

DANÇA

COMO INSURGÊNCIA E

CRIAÇÃO DE

OUTROS MODOS DE

SER

EDITORA

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança

ORGANIZAÇÃO

MARIA INÊS GALVÃO

MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA

**DANÇA COMO INSURGÊNCIA
E CRIAÇÃO DE OUTROS MODOS DE SER**

ORGS.

MARIA INÊS GALVÃO

MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA

FINANCIAMENTO

Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA

Editora ANDA.

1.^a Edição - Copyright© 2024 dos organizadores.

Direitos dessa Edição Reservados à Editora ANDA.

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

Dança como insurgência de criação e outros modos de ser [livro eletrônico] / organização Maria Inês Galvão, Marco Aurélio da Cruz Souza. -- Salvador, BA : ANDA, 2024.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-87431-43-7

1. Dança 2. Dança - Aspectos sociais
3. Decolonialidade 4. Performance (Arte) I. Galvão, Maria Inês. II. Souza, Marco Aurélio da Cruz.

24-232824

CDD-792.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Dança : Arte do corpo em movimento 792.8

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

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

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

Editora ANDA.

Av. Milton Santos, S/N.
Ondina - Salvador, Bahia.
CEP 40170-110

MARIA INÊS GALVÃO
MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA

**DANÇA COMO INSURGÊNCIA
E CRIAÇÃO DE OUTROS MODOS DE SER**

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

EDITORA ANDA, 2024.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA

ANDA

Diretoria

Dr. Alysson Amâncio de Souza (URCA)
Dr.ª Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)
Dr.ª Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho (UEA)
Dr. Vanildo Alves de Freitas (UFU)

Suplência Diretoria

Dr.ª Carmen Anita Hoffmann (UFPel)

Conselho Científico e Fiscal

Dr. Diego Pizarro (IFB)
Dr. Jessé Da Cruz (FURB)
Dr.ª Yara dos Santos Costa Passos (UEA)

EDITORA ANDA

EDITORIAL

Dr.ª Lúgia Losada Tourinho (UFRJ)
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPEL)

REVISÃO

Os autores

CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

William Gomes

CONSELHO CIENTÍFICO

Prof.ª Dr.ª Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)
Prof. Dr. Amílcar Pinto Martins (Universidade Aberta de Lisboa/Portugal)
Prof.ª Dr.ª Ana Macara
(Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH;
ULisboa – FMH – Portugal)
Prof.ª Dr.ª Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro
(Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH;
ULisboa – FMH – Portugal)
Prof.ª Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel)
Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)
Prof.ª Dr.ª Helena Bastos (USP)
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel)
Prof.ª Dr.ª Pegge Vissicaro (Northern Arizona University)
Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)
Prof. Dr. Sebastian G-Lozano (Universidad Católica San Antonio de Murcia, España)
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)
Prof. Dr. Daniel Moura (UFS)
Prof.ª Dr.ª Mônica Corrêa de Borba Barboza (UFSM)
Prof.ª Dr.ª Rebeca Recuero Rebs (UFPel)
Prof.ª Dr.ª Neila Baldi (UFSM)
Prof. Dr. Diego Pizarro (Instituto Federal de Brasília)
Prof.ª Dr.ª Melina Scialom (UFBA)
Prof.ª Dr.ª Daniela Llopart Castro (UFPel)
Prof. Dr. Adriano Bittar (UEG)
Prof.ª Dr.ª Aline Nogueira Haas (UFRGS)
Prof.ª Dr.ª Fabiana Amaral (Pesquisadora do MeDHa/UFG)
Prof.ª Dr.ª Lenira Peral Rengel (UFBA)
Prof.ª Dr.ª Isabela Buarque (DAC/UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Lara Seidler (DAC/UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Yara dos Santos Costa Passos (UEA)
Prof. Dr. Giancarlo Martins (UNESPAR/FAP)
Prof.ª Dr.ª Izabela Lucchese Gavioli (UFRG)
Prof.ª Dr.ª Amanda da Silva Pinto (UEA)

ORGANIZAÇÃO

MARIA INÊS GALVÃO é artista, docente e pesquisadora da Dança, com doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e mestrado em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É professora dos cursos de graduação (EEFD/UFRJ) e da Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/UFRJ). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC/CNPq) e do Projeto Preparação Corporal para a cena teatral (EEFD/ECO/UFRJ). Integra a diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA/2023-2025 e 2021-2023).

E-mail: inesgalvao@eefd.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6473-7763>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6816466675767658>

MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA é professor adjunto do curso Dança-Licenciatura e do mestrado em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, Portugal. Membro da diretoria ampliada da ANDA (2019-2025). Coordenador do Núcleo de Folclore e Culturas Populares da UFPel. Líder e Pesquisador do grupo de pesquisa "Arte e estética na educação" (FURB/CNPQ). Editor da Revista Brasileira de Estudos em Dança, Revista do programa de Pós-graduação em Artes da UFPel Paralelo 31 e da Editora ANDA.

E-mail: marcoarelio.souzamarco@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9243-5372>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9388759126062963>

SUMÁRIO

PREFÁCIO **9**

**Insurgências de saberes com dança
no cerrado brasileiro**
DIEGO PIZARRO

APRESENTAÇÃO **12**

MARIA INÊS GALVÃO (UFRJ)
MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA (UFPeI)

CONFERÊNCIA DE ABERTURA **15**

Prof.ª Dr.ª LEDA MARIA MARTINS
Mediação Prof.ª Dr.ª RUTH TAPUYA (PPGDAN/UFRJ)

16

Dançando o tempo espiralar com Leda Maria Martins
RUTH SILVA TORRALBA RIBEIRO

19

No Corpo o Tempo Espirala
LEDA MARIA MARTINS

PALESTRA EM INGLÊS COM TRADUÇÃO CONSECUTIVA **38**

**Pode a Performance ser Conservada?
Introdução a um Campo Contestado**
HANNA HÖLLING (Universidade de Berna/Suíça)
Mediação FELIPE RIBEIRO (PPGDan/UFRJ)

39

Apresentação de *Pode a performance ser conservada?*
FELIPE RIBEIRO

41

**Can Performance be Conserved?
An Introduction to a Contested Field**
HANNA B. HÖLLING

57

**A performance pode ser conservada?
Introdução a um campo contestado**
HANNA B. HÖLLING
Tradução FELIPE RIBEIRO

MESA **74**

Artes em redes: Encontro de Saberes
JOSÉ JORGE DE CARVALHO (UNB)
KATYA GUALTER (UFRJ)
AMÉLIA CONRADO (UFBA)
Mediação THIAGO AMORIM (UFPeI)

75

Saber em movimento:
Artes em redes – Encontros de saberes
THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS

80

GrupAR/Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede:
movências interinstitucionais
KATYA SOUZA GUALTER

103

Danças afro-diaspóricas e as artes em redes:
inclusão de saberes, educação e entrecruzos
AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA CONRADO

112

Encontro de Saberes da Dança.
Um Movimento pela Diversidade Coreográfica
nos Cursos de Dança no Brasil
JOSÉ JORGE DE CARVALHO

MESA **138**

Deficiências, Dança e Educação Somática
YUJI OKA (Canadá)
GRAZIELA ANDRADE (UFMG)
Mediação ELIZABETH MAIA (IFB)

139

Deficiência, Dança e Educação Somática:
Uma mesa de encontros somáticos no universo
de crianças com paralisia cerebral
ELIZABETH TAVARES MAIA

146

Spiral Praxis:
a dimensão afetiva no método somático de Yuji Oka
GRAZIELA ANDRADE
YUJI OKA

153

ÍNDICE REMISSIVO

154

SOBRE AUTORAS E AUTORES

PREFÁCIO

Insurgências de saberes com dança no cerrado brasileiro

DIEGO PIZARRO

Este livro é um desdobramento do 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), retroalimentando o tema da “Dança como insurgência e criação de outros modos de ser”, realizado em Brasília-DF em outubro de 2023, tendo pela primeira vez como sede o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília – IFB.

Para a Área de Dança do IFB – ativa desde 2010, quando fincou o pé na terra para dançar sem pedir licença – foi um privilégio receber a sétima edição do congresso, pois seus membros acreditam integralmente na força coletiva da criação de saberes em rede, no potencial das confluências e no compartilhamento de saberes desterritorializados. O evento, de fato, moveu a criação, a manutenção e o desenvolvimento de redes de pesquisa já existentes e por vir, além de colaborar com a divulgação e a validação do conhecimento em dança gerado desde a Academia brasileira em diálogo e interação constante com os saberes populares e ancestrais. As trocas realizadas por saberes de dança foram além da comunicação oral, pois a natureza de corpos sensíveis em relação é seguir reverberando e se transformando em outros espaços-tempo da realidade dançada.

O aspecto extensionista do evento é inegável, pois criou pontes entre os saberes acadêmicos e não acadêmicos, na verdade implodindo as pontes, fazendo todas as pessoas nadarem no mesmo rio com seus saberes intrínsecos. A experiência corporalizou a extensão universitária como a verdadeira vocação da educação superior brasileira, segundo defende o sociólogo Pedro Demo (2001).

Foi dançando, dialogando e vivendo juntos que os objetivos do congresso se manifestaram em acessibilidade e diversidade, estabelecendo o compromisso da ANDA com o acesso irrestrito ao conhecimento em/com/sobre dança para todas as pessoas. Este é de fato o único evento de caráter científico no país com foco na dança com periodicidade anual. Sua realização depende da doação de trabalho, afeto e coragem das pessoas membras da diretoria comprometidas com a continuidade e a manutenção desta rede conectável de saberes.

Acreditando na dança como campo de conhecimento e/ou arcabouço de saberes propício ao estímulo da existência de modos diversos de estar no mundo, a ANDA gera viço nas pessoas pesquisadoras brasileiras, oferecendo espaço aberto para o diálogo ao enaltecer as diferenças. Assim, o sétimo congresso moveu temas das latinidades em dança, redes de saberes e ancestralidade, feminismos, dança e política, práticas somáticas como processo de reabilitação de crianças com deficiência pela dança, dentre outros.

A oportunidade foi mesmo de confluência de saberes, pois “Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia.” (Bispo dos Santos, 2022, p. 4-5). Assim, seguimos maiores e mais caudalosas, repletas de gentes e inchadas de saberes.

Os textos escritos para este livro convidam a pensar a dança de modo insurgente, ou seja, posicionando-se contra o poder estabelecido, mais especificamente, rebelando-se contra a instauração de um único modo de se produzir conhecimento. A escrita produzida aqui a partir das comunicações e diálogos das mesas abertas do evento é uma nova oportunidade de rearticulação das ideias ora compartilhadas.

Leda Maria Martins reafirma o saber das práticas ancestrais, que espiralam no tempo e nos ensinam a dançar-cantar-tamborilar. Hanna B. Hölling questiona se a performance pode ser conservada e opta por administrar as mudanças inerentes à arte contemporânea em vez de conservar objetos originais. Katya Souza Gualter, Amélia Vitória de Souza Conrado e José Jorge de Carvalho tecem alguns dos fios que conectam as Redes de Encontros de Saberes, desde 2018, buscando as

“pluralidades constituídas pelas pessoas protagonistas das histórias não contadas”, como afirma Gualter, confluindo, transfluindo e circulando. Já, Graziela Andrade e Yuji Oka dialogam sobre a abordagem somática desenvolvida por Oka, com aplicação direta às crianças com necessidades especiais, tendo o fluxo espiral como princípio fundamental de movimento.

Testemunhando ativamente esses diálogos dançantes, Ruth Silva Torralba Ribeiro, Felipe Ribeiro, Thiago Silva de Amorim Jesus e Elizabeth Tavares Maia apresentam com competência e afetividade os textos referentes às mesas que mediarão durante o evento, suscitando na pessoa leitora ainda mais interesse pelo conteúdo das partilhas aqui publicadas.

Abrindo com a espiral do tempo de Martins e fechando com o fluxo do movimento espiral de Oka, o símbolo da espiral aparece no livro como princípio fundamental de movimento da vida. De fato, num parto normal, em condições fisiológicas normais, a bebê empurra a parede do útero com os pés para alcançar com a cabeça em direção ao canal vaginal. Quando consegue espaço, tônus e dinâmica para aparecer no mundo gravitacional, a bebê espirala em direção ao espaço externo, ao ar e às possibilidades que poderão surgir. Este livro é a materialização de uma espiral de saberes que se confluíram para suscitar conexões com o mundo. Nasceu espiralado pelas trocas faladas, movidas e dançadas e seguirá articulando-se pela interpretação conectável de quem o lê em espiral com outros mundos e modos de ser/estar.

Referências

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

DEMO, Pedro. Lugar da Extensão. //: FARIA, Dóris Santos de (org.). **Construção conceitual da extensão universitária na América Latina**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

APRESENTAÇÃO

Este ebook traz uma síntese das falas realizadas nas mesas do 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. O evento aconteceu nas dependências do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB-DF) entre os dias 11 e 14 de outubro de 2023, tendo como principal objetivo reunir pesquisadores, estudantes de graduação, pós-graduação e profissionais da área da Dança e fomentar espaço de diálogo e difusão da produção de conhecimento em Dança no país. A temática que permeou as discussões durante os eventos da ANDA no biênio 2022/2023 foi: “Dança como insurgência e criação de outros modos de ser”.

A realização do 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA se deu em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDAN/UFRJ); Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGArtes/UFPel); Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA); Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes da Universidade Federal do Amazonas e Universidade do Estado do Amazonas (Prof-Artes/UFAM/UEA); Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ); Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANCA/UFBA); Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia (PRODAN/UFBA); Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Faculdade Angel Vianna (PPGPDAN/FAV) e com apoio da CAPES, através do Programa de Apoio a Eventos no País – PAEP, e do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB-DF).

Na perspectiva de seguir avançando no processo de internacionalização do evento, que é um dos pontos importantes na avaliação realizada pelo CNPQ, contamos com a participação de duas pessoas palestrantes internacionais para compor a programação do evento, Yoji Oka (Canadá) e Hanna B. Hölling (Suíça), que se somaram aos/as nossos/as pesquisadores/as brasileiros/as.

No total, o evento contou com a participação de 448 pessoas congressistas, dentre elas inicialmente foram inscritos 345 trabalhos para apresentação Oral em Comitês Temáticos e 62 trabalhos inscritos para apresentação na Mostra Artística. Após a inscrição foram selecionados 183 trabalhos para Comunicação Oral, 06 trabalhos para Comunicação Sinalizada, 06 trabalhos para Banner, 53 para Poster Impresso e 25 trabalhos para Mostra Artística. Vislumbramos que o evento teve grande êxito, com discussões e trocas de experiências, ideias e conhecimentos entre professores/as, pós-graduandos/as/es, graduandos/as/es, artistas, comunidade local e sociedade em geral que pode acessar os trabalhos apresentados nos ANAIS do evento (<https://proceedings.science/anda>).

O 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA, se configurou como um espaço potente para o campo da arte, da cultura e da educação, por abrigar pesquisas artísticas e científicas em Dança. Como consequência as reverberações das discussões e convivências estabelecidas durante o evento, podemos perceber a formação de uma grande rede de produção de conhecimento nacional e internacional, quando as pessoas pesquisadoras que participaram do evento, retornam para suas cidades de origem levando estas discussões e ampliando os debates em seus grupos de pesquisa.

Realizar o evento, por si só, já se constituiu como uma ação fundamental nesse processo, porém, foi nos encontros entre as pessoas pesquisadoras que os objetivos se concretizaram. Tivemos a participação de pesquisadores e pesquisadoras das cinco regiões do Brasil. Nosso profundo agradecimento a todas, todos e todes que participaram e/ou colaboraram para que isso acontecesse.

Discutir a temática “Dança como insurgência e criação de outros modos de ser” foi o modo com o qual a Diretoria da ANDA oportunizou a possibilidade de ampliar as discussões acerca do que fazemos, criamos, pesquisamos e demonstrou, a partir da realização do evento, que devemos estar atentas e atentos aos movimentos que acontecem no país no que tange a produção de conhecimento em Dança sobre perspectivas não colonizadoras e a valorização de saberes desterritorializados. Nesse sentido, o que nos aponta as discussões realizadas a

partir das mesas do 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA 2023 e nos Comitês Temáticos, é a necessidade de ampliação das epistemologias e metodologias utilizadas nas pesquisas realizadas nos mais diversos programas de pós-graduação que desenvolvem pesquisas com a Dança. Da mesma forma, ficou indicado a necessidade de seguir as discussões iniciadas no evento bem como ampliar e complexificar os debates iniciados nos comitês temáticos, que resultou em ampla produção intelectual em Dança (científica e artística) depositada nos ANAIS do evento e neste livro digital com as falas apresentadas nas mesas. Assim, desejamos a todas as pessoas que disfrutem desta obra e que tenham momentos frutíferos de reflexão e criação.

MARIA INÊS GALVÃO (UFRJ)

MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA (UFPEl)

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

Prof.^a Dr.^a
LEDA MARIA MARTINS

Mediação
Prof.^a Dr.^a
RUTH TAPUYA
(PPGDAN/UFRJ)

Foto Luís Silva



Dançando o tempo espiralar com Leda Maria Martins

RUTH SILVA TORRALBA RIBEIRO

“No corpo, o tempo bailarina.”

Leda Maria Martins

No espiralar do tempo de sua ancestralidade afrodiáspórica e indígena, a poeta, dramaturga, escritora, professora e Rainha de Nossa Senhora das Mercês do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá em Belo Horizonte, Leda Maria Martins, vem nos ensinando como o corpo é lugar de inscrição de memórias ancestrais e possui um lugar fundamental na transmissão e manutenção da cultura. Com sua corporeidade preta de ensinamentos, Leda nos convida a uma dança espiralar do pensamento que coloca em questão a perspectiva colonial ocidental de tempo linear e o privilégio da razão. A autora propõe uma perspectiva espiralar do tempo e evidencia o corpo como lugar fundamental de acesso e transmissão de saber. Leda propõe uma experiência com o tempo em movimento, que se curva para frente e para trás, produzindo efeitos de reversibilidade, dilatação e contenção. A tirania linear do Cronos é contestada: o tempo cria curvas, dobras, sons e ritmos. Como no ditado popular loruba que diz que “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”, Leda faz o tempo dançar. Antes de ser uma cronologia, o tempo é então uma ontologia. Através do tempo nos constituímos: “O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias.” (Martins, 2021, p. 21). Nas espirais desse movimento, tempo e memória se refletem como um espelho d’água. E o corpo, como uma tela, expressa as marcas dessas espirais do tempo em movimento. Como Leda nos ensina: o tempo dança no corpo bailarina, criando “performances do tempo espiralar”.

Nossa rainha nos convida a entender como os corpos da diáspora africana conseguiram resistir, através de suas performances rituais, à tentativa de apagamento de suas culturas originárias e à subjugação do processo de escravização. Na conferência de abertura do 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), em 2023, em Brasília, Leda nos fez cantar e dançar de modo sincopado e sublinhou como nas culturas da diáspora africana as artes têm uma função formativa e constituem as subjetividades, sendo também uma forma de expressão das ancestralidades. Por esse motivo as performances são manifestações rituais, são gestos sagrados, já que consagram essa experimentação da vida em que através da expressividade do corpo, especialmente através do canto e da dança, o tempo espirala, os seres se manifestam, a energia vital é ativada e a magia acontece. Desse modo, a arte é sempre coletiva porque agencia várias forças. A arte tem a potência de ativar a energia vital e fazê-la circular no mundo. Através da arte, o corpo grafa o espaço, criando cosmografias ancestrais. Do lugar de experiência de que fala Leda, a arte é cura e luta, resistência e encantaria.

Outra grande oferenda que Leda nos dá é o conceito de “oralitura” que rasura a dicotomia entre oralidade e escritura que foi pedra de fundamento da colonização, privilegiando a escrita e justificando a ideia de superioridade dos povos que a possuíam. Para os povos da diáspora africana, como para os povos originários de nosso chão Pindorama, o saber está no corpo e a oralidade possui um lugar fundamental. O saber está inscrito na corporeidade, constituindo “oralituras”. Na Conferência da ANDA, Leda convocou o pensador congolês Kimbwandènde Kia Bunkesi Fu-Kiau e a palavra bântu da língua kikongo *tanga*, que significa escrever e dançar e que deriva de *ntanga*, que designa uma das dimensões do tempo. Fu-Kiau aborda uma experiência do povo congolês, e que se manifesta em vários povos de África, fincada na tríade “tamborilar-cantar-dançar” que é expressão da vida, ativação das forças vitais, movimento que faz circular o axé. Essa contribuição de Fu-Kiau é muito importante na composição do conceito de “oralituras” de Leda.

As performances rituais são oferendas dos deuses manifestas na terra que criam corpografias, que são desenhos-rastros riscados no chão do mundo, ação do tempo espiralar e infinito no corpo-mundo. Desse modo a performance ritual é um risco, um traço, uma inscrição ou uma “afrografia” nas palavras de Leda. Por outro lado, ela nos mostra como a palavra tem a potência de fazer acontecer aquilo que profere através da propagação do som. A palavra é sopro, é hálito, é vibração, é som que ecoa e ressoa no mundo. O canto, a reza, a palavra proferida é como flecha que tanto cura como mata. Essa palavra de encanto “fertiliza o ciclo vital

fenomenológico, consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado de complementaridade que assegura o próprio equilíbrio cósmico e telúrico” (Martins, 2021, p. 96)

Numa cosmopercepção de mundo em que não há separação entre natureza e cultura, entre o ser e o mundo, a força vital do cosmos dança no corpo que é passagem para as intensidades da vida. No corpo, o tempo bailarina.

Salve Leda e seu canto que encanta a academia, cura as agruras do pensamento colonial e faz o pensamento tocar o chão!

Referências

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

No Corpo o Tempo Espirala¹

LEDA MARIA MARTINS

No corpo o tempo bailarina. E em seus movimentos funda o ser no tempo, inscrevendo-o como temporalidade. O tempo inaugura os seres no próprio tempo e os inscreve em suas rítmicas cinesias.

Apesar de toda repressão, o que a história nos ostenta é que, por mais que as práticas performáticas dos povos indígenas e dos africanos fossem proibidas, demonizadas, coagidas e excluídas, essas mesmas práticas, por vários processos de restauração e resistência, garantiram a sobrevivência de uma *corpora* de conhecimento que resistiu às tentativas de seu total apagamento, seja por sua camuflagem, por sua transformação, seja por inúmeros modos de recriação que matizaram todo o processo de formação das híbridas culturas americanas.

E essas práticas, paralelas ao exercício da escrita, privilégio de poucos, formataram as novas culturas e sociedades das Américas, em um processo de mútua influência. Assim como os saberes dos europeus adentraram os universos dos africanos e dos povos indígenas, a via se deu por mão dupla: também os saberes europeus foram afetados por esses, ainda que, na ordem dos poderes, nem sempre tenham gozado ou gozem da mesma legitimidade, reconhecimento ou primazia. Conforme Roach, “os ecos nos ossos referem-se não apenas à história do esquecimento, mas a estratégias de empoderamento dos vivos por meio da performance da memória”², pois, “apesar da autoconsciência centralizadora europeia”, a África “deixa seus traços históricos entre os apagamentos incompletos, sob as superinscrições, e em camadas de palimpsestos”³.

¹ Este texto foi composto, em sua quase totalidade, com trechos extraídos de meu livro *Performances do Tempo Espiralar*, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

² Roach, Joseph. *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. New York: Columbia University Press, 1996. p. 34. Tradução minha.

³ *Ibidem*, p. 45. Tradução minha.

As culturas africanas transladadas para as Américas encontravam na oralidade seu modo privilegiado, ainda que não exclusivo, de produção de conhecimento. Assim como para os povos das florestas, a produção, inscrição e disseminação do conhecimento se davam, primordialmente, pelas performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas. Por meio delas, uma pletera de conhecimentos se retransmitiam através do corpo em movimento e por sua vocalidade, desde comportamentos mais simples, expressões práticas e hábitos do cotidiano, até as mais sofisticadas técnicas, formas, processos cognitivos, pensares mais abstratos e sofisticados, dentre eles a cosmovisão ou filosofia.

Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores.

Do corpo advinha um saber aurático, uma caligrafia rítmica, *corpora* de conhecimento. Em um dos mais antigos registros da sabedoria Tolteca, a instalação de uma nova cidade se iniciava não com a finalização das habitações, das ruas, dos templos, mas, sim, e tão somente, quando os cantos e as músicas se faziam ouvir e os tambores rufavam. Cantar, dançar. Fundava-se assim o lugar e a civilização. Como afirma León-Portilla, “Belamente se afirma no texto indígena que todas essas cidades [Teotihuacan, Azcapotzalco, Culhuacan, Chalco, Xochimilco, dentre muitas outras] começavam a existir quando nelas se estabelecia a música”⁴. E assim poeticamente nos contaram cantando:

Se estableció el canto
se fijaran los tambores, se dijo que así
principiaban las ciudades:
existía en ellas la música.⁵

Um dos cantares dos congadeiros, em Minas Gerais, nos lembra essa mesma relação plurissignificativa dos povos negros com os cantares, sua primazia:

⁴ León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos através de sus crónicas y cantares*. Quinta reimpressão. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. p. 39.

⁵ Poema Tolteca. *Apud* León-Portilla, *Los antiguos mexicanos através de sus crónicas y cantares*, p. 39.

Cheguei na casa do rei
O meu destino é cantar
Sá rainha me falou
Pisa neste chão devagar

(Cântico dos Reinados)

Nessa perspectiva, como também nos alerta Pierre Nora,⁶ a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e é transmitido pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.

No Brasil, muitos pensadores são seminais para a análise e compreensão de nossos saberes incorporados. No meu caso, desde 1997, tenho buscado matizar também o termo “oralitura” para aludir a alguns modos e meios pelos quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas, incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações, e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar, enfim.

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e como rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita. A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes.

No âmbito da oralitura gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam

⁶ Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire”. In: Fabre, Genevieve; O’Meally, Robert (Ed.). *History and Memory in African-American Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1994. p. 284-300.

por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o *logos* e as gnoses afro-inspirados, assim como diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários.⁷

Muitos pensadores, com maior ou menor ênfase, aludem ao fato de que todas as sociedades e todas as culturas têm seus modos e meios de lembrar seus conhecimentos, de rememorar suas práticas, de desenvolver processos de manutenção de seus acervos cognitivos e mesmo de questioná-los, revisar e de os modificar. Essas práticas por certo habitam o âmbito mais íntimo das relações sociais e das subjetividades dos indivíduos que as formam e as praticam, em todos os espaços e contextos das inter-relações em torno das quais gravitam conhecimentos e valores de múltipla natureza, de múltipla grandeza, dentre eles uma concepção de tempo e de temporalidades, o tempo espiralar.

No contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora, movimentos de retroação e de avanços simultâneos só podem ser mensurados e arguidos no âmbito mesmo de uma visão de mundo, de uma concepção da vivência do tempo e das temporalidades, fundadas por um pensamento matriz, o da ancestralidade, princípio *mater* que inter-relaciona tudo o que no cosmos existe, transmissor da energia vital que garante a existência ao mesmo tempo comum e diferenciada de todos os seres e de tudo no cosmos, extensão das temporalidades curvilíneas, regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva. Um tempo que não elide a cronologia, mas que a subverte. Um tempo curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural, uma *sophya* e uma cronosofia em espirais.

As cerimônias rituais ocupam lugar ímpar e privilegiado na formação das culturas negras, pois, como territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão. São registros e meios de construção identitária, transcrição e resguardo de conhecimentos. Como forma pensamento, os ritos são férteis acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos

⁷ Cf. Martins, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Ed. Perspectiva, Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997; Martins, Leda Maria. "Performances do tempo espiralar". In: Ravetti, Graciela; Arbex, Márcia (Org.). *Performances, exílios, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG/Pós-Lit, 2002.

culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance. Júlio Tavares afirma:

[...] mesmo que se reconheça a impossibilidade de se falar de um padrão universal, essencial, congelado e estrutural em toda a extensão e repetição destas formas de vida, com certeza acredita-se que podemos falar em “famílias de semelhanças”. Isto significa reiterar a existência de regularidades pontuais, nas quais o “ritual” é o que se aproxima como o elemento constante, o elemento comunicacional e repetitivo na dinâmica do processo, o elemento marcante na atividade cotidiana do fazer o movimento, o gesto, a voz, o ritmo e a elaboração de um idioma do corpo em seus modos de produzir presença e locomover. É na interseção e na articulação destes elementos no fazer do ato ritual que a unidade de linguagem, estética, ética, pensamento e sentido é operada. O corpo aparece como potente manifesto de múltiplos cenários e figura-fundo de toda a construção do processo para o qual ele atua de maneira consistente a evocar o estado de ser, a condição do estar e a manifestação do pensar.⁸

Toda a memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo. No âmbito dos ritos as performances, em seu aparato – cantos, danças, figurinos, adereços, objetos cerimoniais, cenários, cortejos e festejos –, e em sua cosmovisão filosófica e religiosa, reorganizam-se os repertórios textuais, históricos, sensoriais, orgânicos e conceituais da longínqua África, as partituras dos seus saberes e conhecimentos, o corpo alterno das identidades recriadas, as lembranças e as reminiscências, o *corpus*, enfim, da memória que cliva e atravessa os vazios e hiatos resultantes das diásporas. Os ritos cumprem, assim, uma função pedagógica paradigmática exemplar, como modelo e índice de mudança e deslocamento, pois, segundo Turner, “como um ‘modelo para’ o ritual pode antecipar, e até mesmo gerar mudança; como um ‘modelo de’ pode inscrever ordem nas mentes, corações e vontade dos participantes”.⁹

Muitos pensadores africanos acentuam a constituinte interação das pessoas com o meio ambiente, os anelos entre as dimensões física, material e a espiritual, a ideia de que há vida e existência significativa em estado mineral, na fauna, na flora, nos gases e nas águas em seus vários estados, em todos os seres,

⁸ Tavares, Júlio (Org.). *Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas, perspectivas etnográficas*. Curitiba: Appris Editora, 2020. p. 22.

⁹ Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982. p. 82.

dentre eles os humanos. Essa complexa rede de percepções sobre o cosmos, esse acervo de saberes, constitutivos fundamentais na cosmovisão de mundo africana, atravessaram o mar-oceano. Segundo Honorat Aguessy, para pensar “um *proprium africanun* deve-se ter em conta os diferentes aspectos da cultura motivados por essas três espécies de variáveis: físicas, socioeconômicas e históricas”.¹⁰ O movimento histórico desses saberes é fundamental quando refletimos sobre o *continuum* africano nas Américas das tradições daquele Continente. Aqui os sentidos do trânsito inter e transcultural, da cinesia, das transformações e permanências são chaves para sua apreensão. Aguessy afirma:

[...] a tradição, contrariamente à idéia fixista que se tem dela, não poderia ser a repetição das mesmas seqüências; não poderia traduzir um estado imóvel da cultura que se transmite de uma geração para outra. A actividade e a mudança estão na base do conceito de tradição. [...] As “sociedades” africanas movem-se num quadro dinâmico, onde a migração dos grupos constitui simultaneamente uma metáfora e uma metonímia significativas. Ao longo dessas mudanças e movimentos, sinônimos de enriquecimento dialéctico, o indivíduo nunca deixou de estar ligado à colectividade.¹¹

A tradição, segundo ainda Aguessy, “não é um período volvido”, nem “uma força de inércia”. Pelo contrário. “A tradição e o *proprium africanum* manifestam-se nos comportamentos mais actuais como nos gestos mais antigos, nas actividades manuais reflexas e reflectidas, nas actividades puramente intelectuais, nas relações com os outros, nas atitudes individuais, etc.”¹² Assim também nos ensina o sábio Mestre Didi:

Quando falo de Tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores.¹³

As práticas culturais que têm o corpo como seu agenciador privilegiado, o corpo vivo do sujeito, nos permitem assegurar que toda arte, assim como toda

¹⁰ Aguessy, “Visões e percepções tradicionais”, p. 97.

¹¹ *Ibidem*, p. 105-106.

¹² *Ibidem*, p. 112-113.

¹³ Santos, Deoscóredes Maximiliano dos. Tradição e contemporaneidade. *Apud* Santos, Inaicyrá Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA, 2002. p. 112.

performance, traduz um estilo significativo singularizador da cultura e das pessoas que a vivificam e respondem a idiomas cognitivos e filosóficos, assim como a uma plethora de referências estéticas e de modos de estilização complexos. E se pensamos em um estilo peculiar de composição e de ser, podemos assim concluir com Murray¹⁴ que “a criação de um estilo artístico, a criação de um estilo de vida [...] é a maior realização cultural. De fato, talvez seja a mais alta e a mais compreensiva conquista da cultura; pois um estilo de arte, afinal, reflete, acima de tudo, a síntese máxima do refinamento de um estilo de vida”.

Como estilo cultural, as performances incorporam e ilustram valores, e são um modo de apreensão e interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos por elas circunscritos. Nas performances rituais também podemos fruir a elaboração de suas poéticas, configuradas pelos solfejos da voz, pelas balizes do corpo em movimento e pela poética dos seus gestos. Aqui a ancestralidade vibra e restitui, performando os repertórios de nossas africanias, tanto das mais longevas quanto das mais recentes que com elas improvisam e nelas se fermentam.

Sublinhar conceitos basilares e formas de organização africanos e afro-americanos não significa expressar um ideal essencialista da tradição, pensada como um depósito de materiais e de estímulos sensoriais ou como um repertório museológico do qual a cultura e seus sujeitos pinçam os elementos que traduziriam sua origem ou identidade. Significa, outrossim, salientar os processos estilísticos de refiguração e metamorfoses que foram e são derivados de todos os cruzamentos sîgnicos e cognitivos transculturais, nos quais os signos e sua significância se apresentam em estado de trânsito e transição e, portanto, de transformação, inclusive a estética. Essa perspectiva nos habilita afirmar que, em muitas culturas, dentre elas as africanas e as afrodescendentes, a produção estética nos remete a padrões, formas, convenções e estilizações, assim como a visões de mundo que as substanciam. Pensando com Murray, podemos afirmar que nenhuma arte é a-estética, pois em toda expressão artística, por mais simples que possa parecer, sua própria existência se realiza por meio de formas e convenções estilísticas refinadas:

[...] problemas estéticos não requerem menos observação e *insight* simplesmente por ser seu conteúdo material advindo da experiência negra. Seguramente, nenhum artista pode aceitar a inferência de que sua arte seja menos artística. Nem mesmo a aparentemente mais espontânea expressão folclórica é menos

¹⁴ Murray, Albert. *The Omni-Americans: Black Experience and American Culture*. New York: Vintage Books, 1983. p. 54.

artística. Não importa quão rudimentar certa música folclórica, por exemplo, possa soar para um não-iniciado, a sua existência mesma configura-se numa forma altamente convencionalizada. Árias folclóricas, "ditties", "tunes" e baladas são chamados de tradicionais justamente porque se conformam em muito bem estabelecidos, ainda que não escritos, princípios de composição e peculiares estruturas formais de um gênero ou idioma que, sobretudo, é um sistema estético no sentido essencial ou funcional desta expressão.¹⁵

Em muitas culturas e sociedades, o deleite estético não se separa da funcionalidade de seus cantares e de suas danças, de sua artesanaria, de suas esculturas, de suas representações simbólicas, de suas ciências, de sua música, dos estilos de seus penteados, de sua arquitetura, de seus ritos e de seus manjares. O que não significa que requeiram menor atenção ou que não solicitem perspectivas crítico-teóricas ao se abordá-las e valorá-las. O povo Iorubá, por exemplo, "acessa tudo esteticamente - do sabor e da cor de um inhame às qualidades de um pigmento, à vestimenta e à conduta de um homem ou de uma mulher".¹⁶ Segundo Tiganá,

Para muitas civilizações negras, a estética não é acessória ou um sentido posterior. [...] a estética é uma dimensão tradutória das estéticas ancestrais de ser, ou seja, os traços sobre um tecido, um *oriki* (poema sagrado no universo iorubano em África), um instrumento de cordas do Mali, uma máscara, um gesto de realização, a geometria da comida num recipiente traduzem a proposta de *kalunga*.¹⁷

Dançar o tempo, inscrições bailarinas

No tempo o corpo bailarina.

Thompson Farris afirma que África inaugura uma nova história da arte, uma história da arte dançante, que encontra específica e singularmente no corpo seu veículo exponencial de veridicção e de estilização.¹⁸ Fu-Kiau também se refere à África como um continente bailarino, onde prevalece um poderoso trio, "tamborilar-

¹⁵ Murray, *The Hero and the Blues*, p. 88. Tradução minha.

¹⁶ Thompson, *Flash of the Spirit: African and African-American Art and Philosophy*, p. 5.

¹⁷ Santana, Tiganá. "Tradução, interações, e cosmologias africanas". *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 39, p. 65-77, set-dez, 2019. Edição Especial: Poéticas não Europeias em Tradução - Refundações e Reescritas desde Brasis, p. 73.

¹⁸ Cf. Thompson, Robert Farris. *African Art in Motion: Icon and Act*. Los Angeles: University of California Press, 1979. p. XII.

cantar-dançar”, por meio do qual criam-se cantos de paz, de força interna e de poder, e no qual a música “é expressão de vida, paz e harmonia”:

O povo do Congo tamborila, canta e dança para educar suas famílias com a cadência fornecida pelo som da música. Tamborilam, cantam e dançam para plantear seus mortos; eles tamborilam, cantam e dançam para fortalecer suas instituições. Eles produzem música e a desfrutam para estar em paz consigo mesmos, com a natureza e também com o universo. Tamborilar, cantar e dançar é um poderoso remédio espiritual ‘Medicin/Nkisi’.¹⁹

Numa das línguas Banto do Congo, o quicongo, o mesmo verbo, *tanga*, designa os atos de escrever e de dançar, de cuja raiz deriva-se, ainda, o substantivo *ntangu*, uma das designações do tempo, uma correlação plurissignificativa.²⁰ Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo e como tempo as temporalidades curvilíneas. A performance ritual é, pois, simultaneamente, um riscado, um traço, um retrós, um tempo recorrente e um ato de inscrição, uma afrografia.

Nessa gramática rítmica, os movimentos são de avanços e recuos, progressão e retroação, expansão e condensação, numa contração e dilatação temporais simultâneas que escandem as espacialidades também como giras desenhadas, coreografadas, cartografadas. Assim também apreende Graziela Rodrigues:

O significado de abrir o Rosário, no Congado, ou de abrir uma gira de Umbanda tem uma relação direta com os pontos específicos do espaço que guardam e recebem a memória daqueles que realizam o rito. O abrir também representa a possibilidade de dinamizar os espaços, envolvendo o movimento interior e exterior integrados nas mínimas ações. Dessa forma, dá-se a conversão dos espaços cotidianos em espaços sagrados, estando a sua arrumação relacionada ao tempo necessário de ocupação para que a memória dos antepassados possa se reinstaurar no presente. No mesmo lugar em que se abre também se fecha o Rosário, a Gira, o Giro ou a Roda. No fechamento, o tempo presente é bem localizado e o futuro de novas realizações da festividade é projetado e guardado no enigmático espaço-tempo simbolizado pelo altar ou pelo conga. [...] Os espaços estão inseridos nos corpos das pessoas numa interligação costurada em atos rituais.²¹

¹⁹ Fu-Kiau, K. K. Bunseki. “A Powerful Trio: Drumming-Singing-Dancing”. In: Chernoff, John Miller (Ed.). *African Rhythm and African Sensibility. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: Chicago University Press, 1981. p. 167. Tradução minha.

²⁰ Fu-Kiau, “Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo Concept of Time”, p. 21.

²¹ Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. p. 96.

Para o alto e para baixo, para trás e para frente, em todas as direções, o corpo esculpe no ar os anelos da ancestralidade. O corpo bailarino é tanto um corpo-chão, terra, no qual pulsa, como nas batidas dos tambores, as raízes ancestrais, o coração do ancestre; como é também, alçando-se para o infinito, um corpo-mastro, como belamente o descreve a mesma autora:

A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se ideifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que toda a estrutura possui raízes. [...] Através da posição paralela dos pés, segue-se o alinhamento de toda a estrutura óssea e a musculatura é trabalhada acompanhando seu próprio desenho, em espiral. [...] A estrutura absorve o simbolismo do mastro votivo, enunciada pelo estandarte que representa os santos de devoção. A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu. [...] Os braços e as mãos interagem na construção do mastro e da bandeira dinamizando as energias que estão acima. [...] O corpo-mastro é firme e flexível, articula-se em toda as direções, integra o dentro e o fora, em cima e em baixo, à frente e atrás.²²

Todo este processo pendular entre a tradição e a sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativador e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro. Nas danças dos Moçambiques, por exemplo, as omoplatas ritmam o corpo em expansão sobre o torso que se dobra ao encontro das partes inferiores, nas quais já fluem os liames dos pés. No samba, esse movimento dos ombros e torso enovela os quadris que se transmutam agora em espirais, o rebolejo.

Nessas coreografias, do alto ao baixo, para os lados e em várias direções, dá-se a síncope do gesto, o corpo jogado para baixo em movimento súbito, interrompendo o fluxo linear, criando o que se chamou de ginga. Segundo Sodré, “a síncope, a batida que falta”,

[...] é a ausência no compasso de marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte. [...] ~~De fato,~~ tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncope, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação temporal – palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da síncope. Sua força magnética [...] vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço.²³

²² *Ibidem*, p. 43-44.

²³ Sodré, Muniz A. C. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 11.

O movimento aqui traduz a assimetria, matéria-prima da corporeidade negra. Assim se manifesta a síncopa, mãe da ginga e de todas as giras, o corpo que desafia o vazio, os assimétricos voltejos da rítmica no corpo que parece tombar, atraído pelo chão, salta no espaço e breca a queda, em voleios sobre si mesmo e sobre a espacialidade escandida e expandida. No jogar da capoeira, o corpo desliza e balança no ar, desenha o espaço. Escorrega, mas não cai, como nos ensina Mestre Pavão: “Se no jogo ocorre algum desequilíbrio de um dos capoeiristas, o cantador, por exemplo, pode cantar lembrando que o capoeira não cai, escorrega, enfatizando o aspecto da técnica, da habilidade, da destreza necessária para o bom desempenho no jogo.” Na capoeira, segundo ele, “tudo é complementação”. Nos seus elementos, sobressai “o plano da transitoriedade, da *autopoieses*, da corporeidade, [...] em que a roda é luta, ao mesmo tempo em que não deixa de ser dança”.²⁴

A síncope do gesto exige a disponibilidade corpórea, efeito de técnicas e procedimentos apreendidos por uma metodologia também diversa, recriada no fazer, refazer que Zeca Ligiêro, ecoando Fu-Kiau, define como “cantar, dançar, batucar”, nomeando-as como “forças motrizes”. Sobre os movimentos e gestos da capoeira Angola, Ligiêro assim os descreve:

No caso da capoeira angola, o elemento do jogo está diretamente imbricado na movimentação corporal, que envolve a simulação de uma luta enquanto exercício de ataque e defesa dentro de uma técnica em que o corpo transfere o seu peso constantemente entre os braços e pernas, criando uma ponte entre o vertical e o horizontal, ora imitando animais ora criando um novo repertório de antigas frases aprendidas com os mestres e anunciadas pelos toques da orquestra de berimbau, atabaque, pandeiro e agogô.²⁵

A síncope desenha as balizas do corpo em movimento, os solfejos da voz e a poética dos gestos.

Gestos bailarinos. Assim se grafam o tempo e as espacialidades, compósitos dos voleios do corpo e das poéticas de seus gestos.

O gesto, a expressão do movimento, é um código cultural e significa socialmente. Como todo signo, em seu estatuto simbólico, o gesto, independente de sua natureza, é uma convenção, um signo-interpretante em qualquer produção

²⁴ Silva, Eusébio Lôbo da (Mestre Pavão). *O corpo na capoeira*. Campinas: Editora UNICAMP, 2008. p. 57-60.

²⁵ Ligiêro, Zeca. *Corpo a corpo: Estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011. p. 129.

semiótica de uma cultura, e por extensão, de todos os processos de construção cognitiva que essa mesma cultura opera, nos domínios social, estético, filosófico, etc.

No âmbito das performances rituais negras, o gesto, além de suas funções ditas exteriores, descritivas, ilustrativas e, mesmo, expressivas, pode e deve ser pensado como um “em si mesmo” interior e anterior, uma condensação significativa, síntese performática por excelência, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico, ideograma e hieróglifo. Para Paul Zumthor, assim como em Artaud e Meyerhold, gestos de rosto (olhar e mímica), gestos de membros superiores, da cabeça, do busto e gestos de corpo inteiro quando juntos “carregam sentido à maneira de uma escrita hieroglífica”.²⁶

O gesto, segundo Galard “é a poesia do ato”.²⁷ Na poesia verbal, “vogais e consoantes reencontram seu sabor, seu perfume, sua qualidade tátil, enquanto os caracteres alfabéticos libertam toda a simbólica de seu grafismo”.²⁸ Os gestos (diferentes do simples gesticular), encontram sua melhor tradução em sua função poética. Assim, a poesia, “em vez de ser primeiro uma coleção de objetos (verbais)”, talvez seja um processo com autonomia suficiente para operar “de maneira semelhante nas construções de palavras, nas disposições de objetos, nas composições de gestos”.²⁹ Pensando, pois, com Galard, que “a operação poética consiste em algum funcionamento dos signos (e não no uso de alguns signos)”, podemos afirmar que a “poesia, seja ela verbal ou gestual, reanima os signos extintos, para que toda prosa se torne assim mais viva”.³⁰

Também para Paul Zumthor, são ostensivas e primordiais as relações do gesto, do movimento e da dança com a poesia e com o dramático:

De qualquer maneira que o grupo social a oriente ou a limite, a função do gesto na performance manifesta a ligação primária entre o corpo humano e a poesia. [...] O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências. No monólogo do *griot*, de intervalo em intervalo deve surgir a dança para que a narrativa progrida.³¹

²⁶ Zumthor, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 207.

²⁷ Galard, Jean. *A beleza do gesto*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 27.

²⁸ *Ibidem*, p. 35.

²⁹ *Ibidem*, p. 25.

³⁰ *Ibidem*, p. 37.

³¹ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 207, 209.

No âmbito das oralituras, o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo. O gesto, como uma *poiesis* do movimento e como forma mínima, pode suscitar os sentidos mais plenos.

O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento. Em África, assim como nas Américas, “o bom dançarino é o que conversa com a música, que claramente ouve e sente as batidas, e é capaz de usar diferentes partes do corpo para criar ‘a visualização dos ritmos’”.³² Nesta perspectiva, Malone, na esteira de Thompson, conclui que “dançarinos tornam-se, eles mesmos, uma forma magnífica de arte escultural”. Em muitas sociedades tradicionais africanas, esculturas não visam retratar realística e mimeticamente o corpo, pois, em geral, apreciam mais reproduzir posturas corporais e gestos culturalmente significantes. Muitos escultores africanos, mesmo na criação de máscaras, “parecem menos interessados na precisão das representações anatômicas do que nos mais sutis processos de inferência do movimento corporal”.³³ Como assevera Sodré, na cultura negra “a interdependência da música com a dança afeta as estruturas formais de uma e de outra, de tal maneira que a forma musical pode ser elaborada em função de determinados movimentos de dança, assim como a dança pode ser concebida como uma dimensão visual da forma musical”.³⁴

A importância do gesto na evocação de Ogum é assim descrita por Graciela Rodrigues:

Ogum, cujas mãos e braços se transformam em espaços “que cortam demandas e abrem caminhos”, no movimento do corte tem a lateral da mão direita contactada com a palma da mão esquerda [...] correspondendo ao chakra solar, referente à atuação deste orixá.. Outra correspondência é que na dança guerreira de Ogum o movimento das mãos como espada, antes de projetar-se para o espaço, desenvolve-se em direção aos demais plexos situados no tronco e relacionados à postura de Ogum.³⁵

³² Malone, Jacqui. *Steppin'on the Blues: The Visible Rhythms of African American Dance*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1996. p. 15. Tradução minha.

³³ *Ibidem*, p. 11. Tradução minha.

³⁴ Sodré, *Samba, o dono do corpo*, p. 22.

³⁵ Rodrigues, *Bailarino-pesquisador-intérprete - processo de formação*, p. 53- 54.

Suzana Martins, na mesma perspectiva, descreve a conquista dos lugares que a dança de Iemanjá instala, nos giros e balanços que bordejam e delimitam os espaços:

Em outros momentos, Yemanjá Ogunté, sutilmente, executa um movimento muito comum também na dança de outros Orixás: segurando o alfanje com a mão direita, Yemanjá Ogunté alonga o braço direito e o aponta para frente, em direção ao chão, quase o tocando; num impulso rápido, com todo o corpo carregado de peso, gira sobre o eixo da coluna semicurvada, com velocidade acentuada, riscando um círculo no espaço, ao redor do seu próprio corpo. Nesse movimento rápido do giro, o volume das suas saias amplia a sensação visual do espaço que seu corpo ocupa com esse movimento abrupto, rápido e direto, criando a imagem de um tornado [...]. Segundo a filha-de-santo Janail Peixoto (1992), esse giro significa que 'Yemanjá Ogunté está delimitando o seu espaço, avisando ao inimigo que ele não pode avançar'.³⁶

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. Podemos, assim, conceber a performance ritual não apenas como inscrição do corpo nas espacialidades, mas como projeção do espaço em uma temporalidade que o espelha. As movências das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. O movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas.

Nas derivações de *ntu*, sufixo designativo das raízes linguísticas Banto, o termo *hantu*, como "categoria classificatória de lugares", designa espacialidades, assim como passagens e paisagens temporais:

HANTU é a categoria classificatória de lugares. Temos que no pensamento africano um lugar é definido com relação a um tempo. A categoria espaço-tempo forma um binômio produzido pela classificação em Hantu. As palavras ligadas aos pontos cardeais, aos espaços geográficos ou as descrições do tipo mapas estão presentes nesta categoria. Mas também ontem, hoje e amanhã. Manhã, tarde, entardecer, noite e amanhecer.

³⁶ Martins, Suzana. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA, 2008. p. 139-140.

Hantu é a qualidade de energia da localização espacial, temporal e do movimento de mudanças.³⁷

Nas danças rituais negras, as coreografias côncavas e convexas que criam um espaço de circunscrição do sujeito e do cosmos remetem-nos não apenas ao universo semântico e simbólico da ação ali rerepresentada, mas constituem em si mesmas a própria ação como temporalidade. Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição, uma grafia, uma corpografia. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória.

Mas o corpo, nessas tradições, não é tão somente a extensão ilustrativa do conhecimento dinamicamente instaurado pelas convenções e paradigmas seculares. Esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento rerepresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente.

Essa peculiar forma de expressão, que encontra no corpo seu veículo exponencial, ainda que não exclusivo, de linguagem, apoiada numa intrínseca e não-dissociável relação entre o som, o gesto e os movimentos corporais, reveste o corpo de muitos saberes, dentre eles suas rítmicas e vocalidades, bordando visualmente no ar a palavra, a música e os vocalises, imprimindo assim uma qualidade pictural às sonoridades, nelas desenhando e gravando as espirais do tempo.

Tempo, rítmica de sonoridades

Dançar a palavra, cantar o gesto, fazer ressoar em todo movimento um desenho da voz, um prisma de dicções, uma caligrafia rítmica, uma cadência. Assim se realiza a emissão da textualidade oral, nos diversos dispositivos pelos e nos quais se compõe. Na paisagem sonora, muitas formas não apenas recriam, na ordem dos enunciados, a própria reminiscência histórica dos povos africanos nas Américas, mas a reinventam, transcriam e a inscrevem, como resposos, em técnicas e performances de muitos gêneros narrativos e variadas treliças da enunciação

³⁷ Cunha Jr., "Ntu: introdução ao pensamento filosófico Bantu", p. 35.

criativa dos jogos poéticos de linguagem, reinventando os saberes estéticos em outras dicções, fraseados e nervuras poéticas.

Resguardados nas espirais da memória, vibrantes em belíssimos cânticos e contos, performados em variados timbres vocais e rítmicos, esses engenhosos, complexos e múltiplos repertórios inscrevem na grafia da voz e nos rizomas das sonoridades, como ondas e radiações, os variados trânsitos e cruzamentos poéticos. Essa plêiade de sonoridades apresenta-se desde as gestas mais extensas até as mínimas células fônicas. E está nos cantares, vocalidades, percussões, onomatopeias, assovios, pronúncias, fraseados, solfejos, vocalises, em variados processos de construção das linguagens fônicas e das musicalidades, como gravuras da voz.

Nas formulações estéticas negras, os ritmos também se distribuem e se manifestam na linguagem dos instrumentos de percussão, tradutores dessa complexa, sutil e sofisticada repercussão sonora. Jones já observara como, no pulsar dos tambores, as qualidades rítmicas se instalam como meios e dispositivos de comunicação,

[...] não pelo simples emprego dos mesmos num tipo de código Morse primitivo, como já se pensou, mas pela reprodução fonética das próprias palavras – resultando em que os africanos criaram um sentido rítmico extremamente complexo, ao mesmo tempo em que se tornavam involuntariamente perceptivos a sutilezas de timbre.³⁸

A rítmica dos tambores e a percussão de todos os instrumentos ecoam na reminiscência performática do corpo, nele fazendo ressoar as radiências do próprio tempo, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestres e os que ainda vão nascer, pois “o ritmo africano contém a medida de um tempo homogêneo (a temporalidade cósmica ou mítica), capaz de voltar continuamente sobre si mesmo, onde todo fim é o recomeço cíclico de uma situação”.³⁹ Segundo Zumthor, os tambores “anunciam a palavra verdadeira, exalam os sopros dos ancestrais”.⁴⁰

O corpo-tela é um corpo-imagem

³⁸ Jones, *O jazz e sua influência na cultura americana*, p. 35.

³⁹ Sodré, *Samba, o dono do corpo*, p. 19-20.

⁴⁰ Zumthor, *Introdução à poesia oral*, p. 177.

Geralmente, adereçamos as imagens na sua qualidade visual, privilegiando o olhar, a janela da alma, como evocavam os gregos. Mas as imagens podem ser também sonoras e cinéticas e estas suas qualidades são contíguas. Em muitas das realizações estéticas e criativas aqui evocadas, o convite a ver é precedido pelo convite a escutar, pois também nos revelam a formação e o registro de imagens; mas imagens que se apresentam aos nossos olhares e à nossa escuta. Esta interdependência é relevante e convida à expansão não apenas de nossos olhares, mas também de nossa capacidade de ouvir e de toda nossa percepção sensorial, pois a escuta das imagens é uma das entradas para este universo em que os movimentos, os sons, as luminosidades e os aromas têm cores e desenharam paisagens de saberes, âmbito privilegiado das oralituras.

O corpo-tela, como imagem material e mental, fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e condensação, não nos remete apenas às inscrições peliculares e aos adereços e adornos corporais e, por consequência, ao privilégio das poéticas da visibilidade, pois evoca também, como sonoridade, a evidência auditiva, o prescrutar dos ouvidos, a ativação intensa dos registros auriculares. Em sua qualidade icônica, visual, provoca o olhar, pois a “experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo”, como afirma Bosi.⁴¹ Mas a imagem não se resume ou reside apenas em sua qualidade icônica e na sua atração pictural, não é somente um ícone do sujeito ou do objeto “que se fixou na retina”, pois se expande como imagem mental, na qual o “ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência...”, como argumenta Bosi.⁴² Conforme esse autor, os sons e as palavras, como expressão, “trazem ainda em si marcas, vestígios ou *ressoo* de uma relação mais profunda entre o corpo do homem que fala e o mundo de que fala”⁴³ e a imagem, como signo, vem marcada “em toda a sua laboriosa gestação, pelo escavamento do corpo”.⁴⁴

O corpo-tela como corpo-imagem faz-se também como imagem mental, aliando a aparência do ser às suas vibrações, portando e postulando pensamentos. Como nos alerta Etienne Samain, imagens são formas pensantes. Como tal, veiculam pensamentos que de várias maneiras nos afetam e cuja recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e

⁴¹ Bosi, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990. p.13.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p.40. Grifo do autor.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 42.

suas aderências, pois “toda imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar”.⁴⁵ Segundo ainda o mesmo autor, “toda imagem é uma memória de memórias”, ou seja, “uma sobrevivência”, uma “supervivência” que, ao combinar em si “um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais)”, constitui “uma forma que pensa”. Formas pensamento que, ao se associarem, assim como as frases verbais ou musicais, são “capazes de despertar e promover ‘ideias’ ou ‘ideações’, isto é, *movimentos de ideias*”.⁴⁶

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se enlaçam e entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos ou pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória. Como tal é *kinesis*, impulso cinético, uma condensação significativa, síntese performática por excelência, em toda a gama extensiva de sua natureza, como hábito, conduta, léxico e ideograma. Um corpo, síntese poética do movimento. Um corpo hieróglifo.

Complexo, poroso, investido de múltiplos sentidos e disposições, este corpo, física, expressiva e perceptivamente, é lugar e ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos, emoldurados por uma engenhosa sintaxe de composições.

Clivado de descontinuidades, reversibilidades, giras temporalizantes, ondas de expressões sonoras e rítmicas, o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social. O corpo-tela é assim também um *corpus* cultural que, em sua variada abrangência, aderências e múltiplos perfis, torna-se *locus* e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético. Um corpo historicamente conotado por

⁴⁵ Samain, Etienne. “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”. *In*: _____ (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012. p. 22. Grifos do autor.

⁴⁶ *Ibidem*, p.22-23.

meio de uma linguagem pulsante que, em seus circuitos de ressonâncias, inscreve o sujeito enunciator-emissário, seus arredores e ambiências, em um determinado circuito de expressão, potência e poder.

Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos.

PALESTRA EM INGLÊS
COM TRADUÇÃO CONSECUTIVA

PODE A PERFORMANCE SER CONSERVADA?

INTRODUÇÃO A
UM CAMPO CONTESTADO

Prof.^a Dr.^a

HANNA HÖLLING

(Universidade de Berna/Suíça)

Mediação

Prof. Dr.

FELIPE RIBEIRO

(PPGDan/UFRJ)

Foto Luís Silva

Hanna B. Hölling | Bern University of the Arts



APRESENTAÇÃO DE
Pode a performance ser conservada?

FELIPE RIBEIRO

Pode a performance ser conservada? Antes de qualquer tentativa de resposta há que se deter sobre a própria formulação da pergunta. Se a hipótese de conservação se coloca a performance, a que circunscrevemos essa prática? Estaria a conservação apta a reconhecer os limites da performance? Estaria ela confrontando ou reiterando uma noção tão prevalente de imediaticidade do acontecimento? Estaria ainda esta pergunta fadada à dinâmica paradoxal de procurar preservar trabalhos e eventos de artes, cuja ontologia é justamente a do desaparecimento, como nos coloca Peggy Phelan? Estaria, portanto, a conservação diante de uma armadilha melancólica de buscar posteridade onde só se encontra perda? Sugiro que seja nesse ponto que a pergunta se dobra sobre si mesma, não se contentando com o esperado. É nesse ponto, pois, que a hipótese de conservação da performance redireciona a provisoriedade dessa arte de volta àquela que historicamente resiste às mudanças. Hanna Hölling parece assim inverter a questão e nos perguntar se “pode a conservação ser performada?”

A consistência desse ato extrapola o jogo de palavras. Hölling que é professora da Universidade de Artes de Berna (HKB) atrelada ao Instituto de Materialidade em Arte e Cultura, desestabiliza os modos operantes da conservação, e sua busca por documentação, registro e manutenção. A arte de performance, como sabemos, se constitui em meio ao desconforto do processo fagocitário das instituições de arte e cultura que aceitam, assimilam e capitalizam as críticas endereçadas a si pelas vanguardas do início do século passado, desde que tais críticas constituam obras que possam ser exibidas e comercializadas. Na esteira da desmaterialização do objeto de arte entre a força do planejamento conceitual e o deslocamento espaço-temporal do acontecimento em ressonâncias, intensidades e ativações, o que poderia ser uma conservação da performance senão uma performance de conservação?

Certamente essa percepção é mais facilmente assimilável por performers do que pelos trabalhadores de reservas técnicas de museus. Daí a enorme contribuição do trabalho de Hölling, pois se junta a estes profissionais propondo reflexões basilares que revejam os paradigmas que geram e sustentam as

instituições de arte e cultura. Sua proposição, concreta, converge a elaboração de cunho estético-filosófico, às consequências diretas de organização econômica, laboral, e política do circuito da arte. A autora sugere que matéria é materialidade. Ou seja, é sempre um estado-matéria, cujos comportamentos e relações com o entorno engendram cada existência a um arco temporal singular. Assim, da mesma forma a que a performance está sujeita ao acúmulo de seus estados variáveis, a própria noção de conservação deve ser considerada em sua provisoriedade, visto que seus conhecimentos são mutáveis e coerentes com crenças de cada época. Estudar conservação, neste sentido é estudar a história da conservação, as mudanças em suas crenças, filosofias e procedimentos. Que mudanças são capazes de preservar a conservação enquanto disciplina e campo de atuação?

Sob os augúrios deste tempo presente, a disputa pela readequação de matéria em materialidade, se torna uma boa entrada da conservação à virada dos novos materialismos. Mas conserva também uma ligação explícita com o pensamento de Henri Bergson. O autor que nos presenteia com um diagrama em que matéria é sempre matéria e duração – e logo a porção matéria da matéria já é matéria e duração, e assim sucessivamente – acaba por concluir que é o tempo sua principal constituinte.

Da forma como vejo, a proposta de Hölling ao priorizar a porção duração da matéria, acaba por valorizar e recuperar o trabalho de curadoria. Visto que sob a égide da mudança e não da fixação, o trabalho de cuidado com a obra, não está prescrito, mas em constante adaptação e solicitando um tipo de inteligência sensível que opere sob acompanhamentos singularizados capazes de assistir cada trabalho em sua arte de inscrever o tempo.

Longe de produzir uma resposta definitiva sobre a pergunta que dá título ao artigo, Hölling prefere a via árdua e necessária de contrariar expectativas, e propor uma conservação que reconheça, mais do que resista, à mudança. Quiçá o que esteja em jogo é uma inversão de poderes em que ao tentar conservar a performance desvia do risco de encerrá-la em seus pseudo-limites e opta por performar um processo autorreflexivo sobre o que constitui um arquivo, uma coleção, ou um museu.

Can Performance be Conserved? An Introduction to a Contested Field⁴⁷

HANNA B. HÖLLING

Can performance be conserved, and if so, how? And what does it mean to conserve performance? Performance works—ephemeral, sensitive to site, embedded in history and often tied to the body of the artist—have long been considered beyond the reach of conservation and restoration, which have traditionally focused on objects, rather than moving bodies. And yet, situating conservation next to performance offers an intriguing point of entry for theoretical and practical investigations. Examined through the lens of conservation, what is performance, and what might it become? What might this new disciplinary lens reveal about performance—and what about conservation? As an evolving practical-theoretical paradigm and a way of theorizing and bringing objects to conscious attention, how does conservation itself change vis-à-vis these new “objects”? Is conservation sustainable, as an imperative, principle and category, or do performative works necessitate distinct modalities of care?

This essay begins with these questions, recognizing that answering them entails a task extending beyond mere pages. These inquiries serve as the foundation for the collaborative interdisciplinary research project, *Performance, Conservation, Materiality, Knowledge* funded by the Swiss National Science Foundation 2020-24 at Bern University of the Arts (fig. 1).⁴⁸ The project, spanning a comprehensive

⁴⁷ This is an amended script for a keynote lecture delivered at ANDA, Dance Association 2023 Congress in Brasília, Brazil, October 11-14, 2023. It leans on Hanna B. Hölling, “Performance: Conservation, Materiality, Knowledge,” unpublished project proposal for the Swiss National Science foundation (2019) and on Hölling, Jules Pelta Feldman and Emilie Magnin “Introduction: Caring for Performance” in *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. 1, edited by Hanna B. Hölling, Jules, Pelta Feldman and Emilie Magnin (London and New York: Routledge, 2023), 1-20, DOI: 10.4324/9781003309987-1 (further abbreviated to “*Performance*, vol.1.”).

⁴⁸ *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge* is a four-year collaborative research project led by Hanna B. Hölling (principal investigator) in collaboration with Jules Pelta Feldman (postdoctoral fellow), Emilie Magnin (doctoral candidate), Joanna Lesnierowska

research curriculum and culminating in two forthcoming anthologies—*Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care* (Routledge, vol.1, 2023; vol. 2 forthcoming)—adopts a distinctive perspective. It engages with performance and performance-based artworks, treating them as both material and conceptual entities, and examining them through the lens of conservation (fig. 2).⁴⁹

Being of limited duration and involving human and non-human bodies, performance challenges the common assumptions that a work of art can be fixed, static and “conservable”—an object easily constrained by established systems of documentation and archival powers. Because performance often refuses any enduring material manifestation, to pursue its conservability may seem paradoxical. Moreover, the relatively short temporal timeframe in which performance materializes is complicated by the very notion of traditional conservation.

Accustomed to perpetuating object-based artworks, traditional conservation has too often disregarded the intangible aspects of heritage conveyance: the transmission of memory, skill, technique and knowledge that are crucial to the sustenance of performance. Indeed, the practices of oral history, body-to-body transmission and ritual inheritance that are so crucial to performance’s longevity were long disregarded by Western institutions. Yet at the same time, as contemporary art has expanded to require more complex care, conservation has also developed as a discipline, creating new discourses and practices that revise, augment and often fundamentally reconceptualize the role of conservator—and the very paradigm of conservation—in contemporary society.

Performance: Conservation, Materiality, Knowledge, puts emphasis on the critical-reflective approach to and in conservation that has long been overlooked in the larger theoretical debates concerning whether and how performance remains. Well beyond the technicalities of mending and fixing the unruliness of matter,⁵⁰ conservation becomes as a way of theorizing and bringing objects to conscious attention. Most importantly, conservation provides valuable theoretical and practical tools for approaching the most intractable challenges raised by performance and its afterlives.

(artistic collaborator), Charles Wrapner (project assistant), Valerian Maly (former associated artistic collaborator) and Electra D’Emilio (former project assistant).

⁴⁹ *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge*, SNSF project website, <https://performanceconservationmaterialityknowledge.com/>, accessed December 27, 2023.

⁵⁰ On these aspects, see Peter N. Miller and Poh Soon Kai, eds., *Conserving Active Matter*, New York: Bard Graduate Center, 2022; Fernando Domínguez Rubio, “Preserving the Unpreservable: Docile and Unruly Objects at MoMA,” *Theory and Society* 43, no.6 (November 2014): 617–645.

Performance conservation remains a multifaceted, if simultaneously still contested field. It spans the forms and modalities of documentation and the intricacies of building, systematizing, creating and accessing the archive; the care for material and objectual residues such as props, remains, relics and the technical apparatuses of performance and ending with the transmission of varying forms of knowledge—*a priori* and *a posteriori*, embodied and immaterial, experiential, empirical and abstract, situated and collective. Given this richness of modalities through which performance remains, each of which contribute to the question of conservation but never exhaust it, it is less a question about whether performance is conserved but rather, What does it *mean* to conserve performance?

In the project, we have shifted the conservation's focus from technologies and materials to discourse and followed a more encompassing notion of care.⁵¹ To understand better how works of art are "cared for," rather than simply "looked after," the project has assembled a debating network centered on this question by the means of annual colloquia and research meetings with scholars across multiple disciplines as well as practicing performers in visual and performing arts. Their presence and sharing of knowledge have vastly contributed to our thinking.⁵²

To ask what it means to conserve, we ought to situate conservation in dialogue with other human sciences—art history, philosophy, sociology, performance and museum studies—to broaden and deepen knowledge about performance. Moreover, we need to situate objects (e.g. conservation's objects and tools) and humans (e.g. conservators, custodians and other stakeholders) in an active agential network of co-dependencies and co-constitution, rather than

⁵¹ Several other initiatives took on the idea of the enduring life of performance having paved the ground for our thinking: Inside Movement Knowledge (Netherlands Media Art Institute, 2009–10); archiv performativ: Ein Modellkonzept für die Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst (Zurich University of the Arts, 2010–12); Collecting the Performative with The Live List (Tate, Van Abbemuseum, Maastricht University, 2012–14); Documentation and Conservation of Performance (Tate, 2016– 21); Reshaping the Collectible: When Artworks Live in a Museum (2018–21).

⁵² I owe deep thanks to my colleagues in the project, Jules Pelta Feldman and Emilie Magnin, for sharing with me the intellectual path of the last four year. In addition to the writers whose essays contributed to *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care* vol. 1 and 2 (2023 and forthcoming), these have included Marina Abramovic, Marilyn Arsem, Philip Auslander, Gabi Berlinger, Claire Bishop, Amy Brost, Barbara Büscher, Rivka Eisner, Florian Feigl, Thomas Gartmann, Kate Hennessy, Sabine Himmelsbach, Amelia Jones, Sarah Kenderdine, Sooyoung Leam, Esa Nickle, Alva Noë, Florian Reichert, Heike Roms, Michaela Schäuble, and the team behind the research project *Collecting the Ephemeral: Prerequisites and Possibilities for Making Performance Art Last*, led by Wolfgang Brückle and Rachel Mader.

subordinating one to the other (e.g. objects to humans according to the Enlightenment tradition). Following philosopher Jane Bennett's political ecology and ideas derived from new materialisms, things, just like humans, are considered vibrant materialities that have the capacity for their own tendencies, propensities and trajectories.⁵³ Interacting with the new active and acting, agential objects, we might find ourselves being instructed as to *what these objects want*.⁵⁴ Confronted with objects that dictate their conditions of care, we must not only revise the principles of our professional ethics, but also our behaviours as carers.

What is called caring?⁵⁵

In the common sense, "caring" means to tend to others, or to demonstrate kindness and concern.⁵⁶ Assuming vulnerability as a constant, caring is an interactive process that unfolds itself in the relationship between the carer and the cared for. Today's care ethics, exemplified by writer-activists like Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha and the Care Collective, is indebted to the pathbreaking work of scholars of feminism and disability. Among many others, Virginia Held, Eva Feder Kittay and Joan Tronto argued for the critical necessity of care not only interpersonally but also as a fundament of institutions and systems.⁵⁷ For

⁵³ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 107. See also Hanna B. Hölling, "Introduction: Object—Event—Performance," in *Object—Event—Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s*, ed. Hanna B. Hölling (New York: Bard Graduate Center, 2022), 1–39; Pip Laurenson, "Charisma and Desire in the Conservation of Performance Art," in *Performance*, vol. 1, 23–49, doi: 10.4324/9781003309987-3; and "Vitality and the Conservation of Performance," in *Performance*, vol. 1, 70–92, doi: 10.4324/9781003309987-5.

⁵⁴ For an expanded variant of this argument, see Hölling's response to Rebecca Schneider in: Schneider and Hölling, "Not, Yet: When our Art is in Our Hands," in *Performance*, vol. 1, 50–69, doi: 10.4324/9781003309987-4.

⁵⁵ The question is inspired by Bernard Stiegler, "What is Called Caring: Beyond the Anthropocene," translated by Daniel Ross, *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 21: 2–3 (2017), 386–404.

⁵⁶ Before it acquired the meaning of tending to wounds and helping them heal, the word "care" was linked with Old English "caru," meaning "sorrow, anxiety, grief, burdens of mind," and in Old French with care for animals (feeding or grooming).

⁵⁷ See: Andreas Chatzidakis, Jamie Hakim, Jo Littler, Catherine Rottenberg and Lynne Segal, *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence* (London: Verso, 2020); Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha, *Care Work: Dreaming Disability Justice* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2018); Virginia Held, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global* (Oxford: Oxford University Press, 2006); Eva Feder Kittay, *Love's Labor: Essays on Women, Equality, and Dependency* (New York: Routledge, 1999); Joan C. Tronto, *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care* (New York: Routledge, 1993).

philosopher Bernard Stiegler, care encapsulates the theme of “thinking care-fully,” an imperative for co-habitation with other beings.⁵⁸ Caring is, if pursued ethically, a continuous, rather than intermittent, activity, not only a reaction to acute injury or illness but a foundation of wellbeing that requires constant tending.

The cultivation of care might mean a care-full cultivation of material actancy that implicates our concert to how artworks and objects dictate their conditions of care. Because for Stiegler, the very act of thinking might “start to understand itself as caring,” we might go as far as to say that knowledge, as a materialization of thinking, is care. But how might we perform conservation as an ethics of care while conserving performance?

A controversy unfolded in 2020 when the Baltimore Museum of Art announced reallocating funds designated for “collection care” to increase staff salaries, aligning with a commitment to providing a living wage for every employee.⁵⁹ Critics argued that the commendable goal of ensuring fair compensation for staff should not be conflated or associated with the maintenance of art pieces. However, the evolving landscape of conservation, which increasingly involves a broader network of artists, performers, witnesses, and various professionals and non-professionals, as explored in numerous contributions to our Performance volume, blurs the distinction between caring for human beings and caring for artworks.

To understand and cultivate care as an advanced conservation is to parse performance as a product of this social-cultural entanglement, engaging ecological— rather than holistic—thinking that goes beyond the principles of object conservation. Only in this way might conservation start to understand itself within a wider ethic of care.

Continuing performance

In the realm of visual arts, “performance art” is often traced back to the Futurist and Dadaist movements at the onset of the twentieth century. Yet, it was the experiments undertaken by the Gutai group and Allan Kaprow's Happenings that ushered in a transformative phase during the 1950s-60s, propelling performance art

⁵⁸ Stiegler, “What is Called Caring.”

⁵⁹ Jules Pelta Feldman, “Selling Point: Julia Pelta Feldman on Deaccessioning as Restitution,” Artforum.com, November 20, 2023, www.artforum.com/slant/julia-pelta-feldman-on-deaccessioning-as-restitution-84506.

into a more influential position within the artistic avant-garde. From the 1950s to the 1970s, the expressions of action, movement, and body-based practices converged to form a distinctly recognized genre. A few notable pioneers exemplify this evolution: Yves Klein and Yoko Ono with their conceptual contributions; Yvonne Rainer, Trisha Brown, and Simone Forti, who engaged in cross-disciplinary experiments with dance and performance; Herman Nitsch and Carolee Schennemann known for ritualistic actions; Marina Abramovic, Tehching Hsieh and Chris Burden renowned for endurance works; Fluxus artists like Alison Knowles, George Brecht and Eric Anderson showcasing everyday actions; Laurie Anderson exploring the fusion of performance and music; and Joseph Beuys and Milan Knížák alluding to political theatre. From Vito Acconci and Bruce Nauman's performances for the camera to the exploration of the public sphere by Adrian Piper, Valie Export, Ana Mendieta and David Hammons, the diverse practices outlined above underscore how performance can manifest in various shapes and forms. Operating in the interstice between different media, it borrows elements from diverse art forms, thus complicating prevailing (modernist) discussions on media purity and specificity.

Performance can involve an individual action of an artist or of a group of artists in a given place and at a given time and might form and rely on a relationship between the audience and the performers. Performance claims to center the body more insistently than other media, whether as aesthetic category or physical engine, and can be spectacle and/or lens-based. Performance complicates not only the concept of time as permanence, but also notions of individual authorship, intentionality and authenticity. Moreover, it upsets the traditional aesthetic position that an artwork is self-contained and self-sufficient, and that its identity might be conveyed by its singular materialization.

In its immediacy, performance is the most direct way of experiencing art. By means of its ubiquitous activation of all the senses and the elevation of the viewer to a condition of participation, performance achieves instantaneous presence. It is often led by chance and contingency, i.e. by the accidents of its actions and settings.

It follows that the creation of any common strategy regarding the "treatment" of performance, whether intellectual or practical (or the creation of a "conservation treatment" for that matter), remains impossible.

Generally, four modalities are in play for the potential existence of performance after the act: reenactment or reperformance, the conservation of residual objects, the verbal or bodily transmission of knowledge, and various types of documentation. The objectification of live events and presence—whether via

performance relics or reperformance—has been harshly criticized by artists, critics and scholars who insist on performance's resistance to museum and market.

Reenactments of performances from the 1960s and 1970s—freshly subject to both historicization and nostalgia—allow these works to be projected not only into museum spaces, but also into the art histories they shape. Reenactments raise pressing questions. Performance's vicinity to theater legitimizes the possibility of its repetition—whether by the artist herself, her descendants, or by other performers—while it also conflicts with the common interpretation of a performance as an authentic, unrepeatable moment. Swiss-Togolese artist Davide-Christelle Sanvee engages in the re-performance and reinterpretation of works by Swiss artists from the past. Jules Pelta Feldman argues that Sanvee creates a living archive that goes beyond a mere revival, aiming to infuse her own perspective and presence into the historical narrative of performance art.⁶⁰ Rather than a straightforward revival, Sanvee's re-performances involve a transformation, shaped by her unique identity as a Black woman. In doing so, she challenges established notions of authenticity and origin. Sanvee emerges, as Pelta Feldman puts it, as an active historian in this context, not confined to strict reproduction but actively making past works her own. This is a form of a "living preservation," wherein artworks are kept alive through continual reinterpretation.⁶¹

Given art history's continued focus on the material, performances are often left to endure in the residual objects—often costumes, props, stage sets or images and text created for or during the performance—that remain after the act. These are generally understood to require preservation in their original, authentic condition—a view that reflects traditional conservation's tenet about keeping artworks as unchanged material objects. The transmission of knowledge, whether oral or bodily, is often crucial in sustaining performance, both within the art world and far beyond it, such as in ritual dances and processions. Yet such transmission, resistant to extra-bodily materiality, requires a shift in mentality away from the object-centrism characteristic of collecting institutions. Now as before, the documentation of performance—films, texts, scripts, scores, oral histories and witness reports—remains crucial. Documentation not only registers interactions between the work and the viewer and anchors the unstable event in time, but also performs an

⁶⁰ Jules Pelta Feldman, "Davide-Christelle Sanvee's *La performance des performances* As Critical Conservation," in *Performance*, vol. 2, forthcoming.

⁶¹ Pelta Feldman, "Davide-Christelle Sanvee's *La performance*;" and Hölling, Pelta Feldman, Magnin, Introduction to *Performance*, vol. 1, 1-20.

instructive, educative and authoritative function that might also inform the performance's future actualization.

These strategies, based in live transmission, traditional object conservation, or documentation, evolve around what might be named the changeability of performance. A performance's changeability, its constant fluctuations between ontologically distinct events, objects and residues, and between gestures and documentation, poses questions about the persistence of the artwork's identity through change.⁶² Are filmic and written documentation, scripts, scores, oral histories and witness reports—still the most common means for sustaining performance—sufficient for securing its future? How do technological obsolescence, the ageing of storage media (film, video, photography and software) and their accompanying processes of migration, emulation and reinterpretation already alter what they meant to capture objectively and durably in the first place? If the work exists in multiple manifestations and to the same extent in props, leftovers and relics as well as in oral narratives, memories and knowledge (both tacit and explicit), what does this mean for its conservation, and how does it matter?

Performance in theory

A considerable amount of the conceptualization of performance and its lasting impact has been shaped in response to Peggy Phelan's assertion about the inherent ephemerality of performance: "Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance."⁶³ This argument has led to several significant implications: The understanding of performance as fundamentally transient and only partially capturable through documentation as well as the proposition that its disappearance is both an aesthetic and political necessity. However, Phelan's perspective also establishes two essential conditions for preserving performance

⁶² Hanna B. Hölling, "The Aesthetics of Change: On the Relative Durations of the Impermanent and Critical Thinking in Conservation," in *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation*, ed. Erma Hermens and Frances Robertson (London: Archetype, 2016), 13–24.

⁶³ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993), 146.

that form the core of conservation theory and practice: The inevitability of change and the absence of identity between a performance and its documentation. Numerous scholars, critics, and artists have challenged the idea that performance is inherently ephemeral. Amelia Jones and Philip Auslander have complicated the hierarchy of performance and documentation, suggesting that photographic documentation can be a valid experience of a work (Jones) or may even constitute the work itself (Auslander).⁶⁴ Contrary to Phelan's emphasis on disappearance, Rebecca Schneider has theorized that "performance remains" through ritual repetition and citational acts.⁶⁵ By shifting the focus, as proposed by performance scholar Gabriella Giannachi, "from the historical live event to its mediation and transmission,"⁶⁶ the centrality of the event diminishes, giving way to the view of the historical event as something that, in Christopher Bedford's words, "splinters, mutates, multiplies over time infinitely in the hands of various critical constituencies in a variety of media"—a viral ontology of performance.⁶⁷ This perspective closely aligns with the author's stance, yet there is more.

Rejecting the authority of text and concrete archive has been crucial in exploring performance as a record, as seen in Diana Taylor's work, which distinguishes between the bureaucratic, colonially imposed "archive" and the embodied "repertoire."⁶⁸ The repertoire signifies performance's endurance through the bodies that learn, enact, and transmit it. These processes are evident not only in anthropological studies of how ritual is passed down through generations but also in the workings of institutional memory that enable artworks with performative or ephemeral elements to be revived in museum spaces. Whether originating from institutional or bodily spaces, the realization of performance, according to André Lepecki, is never fixed in the original potentiality but is unlocked in numerous virtual

⁶⁴ Amelia Jones, "Temporal Anxiety/'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation," in *Archaeologies of Presence*, ed. Gabriella Giannachi, Nick Kaye and Michael Shanks (London: Routledge, 2012), 197–221; Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation," *Performing Arts Journal*, no. 84 (2006): 1–10.

⁶⁵ Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (London: Routledge, 2011).

⁶⁶ Gabriella Giannachi, "Performance at Tate: The Scholarly and Museological Context," *Tate Papers* 8 (2014).

⁶⁷ Christopher Bedford, "The Viral Ontology of Performance," *_in Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, ed. Amelia Jones and Adrian Heathfield (London: Routledge, 2012), 77–89. See also Judit Bodor, "The 'Extended Life' of Performance: Curating 1960s Multimedia Art in the Contemporary Museum," in *The Explicit Material: Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, ed. Hanna B. Hölling, Francesca Bewer and Katharina Ammann (Leiden: Brill, 2019), 117–41.

⁶⁸ Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003).

possibilities, driven by a will to reenact.⁶⁹ The consideration of performance sustainability and conservation transcends art history, finding a place in the interdisciplinary domain of performance studies. Richard Schechner's concept of "twice-behaved behavior" challenges the idea of an as having an "original," since it is always already a repetition.⁷⁰ On the other hand, Fred Moten's exploration of improvisation in Black culture views creativity, adaptation, and change as essential elements, challenging the perception that they hinder rather than contribute to a vibrant and enduring performance tradition.⁷¹ Black radical performativity, as we learn from Kelly Morgan, plays here a crucial role.⁷²

Institutionalizing performance

Today, the ubiquitous presence of performance in museum exhibitions, festivals, art fairs and as spontaneous events forces us to consider ways in which performance can be perpetuated and conserved. Not only have numerous institutions, museums, and galleries started to integrate performance into their programs, but, notably for conservation purposes, performance is also now being collected alongside traditional mediums such as painting and sculpture. The institutionalization of performance—its commissioning, acquisition, registration, exhibition, conservation, loaning, and archiving—alters its nature. These procedures transcribe and adapt performance works into formats that can be assimilated by existing museum structures. The amplified attention to performance coincides with a broader emphasis on engaging audiences, accompanied by a greater allocation of resources to special events and projects with a temporal focus.

Tino Sehgal serves as a prominent and frequently discussed example of performance intersecting with standard museum practices. Upon acquisition, Sehgal insists that museums refrain from creating digital, paper, or any other records

⁶⁹ André Lepecki, "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances," *Dance Research Journal* 42, no. 2 (Winter 2010), 31.

⁷⁰ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), 36.

⁷¹ Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

⁷² Kelly Morgan, "Peeling the Paint off the Walls: Kelli Morgan on Black Performance and Racial Justice in Western Institutions—A conversation with Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman and Emilie Magnin," in *Performance*, vol. 1, 188-199.

of his works, relying solely on the memories of museum staff.⁷³ Despite these challenging conditions, Sehgal is among the most extensively collected contemporary performance artists, playing a crucial role in discussions surrounding the conservation and institutionalization of performance. The significance of his work is intricately tied to the conditions imposed upon their acquisition. However, what distinguishes his work's challenge to the museum is its departure from conventional models of institutional critique. Instead of directing attention towards the politics of museums, it (HE?) uniquely exerts pressure on the operational structures and bureaucracies inherent to these institutions. It remains uncertain however whether the approaches applied to Sehgal's art will remain specific to him, constituting a unique aspect of his artistic practice rather than a method that can be broadly applied to other artists. The reconciliation of museum processes for performance might involve creating space for practice and rehearsal within the museum, employing movement artists as staff members responsible for preserving, learning, transmitting, and performing performative works, and fostering close collaboration between curators and conservators. Given that such practices necessitate significant human and economic investments, a pertinent question emerges: Will performances engender new rules, or will they continue to be regarded as exceptions?

Emilie Magnin explores an alternative rules and care models through collective stewardship.⁷⁴ She suggests departing from the conventional museum cycle of storage and exhibition, proposing regular activations. Drawing an analogy between performance and mycelium, Magnin envisions a distributed, resilient system that mirrors the adaptability of performance.⁷⁵

⁷³ Pip Laurenson and Vivian van Saaze, "Collecting Performance-based Art: New Challenges and Shifting Perspectives," in *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, ed. Outi Remes, Laura Macculloch, and Marika Leino (Berlin: Peter Lang, 2014), 27–41.

⁷⁴ Emilie Magnin, "Caring for the Living: The Conservation of Performance Art," *Museum and Social Issues: Contested Conservation* special issue (forthcoming); Magnin, "Shifting Roles in Performance Art Stewardship," in *Performance*, vol. 2 (forthcoming).

⁷⁵ Emilie Magnin, "Shifting Roles in Performance Art Stewardship," in *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. 2 (London and New York: Routledge, forthcoming)

Conservation of performance as conservation of contemporary art

Whether metaphorically grasped as an eternal biological network of sustenance, the conservation of performance is embedded in, and indebted to, broader discourses in the conservation of contemporary art and in the theory of conservation. As a practical and discursive field, contemporary art conservation has produced a number of ambitious reference works that are relevant to the conservation of performance, including on the topics of installation art, media art and the so called “time-based media,” digital art and kinetic works.⁷⁶ Along (and at times within) these writings, and accompanied by a solid number of symposia and colloquia there developed a contemporary conservation theory which has had a major impact on the way that conservation is practiced. One of the observations that has been made in this context is that the scientific freeze paradigm, and by extension, the use of science to scrutinize and stabilize truths about objects, may no longer be applicable to works created post-1960.

Performance posits a fundamental challenge to many core tenets of conservation work by denying the primacy of the object. Although object-independent thinking in conservation might be traced back to the Variable Media Initiative (2003),⁷⁷ one of the most significant departures from object-centrism and its associated ideas of originality and material authenticity was the biographical approach drawn from Igor Kopytoff’s “cultural biography.”⁷⁸ With important implications for performance conservation, this approach postulates that the meaning of an object and the effects it has on people and events may change during

⁷⁶ A vast number of references concerning the conservation of contemporary art prevents us from listing them here. To only name, across chronologies: Miguel Angel Corzo, ed., *Mortality Immortality: The Legacy of 20th-Century Art* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999); Ijsbrand Hummelen and Dionne Sillé, eds., *Modern Art: Who Cares?* (London: Archetype Books, 2006); Hanna B. Hölling, *Paik’s Virtual Archive: Time, Change and Materiality in Media Art* (Oakland: University of California Press, 2017); Tatja Scholte and Glenn Wharton, eds., *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012); Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Media* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013).

⁷⁷ Alain Depocas, Jon Ippolito and Caitlin Jones, “Permanence through Change: The Variable Media Initiative,” 2003, www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html, accessed January 12, 2022.

⁷⁸ Igor Kopytoff, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process,” in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 64–91.

its existence, due to changes in its physical state, use and social, cultural and historical context. The concept of the biography enables us to construct artworks' "lives" as individual trajectories that might, or might not, demonstrate a similar pattern of change.⁷⁹ Rather than preserving original objects, then, the conservation of contemporary art is thought of as managing change—an idea most prominently inscribed into the conservation scholarship by Pip Laurenson. Applying ideas from the philosophy of music and analytical philosophy, Laurenson has argued for a rethinking of the notion of the authentic in relation to works which are based on a score or instruction and might be thickly or thinly described.⁸⁰ Ideals of authenticity and originality began to give way to theoretical considerations of iteration and difference. In light of these developments, conservation has evolved past the idea of prolonging its objects' material lives into the future and become "an engagement with materiality, rather than material—that is, engagement with the many specific factors that determine how objects' identity and meaning are entangled with the aspects of time and space, the environment, ruling values, politics, economy, conventions and culture."⁸¹ From managing change to the understanding of all works as having durations— whether short or long—we come to the understanding of artworks as tethered not only to a specific materiality, but also to a specific temporality. That we experience works even of bronze and stone as eternally stable, continuous with the past moment in which they were made, is an illusion. What was once considered as an enduring, quasi-stable object, with determinable, often singular author and origins might in this light become a slowly unfolding event— something that ages and acquires patina. Performances and events might be understood to exist in a potentially infinite number of instantiations, untethered to a specific temporality, and be reperformable. As I have shown elsewhere, the materiality of artworks is temporal and relational, a web of inter- and intra-dependencies that can be approximated through the lens of new materialisms and ecological thinking in which the conservation of performance is firmly situated

⁷⁹ Renée van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte, and Sanneke Stigter, "Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation," in *ICOM-CC 16th Triennial Conference Preprints, Lisbon, 19–23 September 2011*, ed. Janet Bridgland (Paris: International Council of Museums, 2011).

⁸⁰ Pip Laurenson, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations," *Tate Papers* 6 (2006).

⁸¹ Hanna B. Hölling, "The Technique of Conservation: On Realms of Theory and Cultures of Practice," *Journal of the Institute of Conservation*, special issue The Future of Conservation 40, no. 2, (2017): 87–96, doi: [10.1080/19455224.2017.1322114](https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1322114).

through the recent contributions to the field.⁸² These ideas follow upon the “social turn” in conservation theory, with its early manifestations in the conservation of so-called ethnographic collections via the scholarship of Miriam Clavir,⁸³ and their later enunciation in Salvador Muñoz-Viñas’s *Contemporary Theory of Conservation* (2005).⁸⁴ Muñoz-Viñas posits conservation as a subjective and interpretational process, and the conservator as someone who impacts and changes the work. No longer understood as a “passive custodian,” the conservator today is aware of her interpretative power and serves, according to Paul Eggert, “as a competing and complementary authorial (or editorial) agency” who affects our understanding of the concept of the work.⁸⁵ Not only is creativity entering the conservation realm,⁸⁶ but conservation itself is understood increasingly creatively and interpretatively.⁸⁷ Finally, the consideration of time might allow us to question not only the traditional tenets of “re”—restoration, reversibility and retreatability—but also the very issue of time in which, and in the anticipation of which, conservation is performed. Could a reorientation of conservation toward the present, rather than the future (as in “preserving works for the future generations”), render it more sensitive to the most pressing issues of our times, such as social justice and commitment to diversity and equality? Caring for a work of art may be just one moment or aspect of the larger project of conservation. Through performance, which is radically *now*, a question emerges: why not preserve, and indulge, the present, as the only reality to which we have access?⁸⁸

⁸² Hölling, “The Technique of Conservation;” Hölling, “Exhausting Conservation: Object, Event, Performance in Franz Erhard Walther’s Werkstücke,” in *Object—Event—Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s*, ed. Hanna B. Hölling (New York: Bard Graduate Center, 2022), 62–84; Hélia Marçal, “From Intangibility to Materiality and Back Again: Preserving Portuguese Performance Artworks from the 1970s” (PhD diss., Nova University Lisbon, 2018).

⁸³ Miriam Clavir, *Preserving What is Valued: Museum, Conservation and First Nations* (Toronto: University of British Columbia Press, 2002).

⁸⁴ Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Elsevier, 2005).

⁸⁵ Paul Eggert, *Securing the Past: Conservation in Art, Architecture, and Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 112.

⁸⁶ See chapter “Archival Activations and Creative Conservation,” in Hölling, *Paik’s Virtual Archive*, 158–60; see also Jonathan Kemp, “Conservators, Creativity, and Control,” *Studies in Conservation* (2023), doi: 10.1080/00393630.2023.2241246.

⁸⁷ Jules Pelta Feldman, “Reperformance, Reenactment, Simulation: Notes on the Conservation of Performance Art.” *21: Inquiries into Art, History, and the Visual/ Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, vol. 4, no. 4 (2023):675-711, doi: 10.11588/xxi.2023.4.100738.

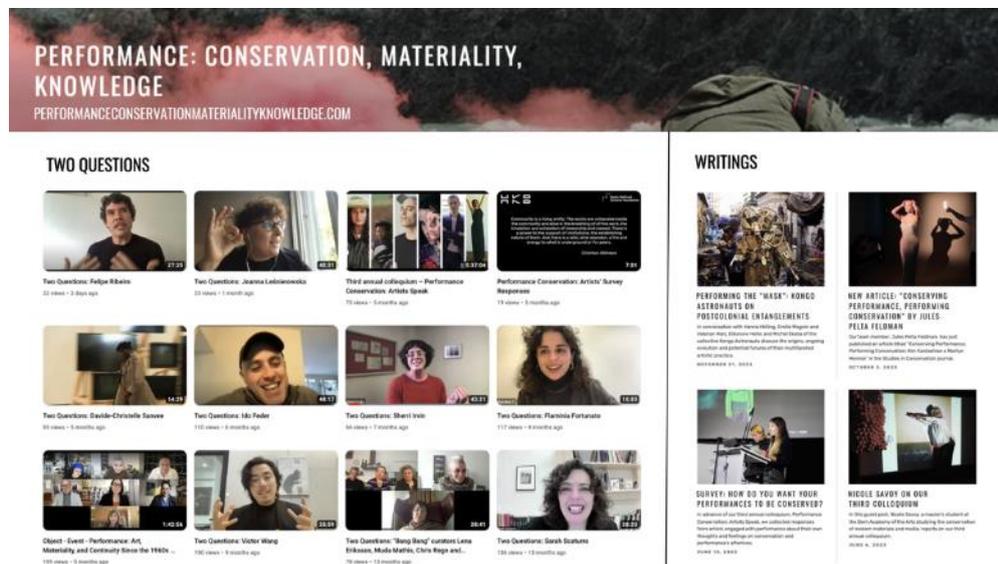
⁸⁸ This question resonates with Henri Bergson’s conception of time, in which the past preserves itself endlessly in the present while the present passes. Henri Bergson, *Creative Evolution* (1907; first English edition published 1911); see also Gilles Deleuze, *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (New York: Zone Books, 1991 [1966]).

Acknowledgments

This essay draws heavily from my unpublished SNSF project proposal titled "Performance: Conservation, Materiality, Knowledge" and from the Introduction to the first volume of *Performance: The Ethics and Politics of Conservation and Care*, co-authored with Jules Pelta Feldman with Emilie Magnin. I owe them thanks for the path we shared together over the past years. This research has been possible due to a generous support of the Swiss National Science Foundation research project grant (nr. 100016_189245) and the support of the Research Department, Institute of Materiality in Art and Culture, Bern University of the Arts.

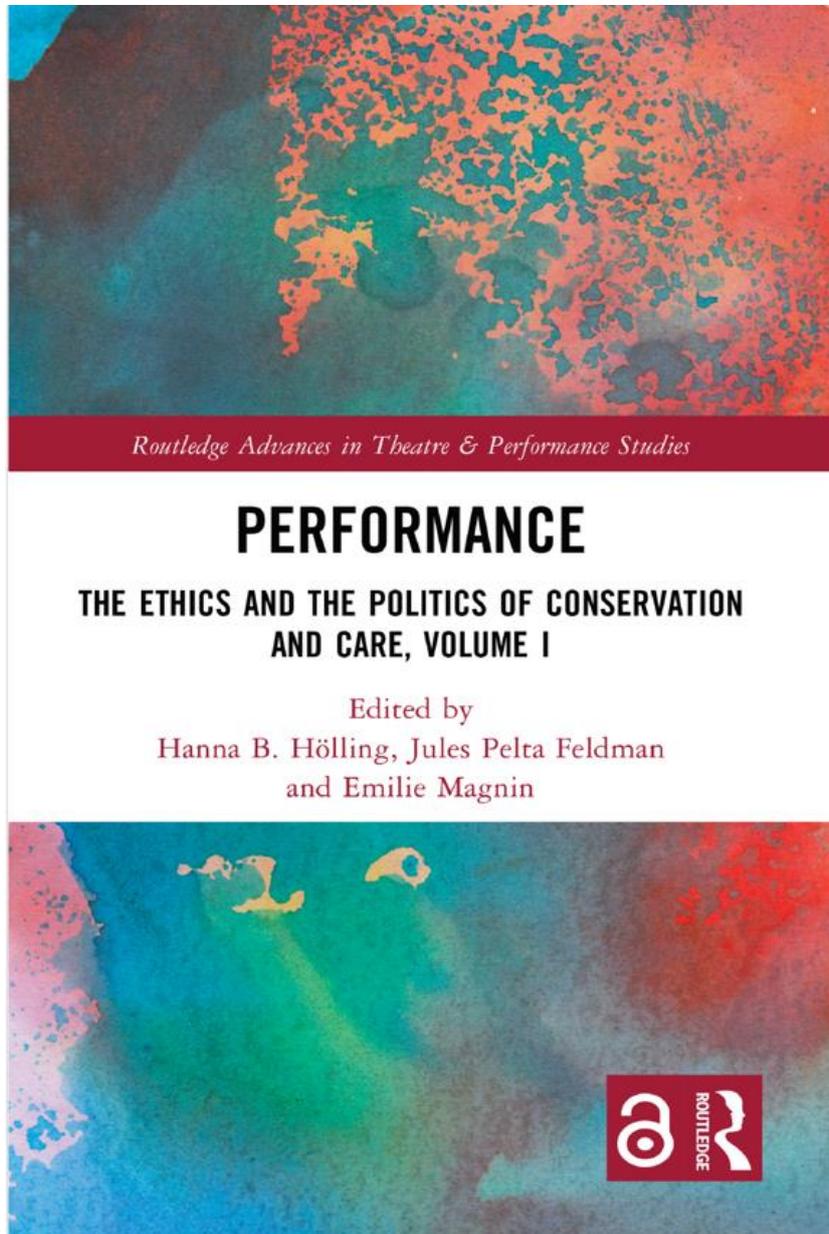
Illustrations

Fig. 1. Performance: Conservation, Materiality, Knowledge, SNSF research project website, <https://performanceconservationmaterialityknowledge.com/>.



Bergson's argument has shaped the temporal critique of conservation in Hanna B. Hölling, "Time and Conservation," in *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4-8 September 2017*, ed. J. Bridgland (Paris: International Council of Museums, 2017).

Fig. 2. Cover of *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol.1, edited by Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman and Emilie Magnin (London and New York: Routledge 2023).



A performance pode ser conservada? Introdução a um campo contestado⁸⁹.

HANNA B. HÖLLING

Tradução FELIPE RIBEIRO

A performance pode ser conservada, e se sim, como? O que significa conservá-la? Trabalhos de performance - efêmeros, sensíveis ao espaço, tramados na história, e comumente ligados ao corpo do artista - foram por muito tempo considerados fora do escopo da conservação e da restauração, que tradicionalmente se detém mais em objetos do que em corpos em movimento. Ainda assim, situar a conservação em proximidade à performance oferece-nos um ponto de entrada intrigante às investigações teórico-práticas. O que é performance, quando sob a lente da conservação, e o que pode vir a ser? O que esse novo enquadramento disciplinar revela sobre a performance - e conseqüentemente sobre conservação? Como um paradigma teórico-prático em desenvolvimento e como uma forma de teorizar e permitir o escrutínio de objetos, como a conservação em si muda *vis-à-vis* esses novos "objetos"? A conservação se sustenta como um imperativo, um princípio, e uma categoria, ou trabalhos performativos necessitam de modalidades distintas de cuidado?

Este ensaio se inicia com essas questões, ciente de que respondê-las pressupõe uma tarefa que se estende para além de algumas meras páginas. Tais questionamentos servem de base a um projeto de pesquisa colaborativo e

⁸⁹ Este texto é uma adaptação da palestra proferida no VII Congresso da ANDA, Associação Nacional de Dança, realizado em Brasília, de 11 a 14 de outubro de 2023. Ele tem como base o projeto de Hanna B. Hölling, "Performance: Conservation, Materiality, Knowledge", apoiado pela Fundação Nacional de Ciências da Suíça (2019) e as publicações de Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman e Emilie Magnin "Introduction: Caring for Performance" em *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. 1, editado por Hanna B. Hölling, Jules, Pelta Feldman e Emilie Magnin (Londres e Nova York: Routledge, 2023), 1-20, DOI: 10.4324/9781003309987-1 (abreviado para "*Performance*, vol.1.>").

interdisciplinar denominado *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge*⁹⁰ fomentado pela Fundação Nacional de Ciências da Suíça 2020/24 na Universidade de Artes de Berna (Fig.1)⁹¹. O projeto, que cobre um vasto currículo de pesquisa combinado em duas antologias - *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care* (Routledge, vol.1, 2023; vol. 2 no prelo) - adota uma perspectiva distinta e se detém em trabalhos de performance ou baseados nela, tratando-os como entidades materiais e conceituais a serem analisadas pelas lentes da conservação (fig.2)⁹².

Como um evento de duração limitada envolvendo corpos, humanos e não-humanos, a performance desafia o senso comum acerca da obra de arte como fixa, estática e conservável - um objeto circunscrito pelos sistemas estabelecidos de documentação e pelo poder do arquivo. Dado que, de maneira geral, a performance refuta manifestações materiais duráveis, perseguir sua conservabilidade pode nos parecer paradoxal. O breve enquadramento temporal dentro do qual a performance se materializa é complicado pela própria noção tradicional de conservação.

Acostumada a perpetuar obras de arte objetais, é comum a conservação tradicional desqualificar aspectos intangíveis das convenções ancestrais: a transmissão da memória, as habilidades, as técnicas e o conhecimento que são também cruciais à manutenção da performance. As rotinas de história oral, as transmissões de corpo a corpo e o legado dos rituais tão cruciais à longevidade da performance, foram por muito tempo minimizados pelas instituições ocidentais. Ainda assim, conforme a arte contemporânea requisitava cuidados mais complexos, a conservação também surgia enquanto disciplina, fomentando discursos e práticas que revisam, aumentam e fundamentalmente reconceituam o papel do restaurador - e logo os paradigmas acerca da conservação - na sociedade contemporânea.

Performance, conservação, materialidade, e conhecimento, enfatiza uma abordagem crítico-reflexiva na conservação que por muito tempo passou despercebida nos amplos debates teóricos tanto sobre sua própria disciplina quanto em como a performance perdura. Ao exceder as tecnicidades de reparação e

⁹⁰ Performance: conservação, materialidade e conhecimento. (Nota do Tradutor - NT)

⁹¹ Performance: Conservation, Materiality, Knowledge é um projeto de pesquisa colaborativa de quatro anos liderado por Hanna B. Hölling (pesquisadora principal) em colaboração com Jules Pelta Feldman (pós-doutorando), Emilie Magnin (doutoranda), Joanna Lesnierowska (colaboradora artística), Charles Wrapner (assistente de projeto), Valerian Maly (ex-colaborador artístico associado) e Electra D'Emilio (ex-assistente de projeto).

⁹² Performance: Conservation, Materiality, Knowledge, site do projeto SNSF, <https://performanceconservationmaterialityknowledge.com/>, acessado em 27 de dezembro de 2023.

reforma dos desregramentos da matéria⁹³, a conservação devém uma teoria e um escrutínio de objetos que forneçam ferramentas de valor teórico e prático frente aos intratáveis desafios gerados pela performance e sua posteridade.

A conservação da performance é multifacetada, e simultaneamente um campo em contestação. Uma miríade de formas e modalidades de documentação se intrincam na construção, na sistematização, na geração e nos acessos ao arquivo; o cuidado com os resíduos objetais e materiais da performance como adereços, sobras, vestígios bem como aparatos técnicos e ainda com a transmissão de formas variáveis de conhecimento - *a priori* e *a posteriori*, incorporados e materiais, experienciais, empíricos e abstratos, situados e coletivos. Dada a riqueza de modalidades através das quais a performance perdura, cada qual faz sua contribuição a questão da conservação sem nem por isso exauri-la. É, portanto, menos uma questão sobre se performance é conservada, mas antes, o que *significa* conservar uma performance?

No projeto, conservação passa do foco às tecnologias e materiais ao discurso sob uma noção de cuidado mais abrangente⁹⁴. Para entender melhor como obras de arte são "cuidadas", mais do que simplesmente "protegidas"⁹⁵, o projeto associou uma rede de discussões centrada nessa questão através de um colóquio anual, bem como encontros de pesquisa com teóricos de múltiplas disciplinas, performers e praticantes das artes da cena e visuais. Essas presenças e partilhas de conhecimentos tem sido uma vasta contribuição ao nosso pensamento⁹⁶.

⁹³ Sobre esses aspectos, consulte Peter N. Miller e Poh Soon Kai, orgs., *Conserving Active Matter*, Nova York: Bard Graduate Center, 2022; Fernando Domínguez Rubio, "Preserving the Unpreservable: Docile and Unruly Objects at MoMA", *Theory and Society* 43, no.6 (novembro de 2014): 617-645.

⁹⁴ Várias outras iniciativas adotaram a ideia da posteridade da performance, preparando o terreno para nosso pensamento: *Inside Movement Knowledge* (Netherlands Media Art Institute, 2009-10); *archiv performativ: Ein Modellkonzept für die Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst* (Zurich University of the Arts, 2010-12); *Collecting the Performative with The Live List* (Tate, Van Abbemuseum, Masstricht University, 2012-14); *Documentation and Conservation of Performance* (Tate, 2016-21); *Reshaping the Collectible: when artworks live in the museum* (2018-21).

⁹⁵ no original: "cared for" e "looked after" (NT)

⁹⁶ Devo um profundo agradecimento aos meus colegas do projeto, Jules Pelta Feldman e Emilie Magnin, por compartilharem comigo o caminho intelectual dos últimos quatro anos. Além dos autores cujos ensaios contribuíram para *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care vol. 1 e 2* (2023 e no prelo), incluíram Marina Abramovic, Marilyn Arsem, Philip Auslander, Gabi Berlinger, Claire Bishop, Amy Brost, Barbara Büscher, Rivka Eisner, Florian Feigl, Thomas Gartmann, Kate Hennessy, Sabine Himmelsbach, Amelia Jones, Sarah Kenderdine, Sooyoung Leam, Esa Nickle, Alva Noë, Florian Reichert, Heike Roms, Michaela Schäuble e a equipe por trás do projeto de pesquisa *Collecting the Ephemeral: Prerequisites and Possibilities for Making Performance Art Last*, liderado por Wolfgang Brückle e Rachel Mader.

Se perguntar o que significa conservar, nos obriga a situar conservação em diálogo com outras ciências humanas - tais quais história da arte, filosofia, sociologia, estudos de performance e museológicos - ampliando e aprofundando nossos conhecimentos sobre performance. Ademais, é necessário situarmos objetos (e.g. de conservação e instrumentos) e humanos (e.g. restauradores, mantenedores, e outros intervenientes) numa rede agencial ativa de co-dependência e co-constituição, mais do que em subordinação uma a outra (e.g. objetos subordinados a humanos segundo a tradição iluminista). A tomar pela ecologia política da filósofa Jane Bennett e suas ideias derivadas dos novos materialismos, coisas, assim como humanos, são consideradas materialidades vibrantes capazes de gerarem suas próprias tendências, propensões, e trajetórias⁹⁷. Ao interagirmos com essa nova definição de objeto, ativo, atuante e agencial, devemos nos instruir a partir de *o que esses objetos querem*⁹⁸. Confrontados por objetos que ditam suas próprias condições de cuidado, devemos não apenas rever os princípios de nossa ética profissional, como também nossos comportamentos de cuidadores.

O que chamamos de cuidado?⁹⁹

No senso comum, "cuidar" significa se chegar ao outro, ou demonstrar bondade e preocupação¹⁰⁰. Ao assumir a vulnerabilidade como uma constante, cuidar se torna um processo interativo que se desdobra na relação entre quem cuida e quem é cuidado. As atuais éticas do cuidado, exemplificadas por escritores

⁹⁷ Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 107. Consulte também Hanna B. Hölling, "Introduction: Object-Event-Performance", em *Object-Event-Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s*, ed. Hanna B. Hölling (Nova York: Bard Graduate Center, 2022), pp. 1-39; Pip Laurenson, "Charisma and Desire in the Conservation of Performance Art", em *Performance*, vol. 1, pp. 23-49, doi: 10.4324/9781003309987-3; e "Vitality and the Conservation of Performance", em *Performance*, vol. 1, pp. 70-92, doi: 10.4324/9781003309987-5.

⁹⁸ Para uma perspectiva ampliada desse argumento, consulte a resposta de Hölling a Rebecca Schneider em: Schneider e Hölling, "Not, Yet: When our Art is in Our Hands", em *Performance*, vol. 1, 50-69, doi: 10.4324/9781003309987-4.

⁹⁹ A pergunta é inspirada em Bernard Stiegler, "What is Called Caring: Beyond the Anthropocene", traduzido por Daniel Ross, *Techné: Research in Philosophy and Technology*, 21: 2-3 (2017), 386-404.

¹⁰⁰ Antes de adquirir o significado de cuidar das feridas e ajudá-las a cicatrizar, a palavra "cuidado" estava ligada ao inglês antigo "caru", que significa "tristeza, ansiedade, pesar, fardos mentais" e, no francês antigo, ao cuidado com os animais (alimentação ou cuidados).

ativistas tais quais Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha e o coletivo cuidado, devem muito às quebras de paradigmas de trabalhos de teóricos do feminismo dos estudos de acessibilidade. Virginia Held, Eva Feder Kittay e Joan Tronto, entre outras argumentam pela necessidade de cuidado não só interpessoal, mas como um fundamento das instituições e sistemas¹⁰¹. Para o filósofo Bernard Stiegler, cuidado encapsula o tema de "*thinking care-fully*"¹⁰², um imperativo pela coabitação com outros seres. Quando tomado eticamente, o cuidado é contínuo, não intermitente¹⁰³. É uma atividade que ocorre não apenas em reação a uma injúria aguda ou a uma doença, mas uma fundação de bem-estar que requer tendência constante.

Cultivar o cuidado pode significar um cultivo cuidadoso¹⁰⁴ com a atuação material, o que implica em conceder que obras de arte e objetos ditem suas próprias condições de cuidado. A partir de Stiegler, para quem o próprio ato de pensar deve "começar a ser entendido como cuidado", podemos dizer que conhecimento, como uma materialização do pensamento, é cuidado. Mas como performar a conservação como uma ética do cuidado enquanto conservamos a performance?

Houve controvérsia quando, em 2020, o Museu de Arte de Baltimore anunciou a realocação de verba destinada ao "cuidado da coleção"¹⁰⁵ para aumentar o salário dos funcionários, alinhado com o compromisso de prover o renda básica para todos os trabalhadores¹⁰⁶. Críticos argumentaram que o objetivo louvável de garantir compensação justa aos trabalhadores não deveria ser confundido ou associado à manutenção de peças artísticas. No entanto, dado o contexto em desenvolvimento da noção de conservação, que envolve cada vez mais uma ampla rede de artistas, performers, testemunhas e diversos outros profissionais e amantes das artes, conforme explorado nas inúmeras contribuições do nosso volume de

¹⁰¹ Ver: Andreas Chatzidakis, Jamie Hakim, Jo Littler, Catherine Rottenberg e Lynne Segal, *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence* (Londres: Verso, 2020); Leah Lakshmi Piepzna-Samarasinha, *Care Work: Dreaming Disability Justice* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2018); Virginia Held, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global* (Oxford: Oxford University Press, 2006); Eva Feder Kittay, *Love's Labor: Essays on Women, Equality, and Dependency* (Nova York: Routledge, 1999); Joan C. Tronto, *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care* (Nova York: Routledge, 1993).

¹⁰² Pensar cuidadosamente, que numa tradução literal significaria pensar cheio de cuidado. (NT)

¹⁰³ Stiegler, "What is Called Caring".

¹⁰⁴ care-full, no original - literalmente "cheio de cuidado" (NT)

¹⁰⁵ Dada a questão que se elabora em torno da palavra cuidado, preferiu-se manter a tradução literal de Care como cuidado, ao invés de manutenção, que neste caso induziria a outro entendimento da relação com a coleção. (NT)

¹⁰⁶ Jules Pelta Feldman, "Selling Point: Julia Pelta Feldman on Deaccessioning as Restitution", Artforum.com, 20 de novembro de 2023, www.artforum.com/slant/julia-pelta-feldman-on-deaccessioning-as-restitution-84506.

performance, o cuidado com seres humanos e o cuidado com obras de arte é indistinto.

O entendimento e o cultivo do cuidado como uma conservação avançada analisa uma performance como produto desse entroncamento sócio-cultural, e do pensamento ecologicamente comprometido - mais do que de maneira holística - e que ultrapassa os princípios da conservação do objeto. Só assim a conservação poderá começar a se entender de dentro de uma ética do cuidado mais ampla.

Performance continuada

No campo das artes visuais, "arte de performance" é comumente delineada desde os movimentos Futurista e Dadaísta do início do século XX. Ainda assim, foram os experimentos conduzidos pelo Gutai Group e os *Happenings* de Allan Kaprow que, em plena fase transformativa das décadas de 1950-60, inseriram a arte de performance numa posição mais influente nas vanguardas artísticas. Entre as décadas de 1950 e 1970, as expressividades de ação, movimento, e as práticas de corpo convergiram na formação de um gênero distinto e reconhecido. Pioneiros notáveis exemplificam essa evolução: Yves Klein e Yoko Ono com suas contribuições conceituais; Yvonne Rainer, Trisha Brown, e Simone Forti, engajadas em experimentos interdisciplinares de dança e performance; Herman Nitsch e Carolee Schennemann conhecidos por suas ações ritualísticas; Marina Abramovic, Tehching Hsieh e Chris Burden conhecidos por suas obras duracionais; artistas do Fluxus como Alison Knowles, George Brecht e Eric Anderson apresentando ações cotidianas; Laurie Anderson explorando a fusão entre performance e música; e Joseph Beuys e Milan Knížák aludindo ao teatro político. Das performances para a câmera de Vito Acconci e Bruce Nauman à exploração da esfera pública por Adrian Piper, Valie Export, Ana Mendieta e David Hammons, diversas práticas delineadas acima sublinham como a performance pode se manifestar em várias formas e formatos. Operando no interstício das diferentes mídias, a performance inclui elementos de diversas formas de arte, consequentemente complicando as discussões (modernistas) prevaletentes sobre purismo e especificidade do meio.

Performance pode envolver a ação individual de um artista ou de um grupo de artistas num dado lugar e sob determinado tempo, atrelada ou suscitando relações entre plateia e performers. A performance, visualizada ao vivo ou por lentes,

reivindica a centralidade do corpo de forma mais prevalente que outros meios, tanto como uma categoria estética quanto pelo próprio funcionamento físico. A performance não só complica o conceito de tempo como permanência, como também noções de autoria individual, intencionalidade, e autenticidade. Ela perturba a posição estética tradicional de que uma obra de arte é autossuficiente e auto-contida, tanto quanto a noção de que sua identidade pode ser transmitida numa materialização única.

Em sua imediaticidade, a performance é o meio mais direto de experienciar arte. Através da ativação simultânea de todos os sentidos e a elevação dos espectadores a condição de participantes, a performance alcança uma presença instantânea. Sua guia é comumente a do acaso e da contingência, ou seja, por acidentados frutos de suas ações e situações.

Daí que a criação de qualquer estratégia comum ligada ao “tratamento” da performance como um todo, seja intelectual ou prático (ou mesmo a criação de um “tratamento de conservação”), se torna impossível.

De maneira geral, quatro modalidades estão em jogo para a potencial existência da performance após o ato: reencenação ou reperformance, a conservação de objetos residuais, a transmissão verbal ou corporal de conhecimento, e tipos diversos de documentação. A objetificação dos eventos ao vivo e da presença - seja pela via dos vestígios da performance ou da reperformance - tem sido arduamente criticada por artistas, críticos e teóricos que insistem na resistência da performance ao museu e ao mercado.

Reencenações de performance dos anos 1960 e 1970 - recentemente sujeitas à historicização e à nostalgia - permitem que obras sejam projetadas não apenas nos museus como também figurem nas histórias da arte que esses espaços modelam. As reencenações levantam questões prementes. A proximidade da performance com o teatro legitima a possibilidade de sua repetição - realizada pela própria artista, por seus descendentes, ou por outros performers - ao passo que conflita com a interpretação recorrente que vê a performance como um momento autêntico e único. O artista suíço-togolês Davide-Christelle Sanvee se dedica à reperformance e à interpretação de trabalhos antigos de artistas suíços. Jules Pelta Feldman argumenta que Sanvee cria um arquivo vivo que vai além de mero reavivamento, pois mescla suas próprias perspectiva e presença na narrativa

histórica da arte de performance¹⁰⁷. Mais do que um reavivamento estrito e direto, as reperformances de Sanvee pressupõem uma transformação, moldada por sua identidade singular de mulher negra e que desafiam as noções estabelecidas de autenticidade e origem. Sanvee se torna, como Pelta Feldman nos diz, uma historiadora ativa que, ao invés de confinar-se à reprodução escrita, assume trabalhos anteriores como seus. Essa é uma forma de "conservação viva", em que obras de arte são mantidas em operação por uma reinterpretação contínua¹⁰⁸.

O foco contumaz da história da arte no material faz com que performances sejam relegadas a perdurarem em seus resíduos - figurinos, adereços, cenários ou imagens e textos criados para ou durante a performance. Esses são os artefatos geralmente entendidos como passíveis de conservação em sua condição original e autêntica - uma visão que reflete o princípio da conservação tradicional sobre manter obras de artes como objetos materiais imutáveis. A transmissão de conhecimento, oral ou corporal, é crucial à performance, no mundo da arte e além, como em danças rituais e procissões. Ainda assim, tais transmissões, resistentes à materialidade extra-corporal, requer uma mudança na mentalidade que se afaste do objeto-centrismo tão características das instituições colecionadoras. A documentação de performances - em filmes, textos, roteiros, partituras, histórias orais e relatórios testemunhais - mantém-se crucial. A documentação registra interações entre o trabalho e seu público ancorando um evento instável no tempo, tanto quanto performa uma função instrutiva, educativa, e de autoridade que pode também informar suas atualizações futuras.

Tais estratégias baseadas em transmissão ao vivo, na tradição de conservação de objetos, ou em documentação, procedem em torno do que pode ser nomeado como mutabilidade da performance. As constantes flutuações entre os distintos ontológicos, evento, objeto e vestígio, bem como entre gestos e documentação, aborda a persistência da identidade do trabalho de arte através de sua mudança¹⁰⁹. Documentações escritas e fílmicas, roteiros, partituras, histórias orais e relatórios testemunhais - as formas mais comuns de manutenção da performance - serão suficientes para assegurar seu futuro? Como a obsolescência

¹⁰⁷ Jules Pelta Feldman, "Davide-Christelle Sanvee's *La performance des performances* As Critical Conservation", em *Performance*, vol. 2, no prelo.

¹⁰⁸ Pelta Feldman, "Davide-Christelle Sanvee's *La performance*;" e Hölling, Pelta Feldman, Magnin, Introduction to *Performance*, vol. 1, 1-20.

¹⁰⁹ Hanna B. Hölling, "The Aesthetics of Change: On the Relative Durations of the Impermanent and Critical Thinking in Conservation", em *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation*, ed. Erma Hermens e Frances Roberts. Erma Hermens e Frances Robertson (Londres: Archetype, 2016), 13-24.

tecnológica, o envelhecimento dos suportes (filme, vídeo, fotografia e software) e seus consequentes processos de migração, emulação e reinterpretação alteram, já de partida, a intenção de captura objetiva e a durabilidade? Se a obra de arte existe através de múltiplas manifestações e extensivamente em adereços, restos e vestígios bem como em narrativas orais, memórias e conhecimentos (sejam eles tácitos e/ou explícitos), como isso define formas de conservação, e por que?

Performance em teoria

Uma gama considerável e de longo impacto conceitual tem surgido em resposta à afirmação de Peggy Phelan sobre a efemeridade inerente da performance: "A única vida da performance dá-se no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo de circulação de representações *de* representações; no exacto momento em o faz, ela torna-se imediatamente numa coisa diferente da performance."¹¹⁰ Tal argumento gerou inúmeras e significativas implicações: o entendimento de performance como fundamentalmente transiente e apenas parcialmente capturável pela documentação tanto quanto pela proposição de seu desaparecimento é uma necessidade tanto política quanto estética. A perspectiva de Phelan estabelece, no entanto, duas condições essenciais que constituem o centro teórico-prático da conservação da performance: a inevitabilidade da mudança e a ausência de identidade entre a performance e sua documentação. Diversos acadêmicos, críticos, e artistas têm desafiado a ideia de inerência efêmera da performance. Amelia Jones e Philip Auslander complexificam a hierarquia entre performance e documentação, ao sugerirem que a documentação fotográfica pode ser uma experiência válida do trabalho (Jones) ou pode mesmo constituir o próprio trabalho (Auslander)¹¹¹. Contrariando a ênfase de Phelan na desapareição, Rebecca Schneider teorizou que

¹¹⁰ Peggy Phelan. "A ontologia da Performance: representação sem reprodução." *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

¹¹¹ Amelia Jones, "Temporal Anxiety/'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation", em *Archaeologies of Presence*, ed. Gabriella Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks (Londres: Routledge, 2012), 197-221; Philip Auslander, "A presença de uma pessoa em um ambiente de trabalho é uma questão de tempo. Gabriella Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks (Londres: Routledge, 2012), 197-221; Philip Auslander, "The Performativity of Performance Documentation", *Performing Arts Journal*, no. 84 (2006): 1-10.

a “performance permanece” em repetições rituais e atos citacionais¹¹². Ao mudar o foco, conforme proposto pela teórica em performance Gabriella Giannachi, “do evento ao vivo histórico para sua mediação e transmissão,”¹¹³ a centralidade do acontecimento diminui cedendo lugar à visualização do evento histórico como algo que, nas palavras de Christopher Bedford, “se fragmenta, muta, e multiplica-se infinitamente através do tempo, nas mãos de várias constituintes críticas e numa variedade de meios” - uma ontologia viral da performance¹¹⁴. Essa perspectiva se alinha intimamente à postura da autora, mas não só.

Refutar a autoridade do texto e do arquivo concreto tem sido crucial para estudar performance como um registro, como no trabalho de Diana Taylor que distingue entre um “arquivo” burocrático, e colonialmente imposto, e um “repertório” incorporado¹¹⁵. O repertório define a persistência da performance através de corpos que aprendem, ativam, e a transmitem. Processos evidenciados não só nos estudos antropológicos de rituais passados de geração em geração, como também em trabalhos de memória institucional que permitem que obras de arte com elementos performativos ou efêmeros sejam reavivados nos espaços de museu. Segundo André Lepecki, a realização da performance, seja ela originada institucional ou corporalmente, nunca se fixa por sua potencialidade original, do contrário, ela é destravada pelas inúmeras virtualidades, e segundo a pulsão da vontade de reencenação¹¹⁶. A sustentabilidade da performance e sua conservação é uma consideração que transcende a história da arte, e encontra lugar no domínio interdisciplinar dos estudos de performance. O conceito de “comportamento restaurado”, de Richard Schechner, desafia a existência de um “original”, uma vez que tudo é sempre repetição¹¹⁷. Por outro lado, o estudo de Fred Moten sobre o improvisado na cultura negra percebe a criatividade, a adaptação e a mudança como

¹¹² Rebecca Schneider, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (Londres: Routledge, 2011).

¹¹³ Gabriella Giannachi, "Performance at Tate: The Scholarly and Museological Context", *Tate Papers* 8 (2014).

¹¹⁴ Christopher Bedford, "The Viral Ontology of Performance", _in *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, ed. Amelia Jones e Adrian Heathfield (Londres: Routledge, 2012), 77-89. Consulte também Judit Bodor, "The 'Extended Life' of Performance: Curating 1960s Multimedia Art in the Contemporary Museum", em *The Explicit Material: Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, ed. Hanna B. Hölling, Francesca Bewer e Katharina Ammann (Leiden: Brill, 2019), 117-41.

¹¹⁵ Diana Taylor, *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

¹¹⁶ André Lepecki, "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances", *Dance Research Journal* 42, no. 2 (winter 2010), 31.

¹¹⁷ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), 36.

essenciais desafiadores da percepção de que atrapalham mais do que contribuem com a tradição vibrante e persistente da performance¹¹⁸. A Performatividade negra radical, como aprendemos com Kelly Morgan, tem aqui um papel crucial¹¹⁹.

Performance institucionalizada

Atualmente, a presença massiva da performance em exposições de museus, festivais, feiras de arte, e como eventos espontâneos, nos força a considerar como ela pode ser perpetuada e conservada. Se diversas instituições, museus, e galerias começam a integrar performance a suas programações, é notável que para fins de conservação, performances também têm sido colecionadas junto à outros meios tradicionais como pintura e escultura. A institucionalização da performance - seu comissionamento, aquisição, registro, exibição, conservação, empréstimo, e arquivamento - altera sua natureza. Tais procedimentos transcrevem e adaptam trabalhos de performance a formatos que podem ser assimilados pelas estruturas existentes dos museus. Tamaña atenção a performance coincide com a ênfase ampla de engajar audiências, junto a uma maior alocação de recursos para eventos especiais e projetos temporários.

Tino Sehgal é um exemplo frequente que se destaca nas discussões sobre a intercessão entre performance e normas museológicas. Até a operação, Sehgal insiste que os museus se abstenham de gerar qualquer registro digital ou físico de seus trabalhos, confiando assim unicamente nas memórias dos funcionários do museu¹²⁰. Apesar dos condicionantes desafiadores, Sehgal está entre os artistas contemporâneos de performance mais extensivamente colecionados, com papel importante nas discussões em torno da conservação e da institucionalização da performance. A significância de seu trabalho está intrinsecamente ligada às condições impostas à sua aquisição. O que distingue os desafios que seu trabalho impõe ao museu é partir dos modelos convencionais da crítica institucional. Ao invés

¹¹⁸ Fred Moten, *Na Quebra: a estética da tradição radical preta*, São Paulo: N-1, 2023

¹¹⁹ Kelly Morgan, "Peeling the Paint off the Walls: Kelly Morgan on Black Performance and Racial Justice in Western Institutions-A conversation with Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman and Emilie Magnin", em *Performance*, vol. 1, pp. 188-199.

¹²⁰ Pip Laurenson e Vivian van Saaze, "Collecting Performance-based Art: New Challenges and Shifting Perspectives", em *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, ed. Outi Remes, Laura Macculloch e Marika Leino (Berlim: Peter Lang, 2014), 27-41.

de direcionar a atenção para as políticas dos museus, sua obra pressiona unicamente as estruturas operacionais e burocracias inerentes a essas instituições. Não se sabe ao certo, no entanto, se a abordagem ao trabalho de Sehgal permanecerá específica somente a ele, constituindo assim um aspecto singular de sua prática artística mais do que um método que possa ser amplamente aplicado a outros artistas. A reconciliação dos processos museológicos para performance deveria envolver a criação de espaços para prática e ensaios dentro do museu, empregando artistas do movimento como funcionários responsáveis pela preservação, educação, transmissão e acionamento de trabalhos performativos, prevendo-se uma colaboração conjunta entre curadores e restauradores. Visto que tais práticas necessitam de investimentos significativos de recursos humanos e econômicos, uma questão pertinente surge: Performances serão capazes de engendrar novas normas ou continuarão a ser consideradas exceções?

Emilie Magnin estuda normas alternativas e modelos de cuidado através de gerenciamentos coletivos¹²¹. Ela propõe ativações regulares de coleção que partam do ciclo convencional dos museus entre reserva técnica e exposição. Ao fazer uma analogia entre performance e o micélio, Magnin preconiza um sistema resiliente e distributivo que espelhe a adaptabilidade da performance¹²².

A conservação da performance como conservação da arte contemporânea

Se entendida metaforicamente como uma rede biológica de sustentação eterna, a conservação da performance é incluída e agraciada pelas discussões num âmbito mais amplo da conservação da arte contemporânea e da teoria da conservação. Campo prático e discursivo, a conservação da arte contemporânea tem produzido trabalhos substanciais e de referência que são relevantes à conservação da performance, incluindo-se tópicos relativos a instalação, a arte-

¹²¹ Emilie Magnin, "Caring for the Living: The Conservation of Performance Art", *Museum and Social Issues: Contested Conservation*, edição especial (a ser publicada); Magnin, "Shifting Roles in Performance Art Stewardship", em *Performance*, vol. 2 (a ser publicada).

¹²² Emilie Magnin, "Shifting Roles in Performance Art Stewardship," in *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol. 2 (London and New York: Routledge, forthcoming).

mídia e a dita mídia “temporária”, arte-digital, bem como obras cinéticas¹²³. Paralelo a esta escrita (por vezes, nela), e junto a uma quantidade relevante de simpósios e colóquios, uma teoria contemporânea da conservação se desenvolveu impactando fortemente nossa prática. Neste contexto, uma das observações é que o paradigma científico de objeto estático, e por extensão, o uso da ciência para o escrutínio e a estabilização de verdades sobre objetos, já não pode ser aplicado a trabalhos criados após 1960.

Ao refutar a primazia do objeto, a performance deflagra um desafio fundamental a princípios centrais ao trabalho de conservação. O pensamento de conservação não dependente do objeto pode, no entanto, ser delineado já no *Variable Media Initiative*¹²⁴ (2003)¹²⁵, um dos mais significativos pontos de partida do objetocentrismo e suas ideias associadas a originalidade e a autenticidade material foi a abordagem designada a partir da “biografia cultural” de Igor Kopytoff¹²⁶. Com implicações importantes na conservação da performance, essa abordagem postula que o significado de um objeto e seus efeitos em pessoas e eventos pode se alterar durante a sua existência, graças às mudanças em seu estado físico, seus usos, e os contextos sócio-histórico e cultural. O conceito de biografia nos permite construir a vida de uma obra de arte, como a trajetória de indivíduo podendo similarmente, ou não, demonstrar padrões de mudança¹²⁷. Ao invés de conservar objetos originais, o pensamento sobre a conservação da arte contemporânea opta por administrar suas mudanças - uma proposta proeminentemente inscrita nos estudos de conservação de Pip Laurenson. Laurenson aplica estudos de filosofia analítica e música, para

¹²³ Um grande número de referências sobre a conservação da arte contemporânea nos impede de listá-las aqui. Para citar apenas um nome, entre cronologias: Miguel Angel Corzo, ed., *Mortality Immortality: The Legacy of 20th-Century Art* (Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999); Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé, eds., *Modern Art: Who Cares?* (Londres: Archetype Books, 2006); Hanna B. Hölling, *Paik's Virtual Archive: Time, Change and Materiality in Media Art* (Oakland: University of California Press, 2017); Tatja Scholte e Glenn Wharton, eds., *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012); Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Media* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013).

¹²⁴ Iniciativa de Mídia Variável (NT)

¹²⁵ Alain Depocas, Jon Ippolito e Caitlin Jones, "Permanence Change: The Variable Media Initiative," 2003, www.variablemedia.net/e/preserving/html/var_pub_index.html, acessado em 12 de janeiro de 2022.

¹²⁶ Igor Kopytoff, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process", em *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 64-91.

¹²⁷ Renée van de Vall, Hanna Hölling, Tatja Scholte e Sanneke Stigter, "Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation", em *ICOM-CC 16th Triennial Conference Preprints, Lisboa, 19-23 de setembro de 2011*, ed. Janet Bridgland (Paris: International Museums Council, 2011).

argumentar em prol de repensarmos a noção de autêntico na abordagem de trabalhos baseados em partituras ou instruções - sejam elas descritas de maneira rudimentar ou em maior minúcia¹²⁸. Os ideais de autenticidade e originalidade começam a dar passagem a considerações teóricas de iteração e diferença. A luz destes desenvolvimentos, a conservação avança de uma noção de prolongamento da vida material dos objetos ao futuro para "se empenhar na materialidade, mais do que com a matéria - ou seja um comprometimento com diversos fatores específicos que determinam como a identidade dos objetos e seus significados estão imbricados com os aspectos do tempo e do espaço, com o ambiente, com os valores vigentes, as políticas, a economia, as convenções e a cultura"¹²⁹. Da administração da mudança ao entendimento de qualquer trabalho a partir de sua duração - curta ou longa - chegamos ao entendimento dos trabalhos de arte não apenas conectados a uma determinada materialidade, como também a uma temporalidade específica. Assumir que trabalhos feitos em bronze e pedra são eternamente fixos, e em consonância com o passado em que foram feitos, é uma experiência ilusória. O objeto, até então considerado durável, majoritariamente estável, de autoria e origem únicas e determináveis, a luz deste novo pensamento, pode ser percebido como um evento em lento desdobramento - envelhecendo e adquirindo suas pátinas do tempo. A existência de performances e eventos pode ser entendida, potencialmente, sob infinitas instâncias, desconectada de uma temporalidade específica e serem reperformável. Como já demonstrado em outra situação, a materialidade das obras de arte é temporal e relacional, constituindo uma rede de inter e intradependências aproximadas sob as lentes dos novos materialismos e do pensamento ecológico nos quais a conservação da performance se situa firmemente com contribuições recentes para o campo¹³⁰. Essas ideias são consequência da "viragem social" na teoria da conservação, cujas primeiras manifestações acontecem nas pesquisas de

¹²⁸ Pip Laurenson, "Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations", *Tate Papers* 6 (2006)

¹²⁹ Hanna B. Hölling, "The Technique of Conservation: On Realms of Theory and Cultures of Practice", *Journal of the Institute of Conservation*, edição especial The Future of Conservation 40, no. 2, (2017): 87-96, doi: [10.1080/19455224.2017.1322114](https://doi.org/10.1080/19455224.2017.1322114).

¹³⁰ Hölling, "The Technique of Conservation"; Hölling, "Exhausting Conservation: Object, Event, Performance in Franz Erhard Walther's Werkstücke", em *Object- Event-Performance: Art, Materiality and Continuity since the 1960s*, ed. Hanna B. Hölling (Nova York: Bard Graduate Center, 2022), 62-84; Hélia Marçal, "From Intangibility to Materiality and Back Again: Preserving Portuguese Performance Artworks from the 1970s" (tese de doutorado, Universidade Nova de Lisboa, 2018).

preservação de Miriam Clavir¹³¹ sobre as, assim chamadas, coleções etnográficas, e em sua enunciação mais recente na obra de Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (2005)¹³². Muñoz-Viñas se refere à conservação como um processo subjetivo e interpretativo, e ao restaurador como aquele que impacta e modifica o trabalho. Na medida em que já não é mais entendido como um “guardião passivo”, o restaurador, hoje, está ciente de seu poder interpretativo e opera, segundo Paul Eggert, “como um agente rival e complementarmente autoral (ou editorial)” que afeta nosso entendimento acerca do conceito de obra¹³³. Não só a criatividade entra na dimensão da conservação¹³⁴, mas a própria conservação é crescentemente entendida de forma criativa e interpretativa¹³⁵. Por fim, a consideração do tempo permite-nos questionar não só os princípios tradicionais acerca do “re” - restauração, reversibilidade, e retratabilidade - como também a própria questão do tempo em que a conservação é performada, e mesmo sua antecipação. Seria possível uma reorientação da conservação que a direcionasse ao presente mais do que ao futuro (como na ideia de “conservar trabalhos para as futuras gerações”), fomentar questões de relevância mais sensíveis ao nosso tempo, tais quais justiça social e comprometimento com a diversidade e a equidade? Cuidar da obra de arte pode ser apenas uma etapa ou um aspecto de um projeto mais amplo de conservação. Através da performance, e sua radicalidade do agora, uma questão emerge: Por que não preservar o tempo presente, e se satisfazer com o fato de que este é a única realidade a qual temos acesso?¹³⁶

¹³¹ Miriam Clavir, *Preserving What is Valued: Museum, Conservation and First Nations* (Toronto: University of British Columbia Press, 2002).

¹³² Salvador Muñoz-Viñas, *Contemporary Theory of Conservation* (Oxford: Elsevier, 2005).

¹³³ Paul Eggert, *Securing the Past: Conservation in Art, Architecture, and Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 112.

¹³⁴ Consulte o capítulo "Archival Activations and Creative Conservation", em Hölling, *Paik's Virtual Archive*, 158-60; consulte também Jonathan Kemp, "Conservators, Creativity, and Control", *Studies in Conservation* (2023), doi: 10.1080/00393630.2023.2241246.

¹³⁵ Jules Pelta Feldman, "Reperformance, Reenactment, Simulation: Notes on the Conservation of Performance Art". *21: Inquiries into Art, History, and the Visual/ Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, vol. 4, no. 4 (2023):675-711, doi: 10.11588/xxi.2023.4.100738.

¹³⁶ Essa pergunta está em sintonia com a concepção de tempo de Henri Bergson, na qual o passado se preserva infinitamente no presente enquanto o presente passa. Henri Bergson, *Creative Evolution* (1907; primeira edição em inglês publicada em 1911); veja também Gilles Deleuze, *Bergsonism*, trans. Hugh Tomlinson e Barbara Habberjam (Nova York: Zone Books, 1991 [1966]). O argumento de Bergson moldou a crítica temporal da conservação em Hanna B. Hölling, "Time and Conservation", em *ICOM-CC 18th Triennial Conference Preprints, Copenhagen, 4-8 de setembro de 2017*, ed. J. Bridgland (Paris, Paris, 2017). J. Bridgland (Paris: Conselho Internacional de Museus, 2017).

Agradecimentos

Este ensaio se baseia em grande parte em minha proposta de projeto ao SNSF não publicada e intitulada "Performance: Conservation, Materiality, Knowledge", e da Introdução ao primeiro volume de *Performance: The Ethics and Politics of Conservation and Care*, em coautoria com Jules Pelta Feldman e Emilie Magnin. Devo a eles meus agradecimentos pelo caminho que compartilhamos juntos nos últimos anos. Esta pesquisa foi possível graças ao generoso apoio da bolsa de projeto de pesquisa da Fundação Nacional de Ciências da Suíça (nº 100016_189245) e ao apoio do Departamento de Pesquisa, Instituto de Materialidade em Arte e Cultura, Universidade de Artes de Berna.

Ilustrações

Fig. 1. Performance: Conservation, Materiality, Knowledge, site do projeto de pesquisa do SNSF, <https://performanceconservationmaterialityknowledge.com/>.

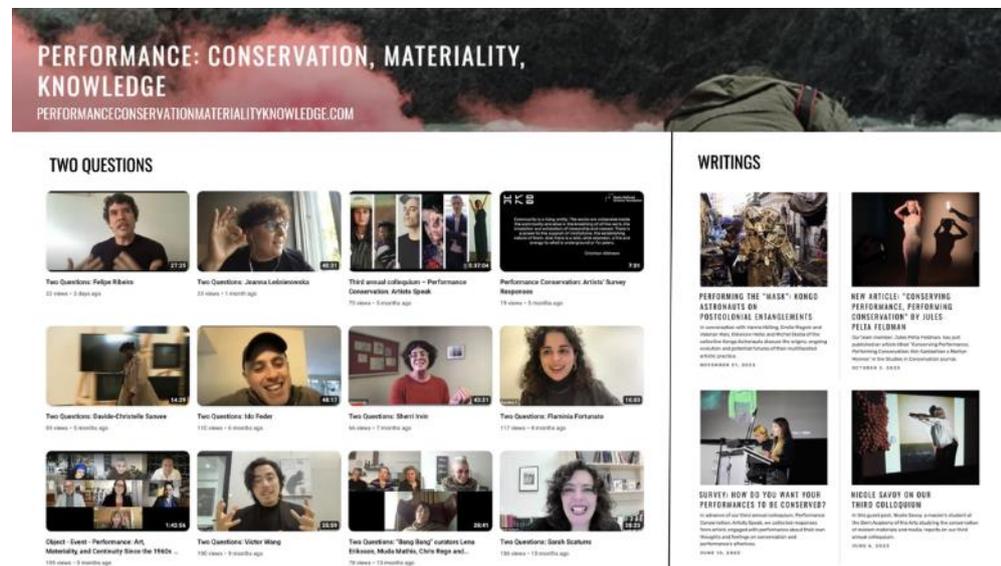
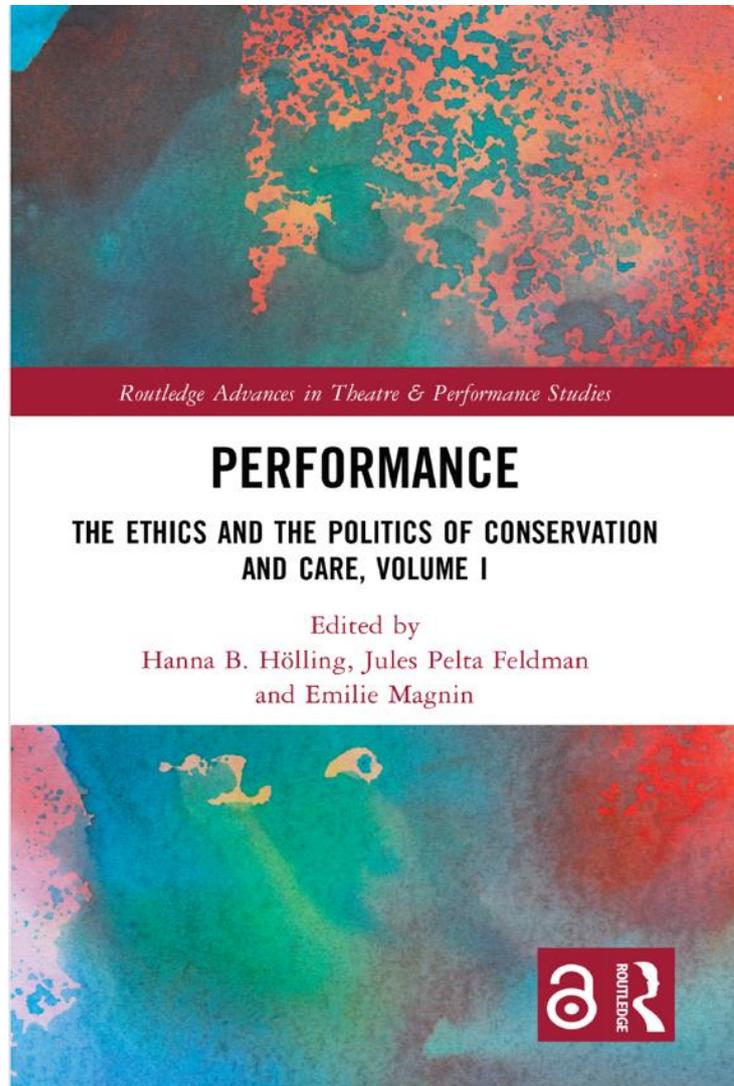


Fig. 2. Capa de *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, vol.1, editado por Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman e Emilie Magnin (Londres e Nova York: Routledge 2023).



MESA

ARTES EM REDES: ENCONTRO DE SABERES

Prof. Dr. **JOSÉ JORGE DE CARVALHO**
(UNB)

Prof.^a Dr.^a **KATYA GUALTER**
(UFRJ)

Prof.^a Dr.^a **AMÉLIA CONRADO**
(UFBA)

Mediação
Prof. Dr. **THIAGO AMORIM**
(UFPeI)

Foto Luís Silva



SABER EM MOVIMENTO: ARTES EM REDES – ENCONTROS DE SABERES

THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS

Com muita alegria recebi o convite para a produção deste texto, fruto da participação/mediação na Mesa “Artes em Redes: Encontros de Saberes”, realizada durante o VII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, que ocorreu principalmente nas dependências do Instituto Federal de Brasília – IFB, de 11 a 14 de outubro de 2023, em Brasília-DF. Na oportunidade, pude acompanhar colegas que admiro profundamente por seu trabalho e atuação profissional: a Profa. Dra. Katya Gualter (UFRJ), a Profa. Dra. Amélia Conrado (UFBA) e o Prof. Dr. José Jorge de Carvalho (UNB).

Tal atividade mencionada integrou o rol de programação do evento à luz da temática central da referida edição que abordou a “Dança como Insurgência e Criação de Outros Modos de Ser”. Esta mesa foi pensada pela organização do evento com o intuito de fomentar o debate sobre os campos de conhecimento ancestral e popular, que nos atravessam imemorialmente, mas que ainda são recentes no debate acadêmico nacional, embora venham ganhando espaço e potência gradativa e progressivamente nas últimas décadas, sobretudo neste século, afirmando-se como ação insurgente que fomenta novos e outros modos de ser corpo/corpos/corpas/corpes.

Estes conhecimentos, articulados em redes de saberes e fazeres que tem se instaurado nas universidades, tem trazido discussões contemporâneas de pautas necessárias para o desenvolvimento da produção de conhecimento dentro e fora da academia, tendo como um de seus motes principais a valorização e o (re)conhecimento de mestres e mestras populares, por suas sabedorias e culturas ancestrais que representam. A importância da inserção desses conhecimentos, dessas sabedorias e de mestres populares na universidade permite por em diálogo (e mesmo em dúvida) outros modos de saber, fazer e conhecer historicamente conformados e consolidados na academia, principalmente o conhecimento científico e teórico, desafiando todas as pessoas a questionar suas formas de ver, pensar, organizar e compor o mundo.

Na ocasião, a Prof^a Katya Gualter trouxe algumas reflexões sobre a valorização dos conhecimentos ancestrais a partir de conceitos como “aquilombamento”, “circularidade” e “movências terreirizadas” e defendeu a valorização dos mestres populares nas universidades, bem como apresentou algumas ações do Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede (GrupAR), coletivo que ela coordena na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A Prof^a Amélia Conrado, durante o evento, fez indagações sobre as possibilidades e características de constituição de redes de saberes e defendeu que abordagens pluriépistêmicas podem contribuir para a luta contra a colonialidade do poder. Ao referir-se a Exú, ela destacou a importância da comunicação e apontou que a Dança pode fazer a revolução e que Redes de Danças carregam fortemente em sua gênese a potência de Encontros de Saberes.

O Prof. José Jorge de Carvalho encerrou o ciclo de exposições da referida Mesa apresentando algumas das experiências com redes de saberes a partir do Projeto Encontro de Saberes. Na oportunidade, defendeu o rompimento com o padrão subalterno dos currículos, de modo que seja possível concretizar um ensino pluriépistêmico que reconheça a diversidade de modos de saber e fazer que nos constitui (saberes indígenas, ocidentais e afrodiaspóricos). Destacou, ainda, a presença da Dança nas Redes de Encontros de Saberes desde 2018, por meio de suas práticas e de narrativas dos mestres e mestras populares, bem como sua potência para a descolonização dos saberes e fazeres nos campos da cultura e da educação a partir do trinômio pensar-sentir-fazer.

É importante explicar que o Encontro de Saberes, *case* central da Mesa, configura-se como um “projeto de inovação epistêmica e pedagógica iniciada em 2010 pelo Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior

e na Pesquisa (INCTI), sob a coordenação de José Jorge de Carvalho”, conforme explicam Carvalho & Vianna (2020). Entre os principais fundamentos do Encontro de Saberes, está a abertura das universidades para o reconhecimento da produção de conhecimento oriunda de outros espaços e agentes:

Trata-se da inclusão de mestres e mestradas oriundos de sociedades indígenas, comunidades de terreiro, quilombolas, agroextrativistas, grupos urbanos de diferentes culturas e demais povos tradicionais para atuarem como docentes nas universidades. Essa intervenção no sistema acadêmico cresce articulada com outras que também impulsionam processos de inclusão epistêmica, como as ações derivadas das leis 10.639 e 11.645 no âmbito das licenciaturas (Carvalho & Vianna, 2020, p. 25).

O Projeto Encontro de Saberes tem se constituído em referência nacional e internacional desde a década passada para muitas instituições públicas e privadas, que passaram a se inspirar nas ações por ele promovidas ou mesmo que vieram/vem a integrar a Rede de Encontro de Saberes, como é o caso da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, onde atuo, que está em processo de adesão oficial ao Projeto.

A UFPel é uma universidade localizada em Pelotas, na região sul do Estado do Rio Grande do Sul, há cerca de 142 km da fronteira com o Uruguai. Desde 2010, com a criação do NUFOLK - Núcleo de Folclore da UFPel dentro do Centro de Artes (projeto de extensão no âmbito do Curso de Dança - Licenciatura), a universidade tem se voltado às temáticas do folclore, das artes populares, das culturas populares e saberes tradicionais com maior ênfase.

Especialmente nos últimos anos, a instituição tem se destacado nacional e internacionalmente por meio de inúmeras ações, dentre as quais cabe destacar eventos como o Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas - FIFAP (organizado em parceria com o IFSul - Campus Pelotas com o apoio da Prefeitura Municipal da cidade), a cooperação internacional com o Encuentro Internacional de Folklore y Arte Popular América Unida (em parceria com a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras), a realização da Semana do Folclore (desde 2012) que, em 2021, teve como tema o “Encontro de Saberes” e tendo como convidado para a palestra de encerramento o próprio Prof. José Jorge de Carvalho.

Além dos eventos mencionados, a UFPel tem protagonizado um conjunto de diversas outras ações e projetos nos âmbitos de ensino, pesquisa e extensão que se incorporam a esta perspectiva de Encontro de Saberes como o acordo de cooperação que a universidade desenvolveu com a IOV Brasil -

Organização Internacional de Folclore e Artes Populares, em âmbito nacional e para a América do Sul, os projetos de pesquisa como Poéticas Populares na Contemporaneidade (integrante do Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte - UFPel/CNPq) e de ensino Grupo de Estudos em Folclore e o Laboratório de Artes Populares Integradas - LAPIS, a criação de disciplinas como Laboratório de Danças Tradicionais Brasileiras, Dança e Brasilidade, Laboratório de Danças Negras, Laboratório de Danças Urbanas, Laboratório de Danças Tradicionais Internacionais e Estudos e Práticas Carnavalescas.

Este conjunto de ações são apenas alguns exemplos de iniciativas que corroboram a pertinência e potência das universidades como espaços para consolidação de redes, tais como o Encontro de Saberes, bem como atestam o papel da universidade por meio do compromisso com registro, manutenção, valorização e difusão de saberes e fazeres ancestrais, tradicionais e populares. Propostas desta natureza entendem a diferença entre os tipos de conhecimento como possibilidade de diálogo e aprendizado mútuo e não como hierarquia ou juízo de valor e com isso contribuem para diminuir o preconceito com saberes e fazeres provenientes de ambientes não-acadêmicos e para que seja disponibilizado o devido e merecido lugar dos mestres e mestras na nossa cultura e na sociedade como um todo.

Acredito que a dança, neste contexto de redes de saberes e fazeres, a partir de sua condição de existência corpórea, configura-se como um elemento primordial de resistência e insurgência, pois é o corpo que carrega as memórias e sabedorias ancestrais, encarnando e transformando as tradições em atualidade. Faço votos de que cada vez mais instituições, dirigentes, governantes, docentes, discentes, artistas e pesquisadores/pesquisadoras se interessem por tal segmento e as iniciativas só se multipliquem, a fim de que tenhamos mais fomento, incentivos, políticas públicas e ações efetivas em prol da memória do nosso povo, tanto dentro como fora das universidades e escolas.

Referências

CARVALHO, José Jorge de; VIANNA, Letícia. O Encontro de Saberes nas Universidades: uma síntese dos dez primeiros anos. In: Revista Mundaú, 2020, n. 9, p. 23-49.

<https://doi.org/10.28998/rm.2020.n.9.11128>. Disponível em:

<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/11128>.

Acesso em: 02/02/24.

CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, VII, 2023, Instituto Federal de Brasília – IFB. Mesa “Artes em Redes: Encontros de Saberes”. Profa. Dra. Katya Gualter (UFRJ); Profa. Dra. Amélia Conrado (UFBA); Prof. Dr. José Jorge de Carvalho (UNB); Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus. Brasília. 2023.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. Folclore na Universidade: entre o acadêmico e o popular - reflexões e experiências do/no extremo-sul do Brasil. In: CARVALHO, Carla; SOUZA, Marco Aurelio da Cruz. 1.ed. Arte e Estética na Educação: pesquisa e processos. Curitiba: Appris, 2019.

GrupAR / Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede: movências interinstitucionais

KATYA SOUZA GUALTER

“Meus escritos podem ser incorporados de emoção e subjetividade, pois, contrariando o academicismo tradicional, os/as intelectuais negros/as se nomeiam, bem como seus locais de fala e de escrita, criando um novo discurso com uma nova linguagem. Eu, como mulher negra, escrevo com palavras que descrevem minha realidade, não com palavras que descrevem a realidade de um erudito branco, pois escrevemos de lugares diferentes. Escrevo da periferia, não do centro. Este é também o lugar de onde eu estou teorizando, pois coloco meu discurso dentro da minha própria realidade. O discurso dos/as intelectuais negros/as surge, então, frequentemente como um discurso lírico e teórico que transgride a linguagem do academicismo clássico. Um discurso que é tão político quanto pessoal e poético, como os escritos de Frantz Fanon ou os de Bell Hooks. Essa deveria ser a preocupação primordial da descolonização do conhecimento acadêmico...”

Grada Kilomba (2019, p. 58 e 59)

O GrupAR é constituído por dezoito instituições de ensino, arte e cultura, públicas e privadas, formais e não formais entre os estados do Rio de Janeiro, Distrito Federal, Bahia, Minas Gerais e Pernambuco, o que confirma o seu caráter interinstitucional e interestadual, tendo como interlocutora a Escola de Educação Física e Dança da UFRJ. São estas instituições: Associação Afro brasileira Casa do Tesouro - Egbe Ile Omidewa Ase Igbolayo (Fabiana Batalha)/São João del Rei-MG,

Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro/CCO (Diego Dantas)/RJ, Cia Étnica de Dança (Carmen Luz)/RJ, Faculdade Angel Viana (Raphael Arah)/RJ, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca/CEFET (Flavia Meireles e Renata Moura)/RJ, Casa do Jongo (Rodrigo Nunes)/RJ, Coletivo Negração e Cia Rubens Barbot Teatro de Dança (Luiz Monteiro)/RJ, Encontro de Saberes do INCT/Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia da Inclusão no Ensino Superior/UNB (Samira Lima da Costa)/DF-BSB, Performar Memórias na Dança (Flávia Meireles, Juliana Manhães e Marília Rameh)/RJ, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/UNIRIO (Juliana Manhães)/RJ, Universidade Federal Fluminense/UFF (Denise Zenicola)/Niterói-RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ (Angela Brêtas, Bianca Ortiz, Eleonora Gabriel, Ivy Brum, Ignez Calfa, Katya Gualter, Lais Bernardes, Ligia Tourinho, Michele Fonseca, Mônica Luquet, Maria Alice Motta, Rita Alves, Renato Mendonça, Raiza Venas, Samira Lima da Costa, Tatiana Damasceno, Tássia Menezes Oliveira, Xandy Carvalho)/RJ, Companhia Arte&Folia/Recife-PE (Marília Rameh), Universidade Federal da Bahia (Joice Aglae Brondoni e Evandro Passos)/Salvador-BA, ESLIPA /Escola Livre de Palhaços (Richard Rigueti)/RJ, Palhaçaria de Terreiro (Antonia Vilarinho)/SC-RS, UFMG (Elisângela Chaves)/Belo Horizonte-MG, UFSM (Flavio Campos)/SM-RS, Ilê Asé Obá Tundé (Iyalorixá Josinete d'Oxaguiã)/Salvador-BA. O GrupAR está cadastrado no CNPq, sob a liderança de Katya Souza Gualter e Angela Brêtas Gomes dos Santos¹³⁷.

A interinstitucionalidade, neste caso, privilegia fluxos contínuos para além dos limites das fronteiras geográficas e regionais, considerando todos os territórios físicos e simbólicos, bem como as práticas culturais e artísticas peculiares a cada um deles. Nesse contexto, questões nos instigam insistentemente:

1. De que modos os saberes/fazeres tradicionais podem apoiar a produção de conhecimento, uma vez que esses saberes já contribuem para a construção de poéticas potencializadoras de movimentos sociais comprometidos com a equidade de direitos, autonomia, liberdade e emancipação de corporeidades/ancestralidades distintas?

2. Em que medida a interação entre corporeidades e ancestralidades distintas pode transpor as fronteiras regionais e institucionais gerando produção de saberes nas relações Corpo-Arte-Vida?

¹³⁷ Espelho de certificação: <https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8501992263778652>
Acesso em 15/4/2024

A escolha do nome Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede (GrupAR) advém da extrema urgência gerada pelos apagamentos presentes na história da corporeidade brasileira, a partir da inter-relação “pensar fazer”, trazendo para o centro do debate, as Ancestralidades na sua ampla diversidade. Acreditamos que trabalhar as Ancestralidades em rede promove alianças, fortalece laços e tessituras, as quais configuram horizontalidades entre saberes, potencialidades e, conseqüentemente, entre os pesquisadores interagentes (Damasceno *et al*, 2021).

Buscamos as pluralidades constituídas pelas pessoas protagonistas das histórias não contadas, aglutinadas por potências corpóreas diversas que se atualizam, interagem e eternizam memórias no “aqui e agora”, as quais por sua vez seguem se prolongando nos corpos por vir, como um *continuum*. Em consonância, reunimos esforços para fortalecer os sentidos plurais das nossas expressões/pensares/fazeres. Destacamos a palavra Ancestralidades no plural, por acreditarmos na construção coletiva como o alicerce dos processos de interação dialógica contracoloniais gerando saberes orgânicos, que criam e recriam conceitos tradutores do pluriverso dos mundos, dos povos e comunidades tradicionais.

Segundo Antônio Bispo dos Santos/Nêgo Bispo, os saberes orgânicos envolvem abraçando o “ser” e são gerados na maneira biointerativa, centrada nos modos como os povos e comunidades tradicionais se relacionam com a terra, ao passo, que os saberes sintéticos desenvolvem avolumando o “ter”, dismantelando, despedaçando, destroçando, destruindo, desestruturando, desagregando o “ser”. Nos saberes sintéticos, a vida orgânica, a vida biointerativa, a integração entre os seres são desconectadas. O ser humano sintetizador se fragmenta, porque desfaz da Natureza e a explora. Invés de interagir com ela, age como se fosse o seu dono. Sob um olhar eurocristão, eurocêntrico, torna-se um praticante da influência, e passa a desencadear mecanismos para incutir nas pessoas, o reprodutivismo, o automatismo, o adestramento, o afastamento da terra e dos seus valores biointerativos, desprivilegiando o “ser” para privilegiar o “ter”. Ao contrário, o ser humano orgânico exerce, em comunhão com a Natureza, a faculdade da confluência, no sentido de fluir com as outras pessoas, fluir juntas, ao lado umas das outras (Santos, 2015).

Atendendo à convocação de Nêgo Bispo, na direção de identificarmos a urgência por movimentos de aglutinação e as nossas circularidades, para além do contorno estrito do campo científico e do ideário retilíneo das suas produções, o GrupAR trabalha na confluência de esforços para a efetivação de espaços de interação dialógica de corporeidades com suas ancestralidades móveis e moventes,

visíveis, audíveis, na sua ampla diversidade e nas mobilizações das histórias e memórias dos numerosos “Brasis” em que vivemos.

Nesse horizonte, o AR nos oferece para além da metáfora, a compreensão de que precisamos oxigenar as relações de produção do conhecimento, constituindo uma atmosfera capaz de reorganizar epistemes. O híbrido é princípio existencial da continuidade da vida, vida máter, que para nós é apresentada por diferentes personificações oriundas dos povos iorubanos, de línguas bantu, povos originários e outras comunidades tradicionais espalhadas por todo o Brasil, devido às inúmeras diásporas (Gualter *et al*, 2020).

Também entendemos AR como abreviação atrelada ao antirracismo/Anti Racismo. O GrupAR percebe o racismo como uma mazela a ser curada e busca nos encontros entre os diferentes subverter lógicas de dominação e subalternização. Reconhecemos em tal contexto, as estruturas de opressão que implicam na negação dos corpos historicamente marginalizados e de seus saberes produzidos, acesso, permanência e ocupação de cargos representativos nas múltiplas instituições e organizações sociais (Gualter *et al*, 2023).

O GrupAR promove encontros entre ancestralidades nutridos por corporeidades e instituições distintas de ensino, majoritariamente públicas, que através do campo das artes compreendem a necessidade de revisão de padrões estéticos, valorizando emoções e sensações, sob novas lógicas de ética, o que fortalece os processos criativos enquanto ação política cotidiana, na contramão da lógica hegemônica vigente na sociedade atual.

Sendo assim, tornou-se primordial elencar os Coletivos para diálogos, trocas, aprendizagens, estabelecendo assim cruzos, interseções e confluências tendo como fios condutores as Ancestralidades e as narrativas a partir delas e dos sentidos produzidos como potências das tramas e tranças de encontros e acontecimentos.

Nessa direção de entendimento, definimos como meta a criação de espaços de aglutinação de projetos e ações que, na interação, geram fecundidades e fortalecem coabitares pluriépistêmicos, compreendendo cada corporeidade como sendo um coabitar de tempos, movimentos e espaços em deslocamentos contínuos, ou seja, confluências de memórias: experiências que vieram antes, experiências em curso e experiências por vir. Os/as Mestres/as Populares vêm sendo uma das principais referências primordiais no processo, em relações horizontais e contínuas.

Sobre os saberes e fazeres tradicionais compreendemos como práticas jamais estáticas, sempre dinâmicas e que acompanham a temporalidade transitória

dos fenômenos do cotidiano, ou melhor, muito dos ritmos destas práticas estão relacionados às transformações ocorridas no interior do âmbito familiar ou no caráter cíclico dos períodos festivos. Essas ações têm por finalidade produzir para/pela comunidade estabelecendo diálogos com múltiplas esferas do conhecimento. Sob a ótica dos conhecimentos concebidos nos coletivos de natureza familiar, os fazeres quilombolas, no cuidado com a terra, revelam técnicas agrícolas de monoculturas e subsistência comunitária. Os povos originários nos apresentam técnicas medicinais-terapêuticas no trato com as ervas. Essas comunidades desdobram muitos destes conhecimentos em práticas culinárias e produções artísticas (Krenak, 2019).

No campo das artes, percebemos o caráter transdisciplinar nos processos de elaboração das festas e no exercício fluido que integra musicalidade, dança, teatralidade em espaços de produção não convencionais dos circuitos artísticos. Percebemos no contato direto com estes fazeres que a coletividade “suleia” (re)existências, que trajetórias atuam no campo da complementaridade e que necessitamos na sociedade contemporânea comungar com este modo milenar e geracional de pertencer à variedade de mundos (Gualter *et al*, 2020).

A convite de Krenak (2019), podemos reconhecer que as partilhas com os/as Mestres/as nas comunidades tradicionais estruturam em nós, investigadores acadêmicos, a abertura de saberes historicamente apartados. Necessitamos “abandonar o antropocentrismo” e pensar sobre a reconstrução das humanidades com processos de inclusão dos sujeitos históricos que estabelecem relações sociais diversas em inúmeras possibilidades de convívio comunitário.

Em conformidade, o GrupAR caminha na direção das nossas circularidades, para além do contorno estrito do campo científico e do ideário retilíneo das suas produções, como nos acena com primazia Antônio Bispo dos Santos (2015). É urgente a efetivação de estratégias de contágio a fim de amplificar as partilhas geradoras da expansão e consolidação de políticas de empoderamento das Corporeidades Pretas e Indígenas no cenário nacional, mobilizando, primordialmente, as Universidades para a “demolição” dos modos perversos de exclusão dessas corporeidades no âmbito acadêmico. Assim contextualizado, o GrupAR propõe seguir em processo, em movimentos de aglutinação e ampliação de tessituras (Campos; Gualter, 2021).

As ações realizadas em 2019, 2021 e 2023 nos convocaram a criar uma trama de encontros pactuados entre Corporeidades Pretas em torno, principalmente, das questões nevrálgicas do preconceito racial, do movimento contracolonial, dos

saberes orgânicos na formação integral, das técnicas corporais na dança contemporânea com base nas danças afro diaspóricas e das técnicas do Mestre-sala, da Porta-bandeira e Porta-estandarte. As tramas incitaram provocações sobre a dimensão do Racismo e da quebra das práticas corporais discriminatórias hegemônicas nesse âmbito.

Assim contextualizadas, em 2019, 2021 e 2023 realizamos cinco acontecimentos interconectados, a saber “Partilhas de Saberes com os Mestres Manoel Dionísio e Clyde Morgan”, “Minicurso *Ojú Ará Dudu* – Corpo Negro: memórias em movimento”, “Corporeidades Pretas na EEFD”, “I Ciclo Confluências, Transfluências e Confluências! Quilombos chamam...” e “Corporeidades Pretas em Trânsito: movências terreirizadas e partilhas de saberes”. Cada acontecimento gerou um registro em vídeo¹³⁸ e publicações de artigos.

Importante ressaltar o quanto a mobilização das ações desencadeadas e dos projetos desenvolvidos desde 1971 - bandeira de luta empunhada pela *Companhia Folclórica do Rio-UFRJ* em prol da criação, ampliação e sedimentação do espaço para os saberes tradicionais/cultura popular na universidade - potencializou e potencializa a geração de outros projetos na UFRJ, tais como o *PADE* (Projeto Africanidade na Dança Educação) e o GrupAR, entre outros, que, hoje, erguem a bandeira que fortalece e renova fôlegos, na luta em favor do encontro entre múltiplas formas de pesquisar e de produzir conhecimento, encontro entre saberes que geram fecundidades em “PLURIVERSIDADES” (invés de UNIVERSIDADES), em coabitares PLURIEPISTÊMICOS (Roberto *et al*, 2022).

Cabe destacar ainda que essa junção de forças na Escola de Educação Física e Dança somada à lideranças da Escola de Música, da Faculdade de Medicina (Curso de Terapia Ocupacional), do Instituto de Psicologia e do Centro Multidisciplinar - Macaé (Curso de Medicina) construíram a força motriz, para a

¹³⁸ Partilhas de Saberes com os Mestres Manoel Dionísio e Clyde Morgan (Gualter & Brêtas, Brasil, 2019, 9min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=jNYqyh4h7D8&feature=youtu.be>

Acesso em 20/3/2024.

Corporeidades Pretas na EEFD (Gualter & Brêtas, Brasil, 2020, 10min). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=SPNbVMkO-s4&feature=youtu.be>

Acesso em 11/3/2024.

Ojú Ará Dudu - Corpo negro: Memórias em movimento (Gualter, Damasceno, Santos, Silva, 2021, 11min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3u6COOFenPs>. Acesso em 22/3/2024.

Corporeidades Pretas em trânsito: movências terreirizadas e partilhas de saberes com os Mestres Manoel Dionísio e Clyde Morgan (Gualter, Brêtas, Silva, Gabriel, Aglae, Cascaes, Carvalho; Brasil; 2023; 8min16seg). Disponível em: <https://youtu.be/X4LK-kNwKn8> . Acesso em 23/3/2024.

criação da Superintendência de Saberes Tradicionais, em 2019, vinculada ao Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ.

Lamentavelmente, a sequência de produções GrupAR foi interrompida no ano 2020, em virtude da pandemia da COVID-19, pois eram confluências que requeriam a presencialidade, como condição primordial. Contudo, mantendo acesa a centelha das nossas movências, em 2021, o GrupAR realizou, via remota, o "I Ciclo Confluências, Transfluências e Confluências. Quilombos chamam...", em parceria com: PPGDAN (Programa de Pós-graduação em Dança), Companhia Folclórica do Rio, Nudafro (Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-brasileira), PADE (Projeto Africanidade na Dança Educação) e do onucleo (Núcleo de Pesquisa Estudos e Encontros em Dança), todos, da UFRJ. Este Ciclo consistiu em seis encontros/rodas de conversa. Nêgo Bispo convidou Mestres e Mestras que compartilharam com ele práticas, pensamentos e visões sobre viver de modo orgânico, ou seja, viver em total conexão com a terra, no/do/pelo/ cultivo da terra, como base da educação, da cultura e da arte, cotidiana e incessantemente.

Nêgo Bispo, quilombola piauiense, integrou a rede de mestres e docentes da Universidade de Brasília (UnB), foi ativista político e militante de grande expressão no movimento social quilombola e nos movimentos de luta pela terra. Atuou na Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Piauí (CECOQ/PI) e na Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ). Foi a primeira geração da família de sua mãe que teve acesso à alfabetização.

O "*I Ciclo Confluências, Transfluências e UFRJ. Quilombos chamam...*" foi organizado conforme abaixo assinalado. O público-alvo envolveu estudantes, docentes e técnicos/as da comunidade acadêmica da Escola de Educação Física, da Faculdade de Medicina e do Instituto de Psicologia da UFRJ, bem como profissionais da dança e áreas afins da cidade do Rio de Janeiro.

- 1º encontro - 01 de outubro de 2021 – Nêgo Bispo convida Mestre Naldinho, Mestre Johnny, Mestra Zilda e Mestra Geni Nuñez.¹³⁹

Jhonny Martins de Jesus (Mestre Johnny) é um agricultor quilombola de Mato Grosso do Sul, chamado Furnas dos Dionísio. Foi presidente da Associação do Quilombo Furnas dos Dionísio, diretor fundador da Coordenação Nacional das Comunidades Negras Rurais Quilombola do Mato Grosso do Sul, e coordenador

¹³⁹ <https://youtu.be/WU-9vQeSnfU>. Acesso em 4/4/2024.

executivo da Coordenação Nacional de Quilombo (CONAQ). Morador do quilombo Salinas, no semiárido do Piauí.

Figura 1: Card de divulgação

I CICLO CONFLUÊNCIAS, TRANSFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS UFRJ - QUILOMBOS CHAMAM...
NÊGO BISPO E CONVIDADAS(OS)

MESTRE NALDO MESTRA GENI NÚÑEZ NÊGO BISPO MESTRA ZILDA MESTRE JOHNNY

01 DE OUTUBRO DE 2021 (SEXTA-FEIRA). HORÁRIO: 18:30 ÀS 20:30
TRANSMISSÃO: BIT.LY/QUILOMBOSCHAMAM
CANAL YOUTUBE: EFD UFRJ

UMA PARCERIA: Programa de Pós-graduação em Dança - PPGDAN/UFRJ
Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede - GrupAR/UFRJ; Companhia Folclórica do Rio -UFRJ
Projeto em Africanidade na Dança Educação - PADE/UFRJ e Encontro de Saberes UFRJ.

UFRJ PPGDAN UFRJ PADE GrupAR ENCONTRO DE SABERES UFRJ

- 2º encontro - 26 de novembro de 2021 - Nego Bispo convida Mestre Naldo.¹⁴⁰

Arnaldo de Lima, conhecido como Mestre Naldo/Naldinho, é membro da coordenação estadual das comunidades negras rurais quilombolas. Babalorixá da "Casa de Guerreiro Cabloco de Oxóssi". Mestre de Cultura de Reisado, São Gonzalo, Samba de Cumbuca, Puxador de Benditos e São Benedito. Sua comunidade é o Quilombo Custaneira localizado no Município de Paquetá/Piauí.

¹⁴⁰ <https://youtu.be/KLbIs3lyRug> Acesso em 4/4/2024.

- 3º encontro - 7 de janeiro de 2022 – Nêgo Bispo convida Mestra Zilda.¹⁴¹

Zilda Chaves (Mestra Zilda) é integrante do Coletivo Ocupa Alemão. Junto com as outras pessoas integrantes do Coletivo criou uma escola comunitária: Escola Quilombista Dandara de Palmares, no bairro de Ramos, Complexo do Alemão. Acompanha a carência educacional que é oferecida pelo Estado às crianças e aos jovens das Comunidades, onde são pobres e em sua maioria pretos/as. Lê a sua Comunidade como um Quilombo, entendendo que "quilombar" é participar, contribuir, trocar saberes, conhecer a nossa história, ajudar umas às outras.

- 4º encontro - 14 de janeiro de 2022 – Nêgo Bispo convida Mestra Ana Mumbuca.¹⁴²

Ana Cláudia Matos da Silva (Mestra Ana Mumbuca) é uma quilombola do Jalapão, no Tocantins, pesquisadora e professora que "viaja pelas escritas e pelo falar do jeito quilombo de viver". Mestra em Desenvolvimento Sustentável pela UNB. Autora dos livros "Voo das abelhas da terra" e "Quatro Cantos". Coordenadora de assuntos Ambientais e do CRAS (Centro de Referência da Assistência Social), na Cidade de Mateiros/Tocantins. Agente de Desenvolvimento da Associação Alternativa para Pequena Agricultura no Tocantins - APATO.

- 5º encontro - 28 de janeiro de 2022 – Nêgo Bispo convida Mestra Geni Nuñez.¹⁴³

Mestra Geni Nuñez é ativista indígena guarani, membro da Articulação Brasileira de Indígenas Psicólogos (ABIPSI), da Comissão de Direitos Humanos (CDH) do Conselho Federal de Psicologia (CFP) e da Comissão Guarani Yvyrupa. Doutora em Ciências Humanas pela UFSC. A partir de uma perspectiva anticolonial e contracolonial, pesquisa relações étnico-raciais, branquitude, não monogamia, etnogenocídio e outras colonialidades. Autora do livro Jaxy Jaterê: o saci é guarani (Harper Kids, 2023) e do livro "Descolonizando afetos: experimentações sobre outras formas de amar" (Editora Planeta de Livros, 2023).

- 6º encontro – 29 de abril de 2022 - Nêgo Bispo convida Mestra Maria Lucia - Aula inaugural do PPGDAN ano 2022.¹⁴⁴

Maria Lúcia de Oliveira Souza (Mestra Maria Lúcia) é Mulher de Axé, Mãe Solo. Defensora Popular. Sacerdotisa de Umbanda. Mulher Ribeirinha, moradora na

¹⁴¹<https://bit.ly/negobispoconvidazilda>. Acesso em 4/4/2024.

¹⁴²<https://youtu.be/ipuiw94N5Zl> Acesso em 4/4/2024.

¹⁴³<https://www.youtube.com/watch?v=GIAYvzoM18w>. Acesso em 4/4/2024.

¹⁴⁴https://www.youtube.com/live/Z72r0Prx0KE?si=q1xE9E3WmWN_84kV
Acesso em 8/4/2024.

cidade de Teresina/Piauí. Presidenta do Centro de Defesa Ferreira de Souza, organiza o que luta pelo direito ao território. Dirigente da Casa Professora Maria Sueli, do Museu Resistência Boa Esperança.

Ao longo do ano 2022, diante dos novos cenários do corpo em novas presencialidades, foram retomadas de modo cuidadoso as a o es/planejamento para os desdobramentos do "Ciclo" com o grande Mestre Nêgo Bispo e das "Partilhas" com os grandes Mestres Manoel Dionísio e Clyde Morgan, somados ao Projeto interinstitucional de cria o, expansão e consolida o da Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio.

Nesse contexto então, realizamos em 8 de junho de 2022, um encontro presencial dinamizado por Nêgo Bispo na Escola de Educa o Física e Dança da UFRJ, que chamamos de "Confluências Fraternas" para cerca de 200 pessoas. Bispo dinamizou um amplo "bate papo" com a comunidade da dança, da educa o física, da musicoterapia e vários integrantes GrupAR, sobre o conceito de "Confluência, Transflu ncia e Confluência/Começo, Meio e Começo".¹⁴⁵

Em 2023, implementamos entre 30 de maio e 02 de junho de 2023, o projeto "Corporeidades Pretas em Trânsito: movências terreirizadas e partilhas de saberes" com os Mestres Manoel Dionísio & Clyde Morgan" - uma parceria GrupAR e PPGAC (Programa de Pós-gradua o em Artes Cênicas) - ETEA (Escola de Teatro)/ UFBA, com o apoio da CAPES e Cia Buffa de Teatro/Salvador-BA. Mestre Clyde levou como convidado o grande bailarino, coreógrafo, artista da cena Elisio Pitta. Mestre Dionísio levou como convidado o Mestre Sala Mauro Lima e convidada a Porta Bandeira Roberta Freitas, ambos, instrutores da Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio, localizada no Centro da Cidade do Rio de Janeiro, com a oferta de aulas gratuitas há mais de 30 anos. Como integrantes GrupAR, participaram: Angela Brêtas. Katya Gualter, Eleonora Gabriel, Luis Eduardo Silva, Joice Aglae, Xandy Carvalho, Raquel Cascaes.

¹⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=cCQZnhbkHD4&t=906s>. Acesso em 8/4/2024.

Figura 2/Foto: Luís Silva - Ajustes finais no Instituto Oyá para a Residência na UFBA



Da esquerda para a direita: Mestre Manoel Dionísio e Mestre Clyde Morgan

Figura 3/Foto: Luís Silva - Ajustes finais no Instituto Oyá para a Residência na UFBA



Da esquerda para direita: Artistas-Pesquisadores/as Luís Silva (UFRJ), Eleonora Gabriel (UFRJ), Elisio Pitta (Instituto Oyá), Xandy Carvalho (UFRJ), Mestre Manoel Dionísio, Simone Pereira dos Santos (convidada), Mestre Clyde Morgan, Katya Gualter (UFRJ), Mestre Sala Mauro Lima, Porta Bandeira Roberta Freitas, Angela Brêtas (UFRJ)

O projeto consistiu em rodas de conversa, mostras de vídeos, lançamento de livro e performances das danças de Mestre Sala e Porta Bandeira, em três comunidades de terreiro, bem como uma Residência Artística, na Escola de Dança da UFBA/Salvador-BA, reunindo cerca de 100 estudantes de graduação (Dança e Teatro) e de Pós-Graduação (Artes Cênicas e Dança), docentes, técnicos administrativos e membros da comunidade soteropolitana (Gualter *et al*, 2023).

Na Escola de Dança/UFBA, os Mestres Clyde e Dionísio interagiram com os discentes dos componentes curriculares Estudo do Corpo III e Estudo dos Processos Criativos III, seus/suas respectivos/as docentes Fernando Ferraz, Amélia Conrado, Soiane Gomes, Eberth Vinícius e os músicos percussionistas Lucas de Gal, Wilton Batata, Ivaldino Junior, durante aproximadamente 16 horas em 4 dias.

Figura 5/Foto: Luís Silva – Seminários Transculturais/Preparação para o Cortejo



Da esquerda para a direita (dos Mestres e convidados): Elisio Pitta, Mestre Clyde Morgan, Mestre Manoel Dionísio, Mestre Agnaldo Silva, Mauro Lima, Mestre Emerson Dias (Mestre Mecinho)

Figura 6/Foto: Luís Silva – Cortejo na Escola de Dança da UFBA



Da esquerda para a direita puxando o Cortejo: Mestre Clyde Morgan, Thayná Gonçalves, Eleonora Gabriel, Xandy Carvalho

Figura 7/Foto: Luís Silva – Cortejo/Chegança no Teatro Experimental/
Conferência Internacional TRanÇar



Da esquerda para a direita: de lado/Mestre Agnaldo Silva, de frente/Mestre Sala Mauro Lima, Porta-bandeira Renata Freitas, Joice Aglae, Mestre Manoel Dionísio

Essa edição do Projeto, conduzida pelos dois referidos Mestres, seus convidados Elísio Pitta, Mauro Lima e a convidada Roberta Freitas, ampliou e fortaleceu as ações contínuas e itinerantes UFRJ-UFBA-Comunidades de terreiro, as formas de participação geradoras de uma circularidade de presenças nas atividades extensionistas das instituições envolvidas. Ampliou ainda, o apoio às ações já existentes nos espaços de saberes tradicionais, neste caso, nas comunidades de terreiro, através das visitas e atividades realizadas no Instituto Oyá, no Ilê Obá Ilexá, no Ilê Axé Iyá Nassó Oká - Casa Branca do Engenho Velho e no Ilê Asé Obá Tundé. E assim, foi tecida uma rede interinstitucional potente no campo da Dança, em especial, das Corporeidades Pretas em trânsito, nos espaços de interação dilógica entre instituições formais e não formais de ensino, arte, cultura e pesquisadores/as acadêmicos/as e não acadêmicos/as.

Figura 8/Foto: Angela Brêtas – Interação dialógica na Comunidade de Terreiro *Ilê Obá Ilexá*



Da esquerda para a direita: Babalorixá Luís Antônio Silva d'Oxaguiã, Mestre Sala Mauro Lima, Porta Bandeira Renata Freitas, Babalorixá Luzivaldo Vigas d'Logunedé.

Figura 9/Foto: Joice Aglae - Interação dialógica na Comunidade de Terreiro Ilê Axé Iyá Nassó Oká - Casa Branca do Engenho Velho



Da esquerda para a direita: Eleonora Gabriel, Ekede Sinha, (Mãe Sinha), Katya Gualter, Iyalorixá Neusa d'Xangô, Ciane Fernandes, Angela Brêtas

Figura 10: Card de divulgação

Intercâmbio UFRJ ➤ UFBA

Lançamento do livro

MEU CORPO TERREIRO

Uma performance dançada na memória pela Pedagogia do Encontro de Xandy Carvalho.

03 de junho

às 15h



Ilê Axé Iyá Nassô Oká / Casa Branca do Engenho Velho
Espaço cultural Vovó Conceição

Realização



Apoio



Figura 11/Foto: Luís Silva – Interação Dialógica na Comunidade de Terreiro
Ilê Asé Obá Tundé



Da esquerda para a direita: Andrea d'Iansã, Jessica d'Óxum, Mario d'Xangô, Lucas d'Oxalá, Xandy Carvalho, Beatriz Gonzalez Lagos, Mestre Manoel Dionísio, Iyalorixá Josinete d'Oxaguiã (Mãe Nete), Paula d'Airà, Katya Gualter, Alana d'Xangô, Joice Aglae, Angela Brêtas, Roberta Freitas, Raquel Cascaes, Eleonora Gabriel, Mauro Lima.

Nesse amálgama de potências, as Corporeidades, plurais por natureza, produzem mapas e coabitares pluriépistêmicos pulsantes de potências poéticas dançantes que ultrapassam, em fruição, o prolongamento motor e ganham dimensões mágicas nos Pluriversos dos Mundos, sob uma perspectiva transcendente, como nos ajuda a pensar Ailton Krenak (2020, p.108): "A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é uma besteira. A vida é fruição, é uma dança, só que uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária".

Em sinergia, os coabitares pluriépistêmicos geram múltiplos saberes, valores e danças, forjando processos de formação plena, interagente, interatuante, articulados com seus/suas coabitantes e passageiros/as. A partir das relações no Coletivo, do Coletivo, pelo Coletivo, são estimuladas compreensões, que nos atizam a assumir posicionamentos políticos ativadores de reparações históricas necessárias, frente aos futuros possíveis, que estão sendo construídos e portanto, alterados a cada instante por todas nós, pessoas capazes de deliberar por viver e criar. Consoante, as potências poéticas dançantes subvertem a limitação excludente e opressora dos saberes verticais eurocentrados e mobilizam a tão necessária descolonização e a igualmente necessária contracolônização do conhecimento acadêmico.

Acreditamos no respeito e no elogio à diversidade como sendo um caminho garantido para a essencial e dignificante tecitura de redes, onde aglutinações e encontros circulam e se fortalecem aos sons dos tambores, entre outros sons produzidos pelas Corporeidades Pretas, as quais constroem escrituras de resistência, ou seja, experiências vividas de existir resistindo, existir em existências de empoderamento, jamais subordinadas nem subalternizadas.

Não existe Corporeidade neutra. Os modos como compreendemos os espaços em suas múltiplas dimensões e como esses espaços influenciam sobremaneira nas posturas, atitudes, valores, desejos, comportamentos, políticas, escrevem textos, discursos que desviam da convenção onde se inscrevem as palavras e, ao mesmo tempo, geram, criam habitares onde outras possibilidades de comunicação são encontradas, acessadas e as partilhas acontecem reinventadas (Gualter, 2023).

Nas trilhas da diversidade, giramos em tempos e espaços mobilizando nossas memórias ancestrais, em circularidades contíguas, onde todas as pessoas coabitantes são protagonistas. Presente, passado e futuro coexistem subvertendo a lógica linear da cronologia hegemônica no mundo das opiniões onde vivemos - memórias em movimento nos inundam, nos municiam de empoderamento.

Com efeito, ganham visibilidade e expansão de concretude, as leis centradas nos mecanismos de inclusão das Corporeidades deslembadas historicamente. Contudo, sabemos que, embora sancionadas, várias dessas leis,

como por exemplo a Lei 10639/2003¹⁴⁷, a Lei 11645/2008¹⁴⁸ e a Lei 12711/2012¹⁴⁹, ainda precisam de implementação na sua totalidade em todo o país, para, de fato, atendermos à amplidão da demanda urgente por políticas públicas de reparação, fortalecidas na ação, no exercício da Arte e da Educação.

Assim é o GrupAR: múltiplas danças dançadas ininterruptamente, nos diferentes tempos e espaços, por mais uma, mais duas, mais três..., mais mil, mais um sem número de pessoas que fluem nos entrecruzamentos das muitas Vidas que prosseguem entrelaçadas nas incomensuráveis afluências dos processos de construção coletiva. É na soma que dançamos as nossas memórias ancestrais móveis e moventes. Somos confluentes, transfluentes e confluentes, em circularidades sem jamais ter fim. Obstinadas, seguimos com mais de nós, em nós!!!!

Referências

Campos, Flávio; Gualter, Katya Souza. Corporeidades Ancestrais: transformando e redimensionando a pesquisa em Dança - quais os caminhos percorridos por essas encruzilhadas? In: ANAIS DO XI CONGRESSO DA ABRACE, v. 1, 2021, Campinas. Anais do Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/5245/4945>.

Acesso em 2 de abril de 2024.

Damasceno, Tatiana Maria; Gualter, Katya Souza; Santos, Alexandre Carvalho dos; Silva, Raphael Luiz Barbosa da. *Ojú ará dudu* - corpo negro: memórias em movimento. In: ANAIS DO VI CONGRESSO DA ANDA, 2021, Salvador. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2021/trabalhos/oju-ara-dudu-corpo-negro-memorias-em-movimento?lang=pt-br> . Acesso em 14 de abril de 2024.

¹⁴⁷A Lei 10.639/2003, que versa sobre o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, ressalta a importância da cultura negra na formação da sociedade brasileira. O ensino da história e cultura afro-brasileira e africana no Brasil sempre foi lembrado nas aulas de História com o tema da escravidão negra africana (Gualter *et al*, 2020). Completou 20 anos em 2003.

¹⁴⁸A Lei nº 11.645/2008, torna obrigatório o estudo da história e cultura indígena e afro-brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, porém não prevê a sua obrigatoriedade nos estabelecimentos de ensino superior para os cursos de formação de professores (licenciaturas) (Gualter *et al*, 2020). Completou 15 anos em 2023.

¹⁴⁹A Lei nº 12.711/2012, também conhecida como Lei de Cotas, determina que metade das vagas de instituições públicas de ensino superior devem ser destinadas a candidatos que estudaram os três anos do ensino médio na rede pública (Gualter *et al*, 2020). Completou 11 anos em 2023.

Gualter, Katya Souza; Costa, Samira Lima da; Braga, Marília Rameh Reis de; Barreto da Silva, Renato Mendonça; Silva, Raphael Luiz Barbosa da. Corporeidades pretas em trânsito: expandindo e firmando territórios. In: Conrado, Amelia Vitoria; Alcantara, Celina Nunes de; Ferraz, Fernando Marques Camargo; Paixão, Maria de Lourdes Barros da. (Orgs). Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo. Salvador: ANDA, 2020. p. 646 - 662. Disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-6-DAN%C3%87A-E-DI%C3%81SPORA.pdf>. Acesso em 9 de março de 2024.

Gualter, Katya Souza; Santos, Angela Brêtas Gomes dos; Brondani, Joice Aglae; Gabriel Eleonora; Santos, Alexandre Carvalho dos; Silva, Luís Eduardo Souza; Albuquerque, Raquel Cascaes. Corporeidades pretas em trânsito: arte, documento e antirrascismo. In: ANAIS DO 7º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2023, Brasília. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/cnpd-2023/trabalhos/corporeidades-pretas-em-transito-arte-documento-e-antirrascismo?lang=pt-br>. Acesso em 12 de abril de 2024.

Gualter, Katya Souza. CorpoPombagira: por uma gestão de si, na prática da Arte-Educação. In: Bernardi, Aline; Tourinho, Lígia. LAB CORPO PALAVRA: chão para uma prática de escritas dançadas. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2023. P 238 – 255.

Krenak, Ailton. Pensando com a cabeça na terra. In: KRENAK, Ailton - Coleção Tembetá. Lisboa: Oca Editorial, 2019.

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

Kilomba, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

Roberto, Frank Wilson; Gabriel, Eleonora; Ribeiro, Ruth Silva Torralba; Santos, Alexandre Carvalho dos; Gualter, Katya Souza. O Encontro de Saberes na UFRJ - decolonialidade e insurgência na graduação em Dança. In: ANAIS DO VII ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2022, Online. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2022/trabalhos/o-encontro-de-saberes-na-ufrj-decolonialidade-e-insurgencia-na-graduacao-em-danc?lang=pt-br>. Acesso em 02 Abril 2024.

Santos, Antônio Bispo dos. Colonização, Quilombos: modos e significações. INCTI/CNPq: Brasília, 2015.

Danças afro-diaspóricas e as artes em redes: inclusão de saberes, educação e entrecruzos

AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA CONRADO

Agô! um pedido de licença para chegar!

Com a sua permissão, abrimos este debate com foco nas danças afro-diaspóricas e suas possibilidades de diálogo entre as artes em redes, que integrou a Mesa "Artes em redes: encontro de saberes"¹⁵⁰ proposta pelo 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) "Dança como insurgência e criação de outros modos de ser" realizado na cidade de Brasília no ano de 2023. Apesar da nossa especificidade em pesquisar o campo das Danças de Diáspora africana, culturas indígenas e populares nas dimensões que este campo se constitui - estético, político, filosófico, histórico -, aceitamos o desafio dessa experiência em trocar conhecimentos e experiências.

Aqui, gostaríamos de iniciar a discussão questionando os sentidos de "redes" na contemporaneidade, pois é importante lembrarmos da existência das "redes para dormir", da "rede do Correio Nagô", das redes como o "*Instagram*" e "*facebook*", "rede dos afetos", "Rede Globo", rede... São tantas redes, que nos questionamos pela qual poderemos falar das artes e especificamente das danças?

¹⁵⁰ Constituíram como palestrantes e debatedores na mesa temática "Artes em redes: encontro de saberes", os professores: Dr. Jose Jorge de Carvalho (UNB), Dra Katya Gualter (UFRJ), Dra. Amélia Conrado (UFBA), com a mediação do Dr. Thiago Amorim (UFPel). A referida atividade se deu em Auditório do Instituto Federal de Brasília.

Precede-nos também a compreensão do que são “danças afro-diaspóricas” neste trabalho, uma vez que já nos referimos a “danças afro-brasileiras”, “danças negras”, “danças afro”, “danças étnicas”, “danças populares” e demais outras formas de denominação em publicações anteriores a esta. Os termos citados estão coerentes com nossos escritos, mas há de se considerar a época em que foram abordados, os referenciais que deram suporte teórico-metodológico e as argumentações construídas nesse processo de investigação das danças afro-diaspóricas.

Do mesmo modo em que nossa pesquisa sobre a temática se dá de maneira constante, as discussões vão se atualizando. E, hoje, reconceituamos as danças afro-diaspóricas sob a perspectiva de que se articulam a um pensamento afro-diaspórico e decolonial (Costa, Torres, Grosfoguel, 2020); ao reconhecimento das relações de lutas do povo africano disperso e reorganizado em diferentes países do mundo, que como o Brasil é diáspora africana.

Em nosso artigo “(Re)pensando a diáspora na América Latina: colonialidades, identidades e questões étnicoraciais no campo da dança”, argumentamos que compreender a diáspora na América Latina significa “reconhecer e afirmar a presença do africano e dos povos originários como ponto de partida dessa discussão.” (Biriba, Freire e Conrado, 2021, p. 2). Além disso, as danças da diáspora nesse continente se dão no encontro, no cruzo, na própria comunicação; nos meios, nas ondas, nas tecnologias; e também no seu modo de expressão da efemeridade, na medida em que tem o corpo, o movimento e a expressão do sensível como meio de comunicação.

Com a crise sanitária mundial da COVID19 dos anos 2020 a 2022, quando houve um largo período de confinamento das pessoas em suas casas e muitas perdas de vidas humanas, surgiram outros modos de relações. Desde então, reinventaram-se formas de exercer as diferentes profissões com o auxílio dos meios de comunicação. A dança que se expressa em contato direto com o público – por meio de apresentações artísticas e também na sua relação de ensino e aprendizagens – foi desafiada a criar, ensinar e aprender de modo virtual, acarretando em perdas e ganhos.

Para problematizarmos os sentidos dessa discussão sobre as artes em redes, nos perguntamos: Quais redes as artes tem tecido? O que possibilita esse encontro de saberes? E como as danças afrodiaspóricas, ou as africanidades, se posicionam e tem sido contempladas dentro da “hierarquia” predominante no campo das artes?

Responder a essas questões já nos abre uma discussão importante, ainda pouco tratada nas relações acadêmicas, artísticas, profissionais e nos lugares em que as artes se constituem. Há urgência em políticas públicas para o setor que considerem as populações historicamente subalternizadas pelos poderes públicos. Estes, que persistem em fomentar medidas assistencialistas e eventuais, as quais jamais encontrarão resultados de mudanças objetivas em nossa realidade e contexto.

No Brasil, há um estado de luta permanente de comunidades periféricas e de pessoas que são vítimas do preconceito racial e das diversas formas de violência e discriminação. Ainda que pouco a pouco, os setores de comunicação de massa vem fomentando campanhas e ações continuadas para ajudar a mudar essa trágica realidade, basta acessar o jornalismo da rede de televisão mais bem situada na mídia para constatar que ela é acrítica e reprodutivista das relações de desigualdades – na medida em que suas novelas e programas exibem cenas que “legitimam” e reforçam a expropriação, o preconceito racial, a discriminação e as desigualdades.

É recente a existência de algumas iniciativas advindas das redes televisivas que promovem outra perspectiva às questões raciais, LGBTQI+, dos povos originários, feministas, das pessoas com deficiências, entre outros. Essas são insuficientes para impactar e/ou reeducar a sociedade, dado o poder de acesso que essas redes de comunicação possuem; o alcance das suas audiências que adentram o cotidiano de muitas famílias brasileiras, os quais são capazes de contribuir com uma mudança possível nesse cenário.

As artes e a educação: uma rede com fios afrouxados e com pontos sem conexão?

As potencialidades que as artes detêm enquanto um modo de expressão e educação do sensível, criativo e crítico poderiam ser incentivadas pelo setor das políticas preocupado com o seu melhor acesso nas escolas das redes públicas e comunitárias. Há iniciativas exitosas pelas quais, nós que somos estudiosos da área, constatamos. Seja por pesquisas realizadas em projetos sociais aonde as artes tem

significativa importância, seja em nossas ações de intervenção e militância, testemunhamos em nosso dia-a-dia.

Destacamos o projeto de inovação epistêmica e pedagógica criado pelo Prof. Dr. José Jorge de Carvalho da Universidade Federal de Brasília (UNB) no ano de 2010, cuja proposta se volta à "Inclusão de mestres e mestras oriundos de sociedades indígenas, comunidades de terreiro, quilombolas, agroextrativistas, grupos urbanos de diferentes culturas e demais povos tradicionais para atuarem como docentes na universidade" (2020, p. 25).

Na tentativa de impulsionar as recomendações das leis 10.639 e 11.645 – ambas aprovadas no Governo do presidente Luís Inácio da Silva – a experiência iniciada na UNB incentivou outras universidades a aderirem a proposta de que mestres e mestras pudessem ministrar disciplinas nas licenciaturas. Após dez anos dessa experiência, chega-se a conclusão de que esse encontro de saberes "oferece uma resposta positiva e factível ao modo colonizado e racista com que nossas universidades foram implementadas. Ainda estamos no início dessa refundação inclusiva e pluriepistêmica" (Carvalho e Vianna, 2020, p. 44).

Com as políticas de cotas no Brasil, as universidades públicas foram convocadas a aderir e exercer justiça social com vistas a superar o racismo estrutural ainda potente nessa instituição. No entanto, a reformulação dos currículos em nível dos cursos de graduação e pós-graduação é urgente para que se possam incorporar a contribuição das epistemologias africanas, afrobrasileiras e dos povos originários na formação da sociedade brasileira. Essas ainda sofrem com o epistemicídio, as necropolíticas e a desumanização dos seus saberes e expressões artístico-culturais, o que é algo inadmissível no contexto desse território.

Cabe-nos retomarmos nossos questionamentos, a fim de encontrarmos respostas: Como têm-se dado a relação entre a Educação básica e a Educação superior, enquanto redes articuladas e continuadas, de modo que uma possa fortalecer a outra? A universidade, com sua potência de conhecimentos, tem contribuído para a garantia de uma rede de colaborações capaz de elevar o nível de ensino-aprendizagem entre ambas redes de ensino? Como vem se constituindo a rede entre a universidade, as escolas de educação básica e os outros espaços de formação, como as escolas indígenas, quilombolas e comunitárias dos diversos bairros de nossos estados brasileiros? E entre a universidade, a escola pública e as comunidades dos diferentes bairros com os setores de governo que implementam políticas de dança?

No nosso entendimento, esses setores podem constituir uma forte rede de mudanças significativas para elevar o nível de educação de nossa sociedade. Contudo, temos a impressão de que essa rede está com seus fios afrouxados e, em muitos casos, com pontos perdidos e sem a devida conexão!

Se reportarmos-nos aos meios de comunicação na contemporaneidade, em que as novas tecnologias digitais são responsáveis por promover acessos, disputas, posições de destaques e fomentar interesses para um certo público, reconhecemos os benefícios dessas relações. Dentre alguns, mencionamos a troca de informações, conhecimentos, difusão de diferentes contextos e realidades; veiculação de acontecimentos locais, nacionais e mundiais de várias ordens; e sobretudo, quando se dá em tempo real.

Compreendemos também, que sua abrangência enquanto área e conformação de tendências é diversa e contraditória, quando a comunicação está prioritariamente vinculada às dinâmicas do capital e os interesses baseados na sua relação de exploração – seja de pessoas, de conteúdos, de estratégias que visam acúmulo de riquezas e poder, sem compromisso com as consequências que isso pode gerar. Essas relações acentuam as desigualdades étnicas, sociais e econômicas entre pessoas que estão em lugar de subalternidade e desprestígio.

Nos últimos anos, constata-se um cenário de supressão de recursos, extinção de instituições de cultura e arte e as consequências desse descrédito nos setores estratégicos das instâncias de governo federal do Brasil. Tal fato é preocupante, pois vem abalando os artistas, arte-educadores, produtores culturais, agentes comunitários, entre outros, conforme identifica Vellozo (2022) na obra "A Dança na política nacional das artes".

Do mesmo modo, o bailarino, coreógrafo e professor de danças Rui Moreira expressa as suas críticas a esses tempos nebulosos e sua preocupação com o futuro do setor. Tomando como base o ano de 2022, Moreira diz que o Ministério da Cultura foi extinto pelo Governo do Presidente Jair Bolsonaro e os assuntos da Cultura do país passaram a ser discutidos e decididos por uma secretaria subordinada ao Ministério do Turismo. Em suas palavras: "A Funarte e suas coordenadorias específicas das Artes Cênicas, incluindo a Dança, estão inativas e acéfalas, e as possibilidades de diálogo com os artistas muito reduzidas" (Moreira, 2022, p. 139).

É lastimável como o desprezo pelas instituições tradicionais que preservam e reinventam danças, cantos, teatralidades, performances, expressões das artes visuais ainda é vigente em um país de tamanha potencialidade cultural e artística

como o Brasil. Este território é resultante de entrecruzamentos e saberes dos diversos povos que constituem essa sociedade, mas se confronta com a ausência de políticas públicas e financiamentos efetivos que possam construir setores de trabalho com a cultura e arte em condições dignas, justas e compatíveis com aquilo que nossos povos afrodiaspóricos e originários fazem com tanto empenho.

Mas, a história dos povos da diáspora africana no Brasil e dos povos originários é de luta, resistência e fé nos princípios e forças que os regem. Por isso, vamos abrir alas para que as danças afro-diaspóricas, seus mitos e modos de (r)existência possam revelar seus entrecruzos de lugares, falas e transformações, o que requer considerarmos princípios como diferença, contexto e modos de transmissão de conhecimentos.

Sabedorias ancestrais expressas no corpo que dança: insurgências, educação e entrecruzos

Com a permissão de nossos corpos que ritualizam as danças, insurgem e abrem os sentidos, referendamos Casé Angatu Xukuru Tupinambá¹⁵¹, também de nome Carlos José F. Santos, morador da Aldeia Gwarini Taba Atã - Território Tupinambá de Olivença, de etnia Tupinambá. Angatu é Doutor, historiador formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo-FAU/USP. Na sua trajetória profissional é professor na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC/Ilhéus-BA). Possui Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico Raciais da Universidade Federal do Sul da Bahia (PPGER/UFSB). Suas palavras são ancestrais e traduzem a memória de seus parentes, as sabedorias e conhecimentos das tradições de seus antepassados, em que ressaltamos a sua importância para os avanços nas políticas de cultura, arte e educação no Brasil:

são povos epistêmicos, pois a arte já nasceu com eles, visto que: Os Povos Originários são os sonhos e as utopias do passado, presente e futuro. Natural e ancestralmente possuímos um universo epistêmico e filosófico (o que alguns chamam de cosmologia) sem sabermos o conceito de universo epistêmico,

¹⁵¹ Dados biográficos levantados pela USP - LEER, sobre Casé Angatu Xukuru Tupinambá acessado no endereço: <http://usp.br/leer/case-angatu-xukuru-tupinamba/> (acessado 17 fev 24)

filosofia e/ou cosmologia. Sempre fizemos arte sem sabermos a definição de arte. Praticamos agricultura sustentável sem conhecermos as palavras sustentabilidade e agricultura. Somos ambientalistas originais sem entendermos o conceito de meio ambiente. Já temos a cura pelas ervas e encantamentos antes da medicina letrada, da psicologia e psicanálise. Sem sabermos da existência de tais conceitos fazemos de nossa forma literatura, história, geografia, astrologia, biologia, engenharia, pintura, culinária, antropologia, dança, música, arquitetura, pedagogia (Angatu, 2020, p. 67-68 apud Pinheiro, 2021, p. 22).

É preciso reverenciar as sabedorias ancestrais, aprender com essas lideranças para que possamos compreender os princípios de sermos e reconhecerno-nos como integrantes e responsáveis pelo meio ambiente. Religar os saberes na perspectiva de encontrarmos os sentidos de respeito e preservação do mundo em sua diversidade.

Se os povos originários nos trazem ensinamentos, os mesmos encontramos nos saberes dos povos africanos, seus legados e núcleos culturais e organizativos.

Referenciamos a Exu, que é considerado o mensageiro, o princípio da comunicação, o senhor dos caminhos na cosmogonia iorubá africana no Brasil e evocamos seu poder de ação para desmoronar a pirâmide das desigualdades sociais em nossa realidade. Esta, cujas marcas da colonização europeia não promoveram a justiça e reparação das violências e genocídios desses povos. Tampouco oferecem respostas aos problemas que afligem a maior parcela populacional do planeta, mas sim aos pequenos grupos privilegiados.

Nesse fluxo e trânsito para a segunda metade do século XXI, identificamos a eclosão de pensamentos que se colocam no mundo através dos corpos, para transgredir as fronteiras coloniais – seja na diáspora africana presente em Cuba, Brasil, Estados Unidos, ou pelos povos da floresta amazônica – que sabiamente, reinventam, resistem e promovem arte, cultura e educação com seus grupos, em redes de colaboração e solidariedade.

Rede pra deitar, rede pra amar, rede pra descansar, rede pra contar histórias, rede pra rir... Com rede também é possível dançar! A rede para a cultura dos povos originários não é só um objeto funcional, é corpo, natureza tecida em conjunto com o outro, sabedoria que se transmite na relação com o outro.

Ao trazermos o entendimento das “artes em redes: inclusão de saberes, educação e entrecruzos”, podemos dizer que as danças afro-diaspóricas se constituem em um vasto campo de saberes e conhecimentos. Estes se expressam pelos repertórios e maneiras tradicionais mantidos por organizações e grupos

artísticos, assim como por novos grupos que as ressignificam e reconceituam enquanto poéticas, em diálogo com outros pensamentos.

No calor do período que atravessa as festividades do Carnaval no Brasil, onde se pode constatar a produção e manutenção ancestral dessa festa na Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Amazonas e demais estados brasileiros, as artes estão em profunda conexão, complementaridade e beleza. Na Bahia, o Bloco Afro Ilê Aiyê completa 50 anos de existência e é responsável por uma revolução da estética negra no Brasil, pela luta e combate ao racismo, a afirmação de valores africanos e afro-brasileiros. Aqui, o referendamos com um trecho de uma de suas músicas:

Herdamos desses povos sua beleza
Sabedoria da rainha Agotimé
Seu candomblé se fez matriz em nossa crença
Que tem na serpente de Dan, respeito e fé.

(Música Herança e Crença de Julinho Magaiver e Marco Poca Olho)

Agô! Um pedido de licença para sair!

Nos ensinamentos e ritualidades das danças da diáspora africana no Brasil, seus espaços de acontecimento são sacralizados! Aromas, pó que se risca e assopra, ervas de cheiros, águas, cruzamento de corpos preparam o ambiente para que os rituais e festas aconteçam em paz.

As sabedorias ancestrais das quais nos referimos nesse debate trazem o respeito pelos mais velhos, que são como “bibliotecas” vivas, em seus princípios! Ouvir atentamente os ensinamentos de uma mestra, um mestre, um xamã, uma brincante é abrir-se para aprender coisas que muitas vezes, o registro só se dá no corpo que ginga, dança, volteia, faz que vai, mas não vai!

Podemos nutrirmo-nos e caminhar numa nova orientação de busca, tempos e pessoas para sermos melhores. Desnudarmo-nos dos valores tão perversos, excludentes, individualistas que a colonialidade do poder impôs.

As artes em redes podem promover encontros de saberes, nos quais se possam incluir aquilo que os povos originários e da diáspora africana no Brasil detêm como legado e propósito ancestral, que também é atual.

Referências

BIRIBA, Raissa Conrado et al.. (re)pensando a diáspora na américa latina: colonialidades, identidades e questões étnicoraciais no campo da dança. Anais V Desfazendo Gênero...

Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em:

<<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/79322>>. Acesso em: 17/02/2024 12:12.

COSTA, Bernardino, TORRES, Nelson Maldorado, GROSFOGUEL Ramón. (Org).

Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2.ed; 3. Remi. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 (Coleção Cultura Negra e identidades).

VELLOZO, Maria Annibelli. A Dança na política nacional das artes. 1.ed. Brasília, DF:

Athalaia Gráfica e Editora, 2022.

Música Herança e Crença. Julinho Magaiver e Marco Poca Olho. Disponível em:

<https://www.letras.mus.br/ile-aiye/heranca-e-crenca/> (acessado em 17 fev 24).

Revista Mundaú. Carvalho, José Jorge de Carvalho; Vianna, Letícia Costa Rodrigues. O

Encontro de Saberes nas Universidades. Uma síntese dos dez primeiros anos. N.9. Volume 1.

Encontro de saberes: Transversalidades e Experiências. UFAL, Alagoas, 2020 (p. 23-49).

Pinheiro, Josenice Santos Souza. A cultura indígena Tupinambá de Olivença no Currículo do Componente Arte do Ensino Fundamental I da rede municipal de Ilhéus-Ba. Monografia em Artes Visuais da Universidade Federal Rural de PE>

2021.https://repository.ufrpe.br/bitstream/123456789/3516/1/tcc_josenicesantossouzapinhairo.pdf (acessado 17 fev 24).

ENCONTRO DE SABERES DA DANÇA. Um Movimento pela Diversidade Coreográfica nos Cursos de Dança no Brasil

JOSÉ JORGE DE CARVALHO

Bom dia. Agradeço imensamente aos queridos colegas que me convidaram. Sinto-me feliz de estar neste evento e ter a oportunidade de pensar a pesquisa em dança junto com vocês. Gostaria de apresentar muito brevemente o projeto Encontro de Saberes e o lugar da dança nele; e também o sentido geral mesmo da dança no Brasil visto através da lente do Encontro de Saberes, que vem crescendo continuamente. Para alguns de vocês que talvez não tenham ainda tanta familiaridade com o projeto, queria apresentar umas poucas lâminas que sintetizam os pontos principais da rede do nosso movimento¹⁵².

Começo fazendo um pequeno histórico do Encontro de Saberes. Ele surgiu de uma parceria com o Ministério da Cultura, o que também indica o lugar especial que tem a cultura dentro desse universo inteiro de transformação epistêmica pelo qual lutamos. O projeto começou na Universidade de Brasília em 2010 como um projeto piloto; e tivemos sucessivas edições em 2011, 2012 e 2013. Em 2014, o projeto começou a se expandir para outras universidades. Somos movidos, todos nós, pela

¹⁵² Agradeço a gentileza e a generosidade das colegas pesquisadoras Maria Inês Galvão, Katya Gualter, Eleonora Gabriel (Lola) e Eleonora Mota, entre outras e outros que me convidaram. Mantive o tom coloquial do texto que é pouco mais que uma edição da transcrição de minha fala no Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança de outubro de 2023.

necessidade de descolonizar e revolucionar de uma forma total nossos currículos acadêmicos que sempre foram eurocêntricos, racistas e reproduzindo um imaginário exclusivamente branco do que é o saber e de quem é o que o que sabe. Isso é algo que nós estamos devendo à geração que chega, qual seja, de não mais repetir esse padrão eurocêntrico subalterno que organiza a maneira como pensamos sentimos e agimos. O Ministério da Cultura respondeu na verdade também a um duplo desejo que constituiu a criação do Encontro de Saberes: o primeiro é o desejo dos próprios mestres e mestras, que demandaram do Ministério da Cultura a necessidade de que eles pudessem entrar nas escolas como professores. Acredito que eles pensavam primeiro em entrar nas escolas de ensino médio, mas conseguimos que eles entrassem diretamente no ensino superior. E trazê-los para ensinar para os nossos alunos era também o desejo da nossa rede de professores que sentiam essa conexão afetiva, existencial e epistêmica com as culturas populares. E éramos poucos, muito isolados dentro das nossas universidades. O crescimento e a expansão das disciplinas do Encontro de Saberes em um número cada vez maior das universidades foi paralelo também ao crescimento da rede de docentes envolvidos em trabalhos de parceria e colaboração com mestres e mestras dos povos tradicionais e das culturas populares em todo o país.

Foi então a união desses desejos em confluência que permitiu-nos chegar ao MinC, primeiro, em busca de apoio e do MinC chegar finalmente ao MEC. Sob este ponto de vista, o Ministério da Educação era muito mais conservador em 2010 do que o Ministério da Cultura, pois foi este que instigou o MEC. Nós acabávamos de instalar também, pelo CNPq, o Instituto de Inclusão na UnB, e a partir dele temos compilado sistematicamente os dados acerca do Encontro de Saberes nas universidades, gerando indicadores para compreender a complexidade e a riqueza cada vez maiores desse universo que vai crescendo a cada vez que uma nova universidade adere à rede. Ressalto ainda que, para este nosso encontro, produzimos os indicadores específicos para podermos ler e refletir, pela primeira vez sobre a presença da dança no movimento do Encontro de Saberes.¹⁵³

Desejaria ressaltar que desde a primeira edição, pioneira, do Encontro de Saberes na UnB, nós tivemos dança em dois dos cinco módulos ministrados pelos mestres. Em 2010, nós tivemos o Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco, ministrado pelo Mestre Biu Alexandre; e tivemos também o Moçambique de Cunha,

¹⁵³ Para uma síntese do Encontro de Saberes, ver Carvalho e Vianna (2020).

São Paulo, ministrado pelo Mestre José Jerome. O Moçambique é uma das inúmeras agremiações, ou guardas (como os Congos e os Catopês) que vão tocando, dançando, e cantando nas famosas peregrinações a Aparecida do Norte. Mestre Zé Jerome é um dos artistas devotos que vai todos os anos lá formar parte daquele mundo extraordinário. Eu queria só mostrar muito brevemente como eu vejo a dança entre as várias tradições culturais ensinadas nas disciplinas do Encontro de Saberes e também os vários lugares em que já formou parte dos cursos. Apresento primeiro o Instituto de Inclusão que está aqui na UnB. Este aqui é o mapa das ações afirmativas, para mostrar que desde o início do Instituto nós pesquisamos as cotas, e agora o segundo mapa, que é o mapa do Encontro de Saberes.





Em cima à esquerda vemos a aula do Mestre Álvaro Tukano contando os mitos dos povos indígenas do Alto Rio Negro no estado do Amazonas. À direita, o Mestre Maniwa Kamayurá, arquiteto que constrói grandes casa coletivas xinguanas ou malocas, principalmente do modelo Tupi. Nós fizemos a maquete de uma maloca com os estudantes, coordenada pelo Mestre Maniwa e pelo professor Jaime Almeida, da Arquitetura da UnB, que foi professor parceiro do mestre. Acredito que esse objeto é único no Brasil. À esquerda, embaixo, está a Mestra Lucely Pio, que é uma inspiração e uma amiga querida, uma grande mestra das plantas medicinais do cerrado, uma das autoras da monumental *Farmacopeia do Cerrado*. E aqui à direita está o Mestre Zé Jerome com o Moçambique.

Podemos pensar a complexidade da dança do Moçambique, com os participantes cantando, dançando, fazendo evoluções, rodopios, giros e batendo os bastões. Essa dança, que coloca o desafio de cantar, dançar, movimentar e sincronizar a batida dos bastões com os parceiros obedecendo e interagindo como o ritmo dos tambores pode ser considerada como uma espécie de meditação ativa, apesar de não ser assim definida pelos seus praticantes. Ela se parece, acredito, com aqueles grupos de danças sagradas de Gourdieff, da Ásia Central, tais como aparecem na parte final daquele belo filme *Encontros com Homens Notáveis*.

Proponho, como hipótese, e também como uma pergunta para vocês, pesquisadores da dança, que o praticante provavelmente esvazia a mente no processo de dançar o Moçambique. Além disso, a presença do Mestre produz um efeito descolonizador e antirracista: a aula é regida por Mestre Zé Jerome, um camponês negro, sem nenhum letramento, nem ele nem seus irmãos que o acompanharam na UnB. E ele traz então um sofisticado saber espiritual pela dança que eu acho que estava bloqueada até então.

Ressalto também a letra de um canto para São Benedito, que diz que ele foi um santo dos pobres. Lembrei recentemente que o Mestre do Moçambique, aparentemente, não é político, sendo classificado, em uma categorização de saberes, como um devoto e mesmo um místico. Por outro lado, ele não é apenas místico, pois está ensinando uma canção que valoriza os pobres. Então, na verdade, o santo negro estava pensando nos pobres. O culto do Moçambique a São Benedito é transcendente e pode ser incluído no grande campo das religiões comparadas; e paralelamente, pode ser ensinado também como crítica social e defesa da classe camponesa.

Considerações semelhantes podem ser feitas em relação à dança dos arcos do Cavalo Marinho: os galantes fazem inúmeras evoluções, dançando rápido, formando várias figuras geométricas se fossem vistas do alto, seguindo o canto e o ritmo acelerado do banco de músicos. Essa parte da suíte cênica da brincadeira está diretamente conectada com as celebrações de Natal e de Reis, celebrando o nascimento de Jesus e podendo ser entendida como uma das partes sagradas do Cavalo Marinho, contrapondo-se ou complementando a sua parte coreográfica profana, como a dança do mergulhão e as danças acrobáticas das figuras. É nesta parte religiosa ou espiritual, justamente, que a experiência da meditação ativa parece estar presente na performance dos galantes.

As artes performáticas afro-brasileira e populares têm um nítido potencial emancipador, porém o estilo ocidental moderno ainda não eliminou a sombra do individualismo que ronda as expressões artísticas derivadas da episteme ocidental que ainda organiza os nossos currículos acadêmicos. No caso brasileiro, a figura do mestre tradicional equilibra essa tendência ao egocentrismo do artista performático. Como uma boa parte (ou a maior, talvez) das expressões de dança tradicional no Brasil está conectada diretamente com rituais e tradições espirituais, a meta-linguagem de fundamentação do Encontro de Saberes na dança deverá ser conduzida, quase inevitavelmente, a dialogar com as teorias das artes sagradas, como as de Ananda Coomaraswami, Titus Burckhart, entre outras linhas de

pensamento não hegemônicas na academia ocidental; e no Brasil, com as teorias de Lêda Martins (2021) sobre a sacralização do tempo e do espaço na tradição do Congado (ou Reinado), de Lélia González sobre as bases espirituais das festas populares (González 2024) e de Júlio César Tavares (2020) com argumentos similares sobre o corpo negro transpassado pela ancestralidade.

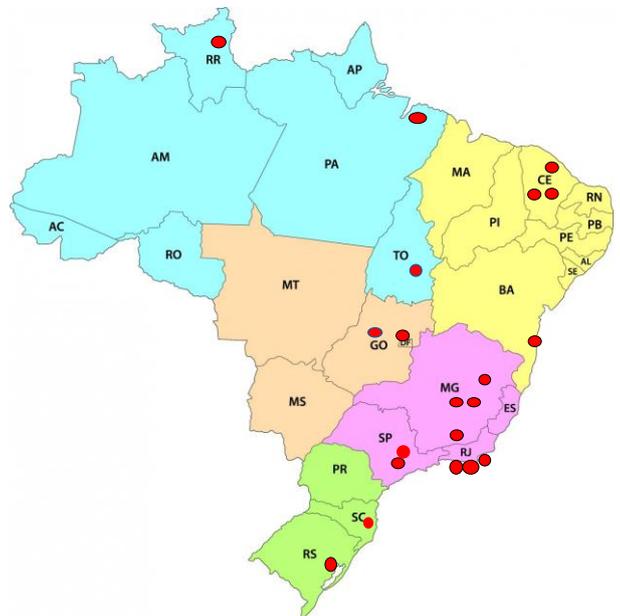
Na próxima lâmina vemos a linha do tempo da expansão do Encontro de Saberes. Para dar um exemplo, em 2021 na UNIRIO, Juliana Manhães fez uma edição muito bonita, dedicada inteiramente à dança, com todos os sotaques do bumba-meu-boi, apresentando mestras e mestres dos cinco sotaques do boi maranhense. Em uma lista estão as universidades que têm disciplinas implementadas, ou seja, que já tiveram alguma edição do Encontro de Saberes; na outra estão aquelas que já aprovaram e estão em processo de abertura de disciplinas; e na outra, as que estão em discussão em andamento para a abertura futura de disciplinas. O Encontro de Saberes já conforma uma rede muito grande e que vai desenvolvendo o tempo todo, e que está unida. Para o ano que vem, provavelmente alguns de vocês também abrirão disciplinas em suas universidades, e essa rede vai ainda ficar maior do que está agora.

Encontro de Saberes nas Universidades Brasileiras

Estado da Arte em 2023

20 Universidades:

UnB,
UFMG, UFJF, UFVJM, UEMG,
UNIFESP, UNICAMP,
UFRGS, UDESC, UFF, UNIRIO, UFRJ,
UFRR, UFPA, UFSB,
UNILAB, UFCA, UECE,
UFT, UFG



2010	2012	2014	2015	2017	2019	2020	2021	2022	2023
UnB	PUJ (Pontifícia Universidade Javeriana - Colômbia)	UFMG UFJF UFSB UFPA UECE UFCA	UFRGS	UFF	UFRR UFRJ UFVJM	UNILAB	UNIRIO UEMG UNIFESP	UFG UFT	UNICAMP UDESC

Universidades brasileiras com disciplinas implementadas

1. Universidade de Brasília - UnB
2. Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
3. Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF
4. Universidade Federal do Vale do Jequitinhonha e Mucuri - UFVJM
5. Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG
6. Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB
7. Universidade Federal do Cariri - UFCA
8. Universidade Estadual do Ceará – UECE
9. Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB
10. Universidade Federal de Roraima – UFRR
11. Universidade Federal do Pará - UFPA
12. Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP
13. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP
14. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS
15. Universidade Federal Fluminense – UFF
16. Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
17. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
18. Universidade Federal do Rio de Janeiro - Universidade Federal de Roraima – UFRR
19. Universidade Federal de Tocantins – UFT
20. Universidade de Goiás – UFG

Universidades em processo de abertura de disciplinas

Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR
Universidade Federal da Integração Latino-Americana - UNILA
Universidade Estadual da Região Tocantina do do Maranhão –UEMASUL
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
Universidade Federal da Paraíba – UFPB
Universidade Federal da Bahia – UFBA

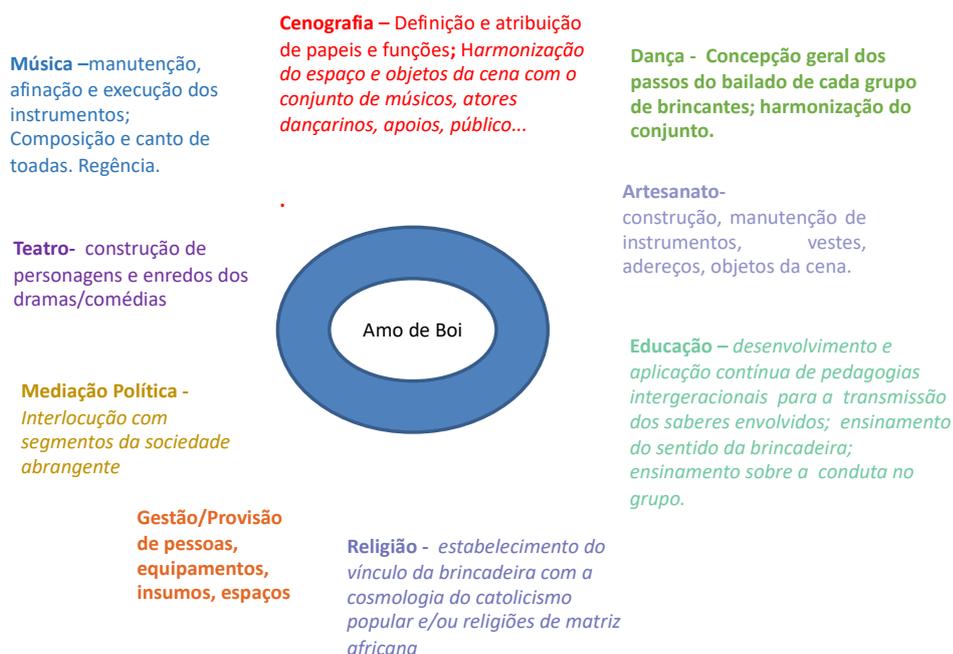
Universidades com discussões em andamento

Universidade Federal do Triângulo Mineiro - UFTM
Universidade Federal do Recôncavo Baiano - UFRB
Universidade Federal de Pelotas – UFPEL
Universidade Federal do Paraná - UFPR
Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD
Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE

Esta aqui é a lista total das inovações que o Encontro de Saberes trouxe no campo da dança. Queria então colocar o lugar que a dança ocupa em uma revolução epistêmica que está em curso nas universidades. De fato, estamos tentando transformar a burocracia mental dos alunos que muitas vezes não têm conexão nenhuma com os afetos, que se dedicam basicamente à reprodução quase mecânica de um saber aprendido, que apenas operam com um modo de aula conteudística. E, infelizmente, a maior parte dos professores já estão funcionando mais ou menos nessa lógica, por razões da própria pressão do produtivismo capitalista em cima das universidades e dos seus docentes.

Outro ponto muito importante a ser ressaltado é a polimatia dos mestres e mestras. Se tomarmos um, como o Mestre Teodoro, que foi servidor aqui da UnB, sua maestria mais geral seria a de ser um amo de boi; mas na verdade ele não era só um amo de boi, ele circulava por uma vasta gama de saberes, como podemos ver na sua mandala. Assim, para cada um dos mestres estamos fazendo sistematicamente uma mandala dos seus saberes. Podemos ver que na verdade Teodoro Freire foi também um artesão, um pedagogo, um líder religioso e um grande mediador político. Podemos imaginar que, se colocarmos um artesão no meio e fizermos circular a mandala, então na verdade são várias mandalas que vão girando, substituindo sempre uma pela outra.

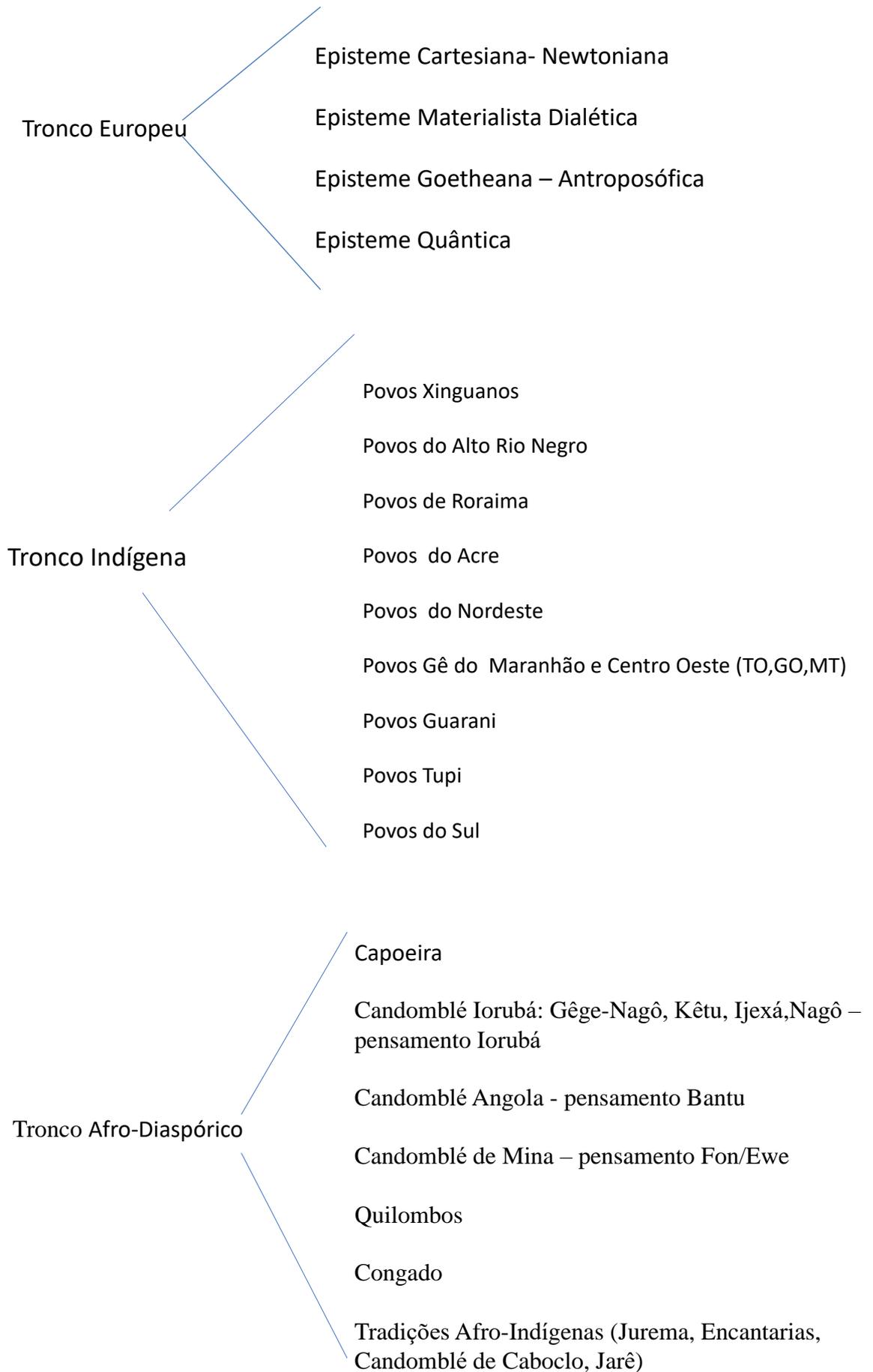
Modelo de Polimala - Artes das Performances Tradicionais



Modelo de Polimatia - Pajé

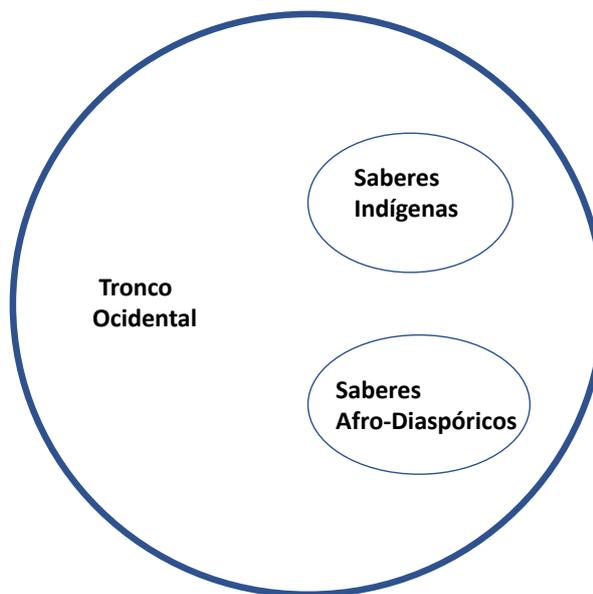


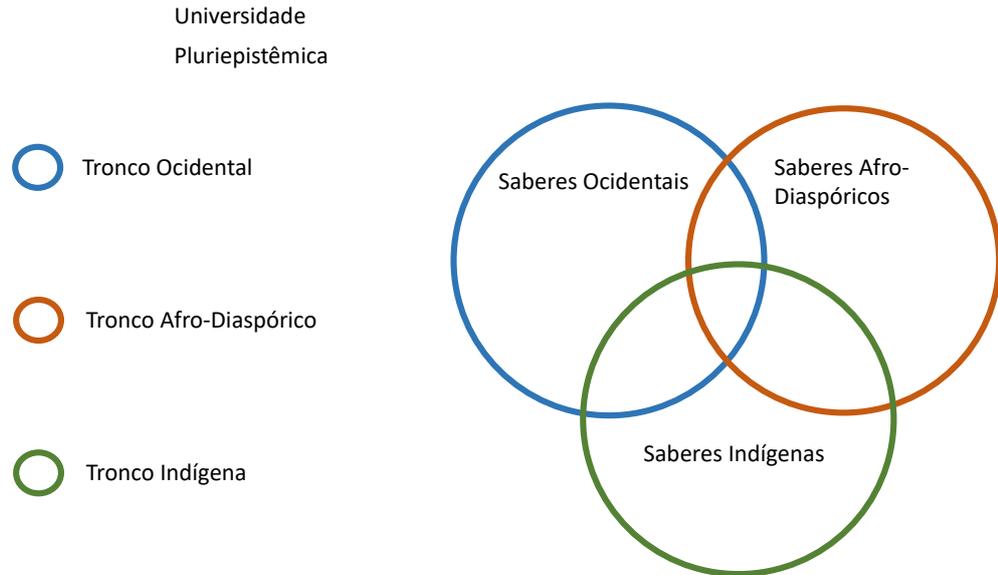
Chegamos a imaginar um mundo quase psicodélico, de vários círculos interciculando, re-ciculando entre eles, todos girando ao mesmo tempo e alternando o lugar central como aquele que definiria o saber principal de uma determinada edição do Encontro de Saberes, do mestre ou da mestra. Precisamos exercitar a imaginação topológica para descrever como será a mandala das mandalas dos mestres e mestras. Uma imagem móvel parecida com o Kalachakra Tantra do budismo tibetano, se quisermos imaginar outros processos de superposição e simultaneidade. Muitos mestres pajés operam assim, com a farmácia, música, o canto, a dança, todos os saberes girando e dançando no corpo do mestre. A dança está nessa mandala. Na verdade, ela pode organizar uma boa parte das mandalas de quase todos os mestres e mestras.



Avançando, perguntamos: o que significa descolonizar o currículo? E de onde partimos? O que nós procuramos neste momento é superar o modelo monoepistêmico que herdamos. Nestas três lâminas temos o modelo dos três troncos: o afro-diaspórico, o indígena e o ocidental. Na verdade, até pouco mais de uma década atrás, a nossa margem de liberdade epistêmica era somente isso: havia um tronco ocidental e dentro dele as pessoas que conheciam esse tronco ocidental ficavam falando dos saberes afro-diaspóricos e indígenas. Esse modelo acadêmico colonizado operou durante um século com dois círculos de saberes tradicionais diminuídos em sua riqueza porque estavam contidos dentro de um terceiro que os representava e os silenciava num mesmo ato de racismo epistêmico. Os saberes tradicionais estavam aqui aprisionados e manipulados pelo tronco ocidental.

Universidade
Monoepistêmica

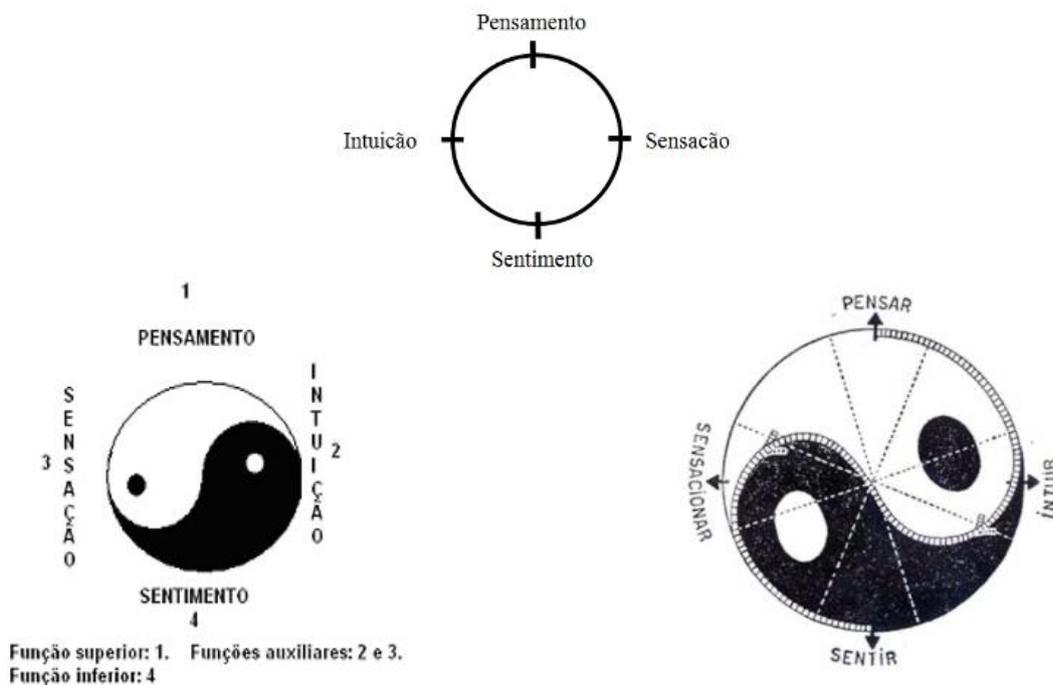




Indo um pouco mais adiante, na verdade nós estamos a caminho da construção de uma universidade pluriepistêmica, em que nós teremos esses três troncos com igual tamanho e importância e girando e influenciando-se mutuamente. O Encontro de Saberes é como se fosse a concretude, um princípio de realização de uma transformação curricular geral da universidade, onde finalmente contaremos com toda a nossa riqueza epistêmica. Obviamente, os saberes ocidentais continuarão vigentes, porém agora os saberes afro-diaspóricos entram, e os saberes indígenas também, porque eles estavam fora da maioria das áreas; e os três se influenciarão mutuamente, com várias interseções e fusões entre eles. Cada um continua mantendo, se for o caso, a sua linha própria e depois passarão a acionar as três linhas em combinação e interseção entre elas. Algumas dessas tradições de dança são afro-ocidentais por um lado, outras afro-indígenas, outras seriam indígenas-ocidentais, e outras, afro-indígena-ocidentais. Isso seria uma espécie de ideal de uma universidade brasileira que refletisse a diversidade de saberes da dança que temos na nossa sociedade.

Paralelo a esses círculos e a esses troncos, precisamos trabalhar as ferramentas cognitivas concretas para realizar um campo de saber totalmente integrado e deveras pluriepistêmico. Para tanto, precisamos promover a integração também das habilidades de cada um, visto que a universidade é muito fortemente centrada em uma única habilidade, qual seja, a razão instrumental, termo que adaptamos da função pensamento, retirada da teoria junguiana dos quatro tipos psicológicos.

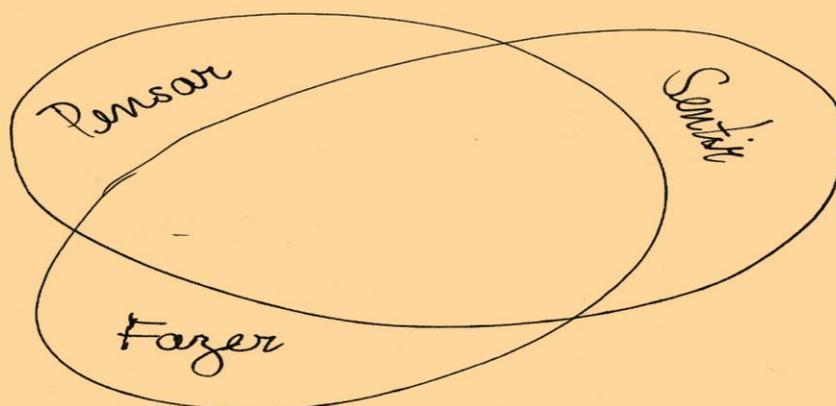
Bases para o Encontro de Saberes 4 Funções De Jung



A função pensamento domina a universidade, pois quase 90% dos cursos hipertrofiaram a razão. E o sentimento (ou afeto), que é a função oposta do pensamento, é quase sempre inibido. Quanto à sensação, vocês estão no auge dela no seu campo da dança e das artes cênicas; em menor grau, na música, que é, paradoxal e infelizmente altamente racionalizada pela escrita musical. Além dessas artes performáticas, a função sensação joga um papel também preponderante na Educação Física, na Fisioterapia, na Terapia Ocupacional e na Enfermagem. Nas demais áreas acadêmicas a sensação é diminuída, e o que aparece são computadores, algoritmos e equações, onde a razão discriminativa e instrumental domina absolutamente. A intuição é praticamente negada, e inclusive, censurada, na maior parte das áreas acadêmicas. Não faz sentido ter intuição, supostamente, no mundo universitário em que vivemos. Quanto ao sentimento, ou afeto, é igualmente restrito às artes terapêuticas, e no resto é basicamente bloqueado e mesmo censurado. Por outro lado, no mundo dos mestres, podemos vê-los ali cantando e dançando, porém integrando a razão, o sentimento, a intuição e a sensação. Todos os mestres exercitam as quatro funções, então para mim seria esse o modelo organizador da universidade pluriépistêmica.

Para terminar, eu queria mencionar esse tríplice elipse que foi concebida como o lema do Encontro de Saberes, que seria: “pensarsentirfazer”, como uma única palavra. Como se existisse alguma língua em que existisse um verbo “pensarsentirfazer” como uma só palavra. Não é pensar, sentir e fazer, é pensarsentirfazer, e acredito que a dança realiza essa fusão.¹⁵⁴ O pensamento da dança não é nem analítico nem sintético, e possui a velocidade do instante, de onde emerge o que José Gil chama de “consciente inconsciente” (Gil, 2001, p, 18).

Fundamento do Encontro de Saberes



Uma olhada na lista geral do Encontro de Saberes e impressiona ver que já tivemos inúmeros cursos de dança. O primeiro que vimos foi o Congado e o Moçambique. Tivemos a Sussa, que é uma dança dos quilombos Kalunga do Centro-Oeste. Nós tivemos Sussa aqui na UnB e na UFT; ou seja, na Kalunga do lado goiano e na Kalunga do lado do Tocantins. Depois, o Congado mineiro, formado por inúmeros congados. Tivemos na UnB o Cacuriá, Tambor de Crioula, o Bumba- Meu-Boi, Cavalinho trazido pelo saudoso Mestre Bil Alexandre e por seu filho Agnaldo, que agora é o novo mestre da sua comunidade. Também na UFBA, tivemos

¹⁵⁴ Teorizei o *pensarsentirfazer* em Carvalho e Costa (2020).

Cavalo Marinho; e tivemos ainda na UnB a Catira, com o grande mestre Badia Medeiros de Formosa, estado de Goiás.

Já tivemos também praticamente todo o universo das danças do candomblé. O lado Angola da dança do candomblé já esteve na UnB, na Universidade Federal de Juiz de Fora e na UFMG. Por outro lado, teve dança do candomblé na UFSB. Já tivemos o batuque na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A Capoeira já foi ensinada em várias universidades da nossa rede. Umbanda também, Jongo apareceu em várias edições. Maracatus, Sambas, Frevo, Bumba meu Boi, Carnaval, Boi Bumbá, Carimbó, Torés dos indígenas Tupinambá, Pataxó e Pataxó Hã Hã Hãe na Universidade do Sul da Bahia. Apresentamos aqui uma lista completa de todos os gêneros de dança que já foram ensinadas por mestres e mestras do Encontro de Saberes de 2010 a 2023:

UnB

O Reinado e a tradição dos Arturos. Mestre José Bonifácio da Luz (Bengala) e Geraldo Bonifácio da Luz (Bingueiro). Professora Glaura Lucas, Etnomusicologia/Música UFMG.

Congado. Mestre Eli Benedito. Professora Luciana Hartman. Artes Cênicas.

Congado e Moçambique. Mestre Zé Jerome. Professor Antenor Ferreira. Música.

Bumba-meu-boi: Corpo, performance e artesanato. Mestres Gilvan do Vale e Tamatátua Freire. Professora Luciana Hartmann - Artes Cênicas.

Bumba-meu-boi: Canto e composição de toadas. Tamatátua Freire. Professora Letícia Vianna (INCTI) – Antropologia.

Cacuriá. Oficineiros-Brincantes: Cristiano Olímpio e Eliane Olímpio Professora Luciana Hartmann. Artes Cênicas.

Carimbó. Mestre Lucas Bragança. Professores Antenor Ferreira – Música; Luciana Hartmann. – Artes Cênicas; Liliam Cohen (UFPA) - Música.

Cavalo Marinho. Mestre Biu Alexandre. Professora Luciana Hartmann -Artes Cênicas.

Folia do Divino e Catira. Oficineiro-Brincante John Meirelles. Professor Jorge Graça Veloso - Artes Cênicas.

Viola e catira. Mestre Badia Medeiros. Professor Antenor Ferreira - Etnomusicologia/ Música.

UFMG

Catar folhas: saberes e fazeres do povo de axé. Mestres: Pedrina de Lourdes Santos; Mãe Efigênia Maria da Conceição/*Mametu* Muiandê; Nilsia Lourdes dos Santos/*Iyanifá* Nylsia; Pai Ricardo de Moura. Professores: Edgar Barbosa - Educação; Isabel de Rose - Antropologia.

Cantos Afro-brasileiros: brincando e resistindo na tradição. Mestres Jorge Antônio dos Santos e José Bonifácio. Professora Glaura Lucas - Música.

Ingira de Ingoma: Africanias Fagundes. Mestre Júlio Antônio Filho. Professora Glaura Luca-Música.

Ingira de Ingoma: Africanias Arturos. Mestres Jorge Antônio dos Santos, João Batista da Luz, José Bonifácio da Luz, Geraldo Bonifácio da Luz - Bingueiro. Professora Glaura Lucas-Música.

Ingira de Ingoma: Africanias Tabatinga. Mestre Maria Aparecida Silva Martins Glaura Lucas - Música.

Ingira de Ingoma: Africanias. Jatobás. Mestre Expedicto da Luz Ferreira. Professora Glaura Lucas-Música.

Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais: danças, cantos, toques e instrumentos tradicionais. Mestres: Antônio Luiz de Matos; Arnaldo de Lima; João do Pife; José Bonifácio da Luz; Lazinho/Nilton Lázaro. Professores: João Cristelli - Artes; Juliana Azoubel - Artes Cênicas; Glaura Lucas e Lúcia Campos - Música.

Saberes tradicionais: artes e poéticas ancestrais - Reinado mineiro: cosmologias e performances afrodiáspóricas. Mestres Antônio Cassimiro das Dôres Gasparino, Isabel Casimira Gasparina, Jorge Antônio dos Santos, Juarez Barroso da Silva, Maria Goreth Herédia Luz, Ritielly Barroso. Professores: Glaura Lucas, Eduardo Pires Rosse - Escola de Música Sônia Queiroz - Faculdade de Letras.

Saberes da capoeira angola, Mestre João Bosco Alves da Silva, Professores: José Alfredo Bertoli - Educação Física, Juliana Azoubel - Artes Cênicas, Rubens Silva - Ciência da Informação.

Saberes Tradicionais: Artes e Poéticas Ancestrais - Capoeiragem e memória nas Gerais. Mestres Dunga - Amadeu Martins; Jurandir - Jurandir Francisco do Nascimento; Primo - Edson Moreira da Silva; Mão Branca - William Douglas Guimarães; Índia Itatiaia - Tânia Mara dos Santos Borges. Professora: Maria Aparecida Moura (Escola de Ciência da Informação).

UFJF

Cultura Quilombola, Resistência em Festa. Os conhecimentos ligados ao corpo, à cura, à natureza, cultura e história, a partir das experiências quilombolas. Mestres: Sebastiana de Oxóssi (Carrapatos da Tabatinga, MG); Paulo Rogério dos Santos (Miracema, RJ); Jeferson Alves de Oliveira (Quilombo do Tamandaré-Guaratinguetá/SP). Professores Leonardo Carneiro - Geografia e Carolina Perez - Educação.

Sabedoria Quilombola: conhecimentos ligados ao corpo, à cura, à natureza, cultura e história. Mestres: Sebastiana de Oxóssi (Carrapatos da Tabatinga, MG); Paulo Rogério dos Santos (Miracema, RJ); Jeferson Alves de Oliveira (Quilombo do Tamandaré-Guaratinguetá/SP). Professores: Carolina Bezerra (João XXIII) e Leonardo Carneiro - Geografia.

UFVJM

Espiritualidade, Corpos Brincantes e Sonoros. Mestres: Antônio Bastião, Geni, Andrezinho. Professores: Silvia Regina Paes - Saúde Coletiva; Ana Flavia Andrade Figueiredo - Antropologia; Clebson Almeida - Educação no Campo; Paula Cristina Silva - Educação no Campo; Ofélia Ortega Fraile - Educação no Campo.

UEMG

Saberes das Danças, Cantos e Músicas Tradicionais. Mestres: Amadeu Martins - Capoeira; Dirceu Ferreira Sérgio: Quilombola; Régis Moreira Pinto - Tata Kitanji - Pai de Santo. Professores: Flávio Henrique de Oliveira Santos - Educação; Fernanda Novaes - Educação; Roberto Kanitz - Educação Física; Genesco Sousa - Design; Sônia Assis - Música.

Saberes tradicionais do Reinado: materialidades, vivências e tessituras criativas. Mestres e mestras: Isabel Casimira - Rainha, Treze de Maio, Grande BH; Antonio Jorge Muniz. Toinzinho - Capitão, Os Ciriacos, Grande BH; Capitão Dirceu Ferreira - Capitão, Quilombo de Justinópolis, Grande BH; Geraldinho e Elizângela (Capitão e Capitã Alto dos Pinheiros). Grande BH; Sarah - Rainha, Aldo Cezar, Os Carolinos. Grande BH. Professores/as parceiros/as: Genesco Sousa - Escola de Design/UEMG, Sônia Cristina de Assis - Escola de Música/UEMG), Lúcia Campos - Escola de Música/ UEMG.

UFF

Saberes do Corpo e Aprendizagem no Jongo. Mestre Manoel Seabra. Professora Elaine Monteiro – Educação.

Cantos e Toques nos Jongos e Quilombos. Mestres Jeferson Alves de Oliveira/Jefinho; Paulo Rogério da Silva/Rogério de Oxossi. Professora Elaine Monteiro - Educação.

Terreiro, Jongos e Quilombos – Diálogos e Reflexões. Mestres Jeferson Alves de Oliveira Jefinho; Maria de Fátima da Silveira Santos/ Fatinha. Professora Elaine Monteiro- Educação.

Cantos e Toques nos Jongos e Quilombos. Mestres Toninho Canecão e Fatinha. Professora Elaine Monteiro.

Oralidade e as Expressões Rítmicas no Terreiro. Mestre Ogã Kotoquinho – Osvaldo Sena. Prof. Daniel Bitter e Prof. Edilberto José De M. Fonseca - Música.

Encontro de Saberes: Ritmos e Performances do Terreiro. Mestre Ogã Kotokinho/Osvaldo Sena. Professor Edilberto Fonseca - Etnomusicologia.

Educação, Corpo e Espiritualidade - Saberes De Terreiro. Mestres Roberto Braga Alves, Tata la Nkisi Luazemi. Professores Abrahão de Oliveira Santos – Psicologia, Emílio Nolasco de Carvalho, André do Eirado e Johnny Menezes Alvarez – Psicologia.

Encontro de Saberes: Ritmos e Performances no Reizado e na Palhaçaria. Mestre Expedito Do Pifo e do Reizado (Palhaço Mateu). Professores: Leonardo Guelman – Literatura e Edilberto Fonseca – Etnomusicologia.

UFRJ

Cultura Brasileira e Dança - Encontro de Saberes Maracatu, Coco, Reisado, Frevo, Samba. Mestres Maurício Soares; Marcos Gomes do Maracatu; Júlia Muniz da Aldeia Maracanã; Patrão Neilton Santana de Sergipe; D. Aurinha; Negadeza; Leonor de Moraes; Katia Juliana; Matheus Marcos; Otacílio Cabral de Arruda; Manoela Dionísio. Professores: Eleonora Gabriel – Educação Física; Frank Wilson Roberto – E. Física; Katya Gualter – E. Física – UFRJ.

UNIRIO

Laboratório de Dança Popular: Sotaques do Bumba-meu-boi do Maranhão. Mestres: Nadir Olga Cruz; Florinaldo Silva, Maria José Lima. Profa. Juliana Manhães - Dança.

UNIFESP

Artes e Ofícios dos Saberes Tradicionais e Cosmociências: Saberes do Batuque. Mestres: Cica de Oyó - Bábàlórìshà da Tradição do Batuque, professor de Yorùbá e escritor; Michele de Oxum – Yalorixá. Sacerdotisa do Batuque, da nação Cabinda, da Casa Nossa Senhora da Conceição, em Pelotas, RS; Rodrigo do Bará – Babalorixá. Nação Ijexá Gêge e do Ylê Africano Bará Adaguê, em Pelotas, RS; Iyá Sandrali - Nação Cabinda, secretária-executiva do Conselho do Povo de Terreiro do Rio Grande e coordenadora do Movimento Negro Unificado/RS; Nina Fola - cantora, compositora e percussionista. Professor: Pedro Rocha de Almeida e Castro – Educação.

UFRGS

Encontro de Saberes - Artes Aplicadas: poéticas, performances e imagens nos territórios negros de Porto Alegre. Mestre Jorge Domingos. Professoras Ana Lúcia Liberato Tettamanzy – Letras; e Luciana Prass - Música.

Artes Aplicadas: samba e carnaval em Porto Alegre. Mestres Paraquedas e Eliane Rodrigues Espíndola. Professores Ana Lúcia Liberato Tettamanzy – Letras; e Luciana Prass – Música.

UFPA

Música, Cultura Sociedade: Boi-Bumbá em Belém. Mestre Iberto Mello –Beto. Professora Jorgete Lago – Música.

Música, Cultura e Experiência Pássaro Junino Tucano. Mestra Iracema Oliveira. Mestra Rosa Silva – Música.

Saberes e Fazeres Musicais Oficina de percussões do Carimbó. Mestre Lucas Bragança. Professor Paulo Murilo Amaral-Música.

Diversidade e Diferença - Festa da Moça Nova e Festa do Mingau. Mestre Tixnair Tembê. Professora Liliam Barros Cohen-Música.

UECE

Torém e Espiritualidade Tremembé. Mestres Luís Manuel do Nascimento (Pajé Luís Caboclo; Francisco Marques do Nascimento (Cacique João Venâncio). Professor Gerson Augusto de O. Júnior – História.

Tradições Musicais da Cura: Cantigas e Rezas no Cariri Cearense. Mestre Maria de Fátima Monteiro Cosmo. Professora Carmen María Saenz Coopat – Música.

UFCA

Epistemologia do Encontro de Saberes: Contextualização da disciplina e da Tradição do Coco no Cariri. Mestra Marinez Pereira do Nascimento. Professora Carmen María Saenz Coopat- Música.

Terreiros de Candomblé e Umbanda: A música sagrada. Mestre Isaac de Oliveira Kassy. Professora Carmen María Saenz Coopat - Música.

Reisados no Crajubar: os saberes e fazeres musicais da região do Crajubar, através da tradição dos Reisados. Mestra Maria de Fátima Cosmo. Professora Carmen María Saenz Coopat - Música.

Banda Cabaçal: os instrumentos, a música e a performance. Mestre Raimundo Aniceto Carmen María Saenz Coopat- Música.

UNILAB

Saberes Tradicionais e as Universidades. Mestre Jorge dos Santos – Comunidade dos Arturos. Professores José Jorge de Carvalho – Antropologia/UnB, Rosangela de Tugny – Música – UFSB. Denise Costa Cruz – Antropologia.

UFSB

Introdução à cultura da Capoeira Angola. Mestre Virgílio. Professoras: Maria Helena Machado - Saúde e Francismary Alves da Silva - História.

Fundamentos da Capoeira. Mestre Alan. Professor Antônio Mateus – Sociologia.

UFG

Encontro de Saberes na UFG – Artes Populares. Mestres participantes da edição: Durval Martins Mestre Goyano (Capoeira Angola e Afoxé) - GO; Carlos Cesar Nascimento Mendes Mestre Peixinho (Tambor de Crioula) - MA; Mestre Gilvan do Vale (Bumba meu boi e Tambor de Crioula) - MA/DF. Professores mediadores: Joana Abreu Pereira de Oliveira; Renata de Lima Silva (Kabilae watala) - Artes; Sebastião Rios Correa Júnior – Ciências Sociais.

O que nos diz toda essa imensa e rica variedade? Não programamos que tivéssemos essa diversidade de expressões coreográficas. Não programamos que nenhum dos troncos aparecesse. Na verdade, ocorreu a manifestação de uma espécie de inconsciente cultural do coletivo dos professores que mantêm vínculos afetivos e de pesquisa com os mestres e mestras pelo país afora. Então, na medida em que alguma universidade foi abrindo edições do Encontro de Saberes, a dança

apareceu, tanto pela região e pela acessibilidade dos professores que convidam. O que fizemos escapou à nossa expectativa. Não sei, sinceramente, como nós poderíamos antes ter programado que tantas danças do Brasil aparecessem nas universidades.

Fiquei imaginando, ou mesmo simulando, como o Ministério da Educação faria se ele resolvesse centralizar a inclusão expressiva da coreografia geral brasileira nas universidades. Olhando essa lista, o que está por trás dela seria uma descolonização profunda dos ambientes das escolas de Arte: elas começam a se reposicionar a partir da sua diversidade. E aí temos que pensar como que será essa nova escola de arte pluriépistêmica. Será regional? Será estadual? Ela vai se organizar por estilos? Por gêneros? Por escolas? A resposta está com vocês, que conhecem este universo muito melhor que eu. Como faríamos então para ter uma universidade com uma diversidade coreográfica total? Quais seriam os passos para chegar até ela? E vejo agora retrospectivamente que a ênfase na dança foi muito mais do que na música e do que nas artes cênicas (na medida em que fizer sentido separá-las), apesar de já termos publicado textos do Encontro de Saberes no campo das Artes Performáticas (Carvalho *et al* 2019).

Com uma rápida olhada nesta lista constatamos que o Encontro de Saberes promoveu, em pouco mais de uma década, a inclusão da maior variedade de danças tradicionais brasileiras nos cursos universitários que já havíamos incluído em todo o período anterior. O desafio que temos a partir de agora é intensificar a pesquisa em dança em parceria com os mestres e mestras. Assim como coloquei a hipótese das tradições de meditação ativa, outras igualmente instigantes e inovadoras haverão de surgir. Colocando agora o corpo que dança como uma das balizas da transformação radical do currículo acadêmico em novas bases pluriépistêmicas, o corpo popular, o corpo afro-centrado e o corpo indígena dançando aparecem como uma revelação descolonizadora nos campos do ensino e da pesquisa. Assim como Yasuo Yuasa desenvolveu o que ele chama de “ciências somáticas” no corpo oriental (japonês e chinês) que dança; ou como Meki Nzewi buscou um conceito específico para a integração entre a música e a dança nas artes africanas, podemos pensar nas bases das “ciências somáticas” afro-brasileiras e indígenas. Se os colegas da ANDA abrirem o Encontro de Saberes em todas as suas universidades, poderemos expandir vertiginosamente o quadro de gêneros de dança que já conseguimos trazer até agora e vislumbrar, entre a Associação e o Instituto, e sempre em colaboração com os mestres e mestras, a construção de uma Cartografia

Geral das Danças Brasileiras, seguindo os passos de Mário de Andrade, Edison Carneiro, Lélia Gonzalez e tantos outros.

Agora vem a mandala que está no centro e que giraria música, máscara, indumentária, etc. Curiosamente, ainda não vi a realização concreta de uma mandala assim. Aí, eu deixaria para vocês a reflexão acerca da dimensão política, pedagógica, terapêutica e filosófica da dança, se tivéssemos a oportunidade de elaborar sobre o que vários desses mestres transmitiram em sala de aula. Os mestres da capoeira e os mestres do jongo, por exemplo, contam toda a história da escravidão, das fazendas de café, das comunidades rurais afro-brasileiras. São esses conteúdos críticos emancipatórios que trazem para os corpos dos estudantes dançar, expressando toda essa história e narrativas que estão em volta de sua transmissão como acadêmicos convidados. E para além das dimensões históricas e críticas dessas tradições, estão suas dimensões místicas, filosóficas, cosmológicas.

Termino pensando que estamos diante da manifestação de um inconsciente estético que era desconhecido para mim até a hora que eu fiz essa lista. Porque são muitas as intervenções que já tivemos nas áreas de saúde, artesanato agroecologia e outras nas vinte universidades da nossa rede. Porém, pensando na dança, podemos abrir novos horizontes de intervenção expressiva e estou seguro de que vários de vocês podem elaborar certamente esse universo que eu apresentei aqui. E nesta proposta de descolonização há algo final, que é o lugar especial do corpo no processo de se descolonizar. Nós lutamos contra a colonização da nossa vida acadêmica que reproduziu cegamente o modelo cartesiano que separou o corpo da mente e promoveu a hipertrofia do mental e a atrofia do somático. E negou o que poderia vir do povo, que é o corpo imantado da experiência individual e coletiva plena nas comunidades indígenas, quilombolas, de terreiro e de todas as culturas populares. O caráter visionário – e ao mesmo tempo distópico – da proposta de Descartes se concretizou na universalização atual do uso do algoritmo: ele é a eliminação total do sensível como caminho do conhecimento. Não só o corpo, mas também a vida interior, que jamais havia sido matematizada, passa a ser submetida pelos ditames do cálculo, principalmente na sua versão probabilística.

Essa dimensão política da negação colonizadora eurocêntrica do corpo na academia me fez lembrar da frase final do livro de Frantz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Sua frase antológica, reflito agora com vocês, inverte também a equação cartesiana em relação à dança, ao dizer em modo de oração: “Ó meu corpo, faz sempre de mim um homem que questiona!” Fanon coloca no corpo a força libertadora da pessoa que duvida. Descartes tinha afirmado a dúvida, porém tirando

o corpo fora, como se fosse possível duvidar só com a mente. Esta é uma versão muito limitada do que seria duvidar. Se usamos o corpo plenamente, a sua capacidade de questionar será muito maior. Pensei que é uma relação aí que eu ainda não tinha feito. Muito obrigado.

Perguntas

Sobre a remuneração aos mestres como docentes, esta é uma pergunta que aparece com frequência. O que temos até agora são soluções ad hoc, todas muito distintas entre si e que sistematizei em uma publicação do Instituto: *Memorando sobre os Protocolos de Remuneração aos Mestres e Mestras dos Saberes Tradicionais Adotados pelo Projeto Encontro de Saberes*. Existem várias maneiras possíveis, porém, por enquanto, não temos uma regra geral. Nós temos um critério básico, que é um ponto fundamental da política do Encontro de Saberes: se os mestres e mestras vêm para cumprir uma função que é a mesma que nós cumprimos, então eles devem receber como um professor substituto recebe, pois serão nossos colegas na docência. Claro, se ficarem por quinze dias, receberão metade do salário mensal do professor substituto. O pagamento aos mestres do Encontro de saberes é diferente, neste quesito, de outros tipos de atividades ocasionais em que eles chegam nas universidades, pois na maioria das vezes recebem muito menos do que qualquer professor recebe.

No Memorando acima que mencionei listei uns cinco sistemas de solução parcial de pagamento para trazer os mestres e mestras de um modo digno, sem precarizar seu trabalho precioso como docentes. O importante é usar a imaginação administrativa e encontrar uma saída adequada à sua universidade, e acredito firmemente que é sempre possível encontrar. Essas soluções ainda não foram realmente formalizadas pelo Ministério da Educação. Vejo o MEC como um órgão muito centralizador e o diálogo com ele não é fácil. Então, as universidades vêm fazendo, isso, cada uma da sua melhor maneira, até agora.

Outra pergunta refere-se aos procedimentos que utilizam cada universidade para abrir o Encontro de Saberes. Se há professores interessados em trazer os mestres e mestras para suas universidades, o procedimento mais comum é que se organizam internamente, preferencialmente formando uma espécie de Grupo de Trabalho, apropriando-se da teoria e da metodologia do projeto, e depois

dirigindo-se, em momento oportuno, à administração, via Departamentos, Faculdades, Pró-reitorias, até chegarem finalmente a poder formular uma ementa e um Plano de Curso de uma disciplina, que poderá assumir formatos vários.

Finalmente, outro colega aqui surpreendeu-me ao mencionar um tema importantíssimo: como desmilitarizar o ensino. Estamos falando da dança e, você já colocou uma proposta da relação da dança com o mundo militar! Acompanhando a nossa crise política atual e ainda observando a impunidade dos militares diante da tentativa de golpe de Estado de 8 de janeiro passado, trago um argumento que ouvi do professor Manuel Domingos Neto, que é considerado um dos maiores especialistas na questão militar no Brasil. Ele trouxe o problema da dificuldade que temos de finalmente fazer com que os militares sejam punidos pelos crimes que cometeram, como qualquer outro cidadão. Enquanto o tema forte para nós é a mudança curricular nas escolas e nas universidades, Manuel Domingos considera que mexer no currículo militar é secundário, porque a doutrinação reacionária, anti-povo, entreguista e colonizada dos militares não é passada prioritariamente nas salas de aula, onde os professores passam conteúdos por apresentações em powerpoint que os alunos esquecem imediatamente. Sabe onde ele diz que os jovens militares aprendem? Com o canto e a dança! O que eles fazem ali durante o dia é ficar cantando e marchando, repetindo para si mesmos que eles são as pessoas mais importantes do país, que eles vão salvar a pátria. Considero impressionante que Manuel Domingos tinha nos alertado – por mera coincidência, ou quem sabe, sincronicidade – para retornar nossa reflexão ao campo do sensível. Ao ressaltar o tema do autoritarismo militar, ele voltou a falar do corpo.

Achei surpreendente a pergunta, porque aí é um lugar invisível do currículo militar, onde o corpo não questiona. Penso que seria um momento de introduzir a dança nas escolas militares também, ao invés da monotonia ameaçadora da cidadania, das marchas que encorajam os corpos. Conectemos essa reflexão com a política fascista atual de instalação das escolas cívico-militares no Distrito Federal, onde nos encontramos agora, e principalmente no estado de São Paulo, por meio dos seus respectivos governadores nazibolsonaristas. O movimento reacionário de militarização das escolas é, na verdade, surpreendentemente, uma política anti-dança. De fato, trata-se de um movimento antípoda da política que propõe o Encontro de Saberes, a saber: que cada vez mais os mestres e mestras tradicionais da dança ocupem todas as escolas e todas as universidades para humanizar plena e integralmente a nova geração.

Antes de ser humboldtiana, a universidade moderna, da qual somos herdeiros por colonização e não por uma escolha entre alternativas, é cartesiana. Na episteme cartesiana do conhecimento válido a dança não entra. Consequentemente, o pensamento de pesquisa sobre dança não deve ser cartesiano; pelo contrário, deverá basear-se em uma episteme que afirme o corpo e os sentidos. A universidade admite pensar a dança; nosso propósito é que ela passe também a dançar o pensamento.

Referências

CARVALHO, José Jorge O Encontro de Saberes nas Artes e as Epistemologias do Cosmos Vivo. Em: Rosângela Pereira de Tugny e Gustavo Gonçalves (orgs), *Universidade Popular e Encontro de Saberes*. Brasília: INCT de Inclusão/Salvador: EDUFBA, 2020.

_____ Memorando sobre os Protocolos de Remuneração aos Mestres e Mestras dos Saberes Tradicionais Adotados pelo Projeto Encontro de Saberes, *Cadernos de Inclusão*, No. 18. Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, Universidade de Brasília, abril de 2022.

CARVALHO, José Jorge, Luciana Hartmann, Renata de Lima Silva e Joana Abreu Tradição e Tradução de Saberes Performáticos nas Universidades Brasileiras, *Repertório*, Ano 22, No. 33, 8-30. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

CARVALHO, José Jorge e Samira Lima da Costa Processos de transmissão: o ensino universitário e o encontro com mestras e mestres dos saberes tradicionais. Em: Ana Claudia Lima Monteiro (org): *Processos Psicológicos: Perspectivas Situadas*, 26-55. Niterói: EDUFF, 2020.

CARVALHO, José Jorge e Letícia Vianna O Encontro de Saberes nas Universidades. Uma Síntese dos Dez Primeiros Anos, *Revista Mundaú*, No. 9, 23-49, 2020.

GIL, José *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

MARTINS, Lêda *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 2021.

TAVARES, Júlio César *Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas: perspectivas etnográficas*. Curitiba: Appris, 2020.

MESA

DEFICIÊNCIAS, DANÇA E EDUCAÇÃO SOMÁTICA

YUJI OKA

Fundador do Spiral Center Movement (Canadá)

Prof.^a Dr.^a

GRAZIELA ANDRADE

(UFMG)

Mediação

Prof.^a Dr.^a

ELIZABETH MAIA

(IFB)

Foto Luís Silva



Deficiência, Dança e Educação Somática: Uma mesa de encontros somáticos no universo de crianças com paralisia cerebral

ELIZABETH TAVARES MAIA

O 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA - realizado no Instituto Federal de Brasília, em 2023, é pano de fundo para o encontro com Yuji Oka e Graziela Andrade que trazem à mesa Deficiência, Dança e Educação Somática, o método *Spiral Praxis*. Aqui considero o 'encontro' no sentido mais abrangente do termo, ou seja, um verdadeiro encontro de ideias, pensamentos e criações sensíveis em movimento e pelo movimento. Portanto, no decorrer deste texto, além de apresentar Yuji Oka e Graziela Andrade com o método *Spiral Praxis*, traço um paralelo entre o trabalho desenvolvido por eles, no Canadá e o desenvolvido por mim no Brasil ao longo dos últimos 40 anos, pois me instiga observar a coexistência das ideias criando um campo expressivo comum que atravessa o tempo e o espaço.

O currículo apresentado por Yuji Oka nos conta que ele criou a técnica *Spiral Praxis* e fundou o Spiral Praxis Movement Center - Toronto, Canadá. É formado em Física pela Cornell University e estudou dança moderna na Ohio University, EUA. Iniciou o trabalho a partir da busca de uma dança que respeitasse a espontaneidade e o fluxo natural do movimento e criou um currículo para a motricidade de crianças com necessidades especiais. O *Spiral Praxis* é definido por Yuji como "um sistema somático consistente e coerente que usa a dinâmica espiral para lidar com o fenômeno do corpo-mente".

Graziela Andrade é professora adjunta na Universidade Federal de Minas Gerais, no curso de licenciatura em dança e atuação no programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes. Atualmente, realiza pós-doutorado em parceria com a UNIRIO, com a pesquisa "*Primeira pessoa: práticas enativas para estados de fluxo na paralisia cerebral*". Em parceria com Yuji Oka tem trazido ao Brasil o método somático *Spiral Praxis*. É Doutora em Ciências da Informação pela UFMG, em cotutela com a Universidade *Paris-Est*, na área de linguagens. É também multiartista

atuando nas áreas da Dança, Artes plásticas e Literatura infantil. Membro do corpo diretor da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Nos últimos 10 anos, suas pesquisas voltaram-se para as relações dos corpos com as tecnologias contemporâneas e espaços urbanos. Atualmente, interessa-se por refletir sobre as epistemologias da dança através das abordagens somáticas e, especialmente, no contexto das pessoas em situação de deficiências. Fazer a mediação da mesa Deficiência, Dança e Educação Somática, proporcionou-me transitar entre memórias afetivas, evidenciando conexões que, de alguma forma, se enredam no tempo e no espaço fazendo brotar, aqui e ali e acolá, visões de mundo semelhantes, complementares, que seguem um mesmo propósito. Honra e felicidade me tomam, nesta mediação; sonhos e desejos, datados lá de 1992, trazem à memória o encontro com Bruce Curtis¹⁵⁵, quando o universo mais diverso das possibilidades de expressões dançadas, se abriu diante dos meus olhos, das minhas sensações e percepções, como um portal para o desconhecido. Era o final da minha formação em dança e terapia através da dança, na Escola Angel Vianna. O resultado do encontro com Bruce culminou, em 1993, com a implantação da dança no processo de reabilitação dos Hospitais da rede Sarah, que desenvolvi entre 1993 e 1996, nos setores de atendimento a pessoas com lesão medular, lesão cerebral e crianças acometidas de paralisia cerebral, o que deu origem à minha pesquisa de mestrado (MAIA, 2012) envolvendo crianças com encefalopatias graves e comprometimentos cognitivos diversos. Hoje o trabalho desenvolvido pela equipe da dança nos programas de reabilitação da Rede Sarah, é liderado por Márcia Abreu¹⁵⁶, com quem celebramos três décadas da dança, como parte do processo de reabilitação de pacientes neurológicos, em uma Instituição de atendimento público no Brasil.

A dança oferecida nos programas de reabilitação da Rede se iniciou com o objetivo de proporcionar ao paciente um momento de auto-observação, e teve como base as abordagens somáticas de Angel Vianna, a Eutonia de Gerda Alexander, o

¹⁵⁵ Bruce Curtis é sociólogo, dançarino e pesquisador do movimento. Trabalha no World Institute on Disability –California, USA. Foi acometido de lesão medular na adolescência, o que resultou em uma tetraplegia. O encontro com Bruce se deu no Centro de Estudos do Movimento e Artes – Escola Angel Vianna, hoje Faculdade Escola Angel Vianna.

¹⁵⁶ Márcia Abreu: Bailarina, formada em Dança pelo Centro de Estudos do Movimento e Artes, atual Faculdade Escola Angel Vianna, Fisioterapeuta e pós-graduada em Dança. Há 25 anos vem desenvolvendo um trabalho de dança na reabilitação, tendo implementado esse trabalho no Sarah Salvador, no Centro de reabilitação infantil – Sarah Rio e no Centro Internacional de neurociências e neuroreabilitação Sarah – Rio.

método Feldenkrais, a técnica de Alexander e o Contato Improvisação. Como discorrem diversos autores, tais como Joana Ribeiro (2010), Jussara Miller (2007), Ana Vitória (2005) e outros, sobre a vida e obra dos Vianna, tem-se que Angel Vianna (1928 -) juntamente com seu companheiro de vida Klaus Vianna (1828- 1992) e mais tarde o filho Rainer Vianna (1958-1995), desenvolve uma prática somática inteiramente brasileira que permeia os corpos envolvidos no teatro e na dança dos anos 1960/70/80. Gerda Alexander propõe com a Eutonia o desenvolvimento de um tônus flexível a partir da atenção dada ao próprio corpo e ao movimento que nele existe (Gainza, 1997). Feldenkrais (1977) se envereda pelos mecanismos neurológicos de atenção em movimentos do desenvolvimento motor e mobilização tátil/passiva em corpos com divergências neurológicas. Alexander (1987) traz, além da tomada de consciência do alinhamento dos ossos, a inibição de padrões de mobilidade adquiridos para dar lugar ao essencial encoberto pelo hábito. Por fim o Contato Improvisação chega a este contexto hospitalar propondo as relações de entrega e confiança no movimento corpo a corpo, contribuindo principalmente para a estimulação das reações de equilíbrio e endireitamento em crianças com paralisia cerebral.

Atravessando o tempo-espaço Graziela Andrade mãe de duas meninas, uma delas acometida pela paralisia cerebral, nos apresenta Yuji Oka, trazendo para o Brasil o método somático *Spiral Praxis*.

Graziela inicia sua apresentação na mesa, nos brindando com o vídeo Fio Vermelho, entre danças e deficiências. Enquanto as imagens tocam minha retina ouço Graziela narrar sua história desde o momento no qual precisou acessar o que ela denomina “o modo sobrevivência”, até o encontro com uma dança libertadora, inerente a todos, independentemente do tipo de mobilidade disponibilizado pelo sistema nervoso (SN) humano à uma ou outra pessoa; uma dança de afetos.

Graziela nos fala do caminho percorrido a partir da notícia de que a filha nascera com um tipo de encefalopatia da infância, o que se denomina paralisia cerebral, na linguagem corriqueira.

O vídeo Fio Vermelho, entre danças e deficiências, segue trazendo falas de profissionais no sentido de despertar a atenção para o fato de que, antes de qualquer característica motora ou cognitiva divergente do convencional, ali está uma criança, com a qual se pode interagir e se relacionar. Há que haver disponibilidade para receber informações sutis, entre olhares, expressões faciais e sonoras, até mesmo variações na cor da pele, o modo de respirar... Há que haver disponibilidade para se deixar afetar por tudo que o desconhecido traz.

Sigo pelo vídeo. Graziela artista, mulher, mãe, sem nunca ter tido qualquer contato com pessoas acometidas por neurodivergências cognitivas e/ou motoras, sai pelo mundo em busca de algo; nesse movimento vai, lindamente, se propagando em “livro, tela, dança e pesquisa científica e afetiva”¹⁵⁷. Vinda da dança percorreu os caminhos das somáticas e chegou ao trabalho desenvolvido por Yuji Oka, no Canadá, no qual, como toda abordagem somática que surge, a experiência é o fundamental.

Sensibilizam-me as imagens novamente, nelas Yuji traz a criança para o colo e interage com o movimento dela, “utilizando apoios, impulsos, enlaces e encaixes...”¹⁵⁸ que geram situações espaciais diversas, tal como eu com as minhas crianças na pesquisa do mestrado (MAIA, 2012)¹⁵⁹ ...delicioso encontro... É pela dimensão do afeto, no sentido do ser afetada, que chego à Graziela e Yuji Oka. Yuji descreve seu trabalho a partir do conceito corpo-mente, que tem como fundamento a experiência única, de cada ser, em relação própria com o mundo. Yuji relata que gosta de pensar que o processo de aprendizado é o mesmo para todas as pessoas, desenvolver a consciência, ou os mecanismos de tomada de consciência, de si mesmo, enquanto corpo/organismo. Segundo ele o que todos precisam aprender é a movimentar o próprio fluxo, mesmo as crianças com paralisia cerebral. Yuji traz a ideia de fluxo como o jeito que as coisas se movem de maneira própria, por um caminho confortável e não convencional. Assim sendo, propõe, através do toque e da interação corpo a corpo com a criança com paralisia cerebral, movimentos espiralados, o rolar, o posicionar da criança em direções diversas, no colo, ou no solo e o contato, com forte conexão.

A experiência durante o processo de aprendizagem, da criança com paralisia cerebral, quando trazida para o colo, me remete à fala de Angel Vianna “tudo aquilo que nos sensibiliza fica guardado na nossa memória” (Vianna,1988)¹⁶⁰.

Talvez seja interessante, nesse momento, trazer ao leitor um pouco do que caracteriza uma criança com paralisia cerebral. Costumo dizer (como já fiz em outros textos) que as crianças com PC não conseguem experimentar o meio da

¹⁵⁷ Fala de Graziela no vídeo - Fio Vermelho, entres danças e deficiências - apresentado na mesa Deficiência, Dança e Educação Somática, do 7º Congresso ANDA, no IFB - 2023.

¹⁵⁸ Texto retirado do vídeo Todo Corpo Dança
<https://www.youtube.com/watch?v=ypA2nLUlaBI&t=7s>

¹⁵⁹ Link para o vídeo que ilustra este relato: <https://youtu.be/2jev-YYkAcc>

¹⁶⁰ Pensamento exposto por Angel Vianna e registrado em anotações de aulas no centro de Estudos do Movimento e Artes - Espaço Novo. Atual Faculdade Escola Angel Vianna. Rio de Janeiro: 1988.

mesma maneira que as crianças sem comprometimento neurológico experimentam. Importante saber que nem todas as crianças com PC apresentam comprometimento cognitivo, tudo vai depender da área do cérebro que foi afetada durante o evento que causou alterações no processo de desenvolvimento. Quando por volta do segundo para o terceiro mês de vida extrauterina, a criança ainda não controla o movimento da cabeça, algo no desenvolvimento neural pode ter ocorrido, de maneira a impedir que algumas conexões entre neurônios se realizem. Essas crianças necessitam de estímulos para desenvolverem autonomia, e, os sensoriais, os que nelas chegam via tato e contato, compõem a linguagem mais eficaz no estabelecimento da relação com elas.

Quando Yuji propõe trazer a criança para o colo e brinca com todas as possibilidades de direção e de qualidade de movimento, - assim como eu, no que denominei Dança de Contato, durante a pesquisa - o que acontece em termos fisiológicos é que com a variação de posicionamento da cabeça da criança no espaço os órgãos do equilíbrio, localizados no interior do labirinto do osso temporal, recebem estímulos mecânicos, que se conectando ao nervo vestibular, são transduzidos em linguagem neural, chegam até a musculatura extensora, a que vence a força da gravidade, auxiliando a criança na descoberta da própria organização motora para a conquista da verticalidade. Estes órgãos do equilíbrio são capazes de captar e conduzir acelerações nas três dimensões do espaço (LENT, 2002). Estes estímulos se somam aos que chegam à criança pelo toque da luz na retina, como nos traz Montagu (1988), pelo toque do ar nas narinas, pelo toque do som na membrana do tímpano, pelo toque na pele com seus diversos receptores e pela sensação do posicionamento das unidades corporais no espaço, compondo o sistema proprioceptivo. Desenvolvimento da consciência.

O vídeo segue com Graziela descrevendo sua experiência com o método *Spiral Praxis* como um estado de conexão profunda que só pode ser desenvolvida na prática, através de um forte trabalho interno, para que se encontre um diálogo tônico confortável para a descoberta da mobilidade. Enquanto Graziela traz esse relato a imagem ao fundo revela Yuji Oka em dança de rolar com a filha de Graziela. A imagem me remete ao Contato Improvisação, que tomo como uma das bases da minha pesquisa na Dança de Contato com crianças PC.

O Contato Improvisação surge nos anos 1960, com Steve Paxton (1939-2024) e outros praticantes, como aponta Pizarro (2022). Se caracteriza como uma maneira de dançar que, ao longo dos anos, vem se movendo em torno do “desenvolvimento da entrega e da confiança” (Maia, 2022 in Pizarro, 2022) no

próprio corpo, no corpo do outro e no movimento que emerge do desenvolvimento da relação entre dois corpos.

O vídeo segue e Yuji traz relatos de sua experiência com a dança, como o que o fez tomar conhecimento do próprio corpo, porque precisou entrar em um universo desconhecido e se descobrir nele. Toma a dança como um lugar de aprendizado sobre o próprio corpo.

Graziela finaliza o vídeo trazendo reflexões a respeito do que pode essa dança, que é inerente ao ser humano, no que diz respeito ao mundo das deficiências – que escolho chamar de divergências do convencional.

A dança somática, essa que atenta ao que o corpo tem a dizer a partir das sensações e percepções, é caminho para o autoconhecimento, geradora de autonomia e potencializadora do movimento expressivo, de pessoas de corpos diversos. Muitas abordagens trabalham nesse sentido, experiências somáticas são processos auto-investigativos e autorreguladores, como Graziela bem coloca no vídeo, é algo impossível de compreender sem vivenciar. Os comandos somáticos para crianças com paralisia cerebral, em geral, precisam ser táteis e afetivos, pois a regulação voluntária do tônus é uma descoberta a ser feita pela própria criança a partir de uma informação que vai de corpo para corpo, de qualidade de movimento para qualidade de movimento. É a precisão do toque afetivo que desencadeará todo o processo de aprendizado e o colo, como já visto em tantas pesquisas - e aqui recorro novamente à Ashley Montagu (1988) - é o alimento mais potente no processo de autoregulação da mobilidade e conseqüentemente da emoção. Sensação e percepção são a chave para a autonomia, pois é por estas que nos sabemos humanos, desejosos, sonhadores e potentes realizadores; o mais fantástico disso tudo é saber que independente dos comprometimentos cognitivos, ou motores, o colo, na Dança de Contato, no *Spiral Praxis*, ou em outra abordagem somática - dentre tantas existentes - será o caminho mais indicado para o desenvolvimento do ser.

Encerro em profundo agradecimento por esse encontro em movimento, em poesia dançada e em transpasses emotivos, ao longo dessa escrita debruçada na história de Graziela Andrade e suas descobertas com o *Spiral Praxis*. Vida longa à práticas de dança somática que, a cada dia veem tomando mais espaço no contexto da “cura” pelo movimento.

Referências

- ALEXANDER, Gerda. Eutonia, um caminho para a percepção corporal. São Paulo: Martin Fontes, 1983.
- FREIRE, Ana Vitória. Angel Vianna, uma biografia da dança contemporânea. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.
- GAINZA Violeta. Conversas com Gerda Alexander, Vida e pensamento da criadora da Eutonia. São Pulo: Summus, 1997.
- GELB, Michael. O aprendizado do corpo. Introdução à técnica de Alexander. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LENT, Roberto. Cem bilhões de neurônios, conceitos fundamentais de neurociência. São Paulo: Atheneu, 2001.
- MAIA, Elizabeth. Contato Improvisação pela trajetória de Elizabeth Tavares Maia, In PIZARRO, Diego. Contato Improvisação no Brasil – Trajetorias, diálogos e práticas. Brasília: Atalaia Gráfica e Editora, 2022. (p.196)
- MAIA, Elizabeth. Sensação e percepção: por um estudo sensível do corpo em movimento, In MARTINS, Marina. Escritos de si: sobre dança e resiliência. São Paulo: Annablume, 2021.
- MAIA, Elizabeth. A dança como instrumento de intervenção neuropsicológica em crianças com encefalopatia crônica não pro- gressiva: um estudo etológico não controlado. Dissertação (Mestrado em Ciências do Comportamento). Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- MILLER, Jussara. A Escuta do Corpo – Sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.
- MONTAGU, Ashley. Tocar, o significado humano da pele. São Paulo: Summus 1988.
- PIZARRO, Diego. Contato Improvisação no Brasil – Trajetorias, diálogos e práticas. Brasília: Atalaia Gráfica e Editora, 2022.
- TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. Klauss Vianna - Do Coreógrafo ao Diretor. São Paulo, Annablume, 2010.
- VIANNA, Angel. Anotações de aulas de Angel Vianna no Centro de Estudos do Movimento e Artes – Espaço Novo. Atual Faculdade Escola Angel Vianna. Rio de janeiro: 1988.

Spiral Praxis: a dimensão afetiva no método somático de Yuji Oka

GRAZIELA ANDRADE E YUJI OKA

Outros modos de ser e com isso de dançar ocuparam os corpos dos artistas-pesquisadores ao longo do congresso que aqui é tema. Tratamos, nesse encontro, sobre insurgências e destacamos as contribuições das danças na construção de subjetividades e maneiras de criar e pertencer ao mundo. Vimos que essas ações são múltiplas e abrangentes, podem semear democracia, saúde, afeto, justiça, por vias daquilo que nos parece mesmo ordinário: o movimento. E, mais que isso, a potência do movimento dançado. Mas, como bem sabemos, nós bailarinas, é a repetição ordinária que nos leva ao extra.

Nossa contribuição para este contexto, acredito, foi de ordem afetiva e política. Partilhamos a experiência de se pensar e praticar a Dança diante das deficiências, mais especificamente da paralisia cerebral na infância, na contramão das abordagens tradicionais – o que em si, já é um ato político. Embora, em nosso campo, a tríade dança-somáticas-reabilitação não seja, necessariamente, uma novidade, aqui gostaríamos de destacar a dimensão afetiva que permeia a proposta de Yuji Oka e que ficará evidente ao longo da entrevista que abaixo se apresenta.

Vale lembrar que a noção de afeto¹⁶¹ aqui, extrapola o significado comum, estando embasado àquele galgado por Spinoza (2008) e que nos fala sobre afetação, ou seja, o modo como nossos corpos são afetados, atravessados e constituídos nas experiências de mundo. Como resume Moriceau (2020) uma pesquisa que abrange os afetos requer “*ser tocado, ser afetado pela experiência, deixar esta experiência abalar e pôr em movimento a teoria, o que sabemos (...) p.26*”. Neste sentido o afeto coincide com aquilo que, em alguma medida modifica o corpo, gera um acontecimento, uma experiência, como quer Bondía (2002): um tremor.

Não iremos distinguir ou nos ater as teorias neste momento, o desejo é trazer à tona o contexto primário das noções de afeto e experiência para apresentar um dos desdobramentos da pesquisa *Spiral Praxis Brasil*¹⁶², que venho desenvolvendo desde 2022 e que gerou a inédita entrevista a seguir, além de uma série de outras denominadas *Spiral Talks* e que estão socializadas em nossas redes. Em particular, essa entrevista foi realizada no *Spiral Movement Center*, em Toronto, em janeiro de 2023 e traduzida e editada por mim. Nesta conversa introdutória falamos sobre o surgimento do método, seus fundamentos e sua relação com a dança e as deficiências de modo, certamente, afetivo e também afetuoso.

Entrevista

1) Estou curiosa para saber sobre como tudo começou. Qual a história por trás da criação do *Spiral Praxis*?

Fui treinado no início da minha vida como físico, pois meu pai é um reconhecido cientista da área e acabei seguindo seu caminho por um tempo. Aos 19 anos, descobri a dança moderna e, dois anos depois, faltando um crédito para eu me formar em física, percebi que não conseguiria terminá-la. Abandonei meus estudos científicos e de alguma forma encontrei uma maneira de aprender dança nos anos seguintes. Não sei o que me deu coragem para desistir dos estudos. Eu

¹⁶¹ Atualmente, os afetos na pesquisa acadêmica têm sido amplamente discutidos pelo pesquisador francês Jean-Luc Moriceau que, no Brasil, junto ao grupo de pesquisa AFETOS do programa de pós-graduação da UFMG, assina uma série de publicações, entrevistas e vídeos abordando o tema em diferentes perspectivas.

¹⁶² A pesquisa em desenvolvimento, que tem apoio da FAPEMIG, tem vários desdobramentos cujos registros podem ser conferidos nos canais do *youtube* e *instagram*, respectivamente: <https://www.youtube.com/channel/UCioT9H5kCHPX47il4ZlrjGw> e [@spiralpraxisbr](https://www.instagram.com/spiralpraxisbr)

simplesmente sabia que precisava aprender mais sobre mim, fisicamente, e sobre o impulso que vinha de dentro. Portanto, a questão da relação entre corpo e mente tem sido dominante desde o início da minha vida adulta, mas começou a partir de uma semente muito vaga e intuitiva – talvez essa escolha de vida tenha sido o primeiro encontro do meu consciente com o meu inconsciente.

No processo de aprender sobre o meu corpo através da dança, numa idade relativamente tardia, percebi que, na forma tradicional de ensino, nunca conseguiria recuperar o “atraso”. Então comecei a criar meu próprio método para aprender movimento. Muito desse processo envolvia, simplesmente, aprender a relaxar e ter mais consciência do meu corpo. Gradualmente essas experiências foram crescendo de forma audaciosa e entendi que estava encontrando formas de aprendizado que funcionavam melhor do que as que eu vinha aprendendo na universidade. Eu não estudei, formalmente, nenhum sistema corpo-mente. Eu estava principalmente inspirado pelas teorias de improvisação de Isadora Duncan e também pelas danças dos coreógrafos da *Judson*, na década de 60, que usavam movimentos ordinários – andar, sentar, levantar-se – fazendo deles trabalhos artísticos. Também aprendi o que precisava de livros de filosofia, especialmente a grande *Ética* de Baruch Spinoza e algumas obras de Nietzsche, Schopenhauer, Wittgenstein e os clássicos antigos. Mas, o livro que mais me influenciou foi um pequeno tratado de Wolfgang Goethe chamado “Teoria das Cores”. Fiquei maravilhado com suas observações sobre como o modo como experimentamos as cores pode ser tão preciso e rigoroso. Era um novo tipo de ciência experiencial que não era quantitativa, mas qualitativa – abrangia a experiência humana de uma forma que era simultaneamente empírica e orgânica.

No princípio minha exploração era puramente pessoal, mas então eu recebi um “prêmio” para minha companhia de dança começar a trabalhar com crianças com deficiência. Quando comecei a aplicar minha técnica para o ensino das crianças, percebi que ela tinha um grande potencial para ajudá-las. Eu testemunhei o florescimento e transformação das crianças enquanto passavam por um processo de experiência somática. Isso mudou totalmente minha perspectiva para o corpo-mente, de uma busca pessoal para outra que poderia ser útil para a sociedade e o mundo. Desde então, e nos últimos 30 anos, tenho organizado e sistematizado as técnicas que estava usando. E foi assim que nasceu o *Spiral Praxis*.

Chama-se *Spiral Praxis* pois eu percebi que, fundamentalmente, todas as minhas técnicas de ensino estavam relacionadas a alcançar um estado de fluxo. Descobri que, ao me concentrar na dinâmica inerente às formas espirais, poderia

começar a ajudar as pessoas a trabalhar não apenas com os seus corpos, mas também com os seus sentimentos e pensamentos. O trabalho se expandiu muito ao longo das últimas décadas e acredito que seja um dos primeiros sistemas corporeamente modernos a tentar unificar a nossa experiência interna através de um conjunto axiomático de princípios.

2) Você pode nos dizer um pouco sobre quais são os principais fundamentos desse sistema?

Os princípios do *Spiral Praxis* são baseados na dinâmica espiral. A espiral é uma forma muito especial que integra dualidades – por exemplo, é ao mesmo tempo aberta e fechada; pode fluir para dentro ou para fora; e suas partes se refletem no todo. Em suma, a espiral “respira”. E quando consideramos os processos corporeamente que ocorrem em nós, vemos que todos eles estão sujeitos à respiração dialética que a forma espiral incorpora. Tomemos, por exemplo, qualquer movimento físico encontrado em exercícios de ginástica. A maioria desses movimentos são apenas formas de oscilações, flexões e extensões e, portanto, podemos submetê-los a modulações dialéticas em espiral. Podemos, por exemplo, explorar a interação entre alta e baixa energia através das diferentes fases do movimento; ou poderíamos modular a interação no tempo (ou seja, entre rápido e lento, ou longa e curta duração); ou poderíamos ainda modular a interação dialética no espaço (ou seja, entre os diferentes fatores espaciais de cima/baixo, direita/esquerda, sentido horário-anti-horário, etc.). Quando essas modulações de energia, espaço e tempo são feitas ritmicamente em oscilações espirais através de ciclos de movimento, muitas vezes podem induzir a um intenso estado de fluxo em uma pessoa.

Assim, o *Spiral Praxis* faz uso da dinâmica espiral para criar inúmeras modulações ou técnicas de reflexo para acelerar o aprendizado do corpo-mente e levar as pessoas a estados de fluxo. Em vez de aprender de forma linear e mecânica, um movimento é explorado para que fique em constante estado de fluxo espiral. Gosto de pensar que esse processo de exploração é semelhante ao modo como um pássaro voa em círculos no céu. Nenhum dos círculos é exatamente igual. Cada círculo é um pouco diferente do anterior e há uma grande variação. O pássaro está se conectando a muitas coisas – o vento, a terra, seu objeto de interesse e seu próprio corpo. Nosso processo de aprendizagem é semelhante. Não alcançamos a compreensão sobre nada até que tenhamos circulado em torno dele e digerido

nossa experiência. Não é um caminho reto, mas um caminho que se expande à medida que circulamos em nossas explorações.

Há um momento no *Spiral Praxis* onde acontece um insight, uma compreensão repentina, onde todas as nossas experiências em espiral parecem unificar-se e fundir-se. Esse momento é o que chamamos de "ressonância". Somaticamente, experimentamos a ressonância como uma sensação de calma e relaxamento suaves. Nosso corpo-mente sente uma paz repentina, mesmo que estejamos em um estado de grande atividade. Este estado de ressonância é um sinal de que em nossa mente a consciente e a inconsciente estão em harmonia. Já não nos sentimos separados da nossa atividade, mas estamos totalmente imersos num estado de fluxo com ela. Este momento de ressonância é muito interessante e importante para mim e para o meu trabalho. Eu acredito que, com o treinamento adequado, uma pessoa pode estar em estado de fluxo em qualquer atividade que realizar.

3) Assisti você literalmente dançando com as crianças, cantando e tocando para elas durante as sessões. Como é isso? Como a arte integra seu método?

Apesar do *Spiral Praxis* ser um sistema técnico – uma ciência qualitativa interna – ela também é, necessariamente, uma arte. Qualquer campo humanístico tem de se envolver na dimensão espiritual da nossa existência. Quando uma pessoa se envolve, verdadeiramente, com o método, ela não consegue se separar do processo de fluxo que conecta tudo no universo. Portanto, se estou trabalhando com crianças, não posso ser apenas um terapeuta, trabalhando "fora" da experiência infantil e impondo-lhes meus métodos. Isso tornaria a situação muito mecânica e chata. Para desbloquear a compreensão de uma criança, você precisa se conectar ao que ela compreende e ao mesmo tempo lhe apresentar o que faz parte da sua compreensão.

Você tem que mesclar seus processos de aprendizagem. Portanto, se estou brincando, cantando, dançando com uma criança, não necessariamente me torno uma criança – sou velho demais para isso! – mas estou me cruzando com a experiência dela. E a arte é uma maneira maravilhosa de fazer exatamente isso. Na obra de arte, adultos e crianças podem colaborar entre si em igualdade de condições. Posso saber quem é uma criança e como ela se expressa; e a criança pode ver o quão bem posso me ajustar à sua maneira de aprender e compreender.

Assim, a arte é uma parte essencial da terapia porque permite que a situação permaneça num estado de fluxo onde nem a criança nem o adulto podem impor limitações à situação.

4) O que o Spiral Praxis pode fazer pelas pessoas? Quero dizer: o que você viu em toda a sua experiência ensinando e cuidando das pessoas ao redor do mundo?

Sou otimista e acredito que a prática corpo-mente pode transformar a vida das pessoas. Eu definitivamente vi isso acontecer com as crianças. Tenho visto crianças aprenderem como superar grandes desafios, simplesmente tornando-se mais conscientes de suas capacidades internas. As crianças precisam de uma oportunidade para expressar essas capacidades que todos nós temos quando jovens. Quando a oportunidade é dada as crianças florescem do mesmo modo como as plantas florescem quando são bem nutridas.

Muitos pais temem que um filho não progrida na vida, mas eu sinto exatamente o contrário. É um fato que a criança irá progredir – é apenas uma questão de garantir que ela tenha oportunidades que lhe permitam crescer no ritmo certo, sem pressão.

Com os adultos as coisas são um pouco mais complicadas porque ficamos muito condicionados à medida que envelhecemos. Os nossos corpos e mentes não são tão flexíveis como eram antes, e mesmo quando nos são dadas oportunidades na vida, um adulto, muitas vezes, escolhe o seu hábito em detrimento da possibilidade de mudanças positivas. Ainda assim, tenho visto muitos adultos que foram capazes de mudar alguns aspectos físicos, emocionais, cognitivos e espirituais, quando aprenderam mais sobre seus próprios processos internos.

Aliás, o processo de reeducação é parte do que torna sistemas corporemente, como o *Spiral Praxis*, tão maravilhosos! Ao aprender mais sobre a dinâmica do fluxo que existe dentro de nós – essa mesma dinâmica que governa o crescimento de todas as entidades orgânicas e dos fluxos naturais sustentáveis – seremos capazes de aprender novamente como crianças e nos tornar mais maleáveis na nossa relação com o mundo. Tenho fé de que o *Spiral Praxis* ajudará as pessoas a aprender mais sobre si mesmas e o que realmente as tornam felizes.

Referências

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: Revista Brasileira de Educação, UNICAMP, n.19 (jan/fev/mar/abr 2002), pp.20-28.

MORICEAU, Jean-Luc. Afetos na pesquisa acadêmica [recurso eletrônico] / Jean-Luc Moriceau. – Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

PESSOA, Sônia P., MARQUES, Ângela S. e MENDONÇA, Carlos M.C. (orgs.). Afetos, teses e argumentos. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021 – (Olhares Transversais, v. 1

ÍNDICE REMISSIVO

- 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 9, 12, 13, 14, 17, 103, 139
- acontecimento, 33, 36, 39, 66, 85, 110, 147
- afeto, 10, 125, 142, 146, 147
- africanos, 19, 23, 25, 31, 33, 34, 109, 110
- afrodiaspórica, 16
- afrografia, 17, 27
- Agô, 103, 110
- ancestralidade, 10, 16, 22, 24, 25, 28, 118, 156
- arquivo, 40, 58, 59, 63, 66
- Artes em Redes, 75, 79
- artes visuais, 62, 107
- artista, 14, 25, 57, 62, 63, 89, 117, 142, 155, 156
- assimetria, 29
- autoregulação, 144
- autoridade, 64, 66
- biografia, 69, 145
- círculo, 32, 149
- coabitar de tempos, 83
- composição, 17, 25, 26, 127
- comunidades tradicionais, 82, 83, 84
- conservação, 39, 40, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 155
- coreografias, 22, 28, 33, 36
- corpo, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 57, 58, 62, 63, 75, 78, 89, 92, 101, 102, 104, 108, 109, 110, 118, 121, 129, 133, 134, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 155, 156
- corpografias, 17
- corpora, 19, 20
- Corporeidades Pretas, 84, 85, 89, 95, 100
- COVID19, 104
- cruzos, 83
- cuidar, 60
- culturas, 17, 19, 20, 22, 25, 26, 33, 76, 77, 103, 106, 113, 134, 155
- Dança de Contato, 143, 144
- dança de lemanjá, 32
- dança espiralar, 16
- dança somática, 144
- desenvolvimento motor, 141
- encantaria, 17
- Encontros de Saberes, 10, 75, 76, 79
- ensino pluriepistêmico, 76
- epistemes corporais, 21
- estéticas, 24, 25, 26, 34, 35, 37
- extra-corporal, 64
- Exu, 16, 109
- filosofias, 40
- GrupAR, 76, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 101, 156
- história da arte, 26, 60, 64, 66
- intencionalidade, 63
- interação dialógica, 95
- interinstitucionalidade, 81
- materialidade*, 40, 58, 64, 70
- memória, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 27, 31, 33, 34, 36, 37, 58, 66, 78, 108, 128, 140, 142
- Mestras, 86, 135, 137
- Mestres, 83, 84, 85, 86, 89, 91, 93, 95, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 137
- método, 68, 139, 141, 143, 146, 147, 148, 150
- micélio, 68
- multifacetada, 59
- museu, 40, 63, 66, 67
- neurodivergências, 142
- obras de arte, 58, 59, 61, 62, 64, 66, 70
- oralitura, 17, 21
- performances, 16, 17, 20, 21, 23, 25, 29, 30, 33, 46, 47, 51, 62, 64, 67, 70, 91, 107, 128, 131, 155, 156
- política, 10, 40, 60, 65, 83, 107, 111, 134, 135, 136, 146
- políticas de cotas, 106
- povos indígenas, 19, 116
- quilombola, 86, 88
- reencenação, 63, 66
- repertório, 25, 29, 66
- rituais, 17, 21, 22, 25, 27, 30, 33, 58, 64, 66, 110, 117, 156
- saber aurático, 20
- saberes orgânicos, 82, 85
- sígnicos, 25, 36
- Spiral Praxis*, 139, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 156
- sujeitos históricos, 84
- tecnologias, 59, 104, 107, 140
- temporalidades, 22, 27, 32
- teoria, 59, 65, 68, 70, 124, 135, 147
- Teoria das Cores, 148
- territórios, 22, 81, 102, 131
- tradição, 24, 25, 28, 60, 64, 67, 118, 127, 128, 132
- transcultural, 24
- virtualidades, 66

SOBRE AUTORAS E AUTORES

AMÉLIA VITÓRIA DE SOUZA CONRADO é doutora e Mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia. Especialista em Coreografia pela Escola de Dança da UFBA. Professora Associada da Escola de Dança da UFBA. Membro do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Dança (PPGDança) e Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Líder do GIRA - Grupo de Pesquisa em culturas indígenas, repertórios afro-brasileiros e populares (CNPQ).

E-mail: ameliaconrado@ufba.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7491-488X>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1501867561383444>

ELIZABETH MAIA é docente no Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília - IFB. Grupo de Pesquisa: Corpomagem na Improvisação - pesquisa atua: Para Quem Voa Um Pousou no Ar. Eutonista, mestre em ciências do comportamento - cognição e neurociências - pela universidade de Brasília - UnB. Graduada em fisioterapia com especialização em fisioterapia neurofuncional pela Sociedade Pestalozzi do Rio de Janeiro - Niterói - Escola Superior de Ensino Helena Antipoff. Formada em dança e terapia através da dança pelo Centro de Estudos do Movimento e Artes, hoje Faculdade Escola Angel Vianna - RJ. Pioneira na implantação da dança no processo de reabilitação hospitalar na Rede Sarah de Hospitais (1993). Campo de atuação: Percepção Corporal e Pesquisa de Movimento; Pedagogia no Movimento Angel Vianna e Eutonia.

E-mail: elizabeth.maia@ifb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4993-2306>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6205328505036771>

FELIPE RIBEIRO é curador independente, artista multidisciplinar, professor do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, do Programa de Pós-graduação em Dança (PPGDan/UFRJ) e das Artes da Cena (PPGAC/UFRJ) com foco nos estudos e na arte de Performance. É doutor pelo PPGARTES/UERJ e mestre em Cinema Studies pela NYU. Desde 2011, programa o Festival Atos de Fala, dedicado a palestras-performances. É autor de Ruminacões: a arte de performance entre o prazer e a resistência lançado no Brasil em 2022 e previsto para ser lançado em Portugal em 2024.

E-mail: felipe.ribeiro@eefd.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0199-0953>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5024780030713853>

GRAZIELA ANDRADE é mãe de duas crianças, uma delas deficiente. Professora adjunta na Universidade Federal de Minas Gerais, no curso de licenciatura em Dança, realiza em 2024 seu pós-doutorado, em parceria com a Unirio e a pós-graduação em Sistema Laban-Bartenieff na Faculdade Angel Vianna. É multiartista atuando nas áreas da Dança, Artes Plásticas e Literatura Infantil. Membro do corpo diretor da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Atualmente, interessa-se por refletir sobre as epistemologias da dança através das abordagens somáticas e, especialmente, no contexto das pessoas em situação de deficiências.

E-mail: graandrade@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7295-3850>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6959833159790923>

HANNA BARBARA HÖLLING é professora associada de História da Arte, Materiais e Tecnologia no Departamento de História da Arte da University College London. Foi professora visitante do Andrew W. Mellon, Culturas de Conservação, no Bard Graduate Center em Nova York (2013-15), pesquisadora na Universidade de Amsterdã (2009-13) e chefe de conservação no ZKM Center for Art and Media em Karlsruhe, Alemanha (2007-9). Na UCL, ela recebeu o UCL Global Engagement Funding para desenvolver uma colaboração de pesquisa com universidades brasileiras (2019-21), uma pequena doação do Dean's Strategic Fund para atividades de educação e pesquisa na Faculdade de Ciências Sociais e Históricas (2019) e desenvolveu e supervisionou um projeto de bolsa de estudos UCL Laidlaw (2019-2020) para expandir ainda mais o The Cabinet of Obsolete Technologies.

E-mail: hanna.hoelling@hkb.bfh.ch

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3063-4405>

Link para currículo: <https://profiles.ucl.ac.uk/56037-hanna-barbara-h%C3%B6lling>

JOSÉ JORGE DE CARVALHO possui Ph.D em Antropologia Social por The Queens University Of Belfast (1984); pós-doutorado pela Rice University (1995) e pós-doutorado pela University of Florida (1996). Foi Catedrático Tinker Professor na University of Wisconsin - Madison (1999). Atualmente é Professor Titular no Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, Pesquisador 1-A do CNPq e Coordenador do INCT - Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia e Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, do Ministério de Ciência e Tecnologia e do CNPq. Seu trabalho como antropólogo se desenvolve principalmente nas seguintes áreas: Etnomusicologia, Estudos Afro-brasileiros, Estudo da Arte, Religiões Comparadas, Mística e Espiritualidade, Culturas Populares, e Ações Afirmativas para os Negros e Indígenas.

E-mail: jorgedc@terra.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3415-3534>

Lattes: lattes.cnpq.br/2089135273264758

LEDA MARIA MARTINS é Poeta, Ensaísta, Dramaturga e Professora. Títulos e Graus: Pós-Doutorado em Performance Studies, New York University, Tisch School of the Arts (2009); Pós-Doutorado em Rito, Dramaturgia e Teatralidade, Universidade Federal Fluminense, (2009); Pós-Doutorado em Teorias da Performance, New York University, Tisch School of the Arts, (1999). Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1991), Mestrado em Master Of Arts, Indiana University (1981) e Graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (1977). Foi coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG (Pós-Lit/UFMG, 2010), Diretora de Ação Cultural da UFMG entre 2014 e 2018. Atua nas áreas de Letras (Estudos Literários) e de Artes Cênicas, com ênfase em teatro, dramaturgia, performance e nas interlocuções entre a literatura e outros sistemas semióticos, dentre eles o teatro, a dança, a música e as performances rituais. Em 2017 foi criado o Prêmio Leda Maria Martins de Artes Cênicas Negras, patrocinado pelo Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais. Em 2017 a docente foi homenageada com a criação do PRÊMIO LEDA MARIA MARTINS DE ARTES CÊNICAS NEGRAS, pelo BDMG Cultural em reconhecimento pela contribuição da docente na área de Artes Cênicas Negras.

E-mail: sonsdery@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7677175419649203>

KATYA GUALTER é artista docente e pesquisadora da dança. Como Diretora da Escola de Educação Física e Dança da UFRJ, é gestora de um dos maiores corpos sociais da Dança e da Educação Física do nosso país. Líder CNPq/ GrupAR. Integra a equipe responsável pela adesão da UFRJ ao Programa Nacional Encontro de Saberes, idealizado e propagado pelo Professor José Jorge de Carvalho da UnB. Integra também a diretoria colegiada do Fórum Nacional de Dança e da ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança). Compõe a diretoria da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas). É agente interagente no NEABI (Núcleo de Estudos Afro Brasileiros e Indígenas), Coletivo de Docentes Negros/as e Conselho Gestor da Superintendência de Saberes Tradicionais da UFRJ.

E-mail: katyagualter@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6971-4330>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6052380125091103>

RUTH TAPUYA (Ruth Silva Torralba Ribeiro) é Artista da dança. Professora dos Cursos de Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Coordena com Lídia Lorangeira o Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onúcleo) - UFRJ. Apoiadora e colaboradora da Universidade Indígena Pluriétnica e Multicultural Aldeia Maraka'hà (R.J). Atualmente tem voltado sua pesquisa para questões relativas à contracolônização das práticas de dança, aos encontros de saberes, à ancestralidade, à restauração do corpo-território.

E-mail: ruthorralba@eefd.ufrj.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6979-2478>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0128297738142446>

THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS é professor Associado no Curso de Dança-Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em História (UFPEL). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UNISUL) e Licenciado em Dança (UNICRUZ). Co-Líder do Grupo de Pesquisa OMEGA-Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPEL/CNPq). Diretor da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras. Coordenador do Projeto de Pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade e Pesquisador do Núcleo de Folclore e Culturas Populares da UFPEL - NUFOLK (Centro de Artes-UFPEL).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2536-6901>

lattes: <https://lattes.cnpq.br/0073480063679881>

E-mails: thiago.amorim@ufpel.edu.br / thiagoamorim@yahoo.com

YUJI OKA é nipocanadense formado em Física pela Cornell University e Dança moderna pela Ohio University. Pesquisa há 25 anos as relações entre o bodymind e o movimento. É fundador do sistema somático Spiral Praxis e apresenta sua prática em diversas partes do mundo, auxiliando especialmente as pessoas em situação de deficiências e seus próximos.

Site: <http://spiralpraxis.com>

E-mail: spiralpraxisbr@gmail.com

portalanda.org.br

EDITORA

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança

