.

Para a primeira parte da frase: A Morte do Cisne, a questão fundamental pela escolha dela é a observação sobre a brevidade dos corpos e das almas, que segundo Nietzsche não podem ser separadas. Corpo e alma fazem parte da vida e uma não deve sobrepor a outra, apesar do Fi-

lósofo achar que o corpo, como *fio condutor* para a vida, para uma vida que deve ser vivida aqui e agora pois, segundo ele, não haveria uma outra vida, este corpo seria mais importante do que a alma. A alma seria parte do corpo como qualquer outro aparelho fisiológico.

Como A Morte do Cisne é um ícone para a Dança e mostra a brevidade da vida de uma bailarina-cisne, que luta até o fim por seu último respiro de vida em cena aberta, nada mais justo que utilizar esta metáfora para falar sobre a morte, de forma leve e tranqüila.

O QUE PODE O CORPO E A DANÇA

Para Nietzsche, uma vida potente é aquela que deve ser vivida em todos os seus aspectos. Uma pandemia como a da COVID-19, para Nietzsche, seria algo que traria uma *grande potência* para o corpo, uma grande saúde, para o aprendizado de como a vida deve ser vivida como *vontade de potência*. O corpo seria o verdadeiro canal de percepção para tudo e a mente aquela que apóia na construção do sentir. O corpo como *fio condutor* para as múltiplas percepções sobre o viver. Os conceitos grifados em itálico são de extrema importância para o pensamento nietzschiano mas não tentarei explicá-los, fazendo aqui apenas a exposição dos mesmos.

Nietzsche foi um homem muito doente e, em seus escritos, ele não poderia deixar de falar sobre seus sofrimentos, já que acredita que estes elevaram sempre sua potência, sua vontade de viver e de

viver a vida como a última e única a ser vivida. Em seus escritos pode exemplificar como um corpo doente pode ser tão potente quanto um corpo dito saudável e pode-se entender o porquê da exaltação de uma vida a ser vivida como única.

O corpo tem o poder legítimo sobre a Dança, sobre o movimento, e Nietzsche entende a Dança como um artifício para a leveza da vida, contra o peso do ressentimento e dos pensamentos reativos dos quais o humano se revela adoentado. O corpo e suas vísceras, um corpo fisiológico, aquele que *rumina* o pensamento, que faz transbordar criatividade através da crença na Arte. O encontro do humano com ele mesmo. O humano como sua verdadeira criação e obra de Arte, como personagem principal de sua própria vida.

O PROJETO A MORTE DOS CISNE: O QUE PODE O CORPO?

O projeto de Vídeo-Dança A Morte do Cisne: O que pode o corpo? Foi contemplado no edital Arte na Rede, criado pela Secretaria das Culturas da cidade de Niterói e foi exibido em suas mídias sociais Instagram, Facebook e YouTube, em seu formato ainda em construção, sendo reapresentado no espetáculo de encerramento do Studio Arte dos Pés, no dia 19 de Dezembro de forma mais completa, com apenas sete das dez criações já aqui citadas. A pesquisa em Vídeo-Dança apresentada aqui em seu corpo teórico é uma ilustração, parte integrante do trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Filosofia, na Universidade Federal Fluminense.

Como já foi dito, este trabalho foi criado e orientado durante laboratórios de movimento realizados no evento anual Atelier Coreográfico pelo Coletivo Tabula Rasa e Cia. Arte dos Pés, grupo de pesquisa em Dança e companhia semi-profissional que integram o Studio Arte dos Pés, na cidade de Niterói, estado do Rio de Janeiro. Foi necessário um mês de laboratórios prático-teóricos, incluindo a leitura de textos sobre o Corpo no pensamento de Nietzsche entre outros como Spinoza, Benjamin, Foucault, Bachelard, Arendt, Kant, Sartre, Deleuze, que trouxeram embasamento teórico para a construção dos trabalhos autorais.

Para a realização das Vídeo-Danças, realizamos orientações por dois meses, porém o resultado do trabalho, ainda em construção, foi apresentado em meados do mês de novembro, sendo concluído no dia 13 de dezembro. Disponibilizo aqui o link para acesso a este vídeo aqui citado: https://youtu.be/Ck1Z3pH6u_8

É importante ressaltar aqui que os trabalhos foram executados por Bailarinos, Intérpretes-Criadores, seis mulheres e um homem, com idades diversas, entre 15 e 50 anos de idade, trazendo a preocupação com a multiplicidade, a diversidade, respeitando as subjetividades e a quarentena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Você deve tornar-se senhor de si mesmo, senhor também de suas próprias virtudes...Você deve ter domínio sobre o seu pró e o seu contra, e aprender

a mostrá-los e novamente guardá-los de acordo com seus fins...(Nietzsche, Humano, demasiado humano, p.12)

A relevância deste trabalho está ancorada na crença de que através da Dança, a Filosofia deixará de estar apenas no mundo das idéias e irá de encontro com sua práxis. Esta seria uma forma de devolver a Filosofia a sua potência de vida, de entendimento e de liberdade para o conhecimento. A necessidade de partir da linguagem artística da Dança para dialogar com a Filosofia é um dos caminhos trilhados brilhantemente pelo nosso pensador, objeto deste trabalho. Nietzsche teve sempre uma grande paixão pela música, sendo amigo de um dos grandes nomes da música erudita, Wagner. Criou um personagem, trágico, filosófico, *humano, demasiado humano*, com *vontade de potência* beirando ao infinito e, há quem diga, o extravasamento do seu conceito de *super homem* em *Zaratustra*, que canta, dança, que vive, tenta trazer para a humanidade mais vida, uma vida vivida como uma obra de Arte.

Cabe a todas, todos e todes uma educação voltada para a criação de um pensamento que respeite a multiplicidade, aos variados corpos e pensamentos existentes, ao respeito que para com os mais variados tipos de vida que habitam o planeta Terra. Pensar a Natureza e Humanidade como uma coisa só, vivendo harmonicamente.

Para este projeto e sua relevância, o que importa é o quanto estes corpos foram modificados durante sua execução e, parafraseando o grande pensador Heráclito, quando ele diz das águas de

um rio que quando nos banhamos no mesmo rio não serão as mesmas águas, o corpo de antes deste trabalho nunca será o mesmo depois dele. Seus personagens foram “atravessados” pela multiplicidade da vida, seu estado plural, suas ações e indagações.



REFERÊNCIAS PRINCIPAIS

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2015.

_____, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

_____, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

_____, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

BARRENECHEA, Miguel Angel de. **Nietzsche e o corpo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2011.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2001.

LAGEIRA, Jacinto; HUSSAK, Pedro; DUARTE, Rodrigo. **Artes do corpo, corpos da arte**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.

LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará Editores, 2002.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

Foto: Luana Batista.





CONVIDADA: MARIANA PIMENTEL É artista da dança, curadora, pesquisadora, gestora e produtora cultural. Investiga práticas colaborativas no sistema produtivo da dança e seus trabalhos autorais tratam de tensões políticas entre corpo, espaço, identidades e noções de coletividade, sendo apresentados em Portugal, França, Suécia, Áustria, Itália e Brasil. Foi bolsista do programa Danceweb 2011/ Festival Impulstanz/Viena, Áustria. Integra o núcleo de pesquisa AND LAB e o Bando - grupo de estudos em improvisação. É curadora e produtora do Face a Face - Plataforma de Artes Performativas.

CONVIDADA: PRISCILA MAIA é Jornalista pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, roteirista pela Escuela Internacional de Cine Y Televisión (Cuba) e dançarina pela Escola Angel Vianna (RJ). Foi intérprete-criadora da Lia Rodrigues Companhia de Danças (2008-2011), e colabora com o coreógrafo Gustavo Ciríaco desde 2013. É curadora e produtora do Face a Face – Plataforma de Artes Performativas, e professora de dança contemporânea e sapateado na Catsapá - Escola de Musicais.

Foto: Tiago Cadete



O QUE (AINDA) É DANÇA CONTEMPORÂNEA?

TRANSCRIÇÃO DA LIVE

Data: 31/10/2020

LINK

<https://www.facebook.com/watch/live/?v=647816219268964>

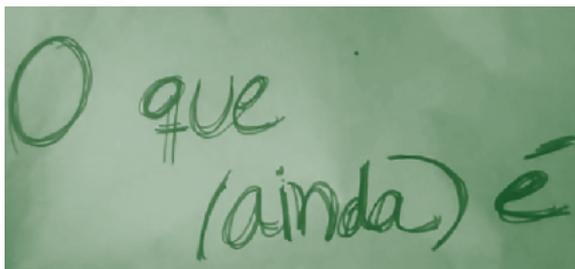


Foto: Imagens retiradas da live

MARIANA

Boa tarde a todes, a todas e todos!

PRISCILA

Olá! Bem-vindes, bem-vindas e bem-vindos à live Face a Face, no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Mais uma vez juntas, para fazer uma bagunça, confundir, esclarecer, né, Mari?!

MARIANA

Essa live “O que ainda é dança contemporânea?” a gente agradece, mais uma vez, ao Centro Coreográfico por essa oportunidade de compartilhar questões e essa pergunta, que tem orbitado bastante os nossos projetos, debates, curadorias, né, Pri!? Então, a gente achou muito válida essa provocação. Agradecer, também, a Diego Dantas, parceirão. Enfim, eu sou Mariana Pimentel, eu sou artista da dança, produtora, gestora cultural, tenho um trabalho independente com criação e gestão junto com a Priscila. Nós somos produtoras da Dos Voos (@dos_voos), que tem realizado o Face a Face, plataforma de artes performativas, que é um festival, um mini festival, um lugar de acontecimento que pressupõe, que se interessa por criar relações diversas com os públicos para além da caixa cênica. Então, a gente está aqui, em mais uma parceria com o Centro Coreográfico, para contar para vocês um pouco, como essa pergunta tem orbitado as nossas mentes e projetos.

PRISCILA

Eu sou a Priscila Maia, dançarina, produtora, roteirista, professora de dança e de sapateado norte americano. Trabalhei, como co-laboradora, com vários coreógrafos e coreógrafas brasileiros, que trabalham ativamente. Agora, enquanto produtora, empresária junto

com a Mari, a gente está criando projetos e pensando a dança em múltiplas vertentes, em expressões variadas, em espaços também não convencionais, tirando a ideia de teatralidade do teatro. A pergunta que a gente fez ficou muito patente, agora, na quarentena, em que as nossas casas viraram sala de aula. Aconteceu comigo e aconteceu com outros dançarinos, também, um resgate de técnicas e danças que são, digamos assim, primitivas na minha, nas nossas trajetórias, né?! Por exemplo, eu voltei a dar aula de sapateado, que era uma coisa que eu não fazia há muito tempo. Então, a gente resolveu se questionar. Esse termo “dança contemporânea”, que é um termo do século 20, que é um termo de outros continentes, não é um termo brasileiro, digamos assim, faz sentido para gente, faz sentido para todo mundo, faz sentido para todo brasileiro para todo movedor, para todo dançarino, dançarina, dançarine? Será? Então, a gente está aqui menos para dizer “*isso é dança contemporânea e isso não é*”, ou para dizer, “*é o fim da dança contemporânea*”, mas mais para pensar sobre isso e enfatizar coisas que ainda nos são caras, que fazem sentido, sim. A gente desdobrou essa live para o Instagram, para os nossos perfis pessoais e para o perfil do Face a Face. A gente está produzindo a nossa quarta edição para o ano que vem, vai dar certo! E a gente tem um perfil no Instagram, em que a gente lançou essa pergunta e obteve algumas respostas que a gente queria dividir com vocês, né, Mari?

MARIANA

Super! E, aí, a gente, então, fez as perguntas e colecionamos algumas respostas, que são essas: Há quem diga que a dança contemporânea acabou.

PRISCILA

É, eu escutei: dança de rua forever.

MARIANA

O corpo ébrio, a inteligência de corpo que não tem tempo de parar para pensar, pensa depois.

PRISCILA

Eu recebi três emoticons: uma carinha feliz, um passarinho e uma mãozinha da paz.



MARIANA

Pensa depois o que pensou durante, desligado de uma lógica construída, o corpo, né?

PRISCILA

Me fale quando descobrir, por favor.

MARIANA

Se eu soubesse, eu estava dando era palestra.

(PRISCILA)

O que eu não sei, mas imagino que envolva crítica, cuidado e movimento.

MARIANA

Corpo intuitivo e criador, estou mais interessado em corpos ancestrais para o futuro.

PRISCILA

Liberdade de dentro.

MARIANA

O que subverte olhares, sensações e produz perspectivas distintas sobre o mundo.

PRISCILA

Eu recebi um vídeo de um coreógrafo, que eu amo de paixão, e ele me mandou um vídeo, como resposta, dançando em desequilíbrios constantes.

(MARIANA)

O feio, o sujo, o precário, o subterrâneo, a não norma.

PRISCILA

Pode continuar, Mari, que a minha lista acabou.



(MARIANA)

Dançar as necessidades de escuta do meu corpo, haikai escrito com o corpo, atravessamentos.

O que refresca o nosso olhar para ver outras questões e outras estéticas.

Só penso em dançar o que me entristece, o que me dá medo e o que me dá vontade de brigar.

O antes, o agora e o depois. O ser ou não ser e o que pode ser. Um jeito de criar presença no mundo, um convite para um tempo junto, uma mistura.

Estudar o movimento do corpo.

E você, Pri, o que que lhe afeta nessa pergunta?

PRISCILA

Nossa, muito legal essa coleção, hein?! Fui afetada por algumas dessas frases. Estar junto, essa questão da dança contemporânea, que é a dança em conjunto, que sai de dentro, mas que busca o outro, que está em comunhão, que está pensando estar junto, é algo que me toca, que me afeta a pensar na pertinência desse termo. Porque, quando esse termo pára de fazer sentido nos meus pares e pára de ressoar, parece que eu paro de dançar junto, também; então, é hora de parar e reestabelecer critérios, reestabelecer um vocabulário comum. Eu acho que, durante muito tempo, como esse termo foi muito utilizado e praticado por artistas, de alguma maneira, vinculados com as elites e com as classes mais abastadas, que puderam estudar essas referências que são de fora, que são de outros continentes, de alguma maneira, a gente deu protagonismo para pessoas e para corpos que não, necessariamente, nos representam, que não, necessariamente, estão presentes; acima de tudo, não é nem que representa, mas que não estão, necessariamente, presentes aqui, no dia a dia. Então, eu acho que vem daí um certo desconforto com esse termo, como se ele fosse muito estrangeiro, muito distante de nós, e uma vontade de falar uma outra língua, que seja mais de dentro, que seja mais brasileira.

Se está acontecendo esse incômodo, isso me toca também, porque, antes de tudo, eu sou uma comunicadora. Eu sou dançarina porque eu danço, desde criança, ainda que tenha sido um convite, uma possibilidade, uma oportunidade que veio de fora, da minha família, da minha mãe, do meu pai, mas eu sou uma artista acima de tudo, uma pessoa que quer se comunicar, que quer, de alguma maneira, fazer buscar sentido em conjunto. Então, me toca, me afeta esse termo não estar, de alguma maneira, em crise e, também, eu acho que eu sou uma amante da crise, eu sou uma DR lover, eu gosto de problematizar as coisas. Aí, eu já estou me contradizendo, porque, nesse sentido, eu gosto do termo *dança contemporânea*, também; eu não tenho vontade de abdicar dele, porque ele traz um questionamento em si. Ele está dizendo: estamos em uma constante luta, em uma constante reconfiguração, em uma constante desconstrução, nada é permanente, as coisas estão eternamente sendo questionadas e reavaliadas. Tem uma ambiguidade no termo que acho que me toca, ainda que a palavra *dança* possa comunicar melhor, porque a gente está falando de um país, de (sobre) e de no sentido de estarmos aqui, de um país que é continental. O Brasil são muitos brasis, são muitas realidades. Tem muitas coisas que são muito óbvias para mim, para você ou para pessoas que já dividiram sala de ensaio com a gente, mas que não são tão óbvias assim para outras pessoas com as quais eu consigo conversar. Vale a pena falar sobre isso e, ao mesmo tempo, resgatar alguns preceitos, que depois a gente fala, que motivaram esse tema surgir.

MARIANA

Super, Pri! Até queria aproveitar, eu e a Priscila, a gente vai ficar se perguntando coisas e essas perguntas são para vocês, também. Então, fiquem super à vontade para ir colocando aqui no chat as contribuições, comentários, outras perguntas, a gente está aqui para trocar com vocês. O Rafael Barros, querido, já começou aqui: *Posso chamar de dança contemporânea aquilo que ainda não sei realizar?* Já fica aí uma dica para a gente ir refletindo. O que vocês acham? A gente vai desdobrar isso aqui, ao longo desta tarde. E, pegando isso, já que você fala, Rafa, como me afeta esse termo. Eu acho que esse lugar de contínua invenção do que a gente sabe ou não sabe, ou não sabe que sabe, é o lugar da



dança contemporânea. É um termo que veio para expandir, para dizer que qualquer pessoa tem a sua própria técnica, seu próprio modo de fazer as coisas, você não precisa chamar das técnicas que já existem. Então, esse termo apareceu para incluir e agregar tudo. Só que eu acho que, com o passar do tempo, ele foi se fechando e ficando rígido, como qualquer outra técnica, foi criando códigos. Alerta de polêmica, gente, porque eu estou com grande crise com esse nome, por conta do meu trabalho. Eu trabalho com uma instituição de cultura, em que eu tenho o privilégio de circular pelo Brasil e de perceber como essa palavra vai chegando nos lugares, então, meu principal incômodo vem da relação com os públicos. Eu nos pergunto se essa palavra, esse termo, essa denominação de dança, de fato, dialoga ou já dialogou com os públicos, para gerar aproximações. Eu acho que a dança contemporânea expandiu para os artistas as possibilidades, mas me pergunto se, para os públicos, essas possibilidades de aproximação, também, aconteceram. Eu, nesse momento, acho que não e, também, que essa responsabilidade de gerar aproximação não é só dos artistas, também está nos espaços de programação, nas curadorias, principalmente nos festivais de dança contemporânea legitimados. Quando eu falo legitimados, é com relação aos festivais que têm dinheiro e verba, que circulam e que têm relações com festivais fora do



Foto: Imagens retiradas da live

país, porque festival, espaços legitimados, todos são. Eu estou querendo colocar essa palavra em tensão, porque eu acho que esses festivais também têm esse papel e eu me pergunto se esse papel está rolando ou não. Essa é a primeira questão que me afeta nessa palavra. A outra questão que eu sinto que me afeta muito nessa palavra é perceber que os artistas têm sentido necessidade de se encaixar nela, para entrarem e serem considerados por esses status legitimados. Se eu digo que eu faço dança contemporânea, eu vou entrar mais facilmente nesse festival, naquele edital, eu vou ser incluído num determinado grupo, que pode facilitar minha entrada. Mas, ao dizer que eu sou dança contemporânea, eu invisibilizo quem sou, de onde eu, realmente, vim. Você vê várias pessoas que são da dança de salão, das danças urbanas, de outras danças, dança árabe, dizendo: *sou um grupo de dança contemporânea que investiga a relação da dança contemporânea com as outras danças*. Quando não, é ao contrário, somos grupos de danças urbanas que investigam as danças contemporâneas; mas, aí, eu ponho a dança contemporânea primeiro, porque isso vai gerar mais aceitação para o meu trabalho. Isso, para mim, é uma outra questão de tensão e que eu estou sentindo que os artistas estão necessitando e desejando dar outros nomes para o seu fazer e que a gente precisa exercitar isso, e também, ir desconstruindo esses espaços. Essas são as duas questões que estão pegando para mim com esse termo.

Já li a resposta do Reginaldo Oliveira, o Regis, e fiquei pensando: *“O que é ou não dança contemporânea pouco me interessa! Nesse momento, estou mais a fim de pensar sobre como a dança contemporânea funciona, quais os seus tipos de funcionamento e como esses engendramentos organizam ou desorganizam as instituições, as técnicas e as coisas do mundo.”* Total, Regis! Eu sinto que faz muito eco com o que eu acabei de falar. Que aspectos políticos e sociais o uso desse termo tem engendrado?

PRISCILA

Sobre essa questão de que você percebe que usar esse termo virou mais uma estratégia de tentativa de ser aceito, buscando uma aceitação no mercado de trabalho em dança, do que, necessariamente, uma necessidade de ser verdadeiro, de fazer





Foto: Imagens retiradas da live

jus à própria trajetória. A única coisa que eu tenho vontade de falar é: se liberta gente, se liberta, sejam honestos consigo mesmos! A questão da parresia, da verdade, do que se é, eu acho que esse é o único caminho aqui. Por favor! A gente precisa estar em contato com as nossas verdades, mesmo que elas possam ser vistas como antiquadas, cafonas, retrógradas, entende? A gente precisa falar de dentro. Parece místico, transcendental, mas, de fato, acredito muito nisso, que a gente não combate uma crise se forjando para ser aceito em algum lugar, entendeu? A gente tem que ser! E se tem verdade no que você faz, tentando tocar nesse ponto que Rafa Barros trouxe, ainda que o que você faça seja aprender alguma coisa. Eu acho que a gente tem que se libertar. Aí, eu toco na questão da formação, que eu acho que é um assunto importante na dança. Qual é a formação do dançarino? Existem múltiplos caminhos para você se tornar um dançarino, inclusive fazer aula de vôlei, andar de bicicleta ou ter passado por uma operação super complicada na coluna e ter ficado um ano deitado. Enfim, uma experiência de corpo é uma experiência de vida. A gente tem que parar de falar o corpo e a cabeça. Onde está minha cabeça? Está no meu corpo! Então, a gente é corpo. O que é o ser contemporâneo? A melhor resposta que eu tive, sendo super honesta, foi de uma aluna minha de nove anos. Eu estou dando aula na Catsapá Escola de Musicais, que é uma escola de artes dramáticas aqui no Rio de Janeiro. A aula lá é de dança. Não é dança contemporânea, é dança. É uma escola muito aberta para as propostas dos professores. Perguntei [aos alunos]: O que vocês acham que é dança contemporânea? Ela [a aluna] falou: “*dança contemporânea é a mais moderna que o moderno*”. Eu achei genial! Não deu muito bem para entender, mas é mais moderna que o moderno. Citando a Laurence Louppe, ela diz que tem uma resposta contemporânea para um campo

contemporâneo de questionamento. Então, talvez seja isso que não era possível ser feito antes e é possível ser feito agora. A dança contemporânea enquanto pensamento ou a dança pós-moderna, resgatando os nossos grandes mestres pelo movimento que nasceu em 1970 em Nova York, era uma galera que participou de uma oficina, que não foi ministrada por um dançarino, foi ministrada por um músico. Já tocando no aspecto que o Rafael Barros trouxe, foi uma coisa que surgiu por uma pessoa que nem era de dança, entende? É interessante pensar que o que eles estavam querendo naquele momento era se opor a uma certa ideia de dança, que era uma ideia espetacular de dança, de um corpo altamente treinado, altamente virtuoso, e aquele corpo, só aquele corpo, aquele tipo de corpo, aquele tipo de dançarino que era legitimado como hábil. Eram pessoas que estavam querendo levar em consideração outros aspectos da cotidianidade, a espontaneidade, o foco na experiência, o foco nas sensações, o foco na improvisação, se liberar da música, porque a música, de alguma maneira, organiza o pensamento. Então, era um questionamento, também. E essas questões ainda nos tocam. Se alguém me fala: “*Pega essa coreografia*”, eu, imediatamente, vou começar a encher de perguntas. Mas, pega como? É para tentar fazer igual? Eu posso falar enquanto eu estou fazendo? Entende? São muitos questionamentos, é um termo em crise, nasceu e é para continuar em crise. Nasceu e vai continuar.

MARIANA

Queria aproveitar a deixa, quando você estava falando da sua aluna, Pri, eu já passei por isso com a minha afilhada, Laura, quando ela foi fazer aula. Trocou de escola e começou a fazer aula de dança. Aí, a gente mesmo recai nessas coisas, eu perguntei para ela, aula de dança, que dança, Laura? Ela, dança, aula de dança, Dinda. Eu, claro! Aula de dança, como assim que dança? Eu acho maravilhoso que a gente está sempre se colocando em tensão. Ao mesmo tempo que esse lugar do não saber, o não controle de um sentido, também interessa. Então, como que a gente tensiona esse não controle do saber, o lugar da dúvida, que é super produtivo, se pôr em dúvida. Ser artista é um estado de estar sempre se colocando em dúvida em uma sociedade capitalista, que você tem que ter mil certezas, confirmações. Eu acho que as crianças nos ensinam muito esse lugar produtivo

da dúvida. Queria citar, também, além da Laura, esse livro da Thereza Rocha (*O que é dança contemporânea?*), que é um livro super interessante, além de lindo, que é uma tentativa de não explicar dança contemporânea, mas apresentar esse termo para os jovens. Então ele é muito bonito e poético. Tem um trecho que ela conta de uma amiga dela filósofa, a Luiza, que tem 7 anos e disse que queria ser bailarina. Alguém perguntou para ela: “*Que tipo de bailarina, de dança clássica ou dança contemporânea?*” Ela respondeu, com uma sagacidade não dicotômica, que é outro desafio dessa sociedade, ser inseparável, não ser binário, não ser dicotômico: “*uma bailarina sentemporânea*”. Em todo e qualquer tempo e nenhum tempo. E, aí, a Thereza, em outra página, coloca dança temporariamente contemporânea, dança eternamente contemporânea, dança extemporânea. E, no outro livro, que eu estudei em Portugal, e lá a referência era o Antônio Pinto Ribeiro, com aquele livro *Dança temporariamente contemporânea*, em que ele destrincha o termo. A dança contemporânea é a dança do agora, é uma dança sem tempo, é uma dança de qualquer tempo. E como bagunçar a temporalidade é interessante! A gente vive um tempo muito linear e, agora, a gente está aprendendo, cada vez mais, com a cosmologia indígena, por exemplo, que o tempo é cíclico, é espiralar, ele não é no passado, presente e futuro. Aprendi, também, com o Gyl Giffony, que está assistindo a gente, que os latino-americanos não têm a noção. Tem uma pensadora, uma filósofa, uma socióloga, a Silvia Rivera Cusicanqui que diz que o passado não está atrás, como a gente aprende como espaço. Na verdade, o passado está na frente, que a gente pode ver, ter a nossa experiência, tocar, não é o que passou e a gente não vê mais. Eu acho essa abordagem super bacana da dança contemporânea!

PRISCILA

O que eu acho o mais bonito que você falou, uma fala que ouvi do André Lepecki, que é professor e pensador muito instigante e instigado pela dança contemporânea, por esse termo, ele falou que está na hora da gente abolir a ideia de tempo e pensar mais nas atemporalidades. Porque, o que é o tempo? É uma ideia muito de fora, né?! Esse tempo linear, as temporalidades, as coisas que nos habitam, que existem dentro de nós. Existe a Priscila que vai fazer quarenta anos, tem a Priscila que

é uma menina ainda, tem a Priscila que se projeta no futuro, que convive com uma senhora de noventa e oito anos, só para dar um exemplo. São muitas temporalidades dentro de cada uma de nós! Inclusive, eu quero abrir um breve parênteses aqui: minha avó, de noventa e oito anos, está aqui, está vendo essa live. Nunca teve muita clareza do que é internet. Ela só se refere a internet como aquilo que tira a atenção do presente. É uma dimensão, né?! Chegam os netos e os bisnetos e está todo mundo assim (olhando para a tela do celular) e, aí, é a internet que tira a atenção do presente. E, ao mesmo tempo, enquanto você falava, Mari, eu lembrei, também, de uma outra aluna que trouxe uma questão muito engraçada, que pegou todo mundo desprevenido. Ela é muito expressiva, mas faz aula sempre de câmera fechada, aula online, estou falando no momento da pandemia. Teve um momento que ela abriu o áudio e pediu: “*you can put a sad music, because I can only express myself with sad music*”. Uau! Eu achei muito curioso. Uma das respostas que você trouxe foi de a dança ser uma maneira de expressar uma indignação, uma luta. Tem alguma coisa sobre uma tristeza, uma das coisas que você falou. Eu acho curioso esse aspecto do artista, da pessoa em criação partir de uma insatisfação, de uma tristeza, de algo para criar. Como isso é um gatilho, que curioso a gente precisar de um estímulo triste! Eu achei curioso, porque ressoa com essa fala dela, que ela precisa desse estímulo para conseguir se expressar. Eu achei que têm alguma familiaridade essas respostas, e que curioso, lembro daquela frase do Oswald de Andrade: “*Antes de conhecer os portugueses, o Brasil já conhecia a felicidade*”. Isso é muito lindo, porque a gente volta para o lugar dos nossos primeiros habitantes, das pessoas que já estavam aqui! Os indígenas vivem em estado de felicidade, ainda que estejam sendo expulsos das suas terras, existe uma alegria ali, um pouco. Eu estou



Foto: Imagens retiradas da live



Foto: Imagens retiradas da live

tendo uma oportunidade muito interessante de fazer um curso sobre ancestralidade Amazônica, com uma coreógrafa muito emblemática, brasileira, do Acre especificamente, Regina Maciel, e um dos relatos que ela trouxe foi um pouco disso, um indígena está tomando banho, ele está rindo. Ele está fazendo a comida dele, ele está rindo. Essa alegria que é muito brasileira. Por que isso não pode ser uma forma de criação? Fica uma provocação, assim, não sei para onde eu vou. É isso, é divagar, é à deriva. Estamos aqui para isso mesmo, gente! Queria só colaborar, aqui, com a fala do Diógenes de Lima, que fala assim que, no início da década de 90, do século passado, já discutia o conceito de dança contemporânea. E convencionou-se, no meio, considerar a dança da época, a partir da referência temporal, como dança contemporânea. Como eu citei, aqui, o Antônio Pinto Ribeiro, o que nos leva a considerar a dança de rua como um exemplo de dança contemporânea. Quando a dança dialoga com outras linguagens contemporâneas das Artes e da Multimídia, trata-se da dança contemporânea como linguagem da dança. Essa questão do Diógenes tem a ver com aquilo que eu já citei do porquê que essas danças são muito anteriores à dança contemporânea, sem querer hierarquizar, mas que são danças que já eram produzidas. Elas tiveram que se encaixar nesse nome de contemporânea para se reafirmarem. Por exemplo, quando a dança americana pós-moderna estava acontecendo, tinha um monte de artistas de rua, rappers, MCs, capoeiristas, fazendo dança contemporânea. São as questões das categorias, digamos assim. A questão tem a ver com a nossa colonialidade, a nossa tendência a nos sentirmos sempre inferiorizados enquanto brasileiros. Precisa alguém olhar para a gente, categorizar a gente, para a gente se legitimar. Eu acho que, também, toca nisso, né, Mari?!

MARIANA

Quero aproveitar essa fala do Diógenes para a gente já ir para próxima questão. Você falou de combater a crise. Eu acho que o modo da gente combater a crise, é a gente criar outros espaços. O Face a Face vem do nosso desejo de criar outros espaços para o nosso próprio trabalho. Por exemplo, eu cheguei no Rio e não conseguia apresentar aqui. Eu precisei criar um contexto para poder mostrar o meu próprio trabalho. Quero, até, falar da Giselda Fernandes, que está aqui assistindo a gente, que foi uma grande parceira, que foi uma pessoa que me ajudou a construir esse contexto junto com a Priscila, que eu logo que cheguei no Rio, o Gustavo Ciríaco teve essa felicidade de nos apresentar e, a partir de então, a gente começou a batalhar na construção de outros espaços. Da mesma forma que acabei de fazer uma oficina, essa semana com o Gyl Giffony, que eu já citei, onde ele fala isso, a gente identifica problemas, como que a gente pode resolver esses problemas com os nossos projetos? Ou propor soluções com os nossos projetos, em vez de só ficar problematizando na queixa, na indignação?

PRISCILA

É sair do lugar da tristeza, ser propositivo, isso em todos os campos da vida, em qualquer campo que envolva presença, responder com soluções, com propostas e não só com críticas. Ainda que essas propostas sejam estabelecer um espaço de dúvida, de crise, mas de uma maneira mais movedora mesmo, propositiva.

MARIANA

E o que eu queria perguntar é (vão ser duas questões em uma): eu tive uma conversa que me tocou muito com a Luciane Ramos, que é uma artista de São Paulo, uma artista negra. Ela estava, exatamente, problematizando esse lugar de ser sempre vista como uma artista de dança afro, mas ela não trabalha a dança afro: o que é uma dança negra? Não é só uma dança afro! Existe uma gama de possibilidades, mas, como ela tem o corpo negro, fica essa tensão. Eu perguntei para ela se ela acha importante nomear, porque eu vejo muito essa conversa: *“Ah! Não vamos colocar em caixinhas, para que rotular, para que nomear, que nomear fecha”*. Alguém já colocou aqui no chat, também, essa questão que nomear pode fechar ou rotular. Eu perguntei isso para ela

e ela me falou: *“Mariana, eu preciso nomear a minha dança, porque se eu não nomeio a minha dança ela continua invisível, ela continua inexistente. Então, eu tenho que dizer. A minha dança, eu a tenho chamado, agora, de dança afrodiaspórica contemporânea. Porque, se eu não chamo desse nome, ela vai entrar no bolo da dança contemporânea e outros bolos que invisibilizam as especificidades dela”*. Eu achei super, me tocou muito essa questão! E, a partir de então, eu fiquei pensando. Ela teve uma solução super criativa, ela inventou um nome. Eu acho que a gente tem tido desejo, necessidade de dar outros nomes para o nosso fazer e de inventar esses nossos nomes e fazeres. Eu queria jogar isso para você e pro nosso público aqui, quem tem tido vontade de reinventar esses nomes? Porque acho que é a partir daí que a gente consegue rever e, de fato, expandir, continuar usando essa dança do agora.

PRISCILA

Como é que me toca essa questão? As respostas têm que estar em coletivo, você tem que achar o seu grupo, quem é a sua galera, não para se fechar num grupinho, mas para criar esse diálogo que traga clareza de compreensão de termos. Também, não é aquela coisa de eu vou criar sozinho um termo, mas, se faz sentido para você e para algumas pessoas, se aquilo explicita qual é a pesquisa, sua busca, de onde você vem, permita-se fugir das categorias já criadas! Se elas não lhe alimentam, crie a sua, mas, sempre levando em consideração que as categorias devem ser provisórias, elas sempre são uma prisãozinha, elas sempre vão estar tentando aprisionar alguma coisa. Uma vez me falaram isso: *“A técnica aprisiona”*, isso me botou para pensar. Foi na época que eu estava deixando o sapateado um pouco em segundo plano, não ser tão protagonista na minha vida, mas, ao mesmo tempo, sem a técnica, sem repetição, sem domínio, eu não consigo me expressar. Eu separei uma frase do Steve Paxton, que faz parte de uma entrevista que ele deu aqui, em 2006, para o Fernando Neder, dentro de um contexto de improvisação, que é uma linguagem que traz muitos valores que fazem sentido pra movedores. Ele disse: *“dica para movedores buscando novos horizontes em arte ou na própria vida: praticar, praticar, praticar. É a mesma dica que todos já deram! Para trazer algo do caos ou algo que você deve ser capaz de identificar e repetir até que*



fique claro. Portanto, quando você encontrar algo que não puder repetir, então aprenda a repetir isso! É muito difícil falar sobre isso, pois significa falar sobre o desconhecido e o futuro, mas eu não acho que as coisas serão tão diferentes no futuro do que são agora. Ao menos por enquanto, ficarão como estão". A necessidade da prática e da repetição, isso é uma necessidade da dança que eu acho que continua fazendo sentido. Porque é uma questão que eu trago, também, para as crianças, para os meus alunos, essa geração da internet, essa geração Y tem muitos estímulos na internet. Essa geração está um pouco com dificuldade de repetir, de fazer de novo, de aprimorar. Nesse sentido, eu acho que repetir ainda é muito importante para a dança, até ficar claro, como o Steve fala.

MARIANA

Mesmo porque, viver é mudar pela nossa própria repetição. Uma repetição que nunca é igual, as repetições são sempre diferentes.

PRISCILA

É repetir até ficar diferente, a beleza da prática, e não necessariamente uma prática de estúdio, você não precisa de uma escola de ballet clássico, você não precisa desse histórico de atleta, entendeu? Você pode ter uma outra trajetória e, ainda assim, querer mover as ideias e mover o seu corpo.

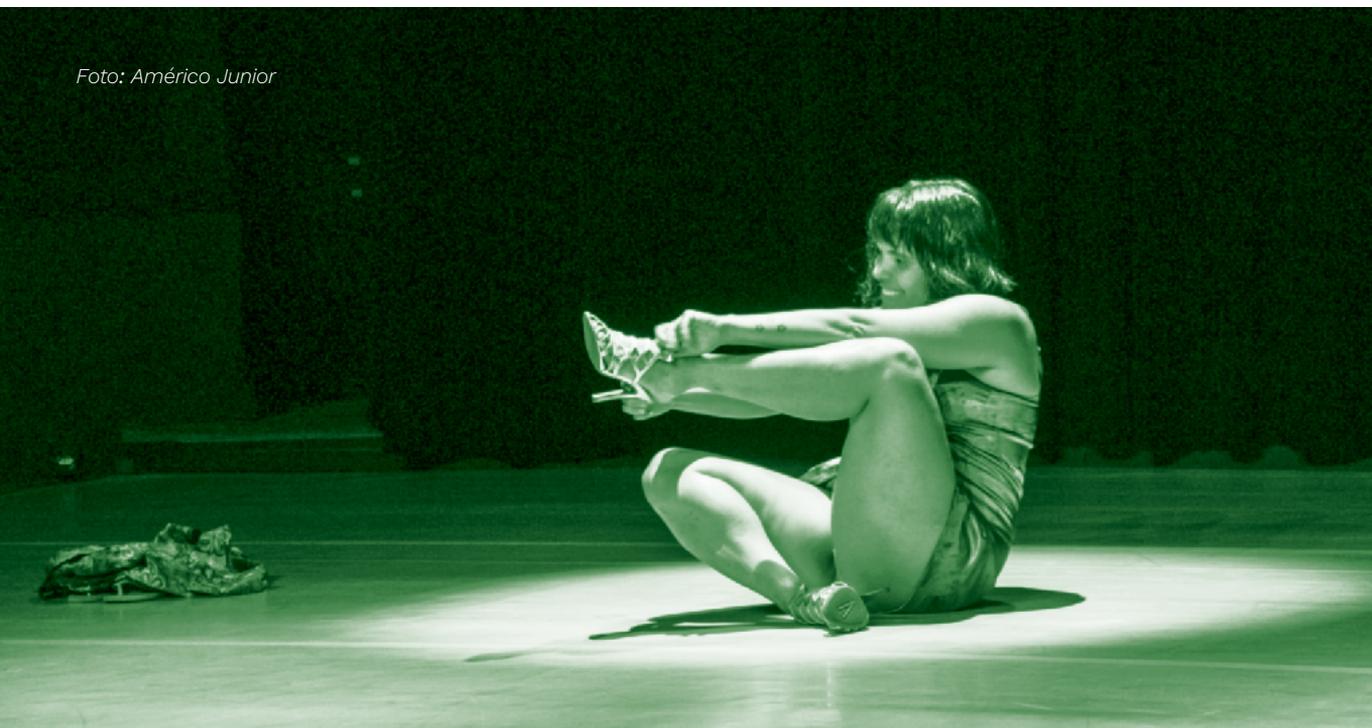
MARIANA

Foi o Regis Oliveira que falou: *"Acho que honestidade, verdade é super importante, tendo em vista que qualquer nomeação, seja dança contemporânea ou outro termo, sempre implicará um limite e deixará uma série de práticas de fora. Nomear já é um exercício de limitação"*. Super! Porque é isso: eu acho que a gente tem que lidar com o limite, com a impossibilidade, com a incompletude. A gente tem dificuldade em lidar com a incompletude. A gente sabe que vão ser sempre limites tênues, vai ser sempre incompleto, mas que essa incompletude continue a nos mover. Como o Kiran falou aqui, continuar problematizando. É isso! Esse lugar da dúvida mantém a gente em movimento. E, trazendo o que a própria Thereza fala, que ela coloca a dança contemporânea nesse lugar de eterna invenção e reinvenção. E, nesse processo de reinvenção, cabe a revisão desse termo ou



a própria superação pra outros poderem aparecer e existir, sempre atemporais, porque a não fixidez é uma característica da nossa existência. A gente tem dificuldade de lidar. Como a gente vive esses tensionamentos todos? Já meio que caminhando para o final das minhas questões, aí eu passo para você, Pri. Em que medida esses nomes, que a gente inventa, continuamente, para o nosso fazer, podem aproximar os públicos? Eu confesso que essa é uma preocupação que eu tenho há muito tempo, tanto como artista, quanto como uma pessoa que faz parte de uma instituição, porque eu sinto que as questões que a gente está enfrentando agora, no isolamento, são as mesmas que a gente enfrentava antes, em certa medida. Eu continuo vendo públicos de nós mesmos para nós mesmos. As nossas pesquisas super importantes e interessantes, mas que não conseguem chegar em outras pessoas. É sempre uma questão essa dos públicos. E pensar, também, que nós somos público. O público não é essa massa cinzenta que a gente não sabe como chegar. O que me motiva a estar em alguma coisa, assistir, deslocar-me, quando a gente podia, até do outro lado da cidade, para ver algum trabalho? Então, queria jogar para essa roda virtual, se vocês acham que a dança contemporânea tem dialogado com os públicos? E essas reinvenções desses nomes e práticas podem colaborar com essa reaproximação ou aproximação?

Foto: Américo Junior



PRISCILA

É muito difícil responder e apontar culpados ou apontar responsáveis, apontar a origem do buraco da crise, mas o fato é que, falando como fazedora, a gente tem que continuar fazendo o que nos instiga, uma hora você vai acabar encontrando outras pessoas que estão fazendo. De repente, você faz um novo amigo, uma nova amiga, porque você está fazendo, também. Aí vocês se esbarram e buscam conexão. Mas, o que, talvez, de fato atrapalhou e ajudou a esse distanciamento entre quem faz e quem consome, foi o fato de a gente pertencer à margem, porque a dança contemporânea questiona a espetacularização do gesto e da própria dança. E o que os meios de comunicação, a grande mídia, o que a galera quer? Eles querem um espetáculo, eles querem o acontecimento, o *gran finale*. De vez em quando, eu estava em algum evento de família, estava lá o Faustão ligado, nada contra o Faustão, mas, aquela maneira de mostrar o que é dança, é a mesma há trinta anos. É isso que a grande população vê. Realmente, é um desserviço para nós, dançarinos, que estamos aí tentando visibilizar maneiras diferentes de se mover, visibilizar o não virtuosismo, tirar o protagonismo dos primeiros bailarinos. Então, quando você não ajuda nesse processo de comunicação do que está sendo feito, dificulta, a comunicação começa a ficar mais difícil de ser compreendida. Mas, eu não estou aqui para

Foto: Américo Junior



ficar lamuriando. Ontem mesmo, o algoritmo jogou junto, ao meu favor, ele propôs uma série nova produzida pela Netflix, chama Move. Aconselho a verem, porque o primeiro episódio da série já coloca um pouco os termos aí, que são caros para os fazedores de dança contemporânea. Resgata verbos como rastejar, girar, deslizar, esforços. E os dois primeiros personagens da série são dois dançarinos negros, de dança de rua, não passaram por escola nenhuma de dança, que aprenderam com suas mães a lutar através do corpo. As mães são personagens desse episódio, dizendo como elas, de alguma maneira, se relacionaram com a arte dos seus filhos. Estão aparecendo novas maneiras de falar da dança. Ainda bem que isso está acontecendo, porque é muito bom ver que as periferias estão sendo escutadas. E quando eu digo periferia, não é só geográfica, é de linguagem, também.

MARIANA

Você falou uma coisa que já puxa um outro tema que já é para outra live, que é a questão das referências. Quando você falou do Faustão, a gente tem um histórico de abordagem de corpo que, realmente, não favorece e, ao mesmo tempo, não deixa de fazer parte da nossa história. Por exemplo, dancei muito *É o Tchan*, dancei *Xuxa*, várias coisas que até são temas de um trabalho que eu, também, estou desenvolvendo com a Marcionília, que está aqui assistindo a gente, que é minha tia e, também, é da dança. A gente está investigando como a nossa história familiar corpórea age no nosso fazer do agora e a importância da gente entender essas referências como referências, nem que seja pra gente explodir agora e dizer essa sim, essa não quero, essa faz sentido, essa não faz, porque elas estão aí. Eu fico sempre no lugar de certa dificuldade, porque é paradoxal. O *É o Tchan* é uma coisa problemática para o corpo da mulher, ao mesmo tempo todo mundo dançava, rebolava, é uma liberdade do corpo. Aí, já é outra história.



PRISCILA

Há pouco tempo, viralizou, Mari, não sei se você viu, uma fala de um professor de música baiano, que traz uma abordagem muito interessante sobre o *É O Tchan*. Ele aproxima o *É o Tchan* do pensamento sofisticadíssimo de composição. Teve show do *É o Tchan* no Festival de Jazz de Montreux, gente! Tem uma

alegria muito genuína. Enfim, o Reginaldo escreveu: “*O É o Tchan é revolucionário!*”. Essa fala do Kiran é muito legal: “*O mercado só tem olhos para o que possa ser POP ou cara. Parece-me que a arte (não POP) é só para artistas. Principalmente em países com grandes diferenças sociais. Uma pena.*” Realmente, uma pena. Não é só para artista, pegando uma frase do Diego aqui, as periferias estão falando, movendo, mobilizando-se, isso está acontecendo não só na dança, está acontecendo em todos os campos, entende? Se a grande mídia não lançou luz para isso, f***-se! Isso está acontecendo!

MARIANA

Não tem mais como voltar, gente! E a gente tem que estar atento a isso, nossas práticas e, principalmente, curadorias.

PRISCILA

Curadorias, com S no final, porque a gente não está mais na época de centralizar as escolhas, muito pelo contrário, temos que horizontalizar, trabalhar em conjunto, as respostas têm que vir em coletivo. Eu não estou falando nada de novo, eu realmente acredito nisso. O individualismo é o grande mal da nossa época.

MARIANA

A gente está aberta para continuar conversando nas nossas redes e perfis. A gente até pensou que essa live pode se desdobrar em um texto e outras ações. Tem muitos artistas pensando sobre isso, no que eu falei sobre referência, sobre como que essas referências conversam com o agora. Acho que é um tema super importante para a gente poder reinventar e inventar como a gente quer chamar o que a gente faz. E como, chamando o que a gente faz, a gente chama os públicos. E só para terminar, o Gyl fala: “*Fico pensando na insistência estratégica de fomentar o hábito cultural, a ausência, ou temporadas muito curtas, falta de programas em que se refira dias e conteúdos com constância*”. Total! Isso tem tudo a ver com o próprio sistema, com o qual a gente tem que lidar pra viabilizar tudo o que a gente faz. A Cláudia Petrina diz: “*Talvez, mais do que inventar novos*

nomes, seria descolonizar nosso inconsciente, para superar a necessidade de aceitação, seja da crítica, dos curadores etc, e, assim, chegar mais perto da verdade da Dança que nos habita ao infinito". Nossa, gente!

PRISCILA

Nossa! Foi lindo, né?! Descolonizar nosso inconsciente. Total! É muito isso mesmo, né?!

MARIANA

Maravilhoso! Eu acho que é uma ótima deixa para gente deixar aqui ressoando. Queria, enfim, agradecer muito. Uma delícia, gente boa, a interação de vocês! Foi vital pra gente.

PRISCILA

Muito! Nossa! É não se sentir sozinha, sentir que fazem sentido essas questões, estar aqui juntos. Ainda que estejamos cada um na sua tela ou sua casa, saber que estamos conectados, aproximando-nos de um pensamento que está fora de nós, mas que a gente vai lá e toca nele. Muito obrigada pela presença, muito obrigada pelo convite, Diego, Centro Coreográfico, lugar tão importante! Agora, o Centro Coreográfico deixou de ser um lugar só, para ser lugares, promovendo essas salas, esses diálogos transversais ampliados. Acho que, também, passa por esse lugar o desafio de repensar maneiras de difundir e fomentar as danças, que não estão apenas concentradas no teatro e na sala de ensaio, muitas formas de ser dança, de estar em movimento. Acho que é isso, gente, é o início de uma conversa, se quiserem continuar conversando pelo Instagram. Aconselho vocês a seguirem a página do Face a Face (@faceaface_plataforma), que é uma plataforma de artes performativas, que está em constante questionamento e querendo novos amigos, querendo repensar formas de visibilizar a arte. Obrigada!

MARIANA

Também, para dizer que essa pergunta continua em aberto. Botei lá no meu perfil, mas eu vou botar no do Face a Face, também, para a gente continuar respondendo, quem quiser continuar lidando com ela. O Gyl já falou que quer a parte dois. Olha, já vamos aqui projetando essa parte dois.

PRISCILA

É um desdobramento, Mari, a gente quer escrever alguma coisa. Eu queria trazer um dado aí, Priscila, que é uma professora e autora muito interessante chamada Leda Maria Martins. Foi apresentada para mim pelo diretor Márcio Abreu. Aí eu fui lá investigar ela e ela trouxe um dado que, na língua banto do Congo, a mesma raiz NTANGA significa dançar e escrever. A mesma palavra tem o entendimento de escrever e dançar. Isso é fantástico! Entende? Essa valorização pelas culturas africanas de que dançar e escrever passam pelo mesmo tipo de energia.

MARIANA

Incrível! É isso, então, essa continuidade vem em diversos suportes, porque nós somos indivisíveis. Muito obrigada a todos! Obrigada, também, Pri, pelas parcerias. Hoje, dia das bruxas, das feiticeiras. Então, a gente quer deixar aqui nossa energia, nosso axé, para essa mulherada. Quase tudo que existe, veio do feminino, veio do parir, desse mundo que a gente está, da terra. Então, eu acho que é um dia importante para a gente lembrar. E a gente quer propor um final de movência coletiva.

PRISCILA

Gente, dancem como puderem, onde estiverem! A gente vai colocar uma música e vai terminar assim.

MARIANA

Obrigada, gente!

PRISCILA

Obrigada, gente!

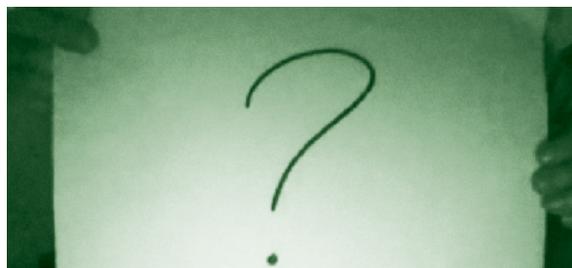
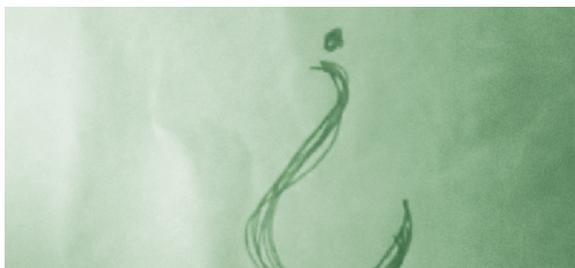


Foto: Imagens retiradas da live

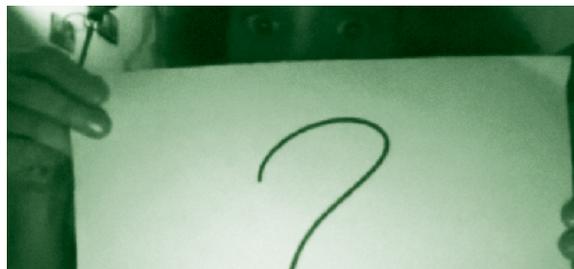


Foto: Imagens retiradas da live

REFERÊNCIAS CITADAS:

LOUPPE, Laurence. A poética da dança contemporânea. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

ROCHA, Thereza. O que é dança contemporânea – uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

RIBEIRO, António Pinto. Dança temporariamente contemporânea. Lisboa: Editora Vega, 1994.



**EQUIPE DO CENTRO COREOGRÁFICO DA
CIDADE DO RIO DE JANEIRO**

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Diego Dantas

DIREÇÃO ADMINISTRATIVA E TÉCNICA

Gil Santos

**COORDENAÇÃO DE OFICINAS E
RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS**

Fabiana Amaral

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Luis Silva

COORDENAÇÃO DE PÓS-PRODUÇÃO

Graça Gadelha

**COORDENAÇÃO DE ACERVO, PESQUISA
E MEMÓRIA - MEDIATECA**

Cláudia Petrina

ASSISTENTES TÉCNICOS

Thiago Eloy

Jorge dos Santos

REVISTA PASSOS - CORPO EDITORIAL

EDITOR

Diego Dantas e Gil Santos

CO-EDITORAS

Fabiana Amaral e Claudia Petrina

PROJETO GRÁFICO

Kyle Kuo, Laura Gadelha e Laura dos Anjos

TRANSCRIÇÃO

Anna Julia Bernardo Leandro
e Jackelline Sarah

Publicação com periodicidade irregular

IDIOMA

Português Brasil

FONTES

Work Sans
Fredoka One

FOTO DA CAPA

Cícero Rodrigues

CONTATO

Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro

Endereço: Rua José Higino, 115, Tijuca, Rio de Janeiro

Horário de funcionamento: terça a domingo, das 09h30 às 21h30.

Fones: +55 (21) 3238-0357 / 3238-0601

E-mail: centrocoreografico.cultura@gmail.com





APOIO



Cultura