

ISSN 1983-1005

OUVIROUVER

Dossiê Práticas em dança: discutindo procedimentos artísticos em diferentes contextos



OUVIROUVER

Proposta editorial: Alexandre José Molina e Daniella de Aguiar

Capa: Fotografia de Luana Diniz

ouvirouver

Revista dos Programas de Pós-Graduação Instituto de Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

ISSN 1809-290x (impresso) / ISSN 1983-1005 (online)

ouvirOUver	Uberlândia	v. 20	n. 2	p. 001-119	jul./dez. 2024
------------	------------	-------	------	------------	----------------



Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Carlos Henrique de Carvalho / Vice-reitora: Catarina Machado Azeredo

Portal de Periódicos

Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 –Bloco 3C
www.bibliotecas.ufu.br | seer.ufu.br | e-mail: portaldeperiodicos@dirbi.ufu.br

Revista dos Programas de Pós-graduação do Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado Profissional em Artes

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 –Campus Santa Mônica
Bloco 3E -Sala 130 / 38408.100 –Uberlândia-MG
www.iarte.ufu.br

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista OuvirOUver ou ao Portal de Periódicos.

OuvirOUver: revista dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Artes. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia,

- Programa de Pós-Graduação em Artes, 2005–v. Semestral, 2010 –Anual de 2005 a 2009.
- ISSN 1809-290X
- ISSN 1983-1005 (online)

1. Artes –Periódicos. 2. Música –Periódicos. 3. Artes Cênicas –Periódicos. 4. Artes Visuais–Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes.

CDU: 7(05)

Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Coordenadores dos Programas Pós-Graduação em Artes

Marco Antônio Pasqualini de Andrade

Pós-Graduação em Artes Cênicas

Daniele Pimenta

Pós-Graduação em Música

Silvano Fernandes Baia

Mestrado Profissional em Artes

Rosimeire Gonçalves dos Santos

Comitê Editorial do Dossiê

Alexandre José Molina

Daniella de Aguiar

Conselho Editorial Científico

Ana Ana Cristina Echevengua Teixeira

Alexandre José Molina

Daniella Aguiar

Giancarlo Martins

Jussara Xavier

Editoração e diagramação

Bruno Póvoa Rodrigues

Ingrid Gomes

Guilherme Danelon

Imagem da Capa e Miolo

Imagem da capa e Miolo e concepção gráfica:

Bruno Póvoa Rodrigues a partir da imagem de fotografia de Luana Diniz

OUVIROUVER

Dossiê Práticas em dança: discutindo procedimentos artísticos em diferentes contextos

SUMÁRIO

EDITORIAL

6

ALEXANDRE JOSÉ MOLINA

DANIELLA AGUIAR

Mientras Bailamos: Performance Situada e
Tele(contra)coreografias Hemisféricas em Lugar a Dudas

9

SÉRGIO PEREIRA ANDRADE (Universiteit van Amsterdam)

43

"Biblioteca de Dança": procedimentos em com.posições
po.éticas

JORGE ALENCAR (UFBA)

NETO MACHADO (UFBA)

Dispositivo coreográfico: interfaces entre formação, pesquisa
artística e criação traçadas pela trajetória do Provisório Corpo
Grupo de Dança – UFU

62

RICARDA ALVARENGA RIBEIRO (UFU)

85

ENRAIZEIRAS: lembrando políticas do chão

JULIANA MARIA GRECA (UTFPR)

DANIELA ISABEL KUHN (UTFPR)

Reflexões sobre as danças negras:

Victor Hugo Neves de Oliveira entrevista Patrick Acogny

VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA (UFPB)

106

OUVIROUVER

Editorial

Apresentação Dossiê Práticas em dança: discutindo procedimentos artísticos em diferentes contextos

DANIELLA AGUIAR
ALEXANDRE MOLINA

•6 **Daniella Aguiar** é artista da dança, pesquisadora e docente do bacharelado em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e do PRODAN Escola de Dança da UFBA. Realizou pós-doutorado no PRODAN, iniciando sua pesquisa atual que constrói uma pedagogia para práticas dramáticas em Dança. É doutora em Literatura Comparada pela UERJ, mestre em Dança e especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA, graduada em Dança e Movimento pela Universidade Anhembi Morumbi. É líder do Grupo de Pesquisa Dramaturgias Plurais.

Alexandre Molina é artista da dança, pesquisador e gestor cultural. Docente no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e no Curso de Bacharelado em Dança do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). É doutor em Artes Cênicas e mestre em Dança pela UFBA e especialista em gestão e políticas culturais pela Unidade de Girona (ES) e Observatório Itaú Cultural. Líder do Grupo de Pesquisa SPIRAX e vice-coordenador do Observatório Ibero-Americano de Políticas para a Dança (OIAPODAN), vinculado ao grupo de pesquisa PROCEDA da UFBA. É curador e idealizador da Paralela plataforma de arte (@paralela_oficial).

Os modos pelos quais realizamos práticas artísticas em dança, chamados de procedimentos, dispositivos, tarefas, partituras, jogos, laboratórios, entre outros, são normalmente coadjuvantes nas pesquisas em dança. O modo como realizamos concretamente as práticas é determinante para que sejam coerentes com nossos discursos. Que tipo de prática é efetivamente antirracista, anticapacitista, feminista? As práticas são discursos. Neste dossiê, que conta com quatro artigos e uma entrevista, pesquisadores artistas compartilham e discutem suas práticas em diversos contextos artísticos

em dança, compreendidos de forma ampliada incluindo desde criações artísticas propriamente ditas até contextos pedagógicos de criação.

Em “*Mientras Bailamos: Performance Situada e Tele(contra)coreografias Hemisféricas em Lugar a Dudas*”, Sérgio Pereira Andrade (University of Amsterdam) discute a criação de *Mientras Bailamos* uma performance e série mista que articula tele(contra)coreografias, um conceito desenvolvido pelo autor, de enfrentamento contra neofascismo, neocolonialismo e neoliberalismo nas Américas. A performance foi desenvolvida em uma residência artística no centro de arte contemporânea Lugar a Dudas, em Cali (Colômbia) em 2019 e, neste texto, Andrade “*revolta*” arquivos do passado e usa “ruínas da memória” para produzir uma espécie de crônica sobre essa performance situada. Há nesta “quase-crônica” uma trama de ações indissociáveis entre artístico, acadêmico e político.

Na sequência, os autores Jorge Alencar (UFBA) e Neto Machado (UFBA), propõem o artigo “Biblioteca de Dança: procedimentos em com.posições po.éticas”, discutindo a noção de coreografia. Essa discussão compreende coreografia enquanto dispositivo que potencializa a criação de circuitos de intersubjetivação na forma de tecnologia da coexistência. A reflexão mobiliza procedimentos historiográficos e performativos da obra “Biblioteca de Dança” (2017) como eixos orientadores na elaboração teórico-crítica, bem como no exercício de promover condições propícias à afirmação da diferença e da singularidade no fazer coreográfico. Para os autores, no âmbito da performatividade, pensar eticamente a noção de procedimento coreográfico na dança implica reconhecer a indissociabilidade entre discurso e ação.

O artigo “Dispositivo coreográfico: interfaces entre formação, pesquisa artística e criação traçadas pela trajetória do Provisório Corpo Grupo de Dança – UFU”, de Ricarda Alvarenga Ribeiro (UFU), apresenta a trajetória do Provisório Corpo Grupo de Dança, um projeto de extensão desenvolvido no âmbito do bacharelado em Dança da UFU, que culminou na criação do espetáculo “Dispositivo Coreográfico”. Nessa obra, o procedimento de criação se constroi a partir da fricção entre a ideia de dança e conceito de dispositivo encontrado nas obras de Giorgio Agamben e Michel Foucault.

Já no artigo “ENRAIZEIRAS: lembrando políticas do chão”, de Juliana Maria Greca (UTFPR) e Daniela Isabel Kuhn (UTFPR), as autoras partem dos planos de composição propostos por André Lepecki para retomar a obra “Enraizadeiras” (2023), na forma de *re-enactment*. Ao investigar as discussões

•7

nas múltiplas dimensões de cada plano e suas reverberações, as autoras apresentam abordagens teórico-práticas articuladas ao contexto afetivo e ao processo criativo das dramaturgias do corpo e da cena implicadas na obra artística em questão. Amparadas pela perspectiva crítica de descolonização do inconsciente, proposta por Suely Rolnik, as pesquisadoras Greca e Kuhn delineam os possíveis contornos micropolíticos dessa incursão epistemológica decolonial, compreendida por elas como uma práxis feminista e artística que rememora uma política do chão: a reterritorialização do “corpo-território” em “devires-coisa” imanentes ao “território-terra”.

O último texto deste dossiê, “Reflexões sobre as danças negras: Victor Hugo Neves de Oliveira entrevista Patrick Acogny”, é uma troca de mensagens em que um professor brasileiro, Victor Hugo Neves de Oliveira (UFPB,) indaga um professor senegalês, Patrick Acogny, sobre estratégias para combater o racismo no Estudos da Dança, as noções de danças negras, dança contemporânea e danças africanas, bem como a importância danças tradicionais de ascendência

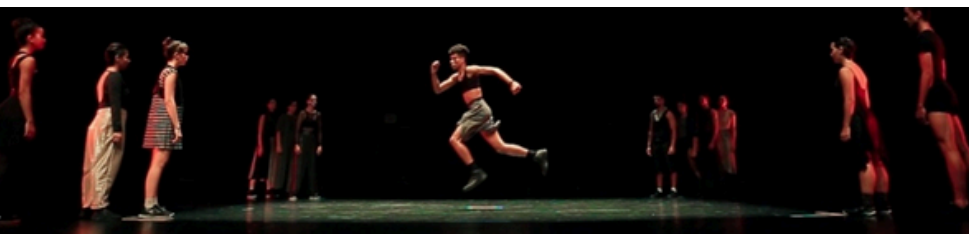
•8 africana no processo de formação em dança.

Retomando as questões que atravessam este dossiê, reafirmamos a centralidade de determinados modos de fazer (procedimentos, dispositivos e práticas) como dimensões estruturantes dos discursos que configuram o campo da dança. Ao evidenciar que as práticas são, em si, formas de pensamento e posicionamento ético-político, os textos aqui reunidos contribuem para deslocar seu lugar historicamente secundarizado, colocando-as no cerne das investigações artísticas, pedagógicas e acadêmicas. Nesse sentido, espera-se que este dossiê se constitua como uma contribuição relevante para os estudos e pesquisas em dança, oferecendo subsídios para a reflexão crítica sobre o fazer artístico. Ao mesmo tempo, esperamos que a leitura dos textos aqui apresentados instigue novas perguntas, fomente investigações futuras e convide leitoras e leitores a se engajarem, de modo atento e sensível, nas múltiplas possibilidades que emergem das práticas em dança.

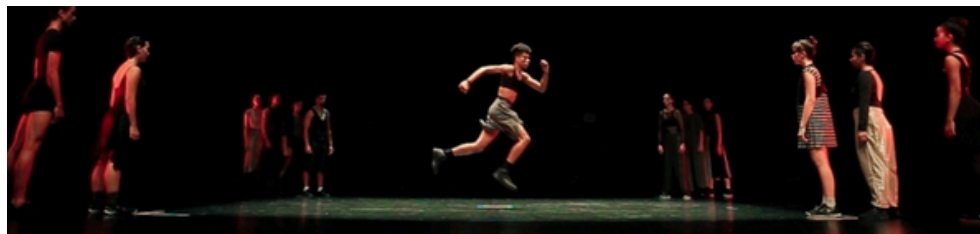
Desejamos uma boa leitura!

Profa. Dra. Daniella Aguiar

Prof. Dr. Alexandre Molina



ARTIGOS



Mientras Bailamos: Situated Performance and Hemispheric Tele(counter)choreographies at Lugar a Dudas

Mientras Bailamos: Performance Situada e Tele(contra)coreografias Hemisféricas em Lugar a Dudas

•10

Sérgio Pereira Andrade is a Brazilian artist and scholar specializing in dance, performance, and philosophy. He holds a Ph.D. in Philosophy from PUC-Rio, Brazil, with a research internship at New York University, USA. He also earned a Master's degree in Philosophy from PUC-Rio, a Master's in Performing Arts from UFBA, Brazil, and a Bachelor's degree in Dance (Licenciatura em Dança) from UFBA, Brazil. Since June 2024, he has been an Assistant Professor in the Department of Arts and Culture, division of Theater Studies, at the University of Amsterdam. From 2012 to 2024, Dr. Andrade was a Professor in the Department of Bodily Art at the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), where he coordinated the LabCrítica—Laboratory for Critical Practices. At LabCrítica, he developed collaborative research activities, training programs, publications, curatorial projects, and exchanges of artistic-academic research in dance and performance (labcritica.com.br). Notable outcomes of this work include the book *Performar Debates* (2017), co-organized with Silvia Chalub, and the two editions of the *Trans-In-Corporados* conference held at the Rio Art Museum (MAR, Rio de Janeiro), in 2017 and 2018. Dr. Andrade conducted post-doctoral research at New York University (USA) as a Visiting Scholar at the Hemispheric Institute of Performance and Politics from 2020 to 2022. Currently, he is a Co-Investigator of the Partnership Grant *Hemispheric Encounters* (SSHRC/ Canada) and co-director of the research cluster *Ecologies* (<https://hemisphericencounters.ca/>): "*Hemispheric Encounters: Developing Transborder Research-Creation Practices*" brings together scholars, artists, activists, and community organizations from across the Americas to explore hemispheric performance as an artistic practice for addressing social and environmental justice.

Contato: s.pereiraandrade@uva.nl

Afiliação: University of Amsterdam

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8993138556770010>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1334-9394>

• **Resumo**

Este artigo reflete sobre a composição de *Mientras Bailamos*, performance situada e série mista criada pelo autor no contexto de residência artística no centro de arte contemporânea *Lugar a Dudas*, Cali (Colômbia), que articula tele(contra)coreografias (Andrade, 2023, 2022, 2016) de enfrentamento às operações da aliança entre neofascismo, neocolonialismo e neoliberalismo nas Américas. A partir da escrita de uma quase-crônica de dança, *revoltando* arquivos do processo, este texto explora a noção de *imaginação radical*, de Haiven & Kashnabish (2015, 2014, 2012), para propor caminhos de pesquisa performativa situada que trama pesquisa acadêmica, prática artística e movimentos sociais.

• **Palavras-chave**

performance situada; tele(contra)coreografias; pesquisa performativa situada; prática artística hemisférica; neofascismo nas Américas.

• **Summary**

This article reflects on the composition of *Mientras Bailamos (While We Dance)*, a situated performance and mixed media series created by the author during an artistic residency at *Lugar a Dudas* contemporary art center (Cali, Colombia). The series articulates *tele(counter)choreographies* (Andrade, 2023, 2022, 2016) as a way of confronting the operating alliances between neofascism, neocolonialism and neoliberalism across the Americas. In writing a dance quasi-chronicle that seeks to *revoltar archivos*, this text explores the notion of *radical imagination* proposed by Haiven & Kashnabish (2015, 2014, 2012) to map out lines of situated performative research that bridge academic research, artistic practice and social movements.

• **Keywords**

situated performance; tele(counter)choreographies; situated performative research; hemispheric artistic practice; neofascism in the Americas.

•11

For Cali and my friends at Lugar a Dudas

What follows are notes and clues from a thought-draft in dialogue with *Mientras Bailamos* (“While We Dance”). *Mientras Bailamos* is a mixed media series that I developed first in 2019 as an artist-in-residence at Lugar a Dudas contemporary art center, in the city of Cali, Colombia, and in the years following, as I participated in residencies across the Americas. It will therefore be necessary to follow both the here and *there*.¹ In this text, which I consider a practice of thought-draft, I *re-turn archives* [“*revoltar arquivos*” in Portuguese]² and the ruins of memory to produce a quasi-chronicle of *Mientras Bailamos* as a *situated performance*³ that blurs lines of action between the artistic, the political and the academic—or in other words, a *tele(counter)choreography*.⁴

¹ I invite the reader to actively attend to the notes that follow as a radical supplement to the strategic spatialization of this text.

² *Revoltar arquivos* [re-turn archives] indicates a performative practice of counter-archiving. I am playing here with the ambiguous meaning of “revoltar” in Portuguese that primarily designates an act of revolution and/as nonconformity (a kind of *trope spinning*) at the same time that reserves, in its letters, the anagram “re-voltar” (return again). Thus, the *revolt archives* gesture operates as one iterability of a form of documentary insubordination (Macaya, 2021), in which the insistence of a repetition is already the assumption of a transformation, a twist move or even a transductive operation.

³ I understand *situated performance* as a practice that co-implies and reorients bodies-environment-agency; in other words, it reinscribes-produces-and-destabilizes what is usually called context. A genealogical study on the notion of situated performance, crossing theories of site-specific arts and situated knowledge can be read in Chalub (2023).

⁴ *Tele(counter)choreographies: theorizing dance as performative practice* was the title of my postdoctoral research (2020–2022) at New York University (NYU), where I served as a visiting scholar at the Hemispheric Institute of Performance and Politics. The prefixes “tele” and “counter” work here in favor of the thoughtful exercise of choreography as a practice of expansion. They denote special attention to the processes of transduction, distribution, and transfer of agency power, sometimes strengthening it and sometimes disarticulating it, while it is produced and located in situated ecologies between bodies, politics, environment and alterity. *Tele(counter)choreographies* is an unfolding of the notion of “telechoreography” (Andrade, 2016) which I defined as a process of embodying/ex-boding process of becoming other (as we learn from dance practice and experience): a process of materialization-dematerialization that begins a trail and remissive referentiality, an interpellation without which no concept, study, object, thing, question or action can move and mobilize effects. When referring to this notion as a textual strategy, as a specific mode of theorization, I described it as: a “force of teleportation, translation and iterability between gestures, choreographies, texts, calls and traces of traces of thoughts that come dancing” (idem, p. 22). Two years after completing my doctoral work, I started thinking with Lidia Larangeiras about the question of “counter-choreography” as a situated practice of resistance in the face of geopolitical challenges, the commodification of life, and relational forms and exchange, especially in the context of neoliberal cities. The collaboration with Lidia was more specifically marked with the

Furthermore, this text draws on the work of artists, activists, authors and movements engaged in rethinking research-creation and solidarity in the current moment of intensifying ultra-conservative, autocratic and austerity forces that have crossed histories and become naturalized in the everyday landscape of the Americas. The idea of a thought-draft conjures an act of vacillation, something that may always return in the form of rotations, *doubts*, announcements and the precipitation of something more radical, always to come. *What follows*, then, is written in parts and notes, with different tones, sometimes in two or three purposefully untranslated languages and in more than one time.

1. There and here, there and here

Mientras Bailamos (2019) emerged out of radical dialogues following repeated episodes of violence committed against artists-in-residence at Lugar a Dudas⁵ as well as workers and other neighboring people in the region. Between the months of October and November of that year, a resident of the building in front of Lugar a Dudas fired more than fifty lead bullets at our homes. This occurred at the beginning of *El Paro Nacional*⁶, during which, in Cali, protesters

•13

course *Performance as Counter-Choreography and Situated Inscription*, which we taught at the Rio Art Museum (MAR Museum) in 2018, during the 2nd Trans-In-Corporados conference programming. Consecutively, I began to meditate on the methodological and conceptual implications between “tele” and “contra”-choreographic in the current context of intensification of ultra-conservative forces in Brazil, a theme that unfolded in my artistic and scholarly practices during my artistic residency at Lugar a Dudas and my postdoctoral research at NYU. This article is one of the outcomes of this situated analysis. Another recent contribution on tele(counter)choreographies, which analyzes the historical reiteration of autocratic dances in Brazil, is *(Dis)composing Autocratic Dances in Brazil, in the Streets and on the Screens* (Andrade, 2023), published by IDyM Journal. Lidia Larangeira also recently published her book, *Contracoreografias de Levante* (Larangeira, 2023), in which she invites us to think about counter-choreography as a form of resistance to the colonial and patriarchal legacy of the choreographic. I had the honor of writing its preface.

⁵ Lugar a Dudas is a contemporary art center founded by Oscar Muñoz and Saly Mizrahi in 2005, in Cali, Colombia. Active since April 9, 2005, it has been “a space under permanent construction, a scenario of mutations, a quadrilateral for *peleas duras* [hard struggles] and a workshop of constantly changing mechanics, all focused on the formation of an ecosystem in which artists can meet, make, break and, above all, fail” (LLANOS, 2018, p. 7). See: www.lugaradudas.org/.

⁶ “On the 21st of November of 2019, a mass mobilization known as “El Paro Nacional,” the National Strike, took to the streets in dozens of cities all over Colombia. The Paro emerged amidst widespread discontent, including opposition to right-wing President Ivan Duque’s proposed package of neoliberal policies for Colombia (the reform of the national pension system, a new labor contract law and a financial reorganization of public enterprises), the

assembled on the streets around Lugar a Dudas. The urban uprisings were led by a series of popular protests in Cali, Bogotá, Medellín and other Colombian cities. They were marked by the disproportionate force of repression by the State, acts of police violence and a state of constant surveillance, curfews and the persecution of civilians with tear gas, horses, batons and rubber bullets in squares, avenues and alleyways. These operations were covered by the media on various digital platforms and corporate communication vehicles that replicated, expanded, managed and paced the alliance of bodies in movement. The State and the media orchestrated a narrative that the streets would not be safe for families and “good citizens”: *¡que no salgan a la calle!* On the other hand, in chorus, we sang in the streets:

Qué lo vengan a ver
Qué lo vengan a ver
Esto no es un gobierno, son los paracos en el poder

•14

Lugar a Dudas is based in two houses located on 14 Norte and 15 Norte streets, which are on the corner of Avenida Octava Norte (Av. 8N), in the neighborhood of Granada, Cali. The headquarters brings together a documentation center, offices, galleries, one library and rooms for projections and film club. Another building is geared towards the specific actions of the Lugar a Dudas artistic residency program, “*La Resi*”, as we used to call it, with six rooms for artists in the program. The facilities are very close to the downtown and around 900 meters from the Municipal Administrative Center (CAM), a place

uncertain future of the Peace Agreements signed in 2016, the increase in the killing of social leaders in rural areas and the lack of funding for the public education system, among others. On the evening of the 21st of November, the peaceful marches turned to face-offs with riot police. On the third day of protest, November 23rd, the killing of a student, Dilan Cruz, by the Colombian anti-riot police (ESMAD) shook the country. In the following weeks, protesters took to the streets again and again and neighborhood cacerolazos – public gatherings where people bang pots and pans – turned into an extended mobilization. In a city traditionally characterized by a North-South spatial segregation by class, cacerolazos were heard loudly both in the South and in the middle and upper-middle class neighborhoods of the North” — an excerpt from Montero and Currie’s essay in the Injurr Journal. Available on: <https://www.ijurr.org/spotlight-on/urban-revolts/an-urban-perspective-on-the-colombian-paro-nacional/>, last accessed on November 16, 2023.

that was a point of convergence for different social movements—even for some coming from neighboring cities and villages, who crossed the entire city of Cali on journeys of protest in the months of November and December 2019. At CAM, insistent collective acts of *cacerolazo* [a kind of protest, very popular in Latin America, in which people bang pots and pans] were carried out, bringing together dances, music, drums, songs and slogans that challenged the complex situation of power in the Colombian context and that denounced the neoliberal and necropolitical conformities carried out by the governments of Iván Duque and his precursor and mentor, Álvaro Uribe. Several sparks initiated *El Paro*, but its slogans responded, above all, to: the disastrous case of *false positives*;⁷ the consequent increase in murders of social leaders (peasants, former indigenous and reintegrated *guerrillas*); the failures of the peace between the Government and the Revolutionary Armed Forces of Colombia (FARC); and youth agendas aimed at defending Education, which demanded greater funding and better salaries for teachers.

Due to its geographical proximity, *La Resi* heard the whispers and tremors of the *cacerolazos* on their way to the square, the crackles of moral pumps and tear gas, and the vigilant helicopters that flew over the region for hours, with their powerful tracking lights that mapped the streets on the eve of the scheduled protests, in a typical movie scene of vigilantes searching for the “belligerents,” or the “*baderna*,” as they were called in the context of counter-dance in Brazil.⁸ This whole situation literally knocked out and broke the glass on my door. I started to notice the clicks as soon as I arrived at the house, from the first night I slept there, on October 28th, when I was woken up several times

•15

⁷ The *Falsos Positivos Scandal* in Colombia refers to the executions of civilians, innocent people extrajudicially killed by members of the Colombian army, and then falsely labelled as enemy combatants. “False positive” has to do with forging the production of “positives” — a military rhetorical term designed to confirm the “success of a mission”. Here, thousands of extrajudicial executions were carried out to justify the military campaign against FARC, mostly during Álvaro Uribe’s (2002-2010) and in his successor’s administrations.

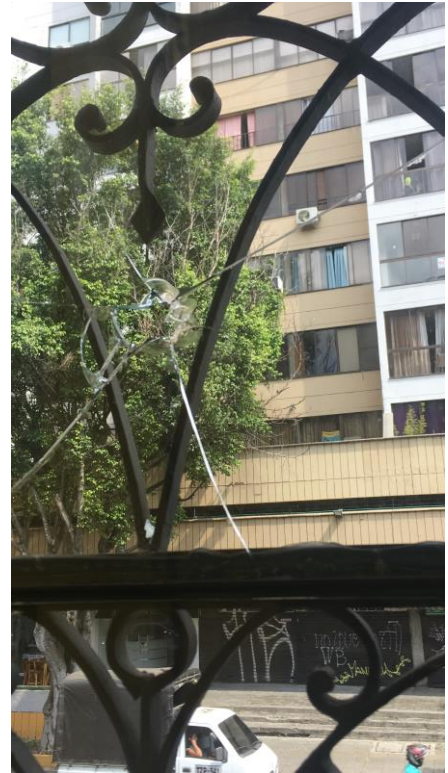
⁸ Counter-dance is an artifice of counter-revolution. These interpellations are a typical performance of the neoliberal State and its consequent “rationing of democracy” which, recurrently, activate the warlike strategy of accusatory rhetoric as a way of containing the forces of marginalized sectors and dissident alterities (cf. Derrida, 2009). In Centelha’s words, this is an “explicit counter-revolutionary mode, *which intensifies the civil war and triggers the machine for creating internal enemies*” (2019, p. 45, my highlights in italics). Accusatory speech acts like these have shaped contemporary austerity policy and, especially in Brazil, as I have demonstrated with the question of *baderna* (cf. Andrade 2023, 2018, 2016), they reenact a historical relationship between dance and the policy of occupying the streets.

by the noise of projectiles hitting the exterior glass door that led to the room's balcony—the place where I slept. I came to think that they were small stones propelled by the friction between the tires of the cars that were traveling very intensely on Av. 8N.

No, Sérgio... lamento. Es que alguien está disparando en la ventana de su pieza, hace como una semana. Son balines, no piedras. ¡Un horror! Ya se rompieron los vidrios de la otra ventana. Aún más, la Malu sintió un pinchazo en la pierna, otro día, cuando estaba afuera. La piel quedó marcada, como dolorida, roja. Hemos llamado a la policía, pero sin éxito. (...) No sabemos quién está haciendo eso, pero creemos que viene del edificio que está en frente a su puerta.

- 16 Karen Devia, assistant residency program coordinator, was the first to tell me what those specific noises meant. Embarrassment, and a mixture of perplexity, followed. *¿Qué hacer?* – we asked ourselves for a couple of minutes. Ivan Tovar, coordinator of *La Resi*, told me later that the episodes had started just over a week before I arrived. I noticed that the period coincided with the moment when resident Malu Valerio, a Venezuelan artist, had proposed a phrase for La Valla⁹: “*TODES SOMOS E-IN MIGRANTES*” [we all are e-im-migrants]. For me, a coincidence should not be thought of as chance. Certainly, we would have no way of knowing the intentions of an apocryphal shooter. The issue that stayed with me, however, was the perception of the fact that my neighbor was firing on a house that had “*TODES SOMOS E-IN MIGRANTES*” printed on 5x2 meters.

⁹ La Valla at Lugar a Dudas is a 5x2 meter panel installed on the rooftop of La Resi, which visually communicates with Avenida Octava Norte, a street with a lot of vehicle traffic that connects the north to the west zone of the city. “This project manifested itself with the intention of communicating ideas that had the possibility of crossing everyday life through short texts. A thinking platform that serves as an extension or announces partial conclusions that arise in the processes” (see: www.lugaradudas.org).



•17

View of La Valla (left) and the perforated window of my room at La Resi (right).

© Personal archive, 2019.

More than fifty shots were fired at *La Resi*¹⁰. The house in Granada, Cali, Colombia, adorned with a plaque, is well-known for hosting artists transiting

¹⁰ In fact, I have no way of knowing the total number of shots we received. I have kept with me thirty-four projectile residues found in *La Resi*, most of them on the balcony that provided access to my room. I know that artist Katinka de Jonge also collected at least eight other projectiles, which were used in her work exhibited at the *Lugar a Dudas Documentation Center*. I also know that the police collected about ten others but for no purpose whatsoever. They took it and did nothing. No investigation was opened and no one was indicted for any crime, despite the criminalization of this practice in the country's penal code. The encounter with Colombian police took place on November 3rd, when they finally responded to a call from a commercial house neighboring *La Resi* that reported hearing similar shots in the window next to my door. On that day, we accompanied the police officers to the entrance of the shooter's building. A middle-aged white man, upon seeing the police arrive, tried to leave hurriedly in his car and was stopped by a police officer: "*Hay mucha bulla, mucha bulla,*" the gentleman repeated. The policeman: "*No, no, señor ... This is a zona rosa, you can't shoot here... if you*

across local, national and international borders. That year, 2019, was a record year for the U.S. deportation and detention of mostly Latinxs, and it marked one year after the consolidation of Brexit, which affected not only the United Kingdom, but the entire European Union and its relationship with neighboring countries. It was just one year after the start of the massive exodus of Venezuelans to neighboring countries, mainly to cities on the border with Brazil and Colombia. In this house, in this context, “e-im-migrant” is printed, this anagrammatic game that is also a call: some *other* is marked as migrant, immigrant and emigrant. In Latin America, this otherness is historically configured as our colonial mirror of self-understanding: racialized, sexualized, exploited, abject and freely violated. In particular, the “immigrant” is the body exposed to the cruelest undertakings of neocolonialism, subjected to situations of extreme precariousness and living in overcrowded housing. (Let us remember the conditions of Bolivians in Brás, in São Paulo, that do not live in anything resembling the luxurious facilities of Lugar a Dudas). The immigrant in contemporary Latin America is the radical figure of interpellation of the subject regarded as “the bad guy”, a great outlaw. *And Malu Valerio decided to say that we all, “todes”, were this kind of body, with an “e” to indicate a gender neutral term, this subject there with e... — you can't even conjugate it in Spanish [or Portuguese] without making your tongue tremble, “sujeite” — shoot them!*”, our neighbor would exclaim, perhaps. All of this in 10 square meters spread out on the top of a colonial house in the glamorous neighborhood of Granada, in Cali.

•18

What the iterability¹¹ of these encounters do, mobilize and materialize is crucial to think about, since we can never know the reasons or intentions of a

want a more peaceful place you will have to look for another neighborhood to live in.” “Bulla” is local slang that designates commotion among peers, party, entertainment. “Zona rosa” [pink zone], in turn, is a term used by the local city hall to describe areas in the city with high nighttime activity, such as bars, concert and dance venues. It was from this dialogue that I thought of materialities between shots and dance that were telechoreographed in actions “#1” and “#3” (see below). The *bullá* claim suggested the name of the series, *Mientras Bailamos*. The man continued on his way, while other police officers went up to the building and spoke with other residents who confirmed that they heard gunshots and who suspected that the noises were coming from that man's apartment. I recorded the arrival of the police, the flashing blue and red lights and the entire conversation we had outside the house. These records made up part of the audiovisual material of the soap opera shown in “video installation II” (see below).

¹¹ *Iterability* is a term adopted by Derrida, crucial to the theory of performativity along with Austin-Derrida-Butler, a nexus that links repetition to alterity, a vacillation of thought from the question of writing. It is worth highlighting that for the Franco-Algerian philosopher, this

trigger hidden behind the transparency of a window. And, even if we managed to capture the shooter and make him confess, to declare before the most rigorous legal-police machine what his real motivations were, that declaration would already be a citation and once again we would be thrown into endless *parasitology*. (...) I then decided not to go down this path of fear.



•19

Register of the bullet hole in Santa Tereza's apartment, Rio de Janeiro, which afterwards became part of the *Mientras Bailamos series* (see action #4 below). © Personal archive, 2019.

exceeds any exclusivity of the phonologocentric notion of alphabetic writing. "This iterability (*iter*, again, would come from *itara*, other in Sanskrit, and everything that follows can be read as an exploration of this logic that links repetition to alterity) structures the very mark of writing, whatever the type of writing (pictographic, hieroglyphic, ideographic, phonetic, alphabetic, to use these old categories)" (Derrida, 1991b, p. 356).

Between August and September of the same year, at the beginning of my preparation for the Latin American circulation of *PEBA* and the production of *Rehacer*,¹² I spent some time living at a friend's house, in the neighborhood of Santa Tereza, in Rio de Janeiro. In one of the rooms, there was a hole in the wall from a rifle shot. The connection between bullet holes traced a route from the wall, the closet and the nearest window frame (and could have ended up in Cali). That rifle shot could have come from the skies of Rio de Janeiro. More precisely, for it to have followed that trajectory in an apartment high above Santa Tereza, “*it might have come from a helicopter.*”

•20 “Look, be careful. Do not stand towards the window. If you hear any ‘pipoco’ [noise of shooting], throw yourself down on the floor, protect yourself” — my friend had warned me, and I performed this choreography a few times in her house. On one occasion, I was talking on the phone, sending an audio to another friend and: “pow, pow, pow... oh gosh, fuck, wait!” — that’s what you hear on the audio recording. I took a photo of the bullet hole that was in the wall and filed it away. The situation was not new to me. Months before, in Botafogo, another neighborhood in Rio, where I had previously lived, I had woken up several times to register the sound of bursts of gunfire cutting through the silence of early morning.

In Rio, terror has been choreographing our daily lives and home for a long time across many platforms. It did not start in 2019, but the rhythm intensified at institutional levels with the rise of the far right to power. At the very beginning of his term in office, Wilson Witzel, former Governor of the Rio de Janeiro State, who was closely aligned with Jair Bolsonaro's conservative and weapons-oriented agenda, even posted videos on his own social media pages in which he proudly showed his direct participation as one of many *snipers* hired by the State who together flew helicopters over Rio's favelas to hunt down “bad

¹² My return to Cali in 2019 was made possible by the intersection of the *Rehacer: 10 years later in Lugar a Dudas* and *PEBA – Latin America Tour*, two projects funded by Funcultura (Brazil) and in partnership with Lara Sales and Tonlin Cheng, who were still traveling with their son, Ernesto, who was just over a year old at the time. I had a special motivation to return to the city 10 years later to retrace the video dance paths *Ilesos, nos vemos (o nos vemos ilesos)*, which I produced during my first residency in Lugar a Dudas, in 2008, but whose original edits were stolen in 2009, along with other personal belongings, from my carry-on luggage in the Cali International Airport. Haunted by the loss of the archive for so many years, I proposed to Lara and Tonlin to return to the city to perform a reenactment project, facing the trauma of losing an archive.

citizens.” With statements such as “*the good citizens there are with firearms to protect society, the better it will be,*” “*I’m going to shoot them [the bad citizens] in the head,*” and “*the mess is over!*”, Witzel performed for the cameras and his image and speech excited supporters and critics on social media, in the streets and in bars: some people perplexed, others in agreement. Having lived this experience, the episode of the *balines*¹³ in Cali only confirmed for me that the perverse banality of violence not only crosses borders in the Global South, it inscribes a certain choreographic skill in managing shots that condition life and death. This skill is not socially equitable, obviously, as there are bodies and surfaces in positions of more and less vulnerability, interconnected and tracked via postal codes, visa status, race, gender and class markings, among others.

No te preocupes, vamos a hacer alguna cosa. Mira, cuando tengamos otra habitación libre, tu podrás cambiar, si lo quieres.

Tranqui, Ivan. Pensemos qué podemos hacer. El disparador nos quiere aterrorizar. Sin embargo, estoy bien acá. Es muy serio, sí... pero son balines, no voy a salir por ellos.

•21

The fascination with shooting from one window to another at any time across the city in your neighborhood is correlated (in telepathic and telematic frictions)¹⁴ with the *choreography of fear* (Andrade, 2023) inscribed by

¹³ The small projectile residues — *balines*, as they say in Spanish — are made of lead and vary in size and shape, as the impact on the targeted surfaces (glass, wood and masonry) alters their design. However, they all appear as small crumpled cylinders. More recently, in an exhaustive search on online pages of arms and ammunition companies, as well as profiles of shooting club attendees on social networks and digital platforms, I discovered that the remains of ammunition found in *La Resi* resembled a type of *warhead* used by 5.5 mm air rifles. I also consulted the legislation that deals with regulating the possession and use of these weapons in Colombia (Decree nº 2535, December 17, 1993) and Brazil (Decree nº 9,607, December 12, 2018). The preliminary comparative analysis of such laws and their effective exercise in everyday life in both countries would require a technical-legal opinion, which far exceeds the scope of this article. However, for now, it is worth highlighting that, even if such control devices exist, on the internet it is possible to easily find several “legal” stores that make it easy to purchase these weapons, “*with guaranteed delivery throughout the national territory!*” — they announce.

¹⁴ Perhaps, here, we find an opportunity to make the “tele” of telechoreography spin in what I call “thought that comes dancing” (Andrade, 2016). “Tele” highlights the processes of materialization and de-materialization in transit, spatiality and also temporalization, as well as the communicability and transducibility of the “choreographic.” This little graft of Derridean

techniques, ends and affections danced by the far right in Brazil. Specifically, the banal feelings of threat experienced in Cali seems similar to the moment of Jair Bolsonaro's rise to presidency in Brazil, expressly highlighted by the relaxation of gun legislation in the country, one of the main goals of his presidential campaign. This was applauded and choreographed back by the voting majority who, dressed in shades of green and yellow, made hand gestures mimicking cocked pistols, calling Brazilians to arms in a patriotic fight for notably anti-democratic agendas. As I have said before, such movements are reproduced and disseminated in compulsive choreographies of fear amidst hands, fingers, *hashtags*, lethal and non-lethal weapons on all possible platforms, on the ground, in helicopters, in *drones*, in the *overflow* of internet data, in the relationship between windows and from body to body in the city.¹⁵

•22 Talking to Ivan Tovar about the connections I had been making, he showed me a flyer for *La Maza Está Calladita* (2019), a reggaeton show organized by Colombian artists Tatyana Zambrano and Henry Palacio. What caught our attention in the image was the comical poses of the group printed on the graphic, who were making the gesture of the cocked pistol with their hands. I decided to get in touch with Zambrano, who, via WhatsApp audio, told me about her performance scheduled for November 8th at the Museum of Modern Art in Medellín. I told her what I had been thinking about the

trace highlights the always deferred and iterable thought of distance produced by the choreographic. It is related at once to the telematics [word that brings “tele” — from relational distance, “the distance” — closer to *matós*, thought, science or study, anima + *ikós*, adjective suffix; *matikós* is a specific mode of thought that comes close to *mathēmatiké tékhne*, mathematical art] that makes other metaphysical structural spatiality, the telos (*the end*), tremble [the *télos*, *teleos*, of “destination,” “limit” and “bottom,” logic of circular metaphysics that connects the beginning and end of thought, “into-*télos* that sets in motion the movement and orients the becoming in its own direction” (Derrida, 1991b, p. 88)]. The emphasis in such *tele* destabilizes, as a counterforce, the *ends* of a certain history of choreography (Lepecki, 2017, 2006; Foster, 2011) marked by the idealism of order and guidance between command and obedience, master and disciple, choreographer and dancer, choreography and dance, first thing and second thing, etc. Telechoreography also has something to do with telepathic (*tele* -distance, *pathos* of affection, suffering, passion) when we think about the processes of embodying and ex-bodying in the wake of sensation, more precisely tele-sensoriality. “The virtualized, “telepathic” and phantasmatic transport, characteristic of the iterability of (choreographic) writing, acts as a haunting, as a force that guarantees repetition as an uncontrollable difference of the trace that, even ‘removed from a context and repeated in other linguistic signs, carry with them traces of the previous context and expose them to the new’” (Larangeira, 2023, p. 61-62).

¹⁵ For an analysis of these *choreographies of fear*, see Andrade (2023).

choreographies of fear in the context of Brazil and she told me about the reggaeton show, which involved a “*gymnasia con Armas y sin Armas*” [gymnastics with and without weapons], in which hand gestures of weapons were choreographed to create other exercises. The performance was a response to the peace treaty in Colombia, “*in a way very trashy and very punk,*” suggesting a “*funny and charlatan gymnastics for artists... also supported and inspired by the FARC manual.*” It was a new stage of a broader project by the artist, *Vernissage Museo FARC* (2017), a fictional model that she would have developed in Mexico City, “*where all museums are possible, there is a museum for everything, for the police, the kids... the cream of museums, and, well, why not a FARC museum?*”.

One of her *Vernissage's* actions was the reproduction of the fictitious department designed as a documentation zone, in which various activities on a human-scale were carried out—including gymnastics with and without weapons. Furthermore, in the same human-scale reproduction of the *Vernissage* documentation area, Tatyana told me that a video-performance by the FARC, *Venimos de la patria proletaria*, with music and dance was created by the movement. She sent me the link to the video, which weeks later would be remixed with other videos in my *Mientras Bailamos video installation III* (see below). In the FARC video, recorded in the forest, choreography and singing are mixed with rifles and graceful twirls, accompanied by very recognizable cultural codes (the rhythm of popular music, *guerrilla* clothing, gender marking that defines the logic of association between groups and couples, among others). Here, choreography and singing appear as animating links (Taylor, 2013) central to the formation and operation of the FARC guerrilla corps.

•23

Monica Restrepo¹⁶ invited me to El Paro’s big march on November 21st, which began with the closure of highways in several parts of the city, starting at 4 am. We chose a meeting point in the northern region of city, leaving Puente Sameco to CAM. It was hours of walking, jumping, laughing and shouting

¹⁶ Monica Restrepo is a Cali artist and professor of performance at the Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. For more than 10 years she has been investigating banal stories, archives and *chismes* (a term that can be translated in many ways, such as “gossip,” “stories” or “tales”), unfolding them into artistic and pedagogical procedures. A friend since my first residency in Cali, in 2008, Monica was an important interlocutor throughout the entire *Mientras Bailamos* process. Certainly, her attention to *chismes* has influenced the tone of my performative writing in this article.

collective slogans. Over our heads, *drones*, helicopters and all kinds of gazes from the windows... in one of them, a person wearing a mask with a camouflage pattern was dancing with a machine gun in his hand. Whether it was a toy machine gun or not (it looked very real), Monica and I thought it was astonishing, of course: *iUy, maryca! iQue fuerte!* I tried to record it with my cellphone camera, but the person disappeared into the transparency of his window. Instead, I registered the *drone* over our heads. Choreographies of protest on the street required a lot of skill in making unusual and strategic calculations, especially to avoid bombs thrown by the police. This is a rule, a general *phantom* that sets the rhythms for the temporality of all marches.

•24

The bodies that regularly participate in public massive demonstrations and that challenge the exceptional authority of the State know that they will last until police repression exerts its strongest force (it seems redundant, and it is). The permanence of a march of rupture is always marked by the postponement of repression and consequent dispersion. The bombs initially arrive from the sides and from behind, where you can't see them coming, and through the alleyways. *iEscucha!* They throw frightening bombs, first, from the edge, to force bodies into some place where they can be more precisely controlled, where riot police are always waiting in front of us, with their clubs, shields, masks and weapons. This happens until the first bomb detonates at the front, and another, and another, getting closer and closer to the center, announcing that “the party is over.” This is a generic script, of course. Sometimes the dispersion is much more authoritarian. But the most resistant ones always return, protecting others who try to escape its wrath by creating a containment barrier. “Then there’ll be stones, sticks... whatever is on the floor. This is a dance that cannot be danced alone. *No justice, no peace.*” We dance a back-and-forth that can last hours or minutes, until the exercise of the law of the strongest — which is always that of the police — reaches its state of greatest repressive force and ends *la bulla*. That’s why the police are there, to demonstrate what shapes their own body, to perform the law of the strongest.

On that November 21st, the repression reached its peak of strong force via the implementation of a curfew issued by city hall. From 7pm onwards, anyone who was in the street and who was not a member of the police, the army or the air force could suffer the cruelest sanctions in the language of internal warfare, state terror. Against the low-flying helicopters and *drones*, *los cacerolazos* erupted from the houses. The next day, CAM was filled with people

with their *cacerolas*, drums, dances and choirs: “*resistencia, resistencia, resistencia*”... “*qué lo vengan a ver, qué lo vengan a ver...*”

The crossed set of references and experiences, here and there, provoked continuity and deviations in the choreography of fear between hands, weapons and digital triggers (cell phones, cameras and online platforms). As the shooting progressed with each day, I began to collect traces and periodically dialogue with *La Resi*'s colleagues,¹⁷ as well as with other local artists and friends,¹⁸ highlighting geopolitical relationships shaped by practices not only Colombia and Brazil, but other countries in the hemisphere as well.¹⁹ Furthermore, I continued to produce and organize drafts, dances, images and writings, and to participate in the actions of *El Paro Nacional*, demonstrations and *cacerolazos*, exercising and collaborating with local experiences of resistance that gave rise to the tele(counter)choreographies performed in the series *Mientras Bailamos*.

•25

¹⁷ Beyond Lara and Tonlin, who came with me from Brazil, I was joined during my residency at Lugar a Dudas by artists Bruno Caracol (Portugal), Katinka de Jonge (Netherlands), Luna Aymara de Los Ríos (Colombia), Marta Ramos-Izquierdo (Spain) and Sarah Duffy (United Kingdom).

¹⁸ In addition to my colleagues already highlighted above, I would like to name Leonardo Candelo, Ana Carolina Arcila and Angélica Nieto, Cali dance and theater artists who worked on the video-dance project *Ilesos, nos vemos (o nos vemos ilesos)*, in 2008. The periodic reunion with these artists was part of the creative script that structured my residency as a reenactment proposal. The meetings were moments of exercising the connection of times, spaces, memories and materials. I literally opened my little notebook, showed my drafts, croquis, reference images. We used to handle the *balines* remains around the house, make collective food, work on cultural translations, and engage in expeditions throughout the city, etc.

¹⁹The choice of this hemispheric cut was due both to autobiographical crossings and to the belief that these territories share geopolitical experiences, both material and historical that dialogically connect their contexts through performativities engendered by neocolonialism, neoliberalism and neofascism. Following Lane: “[...] a hemispheric approach to the study of performance, then, illuminates the different tropes, genealogies and cultural forms that shape or are shaped by performance in the different cultures of imperialism in the Americas and in their contemporary legacies. The hemispheric focus delineates the shared historical experiences of North, South and Central America – conquest, native genocide, colonialism, slavery, independence wars, nation formation and histories of migration and deterritorialization – and illuminates the formative role of performance in these historical contexts” (2010, p. 114).

2. Solidarity and Radical Imagination

Katinka de Jonge²⁰ was an important interlocutor in discussions about the methodological paths I was adopting. Based on our conversations, she suggested I read *The Radical Imagination* (2010), by Max Haiven and Alex Khasnabish, and lent me her copy that she had brought for the trip. The work, which I read and commented on during shared intervals, began a reflection on various strategies that I had already been adopting in the practice of *Mientras Bailamos*—what I understand as clues for situated performative research. In order to think about these paths, I will sketch two entries here: “Solidarity and Radical Imagination” and “A Situated Procedure to *Re-Turn Archives*: Performing_____Materials”. The first of them is reflected in dialogue with the readings of Haiven & Khasnabish (2015, 2014, 2012).

•26

In *The Radical Imagination* (2014), the authors meditate on the urgency of dialogical praxis between social movements and for researchers to not only dream about different futures, but also to “bring those possible futures 'back' to work on the present, to inspire action and new forms of solidarity today” (Haiven & Khasnabish, 2014, n.p.). Here, imagination is the urgent, radical social link in this transformative process. The authors argue that radical imagination is not the ingenious capacity of an individual who follows the “accumulative” model, or as something that *we have*, but instead is something that *we do* and, radically, *we do together*.

We do not “have” a radical imagination, no matter how dearly we wish for revolution or how unpopular our ideas might be. The radical imagination is something we do, and something we do together. Imagination, our capacity to project into the present and the future, is constantly in the dialogic process of reweaving itself in both explicit and subtle relation to those people, institutions, and forms of power that surround us. For this reason, the radical imagination is never one thing and is always changing. We cannot grasp it or measure it or define it. But we can convoke it. That is, we can call it into being as part of collaborative praxis. Indeed, social

²⁰ A Dutch artist who was attending the Lugar a Dudas residency program at the same moment as me.

movements are convoking the imagination all the time. (Haiven & Khasnabish, 2012, p. 411).

For the authors, the convocation of a collaborative praxis of radical imagination, the *prefigurative methodology*, would therefore seek to transform academic spaces into spaces for community convening. In this space the researcher neither acts in mere “avocation,” in the distanced defense of movements, nor “invocation,” as just a trivial collector of theorizable objects originating from social movements—as an action from the inside out that certain ethnographic, case study or observer-participant strategies seem to suggest. The prefigurative method wants to convoke a radical imagination “here and now” of research praxis, which has to do with assuming a “potential strategy that understands research methods and ethics as vehicles for bringing that future [radically imagined]” (ibid., 413) and thus “bringing communities together in order to create new spaces and possibilities for dialogue and debate and new zones of possibility, reflection, contention, dissonance, and discovery” (idem).

I identified in this proposition an exercise of solidarity with a correlation of forces between academia and social movements that not only start from contexts, but that, above all, build contexts collectively, like a situated praxis. More specifically, this praxis seems to place the question of the performativity of research within a commitment to social struggle, exercising radical imagination as a dialogical process of convening communities, other agents and associations. It is a very instigating proposition to think about dialogues between the political, the academic and the artistic; a proposition that came into my hands precisely due to the practices in which I was involved (and, as we will see later, the *performing _____ materials* procedure operates something that can be learned from *punk technology* — as Katinka would say, of working radically from the means and materials that are available on hand). However, in the sources I consulted, I also noticed that the authors did not address the issue of radical imagination and prefigurative methodology in dialogue with tactics, strategies, contexts and, above all, forms of collective convocation that were already well-thought-out, in and from a dialogue with the expanded artistic and aesthetic field. We do not know the reasons for this obliteration; they were not stated because perhaps they are not informed by this in their daily lives.

However, it is a fact that there are agents and aesthetic forms that shape and/or participate in academic spaces, communities and social movements,

•27

composing a correlation of specific forces. It is also notable that agents and what has been historically configured as artistic and aesthetic forms, in universities and other spaces, sometimes seem to live in worlds that only appear as consumer relations, but do little to build bridges between praxis and actions. Perhaps Haiven & Khasnabish will point us in the direction of thinking about other futures of our collective work that help us to dialogically reposition art and academia and the communities that organize them.

However, I would like to offer a few additional considerations that return to the field of situated performance from artistic practice. I will write in notes that, if handwritten, would be like shorthand: full of erasures indicating some experience or attempt at drafting “to remember and redo”. These are notes that accompany me and have made me think about *Mientras Bailamos* as a situated experiment of radical imagination from the singularities of praxis between the academic, the artistic and the political work. Here are *z*, *y*, and *w* at hand:

•28

Any appeal to the imagination as a “capacity to project oneself” radically presupposes some experience of the body as matter, whether organic or inorganic, legal, affective or social, a thing, a human or an animal, individual or collective. The body acts by playing with the iterability of the sensitive, sensorial, institutional, historical and power relations. This set of agencies produces some social *corpus experience* that derives. Therefore, it is always a body-matter through a complex system of exchanges (not necessarily accumulative, rent-seeking and of income) that can be called upon to imagine.

“Projecting oneself,” still, seems to me to refer to an opening of transport, or more precisely of telechoreography—or better a tele(counter)choreography, if we follow the previous note correctly. Again: calling upon our body-matter capacity to project itself into the present and the future. This radical imagination will be seen as what Martin (1998) marked as a decisive link between dance and politics, and dance as politics, to the question of mobilization. There is something about putting bodies in motion that relates, dialogically, to dance and politics. The problem of mobilization is key, even when we hope to counteract and resist

the unbridled motility of modernity and thus think about the urgency of *stillness*, as Lepecki (2006) pointed out, or a radical state of general strike.

Radical imagination, therefore, may have something to do with dance aspect from the perspective of a vibrating body which implies dragging oneself and things through place. What vibrates and resonates is already anchored, in some gravitational and counterbalancing relationship—never solitary, but an action in constant assembly. Here we find something about the borders of indeterminacy (unstable and unclear) that Foellmer described when theorizing dance strategies and tactics and protest choreographies that perform “(unstable) media for the alternative use of public space, a process particularly characterized by playful tactics and by rendering unclear the boundaries between everyday, artistic, and political behavior” (2016, p. 68). I would, however, rethink the notion of the “alternative use of public space,” since from the situated perspective that I use here, the definitions of an agent’s participation in the “usual” or “alternative” environment do not make sense when we understand that public space is always a result of an active correlation of forces. Instead of thinking in these terms, I propose that we radically imagine how we gather together in public spaces to create “more livable lives” (Butler, 2018).

•29

3. A Situated Procedure to *Re-Turn Archives*:

Performing_____Materials

Exercising tele(counter)choreographies from a tension in artistic practice demands a dimension of situated dance. It was by materializing tele(counter)choreographies that I produced and organized the series *Mientras Bailamos* in choreographies, videos, objects, installations, urban intervention, lecture-performance and texts, crossed by so many levels of segregation and violence and, also, of uprising, resistance and trembling. Amidst bodies, windows, surfaces, streets, notebooks, networks, projectiles, words, images,

media, *chismes*, doxographies, and various technologies, actions and dialogues perform the space-time relationship in a distributed way, jointly producing the context from which they emerge. Instead of simply reproducing the police-like masturbatory anxiety of hunting a neighbor-shooter, I set out to *re-turn* materials that emerged in a radically situated way, and thus initiate instances of remissions, counterattacks and convocations for uprising.

Specifically, the compositional and dramaturgical directions of the work were shaped by the procedure of *performing_____ materials*, a set of practices that I use in my creative processes. It consists of, firstly, identifying in the work with (and through) materials a performative strategy that situates the contingent relationships between body, agency and environment. One of the operational folds of this procedure is to scrutinize the differences that materials perform in the world, be they textual, conceptual, corpographical, objectal, imagery, memorial, spectral, eventful, desirous, etc. These classifications are also worked on as becoming-drafts and are changed in the collective encounter of artistic, political and pedagogical spaces.²¹ They are also linked to other operations, which are: (a) practices of performing *yourself through* materials, performing *with the* materials, and performing *the* materials; (b) practices of *in-ex-bodying* (physical actions like activating, reenacting, reproducing, collecting, recording, repeating, choreographing, dancing, declaring, decreeing, representing, quoting, remixing, conjuring, exorcising, ritualizing, showing, presenting, vocalizing, babbling, migrating, etc.) which are mediated by *body-environment conditioning factors* (corporeity work and efforts, space-time limitations etc.); and (c) *cartography*. When I teach courses using this procedure, we always open with the “performing ourselves” practice, starting with the materials *we have at hand* which come to us, or we carry, or take with us, or which engage us to build, remodel, embody and ex-body. This leads us to think of means, forms, and sensitive experiences that distributively archive, generate and mobilize affections, environments and other situated materials.

•30

²¹ I have already had the opportunity to present and practice the performing_____materials procedure in different pedagogical contexts, mainly in my attempts to engage students and artists toward a transborder action among artistic, scholarly and political works. Some of these contexts were: MAR – Rio Art Museum (Brazil), Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brazil), Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, Instituto de Bellas Artes de la Universidad de la Republica (Uruguay), and York University (Canada).

Materials compose, store, gather (and we gather around them), guide, inform, relate, accompany. Materials weigh, they matter. They lead us, they make us desire. Materials build history, they tell us history and stories; they are the fruits of labor, they reify historical social relations, they are engendered in the processes of in-ex-bodying. They persist and also burn out, run out, lack. The most enigmatic and contradictory affections would not be possible if they were not already material. Materials break the absolute presence, the certainty of the one, the self, the self in itself.

And, what was on hand?

Someone compulsively shot at my window, produced residue (remains of *balines*, and broken glass on the balcony floor), mobilized affections, memories, and images. In that moment, I was writing an essay about choreographies of fear.²² In Granada, we are in a “zona rosa” [pink zone], which is an area in the city where *dance* and *bulla* are “allowed.” Other whispers, gestures and gunshots on the streets of Cali, literally in front my bedroom, make the one-off event overflow on my doorstep. The shooter looks at me from top to bottom (comparing the spatial relation between the high building and La Resi; the media and police helicopters and the anonymous *drones* too). There are images, drafts, tags and writings on the streets, on networks, in my notebooks; they seem to continue, deviate or oppose conditions between them (...). What practices in-ex-body this constellation of materials? What conditions apply to them and is it necessary to remodel them? What routes, maps, writings, compositions and new materials emerge from this situation and how do they re-elaborate the situated praxis?

Meetings at home, in the city and with friends, whispers on the streets, in my personal files and in public memes on the internet and so on were treated in *Mientras Bailamos* as distributed anchoring materials. I also took it as a challenge to work from a translocal perspective which, in effect, resulted in linking Cali to Rio de Janeiro, Santiago de Chile, Montevideo, Ciudad de México, New York, La Paz, Montreal and many others cities in the Americas that get tired and rise up, that tele(counter)choreograph confrontations at a time of

²² This writing was the basis for the lecture-performance presented in the end of the *Mientras Bailamos* series, which was reedited and reworked into my article *(Dis)composing Autocratic Dances in Brazil, in the Streets and on the Screens*, aforementioned, published by IDyM Journal in 2023.

intensifying neofascism, neoliberalism and neocolonialism. It consisted of a radical imagination that hemispherically overflows with a constellation of dialogues between different moments of time, among *La Resi*, the streets and the neighboring community. They perform missives to counterattack and counterfire the relations between body-agency-environment, and not just in response to the neighbor's lead bullets spiraling from above. They translocate cities, neighbors, artists, politicians, police, bombs and *balines*, the many whispers in the city.

Here is a possible description for the actions of *Mientras Bailamos*, which took place between November 27th and December 14th, 2019, in cumulative actions:

#1 – Intervention on La Resi’s facade: application of the *lambe-lambe panel* [wheat-paste poster] “*no dispaes don't shoot não atire*” (formed by two continuous blocks — one measuring 4.00x5.50m and the other measuring 6.50x3.90m: total area of 47.35m²), which was installed on November 27th on the outer facade of the Lugar a Dudas Residency. It was printed on sheets of newsprint, produced by the legendary and radical printing cooperative La Linterna printing house, which uses lithographic printing machines from the 19th century (cf. Carteles La Linterna, 2018). The text “no dispaes don't shoot não atire” is repeated exhaustively, sliding in the gradient effect between the colors blue, orange, green and magenta. The intervention on La Resi facade was not only positioned opposite the shooter’s building, but was also located on Av. 8N, the CAM route, the point of convergence of demonstrations and conflicts with the police force.

•32



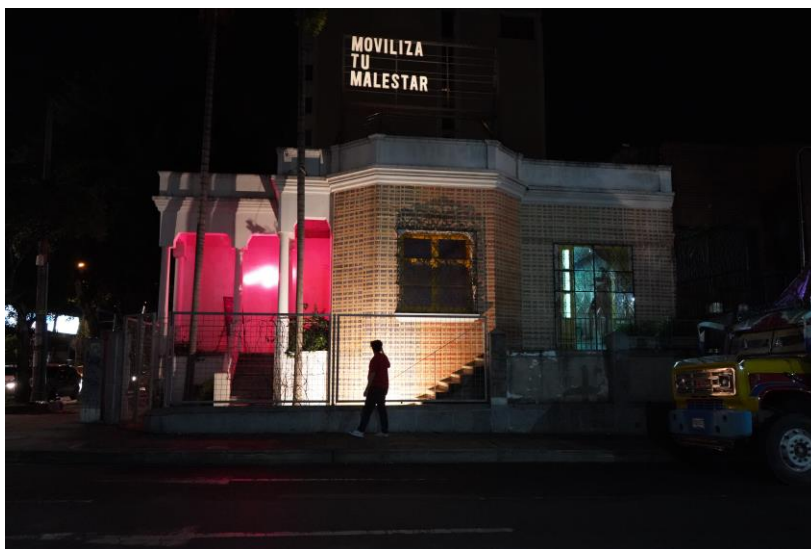
Lambe-lambe installation. © Personal archive, 2019.

#2 – Video-installation I (7'4") — perspective 1: an image projected from inside my bedroom at *La Resi* to the street in front. The beam of light passing through the dusty glass door retained the image, which was then displayed on Av. 8N as a screen with a ghostly and translucent effect that dialogued with the wheatpaste poster intervention (action #1). In the *looping* image, you can see a video in which I am exercising a continuous and almost meditative bodily effort; its persistent question is whether to continue dancing on the boundary between the house and the street. It is a body that is both tired and agitated, in which even rest must be calculated. It was recorded in black and white, in *contra-plongée*, by a cell phone camera placed on the edge of the proscenium of the El Presagio Theater stage, which was next door to *La Resi*. The photograph captured two great contrasts of luminosity between the stage and the audience. However, in the *perspective 1*, the image was only seen from outside the house, mediated by the frame of the dusty glass door. This frame, in conjunction with the moves performed by the dancing body, produced moments of escape and fluctuation at the limit inside and outside of *La Resi*. The activations only occurred at night because the projection required low street light, a period that also coincided with the most common time of shooting by my anonymous neighbor. (See the full composition in the video 1 below).

•33

#3 – Installation of a pink neon sign *Mientras Bailamos*, measuring 1.5x0.5m. The neon circuit was installed on the left side of the facade, on the suspended and slightly recessed balcony, with white walls and colonial style frames that are typical of the Granada region. This area gives access to the main door of the La Resi. The neon reflection on the white walls of the balcony created a cozy pink zone at the entrance to *La Resi*. In composition, the actions #1, #2 and #3 suggest missive plays between the choreographic image, the words and the city, producing combinations of riot slogans throughout the series: *mientras bailamos, ino dispares! don't shoot! não atire!*

•34



La Resi's facade modified by the *MB* actions #1, #2, and #3. © Angelica Sabogal, 2019.

#4 – Video-installations and scenography/immersion circuit, open to visitors inside La Resi, in the context of an open studio exhibition, on December 14th. On that occasion, Lugar a Dudas also installed a new slogan in La Valla, which said “*MOVILIZA TU MALESTAR*” [MOBILIZE YOUR DISCOMFORT], convoking new tele(counter)choreographies between the *Mientras Bailamos* series and the protests that were

intensely taking over the streets of Cali for almost a month. The circuit was composed of:



Scan QRCode to view video 1 or [click here](#)

- a) Video-installation I (7'4") — perspectives 1 and 2:** In this second moment, the *video installation I* now returns, adding the activation of a new perspective seen from the inside of my bedroom. In *perspective 2*, the video shows the image projected on the inner wall separating the room and the street, revealing the theatrical setting where the video was produced. Furthermore, visitors could hear the sound of the body breathing heavily and the noise of the foot sliding on the ground and could also approach the shot-out door, see up close the perforations in the glass that linked the inside and outside, the room and the street. This installation also composed the scenography immersion described below.
- b) Video-installation II (9'00"):** Composition of two 20" cathode ray tube televisions that together display a soap opera, rhythmized by bossa nova classics in 8bit mixed by audios of banal dialogues with Cali police. The footage consisted of random and desynchronized recordings of: (1) images that imitated the language of surveillance cameras, mapping the external facade of the shooter's building (its lights, windows and peaceful corners) captured in different *contra-plongée* angles from the rooftop of *La Resi* and from the streets of Av. 8N; (2) images of the police helicopter flying over Av. 8N, on the night of November 20th, in its vertical terror making a light

•35

performance over the “scorched earth”; (3) images from the episode on November 3rd, with the participation of Ivan Tovar, Katinka de Jonge, police officers and me. Images “1” and “2” were produced in partnership with Tonlin Cheng and his 4k digital camera. Images “3” were captured by myself, using my cell phone. The televisions are positioned on the floor, suggesting the perspective in *plongée* of the observer to the TV, as well as the spatial arrangement of the shooter’s building in relation to *La Resi*.



- 36 Scan QRCode to view video 2 or [click here](#).

c) Video installation III (24'21"): Two computer screens positioned facing each other, in two cubes 2.5m apart, one low and the other high, once again referring to the different view perspectives of the house and the building. The screens display two video tracks depicting personal registers of the massive demonstrations in Cali and of other choreographed protests, street riots, and memes, political clashes engendered by the dramaturgical associations between neoliberalism, neo-fascism and neo-colonialism in different corners of the Americas throughout the past 30 years. The play of diametrically opposed screens makes viewing both video tracks always a kind of taking-a-stand by the observer: looking at the right or left screen, the one above or the one below. On the other hand, the composition provides encounters that can suggest complementarity, opposition, mirroring, response, deviation and derivation, a *re-turning archives* gesture from

dance to politics and from politics to dance. (See the content of images in video 2).



•37

Video-installation III, at El Ensayadero gallery in February 2020. © Jacobo Osório, 2020.

d) *Scenography immersion:* A site-specific experience in my bedroom at La Resi, composed of digital photography on an iPad, 34 lead projectiles (remains of *balines*), a bed, table, chair, and personal belongings. The photo displayed on the iPad is the image of a bullet hole from Santa Tereza's house, in Rio. The device is affixed to the side wall of the door that was shot at. The holes marked in the photo and on the window are aligned at the same height, so that a new shooting trajectory is suggested, like an artificial continuity between the holes in Cali and Rio de Janeiro. The 34 *balines* are lying just below on the study table. A lamp and chair formed the composition of the scene.



Scenography immersion at La Resi. © Angelica Sabogal, 2019.

#5 – Lecture-performance *La Coreografía del Neofascismo Cotidiano es Miedo*, [The Choreography of Everyday Neo-Fascism is Fear] an action held on the rooftop of *La Resi*, on the series' closing night, on December 14th. On that evening, around 8:30 pm, after the visitors had gone through the entire circuit of actions, they were invited to go up to the rooftop to watch me enact a lecture-performance. The complete lecture-performance involved: making *caipirinha* drinks and passing them out to those in attendance; dancing and reactivating body memories; reading my text "*To read while walking on the terrace*"; and dialoguing with the public. I chose to carry out the action on the rooftop because this was the most visible and exposed point of the house in relation to the shooter's building. The reading presents a theoretical discussion about the *choreographies of fear*, mainly highlighting the

increasing power of the Brazilian far-right. This reading at the same time has something in common with my ongoing academic research, and it opens possible connections to the ongoing context in Cali. It was divided into sections: *i. The Baderna of Democracy*, *ii. Out of Self*, *iii. Tele(counter)choreography* and *iv. The Fear*. The conversation that day with the public lasted around 2 hours, in which we talked about our experiences on the streets of Cali during the demonstrations that were still going on in the city. The entire action, at the same time, performed a gesture of courage and collective solidarity between the performer and the audience, both exposed to the gaze of the shooter. A certain touch of irony and grace in the air, all washed down with lots of lemon, sugar, cachaça and ice.²³

Subsequently, some of these pieces were exposed in an individual exhibition throughout the month of February 2020, at the La Vitrina and El Ensayadero galleries at *Lugar a Dudas*, notably, the video-installations I and III and the text of the lecture-performance of action #5. Presently, this text is archived in the institution's Documentation Center. In 2022, video installations I and III, and a new version of the lecture-performance, were presented in a collective site-writing exhibition at the gallery 4th Space, in Montreal (Canada), organized by Pulse Lab/Concordia University. The tele(counter)choreographic rearrangements, their planes of composition, *reenact* and (sometimes) literally operate modes of agency and fugitivity that disarticulate everyday terror, blurring outside-and-inside, here (in this text) and there (through the other in-ex-bodying remains) — *while we dance*.

•39

²³ Few days after the beginning of *Mientras Bailamos'* actions, between November and December 2019, we did not hear more shootings against the house. Conversely, the wave of protests in Cali and through the entire Colombia lasted months for end, pushing up resistance, keeping on dancing liveable places for living.

Works cited

ANDRADE, Sérgio Pereira. Baderna and autoimmunity on street demonstrations in Brazil: overflowing the right to the city, the right to dance. *Trans-in-corporados: construindo redes para a internacionalização da pesquisa em dança*, 2017a, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2018.

_____. (Dis)composing Autocratic Dances in Brazil, in the Streets and on the Screens. *Investigaciones en Danza y Movimiento (IDyM- Dance & Movement Research)*, v. 4, n. 08, p. 3-24, 1 Nov, 2023.

_____. Frustrações-excitações-verde-amareladas, tele(contra)coreografias na pandemia bolsonarista. *NINHO – Espaço para improvisar acontecimentos*. Rio de Janeiro, 2022. Anais do 1º Seminário em de Pesquisa em Andamento do PPGDan. Vol. 1, n. 1, 2022.

_____. *Quando o pensamento vem dançando, quando a soberania treme – evento por vir, democracia por vir, razão por vir*. Tese de doutorado – Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Rio de Janeiro: 2016.

•40

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. On the Discursive Limits of 'Sex'. New York: Routledge, 1993.

_____. *Corpos em aliança e a política das ruas*. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARTELES La Linterna, la tipografía que se resiste al olvido. *El país*, Cali, 23 de septiembre de 2018. Available on: <<https://www.elpais.com.co/cali/carteles-la-linterna-la-tipografia-que-se-resiste-al-olvido.html>>. Last accessed on July 29th, 2023.

CENTELHA. *Ruptura*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CHALUB, Silvia. *Do que é feito o chão — performance situada e mobilização de práticas descolonizadoras e antirracistas na cidade do Rio de Janeiro*. Salvador: ANDA, 2023.

DECRETO Normas sobre armas, municiones y explosivos, nº 2535, de 17 de diciembre de 1993. *Colombia*. Available on: <https://leyes.co/normas_sobre_armas_municiones_y_explosivos.htm>. Last accessed on July 29th, 2023.

DECRETO Regulamento de Produtos Controlados, nº 9.607, de 12 de dezembro de 2018. *Brasil*. Available on: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2018/Decreto/D9607.htm>. Last accessed on July 29th, 2023.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. São Paulo: Papyrus, 1991a.

_____. *Margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991b.


_____. *Vadios*. Coimbra: Palimage, 2009.

FOELLMER, S. Choreography as a Medium of Protest. *Dance Research Journal*, 48(3), 58-69, 2016.

DOI:10.1017/S0149767716000395

•41

FOSTER, Susan. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London/New York: Routledge, 2011.

HAIVEN, Max & KHASNABISH, Alex. Convoking the Radical Imagination: Social Movement Research, Dialogic Methodologies, and Scholarly Vocations. *Cultural Studies*  *Critical Methodologies*, 12(5), 408-421, 2012. DOI: 10.1177/1532708612453126

_____. Outside but Along-Side: Stumbling with Social Movements as Academic Activists. *Studies in Social Justice*, 9(1), 18-33, 2015.

_____. *The Radical Imagination: Social Movement Research in the Age of Austerity*. London: Zed Books, 2014.

LANE, Jill. Hemispheric America in Deep Time. *Theatre Research International*, 35, pp 111-125. doi:10.1017/S0307883310000039, 2010.

LLANOS, Víctor Albarracín (ed.). *Palmeras en la tormenta. Una historia de lugar a dudas*. Cali: lugar a dudas, 2018.

LARANGEIRA, Lidia Costa. *Contracoreografias de levante: esconjurar dança, coreografia e feminilidade*. Salvador: ANDA, 2023.

LEPECKI, André. *Exhausting dance – performance and the politics of movement*. London/New York: Routledge 2006.

_____. Inscrever a Dança [Inscribing Dance]. Commented translation by Sérgio Andrade and Lidia Larangeira. *Revista Vazantes*, UFC, v.1, n.1, 2017.

LUGAR a dudas. *lugar a dudas – arte y vacilaciones* (website). Available on: <lugaradudas.org>. Last accessed on July 19th, 2023.

MACAYA, Ángeles Donoso. *La insubordinación de la fotografía*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2021.

MARTIN, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham & London: Duke University Press, 1998.

•42

TAYLOR, Diana. La política de la pasión. *Emisférica*, v. 10, n. 2, 2013. Disponível em: < <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-102/taylor>>.

VERNISSAGE Museo FARC (2017). *Tatyana Zambrano* (site). Available on: <<https://tatyamazbrano.com/filter/farc/Vernissage-Museo-FARC>>. Last accessed on July 28th, 2023.

Como Citar

Mientras Bailamos: Performance Situada e Tele(contra)coreografias Hemisféricas em Lugar a Dudas. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 9–42, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v20n2a2024-74402](https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-74402). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/74402>. Acesso em: 23 dez. 2025.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

"Biblioteca de Dança": procedimentos em composições poéticas

JORGE ALENCAR
NETO MACHADO

Jorge Alencar é Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA e doutorando pelo PPGDança-UFBA, com pesquisa realizada em formato de doutorado sanduíche entre Brasil e Alemanha, na Justus Liebig University Giessen (JLU). Dentre os seus trabalhos em parceria com Neto Machado estão: a instalação coreográfica “Biblioteca de Dança” (2017); o festival IC Encontro de Artes (desde 2006); o longa-metragem “Pinta” (Melhor Longa-metragem no Rio Festival Gay de Cinema 2014); "A Lei do Riso: Crimes Bizarros" (indicada ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro 2019 como Melhor Série de Ficção); “Vermelho Melodrama” (Melhor Espetáculo pelo Prêmio Braskem de Teatro 2019). É membro fundador da Dimenti Produções Culturais, em atividade desde 1998, e integrante da Associação Conexões Criativas, OSC dedicada a projetos promotores de fomento, formação e publicação de arte e cultura.

Contato: jorgealencarjorge@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal da Bahia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9336389753046516>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7580-6250>

●44

Neto Machado é Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA, graduado em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná, com formação pelo Programa “ex.e.r.ce” do Centro Coreográfico Nacional de Montpellier (França). Com trabalhos em dança, teatro, audiovisual e literatura, o artista e pesquisador vem atuando em diversos contextos como: Tate Modern (Inglaterra); Massachusetts Institute of Technology (EUA); Centre George Pompidou e Festival d’Avignon (França), Station - Service for Contemporary Dance (Sérvia). Dentre as suas publicações nacionais e internacionais estão: “Pequena Coleção de Insignificâncias”, livro finalista do Prêmio Jabuti de Literatura categoria infantil (2020); “Everybodys Self Interview” (2008); “Everybodys Scores” (2010). Neto faz parte da coordenação artística, curatorial e pedagógica de projetos como Escola Criativa Boca de Brasa e IC – Encontro de Artes.

Contato: netomachado@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal da Bahia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2974993279940538>

• **Resumo**

Este artigo apresenta os modos éticos que dinamizam os procedimentos po.éticos da instalação coreográfica "Biblioteca de Dança" (2017), considerando a própria noção de coreografia como dispositivo com o potencial de criar circuitos de intersubjetivação enquanto tecnologia do coexistir. Esta reflexão toma como perspectiva metodológica a Prática como Pesquisa - PAR (Fernandes, 2013; 2014), empregando procedimentos historiográficos e performativos da obra como bússolas na elaboração teórico-crítica, e no exercício de favorecer as condições nas quais a diferença e a singularidade são afirmadas no fazer coreográfico. Em termos de performatividade, pensar eticamente a noção de procedimento coreográfico na dança implica não apartar discurso e ato.

• **Palavras-chave**

Ética, coreografia, historiografia, performatividade, procedimento.

• **Abstract**

This article presents the ethical modes that dynamize the po.ethical procedures of the choreographic installation "Biblioteca de Dança" / "Dance Library" (2017), with the very notion of choreography being a device with the potential to create circuits of intersubjectivation as a coexistence technology. This reflection takes Practice as Research - PAR (Fernandes, 2013; 2014) as its methodological perspective, making the historiographical and performative procedures of the work a compass in the theoretical-critical elaboration and in the exercise of favoring the conditions in which difference and singularity are affirmed in choreographic practice. In terms of performativity, thinking ethically about the notion of choreographic procedure in dance implies not separating speech from act.

•45

• **Keywords**

Ethics, choreography, historiography, performativity, procedure.

1. Introdução

Este artigo apresenta os modos éticos que dinamizam os procedimentos po.éticos da instalação coreográfica "Biblioteca de Dança" (2017)¹. Nesta perspectiva, a dimensão ética da composição coreográfica na dança diz respeito às ações que perfazem as relações entre as pessoas e outras presenças na experiência artística, considerando a própria coreografia como dispositivo com potencial de criar circuitos de intersubjetivação enquanto tecnologia do coexistir, do conviver. Os procedimentos de criação da obra tomam como bússola ética a produção colaborativa de uma historiografia feita no corpo, na cena e no encontro entre artistas e públicos - com suas memórias, matérias e afetos² -, na direção de compor um ambiente enfaticamente diverso em termos de gênero, raça, idade, corporalidade, repertório cultural e cosmopercepção.

Animada por uma epistemologia ético-política que abarca ações teórico-práticas, este artigo³ toma como perspectiva metodológica a Prática como Pesquisa - PAR (Fernandes, 2013; 2014), cujas formulações, fundadas nos trânsitos entre criação artística e produção teórico-crítica, põem em relevo as implicações mútuas entre pesquisa e performance no que tange à interdependência entre procedimentos e a construção do conhecimento. Assim, a "Biblioteca de Dança" não é somente objeto de exame desta elaboração, mas os procedimentos coreográficos da obra são elementos generativos de uma conduta epistemológica, operando como dispositivos metodológicos.

•46

¹ Obra concebida e dirigida por Jorge Alencar e Neto Machado, criada e dançada por pessoas de diversos contextos nacionais e internacionais como uma coleção de artistas-livros continuamente aberta a novas participações, tendo sido elaborada nos seguintes espaços de residência artística: Akademie Schloss Solitude (Alemanha), Station - Service for Contemporary Dance (Sérvia) e Graner - Centre de creació de dansa i arts vives (Espanha). A "Biblioteca de Dança" teve estreia brasileira na cidade de Salvador (BA) no ano de 2017, no IC – Encontro de Artes, festival que, atualmente, tem curadoria de Ellen Mello, Jorge Alencar, Larissa Lacerda, Neto Machado.

² O termo afeto é empregado aqui no sentido proposto por Pais (2021), enquanto forças que nos movem e nos fazem mover.

³ Elaborada em conexão com a pesquisa de doutorado realizada por Jorge Alencar no Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA (PPGDança - UFBA), com orientação da Profa. Dra. Lúcia Matos e supervisão do Prof. Dr. Xavier Le Roy, durante a bolsa-sanduíche CAPES (de setembro de 2023 a fevereiro de 2024), na Justus Liebig University Giessen (JLU), Alemanha, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A "Biblioteca de Dança" constitui uma biblioteca humana e coreográfica que, ao longo de duas ou três horas, reúne público e artistas performando como livros vivos que, em ficção⁴ dramática, são compostos por cenas-capítulos, sumário, notas de rodapé e outros membros de um corpo que se faz livro e de um livro que se inscreve no corpo. Por meio de palavras, gestos, movimentos e outros recursos, tais artistas-livros recontam lembranças de obras e situações coreográficas⁵ às quais assistiram e lhes afetaram intensamente de diferentes jeitos⁶. Cada artista-livro possui de três a cinco cenas-capítulos a serem oferecidas e compartilhadas com o público visitante, ao redor das mesas da biblioteca. Cada cena-capítulo está ligada a uma experiência com dança desde a percepção da pessoa espectadora. Ao longo do trabalho, artistas e público formam uma comunidade temporária, uma vez que a própria dramaturgia da obra cria um contexto de convivialidade.

Dentre os procedimentos da "Biblioteca de Dança" que carregam decisões eticamente motivadas, é possível destacar: 1) a produção de uma historiografia performativa (Fabião, 2012; Castilho, 2020; Marques, 2020; Small, 2019) realizada pelo corpo em exercício de oralidade e de ativação da memória a partir da simultaneidade entre discurso e ato; 2) a prática de uma historiografia colaborativa entre elenco e público que acontece, tanto pela experiência de quem faz - artistas da dança - e de quem assiste - uma vez que artistas contam obras e situações coreográficas de outras pessoas às quais assistiram -, quanto pelo público da "Biblioteca de Dança", que é também convidado a lembrar e a contar; 3) o descentramento de uma ideia de história oficial - hegemônica, pretensamente objetiva e universalizante - já que as informações arroladas no trabalho são comovidas na esteira dos afetos, da ficcionalidade e da

●47

⁴ Nesta escrita, ficção não como sinônimo de engodo ou irreabilidade, mas no sentido de "rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer." (Rancière, 2005, p. 59)

⁵ Na "Biblioteca de Dança", as pessoas artistas participantes contam tanto obras de dança assim nomeadas pelas próprias pessoas que as realizam como situações coreográficas no sentido de acontecimentos cotidianos e/ou de outras naturezas percebidos como coreografia por cada artista do elenco.

⁶ A cada cidade, o elenco pode ser composto tanto por artistas já participantes - mais de cinquenta artistas da dança já se apresentaram na "Biblioteca de Dança" - como por novas pessoas da própria cidade onde a obra será apresentada, ingressando por meio de uma residência de criação. Em um continuum de agregação de novos volumes, em uma certa ética colecionista, em cada local, são preparados grupos plurais de artistas com experiências distintas, sem o compromisso de dar conta de um "todo da dança", já que, além da pluralidade, outra ênfase é a ética da multiplicidade de percepções singulares.

subjetividade; 4) a formação de um tipo de arquivamento cujo acervo ou coleção de artistas-livros é continuamente ampliada e revisada; 5) o compartilhamento de decisões entre artistas e públicos que podem deliberar sobre o que compartilhar/acessar, bem como sobre seus itinerários dentro da experiência.

2. Procedimento coreográfico como modo ético

A ética como filosofia moral abarca diversas perguntas que lhe dão corpo: qual é o escopo das atividades humanas? Em nome de quê as ações humanas são realizadas? Enquanto a moral prescreve condutas respaldadas por uma série de regras mais genéricas e apriorísticas, intermediadas por estruturas prescritivas - como igrejas, famílias, instituições educativas, entre outras - , a ética diz sobre o modo pelo qual cada pessoa constrói a si mesma como sujeito moral (Negri, 2003).

•48

Apesar dos entrelaces entre ética e moral, urge localizar os distintos agenciamentos que situam a moralidade como força que equaciona sujeito, costume e ação, postulando legitimidades sobre o que é e o que não é existir, e a ética como experiência de crise em relação à própria moralidade (Teixeira, 2023), uma vez que a "ética só pode acontecer no instante em que surgir a crítica dos valores morais (...) lugar do deslocamento, do deslize e da afetação. Só posso falar em eticidade, por exemplo, se o outro deixa de ser, para mim, um objeto e me provoca enquanto sujeito" (Teixeira, 2023, p. 58).

Neste artigo, a relação entre ética e dança é elaborada como prática coreográfica. A compreensão de coreografia não está restrita ao sequenciamento de passos ou movimentos passíveis de repetição (Moraes, 2019). A escrita coreográfica é percebida como prática de pensamento e design de ação que com.põe ecologias de decisões, com procedimentos capazes de orientar modos éticos responsáveis, comprometidos com certas formas de coexistência, ainda que temporárias, no caso do encontro com uma obra artística. As ressonâncias geradas no encontro com uma obra de dança, por exemplo, são parte da experiência ética que abarca tanto as ações realizadas como as possíveis repercussões perfazendo um circuito de contatos e afetos.

Há nessa abordagem ética uma dimensão compositiva e relacional que conecta as nossas ações práticas e decisões ao escrutínio. Por serem éticas, essas ações precisam considerar e com.por com as alteridades. Nesses termos, a ética constitui-se por uma qualidade coreográfica que indaga: de que jeito estamos com.pondo umas com as outras, uns com os outros? Decidir pelos modos, ritmos e dinâmicas dessas com.posições gera possíveis dramaturgias de relações éticas em uma experiência coreográfica na dança, envolvendo artistas, público e toda uma cadeia que daí se desdobra de natureza curatorial, crítica, pedagógica, entre outras.

De que jeito estamos com.pondo umas com as outras, uns com os outros? Ao examinar os procedimentos coreográficos que constituem a "Biblioteca de Dança" esta pergunta ética primordial é expandida por meio de outras indagações: quais corpos irão com.por esta obra (dimensão também curatorial)? O elenco é formado por profissionais da dança ou por pessoas de outros campos? Quais peças de dança preexistentes serão lembradas e contadas ao longo do processo de criação e da realização da instalação? Quem decidirá quais peças serão contadas? Desde quais perspectivas essas memórias serão tratadas? Quantas obras cada artista lembrará e contará para o público? As obras serão contadas por uma pessoa artista depois da outra ou simultaneamente por todo o elenco? Quem decidirá a ordem das contações/cenas? Quem estará em foco e com a palavra - artistas e/ou público? E de quais modos? Como contar cada cena-capítulo transbordando as palavras, a partir dos próprios dizeres de cada dança que é lembrada? Onde acontecerá essa instalação - teatro, galeria, rua, biblioteca...? Como coreografar a escuta? Como historiografar a partir do corpo, dos afetos e do encontro?

●49

3. Performatividade ética na dança: discurso em ato

A articulação entre linguagem, palavra, escrita coreográfica e performatividade se apresenta como decisão ética expressiva na "Biblioteca de Dança". Na Filosofia da Linguagem, a teoria dos atos da fala proposta por J. L. Austin (1990) destacou um tipo de proferimento que não se enquadrava em nenhuma categoria gramatical reconhecida. Diferente de uma declaração

descritiva ou constativa, o proferimento performativo realizaria uma ação⁷ como quando, em um casamento, um alguém devido diz “eu declaro essas pessoas casadas” não para descrever algo, mas para constituir o ato de casar, não sendo considerado como mero equivalente a dizer algo.

Uma ação que é constituída pela fala gera um ambiente profícuo de implicação mútua entre linguagem, discurso e ato corporal. Na "Biblioteca de Dança" isso se dá por meio de oralidades, corporalidades e oralituras que desmotivam falsas hierarquias entre escrita e saber oral (Martins, 2021) e mesmo entre escrita alfabética e coreográfica. Desta forma, projeta-se uma performatividade ética no encaixe da linguagem como forma de ação e não como uma representação ou uma correspondência com a realidade somente.

Se a linguagem é pensada em termos de ação pragmática, ela tem a potência ética de constituir e compor realidades. A teoria do significado é, desse modo, substituída por uma teoria cujo enfoque está na investigação de como a linguagem tem significado, balizada a partir do seu uso, sendo uma forma de ação com seus procedimentos e modos éticos. Na "Biblioteca de Dança", entre a performatividade da linguagem e a sua posição coreográfica há uma simultaneidade entre discurso e ato, uma fala-ação que se dá no corpo e atua diretamente sobre o contexto estabelecido pela instalação, propondo significados ético-dramatúrgicos. Assim, a linguagem tem uma inflexão produtiva e não apenas reprodutiva, já que o performativo é um tipo de proferimento que nada constata, descreve ou relata, mas pratica uma ação. Na obra, palavra, movimento e gestos vinculam-se na produção historiográfica enquanto grafia de saberes inscritos no corpo (Martins, 2021), sem acento nostálgico, ao dar notícias sobre um passado que está em atualização imanente, dinamizando-se em ato.

⁷ Para Austin (1990), tais expressões precisam obedecer a algumas regras, convenções e contextos para que a ação aconteça efetivamente: "um proferimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio, etc. (...) em tais circunstâncias, não é levada a sério, mas de forma parasitária em relação ao seu uso normal, forma que se inclui na doutrina de estiolamento da linguagem" (Austin, 1990, p. 36). Ainda que o enquadramento proposto por Austin tente tirar artistas dessa agência performativa, diversas produções teóricas contemporâneas têm subvertido essa restrição, desdobrando a noção de performatividade em trabalhos como os de Butler (2000, 2001, 2003), Derrida (1991), Bhabha (2005) e nas artes, em contexto brasileiro, com Setenta (2008), Fabião (2012), entre outras.

Olá, eu sou um dos volumes da “Biblioteca de Dança”. O meu segundo capítulo é sobre uma peça de dança que eu não assisti uma, nem duas, mas três vezes. Nesta peça, que é um solo, o artista entra na cena, cruza o espaço e se posiciona de frente para uma parede. Ele bate com a cabeça nessa parede e vai escorregando com a cabeça apoiada na parede lentamente e paf. Ele cai no chão. Ele se levanta e bate com a cabeça nessa parede. Vai escorregando, escorregando e paf, Esse momento se repete algumas vezes. Bater, escorregar e cair. Eu sinto esse momento como uma anunciação. O título dessa peça diz exatamente do que se trata: Como Superar o Grande Cansaço. (Monte, 2022).⁸

Como coreografar uma historiografia tendo por matéria o encontro com uma dança que se deu não em um passado que passou, mas que segue passando - sem origem unívoca – em continuidade, em perseverante atualização performativa? Dança que reativa experiências progressas no corpo, na cena e na memória enquanto matérias de produção de pensamento e sentido, com todas as limitações e incompletudes que lhes são constitutivas, eticamente atravessada pelo inacabado. Para colar os cacos dessa história feita de movimentos e narrativas (*performance telling*)⁹, as práticas ficcionais e imaginativas são fundamentais na reconstituição desses arquivos, não como retratos falados de um passado fixado no tempo, mas considerando uma dramaturgia do fragmento (Fabião, 2012) ou mesmo uma “ética do pedacinho, do fragmento” (Rocha, 2022)¹⁰.

•51

⁸ Fragmento da cena-capítulo “É Sobre Isso e Tá Tudo Bem” da artista Cândida Monte na “Biblioteca de Dança” criada em referência ao solo de dança “Como Superar o Grande Cansaço” (2010) de Eduardo Fukushima.

⁹ Expressão que pode ser, livremente, traduzida por “contação de performance”, em que princípios da contação de história e da produção de narrativas dramáticas (*storytelling*) são implementados no relato, descrição e narração de obras cênicas como recurso de ativação da memória. A expressão “*performance telling*” foi associada à “Biblioteca de Dança” pelos artistas Melanie Mohren e Bernhard Herboldt durante a realização da obra “Das Festival” (2019) da qual a instalação fez parte.

¹⁰ Informação verbal. Frase proferida por Thereza Rocha no curso “Dança e Pensamento”, realizado pelo A Vila das Artes, complexo cultural da Prefeitura de Fortaleza, vinculado à Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (Secultfor) e gerido pelo Instituto Cultural Iracema (ICI), em 02/08/22.



Figura 1. Artista Cândida Monte em cena na "Biblioteca de Dança". Fotografia de Cayo Vieira.

Para Fabião (2012), a experiência do arquivo passa por uma disponibilidade psicofísica, tendo em conta que a relação com os documentos acessados - neste caso, performances e obras de dança preexistentes - é elaborada no encontro e no diálogo. A produção historiográfica dessa forma de arquivamento via corpo e cena, bem como as materialidades desses refazimentos performativos envolvem desejo, percepção sensorial, contexto, memória.

Na "Biblioteca de Dança", a ignição da ação não toma a obra ou situação coreográfica lembrada como assunto a ser relatado de modo impessoal ou descritivo - amparando-se em fatos e evidências pretensamente objetivos -, mas engaja-se em dar notícias dos afetos - nem sempre positivos - gerados no encontro com a obra que é contada em cada cena-capítulo. A historiografia da "Biblioteca de Dança" é realizada por agentes plurais em uma ética de arquivato (Fabião, 2012; Small, 2019; Marques, 2020;) que nunca cessará de

abrigar novas presenças e com posições e de reformular constantemente aquilo que é lembrado, contado e os modos pelos quais essas ações são realizadas.

Em conexão direta com a "Biblioteca de Dança", Marques (2020) evoca o conceito de *reenactment* praticado por artistas da dança e da performance na contemporaneidade. Em sintonia com o pensamento de Lepecki (2011; 2016), Marques reflete sobre a presença do *reenactment*¹¹ em processos de reencenação e reativação¹² de obras de dança e performance preexistentes, transmutando a experiência com a memória e com a história em ações incorporadas e compositivas cuja performatividade requer agência motivada por desejos e processos de subjetivação.

Lepecki (2016) examina práticas de tradução de obras e de *reenactments*, fazendo notar algo que é fundamental ao processo continuado da produção historiográfica: a incompletude originária e radical das obras artísticas que, desde a sua criação, trazem em si germes de futuridades. Assim, ao vir ao mundo, uma obra de dança envolveria princípios e matérias de relações futuras, seja na abertura de conexões em novos contextos históricos, seja como manancial de potências para traduções e transcrições vindouras. Desde a sua estreia, uma obra de dança traria consigo uma força de abertura para outras composições, performativizando a sua própria historicidade enquanto reinventa economias temporais que transvertem presente, passado, futuro.

O recurso de evocação de obras de dança preexistentes na "Biblioteca de Dança", embora não pretenda operar exatamente um *reenactment* ou reencenação das obras que conta, é também atravessado por operações de

•53

¹¹ De Laet (2018) elucida que no campo da história, o conceito foi introduzido pelo historiador e filósofo britânico Robin George Collingwood (1889-1943) em referência à ação de agentes históricos pela reconstrução de seus pensamentos e motivações. O termo inglês *reenactment* data de 1780 e diz sobre o ato de realizar novamente, para fins de reconstrução e refazimento de uma situação passada.

¹² Para Auslander (2018), "reativação" dá-se no contato-testemunho de um documento de registro de uma performance, sem que haja hierarquia entre arquivo, objeto-fonte e experiência registrada por meio de instrumentos audiovisuais e pictóricos. Tal perspectiva tira da centralidade a dimensão sincrônica - testemunhar algo no exato momento de seu ocorrido - enquanto a "verdadeira" e "legítima" experiência. No contexto brasileiro das artes performativas, Small (2019) e Machado (2014) problematizam essas projeções hierarquizantes entre obra-fonte - considerada "original" -, registro midiático e documentação encarnada, afirmando que cada modo desses configura uma experiência autônoma, pautada em seus próprios meios de realização, não devendo ser tributárias às obras tomadas como referências.

arquivamento, historiografia, tradução e reencarnação de trabalhos (Machado, 2014).

Os variados modos de arquivamento na dança ocorrem no corpo com sua natureza movediça e privilegiada, constituída por precariedades, pontos cegos, indeterminações de linguagem, falhas de memória, uma vez que o corpo como arquivo posiciona-se longe da moldura de um depósito documental e de um agenciamento burocrático voltado a uma gestão ruidosa do passado" (Lepecki, 2016).

Segundo Marques (2021), nas práticas contemporâneas de arquivamento engendradas pela dança, no projeto ético e os procedimentos da "Biblioteca de Dança" "desestabilizam-se também as tradicionais compreensões de arquivo: de repositório de armazenamento, registro e classificação de documentos, vestígios e rastros do passado, passa a ser pensado como um sistema complexo formativo, transformativo, disperso e dinâmico" (Marques, 2021, p. 90).

•54

4. Dentro da experiência

Sou um homem negro, tenho cabelos crespos, encaracolados; uso uma barbicha grisalha, óculos vermelhos com aros ovais e uso uma camisa creme. Atrás de mim, tem uma estante de livros. Sou um dos volumes da "Biblioteca de Dança" e tenho cinco capítulos. Hoje vou contar um deles para você. (Santiago, 2021).¹³

Na cena-capítulo da "Biblioteca de Dança" chamada "A dança que foi fundamental pra mim", Matias Santiago conta uma obra coreográfica que lhe foi fundamental por marcar algumas situações inaugurais em sua vida, quando, aos 15 anos, pegou um ônibus sozinho de sua casa, no subúrbio soteropolitano, e pela primeira vez entrou no Teatro Castro Alves (Salvador - BA). Ele narra as sensorialidades da sua chegada ao teatro, com escadarias de

¹³ Fragmento da cena-capítulo do artista Matias Santiago na "Biblioteca de Dança" em referência à coreografia "Sagração da Primavera" criada a partir da composição musical homônima de Ígor Stravinsky, por Oscar Arraes (1987). A coreografia citada trata dos ritos de passagem, é dividida em três estágios: nascimento, sacrifício e morte. A cena-capítulo está disponível em: <https://youtu.be/EbfXvIbyvuc?si=6-4lhTdkVvyHPfqy> Acesso em: 14/10/24.

mármore e portas de vidro, ressaltando que, quando adentrou a sala principal do teatro, sentiu, também pela primeira vez, o ar condicionado invadindo o espaço e imprimindo um frescor em seu corpo.

Na ocasião, ele tinha ido assistir ao Balé do Teatro Castro Alves dançando a "Sagração da Primavera", uma coreografia de Oscar Arraes. Dentre os aspectos que marcam aquela experiência iniciática, está o fato de a companhia ser formada por mulheres brancas com seus cabelos longos correndo pelo palco de um jeito peculiar. Em cena, ele diz:

Outro aspecto é que os bailarinos, os homens da companhia, eram todos negros e aí, naquele momento, eu comecei a me perceber mergulhado nesse universo da dança, vendo a possibilidade de que eu, futuramente, sendo um homem negro, poderia me tornar um bailarino dessa companhia, ser um desses homens. (Santiago, 2021).



•55

Figura 2. Artista Matias Santiago em cena na "Biblioteca de Dança". Fotografia de Larissa Lacerda.

O esquecimento é constitutivo da experiência ética de lembrar em historiografias encarnadas, que podem ser compreendidas como “escritas feitas tanto com o corpo em movimento quanto a partir das experiências que se desdobram de acontecimentos, ações, trabalhos de arte realizados no passado” (Castillo, 2020, p. 101).

Dado seu teor performativo e ficcional, nas cenas da “Biblioteca de Dança” não são utilizados outros tipos de registro da obra ou situação contada - a exemplo de fotos, vídeos, matérias de jornal, entre outros -, além do relato coreográfico da pessoa artista-livro, uma vez que a experiência não se propõe a comprovar a memória, mas a compartilhar com posições e afetações geradas nesse encontro. Como em um proferimento performativo, a contação acontece em primeira pessoa, com ações atualizadas e enunciadas no presente, um jeito de reativar os afetos que atravessaram a pessoa artista que conta, e de afetar também o público da “Biblioteca de Dança” que, em geral, é muito diverso. Cada artista do elenco põe-se sensível a essas diferenças, sendo capaz de contextualizar certas informações de acordo com os diferentes repertórios do público, se preciso fazendo perguntas como: “Você conhece o trabalho do artista Eduardo Fukushima?”.

•56

Cada cena-capítulo termina com uma pergunta ligada ao coração daquela contação, ao afeto mobilizador no encontro com a obra ou situação contada, com o propósito de engajar artista e público em uma conversa. Não se trata de uma pergunta sobre dança ou sobre aquela obra específica trazida na cena-capítulo, mas sobre algo que foi gerado no encontro daquela pessoa artista com aquela obra que ela conta que pode criar conexão com experiências do público.

Na obra, cada artista participante ocupa uma mesa com cadeiras ao redor, uma para si e as demais para o público. Ao sair da mesa, caso queira continuar na instalação, a pessoa visitante é encaminhada à bibliotecária para que ela a conduza a uma nova mesa. O público acessa a mesa no momento em que cada artista vai iniciar uma nova cena-capítulo que será escolhida, em negociação, pelo público junto a/ao artista. Ao final da conversa, as pessoas espectadoras podem continuar na mesma mesa para acessar uma nova cena-capítulo daquela/daquele artista-livro ou dar espaço a outras pessoas que estão aguardando na recepção da biblioteca junto a uma pessoa do elenco que assume a posição de bibliotecária. Assim, ainda na mesa, cada artista informa

à bibliotecária¹⁴ quantas cadeiras estarão disponíveis para uma nova leva de público, tendo em vista quantas pessoas decidiram ficar para acessar outras cenas-capítulos e quantas pessoas escolheram sair daquela mesa.

A bibliotecária também pode estimular uma "conversa de aquecimento" sobre os procedimentos da performance, falando, por exemplo, que cada artista participante é como um livro dentro da coleção da "Biblioteca de Dança" e que só é possível acessar uma mesa quando houver lugar disponível. A bibliotecária pode dinamizar um diálogo sobre o próprio ambiente da biblioteca, perguntando, por exemplo: "Você já veio a esta biblioteca? Você tem o hábito de frequentar bibliotecas? Quais práticas você realiza em bibliotecas?".

Junto ao público, a bibliotecária pode ainda refletir sobre a biblioteca enquanto espaço que produz coletivamente silêncio, conversa, história, ficção, encontro e conhecimento. Durante a instalação, o público pode chegar a hora que quiser e ficar quanto tempo desejar. Procedimento-ética da autonomia.

A performance pode acontecer tanto no horário usual de funcionamento da biblioteca, em período a ser acordado com o espaço, como em dias normalmente fechados ao público, a exemplo de finais de semana e feriados. A instalação respeita a dinâmica da biblioteca, mas negocia com sua dinâmica cotidiana, sendo realizada em um espaço que mantenha conexão com os demais ambientes frequentados pelas pessoas que a utilizam, a exemplo de salas de leitura e cantos reservados. A ideia não é produzir uma situação invasiva no espaço e para as pessoas que não estão participando do trabalho, mas gerar visibilidade para uma ação performativa na biblioteca, animando-a com uma experiência que nem sempre acontece ou é associada a esse tipo de espaço.

Cada procedimento da "Biblioteca de Dança" busca assegurar um circuito de intersubjetivação entre artistas, público e ambiente enquanto tecnologia coreográfica de coexistência e de compartilhamento de decisões. Para tanto, são levados em conta o espaço físico da biblioteca e o espaço expandido da memória e da historiografia produzidas colaborativamente por

¹⁴ Uma pessoa do elenco fica sempre na recepção do espaço desempenhando a função de bibliotecária cujas principais tarefas são: receber as pessoas visitantes, organizar a logística de ocupação das mesas, organizar como funciona o sistema coreográfico para o público e aproximá-lo do trabalho. A posição da bibliotecária é revezada por todas as pessoas artistas participantes ao longo das horas da instalação. No formato de três horas de duração, cada artista participante passa duas horas na mesa, trinta minutos como bibliotecária e trinta minutos em pausa.

meio de existências múltiplas. Nesse movimento, alteridade é a categoria ética que orienta as condições dramáticas para que a diferença (Deleuze 1988; Matos, 2014) se faça e se afirme, considerando cada presença que ali está, que comparece e transita. Assim, o dispositivo coreográfico tem o potencial de se constituir como com. posição processual de diferenciações e singularidades éticas e plurais.

Referências

AUSLANDER, Philip. **Reactivations: essays on performance and its documentation**. Michigan: University of Michigan Press, 2018.

AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução Danilo Marcondes Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. Tradução de: How to do things with words.

•58

CASTILLO, Nirlyn Seijas. **Processos de Refazimento e Historiografias Encarnadas para a Construção do Futuro**. In: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta Ramos; CADÚS, Eugenia (org.). Memórias e histórias da dança do por vir Salvador. 1.ª ed. Salvador: ANDA, 2020. p.101-114.

DE LAET, Timmy. **Corpos Co(se)m Memórias: estratégias de re-enactment na dança contemporânea**. Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, v. 9 n. 2, 2018, p. 133-153. Disponível em : <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43632>. Acesso em: 18 nove.2022.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FABIÃO, E. **Performance e História: em busca de uma historiografia performativa**. In: FLORES, Livia (Org.). Pelas Vias da Dúvida – segundo encontro de pesquisadores dos programas de pós-graduação em artes do Estado do Rio de Janeiro realizado no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes UFRJ, p.46-57, 2012.

FERNANDES, Ciane. **Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i2.5262. Disponível em:

<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>. Acesso em: 26 set. 2023.

_____. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística.** DANÇA: Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Dança, 2013, 2(3), 18–36. <https://doi.org/10.9771/2317-3777danca.v2i2.9752> Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752> Acesso em: 18/09/2023.

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

LEPECKI, André. **Singularities: Dance In The Age of Performance.** London and New York: Routledge, 2016.

●59

MACHADO NETO, Mario. **Reencarnação: Registro como Coreografia na obra 'Retrospectiva' de Xavier Le Roy.** 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Curso de Artes Cênicas - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

MARQUES, Roberta Ramos. **Uma Biblioteca de Dança “mais na carne”: histórias dissonantes das experiências com a dança para vidas presentes.** IN: revista do programa de Pós-graduação em Dança [recurso eletrônico] / Programa de Pós-graduação em Dança. Escola de Dança . Universidade federal da Bahia. Vol I - n. I, (jul./dez. 2012). - Salvador: EDUFBA, 2020.

MARTINS, Leda. **Performances do Tempo Espiral, poéticas do corpo-tela.** - 1ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATOS, Lúcia. **Dança e Repetição: cartografia de múltiplos corpos.** 2. ed. – Salvador: EDUFBA, 2014.

MONTE, Cândida. Episódio #10: É sobre isso e tá tudo bem. In: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. **Biblioteca de Dança**. Spotify: Perfil da Dimenti Produções, 2022. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/7oZluCtMUkV1dy1FsjhAoH?si=OXqPeDeHS3qMJrKYAzPT_w. Acesso em: 14/10/24.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. **O Conceito de Coreografia em Transformação**. Florianópolis: Urdimento, v.1, n.34, p. 362-377, mar./abr. 2019

Negri, Antônio. **Cinco Lições Sobre o Império - Coleção Política das Multidões**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

PAIS, Ana. **Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance**. Revista do Laboratório de Dramaturgia | LADI - UnB. Vol. 17, Ano 6, 2021.

•60

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São paulo: EXO experimental org; Ed 34, 2005. 72 p.

SANTIAGO, Matias. Capítulo 1: a dança que foi fundamental para mim. In: MACHADO, Neto; ALENCAR, Jorge. **Biblioteca de Dança**. YouTube: Perfil do Sesc Avenida Paulista, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EbfXvlbyvuc>. Acesso em: 14/10/24.

SMALL, Daniele Avila. **Historiografias de artista: escritas da história no teatro documentário contemporâneo**. 2019. 289 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019. Versão eletrônica.

TEIXEIRA, Tiago. **Inflexões Éticas**. 1.ed. - Salvador, BA: Devires, 2023.

Como Citar

"Biblioteca de Dança": procedimentos em com.posições po.éticas. ouvirOUver, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 43–61, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v20n2a2024-74051](https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-74051). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/74051>. Acesso em: 23 dez. 2025.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

**Dispositivo coreográfico: interfaces entre formação,
pesquisa artística e criação traçadas pela trajetória do
Provisório Corpo Grupo de Dança – UFU**

RICARDA ALVARENGA RIBEIRO

Professora efetiva do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia. É graduada em Ciências Biológicas pela UFU (2001), mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (2014) e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022- atual). Profissionalizou-se em dança contemporânea a partir de cursos, aulas, oficinas e experiências com diversos profissionais, iniciando com Wagner Schwartz e Fernanda Bevilaqua em Uberlândia. Atua como artista desde o ano 2000. Como dançarino participou de diferentes grupos e integrou o elenco da Cia. Municipal de Caxias do Sul (RS) entre 2003 e 2007. Após este período, seguiu atuando de forma autônoma como artista do corpo e da imagem criando trabalhos autorais em dança, performance, intervenção urbana, fotografia e vídeo. Atuou como diretor cênico de diferentes grupos e trabalhos, e também como designer de luz e filmmaker. No Curso de Dança da UFU além de ministrar disciplinas e coordenar o Provisório Corpo Grupo de Dança, segue realizando pesquisas teórico-práticas que relacionam arte, filosofia e a "estética da existência"; e desenvolvendo processos criativos enquanto artista do corpo e da imagem.

Contato: provisoriocorpo@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2073078789098181>

Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0000-7846>

• **Resumo**

Este artigo traz um relato de experiência que remonta a formação do Provisório Corpo Grupo de Dança, ativo há mais de 5 anos como projeto de extensão do Curso de Dança da UFU e a criação do espetáculo Dispositivo Coreográfico (2018) a partir do qual temos desdobrado outras obras. O ponto inicial do processo criativo aconteceu no ambiente da sala de aula, durante o desenvolvimento da disciplina Dança Contemporânea, num contexto em que buscávamos friccionar a ideia de dança com o conceito de dispositivo referenciado em especial na filosofia de Giorgio Agamben e Michel Foucault. No desenrolar dos processos e produções reconhecemos a importância do Curso de Bacharelado em Dança enquanto ambiente fomentador de experiências profissionais e de democratização do acesso à dança para o público em geral evidenciando o entrelace entre ensino, pesquisa e extensão que norteia o papel solidário, social e cultural da universidade para com a sociedade.

• **Palavras-chave**

Dispositivo, coreografia, dança contemporânea, filosofia

• **Abstract**

This article brings an experience report that dates back to the formation of the Provisório Corpo Grupo de Dança, active for more than 5 years as an extension project of the UFU's Dance Graduation and the creation of the show Dispositivo Coreográfico from which other works unfold. The starting point of the creative process took place in the classroom environment, during the development of the Contemporary Dance discipline, in a context in which we sought to reflect on the idea of dance with the concept of device, referenced in particular in the philosophy of Giorgio Agamben and Michel Foucault. In the course of the processes and productions, we recognize the importance of the Bachelor's Degree in Dance as an environment that promotes professional experiences and democratization of access to dance for the general public, highlighting the intertwining between teaching, research and extension that guide the solidary, social role and culture of the university towards society.

• **Keywords**

Device, choreography, contemporary dance, philosophy

Em sala: questões sobre dança contemporânea e o contemporâneo

O presente relato de experiência se faz entorno da criação e realização do espetáculo Dispositivo Coreográfico estreado em novembro de 2018 pelo Provisório Corpo Grupo de Dança¹ configurado como projeto de extensão do Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia. O movimento que deu origem tanto ao grupo como ao espetáculo se deu no ambiente de sala de aula quando, na função de docente, ministrei a disciplina de Dança Contemporânea IV no segundo semestre de 2016.

No decorrer daquele período buscamos reconhecer aspectos da contemporaneidade e as (in)definições conceituais do que possa vir a ser Dança Contemporânea acessando registros de trabalhos, leituras de textos, biografia de artistas, reflexões e experimentações de práticas compositivas. Dentre os textos abordados nos interessou em especial o livro “O que é o contemporâneo? e outros ensaios” do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) com destaque para o primeiro capítulo: “O que é o dispositivo?”

•65

Neste contato com o texto filosófico nos vimos diante de uma conjuntura de perguntas ontológicas associadas ao questionamento do próprio nome da disciplina em curso: Dança Contemporânea, o que é? Essa pergunta sempre que entoada, seja entre artistas, pesquisadores, estudantes ou públicos ecoa em definições reticentes por se tratar de um campo em acontecimento que se utiliza de diferentes modos e meios compositivos e que não se resumem em padrões, formas ou pensamentos estáveis.

Esse modo de entender e fazer dança teve início em meados do século XX em especial nos Estados Unidos e Europa. Um dos movimentos mais

¹ O grupo foi criado em março de 2017. Desde então tem recebido alunos de diferentes cursos como o de Dança, Teatro, Artes Visuais, Ciências Sociais, Jornalismo, Matemática e artistas da cidade não vinculados a universidade. No histórico de dançarines somam: Adriele Aquino, Alexandre Rodrigues, Aline Salmin, Ana Lara, Augusto Moraes, Bianca Lana, Bruna Freitas, Bruno Marcitelli, Bruno Ribela, Bruno Silva, Carol Vaz, Cecília Resende, Criss Silva, Deborah Caprioli, Dhyego Bertoldo, Ediberto Rocha, Eric Borges, Gabriel Mozer, Fernanda Lemos, Fernanda Oliveira, Guilherme Caeu, Herick Fernandes, Isabela Barreto, Isadora Brandão, Isabela Martins, Jemerson Bob, Jéssica Ribeiro, Languimar Soares, Lara Barcelos, Larissa Souza, Letícia Ferreira, Lucas Marques, Luciana Almeida, Lorena Piovezan, Madu Porto, Marcelo Ferreira, Michele Borges, Matheus Davi, Matheus Gotti, Milene Chiquio, Natália Dreossi, Ricarda Alvarenga, Ricardo Moraes, Victoria Burim, Wesley Claudino, Yasmin Gusella e Yumi Ishikawa.

importantes se deu no início da década de 60 através do coletivo *Judson Church Theater*² composto pela interação entre artistas da dança, música, teatro, cinema e artes visuais que compartilhavam o desejo de experimentar novos modos de composição. Eles e elas estavam próximos de outros movimentos artísticos que emergiram mais ou menos no mesmo período como os *happenings*, a *performance art*, a arte conceitual e a *body art* com os quais compactuavam interesses estéticos, políticos e ideológicos tais como a desconstrução da representação, a rejeição de significações óbvias, a utilização de ações e gestos cotidianos como material de composição, a não separação entre arte e vida, a utilização de espaços diversos para apresentações como parques, igrejas, telhados, etc., o interesse pelos processos em detrimento do produto final, assim como, o uso de objetos, improvisações, tarefas e jogos (MOURA, 2004).

•66

A partir do desprendimento de formulações tradicionais pré-determinadas sobre dança e arte emergiram novas possibilidades sensoriais, motoras, espaciais e cognitivas associadas a expansão de relações entre linguagens de arte, a investigação de novas e técnicas e tecnologias, e a aproximação com outros conhecimentos como a educação somática, os estudos antropológicos, filosóficos, históricos, científicos, etc. Essa capilarização do pensar-fazer dança conectada às insurreições da arte pós-moderna abriram campo para uma infinidade de possibilidades estéticas. Desse modo, ao nos perguntarmos o que é dança contemporânea nos vemos enquanto testemunhas de um campo experimental que se alarga desde seu surgimento.

Sobre a difícil tarefa de buscar responder à questão a pesquisadora Ana Maria de São José aponta que:

a(s) resposta(s) para essa pergunta é sempre a mesma: não existe apenas um conceito que possa dar conta da complexidade da dança contemporânea, não existe apenas um caminho para se pensar a dança que é realizada na contemporaneidade, não existe apenas uma dança

² O Coletivo foi acolhido pela Judson Church, igreja Batista em Grenewich Vilage, bairro de Nova Iorque. Surgiu de uma mostra de resultados de um Workshop de Robert Dunn. Se manteve ativo entre 1962 e 1964. Dentre as artistas integrantes estavam Yvone Rainer, Steve Paxton, Lisa Nelson e outros artistas diversos.

contemporânea por se tratar de construções coreográficas diversas, provenientes de lugares e culturas diferenciadas.

O artista e pesquisador Paulo Caldas considera que “parece ser da própria natureza da área a indefinição ou a definição provisória ou a definição negativa (é dança contemporânea o que não é clássico, o que não é jazz, o que não é dança de rua).” (CALDAS, 2010, p.65). Estas danças citadas e outras tantas como a dança do ventre, a dança moderna, a dança de salão, etc. são reconhecidas enquanto estilos identificáveis por um certo número estável de signos que as compõe - conjunto de movimentos específicos, estética, contextos e normas. Já a dança contemporânea se apresenta enquanto um gênero de dança que dissolve definições únicas e exclusivas.

Para a pesquisadora e professora Tereza Rocha diante da questão ontológica sobre o campo da dança contemporânea, “mais interessante do que tentar respondê-la e retornar ao mundo, a tranquilidade pela reconhecimento, talvez seja pensar que esta pergunta não tem resposta e, na recusa (política) de respondê-la, fazer a genealogia da pergunta.” nesse sentido “a própria pergunta é sua resposta própria (mais apropriada) (ROCHA, 2010, p.2).”

•67

Este circuito de retroalimentação da pergunta não recai somente sobre pesquisadores/fazedores das artes, mas também, para a audiência a quem os trabalhos são oferecidos. É flagrante o estranhamento que determinados trabalhos de dança contemporânea podem causar ao público e diante disso a reverberação da questão: mas isso é dança? Ao abordar as produções de artistas precursores e seus sucessores, Christine Greiner (2009) reconhece que muitas são identificadas como “anti-danças” no sentido que começaram a desafiar os padrões mentais e motores e questionaram convenções, molduras e modos de agir ampliando suas manifestações de forma radical. Em uma perspectiva semelhante André Lepecki (2017) em seu livro “Exaurir a Dança: performance e a política do movimento” chama atenção para artistas que revogaram o ato-parado ou a desacelerado evidenciando trabalhos que desobedeceram a ontologia da dança vinculada a ideia de coreografia enquanto “fluxo e continuidade de movimento”, associada ao projeto moderno de civilização fundamentado na contínua agitação dos corpos e ações no mundo.

As perspectivas de uma arte desobediente e as questões sobre a dança e o contemporâneo, que guiavam os interesses da disciplina, ecoaram com a

ideia de Giorgio Agamben quando diz que os contemporâneos são raros, são seres estranhos que vivem de certo modo, inadequados à sua época não podendo coincidir perfeitamente com ela. Dessa maneira, para “ser contemporâneo” não basta habitar o tempo da atualidade e nele viver em aderência, mas sim e sobretudo, estar consciente de que estamos lidando com o inapreensível vivenciando um limiar de “um ainda não” e de “um não mais”, vivendo entre o que está por vir e o que já passou e ainda persiste.

Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter o fixo olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar (AGAMBEN, p.65)

•68

Sobre este ponto de vista, para ser contemporâneo é preciso ser capaz de perceber na atualidade um certo anacronismo. Trata-se de saber-se sujeito constituído pelas linhas da história e ao mesmo tempo um agente tecendo, no escuro, novas malhas de saberes e fazeres que emergem na conjuntura do agora se apresentando “na forma de um muito cedo que é, também, um muito tarde, de um já que é, também, um ainda não”. (AGAMBEN, 2009, p.66). Os contemporâneos são inquietos seres em transformação que, conscientes do passado, desafiam estruturas normativas dominantes afirmando novos modos possíveis de existir no presente. Tal perspectiva vai ao encontro do que temos feito e dito em/sobre dança contemporânea entendida enquanto campo em acontecimento e expansão cujos meios e modos se dão em uma evolução multilinear, descendendo de acúmulos e rupturas de concepções de danças do passado e ascendendo em um campo ampliado de liberdade expressiva.

Em contexto pedagógico, reconhecendo a amplitude deste campo da dança nos perguntamos: por onde começamos quando nos propomos a criar um processo artístico? Como poderíamos em sala de aula, frente a diversidade de corpos, vivências técnico-criativas e interesses desenvolver um trabalho em coletivo? Essas perguntas se tornaram nosso desafio e nos impulsionou a realização de experimentos que, posteriormente, culminaram na criação do Dispositivo Coreográfico.

Ainda em sala e fora dela: sobre dança e dispositivos

Insistindo na aproximação com os estudos de Agamben referenciados em Foucault, seguimos no processo de reflexão e fricção entre filosofia e dança buscando ferramentas conceituais para análise e composição. Se por um lado o filósofo aborda a ideia de contemporâneo como inapreensível, por outro, nos traz um conceito mais facilmente identificável e de intensa proliferação nas dinâmicas da contemporaneidade. Trata-se da ideia de dispositivo tomada enquanto uma rede de tecnologias de captura do sujeito. “Um conjunto de práxis, de saberes, de medidas disciplinares, de instituições e objetos cujo objetivo estratégico é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamento dos indivíduos.” (AGAMBEN, 2009, p.39) Presentes em toda a história do processo civilizatório o autor considera que o primeiro dispositivo que a humanidade se deixou capturar há milênios foi a própria linguagem, a partir da qual, uma rede gradativa e infinita de dispositivos foi criada em nome da modulação, formulação e controle das subjetividades dos seres vivos.

Ao desenvolver o conceito Agamben toma como referência a filosofia de Michel Foucault em que o termo aparece conceituado como:

•69

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2000, p. 244).

Em concordância com Foucault, Agamben expande e atualiza as considerações sobre o conceito:

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as

fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares (AGAMBEN, 2009, p.40).

Pontuada a ideia foucaultiana e a sua ampliação de enunciados enquanto redes estratégicas de capturas que orientam, interceptam, modelam, controlam e asseguram os gestos e os discursos, nos perguntamos: não seria essa a estratégia da dança? Apoderar-se do gesto e colocá-lo a serviço dos discursos, dos modos e das organizações sociais? Se vislumbrarmos um sim para essa pergunta, poderíamos em consequência considerar uma coreografia como um dispositivo? Que condiciona, modela e orienta os gestos e os colocam à serviço do criador, destinando-se à uma exibição pública de um pensamento em dança?

•70

Desde as rupturas com os modos tradicionais do balé, iniciados pela dança moderna no começo do século XX, e a radicalização das formulações forjadas pela dança contemporânea a partir da década de 60, vemos expandir as proposições de métodos e modos que complexificaram a organização e compreensão da dança e da coreografia – em suma, presenciamos o alargamento estratégico desses dispositivos. André Lepecki (2017) ao mencionar a origem do termo coreografia enfatiza o contexto e profissão de seus criadores - um padre professor de balé e um advogado, que no século XVII utilizam o termo *Orchesographie* em função da codificação da dança através de notação dos passos associados as notas musicais assegurando uma execução técnica e obediência regrada dos movimentos. Desde a origem do termo até os dias de hoje, seus significados foram se tornando cada vez mais amplos e abertos sem deixar, no entanto, de corresponder a uma captura do gesto em nome de um projeto de movimento/ação/ideia voltado à execução de uma composição, um roteiro, um pensamento que produz e expõe discursos formulando uma dramaturgia de corpos e contextos.

Confluindo com as considerações de Gilles Deleuze, outro filósofo que se dedicou ao conceito a partir de Foucault:

Pertencemos a certos dispositivos e neles agimos. A novidade de um dispositivo em relação aos anteriores é o que chamamos sua atualidade, nossa atualidade. O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo

em que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer, o outro, nossa diferente evolução. É necessário distinguir, em todo o dispositivo, o que somos (o que não seremos mais), e aquilo que somos em devir: a parte da história e a parte do atual. A história é o arquivo, é a configuração do que somos e deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço daquilo em que vamos nos tornando. Sendo que a história e o arquivo são o que nos separa ainda de nós próprios, e o atual é esse outro com o qual já coincidimos (DELEUZE, 2015, p.93).

Se assim estamos entre o arquivo e a atualidade, e considerando viável reconhecer a dança como um dispositivo, nos lançamos a outras questões motivadoras do processo de pesquisa e formação: o que somos então enquanto dançarinos? O que não seremos mais? Que tipo de dança estamos fazendo ou podemos fazer? Que tipo de dançarinos pesquisadores estamos nos tornando? Como podemos reconhecer na dança sua atualidade?

Da sala para os palcos, praças, pixels e páginas

•71

Cientes de não haverem pressupostos determinados para um processo de criação, e desejosos por exercitarmos questões levantadas, decidimos partir da experiência de auto-observação da postura bípede. Inspirados na *Small Dance* de Steve Paxton, “prática de observação dos constantes ajustes de equilíbrio sobre os dois pés” (ROSA SCHRAMM, 2018) nos dedicamos a observar o ato-parado e o que se move no corpo enquanto estamos em pausa, considerando nossas posturas e os micro ajustes do corpo para a manutenção do equilíbrio. A partir daí, seguimos pela observação do ato de caminhar procurando perceber individualmente os próprios padrões posturais dinâmicos – a relação entre sola dos pés e o chão, a posição de quadris e da cabeça, o balançar dos braços. Ampliando o exercício de si para a relação entre o grupo, nos dedicamos a identificar semelhanças e diferenças entre as posturas caminhanças dos integrantes, ativando um laboratório de percepção coletiva. Em seguida, passamos a observar também o espaço de trabalho - uma ampla caixa preta de concreto, com paredes altas, chão liso e janelas gradeadas - uma sala de um curso de graduação em dança em uma universidade pública no interior de Minas Gerais. Tratamos de olhar para os diferentes fatores do contexto: físicos, históricos, institucionais, geoculturais tratados enquanto

conjunto de dispositivos com os quais coexistíamos e desejavamos friccionar potências de uma criação artística.

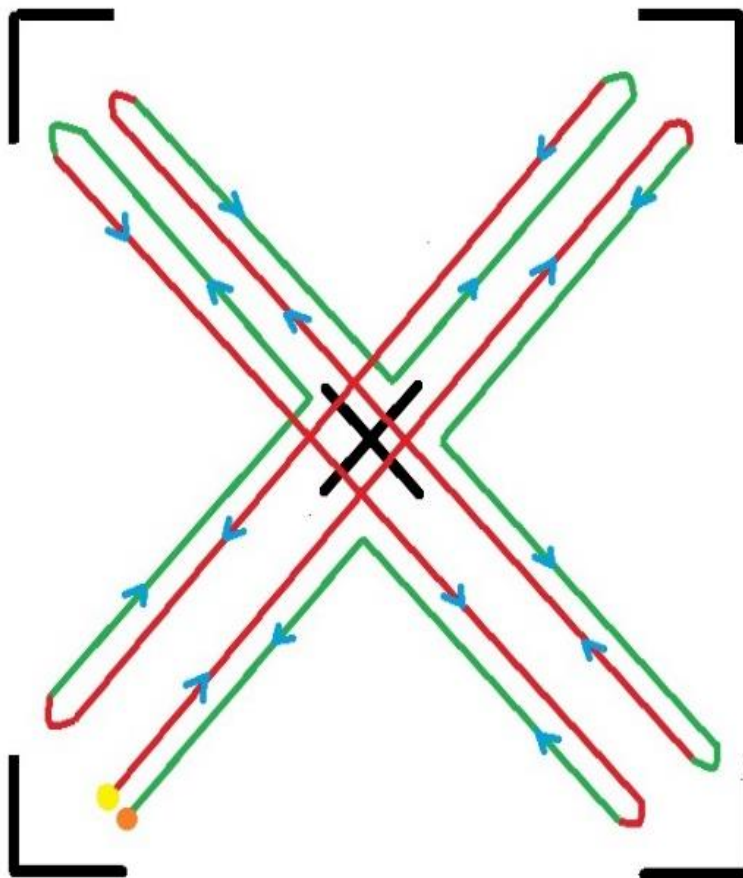
Investindo nas caminhadas decidimos testar a proposição de regras coletivas que conduzissem a uma marcha sincronizada formulando um dispositivo de direcionamento dos passos. Optamos por realizá-lo sobre um quadrado marcado no chão por suas quinas e por um x no centro realizando um espelhamento das paredes da sala de trabalho, que nos condicionava em um cubo de concreto. Avançando em uma dinâmica coreográfica de passos e direções sob as linhas demarcadas, buscávamos refletir sobre os modos de condicionamento dos sujeitos segundo regras e regulamentos que modulam nossas vidas, seja de forma mais concreta como as vias de trânsito, os corredores, as catracas, as filas que determinam nossos movimentos; ou mais subjetivas, como os pensamentos, os valores, a ética, a moral, os modos de vida, etc.

•72

Finalizado o semestre, chegamos a uma partitura de passos e trajetos que intuímos ser o possível começo de um trabalho. Com a confluência de desejos de parte do grupo de discentes em dar prosseguimento a investigação, iniciamos no semestre seguinte em 2017 o projeto de extensão Provisório Corpo Grupo de Dança, a partir de momento, composto também por novos integrantes advindos do próprio Curso de Dança, de outros cursos de graduação e comunidades da cidade de Uberlândia.

Inspirados na ideia de criar um dispositivo coreográfico como uma espécie de jogo orientador de passos e direções, apostamos a priori em uma estética minimalista afirmando uma partitura de base a ser repetida e desdobrada sobre as linhas diagonais do quadrado. Nela os dançarines partem de uma das quinas (o ponto zero) avançando em linha reta em direção a sua oposição, caminhando num pulso comum, entremeado por mudanças síncronas de lateralidade e frontalidade. A chegada até a quina oposta é marcada por um giro, cuja finalização posiciona a frontalidade dos dançarines novamente para o x do centro. O retorno sobre a diagonal segue quase o mesmo sequenciamento de movimentos, mas antes de chegarem ao centro, o grupo quebra a direção para a esquerda, completando a frase coreográfica na quina da outra diagonal. Esta lógica direcional sucessiva se desenvolve por aproximadamente 1 minuto e 40 segundos, desenhando virtualmente uma trajetória matemática que perpassa os 4 quadrantes por 2 vezes. O desenho de base é completado quando os dançarines retornam ao ponto inicial de partida

pela segunda vez (Figura1). A disposição espacial do grupo também é marcada por um quadrado delimitado por quatro pessoas que marcam suas pontas (Figura 2).



•73

Figura 1. Desenho esquemático da trajetória da partitura de base do trabalho. O ponto amarelo indica o local de saída (o ponto zero) e o laranja, o de chegada. Imagem desenhada por Ricarda Alvarenga.



Figura 2. Frame de filmagem de drone do ensaio do Dispositivo coreográfico, 2018. Praça Cívica de Uberlândia. Fotografia de Yuji Kodato.

•74

Ao longo do trabalho repetimos a mesma trajetória em toda a sua duração. A cada retorno ao ponto zero vamos acrescentando alguns fatores combinantes que alteram o desenho do conjunto, tal como: metade do grupo sai com o pé esquerdo e a outra metade com o pé direito – o que resulta na divisão do grupo durante as quebras de diagonais; saída organizadas em cânone com um tempo de diferença entre cada um, organizações em 4 filas saindo com 4 tempos de diferença, etc. Cada mudança resulta em diferentes geometrias de conjunto forjadas na manutenção da lógica de base e sua execução exige um domínio preciso das regras determinantes. Para isso é necessário que cada dançarine reconheça a necessidade de ajustar o tamanho dos passos bem como a de realizar pequenos desvios quando necessários para evitar que se choquem. Na formulação desenvolvemos uma espécie de máquina coreográfica ativada por um jogo encarnado na observância das leis, regras e regulamentos ativos. Sobre a ação em *looping* na duração do trabalho é comum encontrarmos nos relatos dos dançarines a sensação de transe, ativado pela repetição continuada do fluxo determinante que envolve os passos e caminhos traçados, individual e coletivamente.

A partir de um ponto específico do trabalho, um pouco além da metade de sua duração total de aproximadamente 35 minutos, a estrutura vai se transformando gradativamente em uma improvisação cujas regras básicas se dão (1) na manutenção dos deslocamentos somente sobre as diagonais e (2) na permanência de pelo menos dois dançarines executando, revezadamente, a partitura original de passos. Como acontece nas dinâmicas da vida em sociedade, sabemos não ser possível mudar determinadas regras e valores do mundo, no entanto, poderemos exercitar nossas capacidades de pensar, agir e existir de maneiras mais autônomas produzindo desvios nos padrões normatizantes. Nesse sentido a improvisação funciona então como uma prática de ação e expressão das individualidades e suas interações em conjunto. Nos termos de nossos estudos, tratamos de partir de um processo de subjetivação coletiva para um processo de individuação, exercitando sobre a norma coreográfica certos graus de profanação dos mecanismos originários.

Enquanto a coreografia permanece homogênea, observamos uma massa de 16 pessoas se movendo de forma sincrônica em composições geométricas precisas, mas a partir do momento em que cada dançarine começa a operacionalizar sua liberdade expressiva seus corpos e ações se destacam na máquina coreográfica deixando à mostra suas individualidades, suas presenças, habilidades compositivas e bagagens técnicas, estéticas, éticas e políticas. Desse modo, vamos friccionando questões sobre atualidade e arquivo, evocando as reflexões/ações sobre que dançarines/pessoas temos sido e sobre o que/quem vamos nos tornando a partir de nossos estudos, investigações criativas, discursos, relações, escolhas e práticas.

•75

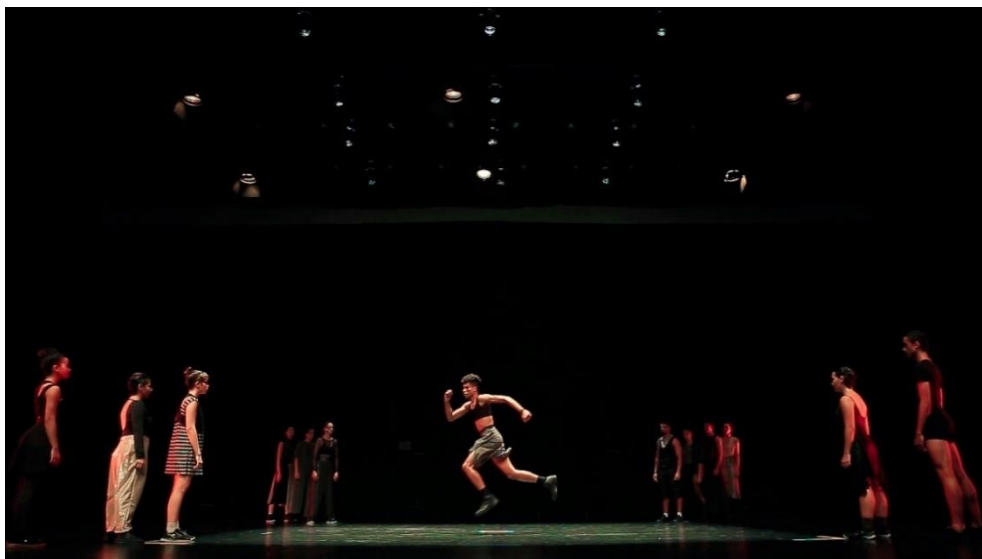


Figura 3. Imagem do Dispositivo Coreográfico no Teatro Municipal de Uberlândia, 2018. Fotografia de Luana Diniz.

•76

Acrescentando camadas ao trabalho uma trilha sonora foi composta pelo músico Ricardo Ramos e o figurino desenhado pela artista visual e costureira Renata Lima. No formato original estreado no Teatro Municipal de Uberlândia, para além da coreografia descrita, absorvemos a versatilidade da arquitetura do teatro projetada pela equipe do Oscar Niemeyer cujo palco pode estar voltado para dentro, como um teatro tradicional, ou para fora, quando aberto o grande portão de fundo do palco voltando sua frontalidade para um pátio externo.

Atentas à arquitetura, criamos uma versão do trabalho em que o início se deu na perspectiva tradicional de palco italiano voltado para dentro. No entanto, depois de 20 minutos de apresentação implementamos uma virada dramática. Os portões se abriram como cortinas de um ciclorama de ferro dando a ver a cidade ao fundo. Uma luz roxa invadiu o teatro de fora para dentro e um drone subiu a altura do olhar do expectador. Nesse momento criamos uma fissura entre os limites do dentro e do fora e apresentamos um novo corpo dançante do trabalho: o drone - dispositivo ícone da captura da imagem na contemporaneidade.

Os dançarines, prosseguindo a execução da coreografia, foram pouco a pouco descendo do palco pela rampa de fundo que leva ao pátio. As portas laterais de saída de emergência do teatro foram abertas e o público foi induzido a se mover para fora. No pátio externo, uma estrutura de luz e as marcas no chão remontavam o quadrado cênico, onde o trabalho foi reiniciado, agora na configuração do público em formato de arena.



•77

Figura 4. Imagem do Dispositivo Coreográfico no pátio externo do Teatro Municipal de Uberlândia, 2018. Fotografia de Luana Diniz.

A coreografia foi então retomada seguindo seu desenvolvimento até culminar na improvisação estruturada. Na duração deste segundo ato o drone capturou imagens do espetáculo e do público e elas foram projetadas, ao vivo, na parede externa do teatro. Sobre esta configuração podemos encontrar um relato de expectadora publicado em um ensaio escrito pela filósofa Carolina Gomes em seu blog pessoal após a estreia:

Me perguntava pela relação entre as séries de repetição dos dançarinos e a captação e projeção das imagens de todos nós. O drone repetia esse

processo escancaradamente no espetáculo. Um desvelamento direto do controle. Há uma distância temporal que é preenchida por acumulação simbólica (imagens acumuladas, lembranças) entre os atos do dispositivo de captar, acumular, sequenciar e projetar. O que se coloca nos intervalos entre cada um desses atos é o que produz os controles!? Um dentre tantos aspectos que o espetáculo desnudava evidenciou o dispositivo numa autonomia política ao estabelecer relações entre os corpos dançantes e os corpos espectadores. Se havia distinção até então, com a entrada do drone na cena, todos passamos a personagens, estrategicamente captados, acumulados, sequenciados e projetados, portanto, deliberadamente controlados (GOMES, 2018).

Sobre este retorno consideramos reconhecer a eficiência estratégica de nossa intenção em capturar os gestos do público, seja deslocando-o de dentro para fora do teatro, seja revelando a imagem da presença de todos através da projeção de seus espectros na parede externa, situação em que tornava a todos parte eminente da obra.

•78

Após a estreia em 2018 seguimos até o final de 2019 dançando o trabalho em diferentes contextos e situações. Entendemos que a coreografia funcionava também separada de dispositivos acoplados à trama original – as luzes, a música, ou mesmo o próprio drone. Obviamente que desnudada destes recursos ela assumia outras características estéticas, menos espetaculares e mais intimistas, em que o público muitas vezes se sentiu atraído pela máquina entrando na cena durante as improvisações e até mesmo pedindo que ensinássemos a coreografia de base após o final das apresentações. Na expansão das experiências dançamos em praças, quadras esportivas, festa de música eletrônica, arena e saguões de diferentes cidades, para diferentes públicos de modo a nos relacionar com outros espaços, arquiteturas e contextos.

Durante os dois anos seguintes, pausados pelo isolamento em função da crise sanitária causada pela pandemia de Covid-19, o grupo se manteve ativo através dos encontros *online* seguindo o desenvolvimento do projeto de outras maneiras. Investimos então na criação de um livro-dança cuja estruturação se deu enquanto um exercício de tradução da coreografia para o papel, não como notação ou catalogação, mas como produção de um objeto a ser manipulado/coreografado pelo leitor. No presente momento estamos no

processo de finalização do livro com o lançamento previsto para dezembro do presente ano, conjuntamente com o site do grupo.

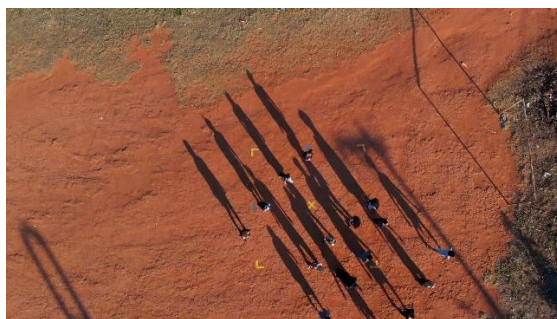


Figuras 5, 6 e 7. Imagens do teste de impressão do livro-objeto Dispositivo Coreográfico, 2021. Fotografias de Ricarda Alvarenga.

Com a retomada das atividades presenciais em 2022 retornamos aos ensaios e demos sequência ao espetáculo realizando uma temporada de apresentações financiada pelo Fundo Municipal de Cultura de Uberlândia. Desta vez o projeto foi associado a uma nova produção, a realização do Videodronedança³, uma obra audiovisual produzida em parceria com o cineasta Yuji Kodato a partir da captura de imagens de 7 apresentações realizadas em praças, quadras e paisagens naturais e rurais do município. Esta experiência aprofundou a relação coreográfica com o drone e desvelou uma coreocartografia afetiva dos chãos da cidade e arredores. Lugares onde nos reconhecemos e nos afirmamos enquanto dançarines e pensadores de nosso tempo-espço.

•79

³ A obra estreou no dia 13 de outubro deste ano na Mostra Paralela arte.corpo.performance realizada em Uberlândia. Enquanto estiver circulando por festivais permanecerá acessível somente em exposições oficiais.



•80



Figura 8 a 15. Frames do Videodronedança Dispositivo Coreográfico. Uberlândia, 2022. Fotografias de Yuji Kodato. Fig. 8. Praça Ismene Mendes, 9. Quadra de Skate Jardim

América, 10. Assentamento Glória, 11. Praça Sérgio Pacheco, 12. Cachoeira do Bom Jardim, 13. Distrito de Martinésia e 14. Cachoeira do Bom Jardim e 15. Assentamento Glória.

Considerações em fluxo

•82 Traçando um retorno ao movimento inicial de nossa pesquisa, ressaltamos sua origem no espaço disciplinar pedagógico da sala de aula em que buscamos olhar para nossos corpos, presenças e agenciamentos e friccionar questões históricas, filosóficas e artísticas atravessadas por conceituações de contemporaneidade e de dispositivos; bem como sobre as (in)definições sobre dança contemporânea. Das questões entre arquivo e atualidade, emergiu o Dispositivo Coreográfico enquanto projeto continuado, elaborado como um procedimento estratégico em que primeiramente os corpos se conformam às regras dos passos e trajetos para posteriormente se posicionarem e se revelarem enquanto individualidades relacionais. Ações estas que ativam as interações entre pessoas, espaços, materialidades, ambientes e tecnologias acionadas em um mecanismo facilitador de autonomies de criação e composição ética, estética e política contribuindo para a elaboração de experiências, formação crítica e exercício profissionalizante de seus integrantes.

Com a circulação do trabalho pela cidade e arredores ampliamos a reverberação de nossos estudos e a versatilidade das apresentações. Descobrimos camadas diversas do trabalho: a relação com os diferentes chãos e ambientes, as negociações com os espaços e contextos, os encontros com públicos distintos, a permeabilidade da coreografia à entrada de transeuntes, bêbados, cachorros e outros encontros incidentais que ambientes externos proporcionam. Mobilizamos uma dança com o drone, capturamos e projetamos imagens, desenvolvemos dramaturgias diversas e sobrepostas: no palco, nos espaços públicos, nas páginas de um livro-dança, na virtualidade da obra audiovisual. Com tudo isso, para além das experiências expandimos a circulação da produção do Curso de Dança para fora das paredes da universidade.

Enquanto ação formadora e extensionista, reconhecemos nos processos e nas realizações continuadas a efetivação da tríade ensino, pesquisa e extensão sobre a qual se sustenta o conceito de universidade, que em nosso caso específico, reafirma a dança enquanto campo profícuo de investigação,

desenvolvimento e formação de agentes dançantes e de espectadores pensantes engendrando uma capilarização da produção e dos fazeres em dança realizados no espaço universitário e ramificados às comunidades diversas expandindo assim, o alcance das artes enquanto dispositivo de pesquisa, composição e fruição de pensamentos, devires e afetos compartilhados em espaços diversos, múltiplos e democráticos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

CALDAS, Paulo. **Deriva críticas**. Temas para a dança brasileira / Organização de Sigrid Nora. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

DELEUZE, Gilles. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Passagens, 2015.

●83

FOUCAULT. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. **Sobre a História da sexualidade**. In: _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243 – 27.

GOMES, Caroline. **Dispositivos coreográficos: (des)posando efeitos de (des)controles**. 2018. Disponível em: <https://visaodiscreta.blogspot.com/2018/12/dispositivos-coreograficos-desposando.html> Acesso: 1º de novembro 2022.

GREINER, Cristine. **O corpo e as suas paisagens de risco: dança/performance no Brasil**. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.7, p. 180-185, out. 2009.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento**. São Paulo: Annablume, 2017.

MOURA, Michelle. **Performance Art e a dança pós-moderna americana do Judson Church Theater**. *Relachê* – revista eletrônica da Casa Hoffmann, 2004.

RABINOW, Paul & DREYFUS, Hubert. Michel Foucault: **Uma Trajetória Filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995.

ROCHA, Tereza. **Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade**. Cadernos Virtuais De Pesquisa Em Artes Cênicas, 2010. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/754> Acesso: 1º de novembro 2022.

SCHRAMM, Rosa. A pequena dança e a Técnica Alexander: um estudo do equilíbrio com a caminhada para trás. Repertório, 1(31). PPGAC-UFBA-Escola de Teatro, Salvador-BA, 2018.

Disponível em:
<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/issue/download/1685/338> Acesso: 1º de novembro 2022.

•84

Como Citar

Dispositivo Coreográfico: interfaces entre formação, pesquisa artística e criação traçadas pela trajetória do Provisório Corpo Grupo de Dança - UFU. ouvirOUver, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 62–84, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v20n2a2024-64575](https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-64575). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/64575>. Acesso em: 23 dez. 2025.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

ENRAIZEIRAS: lembrando políticas do chão

JULIANA MARIA GRECA
DANIELA ISABEL KUHN

Juliana Maria é artista-docente da dança, coordenadora do Links Núcleo de Dança UTFPR. Licenciada em Educação Física (UFPR), Bacharel em Dança (UNESPAR), mestre em Artes (UDESC) e doutoranda em Tecnologia e Sociedade (UTFPR). Desde 2013 é professora na UTFPR, atuando junto ao Departamento de Filosofia e Ciências Humanas. Seus projetos mais recentes foram: Histórias Dançadas – cultura popular em movimento; Dança e Economia Solidária; Grupo de Estudos em Videodança. Também trabalhou na criação dos filmes “Para o coração selvagem” e “Língua da terra”, onde foi responsável pelo roteiro, direção artística e de montagem. Atualmente se dedica à investigação e criação em Ecoperformance.

Contato: jugreca@gmail.com

Afiliação: Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6157255439986527>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8258-908X>

•86

Daniela Kuhn é artista-docente da Dança, coordenadora do Links Núcleo de Dança UTFPR. Bacharela e licenciada em Dança (UNICAMP), mestre em Artes Corporais (UNICAMP), doutora em Tecnologia e Sociedade (UTFPR). Docente do curso de bacharelado em Educação Física da UTFPR. Desde 2019 atua como coordenadora e artista do projeto de extensão “Mulheres que Dançam: corpo e autoconhecimento”, investigando, movendo e criando no corpo metodologias que propiciem rupturas dançantes para a pulsão de vida.

Contato: danielakuhn72@gmail.com

Afiliação: Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8052541271348815>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1325-1661>

• **Resumo**

Em movimento de *re-enactment*, damos passagem à escrita deste artigo assumindo-o como um plano de composição da diferença, tendo por objetivo retornar e re-acionar a dança Enraizeiras. Neste re-fazer, acolhemos os seis planos de composição sugeridos por André Lepecki, os quais juntos neste texto, evocam a política do chão desde onde o dançamos-escrevemos. Perscrutando as discussões implicadas às dimensões de cada plano e a partir de suas ressonâncias, apresentamos as abordagens teórico-práticas vinculadas ao contexto afetivo e ao processo de criação das dramaturgias, de corpo e de cena, de Enraizeiras. Imagens contribuem para composição de uma escrita cartográfica. Amparadas pela perspectiva de descolonização do inconsciente, de Suely Rolnik, compartilhamos os possíveis contornos micropolíticos de nossa incursão epistemológica decolonial, enquanto práxis feminista e artística que lembra nossa política do chão: re-territorializar o corpo-território em devires-coisa imanentes ao território-terra. Afinal, infindáveis são os mundos que pedem passagem às suas raízes.

• **Palavras-chave**

Artista-docente, dança contemporânea, corpo-território, epistemologia decolonial, feminismos.

• **Abstract**

In the movement of re-enactment, we give way to the writing of this article by assuming it as a plan for composing difference, aiming to revisit and reactivate the dance Enraizeiras. In this re-making, we embrace the six planes of composition suggested by André Lepecki, which together in this text, evoke the politics of the ground from where we dance-write. Examining the discussions related to the dimensions of each plan and from their resonances, we present the theoretical-practical approaches linked to the affective contexts and the creation process of the dramaturgies, of body and scene, of Enraizeiras. Images contribute to the composition of a cartographic writing. Supported by Suely Rolnik's perspective of decolonizing the unconscious, we share the possible micropolitical contours of our decolonial epistemological incursion, as a feminist and artistic praxis that remembers our politics of the ground: re-territorializing the body-territory in becomings-thing immanent to the territory-earth. After all, endless are the worlds that request passage to their roots.

• **Keywords**

Teaching artist, contemporary dance, body-territory, decolonial epistemology, feminisms.

1. Arredores

Elucidações sobre as redondezas: trata-se de uma cartografia; neste texto nos movemos impulsionadas pelos seis planos de composição propostos por André Lepecki (2010)¹; acatamos as dez sugestões para uma contínua descolonização do inconsciente descritas por Suely Rolnik (2018)²; ressoamos Deleuze e Guattari; nossa dança é nosso modo de (re)existir.

Ressaltamos que “um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma unidade”(LEPECKI, 2010, p. 13). Um plano de composição confere a dimensão de um platô (DELEUZE e GUATTARI, 1995), a latitude por onde se movem intensidades, linhas de vida, desejos tecendo rizomas (ROLNIK, 2016).

Dito isso, a presente escrita inaugura conexões teórico-práticas que se tornaram evidentes depois do hiato de pouco mais de uma década entre a primeira leitura do texto “Planos de Composição” já mencionado, e a retomada de sua leitura em 2024. Em muito coincidem as problematizações aguçadas por Lepecki (2010) com a experiência viva, ampla e generosa dos acontecimentos do antes, durante e depois da dança Enraizeiras³ (2023). Este é o assunto desse artigo, o qual nos convida a (re)enraizar desde outro chão, compartilhando as potências dessa diferença.

A escolha pelo neologismo enraizeiras, evoca um modo de nomear para além do substantivo, é na condição de verbo que seu significado tece multiplicidades. Nesta dança, sua potência estética está ancorada na qualidade do corpo que reivindica suas raízes, ancestralidades. Raiz enquanto metáfora do desejo pelo subterrâneo, desejo por uma relação erótica com a terra, ímpeto da sensibilidade corajosa que desmantela superfícies, busca profundidade, cria espaços. Enraizeiras são aquelas que afirmam para si e aos demais que, de “uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar em rizoma” (DELEUZE e

¹ “Planos de Composição”, caderno Cartografia – rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. Disponível em <https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoeseconexoes/14> Acesso em 08/04/2024.

²Disponíveis em<https://issuu.com/sistemasolar/docs/esferas_da_insurreic_a_o_suely_rolnik_excerto> Acesso em: 22/04/2024.

³ Release da obra, ficha técnica e demais Informações disponíveis em <https://www.instagram.com/p/Crjcw5FOJ_n/?img_index=6> <https://www.instagram.com/p/CsAAOsaMdPY/?img_index=6> Acesso em 03/12/2024.

GUATTARI, 1995, p. 23). Enraizar para reativar, reavivar, repovoar os imaginários, revolver às diferenças, ressensibilizar os corpos, os quais se acostumaram a caminhar em chãos insistentemente aplainados, violentamente desmembrados das características que lhe são mais inerentes: ser território de singularidades, sua ética de sustentação das vidas, acolhimento dos ciclos que a compõem e regeneram.

Se o colonialismo nos causou um dano quase irreparável foi o de afirmar que somos todos iguais. Agora a gente vai ter que desmentir isso e evocar os mundos das cartografias afetivas, nas quais o rio pode escapar ao dano, a vida, à bala perdida, e a liberdade não seja só uma condição de aceitação do sujeito, mas uma experiência tão radical que nos leve além da ideia de finitude. Não vamos deixar de morrer ou qualquer coisa do gênero, vamos antes, nos transfigurar, afinal a metamorfose é o nosso ambiente, assim como das folhas, das ramas e tudo que existe (KRENAK, 2022, p. 43).

Sendo a cartografia uma linguagem coerente às transfigurações dos afetos e estas condizentes ao movimento rizomático⁴, optamos em sustentar a prática cartográfica também para a composição desse texto, ou plano da diferença. Ou seja, reafirmamos a fugacidade e permeabilidade dos contornos aqui compartilhados.

•89

2. Entramados

Três mulheres⁵ – brancas, latinas e com mais de quarenta anos - vivenciam na condição de artistas-docentes, rotinas de trabalho perpassadas por conteúdos, teorias, bases epistemológicas, práticas de ensino, pesquisa e extensão, e desenvolvem sensivelmente saberes acadêmicos, criando fissuras em metodologias rígidas. Nas tramas da vida cotidiana, essas mulheres “se aproximam via ressonância intensiva” (ROLNIK, 2018, p. 141) fruto da admiração mútua, amizade e pela afinidade ética acerca dos horizontes

⁴ Sobre Rizoma e suas características de movimento ver Deleuze e Guattari, 1995, p. 10-36. Disponível em < [Félix Guattari | 6 livros para download em PDF – Farofa Filosófica \(wordpress.com\)](#) > ou < <https://drive.google.com/open?id=1QcVWsP3COHc9liSRpOo6Zsn16YC8HIFh> > Acessos em 22/04/2024.

⁵ Cristiane Souza (UFPR); Daniela Kuhn (UTFPR); Juliana Greca (UTFPR).

produtivos de seus trabalhos. Elas trabalham-dançam-vivem mobilizadas pelo interesse em produzir frestas para passagem de ações mais afetivas, reflexivas e questionadoras, gerando impulso e força motriz que constroem novos sentidos à experiência vivente-artística-docente.

A despeito dos desafios existentes nas universidades públicas brasileiras, as experiências acadêmicas dessas mulheres vêm nutrindo uma proposta de dança com a marca micropolítica da insurreição. Como artistas constroem, cada uma à sua maneira, a possibilidade de tensionar e articular movimento de arte e docência, comprometidas com um posicionamento político pedagógico que, além de problematizar as colonialidades do saber⁶, também dança. Ou seja, movimenta, cria, instiga, propõe, provoca, abre perspectivas. Intentam causar deslocamentos no *status quo*, atuando no sentido de fundir teoria e prática, como sugere Rolnik (2018, p. 38), "pensar e insurgir-se tornam-se um só e a mesma prática; uma não avança sem a outra". Manifestam na dança cotidiana, subjetividades, inquietações, percepções, movimentos que borbulham internamente e pulsam para serem dançados.

•90

Essas mesmas mulheres, após se encontrarem ocasionalmente na plateia da Casa Hoffmann⁷ para assistirem à apresentação de dança "Um beija-flor fantástico: de Esbell a Andrade" de Sylviane Guilherme, durante a Mostra Solar 2022⁸, percebem-se intensamente co-movidas.

As relações afetivas mobilizadas neste encontro, produziram experiências para além de uma apreensão individual codificada no sujeito. Tratava-se da configuração invisível entre corpos, espaços e tempos, os quais juntos entramavam a dimensão sensível-política, ou estético-ética, para (re)territorialização dos fluxos afetivos que ali foram acionados. Dito de outra

⁶Numa perspectiva cartesiana, o verdadeiro saber "denominado racional, foi imposto e admitido no conjunto do mundo capitalista como a única racionalidade válida e como emblema da modernidade." (QUIJANO, 2009, p.74). Nesse sentido, o conceito 'colonialidades' denuncia as relações de poder constituídas pelo projeto moderno racionalista, universalizado pela colonização política dos territórios. As colonialidades do poder - saber, sentir, entre outras - referem-se à atuação do colonialismo em nosso inconsciente e imaginário, desde onde se replicam formas e forças da essência colonial até hoje.

⁷ Informações disponíveis em < <https://casahoffmann.org/sobre/> > Acesso em 21/04/2024.

⁸ Informações < <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/noticias/mostra-solar-reune-criacoes-de-danca-inspiradas-na-semana-de-22/> > Acesso em 21/04/2024
< <https://casahoffmann.org/wp-content/uploads/2022/07/Casa-Hoffmann-MOSTRA-SOLAR-2022.pdf> > Acesso em 21/04/2024.

forma, constituía-se um plano de composição, dimensionado pelas intensidades afetivas em travessia nos corpos. Para as amigas, os afetos recém experienciados as convocavam a dançar seus corpos como território vivo, sensível e questionador de seu próprio chão. Indagavam: como dançar com honestidade, responsabilidade, amor e coragem tensionando o vestígio colonial maculado em nossos corpos? Como acessar saberes que nos conectem com outras pessoas em solidariedade na teia de uma dança que nos conduza à reflexão, ao aconchego, à terra, ao prazer, à fraternidade?

Imersas à urbanização e industrialização decalcada na vida cotidiana das cidades, as artistas sabem-sentem o impacto causado pela devassidão (neo)colonial, patriarcal e neoliberal. Percebem nas dinâmicas de seus territórios mais próximos, inclusive seus próprios corpos, cartografias vivas desse chão despedaçado. Como lembrar as políticas desse chão? Quais sensibilidades podem ser aguçadas para gerar movimento sensível e criativo? Como (re)territorializar, (re)habitar, anunciar (noss)a natureza desde uma subjetividade que, em hipótese alguma, torturaria os corpos e a terra?

Na intensidade dos desejos que aspiram fraturar as contenções de um chão acimentado, raízes irrompem o caminho terraplanado de vias endurecidas. Desvios na estrutura caminhante da(o) sujeita(o) prestes a tropeçar. As artistas, num momento de partilha íntima de seus desejos, caem, entregam-se à gravidade e juntas decidem “colocar o coração no ritmo da terra” (KRENAK, 2022, p. 118).

•91

3. Planeando, ou lembrando singularidades

Mobilizadas em confrontar, por meio de uma pesquisa de dança, as relações abusivas entre terra e corpo, que as artistas-docentes gestaram a proposta artística Enraizeiras. Esta proposta aflorou de um enfrentamento e posicionamento crítico ao contexto político que ameaçava a democracia brasileira, e infelizmente segue ameaçando, no qual marcas de uma herança colonial e patriarcal estavam ainda mais evidentes, expondo violências históricas imputadas sobre os territórios das terras e dos corpos de mulheres, de pessoas pobres, negras, indígenas.

Foi no bojo dessa inquietação e mobilização subjetiva latente, que identificaram a confluência do território-terra e do território-corpo das mulheres, já anunciado pelo movimento feminista comunitário que, na liderança da

indígena guatemalteca Lorena Cabnal⁹, alerta para o rompimento da relação dinâmica e digna com a vida, logo com os corpos. As brutalidades e o desamor direcionados a esses territórios têm se mostrado como um ataque à amorosidade, à fertilidade, à força arquetípica da mãe que, em muitas culturas, codificamos como “feminino”.

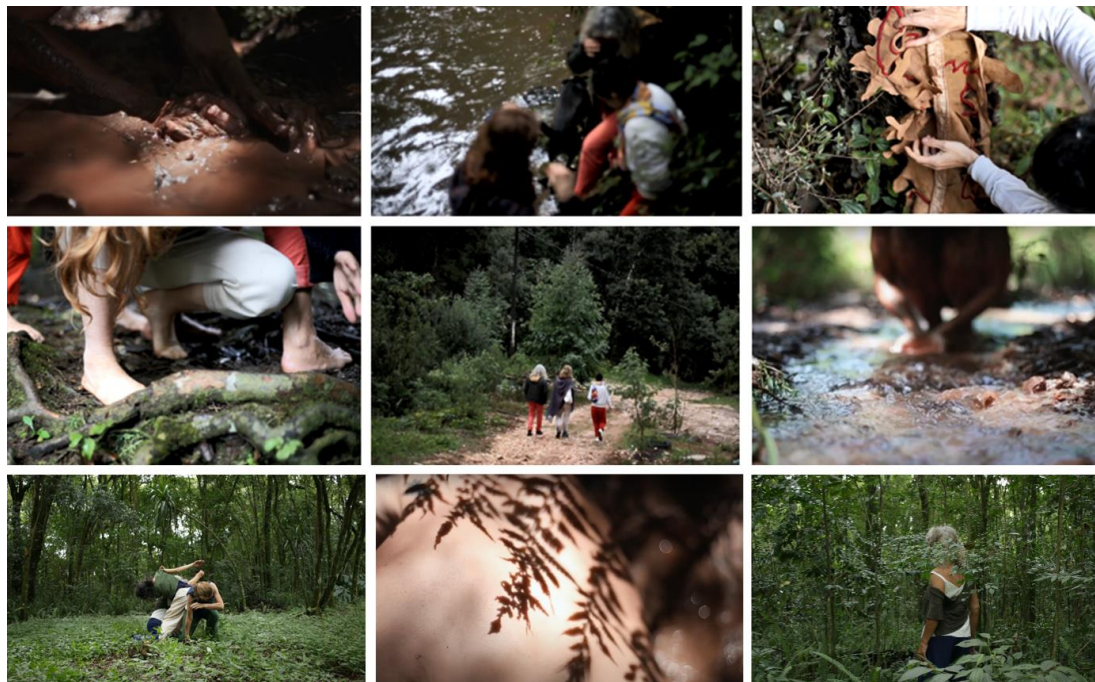
A terra resguarda essas dores e violências, como também, a sabedoria de transmutar e nutrir outras danças para revitalizar um mundo exausto. Danças que nos chamam para a impossibilidade de desistir, para resistir, criar e celebrar a vida. Teimar contra a lógica da pulsão de morte dos tempos atuais e, com o corpo em contato erótico com a terra, venhamos a degustar o encantamento que a vida insiste em revelar.

O feminismo comunitário traz pistas preciosas para adentrarmos nestes conteúdos, Lorena Cabnal (2010), ensina sobre a profunda e inevitável relação da defesa do território-terra e território-corpo das mulheres. Os recorrentes atos violentos em relação à terra e aos corpos das mulheres, configuram estratégias de manutenção das colonialidades do poder e da atualização patriarcal. Defender esses territórios constitui uma conduta de proteção da vida, de engajamento com o resgate de nossa subjetividade que sustenta e constrói as decisões tomadas no cotidiano de cada pessoa. Entendemos que é no sequestro da subjetividade que os preceitos violentos nos encarceram, e que, portanto, é na expansão dessa mesma subjetividade que vamos resistir, como aponta Krenak (2020). Por isso, o plano de composição do movimento, ou terceiro plano de acordo com Lepecki (2010), traduz a necessidade que as artistas-docentes sentiram em adentrar territórios de terra (Figura 1) e misturar seus corpos com estes saberes: ser permeável, afinar a escuta sensível, entregar-se a não linearidade, fazer arte para comunicar possibilidades de vida.

Na mesma medida em que as epistemologias decoloniais adensavam as reflexões de Enraizeiras, também se lembravam as políticas do chão de uma dança contemporânea. Daí sucederam diversos encontros criativos que animaram a experimentação de uma dança cada vez mais impessoal. Ou seja, uma dança fundada na disponibilidade do corpo em se expor a outras subjetividades, outras lógicas, desapegar-se da individualização das narrativas, vulnerabilizar-se em presença silenciosa, sustentar-se em estado permissivo se

⁹ Mais informações sobre Feminismo Comunitário, disponível em <[Húmus - Capítulo 2. Lorena Cabnal: El cuerpo como territorio de defensa | La tinta](#)> Acesso em 12/04/2024.

deixando afetar, permitindo à dança dançar a si mesma, descolonizando aos poucos as muitas camadas do inconsciente e suas facetas personalísticas¹⁰. Como fruto deste movimento, as artistas lograram se “desgrudar” de alguns fluxos do “sujeito em nós”. (ROLNIK, 2016, 2018).



•93

Figura 1. Colagem feita pelas autoras a partir dos registros das experimentações realizadas em Enraizeiras. Fotografias de Drica Possan e Lídia Ueta (antepenúltima e última), 2023.

E nesse outro-novo-ocultado território de si mesmas, colocaram-se disponíveis para correr os riscos das incertezas dos caminhos não lineares, do chão não aplainado, da dilatação instável do próprio conceito de corpo, movimento e, portanto, dança.

¹⁰ Usamos personalística em alusão ao termo capitalístico proposto por Félix Guattari. Entre outras obras onde o termo aparece referenciando a complexidade de uma neocolonialidade entramada pelo capitalismo mundial integrado, citamos especialmente “Micropolítica: cartografias do desejo”(1993).

A intenção de insurgir-se micropoliticamente é a “potencialização” da vida: reapropriar-se da força vital em sua potência criadora. Nos humanos, a reapropriação da pulsão depende de reapropriar-se igualmente da linguagem (verbal, visual, gestual, existencial etc.), o que implica em habitar a linguagem nos dois planos que a compõem: a expressão do sujeito e a do fora-do-sujeito que lhe dá movimento e a transforma (ROLNIK, 2018, p. 132).

Num olhar retrospectivo ao processo de criação, trazendo-o para o presente e situando-o junto aos questionamentos e provocações de Lepecki (2010), diríamos que a busca por como se mover, implicava identificar como e onde a dança estava sendo mobilizada no corpo. E ainda, nutrir a disponibilidade desse corpo diante dos movimentos latentes dessa experimentação. Desacomodar-se e insistir em permanecer neste território de estranhamento¹¹, deixando-se afetar e, atualizar-se cineticamente desde fora-do-sujeito.

•94

O sujeito moderno é aquele que se define como soberano de seu próprio movimento. Simultaneamente dançarino e coreógrafo de seus passos, vai (ou pensa que vai) aonde bem quiser. Nesse ir, ajuda bastante se o chão onde se desloca já foi alisado, de modo que a violência de seu movimento se transforme numa experiência de deslizar relaxante. Ajuda também que a ilusão de autonomia (ser legislador de si mesmo) vá de mãos dadas com a ilusão de automotricidade (ser locomotor de si mesmo), pois a junção de ambas define o sujeito moderno como o exemplo acabado do idiota: aquele sujeito privado, preocupado com suas próprias preocupações, que, na solidão envidraçada de seu carro, ou no isolamento de seu

¹¹ Suely Rolnik (2018) discorre sobre a subjetividade dos sujeitos ocidentais, ou ocidentalizados, e as forças que operam no entramado dessa subjetividade tecida no/pelo inconsciente capitalístico. A intensidade dessas forças, do inconsciente capitalístico, sobrepondo-se aos perceptos e afetos criadores do saber-corpo, destituem o sujeito do saber-do-vivo. Cria-se a ilusão de separação e de descontinuidade do mundo em nós. Entretanto, independente do rompimento causado pela ilusão capitalística que nos fragmenta, o fato é que o mundo vive em nosso corpo. Invariavelmente, o saber-corpo (ocultado ou não) potencializará outros mundos dentro de cada ser, os quais irão buscar formas de expressão. Porém, quando encontram com a esterilidade de uma subjetividade monolítica proveniente do inconsciente capitalístico, o que então desejava expressão se converte em estranhamento. O detalhamento desse processo e aprofundamento dos conceitos usados por Suely, podem ser lidos em: Rolnik, 2018, p. 50-55.

estúdio, ou na privacidade de sua neurose, pensa que vai para onde quer, em terrenos previamente (re)calcados para o exercício pleno de seu delírio cinético (LEPECKI, 2010, p.13-14).

As articulações dramáticas que responderam aos estranhamentos investigados - as quais hoje vemos nitidamente ressoar às discussões do terceiro plano de composição, ou plano do movimento, em choque com a branquitude problematizada no primeiro plano de composição, ou plano do quadrado branco de Feuillet - foram manifestadas, à época, em duzentos quilos de terra que se sobrepuseram à esterilidade do equipamento cultural onde o processo de criação e apresentações de Enraizeiras se deram (Figuras 2 e 3). Tremendo tropeço! Não das dançarinas, mas da equipe de gestão do espaço, a qual reclamava a proteção do chão ameaçado pela terra! “Quando foi que a terra virou sujeira?” (KRENAK, 2022, p. 110). Anúncio co-movente de um território reivindicando devires.



•95

Figura 2. Colagem feita pelas autoras a partir dos registros das experimentações com terra no equipamento cultural disponibilizado para ensaios. Fotografias Lídia Ueta, 2023.

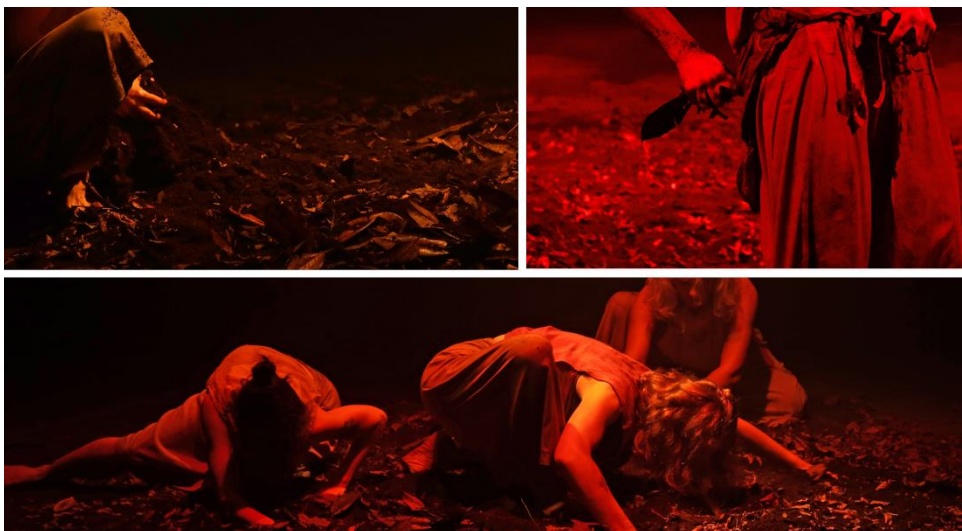


Figura 3. Colagem feita pelas autoras a partir dos registros das apresentações de Enraizeiras na Mostra Solar 2023. Fotografias Lídia Ueta.

•96

3. A (de)colonialidade em nós, ou feminismos lidando com fantasmas

Em cena estão três corpos decodificados femininos, socialmente situados no lado oposto da balança onde pesa o patriarcado. Neste lugar, são corpos em risco, historicamente violentados e submetidos a esta condição. Reagir e resistir tem sido o movimento desses corpos, mulheres criando linhas de fuga em busca de devires desassociados da opressão silenciadora de suas existências e potências. Aqui identificamos três movimentos, os quais na falta ou impossibilidade de uma síntese, movem-se desde uma sinergia potencialmente caótica e/ou paradoxal. Uma cartografia radicalmente viva e quiçá, demasiadamente humana.

Primeiro movimento: quem são “mulheres”? Quais corpos podem ser cooptados por essa identidade? Por que nem as mulheres estão querendo ser mulheres? Se não formos mulheres, o que poderíamos ser? Ou, na contramão dessa ideia, como não ser capturada no gozo do opressor, investindo o desejo num viés essencialista de sacralização e/ou hipervalorização do feminino?

Segundo movimento: estamos a par das armadilhas contidas no discurso de igualdade de gênero? Como não ser cúmplice do *status quo* na reprodução de máscaras de gênero e suas intersecções raciais, sobretudo quando implicadas à divisão de classes? Quais movimentos podem abrir caminho à sobrevivência e uma vida digna?

Terceiro movimento: é possível se mover desde as identidades de gênero sem legitimar a estrutura da qual essas identidades se originam? Como transitar na linha tênue produzida pela ficção gênero, desde onde algumas lutas já estão movimentando o desmoronamento de um mundo generificado, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de estar suscetível e reviver sua própria denúncia, a partir de um tipo de categorização dos corpos que, a nós mulheres, rechaça, abusa, humilha, explora, viola, destroça, mata? Em outras palavras: como se mover desconsiderando as identidades de gênero e, a despeito disso, sustentar ações de preservação e cuidado dos corpos femininos-mulheres-fêmeas dos abusos e violações provenientes da estrutura da qual essas identidades se originam e, ainda marcam quais corpos estão passíveis à violência?

•97

Cientes desse complexo panorama, as artistas tinham a seu favor uma trajetória de práxis feminista que as aproximava dos feminismos a partir de vivências junto às artes, movimentos sociais, projetos de extensão, grupos de estudos e pesquisa, práticas pedagógicas e manifestações da cultura popular. Esse largo espectro de circulação e produção de conhecimentos, as ajudou a reconhecer diferentes abordagens e distintos modos de problematizar gênero.

Ainda assim, foi na contemplação¹² que as artistas puderam se desterritorializar e reterritorializar, entrando em contato profundo com seus devires-feministas. “O barulho de comunicação destroi o *silêncio*, furta a linguagem de sua capacidade contemplativa. Desse modo, suas novas

¹² Em seu livro “Vida Contemplativa ou sobre a inatividade”, Byung-Chul Han (2023) discorre sobre os modos de vida delineados pela lógica capitalista e neoliberal que “reduz a vida a uma vida crua, que *trabalha*” (HAN, 2023, p.43). Enfatiza a morte do tempo livre e problematiza a alienação política da sociedade contemporânea, apontando tipos de relações que negligenciam o tempo. “Só na inatividade tomamos consciência do solo em que pisamos e do espaço em que nos encontramos” (HAN, 2023, p.43)

possibilidades de expressão permanecem seladas” (HAN, 2003, p. 42). Tal qual também nos ensina o conceito de ritornelos¹³ em Deleuze e Guattari (1997).

A relação entre ritornelos e devires, está no movimento de cada territorialização como manifestação de um contorno prestes a se desfazer, justamente porque o contorno territorializante é fruto da produção de um tempo capaz de abrigar a percepção das forças que sustentam sua forma (enquanto contorno que territorializa). Esta forma-contorno é capaz de voltar a si mesma para fazer-se outra, reproduzir-se como diferença. Por isso, ritornelo incita a dilatação-criação de tempo, para nele presenciarmos a escuta atenta em relação às forças atuantes na composição das novas-outras-diferentes formas, desvios, devires. Ritornelo nos provoca a seguir caminhando, tal qual a obra *Caminhando*¹⁴ de Lygia Clark citada em Rolnik (2018).

●98 Ritornelos e *Caminhando*, obra que “se efetua na repetição do ato criador de diferença” (ROLNIK, 2018, p. 44), sugerem a cartografia para as travessias do saber-corpo feminista em Enraizeiras. Pois, ao dançarem, as artistas estavam criando temas-dramaturgias de permanência num espaço-tempo implicado ao saber-do-vivo no corpo que dança com a terra. Em um momento dessa experiência as amigas compreenderam Enraizeiras como um ritual, ou seja, um modo de seguir acessando saberes para com eles se transfigurarem, expulsando fantasmas “antro-falo-ego-logocêntricos” (ROLNIK, 2018, p.92).

Em vista de nossa incursão decolonial, onde essa escrita é plano de composição do retorno às micropolíticas de Enraizeiras, vinculamos a ideia de ritual com ritornelo, impulsionando temas-dramaturgias como força de enfrentamento às contenções “fantasmagóricas” (LEPECKI, 2010). Ritornelos para desobstrução do chão, do movimento, do corpo forjado-colonizado¹⁵.

¹³ Sobre Ritornelos, seu conceito e características, ver Deleuze e Guattari, 1997, p. 100-149. Disponível em <https://drive.google.com/open?id=1mHF3YVt_itoVrfY2HkwsA-EsdUke4TeO> Acessado em 22/04/2024.

¹⁴ Sobre a obra *Caminhando* (1963) da artista Lygia Clark, mais informações disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=bWTwfT7AKos>>. Acesso em 17/04/2024.

¹⁵ No texto “Corpo Colonizado”, Lepecki (2003) já anuncia as problematizações que serão posteriormente aprofundadas em “Planos de Composição” (2010). O autor argumenta que junto à configuração das colonialidades que pairam sobre os sujeitos ocidentais e ocidentalizados, também têm sido investidas forças da racionalidade moderna na dança cênica. Forças que reforçam um imaginário performativo desancorado do corpo vivo e suas relações político-afetivas. Entretanto, o texto “Corpo Colonizado” também anuncia a potência descolonizadora da dança. Nas palavras de Lepecki: “Mas, e a dança? A dança, por ser um

Ritornelos cósmicos para reavivar as transfigurações corpo-território da terra e terra-território do corpo.

O ritornelo fabrica tempo. Ele é o tempo “implicado” de que falava o linguista Guillaume. [...] Não há o tempo como forma *a priori*, mas o ritornelo é a forma *a priori* do tempo, que fabrica tempos diferentes a cada vez. [...] um músico precisa de um *primeiro tipo* de ritornelo, ritornelo territorial ou de agenciamento, para transformá-lo de dentro, desterritorializá-lo, e produzir enfim um ritornelo do *segundo tipo*, como meta final da música, ritornelo cósmico de uma máquina de sons. [...] Como construir a partir das *melodias* territoriais e populares, autônomas, suficientes, fechadas sobre si como modos, um novo cromatismo que as faça comunicar, e criar assim “*temas*” que assegurem um desenvolvimento da Forma ou antes um devir das Forças? (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 147-148).

Uma das lembranças, ou lembrança, que essa escrita reaviva, convoca o gesto de pisar o pé na terra. Quando as artistas se moviam percebendo essa matéria viva por baixo de si, conectando-se com o cheiro, temperatura e textura, despertavam um convite-fenda para irem desistindo de insistir em ter um contorno tão específico, abrindo campos potentes para o imaginário e encantamento. A pequena coletiva de três mulheres ressoava acolhimento, possibilitando a retroalimentação. Juntas, burlavam o autoboicote. Porque sim, houve relatos de que, ali e aqui, ressurgiam censuras e linearidades de ideias que teimavam em querer colocar o chão liso de volta na sola dos pés. Um fantasma persistente que aos poucos foi perdendo sua força.

•99

4. Devires Baubo

A relação das artistas com a terra foi reconhecida como acolhedora lembrança e sentida como dispositivo para um corpo-sem-órgãos, o qual “não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama

estar-intenso-no-mundo, mesmo participando desta trama, possui um potencial incrível para denunciar esta farsa. A dança pode se pensar enquanto crítica ativa do estado silencioso dos corpos colonizados” (LEPECKI, 2003, p.11).

organismo” (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 19). Um convite às pessoas ritualizarem a possibilidade do próprio corpo ser uma celebração da vida. Evocarem mundos subterrâneos, escandalizarem-se consigo mesmas, cavocarem o riso para si, desfrutarem o gozo de quem são. Recuperarem a estesia como princípio ético-estético vivo e visceral. Desembotar os sentidos, recuperar a qualidade da experiência sensorial, presenciar as dimensões afetivas aí criadas, borrar os contornos do organismo em que foram confinadas.

Essa é a potência micropolítica da dança e da arte. Princípio movente-criativo-estético-ético-feminista de Enraizeiras. Uma dança que apresenta a presença do território-corpo-colonizado, desmanchando-se em corpo-território-terra.

•100

Ruptura com o paradigma corpo-máquina, o qual segue entranhado até mesmo nos corações revolucionários daquelas(es) que pensam as epistemologias da transformação social. Discursos que problematizam o poder, mas que não se desterritorializam do inconsciente racionalista maquinico, ainda que estejam a discutir exatamente sobre isso. Como exemplo, podemos ler uma crítica ao modelo moderno de sociedade que, apesar da relevância da análise, ignora completamente uma abordagem epistemológica do corpo: “a sociedade como uma estrutura em que as partes se relacionam segundo as mesmas regras de hierarquia entre os órgãos, de acordo com a imagem que temos de todo organismo e em particular o humano” (QUIJANO, 1992, p. 17) (tradução nossa).¹⁶

Denúncias que identificam relações hierárquicas na sociedade, sem, contudo, darem-se conta da corporeidade de onde tais relações germinam. Sem desmerecer as relevantes contribuições das ciências humanas, consideramos importante destacar a ausência de apontamentos que também desvelam as contribuições das bio-lógicas como (somato)política de controle. A despolitização das epistemologias do corpo, configuram a fragmentação-identificação-função das engrenagens sociais a serem incorporadas. Neste sentido, não podemos mais tolerar a invisibilização do corpo, e suas subjetividades, sendo (re)produzida desde dentro das lutas contra-hegemônicas, sobretudo decoloniais.

¹⁶ No original: la sociedad como una estructura en que las partes se relacionan según las mismas reglas de jerarquía entre los órganos, de acuerdo con la imagen que tenemos de todo organismo y en particular del humano. (QUIJANO, 1992, p. 17).

De acordo com Rolnik (2018), a maioria da produção de conhecimento que visa transgredir o *status quo* não rompe com o viés da racionalidade moderna, apenas a problematiza. Discussões que não incluem o corpo como território micropolítico, o qual a macropolítica não poderia prescindir. Esse território colonizado, forjado em organismo-máquina do qual se manifestam corpos desencantados, disciplinados e esgotados (PATZDORF, 2021), conforma-se como território onde se faz possível a conversão de toda vitalidade em objeto utilitário e/ou rentável para sobrevivência na estrutura capitalista, situando a vida como peça de engrenagem. Enraizeiras rompe com a racionalidade moderna, evoca devires Baubo (Figura 4) e experimenta paradigmas de um “corpo-coisa” (LEPECKI, 2010).

[...] balançando os quadris de um jeito que sugeria a relação sexual, e balançando os seios nessa sua pequena dança. E, quando Deméter a viu, não pôde deixar de sorrir um pouco. A fêmea que dançava era realmente mágica, pois não tinha nenhum tipo de cabeça, seus mamilos eram seus olhos e sua vulva era sua boca. Foi com essa boquinha que ela começou a regalar Deméter com algumas piadas picantes e engraçadas. Deméter começou a sorrir, depois deu um risinho abafado e em seguida uma boa gargalhada. Juntas, as duas mulheres riram, a pequena deusa do ventre, **Baubo**, e a poderosa deusa mãe da terra, Deméter. E foi exatamente esse riso que tirou Deméter da sua depressão e lhe deu energia para prosseguir na sua busca pela filha [...] O mundo, a terra e o ventre das mulheres voltaram a vicejar. (ÉSTES, 1994, p. 421) (grifo nosso).

•101

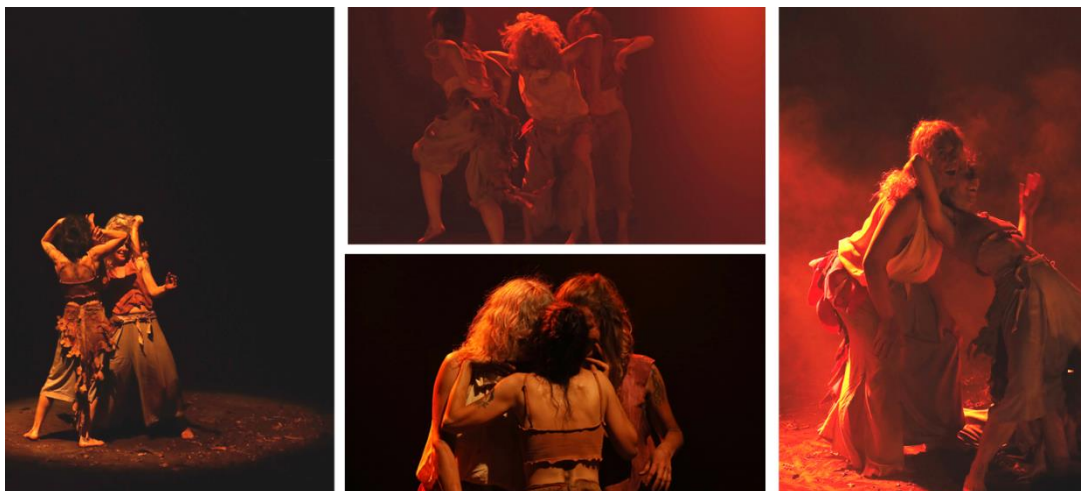


Figura 4. Colagem feita pelas autoras a partir dos registros das apresentações de Enraizeiras na Mostra Solar 2023. Fotografias Lídia Ueta.

•102

Baubo nunca duvida da pulsão de vida. Das profundezas vem nos convocar a degustar a força coletiva do riso e do prazer, esgarçando a personalidade comportada, passiva e frígida que se encapsulou em nosso ventre. É o riso da obscenidade de Baubo que faz com que se restaure a fertilidade da terra, lembrando o gozo, sabedoria tão estranha à civilidade. Uma coisa do corpo, avessa à estagnação, que tem abrigo na morada sem portas, sem teto, sem paredes, corpo-coisa que dilui suas ilusórias fronteiras. A contribuição do arquétipo de Baubo se fez “na sua capacidade de soltar o que estava muito preso, de fazer dissipar a melancolia, de trazer ao corpo uma espécie de humor pertencente não ao intelecto, mas ao próprio corpo, de manter desobstruídas as passagens” (ESTÉS, 1994, p. 418).

Então, desfrutar o prazer de não ter importância nas miseráveis e obtusas coisas da pessoinha encapsulada em dramas individuais e, ainda assim, dançar a revolução por si mesma e por todas.

Referências

CABNAL, Lorena; ASCUR – Las Segovias. **Feminismos diversos**: el feminismo comunitário. España, ASCUR – Las Segovias, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

ÉSTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

HAN, Byung-Chul. **Vida contemplativa**: ou sobre a inatividade. Trad. Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2023.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. **GESTO**: Revista do Centro Coreográfico do Rio, vol. 3, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, p. 7-11, jul. 2003.

_____. Planos de composição. In: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia. (Orgs). **Cartografia**: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 12-20.

•103

PATZDORF, Danilo. Artista-educa-dor: a somatopolítica neoliberal e a crise da sensibilidade do corpo ocidental. In. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.40, p.1-28, mar/abr, 2021

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In MENEZES, Maria Paula; SANTOS, Boaventura de Souza (orgs). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009. (p. 73-117)

_____. Colonialidad y modernidad-racionalidad. In: BONILLO, Heraclio (org) **Los conquistados**. Tercer Mundo Ediciones. 1992. (p.437-449).

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

•104

Como Citar

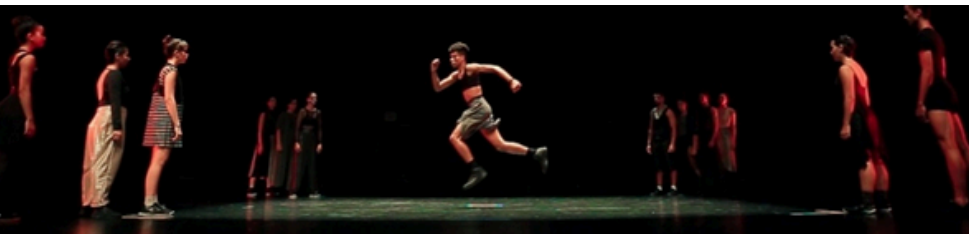
ENRAIZEIRAS: lembrando políticas do chão. ouvirOUver, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 85–104, [s.d.].

DOI: [10.14393/OUV-v20n2a2024-73331](https://doi.org/10.14393/OUV-v20n2a2024-73331). Disponível

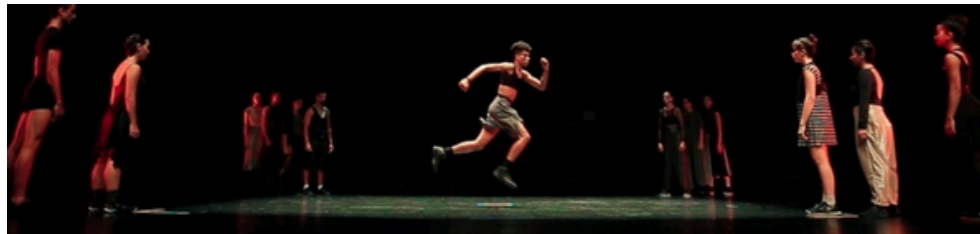
em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/73331>. Acesso em: 23 dez. 2025.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



Entrevista



Reflexões sobre as danças negras:

Victor Hugo Neves de Oliveira entrevista Patrick Acogny

VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA

•106

Artista e Pesquisador das Artes da Cena. Pós-Doutorando em Cultura e Arte no Programa Eixos Temáticos do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro com estágio doutoral em Antropologia da Dança pela Université Paris Nanterre. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba onde atua como Professor Permanente no Mestrado Profissional em Artes/UFPB. Alé disso, atua como Professor Colaborador no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais/UFG e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFRN.

Contato: dolive.victor@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal da Paraíba

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0747191487082208>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2622-1277>

• **Resumo**

Este texto é resultado de um diálogo estabelecido, em agosto de 2020, entre o Professor Victor Hugo Neves de Oliveira (VHNO) e o Professor Patrick Acogny. Nesta troca de mensagens, originalmente realizada em francês, os educadores buscam organizar ideias sobre as estratégias para combater o racismo no campo dos Estudos em Dança, o conceito de danças negras e a importância de se transmitir as danças tradicionais de ascendência africana no processo de formação em dança.

• **Palavras-chave**

danças negras; colonização; formação.

• **Abstract**

This text is the result of a dialogue established, in August 2020, between Professor Victor Hugo Neves de Oliveira (VHNO) and Professor Patrick Acogny. In this exchange of messages, originally conducted in french, both educators seek to organize ideas about strategies to combat racism in the field of Dance Studies, about the concept of black dances and the importance of transmitting traditional dances of African descent in the dance training process.

• **Keywords**

black dances; colonization; formation.

•107

• **Resumen**

Este texto es el resultado de un diálogo establecido, en agosto de 2020, entre el Profesor Victor Hugo Neves de Oliveira (VHNO) y el Profesor Patrick Acogny. En este intercambio de mensajes, la entrevista realizada originalmente en francés, los educadores buscan organizar ideas sobre estrategias para combatir el racismo en el campo de los Estudios de Danza, el concepto de danzas negras y la importancia de transmitir las danzas tradicionales afrodescendientes en el proceso de formación em danza.

• **Palabras-chave**

danzas negras; colonización; formación.

VHNO: Patrick, você poderia comentar um pouco sobre como ingressou no mundo da dança e nos dizer como o racismo se fez presente em sua experiência no campo da dança?

Tive vários começos na dança. Aos dez anos, cursei um ano de ballet no Senegal e era o único menino no estúdio de dança. A maioria das alunas eram europeias, com uma ou duas de origem senegalesa. Nos anos 1980, aos 20 anos, comecei a praticar hip hop e finalmente, aos 23 anos, decidi me tornar dançarino profissional.

É difícil falar sobre o racismo. Não tinha a mesma percepção que tenho hoje. Pelo contrário, me recordo que na França, Bélgica, Alemanha ou mesmo na Áustria, países europeus onde realizei estágios de formação em dança, eu era frequentemente bem recebido. Não tenho lembranças de ter sofrido racismo. Pelo menos, eu não tinha percepção alguma disso.

•108

No entanto, me lembro quando as pessoas me perguntavam sobre minha profissão e eu respondia “dança africana”. Era possível ver claramente seus pensamentos em seus rostos e a resposta não era o que esperavam. Por vezes isso suscitava um interesse genuíno e uma torrente de perguntas. Mas, na maior parte das vezes me sentia obrigado a dizer que praticava dança africana contemporânea para dar valor à minha prática e ter alguma legitimidade como bailarino “sério”.

VHNO: Me parece completamente compreensível, nesse contexto, a necessidade de inserir a categoria contemporânea no tratamento da dança africana. Você acredita que isso se relaciona aos efeitos da colonização na história da dança senegalesa? Como você avalia os processos de insubordinação colonial através da dança?

Infelizmente, não sou um historiador da dança e, pelo que sei, não existe qualquer trabalho feito sobre a história das práticas coreográficas senegalesas. Esta é, portanto, uma pergunta muito precisa e difícil de responder. Contudo, algumas pesquisas têm sido realizadas, por exemplo, por Francesca Castaldi sobre a situação das políticas culturais no Senegal dos anos 1960 até nossos

dias, e por Helen Neveu sobre a profissionalização de bailarinas e bailarinos no Senegal.

O que posso afirmar sem receio de cometer graves equívocos históricos, é que o processo da colonização francesa em África seguiu, frequentemente, os mesmos processos de dominação cultural. De fato, o processo de colonização não se deu de maneira unilateral e ao mesmo tempo em todo o Senegal.

Isto pode ser visto na cidade de Dakar, por exemplo. A presença francesa e a gestão do patrimônio e dos recursos do país implicam na necessidade de edifícios onde o governador e seus assessores pudessem trabalhar. Os colonos precisam de escolas, casas, igrejas, estradas para poderem trabalhar de forma eficiente e ter suas famílias com eles. Os trabalhadores locais devem, portanto, ser treinados para realizar certas tarefas administrativas ou domésticas; escriturários, tradutores, empregados, etc. O pessoal local deve permanecer ali e não pode se dar ao luxo de retornar todas as noites ao vilarejo onde vivem. Na periferia dos bairros coloniais, criaram-se bairros onde os nativos podiam se estabelecer e viver. Eles então trazem suas famílias, pois passam muito tempo ali. Assim, cria-se uma comunidade com pessoas vindas de diferentes regiões do país e que vão coexistir, se tornar vizinhos. Os habitantes locais entrarão em contato com os costumes dos colonos: festas religiosas, eventos militares, desfiles, feiras, etc.

•109

Ao deixar suas aldeias, essas pessoas precisaram se afastar de suas tradições e dos eventos religiosos de sua comunidade. Eles tentarão, portanto, reconstruí-los e dar-lhes continuidade em um novo cenário — o da cidade. Naturalmente, os colonos têm o cuidado de controlar os eventos populares, pois temem revoltas potenciais que levariam à violência. Algumas danças são, portanto, provavelmente proibidas nas cidades devido à sua natureza sediciosa, especialmente as danças de caça ou de guerra. Entretanto, as danças tradicionais que não parecem apresentar nenhum perigo para os colonos são autorizadas. Isto não impediu que os nativos retomassem suas práticas habituais quando retornassem à aldeia. Mas não é apenas a colonização que impacta as práticas de dança. A religião terá um forte impacto, principalmente o Islã e o Cristianismo. O Animismo é considerado pagão e, portanto, fortemente reprimido, e as danças que o acompanham são suprimidas. Suas práticas simplesmente se tornaram mais sigilosas.

De certa forma, podemos concluir que provavelmente não só houve processos de insubordinação disfarçados de aparente submissão, mas que um novo terreno de práticas inéditas surgiu. De fato, com o nascimento das cidades, aparecem bares e casas de jogo onde os locais se reuniam para relaxar, beber, comer e dançar.

VHNO: E com relação ao seu cotidiano: quais são as principais estratégias que você coloca em prática para combater o racismo?

Nunca senti racismo de uma forma violenta, mas de forma insidiosa e inconsciente das pessoas ao meu redor. Não precisava “combater”, mas convencer, educar, explicar. Ao invés de um plano, escolhi encarnar através de minha vida e atitude, minha educação e minha convicção de que era igual aos outros.

•110

Diversas vezes em minha vida, várias bailarinas francesas e professoras de danças africanas me disseram que não sou um homem negro “de verdade”! Foi provavelmente a coisa mais violenta a que já fui exposto em minha vida como artista. Tudo em meu comportamento, minhas reflexões, minha maneira de ser destoava da imagem que essas mulheres (noivas de homens negros) tinham de sua limitada experiência da África e dos africanos.

De fato, os negros que frequentavam eram frequentemente artistas (bailarinos ou músicos) que haviam conhecido enquanto aprendiam danças tradicionais. Infelizmente, no cenário da dança tradicional, os artistas têm muito pouco dinheiro e pouca renda. Eles têm pouca educação devido à falta de recursos de suas famílias e estão acostumados a uma vida de promiscuidade comum aos bairros pobres das capitais africanas.

Tenho estudo superior e um perfil atípico para um bailarino de danças tradicionais. Além disso, nunca morei em bairros pobres como 20% da população senegalesa e falo francês fluentemente. Eu era e continuo sendo uma pessoa privilegiada, mas como tantos outros africanos que não cresceram no universo das danças africanas. Eu não cabia nas caixas conhecidas e muito limitadas dessas francesas e, portanto, não poderia ser negro, ou pelo menos não um “de verdade”.

No final, minha luta foi para mostrar-lhes que seus pensamentos e conhecimentos sobre a África são apenas o resultado de um racismo inconsciente e condescendente do qual eles desconheciam a verdadeira profundidade. Em sua atitude presunçosa e “desejo” de ajudar os africanos e defender as culturas africanas, elas se valorizavam ao se darem o papel certo e ao mesmo tempo preencher seu próprio vazio enquanto construía uma identidade honrada aos seus próprios olhos. O problema para estas mulheres era aceitar esta imagem de um Africano instruído que rejeitava sua visão eurocêntrica da África e do povo negro e que lhes refratava seu próprio vazio.

VHNO: Você poderia nos explicar o conceito de danças negras? Quais são suas principais referências teóricas ou artísticas para a criação deste conceito?

Primeiro, é preciso compreender o contexto no qual fui levado a conceber este conceito sobre as Danças negras. Em 2017, a École des Sables organizou um encontro de coreógrafos da Diáspora Africana. Pela primeira vez, artistas da África e da Diáspora puderam se encontrar, discutir, trocar e conhecer melhor um ao outro. Houve intercâmbio de práticas, mas também discussões políticas e socioculturais sobre a evolução do campo de nossas práticas.

•111

As danças negras são todas as práticas de dança e coreografia inspiradas tanto por danças locais e patrimoniais provenientes diretamente do continente Africano, como por danças derivadas do continente, ou por danças que encontram inspiração mítica e espiritual no imaginário e no saber africano! Elas não são monopólio do continente africano ou dos africanos na África.

As danças negras são igualmente produto de qualquer artista que possua um vínculo de descendência com a África que se inspire material e espiritualmente no continente africano. Elas não são produzidas unicamente por ou para negros! O termo “dança negra” é, portanto, tanto um termo artístico quanto um termo político. Ele incita a deslocar o aspecto estético das práticas para além do continente africano, na medida em que os povos da África do norte também são africanos, mas suas práticas coreográficas se distinguem das danças subsaarianas, estando mais próximas das danças orientais e árabes.

Consequentemente, as danças negras incorporam as danças de descendentes históricos de africanos espalhados pelo mundo e deslocados geograficamente para fora da África, especialmente porque muitos desses artistas consideram seu vínculo com a África como essencial à sua identidade. O termo “dança africana” traz uma pesada imagem simbólica que tende a excluir o grupo de bailarinos africanos que não trabalham a partir de danças locais africanas e patrimoniais, mas a partir de uma “ideia” destas.

Dentro das danças negras existem várias formas: a dança africana contemporânea, que emerge das danças locais ou patrimoniais; a dança contemporânea da África, formas contemporâneas que não se baseiam particularmente nas danças locais, mas em danças mais pessoais, inventivas e criativas. Todas as formas de dança, tais como: dança africana jovem, dança criativa africana, dança expressiva africana, etc., assim como a danças patrimoniais ou tradicionais africanas estão incluídas nas danças negras!

A pele negra impõe uma realidade difícil de ser rejeitada por um artista negro confrontado ao olhar europeu ou norte-americano. A questão que se coloca é a do olhar do outro! O que vê o europeu quando olha para um bailarino negro? O que ele projeta sobre este? Como responder a esse olhar, que tende a subalternizá-lo e por vezes suprime sua primeira dimensão de ser humano para reduzi-lo à sua cor? O termo “dança negra”, portanto, pretende ser estratégico, não para limitar e circunscrever, mas para incluir e abrir. Assumindo este termo, o artista negro pode captar o olhar do outro assumindo o que ele é, enquanto rejeita qualquer projeção fantasmática sobre si. Ele pode, assim, transcender as ideias que fazem dele e encontrar um outro lugar, um espaço, um local onde a cor de sua pele não importa mais. Ele é então capaz de desconstruir esta noção de danças negras para torná-la uma verdadeira dança universal, uma dança humana que difere daquelas praticadas alhures.

Ao assumir o conceito de danças negras, têm-se, com efeito, o reconhecimento de um olhar, não o do artista negro sobre si mesmo, mas o do outro que vê apenas sua cor e não a essência, a personalidade, a alma do artista em questão. Este último reconhece este olhar pelo que ele é, ou seja, uma subtração, uma diminuição de sua natureza. Ao aceitar a designação “danças negras”, o artista negro se reconecta com toda a Diáspora negra, mas também com toda a África negra. Ele reconhece as danças negras como ricas, variadas, complexas e impossíveis de definir e circunscrever. Ele vê a vida, um

•112

movimento que se inscreve além dos olhares em uma humanidade e em uma história — a da aventura humana.

Para não me alongar, não explorei as referências históricas da dança negra americana e outras definições relacionadas às práticas africanas na Europa e no continente africano. Mas acredito que minha resposta é clara e você pode encontrar em nota as referências bibliográficas de minhas pesquisas sobre o assunto.

VHNO: De acordo, acredito que a resposta pode colaborar de modo bastante sensível para o fortalecimento dos debates sobre danças negras no Brasil. Gostaria de perguntar se existe alguma ligação entre a categoria de dança negra e a perspectiva epistemológica da afrocentricidade?

Há, sem dúvida, ligações se nos interessamos pelo conceito de afrocentricidade. Para compreender meu conceito de Danças Negras (sublinho o plural), é preciso compreender que o que me interessava era incluir mais do que excluir. Eu queria conciliar algumas dificuldades terminológicas com o que corresponde à nossa realidade prática e vivida. Assumi riscos, pois definir é colocar em caixas, enquadrar, limitar. Ora, o campo de nossas práticas é tão diversificado, tão diferente e se inspiram em diversas fontes culturais, políticas, sociais, filosóficas etc, que me pareceu importante retirar o termo África ou africanos. Os habitantes da África Subsaariana não têm o monopólio da África. Os habitantes do norte, do Magreb, também são Africanos — mas Africanos brancos. Portanto, não se trata de uma questão geográfica, mas uma questão de experiência comum que se estende além do continente africano. O termo África não pode dizer o que fazemos, nem o que somos. Foi preciso então voltar à dor de nossa pele. É o que todos tínhamos em comum em nosso campo de atuação. O conceito de afrocentricidade recoloca paradoxalmente a palavra África no centro de nossas discussões, enquanto procura impulsionar as contribuições das culturas africanas para a história mundial. Embora existam cruzamentos em nossas reflexões sobre as danças negras com o pensamento afrocentrista, assim como a afrocentricidade em seu paradigma, as danças

•113

negras buscam recolocar suas identidades particulares dentro da história universal.

VHNO: No Brasil, a história da dança negra e do teatro negro é marcada pela intenção de fazer arte por e para população negra. Atualmente, este movimento está sendo discutido de modo cada vez mais ampliado. Por que é importante o processo de incluir os não-negros na ideia de pensar as danças negras?

Quando olhamos para a história das independências na África e à história dos balés tradicionais africanos, notamos várias coisas. Num primeiro momento, a visão dos balés nacionais era de representar a nação e o sentido de valores para seu povo através de uma variedade de danças culturais e identitárias nas quais o dito povo se reconheceria com orgulho. As criações foram, portanto, a priori, destinadas às populações locais.

•114

Os balés nacionais foram também embaixadores dessas nações, viajando a países ocidentais para representar o país e uma certa ideia de sua cultura e valores. O sucesso desses balés se tornou igualmente uma necessidade econômica que trazia moedas estrangeiras para os países. Os espetáculos se tornaram produtos essencialmente orientados para o exterior com fins econômicos. Os novos espetáculos de balé haviam se transformado em produtos para estrangeiros e encarnavam uma ideia arcaica da África e de suas danças.

A evolução das práticas coreográficas com os primeiros Encontros Africanos de Luanda (Angola) em 1995, que viram o desenvolvimento de novas formas coreográficas, levou os jovens bailarinos a experimentarem a aventura da dança contemporânea. Entretanto, um mercado de dança contemporânea na África era inexistente e continua muito limitado ainda hoje. A verdadeira esperança de sobreviver economicamente para esses jovens bailarinos se apresentava e continua se apresentando no Ocidente. Houve muitos debates e críticas sobre a lógica destas novas produções coreográficas, que no final foram raramente vistas pelas populações africanas.

Essas produções eram para os países ocidentais ou para as populações locais africanas? O debate existe ainda hoje, mas a maioria das respostas

repousam sobre razões econômicas. Como a infraestrutura e os meios colocados à disposição dos bailarinos são praticamente inexistentes, a verdadeira esperança de sucesso econômico se encontra no exterior. No entanto, artistas como Salia Sanou, Serge Aimé Coulibaly, Germaine Acogny, a École de Sables fazem o possível para apresentar seus espetáculos em seus países e às suas populações com grande sucesso.

Me parece importante, por diversas razões, apresentar nosso trabalho a não-africanos; se o aspecto financeiro é imprescindível, os melhores teatros e condições artísticas para a evolução dos artistas ainda continuam no Ocidente. Compreender, aprender e trazer esses saberes para a África ajudaria no desenvolvimento de nosso país. Enfim, é importante também ser compreendido pelo mundo a fim de reivindicar uma certa universalidade.

VHNO: Entendo. Gostaria de dar continuidade a essa relação entre danças e mercado internacional. Você poderia comentar sobre o processo de comercialização e mediatização por trás da categoria dança africana e dos corpos negros que a performam? •115

Na França, os praticantes falam frequentemente em “dança africana” como se suas práticas fossem representativas de todas as danças do continente africano. Seus discursos parecem implicar uma unidade de práticas e princípios que regem as danças africanas. Por facilidade de linguagem ou recurso mnemônico, artistas africanos falam sobre a “dança africana”, especialmente quando ensinam, conversando com estudantes ou em entrevistas.

Além disso, o papel das mídias (artigos, revistas, jornais, programas de televisão) e dos autores não pode ser negligenciado. Estes, através de manchetes e imagens fotográficas ou televisivas, geralmente condensam o real e contribuem para manter essa ficção de uma dança africana única. No entanto, ao ler os ensaios de Doris Green ou Robert W. Nichols, compreendemos rapidamente que esta noção de dança africana na verdade encobre uma construção que dificilmente reflete a diversidade das danças africanas, mas antes agrupa seus supostos pontos estéticos.

Georges Momboye, outro artista marfinense, mostra bem que as danças africanas são plurais. Em seu centro de dança, em Paris, ele propõe todo um

leque de danças diferentes, pertencentes à herança ancestral dos professores, todos cidadãos de diversos países africanos. Ele também oferece formas mais contemporâneas de dança africana onde técnicas corporais de diversas origens são mescladas e confrontadas.

A terminologia “dança africana” é uma mistura de construção ideológica, conceito mercadológico e termo genérico ou atalho linguístico. Seu uso é ainda mais lamentável pela facilidade com que esta expressão é utilizada. Ora, ela contribui para projetar uma imagem redutora das danças africanas ao invés de destacar sua complexidade e variedade. Na França, falamos frequentemente sobre a África e os Africanos, esquecendo que a África é um continente imenso.

O termo dança africana parece inapropriado. Não se fala “africano”, assim como não se dança “dança africana”. Este termo é mais um rótulo, uma etiqueta. De fato, não podemos esquecer que o cenário das danças africanas é essencialmente um mercado econômico. Sua lógica não é de verdadeiramente disseminar as culturas africanas, mas de propor atividades artísticas e corporais pagas como forma de lazer. O rótulo “dança africana” é, portanto, na realidade, um produto de marketing, um produto de consumo que, sob o disfarce da cultura, acaba por difundir uma certa imagem arcaica da África e de suas danças, que não reproduz suas transformações, mudanças e influências, aceitas ou sofridas. Fora o significado comum atribuído ao termo “dança africana”, há outros engendrados pela emergência de novas formas derivadas de novas formas.

•116

VHNO: Em que sentido o processo de transmissão das danças tradicionais pode ser importante para a relação do corpo com o mundo?

Precisamos distinguir a transmissão do conteúdo de seu processo, ou seja, da maneira como a transmissão de dá. As danças tradicionais são supostamente carregadas de valores culturais e humanos. As danças são encarnações de saberes ancestrais. Mas nem todas as danças são de igual importância. Existem as danças tradicionais conhecidas como danças populares, muitas vezes danças de regozijo, de festividades. Danças sacrossantas são danças dos iniciados e muitas vezes sujeitas a proibições e protocolos de performance rigorosos e formais. Temos também as danças

semirreligiosas e que, dependendo do contexto, possuem caráter sagrado ou popular.

O que essas danças nos dizem nos diferentes contextos em nossa relação com o mundo? Principalmente em relação à questão do que os métodos de transmissão destas danças nos dizem sobre a relação do corpo com o mundo. O aprendizado de danças populares se dá de forma bastante informal e baseada no modelo familiar. Em outras palavras, aprendemos as danças porque imitamos os membros da família que encontramos no dia a dia. Aprendemos com nossos vizinhos e nossos colegas. A dança é uma espécie de jogo que nos constrói desde a infância e nos introduz ao conhecimento encarnado. A passagem para a maturidade implica uma transição ou transformação. A iniciação é a formalização da aprendizagem e das regras da comunidade. Ela marca a passagem para um outro estado de ser no mundo. Este estado se manifesta no corpo dançante, pela qualidade da dança e roupas usadas, e por uma multitude de signos que só os iniciados podem ler e compreender.

Do ponto de vista dos valores tradicionais, o processo de transmissão de danças é fundamental para a educação do indivíduo. Ele o forma e constrói e o torna compatível com sua comunidade e suas expectativas, pois este homem ou esta mulher devem contribuir para a perpetuação e defesa dos valores tradicionais. Do ponto de vista da modernidade, as questões não são mais as mesmas e as razões para aprender danças tradicionais não são mais para fins de integração comunitária, mas para fins mais artísticos, pessoais. O corpo moldado pela era moderna é um corpo virtuoso, um corpo que expressa mais sua individualidade do que sua pertença ao grupo social. Este corpo dançante não clama mais por sua identidade comunitária, mas por seu lugar no mundo e por sua originalidade. Neste sentido, está alinhado ao pensamento contemporâneo sobre corpos dançantes, ao mesmo tempo em que encontra uma fonte original diferente, ancorada em uma história que é igualmente diferente da Europa. •117

VHNO: Partindo de toda essa trajetória histórica, como você vê o futuro das danças tradicionais senegalesas?

Vejo com um certo otimismo quando vejo a expansão das Danças Sabar no Senegal. *Sabar* é um termo genérico que designa tanto o evento organizado pelas mulheres, o conjunto de tambores usados para animá-lo, quanto um dos ritmos que são tocados. Entretanto, existem outras formas de dança tradicional tão fascinantes e desconhecidas que merecem ser descobertas. Portanto, tenho algumas ressalvas, pois o fascínio dos jovens pelas danças africanas contemporâneas, mas também pelas formas urbanas e comerciais, traz consigo o perigo de abandonar as próprias danças tradicionais por outras com maior visibilidade midiática. O papel da École de Sables não é o de preservar as danças patrimoniais ou tradicionais. Não temos nem a vocação, nem os meios ou o apoio financeiro para o fazer. O envolvimento dos vários governos do Senegal mostra uma real falta de interesse na questão. Os balés nacionais são chamados apenas para construir uma certa imagem para os políticos durante eventos ou desfiles oficiais.

•118

VHNO: Para terminar, você poderia enviar uma mensagem aos artistas no Brasil?

Não tenho certeza se minha posição como diretor artístico da École des Sables ou como simples artista que sou me permita transmitir uma mensagem aos artistas brasileiros. Só posso dizer isto e espero que ecoe. Eu não apenas escolhi dançar, a dança me escolheu também de certa maneira. Aprendi a conhecer minhas fraquezas e meus pontos fortes. Há muitos chamados e poucos eleitos no mundo da dança. Não nos tornamos bailarinos porque queremos, mas porque podemos e porque a comunidade ou a sociedade nos dá esta legitimidade, este reconhecimento. Quando um bailarino me procura e diz: quero ser um bailarino. Eu me pergunto o que ele quer de mim e não tenho certeza se ele sabe o que quer de si mesmo, mas provavelmente quer que eu lhe dê as chaves para realizar seu sonho. Ao final, não importa se ele se torna um bailarino ou não. É possível que o caminho para si mesmo seja o caminho da dança. A dança pode ser apenas uma etapa, curta ou longa. Ela assume muitas formas e facetas, mas o essencial é a forma de encarná-la e vivê-la e, ao mesmo tempo, de se realizar.

Referências

ADEWOLÉ, Funmi. De la danse africaine comme représentation scénique. In.: **Etre ensemble**. Pantin. Centre National de la Danse. 2004

ASANTE, Kariamuwelsh. Directeur de l'ouvrage **African Dance: An Artistic, Historical and Philosophical Inquiry**. Editions: Africa World Press, Inc. 1ère édition 1994, 2ème édition Trenton, 1998.

ASANTE, Kariamuwelsh. **Zimbabwe Dance, Rhythmic Force, Ancestral Voices: An Aesthetic Analysis**. Trenton: Africa World Press. 2000

BAUTER, Marielle. Pourquoi tu danses l'Afrique. In.: **Magazine Nouvelle danse: Danse Nomade**. No 34-35, 1998.

DECORET-AHIHA, Anne. **Les Danses Exotiques en France**. Pantin: Editions Centre National de la Danse. 2004

DEFRAANTZ, Thomas. African American Dance: A Complex History. In.: **Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.

•119

DIXON-GOLDSCHMITT, Brenda. **Digging the Africanist Presence in American Performance**. New York: Editions Greenwood, 1996.

DIXON-GOLDSCHMITT, Brenda. **The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool**. New York: Editions Palgrave MacMillan, 2003.

FAU, Elie. **Figures de la «danse contemporaine africaine» en France**. Mémoire de DESS: Développement culturel et direction de projet. Université Lumière Lyon 2/ARSEC, 2004.

LEFÈVRE, Isabelle. **Les danses «noires» à Paris** - Essai de compréhension et d'analyse d'une activité corporelle dansée: l'exemple des cours parisiens des danses africaines. Mémoire pour le diplôme de l'INSEPS, 1985.

MAUREL, Chloé, **La question des races**, Gradhiva, 5 | 2007, [En ligne], mis en ligne le 12 juillet 2010. URL: <http://gradhiva.revues.org/815>. Consulté le 29 octobre 2023.

MARTEL, Frédéric, **Mainstream, enquête sur cette culture qui plait à tout le monde**. Flammarion, mars 2010, 460 p., 2010.

SERVIAN, Claudie, **Différentes conceptions de la danse américaine du début à la fin du XXème siècle**. [s.l.]. Editions Publibook, 2006.

Como Citar

Reflexões sobre as danças negras: Victor Hugo Neves de Oliveira entrevista Patrick

Acogny. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 106–120, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n2a2024-73099.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/73099>. Acesso em: 23 dez. 2025.

•120



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.