

**COMITÊ TEMÁTICO
DANÇA, GÊNERO, SEXUALIDADES E
INTERSECCIONALIDADES**

Relato do Comitê Temático Dança, Gênero e Interseccionalidades

Lucas Valentim Rocha (UFBA)

O Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidade e Interseccionalidades teve 14 trabalhos inscritos, todos aprovados para a apresentação no evento sendo 13 submetidos como comunicação expositiva e 1 como banner.

Dois trabalhos, não se inscreveram e não apresentaram a comunicação oral no evento:

- *Abraça-me: uma autoetnografia na performance em dança sobre afeto e masculinidades* – de Tarcísio Gonçalves Barbosa Pêgo e Mariana de Trotta.
- *Oralityras do rebolado: conversas dançadas entre mulheres que mexem a raba* – de Nathane Cruz, Joubert de Albuquerque Arrais.

E três trabalhos inscritos, não compareceram no comitê para apresentação dos trabalhos.

- *Derivas para uma Prática de Contra-Arquivo: um estudo sobre coreografias a partir do manual militar da Ordem Unida* – de Deisilaine de Souza, Felipe Ribeiro.
- *Mulheres em trânsito transmutado: a dança interseccional em um projeto social de Belo Horizonte MG* – de Bruna Ribeiro.
- *A improvisação em dança como estratégia para manter-me viva: proposições de uma não-binária em permanente transição espiralar* – de Princesa Ricardo Marinelli.

Sendo assim, nos reunimos para partilha de 8 trabalhos e a visita a sala de exposição dos banners para apreciar o trabalho:

- *Corpos dissonantes nos Salões: um olhar para os Corpos Trans* – de Victoria Sanches Cunha Leite de Moraes, Maria Inês Galvão Souza.

No decorrer das partilhas, tivemos a visita de algumas pessoas pesquisadoras que vieram contribuir conosco. Destacamos a presença da pesquisadora Tainnã Oliveira, que integra o comitê desde o ano passado, e que, apesar de não ter submetido proposta este ano, participou intensamente de todos os encontros.

Foi interessante observar que sendo um comitê novo e pequeno, tivemos mais tempo para escutar cada pessoa que apresentou seu trabalho tendo 15 a 20 minutos para partilha. Percebemos que essa possibilidade qualificou as conversas que foram muito importantes em termos de feedback para as pesquisas apresentadas. Em um panorama mais amplo, tivemos pessoas da Bahia, Alagoas, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás e Paraná.

Para trazer aqui o relato do que foi a apresentação oral de cada trabalho, referencio falas das próprias pessoas que apresentaram no decorrer de suas partilhas.

No dia **11/10**, por motivo de logística e distribuição de salas, nosso encontro foi acolhido pelo comitê temático Relatos de Experiência com ou sem demonstração artística, para a apresentação do trabalho:

- *Mulheres Visíveis: uma entrega pra você!* de Maria Antonieta. “A pesquisa se dedica ao processo de criação e análise do trabalho cênico intitulado *Mulheres visíveis: uma entrega pra você!*, que consiste na realização de performances na forma de “entregas de dança” que corporificam histórias de mulheres que sofreram algum tipo de violência doméstica.” Um trabalho desenvolvido em espaços urbanos, que busca sensibilizar as pessoas e provocar reflexões sobre a violência contra mulheres.

Pela manhã no dia **12/10**, nos reunimos para partilha dos seguintes trabalhos:

- *Eu canto em Mi e eles em Lá”: performances de gênero das mulheres sambistas nas rodas de samba femininas do Rio de Janeiro* de Mariana Trotta. Trata das mulheres que frequentam, cantam e tocam em rodas de

samba específicas para mulheres na cidade do Rio de Janeiro. Movida por “Indagações como “O que é ser mulher sambista? A mulher sambista é interpelada socialmente como mulher sambista? Que tipos de violências de gênero faz com que as mulheres sambistas desejem ou necessitem formar rodas de samba compostas somente por mulheres? Como os feminismos podem denunciar e transformar a realidade e a atuação social e cultural da mulher sambista?” O trabalho articula produção artística e acadêmica e prevê a produção de um filme documentário criado a partir da perspectiva da videodança.

- *Mulheres insubmissas, corpo território: Insurgências e manifest(a)s que sambam suas vozes* de Jessica Rodrigues Martins e Daniela Amoroso. Foi apresentado com uma demonstração artística e “trata de um trabalho desenvolvido com mulheridades em situação de rua. Articula dança e música na perspectiva do samba. Investiga as cosmopercepções narradas no corpo que dança e canta de/para/com mulheres que se encontram em situação de rua na cidade de Salvador no grupo de Marias, que compõe o Movimento Nacional da População de Rua (MNPR-BA)”.
- *Julião: um corpo-samba de gafeira drag king como pretexto para criação cênica e reivindicação de espaços* de Julia Palma. “Trata de um recorte da pesquisa de doutorado em andamento no PPGAC/UFBA, busca problematizar padrões de gênero e normatividades presentes em ambientes de samba de gafeira a partir da perspectiva da montagem e performance artística do drag king Julião.”
- *Diluição de gênero nas aulas e nos bailes de danças de salão* de Alisson George. Trabalho desenvolvido no contexto do mestrado profissional que prevê uma produção artística e uma produção bibliográfica coimplicadas. “Trata de problematizar as relações entre dama e cavalheiro e condutor e conduzida, diluindo essas estruturas em 4 turmas de dança de salão onde o autor desenvolve seu trabalho.”

Pela tarde, tivemos a oportunidade de escutar os trabalhos:

- *[Coreografia] enquanto discursividades flexíveis e elásticas* de Douglas Emílio. “Parte da pesquisa de doutorado em andamento, que reflete sobre a crise e sobre as diferenças e complementariedades nas noções de [coreografia], enquanto discursividades flexíveis e elásticas. Neste contexto, pensa as coisas no mundo como projetos coreográficos, e lança a pergunta: como criar outros projetos coreográficos contra-hegemônicos para pensar gênero?”
- *Queerizando a criação/ensino em dança: elementos para pensar uma perspectiva queer desde a cultura Ballroom* de Crystian Castro e Regis Oliveira. “Trabalho que articula ensino, pesquisa e extensão no desenvolvido de uma ação artístico-pedagógica, desenvolvida dentro do componente curricular Laboratório de Montagem Cênica do curso de Dança na ETA/UFAL. Reflete sobre o processo criativo que teve como principal mote de criação diferentes aspectos da cultura Ballroom, assim como elementos da dança Voguing e da série televisiva Pose – artefatos compreendidos como pedagogias culturais – que resultaram no espetáculo intitulado “A Categoria é: Queer””.
- *Desmonte como levante: o efeito transbordo provocado pela gota* de Lucas Valentim e Thiago Assis. O trabalho articula três movimentos: desmonte, transbordo e levante, como metáforas para refletir sobre diversas violências sofridas por pessoas/corpos dissidentes nos contextos institucionais de ensino.

Assim, concluímos nossos trabalhos e avançamos na reflexão da manutenção e ampliação do comitê para o biênio de 2024-2025.

Lucas Valentim Rocha (UFBA)
lucasvalentimufba@gmail.com

Artista e professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Integrante da Coletiva DESMONTE. Co-líder do Grupo de Pesquisa PORRA. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1513-9182>

ARTIGOS

Queerizando a criação/ensino em dança: elementos para pensar uma perspectiva *queer* desde a cultura *Ballroom*

Crystian Danny da Silva Castro (UFAL)
Reginaldo dos Santos Oliveira (UFAL)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Este trabalho reflete um processo artístico-pedagógico em dança sob uma perspectiva *queer*, tendo como referência de criação a comunidade *Ballroom* e culminando no espetáculo de dança contemporânea intitulado *A Categoria é: Queer*. Busca investigar tal experiência atravessada por fundamentos cunhados pela Pedagogia *Queer* e por pressupostos da educação emancipadora de Paulo Freire. Desta forma, o diálogo entre tais escopos teóricos e as práticas de criação, ensino e aprendizagem desenvolvidas nesta experiência, propõe evidenciar um modo de “*queerizar*” a dança na contemporaneidade.

Palavras-chave: Dança; Comunidade *Ballroom*; Pedagogia *Queer*; Educação emancipadora.

Abstract: This work reflects an artistic-pedagogical process in dance from a queer perspective, using the Ballroom community as a reference for creation and culminating in the contemporary dance performance entitled *The Category is: Queer*. It seeks to investigate this experience through the foundations of Queer Pedagogy and the assumptions of Paulo Freire's emancipatory education. In this way, the dialogue between these theoretical scopes and the creation, teaching and learning practices developed in this experience, proposes to highlight a way of "queerizing" dance in contemporary times.

Keywords: Dance; Ballroom community; Queer pedagogy; Emancipatory education.

1. Categoria aberta

O presente texto reflete acerca de um processo artístico-pedagógico permeado por uma abordagem *queer* e pautado em práticas criativas/poéticas que discutem questões de gêneros e sexualidades, bem como distintas interseccionalidades necessárias para a compreensão e problematização deste universo temático. Realizado no Curso Técnico em Dança da Escola Técnica de

Artes (ETA/UFAL), no componente curricular “Laboratório de Montagem Cênica”, o processo criativo teve como referência de criação diferentes aspectos da cultura *Ballroom* – entendida aqui como um elemento das pedagogias culturais¹ – que resultaram no espetáculo de dança contemporânea intitulado *A Categoria é: Queer*.

Para o desenvolvimento deste processo, foram propostos três procedimentos de criação, os quais chamamos de “*Categories*”² (aludindo às *Categorias* que compõem as *ballrooms*). Neste recorte de estudo, será analisado um destes procedimentos, articulando os elementos compositivos à compreensão de pedagogia *queer* e a fundamentos da educação emancipadora de Paulo Freire, a fim de pensar caminhos e possibilidades de “*queerizar*” os modos de ensinar, aprender e criar dança na contemporaneidade.

2. O processo de criação: atravessamentos entre dança e cultura *Ballroom*

Conforme Gusmão (2021), é possível identificar a cultura *Ballroom* enquanto bailes/desfiles temáticos criados e propagados pelas comunidades LGBTQIAPN+, negra e latino-americano de trechos guetificados da cidade de *Nova York*, sobretudo a partir dos anos de 1960. Por meio do pioneirismo da drag *queen* e mulher transexual negra Crystal LaBeija, reconhecida como precursora das *ballrooms*, estes bailes eram organizados com fins políticos e de entretenimento, bem como locais de expressão artística/perfomática, celebração e acolhimento de corpos marginalizados. As *balls*, portanto, eram compostas por categorias de dança, caracterização e performance, com temas e no formato de batalhas, constituindo-se como ambientes de luta/resistência

¹ Por pedagogia cultural entende-se os múltiplos artefatos culturais que denotam formas de pedagogia desenvolvidas para além do âmbito escolar/institucional e dos currículos formais, no vasto campo da cultura, e que se organizam como práxis a partir da qual aprendemos a ver/sentir/compreender o mundo e a nós mesmos em relação aos diversos contextos que (con)vivemos (Castro; Valle, 2023).

² *CATEGORY 1* – *Ballroom* e a produção de identidades e subjetividades dissidentes; *CATEGORY 2* – *Ballroom* e a ampliação dos modos de representatividade; e *CATEGORY 3* – *Ballroom* e a Dança *Voguing* - movimentos *queer*.

destes sujeitos, uma vez que ali podiam forjar outras possibilidades de existir (cis)tematicamente censuradas nos demais contextos heteronormativos.

Inspirados neste teor político e social das *balls*, desenvolvemos o trabalho artístico articulando três procedimentos (*categories*) metodológicos de criação, que dialogavam entre si, costurando aspectos relevantes das *balls* no que se refere a produção de identidades e subjetividades dissidentes, noções de representatividade e pertença e a potência da invenção de outras realidades possíveis protagonizadas por suas experiências de vida. Estes procedimentos eram compostos por diferentes ações de criação, com o propósito de estimular as pessoas estudantes a investigarem seus modos de se mover e de corresponderem a este universo *queer* desde certos parâmetros da dança, recorrendo a práticas de improvisação e experimentação.

Haja vista, o caráter criativo e o investimento em processos de investigação do movimento e de elementos que envolvem os fazeres artísticos – para além do ensino de técnicas, por exemplo – também são parte dos conteúdos trabalhados em aulas de dança e, portanto, se constituem em dimensões pedagógicas. Para Saraiva (2009, p. 161), “a improvisação é uma opção de aprendizagem em dança [...] que foge às formas de trabalho e técnicas de movimento carregadas pela distinção de gênero [técnica/linguagem de dança]”, podendo corroborar com os objetivos pedagógicos de dança e de suas formas de aprendizagem enquanto arte nos espaços de educação, tendo em vista que “acontece a reelaboração estética das experiências vividas” (Saraiva, 2009, p. 161). Deste modo, o trabalho de criação e improvisação/investigação do movimento, nesta experiência em questão, também tinha como objetivo explorar as características e habilidades voltadas à arte ao passo que potencializávamos os processos pedagógicos autônomos, emancipatórios e interessados nas subjetividades.

Sendo assim, imbuídos das características que constituem a *Ballroom* e das imagens presentes na narrativa da série *Pose*, lançamos o seguinte questionamento: “o que você gostaria de ser mas a sociedade não permite?”. A partir desta pergunta, entendida como uma ação de criação no intuito de produzir

materialidades de movimento, as pessoas estudantes/intérpretes-criadoras foram estimuladas a responderem tal questionamento com base na improvisação em forma de movimentos/gestos/ações. Diferentes discussões foram tecidas ao longo do desenvolvimento desta ação, sobretudo relacionadas ao modo como cada corpo reconhecia sua subjetividade e suas histórias de vida como uma possibilidade de construir dança, dialogando com seus modos de ser.

Dentre as pessoas estudantes, questões relativas à gênero e sexualidade, à religiosidade, à profissão da dança, e tantas outras foram abordadas, enfatizando a diversidade de corpos e trajetórias de vida no processo. Tendo em vista essa pergunta – lançada como estímulo criativo – desenvolveu-se diferentes cenas e células coreográficas que compõem o espetáculo *A Categoria é: Queer*. Para citar: a experiência de realizar a arte *drag queen* – e as diferentes dimensões políticas, culturais e artísticas que estão imiscuídas neste fazer – foi um modo também de encarar a homossexualidade por um viés poético-crítico. Com a arte *drag*, Giseldo/Gigis encontrou caminhos/estratégias para dialogar acerca de sua sexualidade com a família e para explorar seus modos de criação ao investir em uma perspectiva performativa que entrecruza dança, música e problematizações de gênero.

Referenciando esta relação com a arte *drag*, criamos uma cena em que Giseldo monta-se no palco, construindo a persona “Gigis Banks”, e desenvolve sua performance (figura 1):



Fig. 1. Cena solo de Giseldo/Gigis Banks. Espetáculo *A Categoria é: Queer*.

Fonte: Arquivo dos autores. Foto: Benita Rodrigues.

Audiodescrição da imagem: Foto em plano vertical. Em um palco com fundo preto, no centro da imagem, há *drag queen* de cabelos loiros escuros longos, lisos e soltos, pele negra, usando um vestido brilhoso prateado e de tiras. Ela está cantando, com o tronco levemente inclinado para o lado esquerdo e com o braço direito alongado ao lado. Acima, vê-se: alguns refletores de iluminação cênica e à esquerda um globo espelhado.

A performance/coreografia foi criada através nas movimentações elaboradas em torno da relação de Giseldo com o fazer *drag* e as dimensões subjetivas e sociais que essa arte – e a persona Gigis Banks – tem mobilizado em sua vida; e, junto disso, da sua experiência ao frequentar/participar/caminhar nas *ballrooms* oferecidas pela Comunidade Alagoas *Ballroom*. Percebemos ao longo da criação desta cena que o movimento de viver a *Ballroom*, em suas diferentes nuances, interfaces e ambientações, tornou-se fundamental para que

Giseldo pudesse reconhecer em Gigis Banks as dinâmicas insurgentes da *ballroom* a partir do corpo, da vivência e da (trans)formação dos processos artísticos que permeiam este uno Giseldo-Gigis. Aproximando-se dos repertórios e códigos que envolvem o contexto da *ballroom*, Giseldo também ampliou não somente seus modos de criar dança como também sua relação com a persona Gigis Banks, as potencialidades e possibilidades que a arte *drag* pode oferecer enquanto dispositivo de problematização de gêneros, sexualidades e diferentes outros sentidos entremeados pela comunidade *Ballroom*.

Outra questão surgida ao longo das aulas e que se tornou mote para criação em *A Categoria é: Queer* diz respeito aos sentimentos de pertencimento e representatividade. Em uma de nossas rodas de conversa, a estudante Yasmim relatou ficar desconfortável com a execução dos movimentos – em especial, da dança *Voguing* – por sentir-se se apropriando de uma cultura que não era a sua (para constar, Yasmim é uma mulher cisgênero, branca, heterossexual e evangélica). Além disso, também destacou o embate que sofria ao estar se aventurando nas movimentações de *voguing* – explosivas, ousadas, irreverentes, por vezes sensuais – completamente opostas ao modo de mover-se presente no contexto da dança cristã (gospel), pelo qual ela foi educada.

Tais questionamentos e tensionamentos vividos por Yasmim foram levados ao âmbito da criação: como dançar o incômodo, aquilo que é desconfortável, o que parece estar deslocado? Como associar este certo “desvio” ao imaginário imposto às pessoas *queer*? De que modo se colocar/posicionar-se frente a um contexto cultural que não dialoga com suas vivências e permitir-se afetar pelas peculiaridades que surgem? Estas foram algumas perguntas que permearam a criação do solo de Yasmim, conforme figura 2:



Fig. 2. Cena solo de Yasmim. Espetáculo *A Categoria é: Queer*.
Fonte: Arquivo dos autores. Foto: Benita Rodrigues.

Audiodescrição da imagem: Foto em plano horizontal. Em um palco com fundo preto, no centro da imagem, há uma mulher de cabelos loiros escuros longos e lisos presos em um “rabo de cavalo”, pele branca, blusa branca de alças, calça bordô brilhosa e pés descalços. Ela está apoiada no encosto de uma cadeira cor bege, com a perna esquerda flexionada e a perna direita alongada para trás, enquanto seu tronco está levemente arqueado para cima, com o rosto apontado para cima. Ao fundo, vê-se, à esquerda: uma porta entreaberta e uma pessoa sentada; à direita, outra cadeira bege e mais três pessoas sentadas.

Na cena em questão, Yasmim realiza gestos/ações/movimentos criados por ela em consonância a este sentimento de desconforto e não pertencimento. No decorrer da coreografia, ela transita por diferentes cadeiras (em analogia aos distintos espaços que (des)habita) e, em cada uma, vai buscando formas de estar/se posicionar perante as especificidades destes lugares. Tendo a improvisação como princípio norteador, Yasmim debruçou-se sobre a potência da investigação na direção de desafiar suas crenças, de compreender seus desalinhos, e aventurar-se no incômodo como uma descoberta para novos modos de mover, reconhecendo em si, em sua história e na sua forma de viver a *Ballroom*, outras lógicas de pertencimento. Assentindo que ensinar exige a abertura e o entendimento do constante estado de

inacabamento (Freire, 2015), o processo de criação desta cena permitiu identificar em nós, enquanto docentes, e em Yasmim: a predisposição à mudança, à aceitação e valorização da diferença, a possibilidade de ir além e, cientes da nossa inconclusão, buscarmos caminhos de alteridade e autonomia.

3. **Pedagogia *queer* como caminho para criação em Dança: alguns atravessamentos com a Educação emancipadora de Paulo Freire**

Observando a construção dramatúrgica do espetáculo e o processo criativo em questão – pela ótica das experiências/cenas destacadas por Yasmim e Giseldo, por exemplo – foi necessário pensar em uma perspectiva artística/educativa que pudesse abraçar estes diferentes universos, legitimando suas vivências (outrora, muitas vezes, invisibilizadas socialmente) como potências para criar dança de maneira autoral, autônoma, crítica, sensível e politicamente engajada. Tal perspectiva, para nós, concretizou-se a partir da *Pedagogia Queer*.

A *Pedagogia Queer* se aproxima de premissas que evidenciam e valorizam as múltiplas formas de ser/existir, promovendo um caráter não-normativo e experimental de reflexão em torno das práticas que colocam em diálogo o viés pedagógico e a perspectiva *queer*. Segundo Dinis (2013), o campo da *Pedagogia Queer* “nasce do esforço teórico de pesquisadoras(es) da área da Educação em utilizar conceitos produzidos pela *Teoria Queer* para pensar novas estratégias pedagógicas que sejam não-normativas” (s/p.). Dessa forma, para além de incidir especificamente sobre as discussões de gênero e sexualidades, esta abordagem instaura debates democráticos e emancipatórios que constituem, em diversas outras frentes, a práxis pedagógica.

Conforme Castro e Valle (2023), a *Teoria Queer* apresenta-se como um pensamento crítico às relações de gêneros e sexualidades hegemônicas, tensionando discussões, problematizações e transgressões no interior das

estruturas heteronormativas³ produzidas compulsoriamente por múltiplos contextos socioculturais e políticos. Portanto, o termo em inglês “*queer*” – que no Brasil, podemos correlacionar a termos como “sapatão”, “bicha”, “viado”; ou ainda, “estranho”/“esquisito” – passou a ser ressignificado pela comunidade LGBTQIAPN+⁴ subvertendo o sentido injurioso e pejorativo da palavra e, de modo performativo, tornando-a um posicionamento político de inconformidade, resistência, luta e denúncia ao (cis)tema⁵ heteronormativo e às marcas de abjeção.

Sendo assim, a Pedagogia *Queer* busca “construir novas pedagogias que possibilitem [...] menos discursos normalizadores dos corpos, dos gêneros, da sexualidade, da identidade” assim como “das relações sociais, dos processos de ensino-aprendizagem e do pensamento” (Dinis, 2013, s/p.), proporcionando que outras visões de mundo sejam acolhidas, valorizadas e respeitadas. Nesse sentido, a Pedagogia *Queer* provoca

[...] transformações que dizem respeito a quem está autorizado a conhecer, ao que pode ser conhecido e às formas de se chegar ao conhecimento. Desafiando o monopólio masculino, heterossexual e branco da Ciência, da Educação, das Artes ou da Lei, as chamadas *minorias* se afirmam e se autorizam a falar sobre sexualidade, gênero, cultura. Novas questões são colocadas a partir de suas experiências, de suas histórias e suas práticas. [...] Estreitamente articulados às práticas e às experiências cotidianas, às lutas e aos desejos recusados, esses saberes são dinâmicos, instáveis, despuadoradamente políticos (Louro, 2012, p. 365).

³A posição heteronormativa é definida e imposta por uma identidade específica – a do homem, branco, heterossexual, de classe média – passando a ser reconhecida como única e correta e tornando-se uma posição excludente e dominante.

⁴ Sigla utilizada para referir a pessoas que se reconhecem, de diversas maneiras, como: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transsexuais/Travestis/Transgêneros, *Queers*, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Não-binárias +.

⁵O termo “cistema” tem sido utilizado por diferentes pessoas autoras que discutem questões de gênero – sobretudo pessoas trans e não-binárias – construindo uma analogia ao prefixo “cis” (indivíduos que se identificam com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer), em oposição ao termo “transgênero”, ou seja, pessoas cujas identidades de gênero não correspondem aos respectivos sexos biológicos. Considerar a ideia de um “cis”tema, segundo Viviane Vergueiro Simakawa (2015), significa compreender um sistema regido pelo aparato cisheteronormativo dominante que molda nossas ações cotidianas nas mais diferentes instâncias sociopolíticas e culturais e que “normatizam corpos e gêneros, particularmente aqueles situados em intersecções de marginalizações socioculturais, políticas, existenciais” (p. 15).

Considerar a Pedagogia *Queer* enquanto prática educativa, pondo em questão os saberes dominantes e expandindo o entendimento do que é o conhecimento para diferentes outras comunidades de significado, requer um projeto ético que tenha como princípio a diversidade como fundamental à educação. E, ademais, necessita-se reconhecer a diferença enquanto uma condição humana que atravessa todas as dimensões político-culturais e socioeconômicas com as quais convivemos diariamente.

Percebemos, nesta prática viva de ensinar e aprender através do fazer artístico e de criação, dimensões que colocam em relação as premissas da Pedagogia *Queer* com os pressupostos de Paulo Freire (1921-1997), especialmente na maneira como sua proposição aponta para uma educação libertadora, isto é, uma forma de fazer/pensar educação que irrompe com as normas em nome de uma prática emancipadora e dialógica, em vias de ampliar a autonomia de todos os corpos nos seus processos de construção do conhecimento. Portanto, os fundamentos freireanos não procuram determinar receitas metodológicas, mas aguçar o pensamento crítico, colaborando com o protagonismo das subjetividades – e neste caso, principalmente nas subjetividades dissidentes, negligenciadas pelas hegemônias – e a ampliação da autonomia dos corpos em termos de ensino e aprendizado, isto é, na construção do fazer pedagógico.

Assim, a proposta de pensar uma prática pedagógica problematizadora, transgressora e antagônica às hegemônias dominantes, conforme desenvolvida por pela pedagogia *queer* e Freire – e que acreditamos ser o caminho pelo qual trilhamos este processo artístico-pedagógico em questão –, torna-se basilar para percebermos a dimensão do processo de formação em dança na contemporaneidade. Por este viés, entendemos ser possível pensar “a reinvenção do ser humano no aprendizado de sua autonomia” (Freire, 2015, p. 92), desenvolvendo rupturas nos moldes fixos e tradicionais da educação impelidas pelo potencial libertador e emancipatório presentes nestas abordagens.

Nas experiências vivenciadas por este processo criativo, em especial as questões discutidas a partir de Yasmim e Giseldo, mas também em todas as dinâmicas estabelecidas ao longo da criação do espetáculo, foi possível reconhecer um caráter dialógico tal qual os pressupostos freireanos e a perspectiva *queer*. Uma dada disponibilidade para construir o diálogo – que implica um pensamento crítico – enquanto processo de escuta mútua, fazendo do compartilhamento destas histórias, noções de mundo, desejos, conflitos, ideias e ideais, uma maneira de também ressignificarmos nossos sentidos enquanto coletivo e a dimensão colaborativa que perpassa a prática educativa/pedagógica. Entendendo que o “diálogo não impõe, não maneja, não domestica” (Freire, 2023, p. 228), mas sim estabelece pontes e processos coletivos, neste caso, tanto entre as pessoas estudantes quanto conosco enquanto docentes.

Esta abertura para o diálogo é, conforme Freire (2015, p. 133), também uma “experiência fundante do ser inacabado que terminou por se saber inacabado” e, ciente disto, abra-se “ao mundo e aos outros à procura de explicação, de respostas a múltiplas perguntas”. Em Giseldo e Yasmim, percebemos pessoas que se abrem ao mundo e aos outros ao inaugurarem, com seus gestos dançados, a “relação dialógica em que se confirma como inquietação e curiosidade, como inconclusão em permanente movimento na história” (Freire, 2015, p. 133). Este potencial de descoberta de si ganha, literalmente, corpo, a partir do trabalho de investigação provocado pela improvisação, uma vez que estes estudantes encontram “possibilidades de experimentar seu corpo sensível, aberto, disponível [...] suas sensações e emoções, abrindo caminhos expressivos do/para o corpo em movimento”, (Muniz; Araújo, 2021, p. 66), aliando o fazer, a problematização e o diálogo.

4. Para seguir *queerizando* nossos modos de fazer-pensar dança...

A partir dos relatos compartilhados por Yasmim e Giseldo, bem como em todas as etapas do processo criativo e a dramaturgia de *A Categoria é:*

Queer, foi possível perceber a influência do universo das *ballrooms* na (re)construção destes corpos e das noções de arte e educação que elaboramos coletivamente. Deste modo, reconhecemos nos elementos que fundamentam as *Ballrooms* assim como na incursão deste universo simbólico em nosso processo artístico-pedagógico, aproximações/diálogos com os pressupostos freireanos e com a pedagogia *queer*. Tanto pelo viés da problematização e do enfrentamento às condutas excludentes das hegemonias normativas, como pela potência questionadora da neutralidade/naturalização de determinados estereótipos/estigmas ou, ainda, pelo movimento de reivindicação a um olhar pedagógico *queer* que se torne inclusivo para múltiplos sujeitos e vivências, o entrecruzamento da *Ballroom* com a prática criativa/educativa proposta elucida uma perspectiva libertadora, emancipadora e crítica perante as noções de arte/educação. Portanto, provoca um modo de “*queerizar*” a dança ao ensinar/educar desde outras lentes culturais, mobilizando outros saberes e visões de mundo que não aqueles prescritos pelos currículos dominantes.

Com a experiência de *A Categoria é: Queer*, percebemos corpos que ecoam seus desejos, encontrando neste espaço-tempo da criação – imbuída das vivências da comunidade *Ballroom* e dos princípios da pedagogia *queer* e da educação emancipadora – uma maneira de (r)existirem em movimento. Assim, esta criação buscou *queerizar* posicionamentos políticos e artísticos de enfrentamento às estéticas e técnicas de dança dominantes, de resistência frente aos silenciamentos e apagamentos das experiências de corpos dissidentes em detrimento das hegemonias dos cânones artísticos, bem como das possibilidades de construir outros modos de fazer dança afeitos à diversidade e inclusão por meio de práticas subversivas às normatividades.

A perspectiva *queer* que realizamos ao longo desse processo, tem como princípio um trabalho artístico-pedagógico voltado à experimentação e criação, sobretudo considerando como a valorização das vivências de corpos, histórias e contextos não-hegemônicos pode ser um caminho para construir modos contemporâneos de criar/aprender/ensinar. Atravessados pela potência visceral e transgressora da *Ballroom*, reafirmamos a profunda necessidade de

viabilizarmos espaços que tenham a arte como princípio de debate e reflexão, a fim de *queerizar* nossos modos de criar/educar e assim produzir outras narrativas, outras existências e outras formas de dançar.

Referências:

- AGUIRRE, I. Imaginando um futuro para a educação artística. *In*: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**, Santa Maria: Editora da UFSM, 2009.
- CASTRO, C. D. da S.; VALLE, L. D. Atravessamentos entre Dança e Pedagogia Queer: uma abordagem para subverter e (Pose)cionar processos artísticos/educativos. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG**. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41777>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- DINIS, N. F. Por uma pedagogia *queer*. *In*: **Itinerarius Reflectionis – Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí – UFG**, v. 2, n. 2, s./p., 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/rir/article/view/27710>. Acesso em: 21 jun. 2023.
- FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 85 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.
- FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 51. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- GUSMÃO, R. **Memória, corpo e cidade: vogueing como resistência pós-moderna**. E-book. Santa Maria: Ed. UFSM, 2021.
- LOURO, G. L. Estudos *Queer* e a Educação no Brasil: articulações, tensões, resistências. *In*: **Contemporânea**, v. 2, n. 2 p. 363-369, Jul.–Dez., 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/250648>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- MUNIZ, N. P.; ARAÚJO, C. G. de. Dança no contexto de Isabel Marques: algumas questões sobre dança e seus conteúdos no ensino formal. *In*: **Revista Científica de Artes da FAP**, v. 25, n. 2, jul./dez., p. 56-71, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/4104>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- SARAIVA, M. do C. Elementos para uma concepção do ensino de dança na escola: a perspectiva da educação estética. *In*: **Rev. Bras. Cienc. Esporte**, Campinas, v. 30, n. 3, p. 157-171, maio 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4013/401338538012.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2023.
- SIMAKAWA, V. V. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como**

normatividade. 2015. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19685>. Acesso em: 20 nov. 2023.

Crystian Danny da Silva Castro (UFAL)
crystian.castro@eta.ufal.br

Docente do Curso Técnico em Dança da Escola Técnica de Artes da UFAL. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Educação, com pesquisa relacionada à dança contemporânea e pedagogia *queer*, Mestre em Artes Visuais/Arte Contemporânea e Licenciado em Dança, todas as formações realizadas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Reginaldo dos Santos Oliveira (UFAL)
reginaldo.oliveira@eta.ufal.br

Docente da Escola Técnica de Artes da UFAL, nos cursos técnicos de Teatro e Dança. Coordenador do curso de Teatro da ETA/UFAL. Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Dançarino da Cia dos Pés. Dedicar-se ao estudo da Dança Contemporânea, Improvisação e Danças Tradicionais e Populares do Nordeste.

Coreografias enquanto projetos flexíveis e elásticos

Douglas de Camargo Emilio (UFBA)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: As diferenças e complementaridades nas noções de [coreografia] são discutidas, neste artigo, de forma objetiva, enquanto projetos flexíveis e elásticos. Flexíveis, porque as noções apresentadas não são indicativos universais ou inquestionáveis; elásticas, porque renunciam aos entendimentos de interpretações únicas e formatadas. A contribuição é apresentar um panorama de debates e evidenciar os múltiplos entendimentos em relação aos fluxos incessantes de transformações. As transitoriedades presentes nos projetos coreográficos apresentam configurações/composições plurais nos modos de sugerir construções nas dinâmicas de poderes. Essas construções podem tanto reiterar estruturas hegemônicas e aceitas enquanto código da Dança, como produzir, reivindicar outros efeitos e criar novos mundos. O aporte teórico, bem como a argumentação, está fundamentado nas teorias evolutivas propostas, principalmente, pelas pesquisas de Margulis (2001), Dawkins (1996, 2007) e, posteriormente, desenvolvidas por outras pesquisas. Katz e Greiner (2005), Prigogine e Stengers (1996), Lepecki (2012, 2017), Martins (2003, 2021), entre outrem.

Palavras-chave: Coreografia; Corpo; Dança; Processos evolutivos.

Abstract: The differences and complementarities in the notions of [choreography] are discussed objectively in this article as flexible and elastic projects. Flexible, because the notions presented are not universal or unquestionable indications. Elastic, because they renounce unique and formatted interpretations. The contribution is to present a panorama of debates and highlight the multiple understandings in relation to the incessant flows of transformations. The transitoriness present in choreographic projects presents plural configurations and compositions in the ways of suggesting constructions in the dynamics of power. These constructions can either reiterate hegemonic and accepted structures as a dance code or produce, claim other effects and create new worlds. The theoretical framework and arguments are based on the evolutionary theories proposed mainly by the evolutionary research of Margulis (2001), Dawkins (1996, 2007) and later developed by other researchers. Katz and Greiner (2005), Prigogine and Stengers (1996), Lepecki (2012, 2017), Martins (2003, 2021), among others.

Keywords: Choreography; Body; Dance; Evolutionary processes.

1.

Os inúmeros entendimentos para o termo [coreografia] apresentam caminhos plurivetoriais. A depender dos contextos, as compreensões percorridas permitem construir algumas possibilidades de análise: como corpos se encontram em relação aos seus contextos e coevoluem negociando com as estruturas e organizações coreográficas, através das discursividades que transcrevem nos ambientes suas implicações sociais, biológicas, simbólicas e, conseqüentemente, políticas? Nesta perspectiva de rigores elásticos, flexíveis e relacionais que não se esgotam, toda composição/configuração dos modos de fazer-corpos, fazer-relações e, conseqüentemente, fazer-danças se encontram em movimento nos projetos coreográficos.

Em sua etimologia, [coreo-grafia] é a “dança escrita”. A noção advém do grego “–graf(o)- elem. comp., do gr. –graph(o)-, de *gráphein* ‘escrever, descrever, desenhar’ que se documenta em compostos já formados no próprio grego [...]” (Cunha, 1986, p. 392), que pode ser verificada em complementaridade à noção de “*coréia* sf. ‘dança (acompanhada de cantos, na Grécia antiga)’ XVI, do lat. *chorea*, deriv. do gr. *choréia* ‘dança’ [...]” (Cunha, 1986, p. 217). Se caracteriza enquanto informação comum aos estudos do termo, mas, nem sempre esses entendimentos contemplam plurais aplicabilidades. Com isso, a noção de coreografia também será apontada por diferentes perspectivas que não, necessariamente, as da escrita e notação e/ou de junções de passos de danças, que inúmeras vezes o termo popularmente propõe.

O bailarino e coreógrafo Merce Cunningham (1919 – 2009) elaborou seu pensamento sobre a dança e a coreografia de forma indissociável, ou seja, são inerentes em sua prática artística. Em entrevista à jornalista e escritora Jacqueline Lesschaeve, propõe: “sim, é difícil falar sobre dança [...] Comparo as ideias sobre dança e a própria dança à água [...] Toda a gente sabe o que é a água ou o que é a dança, mas a sua fluidez torna-as intangíveis [...]” (Cunningham, 2014, p. 24).

Por outro lado, o bailarino e coreógrafo William Forsythe, seguindo a mesma lógica de apresentar o termo e refletir a abrangência de noção coreográfica, oferece, de forma mais sucinta e abrangente, outra definição: “organizar coisas, no tempo e no espaço” (Cvejić, 2013, p. 21, tradução nossa). Continua em outra ocasião: “coreografia é o termo que preside uma classe de ideias: uma ideia é talvez, neste caso, um pensamento ou sugestão quanto a um possível curso de ação” (Forsythe, 2011, p. 91, tradução nossa). Então, até este momento, coreografia é o modo como as danças apresentam seus pensamentos. As discursividades presentes nas pluralidades dos modos de ser/operar em dança, se apresentam por projetos coreográficos diferentes. Essa é a complexidade da análise coreográfica: cada projeto, ou seja, cada composição/configuração irá propor seu modo de operacionalizar o pensamento. Todos os corpos apresentam seus feitos pela execução da composição.

Para expandirmos um pouco mais a partir dessa lógica de coreografia enquanto comportamento de quem dança ou coreografa, verificaremos outra definição advinda da bailarina e coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker:

Coreografar, para mim, é organizar movimentos no tempo e no espaço. Você pode chamá-la de arquitetura em movimento, você pode defini-la como celebração da sua humanidade. O corpo humano é o seu instrumento quando você dança. Você o usa de maneira mecânica, emocional e social. E de uma maneira espiritual. E de uma maneira sensual. É uma parte muito importante da minha vida e da minha maneira de me relacionar com o mundo (Anne Teresa de Keersmaeker in: *Work/Travail/Arbeid* | ARTIST PROFILES – The Museum of Modern Art, 2018, tradução nossa).

Parece razoável afirmar que coreografar, ou como a coreografia se apresenta, carrega os comportamentos advindos de suas lógicas compositivas, apresentando ideias e relações com o mundo a partir de uma certa configuração cênica. Essa configuração, por muito tempo, foi pensada no ocidente (norte global) como escrita/notação, pois era organizada em forma de catalogação dos passos de dança, a fim de estruturar uma partitura, da qual a leitura estaria preocupada com o registro e a longevidade dos elementos da configuração. Por

esse motivo, a insistência em tentar desassociar a obrigatoriedade da noção de coreografia da escrita.

A primeira versão do termo “coreografia” foi forjada em 1589, quando nomeou um dos manuais de dança mais famosos daquele período: *Orchesographie*, do padre jesuíta Thoinot Arbeau (literalmente: a escrita, *graphie*, da dança, *orchesis*). Fundidas em uma só palavra, cruzadas uma com a outra, dança e escrita, qualitativamente, produziram relações tão forçosas quanto insuspeitas entre o sujeito que se move e o sujeito que escreve (Lepecki, 2017, p. 30).

O foco da composição/configuração coreográfica é o corpo. Se coreografia é corpo, então, todo e qualquer projeto coreográfico é político, pois determina deslocamentos dos modos de perceber e imaginar mundos. Sendo corpo, implicado a seu contexto, é possível constatar que o termo coreografia “[...] mudou consideravelmente de sentido: a partir do século XIX e até a atualidade, o “coreógrafo” não é mais aquele que escreve, mas ao contrário, aquele que compõe” (Glon, 2020, p. 18). Para tanto, outras reivindicações e entendimentos se apresentam distantes das descrições de deslocamentos no tempo/espço. Neste contexto, as pressuposições que subentendem uma situação em Dança apresentam suas circunstâncias coreográficas enquanto forma de organização e seleção cênica (ou não), estabelecendo critérios de correlação e coerência (não, necessariamente, harmoniosas) que operam padrões de configurações compositivas sempre processuais.

Como em qualquer outra atividade, as coreografias, assim como seus interesses, se modificam ao longo do tempo. Se articulam de forma, muitas vezes, inesperada. Suas composições/configurações coreográficas, enquanto sistemas de relações em fluxos contínuos, arejam, mexem, possibilitam outras composições/configurações, outros sistemas de comunicação, subvertem algumas estruturas imaginadas, inventadas, mudadas no convívio. Desse modo, a noção de coreografia ganha, em Lepecki (2012), as concepções de que o corpo e ambiente (corpambiente) se contaminam mutuamente. Assim, corpo e coreografia participam enquanto resistências e devires desdobrando as forças políticas tão fundamentais para o pensamento, cruzamento entre crítica e as

formas de performance, e isso não exclui a Dança. As concepções que se desdobram ao se apresentarem enquanto potências políticas em seus espaços de acontecimentos são apresentadas como [coreopolítica e coreopolícia], noções bem-vindas para as discussões deste artigo.

Esses termos, respectivamente, mapeiam os acontecimentos performativos, as tensões biossociais e revelam modos compositivos que surgem entre contestações e resistências, ou que se definem em consenso com o esperado de uma ordem coreográfica rígida. Dança e Política, cada vez mais, se apresentam enquanto atividades coreográficas constitutivas em negociação de instabilidade/estabilidade, produzindo dinâmicas de ruptura de hábitos coreográficos e/ou reforçando os já tão consolidados. Assim, coreopolítica e coreopolícia, antes mesmo de entrarmos em suas diferenças fundamentais, apresentam linhas de forças que distribuem as possibilidades que articulam o elo entre arte, sociedade e política, como “[...] de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica” (Lepecki, 2012, p. 45).

Em coreopolítica, as coreografias convocam que seus lugares sejam repensados, que as informações que circulam por suas composições estejam menos atreladas por leis impostas; em outras palavras, de como/quando o corpo estará se sujeitando às configurações controladas para a circulação e/ou apresentação de seu agir em Dança. Com suas potências do inesperado, a dança/política se apresenta enquanto fluxo transitório, logo, sistema longe do equilíbrio (Prigogine; Stengers, 1997). Com isso, suas ações em Dança estão sempre variando entre preservação e ruptura.

Em coreopolícia, a ação está, sucessivamente, reiterada para o controle. Construção de sistemas de garantias que estejam em total acordo com leis impostas, pré-coreografadas por sistemas de valores. As criações dessas circunstâncias determinam a duração dessas ações nos espaços, com condições bem menores de mudanças. Portanto, atos concretos afirmativos e diretamente relacionados à polícia pelo viés do policiamento, ou seja, ações policiadas servientes a manutenção das leis impostas e a determinação sobre o

monopólio “[...] constituem um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa um alarde à sua performance de transgressão e sentidos de circulação” (Lepecki, 2012, p. 51).

A transitoriedade é material para a permanência dos sistemas (Bittencourt, 2001), então quando a coreopolícia se estabelece para orientação dessa transitoriedade, ela perde o caráter político de fluxos inesperados da relação corpambiente para composições/configurações de seus comportamentos. A coreopolítica vem na contramão do trânsito imposto, mas, para a coreopolícia, não existe contramão. Essas forças coabitam os corpos e se apresentam em seus discursos coreográficos. Ambas, de forma elástica, são submetidas às ações contratuais por intermédio da estabilidade/instabilidade processual. Suas ações em Dança estão sempre oscilando entre “[...] a violência que preserva e a violência que violenta, entre o imóvel que bloqueia e o altamente móvel que guerreia” (Lepecki, 2012, p. 51).

Enquanto algumas composições estão bem mais abertas aos fluxos do devir, outras, na tentativa de manter certas unidades conservadas, restringem as ações para responderem a uma demanda de controle. A conservação subordinada ao idêntico é ilusória, mas o apego pelos elementos reconhecíveis dos projetos coreográficos de controle possibilita que a duração, mesmo que ficcionalmente estável, elabore a manutenção das repetições e atualizações para que, continuamente, possam se proliferar no futuro.

2.

Nas replicações, assim como em suas transcrições, os elementos que se apresentam nos corpos e se estendem na forma de projetos coreográficos não estão sujeitos, apenas, ao seu caráter genético, mas, também, à velocidade evolutiva da Cultura, e aqui são expostos como indissociáveis. Assim, como os genes, as culturas se apresentam nos corpos em relação aos seus contextos. As relações: conservação e fluxo; variação e seleção; estabilidade e instabilidade; invariância e perturbação são assuntos importantes para inúmeras

áreas do conhecimento. Encontraremos ecos dessas elasticidades obviamente expostos de forma a simbolizar o que nos interessa enquanto coreografia nos processos de replicação e transcrição ou, em outras palavras, servirão de estímulo para dialogar com o que se apresenta nesta discussão.

Sabemos que todo fenômeno, todo acontecimento, todo conhecimento, implicam interações por si mesmas geradoras de modificações nos componentes do sistema. Essa noção, porém, de forma alguma é incompatível com a ideia de que existem entidades imutáveis na estrutura do universo. Muito pelo contrário: a estratégia fundamental da ciência na análise dos fenômenos é a descoberta dos invariantes (Monod, 1971, p. 118).

Jacques Monod já mencionava algumas estruturas/organizações invariáveis sistemicamente, justamente para que organismos possam se manter em modificações constantes. Das *bactérias* aos *sapiens*, a mecânica continua quase a mesma, ou seja, suas estruturas de relação e replicação/transcrição se estabelecem enquanto seu próprio funcionamento. Na primeira, para sua **estrutura**, o autor considera que todos os organismos vivos são constituídos por macromoléculas, proteínas e ácidos nucleicos, desde a primeira bactéria replicadora, sem exceção. Na segunda, correspondendo ao **funcionamento** desses organismos vivos, as mesmas sequências de reações fazem parte das operações químicas, sendo elas: mobilização e reserva do potencial químico (Monod, 1971, p. 117-133). É assim que os organismos vivos se apresentam enquanto seres vivos, se conservando e se replicando.

As transcrições, assim como suas replicações, permitem que certas pluralidades sejam agenciadas e que, em danças, essas pluralidades de configurações não possam ser totalmente controladas. Essa compreensão apresenta a noção de coreografia como a extensão dos corpos que a compõem. As moléculas de DNA, representadas pela estrutura de uma fita dupla-hélice, são compostas por nucleotídeos que se complementam formando uma sequência infinita de pares que podem suportar várias sequências possíveis. O nucleotídeo é diferenciado de acordo com suas bases nitrogenadas, podendo ser: Adenina, Guanina, Timina e Citosina (DNA), ou Adenina, Guanina, Uracila

e Citosina (RNA). Essas combinações de bases nitrogenadas são responsáveis em correr o rio de genes (Dawkins, 1996). As composições de dupla-hélice são complementares, sendo assim, se espelham.

Essa fita (dupla-hélice) passa por dois tipos de procedimentos, [replicação] e [transcrição], que possibilitarão a reprodução celular, copiando e separando as informações genéticas e, depois, se dividindo. Operações de leituras para o desenvolvimento de outra célula. Na **replicação**, dois filamentos de nucleotídeos do DNA se separam e cada um serve como molde sobre o qual é sintetizado um novo filamento. A partir dessa fita molde de DNA que foi formada, inicia-se a **transcrição**, processo no qual o RNA será formado contendo as informações para a produção de aminoácidos. Esses processos complementares tornam possível que a fita de DNA, ao ser replicada, transmita, com o máximo de fidelidade possível, suas informações.

Quando a célula se divide, as cópias são distribuídas entre as células-filhas, tornando-as geneticamente idênticas à célula parental. Assim, a estrutura do DNA contribui para sua função na transmissão da informação genética sempre que uma célula se reproduz (Campbell, 2007, p. 86).

É possível afirmar que as moléculas replicadoras estabeleciam alguns erros, sendo elas informações cumulativas a cada erro de replicação. Ressalto – são exceções no sistema, replicam as informações com algum pequeno grau de diferença. Sendo assim, suas composições formam moléculas com padrões imperfeitos das suas fontes replicadoras. Em crescimento potencial de replicações e erros, se tornaram cada vez mais diversas e com muitas variedades. O mecanismo é o mesmo, a seleção natural é a grande responsável por toda a combinação de gene que se estendeu com suas composições transitórias por entre as espécies, todas elas advindas de um mesmo ancestral comum: “o gene, a molécula de DNA é, por acaso, a entidade replicadora mais comum no nosso planeta” (Dawkins, 2007, p. 329).

Lynn Margulis (1938 – 2011), na Teoria da Endossimbiose Sequencial (SET), explica sobre origem e evolução a partir das organelas progenitoras que iniciam uma composição em aliança, ou seja, convivência intracelular de formas

de vida distintas pela correlação simbiótica. A autora propõe questionamentos sobre a formulação de composições, suas múltiplas configurações e variedade de seres vivos no Planeta Terra; afirma que um ou mais organismos podem viver no interior do corpo de um outro organismo, sem prejudicá-lo. Nas próprias palavras da cientista: “pareceu-me óbvio que haviam sistemas duplos de hereditariedade com células dentro de células” (Margulis, 2001, p. 31).

As células funcionam em um sistema de duas partes. Primeiro, elas copiam ou “**replicam**” seus genes. Essa etapa de formação de genes é a síntese do DNA. O DNA é copiado e uma cópia da informação hereditária é reservada. A outra cópia é “**traduzida**”: sequências de base idênticas de partes selecionadas do genoma são convertidas em RNA (Margulis, 2001, p. 80, grifo nosso).

Em sua escala de estrutura/organização celular para as elaborações mais complexas da política, nenhum corpo é individual. Todo corpo é coletivo e se estabelece nessa relação coreográfica de replicação, tradução e variação em relação à mutação a partir de suas relações de troca e contaminações: sistema a sistema, célula a célula, corpo a corpo, dança a dança. Entretanto – de forma alguma – é possível compreendê-las agindo sem interferências mútuas. Uma célula, e todos os sistemas que com ela coexistem, desloca suas características para outros modos sistêmicos, aos quais os corpos estejam consequentemente relacionados. Portanto, as células estão em relação com seus nutrientes, os corpos vinculados a seus ambientes e as inúmeras danças em codependência de seus contextos biossociais e multiespécies.

Na esfera complexa da política, se organizam e respondem a essa lógica de forma similar, ou seja, como o [gene] faz a cada replicação e como o [meme] faz, tacitamente, com as informações culturalmente disponíveis.

Meme é o conceito utilizado por Richard Dawkins, sendo o diminutivo de [mimese], para explicar modos de propagação de uma informação pela via da transmissão cultural, ou unidade de imitação. Sendo o corpo biossocial indissociável de seu ambiente, o meme é uma forma didática de explicar o fenômeno da permanência e replicação:

Tal como os genes se propagam no pool gênico saltando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, os memes também se propagam no pool de memes saltando de cérebro a cérebro, através de um processo que, num sentido amplo, pode ser chamado de imitação (Dawkins, 2007, p. 330).

Assim como a replicação genética não está subordinada ao idêntico, no meme, as replicações também não correspondem à essa premissa, portanto, contêm diferença a cada imitação. “[...] Num sentido amplo, é o processo pelo qual os memes podem se replicar” (Dawkins, 2007, p. 332).

Neste artigo, é possível verificar que as informações que se organizam para explicar composições coreográficas elásticas e flexíveis são de áreas do conhecimento bastante diversas. A construção é de uma pluralidade de saberes que possa construir coexistências. Essa maneira simbiótica de lidar com as epistemologias em convívio, também ‘desenha’ propostas coreográficas para os entendimentos da questão apresentada.

As informações que se replicam nos projetos coreográficos garantem um grau de conservação muito baixo, ou seja, suas permanências por variações são bem mais presentes do que na genética. Vale salientar que nem toda informação replicada pelo gene ou meme obtêm sucesso de conservação. Mesmo que saibamos que se propagam de formas similares, mas diferentes, as características para se replicarem continuam sendo as mesmas: *longevidade, fecundidade e fidelidade de cópia*.

A **longevidade** do projeto coreográfico vai depender do quanto as informações coreográficas se replicaram entre outros corpos. A cópia particular de uma experiência em dança durará até a morte dessa pessoa que esteve presente no acontecimento. É muito provável que um espetáculo de dança tenha uma maior longevidade se estiver disponibilizado digitalmente e/ou em forma de notação. Contudo, na medida que essas informações se encontram com outros corpos, por serem mídias de seu próprio tempo, as transformações serão inevitáveis (Katz; Greiner, 2005). Ainda assim, quanto mais aderidas, treinadas, ensinadas, replicadas forem as informações de um projeto coreográfico, maiores garantias encontrarão para perdurar no tempo.

O sucesso de **fecundidade**, para as coreografias, é provavelmente a etapa que assegura as garantias de permanência. Nesse caso, são as consolidações responsáveis pela aceitação de sua replicação pela comunidade da Dança. Os elementos aceitos se apresentam inúmeras e repetidas vezes em muitos outros projetos coreográficos. Com isso, seus códigos vão se solidificando, sendo aceitos e se tornam referências do próprio modo de compor/configurar Dança. Essas fecundidades, determinando os efeitos da descendência, garantem algumas fortes simetrias, sendo possível observá-las em muitos sistemas coreográficos.

Finalmente, na **fidelidade de cópia**, sempre processual e em transformação, serão, com certeza, modificadas em algum grau. A imitação de uma informação não se denomina replicação de alta-fidelidade. A Dança, por se apresentar sempre tendo um corpo (ou mais corpos) envolvido no ato de compor, enfatiza esse propósito de reformulação das informações aprendidas “porque não há dança a não ser no corpo que dança” (Katz, 2005, p. 140). As informações, ao se encontrarem com outras informações no/do corpo se misturam, se ajustam, se modificam e se adaptam continuamente.

Os projetos coreográficos precisam coadaptar. Cada novo acontecimento em Dança se apresenta por configurações plurais, assim como no gene, cujos aspectos são esquecidos, em média, a cada três gerações. Em Dança, os aspectos podem ser esquecidos a cada apresentação ou serem reconhecidos durante anos, sempre a depender dos modos como se compõem e se replicam. Aspectos incertos, elásticos e flexíveis. Em quaisquer dos casos, as coreografias, concomitantemente, se apresentarão em algum nível de conservação/variação dos elementos dispostos para seu reconhecimento. Seria conveniente entendermos composições, por mais diferentes que possam se apresentar, enquanto possibilidades do comportamento social.

3.

Na introdução de “Social Choreography”, de Andrew Hewitt (2005), as organizações coletivas da política, em sua natureza, são compreendidas coreograficamente porque nomeiam, controlam, compõem e configuram corpos, gestos, expressões em relação a outrem. Coreografia não é algo meramente formatado, mas também molda as dinâmicas históricas e estéticas na base da experiência social. O termo [coreografia social] é apresentado como proposta para o pensamento da ordem social que procura imprimir algum domínio estético ao corpo e sua formulação política. Desse modo, tanto na prática coreográfica como nos discursos críticos, como as categorias sociais de gênero, raça ou de classe, por exemplo, suas performatividades estão sendo ensaiadas e representadas. “A dança tem servido como o meio estético que mais consistentemente procurou entender a arte como algo imanentemente político” (Hewitt, 2005, p. 6, tradução nossa), ou seja, o significado político não está fora da coreografia, ele é localizado no próprio status coreográfico.

A Dança e suas composições/configurações coreográficas, no sentido verbal, não são metáforas da política. São a própria política. A análise coreográfica é, principalmente, a investigação sobre o que acontece quando corpos articulam suas interações, colisões no espaço e quais seriam os modelos disponíveis de análise desses materiais. O desafio é compreender como o fazem no domínio do social.

Todo gesto seria – no mínimo – linguagem, no sentido discursivo. No entanto, o autor não pensa o corpo como a soma bruta de gestos que resistem ou se conformam com as coreografias sociais, nem como construções puramente discursivas que apresentarão uma leitura atenta e emancipada das suas condições. A coreografia, flexível, seria o próprio fundamento da socialização e integração social. A coreografia, sendo uma reflexão sobre como os corpos e os trabalhos se configuram, não “deriva de” ou “corresponde a”, mas evidencia como se determinam suas molduras, pois suas funcionalidades não

existem em paralelo às normas e imposições da sociedade. Ao mesmo tempo que não estão, estritamente, sujeitas às restrições sociais.

A afirmação é que designa uma zona móvel, de deslizamento, onde a prática não se desconecta do discurso. A política se move com a Dança e, então, os projetos coreográficos se assumem como articuladores dessa relação. O que parece importar, para esta discussão, é como os projetos coreográficos ponderam e executam essas relações políticas, pois “[...] devo, ao dançar, necessariamente alimentar a suspeita de que todos os movimentos do corpo são, em maior ou menor grau, coreografados” (Hewitt, 2005, p. 17, tradução nossa). A noção que o autor evoca não encontra expressão apenas na dança ou em movimentações passíveis de reconhecimento, mas também reflete o movimento dos corpos nos espaços sociais e examina a realização de seus ajustes.

Dança e política, cada vez mais, se apresentam como atividades constitutivas. Desse modo, corpo, coreografia e política estarão sempre em negociações. Produzem, mutuamente, algumas dinâmicas de rupturas de hábitos comportamentais e, simultaneamente, reforçam outros hábitos consolidados. São dimensões elásticas de coexistência e constituem o que são, como são e respondem às cosmopercepções de cada território, “[...] conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade [...]” (Martins, 2021, p. 22).

Nessa perspectiva, as concepções de coreografia em Leda M. Martins, estão grafadas na carne dos corpos. Seus saberes e ensinamentos não se encontram em modelos de inscrições impressas em papéis, como manuscritos. As inscrições estão na operacionalidade da oralitura (Martins, 2003), coreo-grafadas nos corpos, performadas na dinâmica do movimento. Cada sujeito se reorganiza como um coletivo de informações, coletivo de encontros que constituem suas experiências: falas, humores, cheiros, sabores, língua, vestimentas, gestos, entre outras.

A oralitura convida a refletir memória em outros ambientes aos quais se postulam e grafam a voz/corpo nos âmbitos da performance. A autora explica que em uma das línguas bantu, do Congo, os verbos dançar e escrever se derivam da palavra <ntanga> que evidenciam as variantes moventes “[...] que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos, ancorados no e pelo corpo, em performance” (Martins, 2003, p. 64-65). A oralitura, enquanto proposta de coreografia da memória, explora as relações entre corpo, memória, conhecimento e saberes no ato performático dos corpos.

Minha proposta é que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição do conhecimento que se grava no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que, performativamente, o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc. (Martins, 2003, p. 66).

Corpos constantemente se recriam, se transformam pelos conjuntos de procedimentos orais, gestuais e, simultaneamente, constituem seus modos de comunicação, reprodução e preservação dos saberes coreográficos. O corpo é o movimento do tempo espiralar: a memória e o tempo se refletem. Essa perspectiva, não sendo linear, sugere que qualquer experiência no presente se articula com memórias e experiências aprendidas no passado. Desse modo, o futuro será sempre ancestral (Krenak, 2022).

É essa disposição que coloca toda a humanidade em condição de presentidade para realizações das mudanças coreográficas. Sendo o tempo espiralar, o futuro também é presentificado, pois se o futuro continuar prospectivo, então não é possível aferir nenhuma condição de mudança devido à perspectiva desfavorável ou, pelo menos, um passo sempre atrás do futuro que nunca chegará. No sentido de figurar a coreografia espiralar, Leda M. Martins argumenta que as danças solicitam as memórias ancestrais, tecem

futuro/passado/presente. Nos voleios das temporalidades, as coreografias são curvilíneas; por meio de seu poder de replicação, mimetizam as estruturas espiraladas, recriam os mundos de antepassados em eferência aos ancestrais “[...] a nossa própria vivência e experiência, ressemantizando nossas rotinas, ampliando os fulcros de todos os seres, expandindo as experiências estéticas, sensoriais e epistemológicas de nossos incompletos saberes [...]” (Martins, 2021, p. 210).

Todas as performatividades, decisões, questões, desejos que estão sendo presentificados, perpassam pela curadoria espiralar da memória. O corpo, ao elaborar seus projetos coreográficos, recorre às informações corpadas (Favre, 2014) pelo tempo. Toda experiência é ancestral. A ancestralidade se presentifica no corpo para configurar/compor suas performatividades. Movimentos que recorrem às pluralidades estão em perspectiva espiralar para a formação das relações coreográficas e de seus fazeres conjuntos. Espiralar entre mundos. Corpos que figuram e revelam nos projetos coreográficos, não apenas matéria/objeto em deslocamento no tempo/espaco, mas, conjuntamente a isso, performam suas complexas abrangências, aderências poéticas em [cruzo] que pulsam no fazer da experiência estética em conexão com a vida. Corpo coletivo que apresenta de forma singular seus circuitos de ressonâncias, circuitos de suas comunidades e expressões potenciais inscritas na temporalidade de seus espaços cotidianos de convívio. Coreografadas e cartografadas na noção excêntrica do tempo.

Coreografar é performar e inscrever nos corpos, sendo as próprias coreografias extensões pungentes dos corpos, ambientes da memória, da política porque não se desvinculam de seus contextos contingenciais. Ao produzir modos de sujeição e controle, produzem também seus fluxos insurgentes. Corpos que não se encaixam nas coreografias hegemônicas também coreografam e, ao dançarem, apresentam seus discursos plurais, repensam e reorganizam suas historiografias coloniais. Inventam outros modos de uso para os corpos e, conseqüentemente, para os projetos coreográficos.

Este breve panorama de alguns estudos aqui expostos, a partir das questões apresentadas de forma estrutural/organizacional, dialogam com questões complexas em que o termo [coreografia] está implicado. Ainda assim, intencionalmente, este artigo se desenvolve pelas conexões que salientam capilaridades abrangentes e de múltiplos acessos. Portanto, esta exposição que costura os saberes advindos de áreas distintas se afirma em evidenciar as incertezas e flexibilidades dos projetos coreográficos e indica pensamentos coreográficos que, em alguns casos, se distinguem enquanto que, em outros, se complementam. A intencionalidade não é encontrar simetria, mas valorizar as diferenças pelas pluralidades.

Referências:

- BITTENCOURT, A. A dança da permanência: um jogo que permite adequar possibilidade e necessidade. **Cognitio-Estudo Revista Eletrônica de Filosofia/PUC**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 76-83, jul./dez. 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/cognitio/article/view/5465>. Acesso em: 04 nov. 2023.
- CAMPBELL, N. A. **Biología**. Buenos Aires, Madrid: Médica Panamericana, 2007.
- CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CUNNINGHAM, M. **O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve**, Merce Cunningham, Jacqueline Lesschaeve. Trad. Julia Sobral Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- CVEJIĆ, B. **Choreographing problems: expressive concepts in european contemporary dance**. This thesis is being submitted in partial fulfillment of the requirements for the award of PhD – Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingston University, Faculty of Arts and Social Sciences. London, 2013.
- DAWKINS, R. **O gene egoísta**. Trad. Rejane Rubino. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DAWKINS, R. **O rio que saía da Éden: uma visão darwiniana da vida**. Trad. Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FAVRE, R. Corpar: nosso verbo principal. **Laboratório do Processo Formativo** – Grupo BS3. 2014. Disponível em <https://laboratoriodoprocessoformativo.com/2014/02/corpar-nosso-verbo-principal/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

FORSYTHE, W. **William Forsythe and the practice of choreography**. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. New York, 2011.

GLON, M. O impacto da “coreografia” sobre os mestres de dança (século XVIII). *In*: TEIXERA, A.; HERCOLES, R. **Tradução**: corpo, dança, história, teoria, filosofia, ciências cognitivas/ Ana Teixeira e Rosa Hercoles (org.). São Paulo: Editora Grupo de Pesquisa Sentidos do Barroco – CNPq/PUCSP, 2020.

HEWITT, A. **Social choreography**: ideology as performance in dance and everyday movement. Duke University Press Durham and London, 2005.

KATZ, H.; GREINER, C. Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo. **Arquivo virtual. Artes Escénicas**. Madrid, p. 01-12. 2005. Disponível em: <https://archivoarte.uclm.es/textos/por-uma-teoria-do-corpomidia-ou-a-questao-epistemologica-do-corpo/>. Acesso em: 04 nov. 2023.

KATZ, H. T. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz, 2005.

KRENAK, A. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia UFSC**, Florianópolis, v. 13, n. 01, p. 41-60, jan./jun. (2011), ano 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/24920>. Acesso em: 10 nov. 2023.

LEPECKI, A. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Trad. Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

MARGULIS, L. **O planeta simbiótico**: uma nova perspectiva da evolução. Trad. Laura Neves. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, L. M. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista Letras**, (26), 63–81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 11 nov. 2023.

MONOD, J. **O acaso e a necessidade**. Trad. Bruno Palma e Pedro de Sena Madureira. Petrópolis: Vozes, 1971.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. **A nova aliança**: metamorfose da ciência. 3. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

Site:

Anne Teresa de Keersmaeker. *In*: Work/Travail/Arbeid | ARTIST PROFILES; Trad. Douglas Emilio. The Museum of Modern Art (MoMA). March 2018. 1 vídeo (9 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utClm-TQJil>. Acesso em: 09 nov. 2023.

Douglas de Camargo Emilio (UFBA)
douglasemilio@yahoo.com.br

Artista da dança, pesquisa e docência. Doutorande em Dança pela UFBA. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA); Licenciatura em Teatro (UNISO) e Pedagogia (FAEP). Dedicar-se à realização de trabalhos artísticos, colaborações e parcerias com pessoas artistas vinculadas a outros modos de pesquisa e criação. Orientação: Profa. Dra. Gilsamara Moura.

Desmonte, transbordo e levante: o efeito provocado pela gota d'água

Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Thiago Santos de Assis (UFBA)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Buscamos com este trabalho tecer algumas reflexões, por meio de narrativas de si com enfoque (auto)biográfico, acerca dos modos de opressões estruturais que ainda incidem, em nossa perspectiva, sobre corpos e corpos de pessoas dissidentes no contexto institucional da Universidade. Trata-se de um texto em caráter ensaístico, decorrente da análise de um episódio que figurou os corredores da Escola de Dança da UFBA, em 28 de setembro de 2022, e apresenta no entremeio das vozes dos autores, circunscritas por suas marcas imateriais e subjetivas, dados disponíveis em cartas abertas que foram publicadas na ocasião. Compreendemos que apesar de avanços significativos em termos de acessos mais democráticos às Universidades, ainda perpetuam acordos aos moldes do que nos fala Cida Bento (2022) em seu livro *O pacto da branquitude*. Deste modo, através de uma espécie de contrato velado e “politicamente correto”, pessoas brancas, e porque não dizer, cisgêneras, sem deficiência e, em geral, heterossexuais continuam a se manter nos espaços de poder e privilégio, gerando cerceamentos estruturais para controlar corpos e corpos desviantes da normatividade e interessados/interessadas em reconstituir os sentidos da relação entre Dança e Universidade. Nestes termos, estaremos dialogando, também, com alguns referenciais como Judith Butler (2019) e Grada Kilomba (2019).

Palavras-chave: Dança; Universidade; Desmonte; Transbordo; Levante.

Abstract: With this work, we seek to weave some reflections, through self-narratives with an (auto)biographical focus, about the forms of structural oppression that still affect, from our perspective, the bodies and bodies of dissident people in the institutional context of the University. This is an essayistic text, resulting from the analysis of an episode that appeared in the corridors of the UFBA Dance School, on September 28, 2022, and presents in the midst of the authors' voices, circumscribed by their immaterial and subjective marks, data available in open letters that were published at the time. We understand that despite significant advances in terms of more democratic access to universities, agreements are still perpetuated along the lines of what Cida Bento (2022) tells us in her book *O Pacto da Branquitude*. In this way, through a kind of veiled and “politically correct” contract, white people, and why not say, cisgender, non-disabled and, in general, heterosexual people continue to remain in spaces of power and privilege, generating structural constraints to control bodies and bodies deviating from normativity and interested in reconstituting the meanings of the relationship between Dance and University. In these terms, we will also be dialoguing with some references such as Judith Butler (2019) and Grada Kilomba (2019).

Keywords: Dance; University; Disassembly; Transshipment; Raise.

1. Para começo de conversa

Antes de seguir os caminhos de uma pretensa fala em uníssono, decorrente do exercício de escrever em co(e)laboração, precisamos situar a pessoa leitora dos nossos lugares particulares de fala (Ribeiro, 2019). Assim:

Lucas - Sou um homem, cisgênero, branco, bixa, nordestina, sou artista e atuo como professor na universidade há cerca de 9 anos. Consciente de que a posição que ocupo hoje é um lugar de poder e de muita responsabilidade, que não foi conquistada apenas pelo mérito dos meus esforços, e tempos dedicados ao estudo. É preciso reconhecer também que tem a ver com os lugares, conhecimentos e privilégios que acessei por conta da minha pele branca e da performatividade de gênero (Butler, 2008) que assumo.

Thiago – Sou um homem, cisgênero, negro, bixa dos becos e vielas da periferia de Salvador-BA. Como filho de Oxum, movimento-me no mundo pela força água que me habita. Tenho escorrido versões de mim na Universidade nos últimos dez anos como professor. Faço parte de uma minoria de docentes negros e negras que atuam no Ensino Superior em Dança. Minoria essa que não diz respeito à capacidade do “meu povo”, mas, sim, a um jogo de existir nesses contextos que, notadamente, absorvem sem (pu)dor corpos de pessoas brancas, cisgêneras, sem deficiência e, em geral, heterossexuais. Desconfio que seja pelo desejo de perpetuação de uma ditadura do tipo de corpo que vai ocupar o centro dessa roda.

Neste sentido, a crítica que propomos é situada, é resultado de experiências vividas no chão da Universidade e vem sendo construída, encarnada, ao longo dos anos, a partir da autopercepção, da autocrítica, mas também de ações desenvolvidas em coletividades, dentro e fora do ambiente universitário, como é o caso do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança e do Seminário DESMONTE. O objetivo deste texto, ao revisitar o episódio em questão, é refletir crítico-analiticamente sobre a relação entre Dança e Universidade, afinando especificamente para a

observação dos tensionamentos que brotam nessa dinâmica relacional quando corpos compreendidos como dissidentes reivindicam os seus lugares e questionam normas construídas no ausentamento histórico que lhe é imposto.

Este texto traz também uma dimensão autoformativa à medida em que o nosso interesse não está centrado num exercício de reminiscência que busque elencar os fatos, dando-lhes uma dinâmica linear de causa e efeito. O que se busca ao revisitar o que passou é investir na potência do que se pode vir a ser a partir da aprendizagem concreta situada na experiência. Esta intencionalidade nos faz convocar o método (auto)biográfico como lastro para nossas reflexões.

O enquadramento (auto)biográfico, ao articular-se junto às práticas culturais, sociais e discursivas, historicamente, situa-se como uma alternativa à sociologia positivista, a contribuir como conhecimento e método no campo, prioritariamente, das ciências humanas. Implicada como ato mediacional da pesquisa, a reflexividade biográfica, ao buscar a consciência histórica, conecta-se com a educação de adultos, especialmente, a formação de professores. Desde o final do século XX vem se consolidando como instrumento de investigação e, sobretudo, de formação (Midlej, 2014). Segundo Nóvoa e Finger (2010, p. 25) “[...] a pessoa que se implica numa abordagem desse gênero, está inevitavelmente desencadeando um processo de autoformação”. De acordo com Rodrigues (2010, p. 73),

Assentar as histórias de vida pensadas como caminho metodológico coloca o desafio de trabalhar para além do quadro lógico-formal, positivista; propõe um olhar sob uma perspectiva aberta e a incorporação da subjetividade como elemento fundamental da constituição epistemológica do saber neste campo do conhecimento.

Como forma de produção dos dados recorremos, prioritariamente, às narrativas de si enquanto técnica de pesquisa ligada ao método (auto)biográfico. Esta opção se mostrou a mais apropriada, sobretudo quando consideramos que neste texto não estamos interessados em postular verdades solitárias, ou seja, histórias que se pretendam únicas (Adiche, 2019). Portanto, assumimos a parcialidade do alcance de nossa percepção, sem com isso trair os campos de

subjetivação que se produzem em nós a partir dos lugares de onde falamos e dos interesses políticos da Dança que defendemos. Sobre a técnica das narrativas de si Cunha (2010, p. 151) esclarece:

Inicialmente tínhamos a perspectiva de que as narrativas constituíam a mais fidedigna descrição dos fatos e era esta fidedignidade que estaria ‘garantindo’ consistência à pesquisa. Logo nos apercebemos que as apreensões que constituem as narrativas dos sujeitos são a sua representação da realidade e, como tal, estão prenhes de significados e reinterpretações.

Na mesma direção, Cláudia Rodrigues (2010, p. 176) aponta que um bom escritor de si, é aquele que se mantém aberto para entrar na narrativa sem qualquer preconceito e racionalidade e, deste modo, a autora considera este um exercício de intuição compreensiva da realidade da qual não necessita provas para ser aceita; afinal, a narrativa, em si, remete a uma verdade interna, o que dá noção de significado.

2. Desmonte

Em 2019, Pérola Preta protocolou mais uma denúncia de transfobia na Ouvidoria da Universidade Federal da Bahia. Logo, a Ouvidoria nos convocou, como Unidade de uma instituição de ensino, a refletir sobre violência de gênero, em especial, direcionada às pessoas corpo e gênero diversas. A situação tomou uma proporção de debates em corredores, salas de aula e de reuniões. Foi o começo de mais um desmonte dentro da Universidade. Mas não o desmonte da Educação que vimos presenciando, promovido pelos atuais governantes do nosso país. Falamos de um desmonte de verdades, de paradigmas, de ideias, de formas de se relacionar. Uma implosão dentro da instituição pública, um repensar os modos de pensar (Habib; Rocha, 2021, p. 4-5).

Foi neste contexto, que surgiu o *Seminário DESMONTE: corpo, gênero e interseccionalidades*¹. De lá para cá, constituímos uma coletiva que vem desenvolvendo ações em três direções: organização dos seminários, cursos

¹ Instagram: @desmonteseminario.

de formação para pessoas da educação e publicações de livros e textos acadêmicos de pessoas da comunidade LGBTQIAPN+.

[...] o nome DESMONTE surge como provocação política ao desmonte de um sistema democrático e de direitos sociais e humanos, mas também a referência de um processo de construção vivenciado pela comunidade LGBTQIAPN+, e o reconhecimento de suas identidades sociais e sexuais como expressões dos direitos humanos. Como afirmação da necessidade de construir pensamentos que provoquem possibilidades de desmontes de ideais coloniais e de privilégios pautados apenas em perspectiva androcêntrica, heteronormativa, branca, cisgênero, e de pessoas sem deficiências (Rocha; Sobral, 2022, p. 25).

Os eventos do DESMONTE, desde a sua criação, vêm sendo marcados como zonas de tencionamentos e embates, muitas vezes considerados desmedidos, para os contextos universitários - tantas vezes repleto de normas, normatividades, pactos da branquitude e modos de exclusão politicamente corretos.

Em 2022, estávamos nos organizando para realização do 3º *DESMONTE em Dança: Histórias de si importam*. A Universidade, estava retornando às atividades presenciais após um período de isolamento social em decorrência da Covid-19. Havia certa sensação de reestrea, tanto pelo reencontro após tanto tempo nos vendo apenas em salas de reuniões virtuais, quanto pelo fato de estarmos inaugurando o novo prédio da Escola de Dança da UFBA, após mais de dez anos de construção.

Salas amplas, pé direito alto, boa ventilação, paredes enormes, cheiro de tinta que provocava a nossa atenção à arquitetura branca. A festa do reencontro, com a presença massiva de figuras da Escola de Dança, em sua maioria pessoas brancas, além dos quadros dispostos nas paredes com imagens de corpos brancos que posicionados ali pareciam ditar quais eram os rumos da história do lugar, foi incrementando uma sensação de higienização, de assepsia e de rigidez. Ao mesmo tempo, em contraste com toda aquela atmosfera que se pretendia de celebração, reencontrávamos presencialmente, aos poucos, com o alunado após o hiato de dois anos. Importante dizer que a

pandemia evidenciou de modo bastante gritante as desigualdades sociais em nosso país. Muitas pessoas estudantes estavam passando por uma situação de grande vulnerabilidade, alimentar inclusive. Somado a essa situação, o Restaurante Universitário foi fechado por questões técnicas - o que agravou a dificuldade de acesso ao básico.

Dias após a inauguração do novo prédio da Escola de Dança, que aconteceu em 29 de abril de 2022, alguns sinais começaram a aparecer nas paredes da instituição, o que ao nosso ver já indicava a necessidade de diálogo. O desejo de começar a produzir desenhos, frases e rabiscos nas paredes parecia se reverberar como uma onda. Cada dia uma comunicação nova se instaurava, descontinuando o tom de novidade trazido com a inauguração do prédio e chamando a atenção para questões que, aparentemente, não vinham sendo discutidas historicamente. Muitas das pichações² nas paredes pareciam retratar o acúmulo das desigualdades e de condições de sobrevivência e permanência dessas pessoas estudantes no contexto universitário.

Diante desses acontecimentos, a Direção da Unidade fez constar na pauta da Reunião de Congregação³, sessão ordinária do dia 05 de setembro de 2022, o debate, dentre outros pontos, sobre as pichações nas paredes da Escola. Foi uma discussão que dividiu opiniões, permeada por argumentos que julgavam um absurdo ações que, supostamente, depredavam o patrimônio público e desvalorizava o prédio novo que acabava de ser inaugurado. Do outro lado, ponderava-se a ação como um posicionamento político, que faz parte da cultura universitária e, de forma mais ampla, faz parte da cultura urbana. Basta um breve passeio pelo campus universitário que se ver inúmeras pichações e grafitegens com as mais diversas pautas explicitadas.

Como membros da Congregação, naquele momento, sentimos que na discussão havia pouco conhecimento sobre o que é grafite e o que é

² “O conceito de grafite e pichação remete a uma interlocução com o conceito de juventude ou juventudes, e é um lugar teórico que torna visível as formas de comunicação dos jovens, bem como formas de protesto de grupos oprimidos e ainda maneiras de estabelecer um status, uma marca em relação a um grupo” (Zan, Batista, Campos, Raggi, de Almeida, 2010, p. 466).

³ Órgão Colegiado de maior hierarquia de cada unidade de ensino na UFBA.

pichação, e ficou-se mais centrado nas questões das paredes novas e se era ou não legítimas as manifestações inscritas nelas. Tal (des)informação se evidenciava nas muitas proposições que foram feitas sobre o assunto.

Segundo Teixeira e Otta (2004), o hábito de escrever em paredes se constitui em uma prática bastante antiga. Alguns remontam a história da pichação a tempos históricos remotos comparando-a, por exemplo, às pinturas rupestres da Serra da Capivara no estado do Piauí. Para alguns pesquisadores, a pichação está associada à necessidade do homem de se comunicar e deixar sua marca (Zan, Batista, Campos, Raggi, de Almeida, 2010, p. 468).

Ao final da reunião, pareceu-nos acordado que a Congregação não iria intervir nas manifestações e seguiríamos debatendo o assunto de maneira mais ampla, envolvendo as pessoas da comunidade acadêmica, inclusive com a possibilidade do desenvolvimento de um trabalho de formação pedagógica sobre o tema.

A discussão coincidiu com o período de montagem da programação da III Edição do Seminário Desmonte. Motivada pelas discussões que orbitavam os órgãos institucionais e, ainda, os corredores da instituição como um todo, a Coletiva Desmonte, a qual integramos, convidou dois artistas transgêneros da cidade de Salvador/Ba, que trabalham com muralismos e investiu parte da verba que disponibilizava para o evento a fim de criar uma proposta de intervenção na parede da Escola de Dança e seguir discutindo a questão dentro do evento, ouvindo outras vozes que pudessem criar um potente espaço de conversações em torno da temática que dividia opiniões das categorias da Instituição: docente, discente, técnicos e terceirizados.

Assim, enquanto Coletiva Desmonte na organização de seu III Seminário, levamos a proposta para Unidade em mais uma reunião da Congregação. Após uma ampla discussão, inclusive com a defesa veemente da manutenção da pintura “neutra” nas paredes do Átrio com a justificativa de que essas servissem para fins de projeção, decidiu-se que não competiria à Congregação autorizar esta ação dentro do Seminário Desmonte e foi com esse encaminhamento que nos reportamos à Coletiva para informar sobre a impossibilidade de realização da proposta que estava prevista como uma ação

artístico-educativa dentro do Seminário e cuja inclusão se deu pelo desejo de contribuir com a discussão que vinha ganhando corpo naquele espaço.

Sendo assim, a Coletiva Desmonte reconheceu na deliberação a ausência de uma implicação com a proposta. Para o grupo a proposição do muralismo era muito maior que a discussão sobre paredes brancas ou não. Ela dizia respeito a alguns marcadores que deram origem ao próprio Seminário Desmonte: o desejo de desestruturar as concepções de mundo/ arte a partir da presença de corpos outras no espaço acadêmico; a intenção de desabituar os hábitos que historicamente se incluíram como a norma vigente; deslocar sentidos sobre a função social da Universidade; desfazer a rota para encontrar caminhos de acolhimento da comunidade LGBTQIAPN+ dentro desse centro colonial que a Universidade acabou se constituindo; por fim desconstruir a colonialidade erguida pelos corpos de pessoas brancas, cisgêneras, sem deficiência e, em geral, heterossexuais.

Naquele momento, onde a compreensão era que não competia a Unidade autorizar a intervenção por meio do muralismo proposto pela Coletiva, entendemos que, embora o Seminário Desmonte tivesse surgido de uma tarefa que foi pautada pela Unidade, pareceu-nos que a manutenção dele em seus propósitos havia se desgarrado do espaço institucional. Pensamos: é o momento do Desmonte saltar as mãos desse contexto e refletir até que ponto nossas mãos estão/estiveram dadas, com o espaço da Universidade, no sentido de reconstruir, coletivamente, os significados, por exemplo, de Arte e Espaço Público, Gestão e Patrimônio e, mais ainda, Dissidências, Corpo e Dança. Lemos também que o baixo tônus na direção de viabilizar que a ação pudesse acontecer denotava certa compreensão, ainda que não tenha sido exposta, das pichações e grafitagens como algo menor, marginal e, portanto, não deveria estar naquele espaço que representa o pensamento crítico e o poder.

Assim, foi no calor desse debate que a Coletiva Desmonte decidiu postar uma primeira carta aberta e retirar de dentro da Escola de Dança as ações do 3º Seminário Desmonte:

A Coletiva DESMONTE, por meio desta Carta Manifesto, após decisão colegiada, torna público que: diante da compreensão da Congregação da Escola de Dança da UFBA, reunida nesta segunda-feira, dia 26/09/2022, em Sessão Extraordinária, quando expõe que o átrio deve se manter com as “paredes brancas para exposições” e que “não caberia apoiar a ação de construção de um mural artístico durante nosso evento”, define por este motivo desvincular da Escola a realização do III Desmonte Seminário. Destarte, nossas ações serão reconfiguradas para acontecer fora do prédio. Cumpre informar que imaginávamos que nossa proposição seria uma ação da própria Comunidade de Dança para tornar nosso prédio mais próximo de nossos/as/es corpos/corpas/corpes [...] (Desmonte, 2022)⁴.

Após a publicação da Carta, às vésperas do evento, seguimos com a adequação de toda a programação que havia sido pensada para o espaço da Escola e agora precisaria se adaptar para acontecer de forma itinerante pelo campus universitário (sem residir em nenhuma Unidade em específico). A programação contou com mesas temáticas, que chamamos de encruzilhadas, tratando variados temas em sintonia com a Arte/Dança, a saber: Transformação, Pertencimento, Envelhecimento e (RE)nascimento. Todos esses temas foram abordados por corpos dissidentes, além de oficinas, apresentação de trabalhos artísticos e lançamento do Livro Desmonte I.

Não imaginávamos que a decisão da Coletiva Desmonte, composta por nós professores, mas por estudantes da Graduação ao Doutorado em diferentes cursos da Universidade, impactaria tanto no funcionamento institucional da Unidade nos próximos dias, embora não tivesse sido essa a nossa intenção.

3. Transbordo

Nos colocamos em apoio ao III Desmonte Seminário, mesmo que o evento não tenha nenhuma relação direta com a mobilização da ação proposta pelos estudantes que aqui se posicionam. O Desmonte é um evento que

⁴ Em dez de outubro do mesmo ano foi publicada uma retificação da Carta Manifesto da Coletiva DESMONTE, onde se diz: Nestes termos, onde havia dito “não caberia apoiar a ação de construção de um mural artístico durante nosso evento”, leia-se que não competia a mesma aprovar a ação de construção de um mural artístico durante nosso evento. Também é importante afirmar que algumas falas foram feitas por pessoas membras da Congregação no sentido de manter as paredes do átrio brancas para exposições, projeções e atividades diversas, entretanto esta questão não chegou a ser deliberada, pois não era ponto daquela reunião.

nos representa enquanto corpos dissidentes, pretos, lgbtqiapn+, sendo um espaço onde de fato há acolhimento para que nossas pautas e narrativas de si sejam dialogadas em comunidade. Nesse sentido, entendemos que qualquer boicote às ações do evento, é também mais um dentre tantos boicotes à nossa presença neste espaço, sobretudo uma que surgiu a partir da escuta de nossas demandas enquanto pessoas estudantes e de nossas vozes nas paredes (Movimento Estudantil, 2022).

Antecede ao desejo de falar sobre aquilo que transborda, o compromisso político de apontar o que há de árido nas bordas que se deseja transpor. Transbordar, em sua possibilidade de definição mais literal, e é com essa que vamos operar, indica ir além das bordas; revirar-se pelo avesso na busca de rotas de fuga que nos liberte de versões de nós mesmas encomendadas pelo sistema que nos cerceia. Transbordar é verbo de ação que indica a experiência do movimento em primeira pessoa do singular, notadamente aquilo que de maneira pronominal convencionamos chamar de ‘eu’. Contudo, esse ‘eu’ será um grande falastrão se não se pressupor o acolhimento de nós, no sentido da trama intersubjetiva presente nos movimentos de transbordo. Portanto, assim, transbordar é, em alguma medida, ater-se aos movimentos em bando.

Na experiência de existir, ao transbordar somos tomados por um súbito movimento de irrupção, uma vez que ao escapular das bordas que nos são fôrmas vamos ao encontro de outros parâmetros, ainda que seja pelo lento movimento de derreter as estruturas e suas concepções estruturais.

Para que servem as paredes? Esta pergunta se acentua na observação de quem sabe que elas estão para além de sua função estrutural, no que respeita o seu caráter arquitetônico cuja função é a divisão ou vedação do espaço. A experiência que escorre neste texto nos faz supor que paredes são bordas e, como tal, não servem para nos “proteger” daquilo que está fora e, tampouco, para nos avizinhar em uma convivência de dissenso harmonioso com aquelas que estão dentro. Paredes são bordas que ditam o jogo de existir nos contextos institucionais, derivam a “ordem do dia”. Paredes convocam e, ao mesmo tempo, são atas permanentes que registram, apenas e tão somente,

aquilo que lhe interessa resguardar como memória que acione o desejo de permanência dos *modus operandi*.

Paredes ostentam os sentidos de espaços institucionais que, historicamente, organizam-se em descompasso com as agendas e as urgências sociais, como notadamente é o caso da Universidade e o pensamento secular que se supõe acadêmico, em geral, assentado em uma compreensão monorreferencial e estéril como salienta Grada Kilomba (2019, p. 53), ao afirmar sobre os espaços acadêmicos que: “qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica de conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência credível”.

Fato é que paredes como bordas são anteparos para a infiltração de novos modos de perceber, sentir e retocar sentidos. No caso específico da experiência que revisitamos de forma crítico-analítica, na autonomia de pensamento que reivindicamos como direito, paredes são bordas institucionais que podem ser usadas como (pre)(sub)texto de interditar a “invasão de domicílio” de novas epistemes pronunciadas pela diversidade de corpos que, ao enunciarem seus saberes e denunciarem o silenciamento histórico na estrutura da Universidade, apresentam um modo de conhecer desconhecido dos hábitos de produção de conhecimento acadêmico, ou seja, suas experiências encarnadas para além de mero ativismo intelectual.

Por esta circunstância, pensamos que transbordar também pode ser lido como um ato de coragem em colidir com paredes que são, metaforicamente, bordas. Assim, sabemos que toda colisão gera um barulho que se impõe no impacto. Neste sentido, valendo-nos, mais uma vez, do que aponta Grada Kilomba, ao tratar da relação entre conhecimento e o mito da neutralidade, estabelecemos uma relação que caracteriza os movimentos de transbordo também por uma perspectiva de fuga da opressão, pois transbordar pode ser um indicativo que o corpo oprimido está vendo “algo” que não deveria ser visto e a revelar “algo” que deveria permanecer em silêncio, como um segredo (Kilomba, 2019, p. 55).

Assim, na direção do cerne da questão, não nos demoramos a fazer a pergunta que motiva esta seção textual: quais têm sido as bordas que precisamos transpor na Dança que fazemos cotidianamente? Para tal, recorreremos mais uma vez a Carta Manifesto publicada pelo Movimento Estudantil quando aponta a necessidade de transbordar:

[...] posturas e metodologias racistas, transfóbicas, gordofóbicas, misóginas, lgbtqiapn+fóbicas, xenofóbicas, classicistas, classistas, entre outras violências. Por vezes somos silenciadas ou minimizadas quando apontamos o fato de que somos estudantes e estamos passando fome para poder sustentar nossa presença dentro da universidade. Convivemos no cotidiano com a violência de um currículo canônico e embranquecido, com a verticalização mascarada das decisões em relação a ocupação do espaço da escola, seja pela repartição dos ambientes, pelo modo de organização do uso das salas, pela noção de espaço público assentada, ou pela noção racista e higienista de “neutralidade” que envolve manter paredes brancas, beges, claras, com a qual nós não corroboramos (Movimento Estudantil, 2022).

Neste sentido, mesmo reconhecendo o esforço de discursar na direção da máxima de que todo corpo é um corpo possível de dançar e, sem dúvida, isso evidenciar certo deslocamento na direção de outros modos de perceber/ sentir a própria Dança, compreendemos que ainda há um trânsito entre o dito e o feito em nossas práticas artísticas, sociais, políticas e pedagógicas. Com isso, o convite a transbordar se coloca como urgência para expandir as paredes que nos ensinaram ao longo do tempo uma Dança antidemocrática, racista, gordofóbica, misógina, lgbtqiapn+fóbica, classista, capacitista e afins. Assim, indagamos quais transbordos a sua Dança promove?

4. Levante

Quem se levanta quando há um levante? E o que se levanta quando as pessoas fazem um levante? (Butler, 2017, p. 23).

Sendo o levante, uma ação em consequência do que não se pode mais ser suportado. Significa dizer que algo já vinha sendo sentido de forma reiterada e que alguma situação limite aconteceu para provocar o transbordo. Nesse caso, as condições de sobrevivência, vulnerabilidade social e violências

cotidianas sofridas em uma estrutura social e universitária racista, LOGBTQIAPN+fóbica, misógina e capacitista já vinham sendo sentidas há bastante tempo. Os sinais já se anunciavam nas paredes da escola em frases e desenhos com flagrantes e denúncias de violências.

Judith Butler (2017), define um levante como um movimento coletivo gerado em consequência de um limite ultrapassado. “[...] no levante, é com outros corpos que um corpo participa, tendo como base uma recusa compartilhada da ultrapassagem dos limites daquilo que pode, ou deve, ser suportado” (Butler, 2017, p. 24). Ou seja, uma pessoa sozinha não faz um levante, por mais subversiva que seja, um levante é ação em bando.

Outra característica do levante é que são movimentos provocados por pessoas excluídas, negadas, marginalizadas, invisibilizadas e apagadas que se levantam quando já não suportam mais, e essas pessoas sempre sabem o que querem derrubar. Um levante só se configura a partir de uma ação contrária ao poder que age sobre corpos dissidentes.

E se os levantes forem a expressão de uma vontade popular, uma maneira de se fazer exigências ou denunciar injustiças impostas pelas estruturas políticas estabelecidas? E se as estruturas existentes forem justamente as responsáveis pelas condições que não puderam ser toleradas – e nem deveriam se toleradas – por quem quer que seja? Se o conjunto de estruturas políticas estabelecidas não reflete mais ou não representa a vontade popular, tais estruturas permanecem legítimas? (Butler, 2017, p. 27).

A partir das questões de Butler retomamos a pergunta feita anteriormente: para que servem as paredes? As paredes constroem não só edifícios, mas subjetividades. Paredes brancas, em uma cidade como Salvador, podem significar o copo de leite já conhecido de outros períodos da história. A hegemonia da branquitude se perpetua não mais por uma ação direta como no nazismo, mas camuflada em pactos de cinismo e de benefícios como nos bem fala Cida Bento:

O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concreta, seja simbolicamente; em contrapartida, tem que servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Este é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado (Bento, 2022, p. 24-25).

Foi então que no dia 28 de setembro de 2022, um grupo de estudantes adentraram a Escola de Dança com pincéis, rolos e baldes de tinta e “picharam” as paredes do prédio novo com tinta vermelha. Uma ação performativa de levante. Simbolicamente, agrediram a branquitude e as normatividades representadas nas paredes brancas. Entraram em silêncio, dançaram, escreveram e inscreveram um berro que ecoa até hoje nos ouvidos desavisados de quem passa pelos corredores da Escola.

O cenário após essa ação foi bélico. Gritos, choros, bate-bocas, reuniões em caráter de urgência. Isto não é Arte! Ouvia-se os gritos ecoarem por toda a parte e de muitas vozes. Quem fez vai pagar! Isto é um grito calado há muito tempo! Vamos solicitar as câmeras! Nos escutem! Isto aqui tem assinatura! Depredação de patrimônio público! Alguém em meio a discussão pede a fala: Nunca vimos antes, em tão pouco tempo, praticamente todas pessoas professoras, técnicas e um grande grupo de estudantes reunidos, por conta de uma parede pintada! E os corpos, onde estão?⁵



Fig. 1. Parede da Escola de Dança da UFBA
Fonte/Fotógrafo: Arquivo pessoal.

Audiodescrição da imagem: Hall amplo com chão cinza. Ao fundo uma parede branca com vários desenhos, manchas e palavras sobrepostas em vermelho.

⁵ Como uma ação performativa para acionar memórias e projetar devires que provoquem a pessoa leitora com sensações diversas que lhe aproximem do ocorrido, resolvemos manter esta parte do texto em grafia vermelha.

Os dias seguintes foram tensos, com muitas discussões em salas, corredores e salas de reuniões. Em sua carta o movimento estudantil publicou:

Desde a inauguração do prédio novo, movimentos de expressão do corpo estudantil nas paredes da escola tem, aos poucos e cada dia mais se feito presença. A ação do dia 28 se soma às várias intervenções que ocupam as paredes de concreto nesse prédio, e que a cada dia têm se multiplicado, em diferentes paredes, por diferentes pessoas (Movimento Estudantil, 2022).

Após muitas negociações, as paredes do átrio da Escola de Dança foram pintadas de branco novamente. Algumas marcas resistem pelas escadas e corpos para lembrar o acontecimento.

5. Gota d'água

Toda coletividade pressupõe dissenso, e em contexto institucional, pressupõe hierarquias e disputas de poder: ainda que seja por uma parede, uma cor, uns quadros estampando pessoas. De um fato, não há como fugir: a brancura de algumas paredes institucionais reflete a branquitude dos corpos que elegem, em um “simples” detalhe, a cor que querem ver enquanto são vistos. O vermelho-berro cravado nas paredes, para além de um suposto desrespeito em relação à “História” ou ao patrimônio público, pareceu-nos um desmontar da própria história. Um flagra. Uma denúncia de pessoas invisibilizadas que, em atos de insurgência, constroem outras histórias nos corredores e salas de aulas.

Um ano depois desse episódio foi autorizada a construção do muralismo na Escola de Dança da UFBA. A obra foi grafada na parede em frente a entrada do Teatro Experimental. A pintura foi feita por dois artistas trans não-binários, Alien e Orín, que assinam seus trabalhos como Conversinhas Paralelas (@conversinhasparalelas). De fato, o muralismo não ficou na parede do Átrio como se projetava. Mas, tudo bem. Afinal, nunca foi sobre uma parede específica, porém, sim, sobre o que a obra representa para as muitas corpos dissidentes que já passaram pelo espaço e um convite para tantas outras que, certamente, passarão. Se não foi possível se banhar nas águas de um novo rio,

que traga em suas nascentes uma Dança mais justa e democrática, temporariamente, ficamos com a gota d'água.



Fig. 2. Muralismo na Escola de Dança da UFBA.

Fonte/Fotógrafo: Conversinhas Paralelas.

Audiodescrição da imagem: Paisagem com fundo azul emoldurada por plantas de cores e formatos diversos. Entre as plantas, aparecem animais, um mico, uma cobra, um gato, uma galinha de angola, um cachorro. Todos observam uma dança feita por corpos diversos que acontece em roda no meio da imagem.

Nós somos artistas da nossa época. E esta nossa época é imersa em contradições, expansões e também retrocessos. Eu, Alien, sou branco. Orin é negro, ambos de famílias pobres. Nossa interracialidade atravessa tudo o que fazemos e somos juntos, uma baita alquimia relacional. Eu estudei na Escola de Belas Artes mas não me formei, já Orin, foi até o final. Dona Mariquita, sua avó e ancestral, é guadiã do seu diploma. Ele estudou a enfadonha história da arte branca até o final, subiu escadas da EBA e se deparou com relíquias coloniais, violentas, exibidas nas paredes, por diversas vezes. Por muitas outras, presenciamos situações de racismo contra colegas em sala de aula. Ele aguentou tudo isso até o final, ele é a pessoa com diploma, não eu, mas quando estamos juntos, as pessoas, as vezes, nos tratam como se fosse o contrário só porque eu sou branco. A instituição é tão branca que ela está grudada em mim sem nem mesmo ter me formado. O racismo me gradua. A instituição protege seus signos de poder com unhas e dentes, os saberes nunca foram universais e o povo nunca foi bem-vindo dentro das universidades. A permanência e a expressão dos corpos que não são brancos e dentro dos padrões ainda é uma disputa e se nós cumprirmos nosso papel de artista, como Nina Simone nos ensinou, e refletirmos nosso tempo através da nossa da arte, o castelo colonial irá ruir. Tudo isso faz da universidade um espaço de adoecimento mental, especialmente para pessoas negras. O branco nas paredes é o branco da estrutura. É por isso que esta pintura é muito

importante para nós. [...] Foi um processo longo de diálogo institucional que durou um ano. [...] Neste suadíssimo espaço de expressão pintamos em estado de oração. Esta pintura é uma oferenda para todos corpos que dançam (Alien; Orin, 2022)⁶.

Referências:

- ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BENTO, C. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia da Letras, 2022.
- BUTLER, J. Levante. *In*: DIDI-HUBERMAN, G. (org.). **Catálogo Levantes**. Trad. BASTOS, J.; CARVALHO, E. de A.; BOSCO, M. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2017.
- BUTLER, J. **Problemas de Gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CARVALHO, M. M.; HABIB, I.; FREIRE, R. S.; ROCHA, L. V. (org.). **Desmonte 2**: Corpo, Gênero e Interseccionalidades. Salvador: ANDA, 2022.
- CUNHA, M. I. de. Conta-me agora! As narrativas como alternativa pedagógica na pesquisa. **Revista da Faculdade de Educação da USP**, v. 23, n.1/2, p.185-195, 1997.
- DESMONTE, Coletiva. [Correspondência]. Destinatário: Comunidade da Escola de Dança. Salvador, 26 set. 2022. Carta aberta.
- ESTUDANTIL, Movimento. [Correspondência]. Destinatário: Comunidade da Escola de Dança. Salvador, 4 out. 2022. Carta aberta.
- HABIB, I. G.; ROCHA, L. V. Desmonte: Sobre (cura)dorias, feridas e modos de ser em Arte. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.
- HABIB, I.; FREIRE, R. S.; ROCHA, L. V.; ASSIS, T. S. de. (org.). **Desmonte**: Corpo, Gênero e Interseccionalidades. Salvador: ANDA, 2022.
- MIDDLEJ, J. Nos ateliês (auto)biográficos, a arte dos movimentos de professoralização. *In*: ABRAHÃO, M. H. M. B.; BRAGANÇA, I. F. de S.; ARAÚJO, M. da S. (org.). **Pesquisa (auto)biográfica**: fontes e questões. Curitiba: CRV, 2014.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação**. Episódios de racismo cotidiano Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- NÓVOA, A.; FINGER, M. (org.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Natal: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.
- RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

⁶ Texto publicado na página do *Instagram* @conversinhasparalelas.

RODRIGUES, C. F. Narrativas de si: estratégia de formação para (re)pensar a docência articulada ao processo de formação do sujeito. **Poiesis Pedagógica**, v. 8, p. 172-186, 2010.

ZAN, D. *et al.* Grafite e pichação. **Revista Educação**. Santa Maria, v. 35, n. 3, p.465-478. 2010.

Lucas Valentim Rocha (UFBA)
lucasvalentimufba@gmail.com

Artista e professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Integrante da Coletiva DESMONTE. Co-líder do Grupo de Pesquisa PORRA. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1513-9182>

Thiago Santos de Assis (UFBA)
thiagoassisufba@gmail.com

Professor Adjunto da Escola de Dança da UFBA. Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança - Acadêmico (Mestrado e Doutorado). Doutor em Artes Cênicas (UFBA). Possui mestrado e graduação em Dança, ambos pela UFBA. É Especialista em Psicopedagogia Clínica, Institucional e Hospitalar pela Fundação Visconde de Cayru.

Mulheres visíveis: *uma entrega pra você!*

Maria Antonieta Vilela Mendes (UFG)
Rafael Guarato (UFG)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: Esta pesquisa se dedica ao processo de criação e análise do trabalho cênico intitulado *Mulheres visíveis: uma entrega pra você!* que consiste na realização de performances na forma de "entregas de dança" que corporificam histórias de mulheres violentadas. O estudo investiga as capacidades que a obra cênica possui de sensibilizar a partir de apresentação de performances de dança contemporânea em estações de metrô do Distrito Federal e posterior diálogo com o público interlocutor. A metodologia da pesquisa performativa-qualitativa tem se apresentado como importante instrumento metodológico para a lida com a prática como guia de pesquisa.

Palavras-chave: Violência doméstica; Feminismo; Performance; Dança.

Abstract: This research is dedicated to the process of creation and analysis of scenic work entitled *Visible women: a delivery for you!* consists of performing performances in the form of "dance deliveries" that embody stories of abused women. The study investigates beyond the creative process the capacity that the scenic work has to raise awareness of violence against women, from the presentation of contemporary dance performances in subway stations of the Federal District and subsequent dialogue with the interlocutor public. The methodology of performative-qualitative research has been presented as an important methodological instrument for dealing with practice as a research guide.

Keyword: Domestic violence; Feminism; Performance; Dance.

1. Objeto de estudo

O texto aqui publicado é parte de pesquisa em andamento do Mestrado em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. O estudo parte do incômodo da existência da violência doméstica e de como ela se faz presente de forma a não ser vista e não nomeada no dia a dia das mulheres. Achei importante então, dar nome a essas violências e mais relevante ainda, identificar se mulheres e homens percebem essas situações como violência e se conseguem além de identificá-las, nomeá-las.

Assim, pensando em uma elaboração artística que pudesse sensibilizar os interlocutores para a violência doméstica, chego ao trabalho cênico *Mulheres visíveis: uma entrega pra você!* que consiste em realizar performances na forma de entregas de dança, sobre histórias reais de mulheres que sofreram algum tipo de violência - física, psicológica, moral, sexual ou patrimonial.

Aprender a nomear as violências é um privilégio, pois a partir do entendimento é que temos a oportunidade de reconhecê-la e combatê-la. A psicóloga Waleska Zanello traduz bem o que quero apontar aqui:

Ao nomear certos processos ainda invisibilizados, podem alterá-los, provocando aquilo que Ian Hacking denominou de *looping effect*. Nomear é objetivar, é re-presentar, é tornar possível falar disso, ao invés de simplesmente viver isso (Zanello, 2018, p. 10).

A feminista ainda afirma que a publicação do conhecimento científico pode ser uma forma de intervenção social, tendo o saber um potencial de nomear mal estares e sofrimentos, podendo visibilizar, traduzir, certas questões para as próprias pessoas implicadas nos processos descritos (Zanello, 2018).

Rejane Jungbluth Suxberger, juíza do TJDF (Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios), publicou em 2018 o livro *Invisíveis Marias: Histórias além das quatro paredes*. Na obra, a magistrada narra histórias de violência doméstica com as quais se deparou em seus onze anos de magistratura, compartilhando uma infinidade de sentimentos que agredem os que se aventuram pelo sistema de justiça criminal e lutam para permanecer sensíveis a isso. “A violência se inicia de forma lenta e silenciosa e avança em intensidade e consequências” (Suxberger, 2018, posição 97 do kindle). Nossa sociedade convive tanto com a violência doméstica que acaba tornando-se cúmplice dessas situações.

A juíza Rejane Suxberger publicou as histórias das Marias a partir da sua experiência na magistratura, a feminista Waleska Zanello acredita que a publicação científica pode ser uma forma de intervenção social. Fica nítido o ponto de partida dessas duas mulheres: a sensibilização pelo problema social da violência contra a mulher.

Assim como essas mulheres, refletindo sobre como essas Marias podem tornar-se visíveis e levando em conta que muitas vezes não se percebem como vítimas no processo de violência, penso que uma forma de se enxergarem como cúmplices, violentadas ou violentadores (as), foi escutar histórias reais de outras vítimas, se percebendo na história narrada e entendendo seu lugar no processo de violência. Nesse estudo, trataremos da sensibilização a partir da dança, fazendo uso do historiador da arte Ernst Hans Gombrich, quando teorizou acerca das formas de comunicar, compreendendo que: “Toda comunicação humana se faz através de símbolos, através do veículo de uma linguagem, e, quanto mais articulada for a linguagem, maior a chance de que a mensagem seja transmitida” (Gombrich, 1995, p. 410).

Ao longo da vida, ser mulher pode significar muitas coisas, a depender das relações que são estabelecidas e com quem. Na obra *The traffic in women* (1975), a antropóloga social Gayle Rubin parte do argumento de que um negro é um negro, ele só vem a ser escravo em certas relações. Da mesma maneira, “uma mulher é uma mulher, ela só vem a ser uma doméstica, esposa, coelhinha da Playboy, prostituta etc. sob certas relações” (Zanello, 2018, p. 41).

Neste texto, que é uma parte de uma pesquisa em andamento, irei abordar o processo artístico de criação das performances deste estudo.

2. A construção das performances

Para organizar essas histórias como obra coreográfica, foram utilizadas três histórias do livro: *Invisíveis Marias: histórias além das quatro paredes* (Suxberger, 2018), no qual são narradas histórias reais de violência doméstica. É possível identificar que nas três histórias selecionadas as mulheres justificam a violência sofrida como uma falha pessoal, já que entendem o sucesso nas relações amorosas como uma tarefa feminina. “O jeitinho feminino é a poção mágica oferecida à mulher para reduzir conflitos, aguentar o cotidiano e defender seu casamento” (Zanello, 2018, p. 64 *apud* Bassanezi, 1996).

Ao selecionar histórias reais para a elaboração das performances, fica importante lembrar que há diversas versões de uma mesma história. Trago a autora nigeriana Chimamanda Adichie, que propõe uma reflexão importante em seu livro: Os perigos de uma única história. Ela nos conta a respeito de como as histórias entram em nossas vidas, de nossa vulnerabilidade ao conhecer uma única versão da história e de nossa capacidade de acreditar nelas, principalmente quando crianças. Se uma criança acessa apenas uma versão da história de mulheres violentadas, é grande a probabilidade dela acreditar que aquilo seja a verdade a respeito da relação das mulheres com a sociedade. A autora nos apresenta a consequência de uma história com uma única versão: “Ela rouba a dignidade das pessoas. Enfatiza como somos diferentes, e não como somos parecidos” (Adichie, 2018, p.14). Para reforçar esse argumento, trago a historiadora Lynn Hunt, que no livro A invenção dos direitos humanos, faz uma reflexão acerca do castigo público e do entendimento de que, independente de qualquer coisa, são corpos no mundo:

Assim, o castigo público solapava os sentimentos sociais, tornando os espectadores cada vez mais insensíveis: os espectadores perdiam os seus sentimentos de “amor universal” e a sensação de que os criminosos tinham corpos e almas semelhantes aos seus (Hunt, 2007 p. 113).

De início, para a participação no projeto, foram selecionadas três artistas mulheres, duas negras e uma branca, que vivessem de dança no Distrito Federal. Para a elaboração das coreografias, inicialmente as artistas foram orientadas a executar uma sequência de movimentos que estivessem acostumadas e que ficassem a vontade ao dançá-la, como em um relacionamento abusivo, onde as vítimas não entendem que estão dentro dele, pois já encontram-se tão habituadas que lhes falta a percepção da execução do seu papel naquele relacionamento. Como coreógrafa, optei por uma sequência que as intérpretes executassem sem muita reflexão ou dificuldade, já anestesiadas pela repetição, linkando mais uma vez com as relações abusivas,

nesse entendimento de que as vítimas não se percebem como violentadas, dado o nível de insensibilização.

A intérprete Bárbara Albuquerque apresentou movimentos da dança contemporânea, Karina Araújo executou uma sequência com movimentos de dança contemporânea e dança afro e Inara Ramos trabalhou com movimentos de *Dancehall*. Depois de executar uma sequência de movimentos que fossem familiares a cada performer, orientei que ativassem suas memórias a respeito de alguma violência sofrida ao longo de suas vidas femininas, e que escolhessem uma das histórias pessoais para que pudéssemos utilizá-la na elaboração da coreografia. As histórias não foram divididas com as demais intérpretes, apenas se fizeram presentes para cada intérprete em suas memórias. Assim, orientei o trabalho a partir da repetição da sequência pensando nessa situação de violência pessoal que escolheram. A partir daí, fomos alternando pausas, enfatizando a execução de alguns movimentos, trabalhando velocidades e intenções. Desta forma, a sequência inicial foi transformada, a partir das diferentes abordagens experimentadas para a sequência executada inicialmente.

O problema apenas sugeria uma resposta; não prescrevia um meio de seleção. O movimento composto é na verdade uma série de seleções, cada uma compartilhando a descoberta. Como o prêmio concedido à singularidade na adjudicação de um inspetor, a seleção do movimento é determinada no momento em que os limites do problema são transcendidos. A surpresa da descoberta eclipsa a demanda do problema e sela a decisão. A coreógrafa encontra o que não poderia ser imaginado ao colocar o problema, a resposta do corpo. A improvisação como processo coreográfico desaparece com a seleção. Sair dançando do problema levou a uma solução que não seria mais improvisada (Martin, 1985, p. 63).

Assim que, como coreógrafa estabeleci as sequências, foi dado início a elaboração da trilha sonora, trabalhada separadamente à sequência de movimentos. Entendida como elemento de composição da performance, a história escolhida para cada artista é elaborada por cada uma delas, de modo que a história de violência seja contada a partir da percepção e entendimento de cada intérprete. A partir da leitura da história completa, e orientadas por mim, as três intérpretes estudaram os textos, destacando as partes que mais chamaram

atenção a cada uma delas, até chegarem a uma versão mais curta da narrativa. Para as escolhas de seleção dos trechos e da forma como essas histórias foram contadas para nossos interlocutores, usei o argumento que José Lira utilizou na obra *Alguns poemas*, de Emily Dickinson.

Sempre que um texto é abordado por alguém, é um novo alguém que aborda heraclitianamente um novo texto, faz-se uma nova leitura, tem-se uma nova visão/ interpretação/ tradução desse mesmo texto, são captados novos aspectos intra/ extra/ co/ con/ textuais. O texto, como o ser humano, é água e não pedra. O poema é que é, o texto não (nem o tradutor): estes foram, estão sendo, poderão vir a ser (Dickinson, 2006, p. 28-29 do kindle).

A partir daí, com as coreografias já previamente cronometradas, as histórias são contadas a fim de se encaixarem nos tempos de cada dança. Em estúdio, as intérpretes são orientadas pela coreógrafa durante a gravação das histórias, para que tenham a interpretação e tempo desejados.

Assim, as intérpretes não ensaiam com a gravação de suas versões da história, mas sempre executando a sequência e sua experiência pessoal de violência. Só quem tem acesso à versão final são as pessoas interlocutoras, no momento das entregas de dança.

Trago agora as histórias completas de cada intérprete e as versões finais que foram transformadas nos áudios e coreografias para cada performance.

A intérprete Bárbara Albuquerque trabalhou na história que leva o título de: *Violência Invisível*. Para ter acesso a essa história completa, aponte seu celular para o qr code:



Podemos aqui verificar a versão da intérprete:

“Pára com essa cara de choro! você é muito emocional e isso me irrita! Carina querida, por favor, isso que você está falando é totalmente sem sentido... gente desculpa, o casamento não está fazendo bem para minha mulher... além de estar ficando roliça, vem perdendo os neurônios gradativamente. Há, não! Sério? Agora você pirou de vez! Eu não vou discutir isso! Você não está bem, está ficando maluca! Você não tem capacidade suficiente para um trabalho como esse, você tem que aceitar isso. A cada hora você fala alguma coisa diferente, diz que eu roubei seu projeto, que fui grosseiro com você, inventa umas histórias sem pé nem cabeça. Daqui a pouco vai dizer por aí que eu também bato em você! Carina passou a se isolar em casa, as repetidas agressões verbais e as humilhações a levaram ao uso diário de medicação para dormir, a distúrbios alimentares e a depressão. Não conseguia trabalhar, se recusava a uma vida social e vivia assustada, tentando fugir das câmeras que tudo gravavam. Mas acreditava que Heitor fazia para protegê-la. Carina era anulada e destruída lentamente... passou a duvidar do seu próprio valor como mulher. Sentia-se culpada por não atender aos anseios do marido a ponto de ele ter que vigiá-la com câmeras e celulares. A distorção da realidade em que ela estava inserida, a levava a crer que merecia o que estava vivendo. A levava a crer que merecia o que estava vivendo.”

Para que o leitor experiencie a performance, optei pela vivência que tive com o livro *Coreo(codes): movimentos codificados em espaços singulares* (Machado, Patrícia; Lisboa, Tom, 2022).

Modo de fazer: 1. Use fones de ouvido. 2. posicione o celular no QR code disponibilizado para acesso a performance. 3. Aproveite.



A intérprete Inara Ramos trabalhou na história que leva o título de: “#selfie”. Para ter acesso a essa história completa, aponte seu celular para o *qr code*:



Agora, podemos verificar a versão da intérprete:

“O meu nome é Lívia. Aos 56 anos, eu acreditava viver meu melhor momento. Filhos adultos que não precisavam mais de mim, desenvolvi uma autoestima que me deixou realizada e não senti falta de ter ninguém. Os meus filhos me criticavam pela maneira como eu me comportava nas redes sociais, minha rotina era compartilhada 24 horas por dia. Entre tantos amigos virtuais, conheci Marcos. 20 anos mais novo que eu, médico, descolado, apreciador de bons vinhos e de boa comida. Não demorou muito para trocarmos mensagens inbox e começamos um namoro virtual. Ele me pedia fotos íntimas e, como eu confiava nele, enviava, e ele amava receber. Até que um dia, ele sumiu de todas as redes sociais e eu não consegui mais contato. 15 dias depois, ele me enviou 3 fotos íntimas minhas por mensagem dizendo que cobrava 15 mil reais por cada uma para que elas não parassem na internet ou com os meus filhos. Fiquei

desesperada e, com todas as ameaças, juntei a economia de uma vida inteira e fiz depósitos que totalizaram 200 mil reais. No fim, descobri que ele não era nada do que tinha me falado. O seu nome era Evandro, não tinha nem terminado o ensino fundamental. E, quando parei de responder, ele enviou vídeos e fotos minhas aos meus filhos e publicou em sites na internet. Fui julgada pelos meus próprios filhos, poucos dos meus amigos permaneceram ao meu lado. Hoje, carrego um ressentimento por eles, ainda mais por consumirem o mesmo tipo de conteúdo no qual fui exposta. Eu tenho dificuldade agora em conhecer e confiar nas pessoas. O que sustenta o crime de Evandro são homens que consomem esses conteúdos e que ainda usam os corpos femininos para envergonhar ou silenciar mulheres.”

Modo de fazer: 1. Use fones de ouvido. 2. posicione o celular no QR code disponibilizado para acesso a performance. 3. Aproveite.



A performance de Karina Araújo, foi inspirada pela história: *Recomeço*. Tenha acesso a história completa apontando seu celular para o qr code:



Podemos verificar aqui a versão da intérprete:

“No dia da audiência, Zara contou detalhes da vida que viveu com o ex-marido. “Eu e minha filha éramos agredidas quase todas as semanas. Eu não sei dizer que vida era pior, no Brasil ou em Jidá. Quando me casei, pensei que seria livre no seu país. Eu queria poder usar roupas coloridas, dirigir, trabalhar, usar maquiagem, conversar com as pessoas, mas aqui foi igual ao que havia em Jidá. Eu não podia fazer nada e apanhava como apanhava lá do meu pai e dos meus irmãos. A mulher no Brasil e a mulher em Jidá são parecidas, a gente apanha do mesmo jeito. Ninguém quer saber o que a gente pensa nem o que a gente quer. Eu queria que fosse diferente para a minha filha. Eu quero que ela seja livre. Eu quero que ela trabalhe, fale e seja escutada pelas pessoas”. Zara iniciou uma nova vida com a filha. Apesar dos traumas e marcas no corpo, seguiu adiante sem olhar para trás. Pela primeira vez, experimentava liberdade de decidir o que era melhor para si e a tomar decisões sem que precisasse de um homem para representá-la. Ela não gosta de falar do passado. Os homens com os quais conviveu lhe trazem tristeza, por isso, prefere silenciar sobre os anos de angústia. Não deseja ser vista com vítima para sempre. Essa figura não a define. Antes, deseja mostrar que neste mundo de violência há sobreviventes como ela e a filha.”

Modo de fazer: 1. Use fones de ouvido. 2. posicione o celular no QR code disponibilizado para acesso a performance. 3. Aproveite.



A partir das sequências coreográficas e trilhas sonoras elaboradas, foi orientado que cada intérprete escolhesse uma mulher, considerada por elas de importante representação feminina, informação utilizada para a concepção e execução do figurino. Como essa pesquisa se desenvolve de história em história, achei válido trazer a história de cada mulher escolhida, já que suas vidas e realizações são parte desse objeto de arte que são as entregas de dança.

Bárbara Albuquerque escolheu Emily Dickinson, e para ela optei pela versão do tradutor José Lira, no prefácio do livro que traduziu da própria Emily: Alguns poemas. A intérprete Karina Araújo optou por Frida Kahlo. Para essa artista, escolhi o prefácio do livro: Frida Kahlo e as cores da vida, por Katia Canton. Inara Ramos optou por Mariele Franco, que eu poderia descrever de diversas maneiras aqui, mas optei pela música do artista Antônio Nóbrega, Quem mandou matar Marielle? Você pode encontrar as 3 descrições completas no *qr code*:



Ao organizar as performances como uma entrega de dança, importa destacar que o intuito foi proporcionar um momento de identificação da violência, seja em qualquer etapa ou ator, violentador, vítima ou cúmplice. No livro *Quase memória* (Cony, 2017), o autor traz na sua narrativa a construção de um estado de quase memória, que ele sugere como um estado onde as situações da vida real e histórias paralelas se misturam, e quem ouve as histórias

consegue identificar-se na mesma. Assim, pensando em contar as histórias de violência a partir da dança para os interlocutores, foi possível que eles se identificassem nelas.

O bailarino Randy Martin nos traz uma abordagem a respeito da obra de arte:

Trabalho, não no sentido de cumprir uma função ou transmitir uma mensagem, mas trabalhar no sentido de uma formação de ações realizadas sobre uma relação de objetos. Este é o trabalho em uma obra de arte. A dança é uma intrusão no espaço e o que ela desloca é sentido como um novo ambiente espacial entre dançarino e público. Uma pintura também move a orientação visual. Assim, em um sentido literal, a arte funciona e, ao trabalhar, produz efeitos (Martin, 1995, p. 64).

3. Metodologia

Os espectadores foram abordados pelas intérpretes nas estações de metrô do Distrito Federal e receberam um fone de ouvido com a narração de uma das histórias de violência, a qual escutam enquanto assistem à apresentação de dança. As entregas de dança aconteceram em 7 estações de metrô da região do Entorno do Distrito Federal, entre os dias 19 de agosto a 1 de setembro de 2022.

Após as apresentações houve uma outra etapa metodológica, que consistiu em entrar em contato (via telefone) com as pessoas que ordinariamente são generalizadas nos estudos de dança como "público". Este procedimento foi escolhido no intuito de individualizar a compreensão do processo de interação com a obra de dança. Após ter recebido a entrega de dança, a pessoa espectadora foi abordada pela equipe de produção, que registrou seu contato telefônico. Depois de uma semana as ligações começaram a ser realizadas, proporcionando assim um tempo de acomodação da performance. A pergunta realizada foi aberta, permitindo assim que a pessoa interlocutora pudesse compartilhar de modo mais amplo e descompromissado, suas percepções da experiência, respondendo à pergunta: O que você achou da apresentação que

experenciou na estação do metrô? As entrevistas ainda estão em processo de análise.

O projeto *Mulheres visíveis: uma entrega pra você!* teve duas temporadas em Brasília, 2022 e 2023 nas estações de metrô. Mais informações podem ser encontradas no *instagram* do projeto: @umaentregaparavoce.

Referências:

- CONY, C. H. **Quase memória**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- DICKINSON, E. **Alguns poemas**. Trad. José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- GOMBRICH, E. H. Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica. *In: Da representação à expressão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 383-415.
- HUNT, L. **A invenção dos direitos humanos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MACHADO, P.; LISBOA, T. **Core(codes): movimentos codificados em espaços singulares**. Curitiba: Drops Cultural, 2022.
- MARTIN, R. **Dance as a social movement**. n. 12, Duke University Press, p. 54-70, 1985.
- RUBIN, G. **The traffic in women**. Notes on the “political economy” of sex. *In: Reiter, Rayna (ed.) Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, p. 157-210.
- SUXBERGER, R. J. **Invisíveis Marias: histórias além das quatro paredes**. Tagore Editora. Edição do Kindle, 2018.
- ZANELLO, W. **Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação**. Curitiba: Appris, 2018.
- Quem mandou matar Marielle?** Antônio Nóbrega e Wilson Freire, Antônio Nóbrega, dist. Tratore, 2019. Música.

Maria Antonieta Vilela Mendes (UFG)
mvilelamendes@gmail.com

Bailarina formada pela Escola de Danças do Teatro Guáira (EDTG/ 1999).
Licenciatura e Bacharelado em Dança (UNESPAR/2003). Licenciatura e
Bacharelado em Educação Física (PUCPR/2003). Especialização em Estudos
Contemporâneos em Dança (UFBA/2008). Mestranda em Artes da Cena
(UFG).

Rafael Guarato (UFG)
rafaelguarato@ufg.br

Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e do
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de
Goiás (UFG). Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa
Catarina (UFSC). Líder do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança
(CNPq).

“Eu canto em Mi e eles em Lá”: performances de gênero das mulheres sambistas nas rodas de samba femininas do Rio de Janeiro

Mariana de Rosa Trotta (UFRJ)

Comitê Temático Dança, Gênero, Sexualidades e Interseccionalidades

Resumo: O artigo, parte da pesquisa de pós-doutoramento, é um processo criativo, relacionado ao processo investigativo, baseado no recorte de gênero e nas performances das rodas de samba femininas, que serão capturadas na tela. O objetivo principal é vivenciar e experienciar as performances de gênero nas rodas de samba femininas no Rio de Janeiro, com o intuito de compreender e estudar as problemáticas de gênero e raciais, e, principalmente, exaltar as performances das mulheres sambistas, para a criação de um documentário audiovisual, utilizando as ferramentas da videodança. A pesquisa está ancorada em teorias feministas, a fim de deflagrar as práticas machistas, que se reiteram por mais de um século na cultura do samba, no desejo de gerar debates e discussões potentes, para contribuir com as transformações sociais e culturais necessárias, de modo que seja possível pensar na urgência de um mundo sem misoginia e sem racismo. Indagações como “O que é ser mulher sambista?”, “A mulher sambista é interpelada socialmente como mulher sambista?”, “Que tipos de violências de gênero faz com que as mulheres sambistas desejem ou necessitem formar rodas de samba compostas somente por mulheres?”, “Como os feminismos podem denunciar e transformar a realidade e a atuação social e cultural da mulher sambista?” são questões que afirmam a potência do objeto de pesquisa, que não é um objeto estático, mas um objeto que agencia transformações nas sujeitas e sujeitos que com ele se relacionam.

Palavras-chave: Mulheres sambistas; Performances de gênero; Feminismos; Documentário, Videodança.

Abstract: The article, part of post-doctoral research, is a creative process, related to investigative research, focused on gender issues and the performances of women's samba circles, to be captured on screen. The main objective is to experience and understand the gender performances in women's samba circles in Rio de Janeiro, with the intention of comprehending and studying gender and racial issues, and, most importantly, celebrating the performances of female sambists to create an audiovisual documentary using videodance tools. The research is anchored in feminist theories to expose the sexist practices that have persisted for over a century in samba culture, aiming to generate powerful debates and discussions to contribute to the necessary social and cultural transformations, enabling us to envision a world without misogyny and racism. Questions like "What does it mean to be a female sambist?", "Is the female sambist socially interrogated as a female sambist?", "What kinds of gender-based violence lead female sambists to desire or need to form samba circles composed exclusively of women?", and "How can feminism denounce and transform the reality and social and cultural engagement of female sambists?" are issues that highlight the potency of the research subject, which is not a static object but an object that triggers transformations in the individuals who engage with it.

Keywords: Female sambists; gender performances; feminisms; documentary; videodance.

1. Nasce a cena

O artigo “Eu canto em Mi e eles em Lá”: performances de gênero das mulheres sambistas nas rodas de samba femininas no Rio de Janeiro revela o nascimento da cena. O lugar que aciona a criação, junção de sonhos e necessidades de transformar em arte o que pulsa nas veias, retinas e vivências da artista/docente/pesquisadora.

A escrita relata um filme que ainda vai acontecer, que está em fase de pré-produção, de pesquisa de personagens, do desenvolvimento do argumento, da proposta estética do documentário, da coleta de dados sobre o tema, da elaboração de perguntas que serão feitas às entrevistadas.

Por que escrever um artigo de algo que ainda não foi feito? Devolvo essa pergunta à leitora e ao leitor. Como o processo de criação em arte se transforma em uma prática teorizante, que pode desenvolver novas metodologias e provocar diversos modos de refletir sobre o objeto? É possível pensar em inovação, dentro do âmbito acadêmico e científico, entendendo a criação como algo que inaugura e inova as epistemes e práticas de uma linha de pesquisa?

Escolho o processo de criação como lugar político de pesquisa em arte e convido as/os leitoras/es a sonhar comigo o documentário que ainda irei filmar. Fechem os olhos, imaginem, o filme vai começar.

2. O que pulsa nas veias retinas e vivências

O projeto de pós-doutorado da criação do documentário *Eu canto em Mi e eles em Lá: performances de gênero das mulheres sambistas nas rodas de samba femininas do Rio de Janeiro* nasce na roda de samba, talvez no ventre da minha mãe ouvindo samba ou nas indignações do machismo presenciadas, muitas vezes escancaradas, nas rodas de samba que frequento mais de três vezes por semana no Rio de Janeiro.

Cresci em São Paulo ouvindo muito samba e MPB na vitrola da minha casa, que contava com uma coleção de mais de três mil vinis e, também, nos saraus em que participava com a minha família na casa de amigos dos meus pais, hoje saraus profissionais que revelaram alguns músicos e compositores que tocam na cidade profissionalmente. Nunca concordei que São Paulo é o “túmulo do samba”, mas sempre me considerei um “erro geográfico”, desde pequena sonhava em morar no Rio, por gostar de calor, de praia e, principalmente de samba!

Mudei-me para o Rio aos 28 anos, em 2004, e me lembro de como fiquei impressionada com o samba vivo nas ruas, muitas rodas de samba em diferentes espaços e regiões da cidade. Tem um samba que eu adoro “Mas quem disse que eu te esqueço”, de autoria de Dona Ivone Lara, que não era tão conhecido em Sampa nesta época, mas que no Rio tinha até coreografia. As mulheres, na hora do refrão do *lalaiá*, faziam o segundo *lalaiá* estendendo o braço para a frente com pequenos giros, gesticulando uma reverência. Imediatamente pensei: achei o meu lugar!!!

Na sua epistemologia a palavra samba designa dança e não gênero musical e está associada à festa e ao profano:

A palavra samba procede da expressão africana *semba* – que quer dizer umbigada – empregada para designar dança de roda. Diferentemente de algumas danças de umbigada que tinham caráter religioso [...] o momento da roda de samba era profano.

Em suas origens, portanto, a palavra samba era utilizada como sinônimo de festa e não como um gênero musical. As rodas eram conduzidas por diferentes batuques – denominação comum a qualquer manifestação que reunisse canto, dança e uso de instrumentos dos negros. Das improvisações de versos nos sambas, surge o novo ritmo musical¹.

Samba, “organizaste uma festa em mim”, verso lindo de Nelson Cavaquinho, da canção “Minha festa”. Organizaste, também, uma dança, um (en)canto, um rebolado.

¹ Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/ai-ai-ai-cem-anos-o-samba-faz/origens-do-samba-a-influencia-das-dancas-de-umbigada/>.

O problema é que nem tudo são flores, ou bons acordes, quando o samba é majoritariamente masculino em seu reconhecimento, são poucas as mulheres que ganham o mesmo destaque como compositoras ou musicistas, restando para a mulher sambista o lugar de “pastora” (mulheres que fazem o coro), mas que como diz a maravilhosa compositora, musicista e cantora Eliza Pragana, em seu “Samba Feminista” (2019), lugar de pastora é na igreja universal:

SAMBA FEMINISTA

Quando pinta uma roda de samba
Eu vou porque eu quero bem mais que sambar
Me aproximo da mesa dos bambas
Com palma de mão e gogó pra firmar
Quase sempre me decepçiono
Porque eu canto em mi eles cantam em lá
Minha voz fica itinerante,
Em cada verso ela está num lugar.
Lálalaiá...

Os rapazes dominam a roda
Desde que o samba é samba é assim
Mas a roda que é gira é mudança
E a mulherada tá quente e tá afim
Talento a gente tem de sobra,
A voz de taquara é que não está legal
Meu amigo, com todo respeito
Lugar de pastora é na universal.
Lalalaiá...

(Eliza Pragana)

A expressão tão cantada e corriqueira “desde que o samba é samba é assim” já não mais atende aos anseios feministas e antirracistas, que a cultura do samba infelizmente reitera com bastante frequência.

O preconceito, a misoginia, o racismo são pautas de reparação urgentes e no samba não é diferente, para combatê-las se renasce, se reinventa, se resiste e se reexiste:

PRA MATAR PRECONCEITO EU RENASCI

Na rua me chamam de gostosa
E um gringo acha que eu nasci pra dar
No postal mais vendido em qualquer loja
Tô lá eu de costas contra o mar

Falam que meu cabelo é ruim
É bombril, toin-oin-oin, é pixaim
O olhar tipo porta de serviço
É um míssil invisível contra mim

Sou crioula, neguinha, mulata e muito mais, camará
Minha história é suada igual dança no ilê
Ninguém vai me dizer o meu lugar

Sou Zezé, sou Leci, Mercedes Baptista, Ednanci
Aída, Ciata, Quelé, Mãe Beata e Aracy
Pele preta nessa terra é bandeira de guerra porque eu vi
Se é Conceição ou Dandara pra matar preconceito, eu renasci

Pra matar preconceito, eu renasci
Pra matar preconceito, eu renasci
Pra matar preconceito, eu renasci
Pra matar preconceito, eu renasci

(Manu da Cuica)

Minha paixão pelo samba se transforma em questões e desejo de debater as problemáticas de gênero no cenário do samba carioca, os feminismos propostos pelas rodas de samba estritamente formadas por mulheres, a dança e a música, nos espaços da cidade, para além dos palcos dos teatros. A manifestação cultural viva e pulsante batida na palma das mãos femininas.

Indagações como “O que é ser mulher sambista?”, “A mulher sambista é interpelada socialmente como mulher sambista?”, “Que tipos de violências de gênero faz com que as mulheres sambistas desejem ou necessitem formar rodas de samba compostas somente por mulheres?”, “Como os feminismos podem denunciar e transformar a realidade e a atuação social e cultural da mulher sambista?” são questões que afirmam a potência do objeto de pesquisa, que não é um objeto estático, mas um objeto que agencia transformações nas sujeitas e sujeitos que com ele se relacionam.

A mulher sambista instaura-se como núcleo da pesquisa, uma investigação de sujeitas, que ao sentirem necessidade de formar rodas de samba compostas somente por mulheres, me instigam a pesquisar e discutir a mulher racializada e não racializada no samba, as violências linguísticas e da imagem da mulher construída nas letras das músicas cantadas em rodas de

samba totalmente masculinas. Abro, assim, um canal de conversa com compositoras, musicistas e cantoras, e, também, com as autoras bell hooks, Grada Kilomba, Judith Butler, Silvia Federici, entre outras vozes femininas.

Os feminismos tornam-se indispensáveis para o protagonismo social e identitário. Os discursos feministas podem ajudar a entender a posição das mulheres sambistas, deflagrando o poder patriarcal e as amarras que levam as mulheres artistas à falta de reconhecimento e espaço, a desigualdades no mercado de trabalho, evidenciando sua voz, suas composições e performances.

O protagonismo das mulheres sambistas será documentado por meio da linguagem audiovisual e da videodança, uma videodança documental, através de entrevistas, filmagens das performances das rodas de samba, das composições e letras das músicas compostas por elas.

O documentário vai trazer para a cena cinco rodas de samba consagradas no cenário carioca, formadas totalmente por mulheres, são elas: Flor do samba, Samba que elas querem, Moça Prosa, Sambariah e Mulheres da Pequena África. Além de cantoras e compositoras de destaque na cena carioca: Áurea Martins, Teresa Cristina, Nilze Carvalho, Dorina, Ana Costa, Nina Rosa, Marina Íris, Mart'nália e Manu da Cuíca.

O longa-metragem utilizará as ferramentas da videodança, trazendo a performance das rodas de samba para a tela e a edição construída de forma a coreografar os feminismos performados. Como se ouve no samba-enredo da Mangueira, composto por Manu da Cuica e outros, campeão de 2019, "História para ninar gente grande": "Brasil, chegou a vez de ouvir as Marias, Mahins, Marielles, Malês" e todas as mulheres sambistas, que cantam em Mi e em mim.

3. Argumento

Quando Dona Ivone Lara reivindica seu posto na ala dos compositores do Grêmio Recreativo Império Serrano, em 1947, revoluciona o universo machista do samba ao se tornar a primeira mulher a integrar a ala, que não mais deveria ser chamada de ala dos compositores e sim dos e das compositoras. Somente em 1965, no entanto, é que a compositora assinou seu

primeiro samba enredo “Os cinco bailes da história do Rio”, junto com Silas de Oliveira e Bacalhau, conquistando o vice-campeonato para a escola de samba.

Dona Ivone Lara coloca para pesquisa muitas indagações sobre o papel da mulher sambista e, sendo ela uma mulher negra, a questão da mulher sambista preta, faz refletir também sobre o acúmulo da pauta identitária e racial, visto que as pioneiras do cenário do samba a terem notoriedade são mulheres negras como Clementina de Jesus e Jovelina Pérola Negra.

Em seu livro *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré (1998) afirma que o samba se desenvolveu nos redutos negros:

[...] Na realidade, os diversos tipos de samba (samba de terreiro, samba duro, partido-alto, samba cantado, samba de salão e outros) são perpassados por um mesmo sistema genealógico e semiótico: a cultura negra. Foi graças a um processo dinâmico de seleção de elementos negros que o samba se afirmou como gênero-síntese, adequado à reprodução fonográfica e radiofônica, ou seja, à comercialização em bases urbanos-industriais (Sodré, 1998, p. 35).

Negras e de origem humilde, Clementina, Jovelina e Dona Ivone trazem a força da negritude e com ela, infelizmente, também o preconceito, o lugar da desvalorização do trabalho feminino, da disputa desleal do mercado fonográfico e radiofônico. Nei Lopes, em seu livro *Partido Alto: samba de bamba* (2005), entrevista Clementina de Jesus e pergunta a ela, se apesar da sua notória carreira, se ela ganhou dinheiro. “Que ganhei dinheiro, nada!”, responde Clementina.

A utopia da ascensão social da mulher sambista parece não existir na história, salvo raras exceções, de mulheres brancas que vieram bem depois. Mas desconfio que essa utopia, Nei Lopes escreve sobre essa problemática com muita propriedade em *O samba, na realidade... utopia social da ascensão do sambista* (2012), não se deu também para a grande parte dos sambistas homens negros, maioria no universo do samba. Trata-se, portanto, de um problema racial, do racismo, mas que, no caso das mulheres, soma-se à misoginia.

Muitas mulheres sambistas que fazem parte da formação das rodas de samba femininas, que irei documentar, são mulheres pretas e a pauta racial aparece em suas canções, composições e performances, além das

performatividades de gênero. Pretendo, neste sentido, dialogar com Grada Kilomba, nas reflexões de *Memórias de Plantação* (2019) para pensar como as mulheres, e especialmente as mulheres pretas, precisam ser bem melhores que os homens para de destacar profissionalmente.

A desvalorização da carreira das mulheres sambistas deve-se, entre outras questões, ao fato de estarem associadas, a princípio, à dança e ao canto, principalmente em coro, responsáveis apenas por trazer beleza e harmonia para o ambiente do samba, tanto nas escolas de samba, a exemplo da ala das baianas que giram incessantemente, como nas rodas de samba de rua e nos terreiros.

Até bem pouco tempo, a atuação das mulheres nas escolas era muito importante em termos de *harmonia* (segundo a definição oficial, “componentes da escola diante do ritmo, do canto, da evolução”). A elas cabia a maior participação no canto e na dança, quer na ala de baianas, quer nas simples alas femininas. Tanto que, até hoje, respeitando-se um velho costume, dançar no terreiro (quadra) das escolas menos infiltradas é privilégio e obrigação das pastoras, das mulheres enfim, numa interessante sobrevivência da tradição africana observada também no candomblé (Lopes, 2012, p. 56).

Nota-se que os papéis de gênero são marcados e estabelecidos e à mulher cabem os lugares mais “alegóricos”. Em tempos em que as mulheres eram “donas de casa”, sem vaidade, que esperavam seus maridos voltarem da boemia, a mulher artista precisava ser domesticada e regulamentada. Os homens designavam seu papel no samba, tocavam os tambores para elas dançarem, papel esse que jamais era o de protagonista. Muitas canções de samba, deste período, revelam a “Amélia”, a mulher louca, a mulher que reclama.

LÁ VEM ELA CHORANDO (DINHEIRO NÃO HÁ)

Lá vem ela chorando
O que que ela quer?
Pancada não é, já dei
Mulher da orgia quando começa a chorar
Quer dinheiro
Dinheiro não há
Não há!

Carinho eu tenho demais
Pra vender e pra dar

Pancada também não há de faltar
Dinheiro, isso não, isso eu não dou a mulher
Faço descer a terra, os céus e as estrelas
Se ela quiser
Mas dinheiro não há

(Alvarenga e Benedito Lacerda)

De vedetes a assistas, de cantoras a pastoras, a mulher sambista carrega a demonização da mulher artista, desde a caça às bruxas, da mulher que dança, que toca, que compõe, que se expressa artisticamente, que atua na boemia, na noite. O sambista é malandro, embriaga-se, volta tarde para casa. A sambista, por sua vez, precisa ter um lugar marcado no samba, para não ser acusada de libertinagem.

A caça às bruxas foi, portanto, uma guerra contra as mulheres; foi uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social. Ao mesmo tempo, foi precisamente nas câmaras de tortura e nas fogueiras onde se forjaram os ideais burgueses de feminilidade e domesticidade (Federici, 2017, p. 334).

Ao ter um papel de “acessório” ou de “embelezamento” do samba, a mulher sambista que se atreve a compor e tocar sofre uma série de consequências, como não ser aceita em rodas de samba masculinas, ter que ser bem melhor musicista que a maioria dos homens para ser chamada para trabalhos profissionais remunerados. Muitas vezes são desqualificadas e silenciadas. As rodas de samba compostas somente por mulheres têm menos oportunidades de trabalho, de lugares para tocar. Quando uma mulher é convidada a tocar nas rodas masculinas, geralmente, é na posição de cantora e não de musicista, por exemplo.

A pesquisa se justifica, entre muitos aspectos, na tentativa de deflagrar as práticas machistas, que se reiteram por mais de um século na cultura do samba, com o intuito de gerar debates e discussões potentes, a fim de contribuir com as transformações sociais e culturais necessárias, para que seja possível pensar um mundo sem misoginia e sem racismo.

O intuito da criação do documentário não é somente denunciar e colocar em debate as desigualdades de gênero e a necessidade de afirmação

das mulheres sambistas ao formarem rodas de samba compostas somente por mulheres. O objetivo é exaltar a performance das mulheres sambistas, evidenciar seus diversos talentos e documentar seus sucessos. Daí a escolha em fazer um documentário longa-metragem que possa dar ainda mais visibilidade e alcance ao trabalho artístico e engajado das mulheres sambistas.

A escolha pelo documentário em formato de longa-metragem dá-se devido a quantidade de rodas de samba e personagens selecionadas para a pesquisa. Serão entrevistadas e documentadas mais de 40 mulheres sambistas, entre personalidades e integrantes das rodas de samba, com diferentes pautas a serem abordadas, como mercado de trabalho, capacitação, racismo, misoginia, histórias pessoais, canções compostas com as temáticas feministas abordadas, entre outras. Vale ressaltar, que a maioria das mulheres que terão vozes no filme nunca foram documentadas, nem mesmo as personalidades que já têm suas carreiras consolidadas e consagradas no universo do samba.

O documentário, assim, se justifica como um testemunho poderoso da resiliência e do talento das mulheres sambistas, cujas vozes e ritmos não apenas ecoam na música, mas também têm o poder de transformar normas de gênero e quebrar barreiras sociais. " Eu Canto em Mi e Eles em Lá: a resistência das sambistas cariocas", título do documentário, é uma celebração da força das mulheres no samba e um lembrete de que a música e a dança são ferramentas poderosas para a resistência e a expressão feminina. Esta é uma história que merece ser compartilhada, uma revolução que merece ser ouvida e vista.

4. A decupagem

A pesquisa se configura como uma pesquisa-intervenção em que o processo criativo do documentário é parte do mesmo processo investigativo baseado na prática da sujeita pesquisadora em narrar em diálogo com as sujeitas que existem (in)seridas no contexto das rodas de samba femininas no Rio de Janeiro, especificamente a mulher sambista em sua performance.

Trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa em que o processo criativo se relaciona ao processo investigativo baseado no recorte de gênero e nas performances das rodas de samba femininas que serão capturadas na tela. As pesquisas, tanto documental, como de campo, serão alusivas ao contexto dos espaços onde atuam e performam as mulheres sambistas.

Nesta trilha metodológica, parte da narrativa audiovisual se dá na inserção do corpo performático das mulheres nas rodas de samba, especialmente nas rodas que acontecem na rua, e nas entrevistas realizadas com as mulheres compositoras, musicistas, cantoras e integrantes das rodas formadas somente por mulheres selecionadas para a pesquisa.

A realização do documentário será roteirizada no início da pesquisa e filmada logo em seguida, utilizando as ferramentas da videodança, não pensando a videodança como uma dança performada em tela, mas como corpos que performam na roda de samba, como lugar de afirmação de gênero. As entrevistas serão realizadas em ambientes internos, para favorecer a boa captura de som, no Renascença Clube, e as filmagens das rodas de samba serão externas, na zona portuária do Rio de Janeiro, preferencialmente nas rodas que acontecem nas ruas da cidade.

As filmagens serão feitas em parceria com a Tenda do Grilo, espaço de criação audiovisual, que tem uma vasta experiência em filmagens e registros de roda de samba. Montamos uma equipe formada em sua totalidade por mulheres cineastas e que tem a acessibilidade como proposta transversal. Contamos com a presença na equipe de uma consultora de acessibilidade, com deficiência visual, no processo inteiro de produção do filme e no set de filmagem, para traduzir e interagir com as artistas durante entrevistas, rodas de samba, rodas de conversa, trabalhando em conjunto, desde a fase das pesquisas, a fim de que figurinos, cenários, letras dos sambas, que possam ter referências africanas, expressões populares, e outros, sejam contextualizados para transmitir mais intimidade com a obra e proporcionar ao público maior imersão na experiência.

Em relação às entrevistas, além das mulheres sambistas selecionadas, contaremos com o auxílio do Movimento das Mulheres Sambistas, um coletivo feminino voltado à capacitação, visibilidade e acolhimento de mulheres vinculadas ao samba.

O caminho para o processo criativo do documentário é, também, baseado na experimentação audiovisual das performances delimitadas pela pesquisa. As inserções serão registradas em fotos e filmagens. Desses registros será produzido o filme, que, posteriormente, será apresentado em festivais de cinema, audiovisual e videodança e publicado no ciberespaço.

Como as performances e dramaturgias encarnadas nesta pesquisa serão tratadas e investigadas como cartografias de gênero, utilizando o recorte transversal das questões raciais, vou dialogar com Judith Butler entendendo o gênero como um construto cultural e social e pretendo pensar as mulheres sambistas como mulheres racializadas e não racializadas, com base nas reflexões propostas por Lélia Gonzalez, Ângela Davis e Grada Kilomba.

Judith Butler em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2019) entende o gênero como uma categoria performaticamente construída, ressignificando a pergunta “O que é ser mulher?”, que em nossa pesquisa surge em outros termos: “O que é ser mulher sambista?”.

Aqui não se instaura um sujeito “nós, mulheres sambistas”, instaura-se várias sujeitas que se substantificam em “musicistas, compositoras, cantoras, com o intuito de discutir e pesquisar a performance da mulher racializada e não-racializada, o feminismo branco e o feminismo negro e, principalmente, o que movimentam essas mulheres no cenário do samba. Estendendo a reflexão de Ângela Davis de que “quando a mulher negra se movimenta, toda a sociedade se movimenta com ela”.

Criar o documentário, utilizando as ferramentas da videodança, como gênero audiovisual para documentar as performances das mulheres sambistas é uma escolha metodológica que pretende capturar na tela a potência dessas protagonistas e tudo o que elas movimentam. Um trabalho documental artístico

para retratar, através do contágio com a manifestação das rodas de samba, a arte dessas performances.

5. A proposta estética

A proposta estética para o documentário "EU CANTO EM MI E ELES EM LÁ: resistência das mulheres sambistas cariocas" deve ser sensível, envolvente e, ao mesmo tempo, empoderada.

No que se refere ao estilo visual, a paleta de cores do documentário deve ser rica e vibrante, refletindo a energia e a vitalidade das rodas de samba e das artistas. Cores quentes como vermelho, laranja e amarelo podem ser usadas para criar um ambiente acolhedor e alegre.

A composição visual desempenhará um papel fundamental na estética do documentário. Uma variedade de enquadramentos criativos para alcançar uma linguagem visual diversificada. Isso inclui planos detalhados das mãos que tocam instrumentos, *close-ups* dos rostos das artistas durante as performances, planos médios para mostrar o grupo, planos baixos para mostrar a movimentação das pernas e dos pés das sambistas e planos gerais para capturar o ambiente das rodas de samba.

O movimento de câmera pode ser dinâmico, seguindo o ritmo da música e das danças. Planos em gimbal suaves para criar uma sensação de fluidez, dança e energia nas cenas de performance.

Contrastes visuais para destacar elementos importantes. As sombras exploradas artisticamente, criando uma atmosfera envolvente e destacando as expressões faciais das artistas durante as performances.

A iluminação desempenha um papel crucial na composição visual. Durante as apresentações diurnas, criar uma atmosfera vibrante, quente e natural. Durante as entrevistas, iluminação suave que realce os rostos das entrevistadas.

Nas cenas do dia a dia das sambistas, capturar a autenticidade de suas vidas. Isso inclui imagens de preparação antes das apresentações, interações nos bastidores e momentos de descontração que revelam suas

personalidades únicas.

Os cenários onde ocorrem as rodas de samba, serão os tradicionais berços do samba carioca. Cada cenário deve ser cuidadosamente enquadrado para destacar sua singularidade e importância na cultura do samba.

A edição deve ser fluida, acompanhando o ritmo da música e das narrativas pessoais. Cortes rápidos podem ser usados durante as performances para criar energia, enquanto os depoimentos podem ser mais contemplativos, com cortes suaves para enfatizar a emoção.

Animações e grafismos devem se integrar organicamente à composição visual, complementando a narrativa de forma criativa e acrescentando camadas visuais à história.

Transições visuais significativas para conectar diferentes partes da narrativa. Isso pode incluir sobreposições suaves, dissoluções cruzadas ou mesmo transições temáticas que reflitam as mensagens do documentário.

Em relação às Imagens de arquivo e arquivos pessoais serão intercaladas imagens de arquivo históricas do samba carioca com arquivos pessoais das artistas, como fotos de infância e momentos marcantes em suas carreiras, para criar uma conexão emocional com o público.

Trazer a narrativa não linear, uma estrutura não linear como uma forma de experimentação estética, intercalando momentos emocionais com performances de dança, musicais e reflexões, criando uma montagem que mantém o público engajado e curioso.

Durante as apresentações ao vivo, projeções artísticas nos fundos dos palcos ou nas paredes próximas para criar uma experiência visual única. As projeções podem incluir imagens relacionadas à história do samba, manifestações culturais e elementos visuais que complementem a música e a dança.

A composição visual deve ser uma extensão da história, destacando a paixão, a resiliência e a diversidade das mulheres sambistas cariocas. Ela deve imergir o público na experiência das rodas de samba, ao mesmo tempo em que amplifica as vozes e as histórias dessas mulheres incríveis.

6. Cena final

A visão da pesquisadora/diretora para o documentário *Eu Canto em Mi e Eles em Lá: resistência das mulheres sambistas cariocas* vai refletir o compromisso de contar as histórias autênticas, inspiradoras e éticas das mulheres sambistas do Rio de Janeiro.

A pesquisadora/diretora tem em mente que o documentário é uma celebração da cultura do samba e da resiliência das mulheres que o praticam. Será destacado como o samba é uma forma de expressão e resistência para essas mulheres em um cenário majoritariamente masculino.

A visão da pesquisadora/diretora irá enfatizar a importância das histórias pessoais das sambistas. Cada uma delas tem uma jornada única e inspiradora, e a diretora irá dar espaço para que essas histórias brilhem.

O documentário não apenas destaca a música, dança e as artistas, mas também mergulha nas complexidades culturais e sociais do Rio de Janeiro, revelando como as mulheres estão deixando sua marca indelével no cenário do samba e na luta pela igualdade de gênero, além de atingir um público alvo diverso que vai desde as/os amantes do samba, e que irão se deliciar com a história desse gênero musical icônico e as performances cativantes das rodas de samba; as/os apreciadores da música e da dança brasileira, já que o samba é uma parte essencial da identidade nacional. Além de ser um exemplo inspirador para musicistas, músicos, artistas e pesquisadoras/es, criando memórias e acervos.

Pelas questões de gênero tão fortemente marcadas nas histórias das sambistas, a narrativa também será um ponto de ativismo nos debates que pautam a igualdade de gêneros e quebra de barreiras, servindo como uma fonte rica de material para análise e discussão. O doc. oferece uma visão única sobre como o samba, em sua forma de expressão única, reflete e desafia as normas de gênero na sociedade brasileira.

A mensagem central que espero transmitir com o documentário "Eu Canto em Mi e Eles em Lá: resistência das mulheres sambistas cariocas" é a necessidade de empoderamento das mulheres sambistas e a importância inquestionável da igualdade de gênero na música, especialmente no cenário do samba no Rio de Janeiro. Quero que o público saia do cinema ou da experiência de assistir a este documentário com uma compreensão profunda e emocional das lutas, conquistas e resistência das mulheres sambistas.

Que a mensagem de empoderamento ressoe em cada espectador/a, inspirando não apenas uma apreciação mais profunda da música e da dança, mas também um compromisso com a quebra de barreiras de gênero em todos os aspectos da vida. Queremos mostrar que o samba não é apenas uma forma de arte, mas uma ferramenta poderosa para a resistência e expressão feminina.

Que este documentário seja um catalisador para a mudança, um lembrete de que a igualdade de gênero é fundamental em todas as esferas da sociedade e uma celebração da força e paixão que impulsionam as mulheres a superar obstáculos e alcançar seus sonhos.

Abram seus olhos, o filme que você imaginou termina agora, mas não sem deixar em seu corpo toda a reverberação e cadência que o samba cria no pulsar das veias, retinas e vivências. Cena final: pessoas saem do cinema cantarolando um samba e batendo o ritmo na palma da mão.

Referências:

BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

DAVIS, A. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, b. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

LOPES, N. **Partido alto**: samba de bamba. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

LOPES, N. **O samba, na realidade...** Utopia da ascensão social do sambista. Rio de Janeiro: Malungo, 2012.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Mariana Trotta (PPGDan/UFRJ)
mariana.trotta@gmail.com

Coreógrafa, bailarina e videomaker. Professora do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ), professora associada do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, coordenadora do Laboratório de Linguagens do Corpo (LALIC/UFRJ), coordenadora do projeto de extensão *Eu canto em Mi e eles em Lá: criação e exibição do documentário*. Autora do livro *O discurso da Dança: uma perspectiva semiótica* (Ed. CRV).