

## **Dança – interseções, buracos e nexos entre projetos artísticos e acadêmicos**

GILSAMARA MOURA<sup>1</sup>

■ 206

---

<sup>1</sup> Gilsamara Moura é Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), professora adjunto III na Universidade Federal da Bahia, vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança/ UFBA, bailarina e coreógrafa.

## ■ RESUMO

A dança permite causar encontros e fissuras conceituais. Quando se adentra no ambiente da universidade, algumas fricções vêm à tona, principalmente ao se tratar do assunto dança. Como fazer coabitar projetos artísticos e acadêmicos sem que um esteja a serviço do outro? Este artigo pretende trazer a tona questões pertinentes a estes dois espaços de construção de conhecimento: universidade e cena artística em se pensando em dança. Assim como a própria autora deste artigo enfrenta, muitos desejam entender como vida e arte, ciência e arte, podem dialogar sem cisões litigiosas. Projeto de pesquisa, projeto sociocultural e projeto artístico. É possível partilhar saberes e ignorâncias entre eles? Quais parâmetros podem nos suportar? Autores como Santos (2003) e Madeira (2010) colaboram para o levantamento de questões a respeito do paradigma emergente e paradigma invasor. Como descrever objetos, práticas e processos da contemporaneidade sob a tutela de tais paradigmas? Na tentativa de definir zonas de fronteira e de cruzamentos emergentes, buracos e nexos são expostos e algumas dúvidas poderão amparar este tecido. Ao abordar a crise do paradigma dominante, chegaremos ao paradigma invasor, aos processos de hibridação e às escalas de objetos híbridos emergentes. Exemplos como o programa “Diálogo Mestiço”, o projeto “Gestus Cidadãos” e os estudos do projeto de pesquisa “Human Connection Project 2 – Conectividade e Distúrbio” irão ilustrar a apresentação deste.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Dança, projetos artístico-acadêmicos, interseções, nexos.

## ■ ABSTRACT

Dance allows new conceptual encounters and fissures. When you merge into the university environment, certain frictions come into being, principally when dealing with the subject of dance. How can one work within artistic and academic projects without either becoming subservient to the other? This article intends to raise questions pertinent to these two spaces for the construction of knowledge: university and the artistic scene itself in relation to dance. Like the author of this article, many people desire to understand how life and art, science and art, might dialogue without disruptions. Research projects, socio-cultural projects, artistic projects -- is it possible to share knowledges and ignorances between them? Which paradigms might support this? Authors like Santos (2003) and Madeira (2010) collaborate in raising questions in relation to emergent and invasive paradigms. How to describe objects, practices and processes of contemporaneity guided by these paradigms? In the attempt to define frontier zones and emergent crossroads, gaps and sense-making connections are exposed and certain doubts may support this encounter. In dealing with the crisis of the dominant paradigm, we come across invasive paradigms, hybridization processes and scales of emergent hybrid objects. Examples from the program “Diálogo Mestiço” (*Creole Dialogue*), the project “Gestus Cidadãos” (*Citizen Gestures*) and studies of the research project “Human Connection Project 2 – Connectivity and Disturbance” will illustrate this presentation.

## ■ KEYWORDS

Dance, artistic-academic projects, intersections, nexus.

Para não incorrer no erro de generalizações que desprezam as diferenças, reunindo qualidades comuns a uma ideia, fixando-as e paralisando-as, pretendo iniciar esse artigo com as seguintes questões: de que dança me refiro no título? Poderia ser qualquer e toda dança? De qualquer época?

Por um lado, poderia ser A Dança, com maiúscula, como área do conhecimento. No entanto, é necessário fazer o recorte para atingir a especificidade do assunto que

irei abordar, dentro de seu espectro como área ou campo do saber.

Poderia ser a dança que se faz hoje, aquela que construímos em ambientes acadêmicos formais como universidades e centros técnicos, assim como aquela que se faz em ambientes artísticos (não-acadêmicos) e independentes como escolas, grupos e companhias.

Também, há de se considerar a dança além da universidade, escolas e companhias, como os festivais nacionais e internacionais, os editais, as leis de fomento e os mecanismos de financiamento que, sem dúvida, têm proporcionado outras possibilidades, sejam de troca de conhecimento, incentivo à criação, distribuição de produtos e manutenção de grupos e companhias, ampliando os elos da cadeia produtiva.

A dança que vamos analisar aqui é a dança que se faz hoje, mas, sobretudo aquela cuja abordagem se concretiza em projeto, ou seja, uma abordagem contemporânea da dança.

Laurence Louppe (2008) diz:

É por essa via, e não pela reforma, excessivamente simples, nem por meio de uma revolta nas modalidades de abordagem do movimento, que é preciso observar as raízes do projeto contemporâneo da dança: a descoberta de um corpo que encerra um modo singular de simbolização, alheio a qualquer modelo preconcebido. A dança contemporânea deve sua existência a uma nova concepção do corpo e do movimento (do corpo em movimento) que será retomada por todos os seus teóricos, a começar por Laban. (LOUPPE, 2008, p. 62)

■ 208

Para tanto, elencamos o ambiente da universidade e a possibilidade de coabitação de projetos artísticos e acadêmicos sem que um esteja a serviço do outro.

E aí vem outra questão: isso é possível?

A dança no ambiente universitário tem se legitimado e ganhado força nos últimos anos. No Brasil, por exemplo, durante décadas tivemos apenas um curso superior de Dança, o que retardou a consolidação como área. Trata-se da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que completou 58 anos de existência e que ainda se mantém com o único programa de pós-graduação em Dança, em nível de Mestrado, com apenas 8 anos de existência.

No entanto, outros cursos se firmaram e, atualmente, temos por volta de 30 cursos de graduação em dança espalhados pelo Brasil. Mesmo tendo sido exclusivo no Brasil, o curso de Dança da UFBA já nasce como um projeto moderno como traz o texto no site da Escola de Dança:

Na década de 50, na Bahia, a criação das Escolas de Arte (Música, Dança, Teatro) da Universidade Federal da Bahia, pareceu ser um projeto utópico para muitos baianos. Ao investir na formação profissional e produção de arte e cultura, a UFBA criou na Bahia um terreno estimulante de grande efervescência cultural, como que antevendo profundas transformações que ocorreriam na arte e na cultura brasileira na década seguinte. A fundação destas escolas foi parte de um projeto visionário do primeiro Reitor da Universidade Federal da Bahia, Professor Edgard Santos. Pioneira neste intento, a UFBA destacou-se nacionalmente por tal iniciativa inédita, delineando seu perfil de interesse nas Artes e Humanidades. Manteve-se por décadas como única no país a cumprir a função de formação profissional universitária em

Dança. Surgia, a partir de então, a Escola de Dança da UFBA. (<http://www.danca.ufba.br>)

Sendo assim, voltamos à pergunta colocada anteriormente: se seria possível contemplar projetos artísticos e acadêmicos preservando as singularidades de cada um, ao mesmo tempo em que ambos constroem juntos a área de conhecimento dentro da universidade e também na cena artística.

Vamos seguir com algumas referências para amparar nossa tessitura, mas, principalmente, traremos dois autores que podem colaborar em nossa reflexão que são os sociólogos portugueses Boaventura de Souza Santos e Cláudia Madeira.

Santos (2003) em “Um discurso sobre as ciências”, apresenta uma crítica à epistemologia positivista, sinaliza uma crise final do paradigma científico dominante e aponta traços de um paradigma emergente conferido às ciências sociais.

Madeira (2010) em “Híbrido: do mito ao paradigma invasor?” aborda os vários conceitos do termo híbrido chegando ao estatuto de paradigma invasor, já que este serve para definir todas as zonas fronteiriças e de cruzamentos emergentes na sociedade contemporânea.

Também vou apresentar alguns exemplos, não como modelos a serem seguidos, absolutamente, mas como projetos que coordeno ou coordenei que podem provocar nossas discussões a esse respeito.

Sabemos pouco e queremos saber muito mais; o incógnito nos impulsiona e nos motiva para novas descobertas. Assim, chego às três palavras do título: interseções, buracos e nexos. Interseção do latim *intersectio onis* é corte ou ação de cortar ao meio. Em matemática, trata-se da operação através da qual se consegue um conjunto composto por elementos comuns a outros (dois) conjuntos. Buraco é fenda, orifício ou furo que permite a improvisação, ou seja, quando “tapamos buraco”, improvisamos soluções. Nexo vem do latim *nexus*, de *nectere*, ligar ou unir. Trata-se de um mecanismo de conexão, vínculo, ao mesmo tempo que não significa sentido, pode assumir essa conotação dependendo da interpretação.

Seguiremos agora apresentando de forma resumida o que Santos (2003) traz em “Um discurso sobre as ciências” para entendermos a conexão, aqui proposta por mim, entre paradigma emergente e paradigma invasor, presente na obra de Madeira (2010).

Boaventura de Sousa Santos descreve que o modelo de racionalidade científica atravessa hoje uma profunda e irreversível crise, que vivemos um período de revolução científica e que, aquilo em que se assenta o paradigma dominante, entrará em colapso. Tais características apontadas pelo autor se fundamentam no paradoxo: quanto mais aprofundamento do conhecimento, mais visível a fragilidade dos pilares em que se funda (2003, p.41).

Assim, o autor percorre um caminho da ciência moderna que vai das descobertas de Einstein, Heisenberg e Bohr, Gödel, Prigogine, Jantsch, Haken, Eigen, Maturana e Varela, Thom, David Bohm, Geoffrey Chew, afirmando que a crise do paradigma da ciência moderna se explica por condições teóricas e sociais e que tais condições apontam-se como “criativas e fascinantes”, afastando-se assim de concepções dogmáticas.

Santos é prudente ao apresentar o paradigma emergente como uma “especulação”, “um futuro como o produto de uma síntese pessoal embebida na imaginação sociológica” (2003, p.59).

As sínteses a que se refere são do “paradigma de um conhecimento prudente

para uma vida decente”. Para isso, apresenta o paradigma emergente através de algumas teses. São elas:

1. Todo o conhecimento científico-natural é científico-social;
2. Todo o conhecimento é local e total;
3. Todo o conhecimento é autoconhecimento;
4. Todo o conhecimento científico visa constituir-se em senso comum.

Como este texto não é uma resenha do livro de Santos, permito-me não adentrar minuciosamente em cada uma das teses, mas sim fazer um apanhado geral do que se destaca para podermos relacionar com o assunto que proponho problematizar, ou seja, projetos artísticos e acadêmicos.

Um dos destaques que o autor traz é que o paradigma emergente tende a ser um conhecimento não dualista, que supera distinções até então estabelecidas como: natureza/ cultura, natural/ artificial, observador/ observado, subjetivo/ objetivo, animal/ pessoa.

Eu já inicio a aproximação que considero pertinente ao nosso assunto com a distinção saber/ ignorância, teoria/ prática, artístico/ acadêmico. Apesar de convivermos com estes pares, negando-os no nosso dia-a-dia, dentro e fora da universidade, incorremos frequentemente em erros de enunciação de discurso, instrução verbal equivocada e intensificações dualistas no ambiente pedagógico da dança, seja ela acadêmica ou não.

Nossa fratura é conceitual e internamente arraigada. Também não basta assumir uma tendência de superação das distinções sem “conhecer o sentido e conteúdo dessa superação”, afirma Santos (2003, p. 65). A nova ordem científica aproxima as ciências naturais, das ciências sociais e das humanidades. Para tanto, a reforma é necessária em todas estas áreas do conhecimento.

Estamos enfrentando essa discussão acerca da epistemologia da dança no âmbito acadêmico no Brasil há alguns anos. Artistas da dança que se graduam e querem fazer de sua arte objeto de estudo; artistas que se recusam a fazer uma formação por convicção; outros que querem partilhar espaços de discussão e reflexão em congressos; enfim, uma gama de ricas possibilidades de inserção que ainda encontram resistência, seja por parte de pesquisadores das ditas ciências duras, seja por parte dos próprios pesquisadores acadêmicos da dança.

Há de se discutir estes espaços que legitimam a pesquisa em dança, como há de se discutir sobre os espaços não legitimados academicamente como espaços de construção do conhecimento. Suas possíveis correlações e colaborações.

Jogo, palco, texto ou biografia, o mundo é comunicação e por isso a lógica existencial da ciência pós-moderna é promover a “situação comunicativa” tal como Habermas a concebe. Nessa situação confluem sentidos e constelações de sentido vindos, tal qual rios, das nascentes das nossas práticas locais e arrastando consigo as areias dos nossos percursos moleculares, individuais, comunitários, sociais e planetários. Não se trata de uma amálgama de sentido (que não seria sentido, mas ruído), mas antes de interações e de intertextualidades organizadas em torno de projetos locais de conhecimento indiviso. (SANTOS, 2003, p. 73)

A parcelização e a disciplinarização do saber são realces também apontados pelo autor quando aborda a ciência moderna. Ao defender o conhecimento como total, defende também o local, contrapondo à especialização que segrega.

A fragmentação de hoje é temática, segundo o autor, mas há uma pluralidade

de métodos a serem transgredidos. Personalização do trabalho científico que difere do conhecimento determinístico.

O sujeito epistêmico *versus* o sujeito empírico, também característica da ciência moderna, é parte dessa fratura da ciência moderna. A hegemonia da teoria sobre a prática; do que se pode provar em contraponto ao incerto; do objetivo, rigoroso e factual contra o intuitivo, popular, vulgar e precário.

Por ser um lugar de legitimação do saber que a universidade pode sim receber a Arte com a mesma importância que abraça a Ciência.

Quando afirmo isso, não deixo de pensar sobre o senso de auto responsabilidade que cada um de nós deveria ter no ambiente acadêmico. Olhando para a dança, que já está consolidada como área, dentro do abrangente espectro de carreiras da universidade brasileira, ainda perduram deslegitimações fomentadas pelos próprios educadores da dança.

A Escola de Dança da UFBA, após reforma curricular, aboliu as disciplinas e implantou, com ineditismo, o ensino modular. Por ser algo com menos de uma década de experimentação na prática, ainda percebemos as descontinuidades provocadas pelo entendimento equivocado de módulos, como inúmeras possibilidades de articulações entre saberes e os docentes correspondentes. Ainda convivemos com cisões entre teoria e prática nada produtivas, didática e pedagogicamente falando.

Vieira diz:

Ciência e Arte sempre foram atividades consideradas, até relativamente pouco tempo, como estanques e nada tendo em comum. Na verdade, são formas de conhecimento que partilham um núcleo comum, aquele que envolve os atos de criação. Tanto artistas quanto cientistas só conseguem ser efetivamente produtivos quando o ato de criação libera-se em meio a todas as dificuldades, que podem ser externas, provocadas por perturbações no meio ambiente, ou internas, associadas ao perfil e história psicológicos dos criadores. (VIEIRA, 2006, p. 47)

A partir desta citação, pode-se entender o que ocorre em alguns casos entre os módulos nos quais me referi logo acima, quando não se vive e não se compreende o conceito filosófico de *mundividência*, que significa visão de mundo e que ampara a tríade razão, sentimento e vontade.

Hoje sabemos ou suspeitamos que as nossas trajetórias de vida pessoais e coletivas e os valores, as crenças e os prejuízos que transportam são a prova íntima do nosso conhecimento, sem o qual as nossas investigações laboratoriais ou de arquivo, os nossos cálculos ou os nossos trabalhos de campo constituiriam um emaranhado de diligências absurdas sem fio nem pavio. (SANTOS, 2003, p. 85)

Interessante como Santos e Vieira dialogam acerca do mesmo tema da Arte e da Ciência. Enquanto o conhecimento artístico explora as possibilidades do real e não somente a realidade, o conhecimento científico, no paradigma emergente, aproxima-se desta criação artística porque “pretende que a dimensão ativa da transformação do real (o escultor a trabalhar a pedra) seja subordinada à contemplação do resultado (a obra de arte)”, afirma Santos (2003, p.87)

A diferença que há entre arte e ciência é basicamente que a ciência se prende a um compromisso dado pela Teoria do Conhecimento acerca da possibilidade de um contato com a realidade. O cientista é aquele que estabelece uma hipótese de natureza filosófica acerca da possibilidade do conhecimento...

Mas o artista tem uma vantagem. O artista trabalha com o cerne do ato da criação, que também é fundamental para o cientista, mas o artista pode trabalhar com as possibilidades do real. Ou seja, o problema da diferença entre arte e ciência não é simplesmente a representação da realidade. O artista pode tentar representações várias e estudar possibilidades do real. Nesse sentido, o conhecimento artístico é mais flexível, e assim sendo, ele consegue ser efetivamente mais criativo. (VIEIRA, 2006, p. 98)

Estamos percorrendo estes caminhos, falando de ciência, arte, paradigma dominante, paradigma emergente, mas cabe lembrar que tudo isso vem sendo tecido para nos ajudar a responder questões que balizam nossa conversa. Apenas para refrescar:

Como fazer coabitar projetos artísticos e acadêmicos sem que um esteja a serviço do outro?

É possível partilhar saberes e ignorâncias entre eles?

Quais parâmetros podem nos suportar?

■ 212 Talvez, toda essa nossa discussão sirva apenas para levantar mais e mais questões. O que importa é refletirmos sobre nossas ações, atuações como artistas, cientistas, educadores, cidadãos.

E por falar em cidadania, chegamos ao conhecimento do senso comum que, segundo Santos (2003) possui as seguintes características que orientam nas nossas ações e dão sentido à nossa vida:

O senso comum faz coincidir causa e intenção; subjaz-lhe uma visão do mundo assentada na ação e no princípio da criatividade e da responsabilidade individuais. O senso comum é prático e pragmático; reproduz-se colado às trajetórias e às experiências de vida de um dado grupo social e nessa correspondência se afirma fiável (*o que se pode acreditar*) e securizante (*ligado à segurança*). O senso comum é transparente e evidente; desconfia da opacidade dos objetivos tecnológicos e do esoterismo do conhecimento em nome do princípio da igualdade do acesso ao discurso, à competência cognitiva e à competência linguística. O senso comum é superficial porque desdenha das estruturas que estão para além da consciência, mas, por isso mesmo, é exímio em captar a profundidade horizontal das relações conscientes entre pessoas e entre pessoas e coisas. O senso comum é indisciplinar e imetódico: não resulta de uma prática especificamente orientada para produzir; reproduz-se espontaneamente no suceder cotidiano da vida. O senso comum aceita o que existe tal como existe; privilegia a ação que não reproduz rupturas significativas no real. Por último, o senso comum é retórico e metafórico; não ensina, persuade. (SANTOS, 2003, p. 90)

Como o próprio Santos alerta: *“nenhum de nós pode neste momento visualizar projetos concretos de investigação que correspondam inteiramente ao paradigma emergente”*. (p. 92) Ele ressalta que se trata de uma fase de transição, mas conclui dizendo: *“se todo conhecimento é autoconhecimento, também todo o desconhecimento é autodesconhecimento.”* (2003, p.92)

À luz de tudo o que foi dito até aqui, sigamos com a síntese a que me propus apresentar do tema paradigma invasor, presente no livro de Madeira, para continuarmos entrelaçando nosso tecido. Nosso tear aqui é como aquele definido pelas mãos da artesã; podemos chegar a vários desenhos, tamanha a complexidade das possibilidades. A renda de bilro, por exemplo, é assim; será a quantidade das pequenas peças de madeira chamadas de bilros que determinará a complexidade do desenho. Portanto, nossa abordagem é uma das possibilidades latentes.

Minha decisão por escolher esta autora para dialogar conosco não foi aleatória. Assim como para Madeira (2010), rastrear o sentido das palavras, sua etimologia e ressignificações ajuda a desvelar alguns equívocos. Perseguir as inúmeras descrições da palavra híbrido, por exemplo, me ajuda a entender outra palavra que utilizo em um dos meus projetos, mestiço.

Uma das aproximações do vocábulo híbrido remete ao termo grego *hybris* que dentre os significados atribuídos temos: exagero, insolência, desmesura, excesso ou falta. Daí a ligação com as coisas que invadem nosso cotidiano, desde a arte híbrida, aos carros híbridos, cruzamento de duas espécies distintas, identidades híbridas, etc.

Vamos nos ater aqui à aproximação do híbrido com o mestiço, apesar da autora passar por outras relações com o *heterogêneo* e o *monstro*.

Tal aproximação com mestiço rendeu, segundo a autora, controvérsias nas ciências sociais sobre o que seria melhor para designar o fenômeno das misturas: “hibridismo” ou “mestiçagem”. O percurso que discrimina os termos passa das ciências sociais para as ciências exatas e depois para as teorias darwinistas e mendelianas. Quase todos distinguem os termos, alguns refutam teses anteriores, outros generalizam.

Para Pieterse (2001), há na sociedade contemporânea um hibridismo estrutural, entendido como globalização e afetado pelas relações de dominação:

Este “hibridismo estrutural” repercute-se em nível das identidades pessoais. Afeta o cotidiano de cada indivíduo, tornando menos rígidos os dualismos e as hierarquias constituídas: desde as dinâmicas sociais e individuais, com o aumento potencial das migrações, da mobilidade social e da multiplicação de papéis sociais, até o esboroamento possível de dualismos considerados intransponíveis, como os de natureza/cultura, colocados por exemplo nas problemáticas dos (trans)gêneros sexuais. Ou seja, as identidades contemporâneas ganham as mesmas características do híbrido: são multidimensionais, fragmentárias, relativas, performativas, em *devenir*. (MADEIRA, 2010, p. 4)

A fim de iniciarmos a aproximação com alguns projetos individuais, cabe lembrar que estamos interessados em olhar tais projetos, refletir sobre eles, problematizá-los e visualizar outros caminhos possíveis. Nada de encerrarmos nossas perspectivas neles. Servirão, sim, como buracos por entre os quais olhamos e imaginamos mundos.

“Diálogo Mestiço” vem sendo implementado por mim desde 2009 e aplicado em diferentes formatos, como projeto de pesquisa acadêmica, oficina, mini-curso, residência artística, workshop e seminário, e também em diferentes contextos (Brasil, Argentina, Costa Rica e Áustria). É teórico-prático e incide fundamentalmente sobre a pesquisa em dança.

Em texto de divulgação de “Diálogo Mestiço”, também aproximo os sentidos de mestiço e híbrido, como se vê:



A dança contemporânea pode ser tratada como uma das danças mais democráticas que existem; ela permite contemplar, em sua metodologia, corpos, etnias e biotipos completamente diversos. Suas manifestações estéticas variam radicalmente umas das outras e é na diversidade que o contemporâneo demonstra sua força. Fronteiras borradas entre linguagens artísticas, processos colaborativos, criações coletivas, dentre outras formas, a dança, na contemporaneidade, está contaminada de todas essas possibilidades. Assim, a dança contemporânea tem como proposta trabalhar com corpos, concepções e pensamentos diferentes, respeitando as diferenças socio-culturais e, portanto, configurando um ambiente híbrido como a própria constituição do povo brasileiro. (material de divulgação da oficina de Gilsamara Moura)

Não me esquivo, porém, de entender que há equivalências e diferenciações entre os termos híbrido e mestiço; a aproximação é necessidade metodológica; apenas recorro a eles por entender que há complementaridade.

Segunda Madeira (2010), “o híbrido se apresenta hoje como novo paradigma invasor. Esta condição não tem, contudo, que remeter necessariamente para um paradigma de ruptura.” Atualizado pela autora como “saturação das misturas”, o híbrido pode ter a definição de cruzamento de ordens distintas.

Pensadores como François Laplantine (antropólogo), Alexis Nouss (linguista), Gérard Corbiau (cineasta), Néstor García Canclini (antropólogo), Jean Nederveen Pieterse (sociólogo) e Roberto Sifuentes (performer), entre outros, convergem e divergem acerca do tema, dependendo do objeto analisado. Mas, segundo a tese de Buffon (séc. XVIII), face à proliferação contemporânea, podem caber no denominador comum de “híbrido”.

Outro caso que aponto é o do Projeto Gestus Cidadãos que funcionou na cidade de Araraquara, Estado de São Paulo, por três anos, de 2010 a 2013. O Grupo Gestus, através de suas várias realizações, integra-se ao contexto sociocultural como agente fomentador de competências artísticas, facilitando o acesso aos bens e manifestações culturais. O projeto Gestus Cidadãos trabalha com a iniciação à formação artística de crianças e jovens, com ações ligadas ao Grupo Gestus e seu núcleo de pesquisa em arte, produção e circulação de bens culturais.

Tratava-se de um projeto com outro enfoque, na contemporaneidade e, evidentemente, baseada em estudos teórico-práticos desestabilizadores, com referências bibliográficas, artísticas e criativas que dialogam com as deste artigo. Ou seja, não pretendia tão somente ampliar possibilidades de mercado ou formar profissionais de dança, mas sim criar e fomentar ambientes de troca de conhecimentos acerca de temas como: dança contemporânea, corpo contemporâneo, cidadania e formação política, com práticas mais colaborativas, autônomas e emancipatórias. A relação entre ciência, arte, crenças e ideias deixava de ser discutida no âmbito hierárquico para adquirir *status* de saberes copresentes, emancipatórios e horizontais, ou seja, formas de experienciar conhecimentos e ignorâncias:

Na ecologia dos saberes cruzam-se conhecimentos e, portanto, também ignorâncias. Não existe uma unidade de conhecimento, como não existe uma unidade de ignorância. As formas de ignorância são tão heterogêneas e interdependentes quanto às formas de conhecimento. Dada esta interdependência, a aprendizagem de certos conhecimentos pode envolver o esquecimento de outros e, em última instância, a ignorância destes. Por outras palavras, na ecologia dos saberes, a igno-

rância não é necessariamente um estado original ou ponto de partida. Pode ser um ponto de chegada. Pode ser o resultado do esquecimento ou desaprendizagem implícitos num processo de aprendizagem recíproca. Assim, num processo de aprendizagem conduzido por uma ecologia dos saberes, é crucial a comparação entre o conhecimento que está a ser aprendido e o conhecimento que nesse processo é esquecido e desaprendido. A ignorância é só uma forma desqualificada de ser e de fazer quando o que se aprende vale mais do que se esquece. (SANTOS, 2010, p.56)

No Gestus Cidadãos, havia uma convicção de voltar sempre ao próprio projeto político-pedagógico, rever caminhos, estruturar outros, renovar, atualizar e deixar espaços para arranjos no decorrer do processo cotidiano, fundamental para manter a troca viva de conhecimentos entre os envolvidos.

Voltando ao estatuto de paradigma invasor, as misturas das culturas são inevitáveis, assim como, as construções de identidades individuais, que já não cabem mais no singular. Somos muitos em nós mesmos.

A questão da hibridação condensa, segundo Madeira (2010), alguns problemas, dentre eles, a desestruturação das oposições dualistas emergentes como natureza/cultura, erudito/popular, arte/ciência, centro/periferia, Norte/Sul, local/global, impondo a construção do impuro ou misturado, num  $1 + 1 = 3$  e a impossibilidade de classificação, catalogação ou ordenação destes “impuros”.

215 ■

É sobre este terceiro problema apontado pela autora que me concentro neste texto, não porque me interessa catalogar o que se tem produzido dentro da universidade em conexão com o que está fora, sob a tutela da pesquisa, mas sim porque devemos encarar o desafio da reflexão e fomento da discussão acerca da dificuldade em estabelecer pesquisa artística quando os preceitos acadêmicos estão totalmente fundados e fundamentados em preceitos hegemônicos, globalizados e tecnologizados.

Na tentativa de identificar tais zonas fronteiriças e de cruzamento emergentes, buracos e nexos são expostos. Minha hipótese é que me parece que o que podemos fazer é, de fato, apenas identificar, sem a pretensão ou ânsia de classificar, até porque o que temos feito “não é uma coisa nem outra, parece não ter lugar, ser indefinido e irregular” e que, conforme “sua consistência e recorrência no tempo, podem vir a afirmar-se como coisas autônomas, passíveis de nova classificação”.

É assim que considero o que nós, artistas-docentes ou docentes-artistas, temos realizado dentro da universidade. Algo novo, ainda por ser decifrado:

Há, nesse sentido, em latência, em qualquer coisa híbrida um futuro categorizável, mas há também um “devir-híbrido”, uma categoria em trânsito, que pode desvanecer-se ou consolidar-se numa terceira entidade. A análise dos objetos híbridos pressuporia à partida uma exclusão das coisas puras, a não ser por via da sua genealogia; ou por via da sua antítese, um objeto híbrido deveria ser o oposto do objeto puro. (MADEIRA, 2010, p. 98)

Coessens em artigo recentemente lançado na Art Reseach Journal, afirma que:

O principal desafio da pesquisa artística é então, construir uma cultura de pesquisa que faça a diferença: participar e ampliar o campo da pesquisa mais amplo, mas a partir de sua própria perspectiva, resistindo à competitividade econômica e agregando valor para o desenvolvimento da cultura e da educação. (COESSENS, 2014 p. 2),

Por último, quero apresentar algumas passagens do projeto de pesquisa que tenho coordenado, desde 2013, - Human Connection Project/ Dança Ufba que, junto a outras 11 universidades brasileiras, integra um projeto maior que segue uma linha proposta pelas experimentações educativas em desenvolvimento do PhD. Shigehisa Kuriyama, do Reischauer Institute da Universidade de Harvard. A coordenadora no Brasil é a professora Dra. Cecília Saito (UNISO).

O projeto procura refletir sobre as inúmeras questões ligadas às formas de ler, estudar e lidar com o conhecimento, utilizando recursos das novas mídias tecnológicas para interligar assuntos complexos que estabeleçam conexões entre várias áreas de conhecimento. A investigação tem como objetivo observar como propostas de compartilhamento de imagens podem suscitar novas formas de comunicação e estratégias metodológicas de conhecimento.

Trago essa experiência por se tratar de um conjunto de universidades brasileiras com cursos distintos como dança, teatro, cinema, antropologia, comunicação com a mesma ambição de friccionar o artístico e o acadêmico, suscitando inúmeras possibilidades de criação.

Nós, da Dança, trabalhamos com a noção de “bios midiático” (SODRÉ, 2002), ou seja, a mídia como ambiência, como forma de vida e sociabilidade da polis, a fim de refletir acerca da informação (de dança) enquanto disseminadora de experiências e ações, não reduzidas a uma visão midiacêntrica, mas tendo seu enfoque voltado para as questões de sociabilidade. Assim, os processos já experienciados, na primeira etapa do projeto, sobre espacialidade e corporalidade, acabaram compondo com a própria ideia de Sodré (2002) da práxis (teoria e prática integradas) do pesquisador, entrelaçando conhecimento e imaginação criativa não apenas como algo concebível, mas também socialmente realizável.

Algumas questões que apareceram durante este processo: como o corpo se afeta diante do enclausuramento? (já que o tema de 2013 era o universo “otaku” e “hikikomori”). Qual a corporalidade resultante do isolamento social? Como esta “nova bios” reverbera no corpo que dança? Qual seria a qualidade de movimento de pessoas que permanecem enclausuradas durante meses, anos ou décadas?

A segunda etapa do projeto recebe uma nova proposta temática e outras imagens a serem trabalhadas. Connectivity and Disturbance, sugerido para o ano de 2014, inspira-me a compartilhar discussões acerca do hibridismo, zonas de fronteira de cruzamento emergentes, buracos e nexos presentes na dança contemporânea.

Se a dança contemporânea assegura aos processos educacionais em/de/com/através da dança a produção de diferença é também porque ela está, por seus próprios mecanismos intrínsecos, produzindo diferença o tempo todo em relação a si. Esse modo de proceder impede de identificar a dança contemporânea através de um código estrito e pré-estabelecido de movimentos característico de uma técnica. Ela não é portanto uma modalidade. Ela é uma pergunta que o corpo se faz e que ele formula como corpo. (ROCHA, 2012, p. 44)

A partir das experiências como docente e artista, dentro e fora da universidade e ao expor aqui, panoramicamente, os projetos Diálogo Mestiço, Gestus Cidadãos e Human Connection Project tive a intenção apenas de fazer emergir processos analíticos que enfatizem a arte e a ciência juntas, colaborando uma com a outra e compre-

endendo que na distinção de suas naturezas há potência de encontros. Afinal, dança para mim, é encontro.

A hipótese é a articulação entre os modos de investigação artística e acadêmica que gera adaptações mútuas em processos colaborativos de estudo e criação: onde a relação produto e processo é a base para mobilizar a construção de discursos em caráter de estudo, sendo estas duas palavras as que dinamizam sua realização. (ARRAIS, 2012, p.154)

O percurso que traçamos até aqui não sugeria apresentar soluções, nem tampouco responder as questões levantadas. Diálogo Mestiço, Gestus Cidadãos e Human Connection são, simultaneamente, interseções, buracos e nexos que passeiam no tempo passado, presente e futuro, sem se estagnarem, sem se dissociarem, permitindo trocas incessantes de informação, num processo inestancável de produção de conhecimento, simplesmente para que sobrevivamos.

Então, a visão do artista, deve ser encarada nesse contexto, sinalizadores dentro de um sistema de altíssima complexidade, de formas de conhecimento altamente sofisticadas necessárias para a sobrevivência da espécie. Ou seja, pintamos, não é por pintar. Pintamos para sobreviver, para manter algo. Dançamos não é por dançar. Dançamos para explorar espaço-tempo, explorar o corpo e permanecer... (VIEIRA, 2006, p. 108)

217 ■

## Referências

- COESSENS, Kathleen. **A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão**. Art Research Journal, 2004. Disponível em : <http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article>. Acesso: 30 set. 2004.
- GUATTARI, Félix. **Fundamentos ético-políticos da interdisciplinaridade**. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 108, p. 61-68, jan./mar. 1992.
- HISSA, Cássio E. Vianna (org.). **Conversações: de artes e de ciências**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- MADEIRA, Claudia. **Híbrido: do mito ao paradigma invasor?** Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2010.
- MOURA, Gilsamara. “Dançar como bocejar, contagial!” In: LENGOS, Georgia (org.). **Põe o dedo aqui: reflexões sobre dança contemporânea para crianças**. São Paulo: Terceira Margem, 2007.
- PIRES, Gilsamara Moura Robert. **O corpo da multidão aprende a se comunicar: políticas públicas para a dança em Araraquara de 2001 a 2008**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ROCHA, Thereza. “Por uma docência artista com dança contemporânea” in **Docência-Artista do Artista-Docente: Seminário Dança Teatro Educação**. Thais Gonçalves, Héctor Biones, Denise Parra e Carolina Vieira (organizadores). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2003.

\_\_\_\_\_. **Epistemologias do Sul**. Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Menezes (orgs). – São Paulo: Cortez, 2010.

\_\_\_\_\_. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. Boaventura de Sousa Santos; tradução Mouzar Benedito. – São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Pela mãe de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. 5. ed. – São Paulo: Cortez, 1999.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento- arte e ciência, uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.