

Aline Menezes da Rocha

# **NARRATIVAS CORPORAIS**

**tecendo perspectivas e processos**

danças e movimentos  
possibilidades e instabilidades  
sensações e reflexões

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**ALINE MENEZES DA ROCHA**

**Narrativas corporais: tecendo perspectivas e processos**

Uberlândia - MG  
2022

**ALINE MENEZES DA ROCHA**

**Narrativas corporais: tecendo perspectivas e processos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas  
Linha de Pesquisa 1: Estudos em Artes Cênicas – poéticas e linguagens da cena

Orientador: Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo

Uberlândia - MG  
2022

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R672 Rocha, Aline Menezes da, 1996-  
2022 Narrativas corporais [recurso eletrônico] : tecendo  
perspectivas e processos / Aline Menezes da Rocha. -  
2022.

Orientador: Fernando Manoel Aleixo.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.467>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Aleixo, Fernando Manoel, 1973-  
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-  
graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	04/07/2022	Hora de início:	14h10	Hora de encerramento:	16h40
Matrícula do Discente:	12012ARC001				
Nome do Discente:	Aline Menezes da Rocha				
Título do Trabalho:	Narrativas corporais: tecendo perspectivas e processos				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Práticas e Poéticas Vocais nas Artes Cênicas				

Reuniu-se de modo remoto por meio da plataforma ConferênciaWeb, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professor Doutor Daniel Santos Costa (UFU); Professora Doutora Amanda da Silva Pinto (UEA) e Professor Doutor Fernando Manoel Aleixo (UFU) orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Fernando Manoel Aleixo, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu a Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e respostas foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. A candidata deverá efetivar os ajustes conforme sugestões da banca examinadora para a apresentação da versão final do trabalho.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Manoel Aleixo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 04/07/2022, às 16:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Amanda da Silva Pinto, Usuário Externo**, em 11/07/2022, às 12:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daniel Santos Costa, Membro de Comissão**, em 14/07/2022, às 07:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3660373** e o código CRC **FOE881F6**.

## AGRADECIMENTOS

Ao olhar para trás, percebo que esse processo só foi possível porque sempre tive com quem contar. Ao mudar-me de estado, saindo do norte para o sudeste do país, deixei pessoas que, apesar da distância, demonstraram ainda mais a sua amizade e companheirismo. Agradeço imensamente a minha mãe Quesia Pinheiro e as minhas irmãs, Raquel Pinheiro e Yasmim Pinheiro. Eu nunca terei palavras o suficiente para expressar o tanto que vocês são para mim. Tudo só foi possível porque vocês estão em paz.

Agradeço ao meu esposo e melhor amigo Thiago Menezes, que diante de todas as mudanças, escolheu construir história comigo. Obrigada por estar sempre ao meu lado e acreditar em mim mais do que eu mesma, por respeitar meus momentos de altos e baixos e passar-me segurança.

Agradeço ao professor e orientador Fernando Aleixo, por ter sido tão sensível, compreensivo e disponível, por (re)direcionar-me e mostrar outras possibilidades quando me vi sem direção.

Àquelas que permaneceram, Giovanna Santos, Tayline Dutra e Laila Frazão. Àquelas que me aceitaram de braços abertos, que me deram forças e me encheram de alegria, Paulina Campos, Nallaura Dias, Sibeli Jazen, Ada Susstrunck, Karla Ladico e Laura Cristina. Em especial à Giovanna, por tantas trocas, vídeo Chamadas, surtos e reflexões, e à Paulina e ao Crysthian Carvalho, por receberem a mim e ao Thiago na família de vocês. Vocês foram essenciais para chegarmos onde estamos. Paulina, obrigada por ainda ter sido uma das profissionais na linha de frente no enfrentamento à covid-19; obrigada por sua força.

Agradeço à Fernanda Beviláqua e Gandhi Tabosa, por aceitarem fazer parte desse diálogo e, assim, tornarem-se inspiração por tanta dedicação à dança.

À “turma do apocalipse”, Andressa Cabral, Fernando Bruno, Julia Ribeiro, Larissa Abelardo, Mariana Dias, Raphael Bernardo, Sâmara Batista e Thaísea Mazza. Obrigada pela parceria nesses tempos de caos. Vocês estão guardados em meu coração.

Agradeço imensamente a minha psicóloga, Fran Martins, que me apoiou e sempre me encorajou. Você tornou tudo isso mais leve.

Às (aos) professoras (es) do curso, por tantos ensinamentos. Em cada canto da pesquisa encontro um pouco de vocês.

Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos, que me ajudou a não desistir durante esse processo.

Por fim, Àquele me deu a vida e providenciou todas as coisas no tempo certo. É tudo sobre Você.

São tantas pessoas a quem devo agradecer, que me sinto abraçada. Cada fala, ligação, abraço – “tá tudo bem?”, “vai dar certo”, “estou com saudades”, “se cuida”, “te amo” – preencheram-me de alguma forma. Meu muitíssimo obrigada!

## RESUMO

A presente pesquisa emerge de questões relacionadas ao corpo, ao movimento e ao processo de criação em dança. Neste sentido, o percurso – após mudanças em decorrência da pandemia gerada pela covid-19 – considerou o objetivo de tecer uma reflexão sobre processos de criação em dança, em que baseei o estudo nas práticas que desenvolvi enquanto artista/docente e, ainda, mais duas experiências de artistas/docentes, a saber: Fernanda Beviláqua e Gandhi Tabosa. Para o desenvolvimento da pesquisa, recorri aos métodos qualitativos da fenomenologia e da autoetnografia. A escrita autoetnográfica possibilitou-me, na qualidade de artista e pesquisadora, tecer as vivências relatadas, onde as experiências são nutridas de sensações/pensamentos. Utilizei ainda como recurso o questionário e entrevistas, na busca de provocar reflexões a partir das perguntas que conduziram a pesquisa, sendo elas: “quais os desafios que a necessidade do isolamento social em decorrência da pandemia apresentam para o trabalho artístico/pedagógico da dança?”; “Como criar espaços para a experimentação e reflexão sobre corpo e suas poéticas?” Para fazer essas reflexões, realizei uma proposta de costura dos relatos trazidos pelas (os) artistas/docentes convidadas (os) e as minhas experiências, de modo a tramarmos várias “vozes” de vivências distintas sobre o mesmo período, cada uma com a sua perspectiva. Para alcançar reflexões sobre os processos de criação, a “palavra-conceito corponectividade” auxiliou-me a trazer entendimentos sobre corpo, compreendendo o ser humano de modo a ser corponectivo – um todo integral (corpamente atuantes síncronos), de que maneira as dimensões do corpo produzem relações, por exemplo: corpo e o cultural/histórico, corpo e suas singularidades, corpo e o espaço/coletivo, além de que forma essas relações estimulam/influenciam no processo de criação. A partir dos relatos de como ocorreram as aulas e/ou processos, tento destacar pontos-chave das estratégias artístico/pedagógicas que conseguimos desenvolver, buscando, ainda, uma aproximação entre teoria e prática em uma perspectiva do experimentar e refletir, seja durante as aulas ou nos processos de criação. Por fim, observo que essas possibilidades retratam de que jeito cada processo foi nutrido pelas relações das dimensões do corpo, enfatizando então o ser humano resultando no ser corponectivo, ser movente e ser relacional, onde tudo o que somos, o que nos compõe, está no processo, seja de forma visível ou invisível.

**Palavras-chave:** corpo; dança; processo de criação.

## ABSTRACT

The following research emerges from matters related to the body, to movement and to the creation process in Dancing. In this regard, the course – after changes due to the pandemic caused by covid-19 – considered the goal of weaving a reflection on creation processes in Dancing, having as a study basis the practices I developed as an artist/teacher and, also, two other artists/teachers' experiences, namely: Fernanda Beviláqua and Gandhi Tabosa. For the development of the research, I resorted to the qualitative methods of phenomenology and autoethnography. The autoethnographic writing enabled me, as an artist and researcher, to weave the reported experiences, where the experiences are nourished by sensations/thoughts. I also used, as a resource, the questionnaire and interviews in an attempt to provoke reflections based on the questions that led the research, being them: what are the challenges that the need for social isolation due to the pandemic presents to the artistic/pedagogical work of dance? How to create spaces for experimentation and reflection about the body and its poetics? To make these reflections, I made a proposal of sewing the reports brought by the invited artists/teachers and my own experiences, to weave several voices from different experiences about the same period, each one with its own perspective. To reach reflections about the creation processes, the "word-concept bodyconnectivity" helped me to bring understandings about the body, understanding the human being as an embodied being – an integral whole (bodymind acting synchronously) and how the dimensions of the body produce relations, such as: body and the cultural/historical, body and its singularities, body and space/collective, and how these relations stimulate/influence the creation process. From the reports of how the classes and/or processes occurred, I try to highlight key points of the artistic/pedagogical strategies we were able to develop, also seeking an approximation between theory and practice in a perspective of experimenting and reflecting, either during the classes or in the creation processes. Finally, I observe that these possibilities portray how each process was nourished by the relations of the body's dimensions, emphasizing the human being as an embodied being, a moving being, and a relational being, where everything that we are, what composes us, is in the process, be it visible or invisible.

**Keywords:** body; dance; creation process.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 01:	caminho da experiência à descrição do fenômeno .....	16
Imagem 02:	desconstrução .....	19
Imagem 03:	ilustração do banco de perguntas .....	22
Imagem 04:	teia de relações .....	27
Imagem 05:	teia de relações em movimento .....	30
Imagem 06:	ações em conjunto .....	31
Imagem 07:	fluxo .....	39
Imagem 08:	eu e Yasmim .....	45
Imagem 09:	catálogo de roupas .....	46
Imagem 10:	escritas no caderno .....	59
Imagem 11:	possibilidades .....	61
Imagem 12:	percurso .....	74
Imagem 13:	por onde cor .....	78
Imagem 14:	experimentos .....	79
Imagem 15:	retrato .....	71

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
UMA PONTUAÇÃO INTRODUTÓRIA .....	14
<b>DELINEANDO OS PROCEDIMENTOS UTILIZADOS</b> .....	<b>16</b>
ENCARANDO A AUTOETNOGRAFIA .....	18
CRIANDO O ESPAÇO DE DIÁLOGO .....	20
<b>Entrelaçando diálogos</b> .....	<b>23</b>
<b>1 CORPO E SUAS RELAÇÕES</b> .....	<b>26</b>
1.1 CORPO – relações que o constituem .....	32
1.2 CORPO NO TERRITÓRIO DO MOVIMENTO – um parêntese e sem uma provável resposta .....	35
1.3 SER MOVIMENTO .....	37
<b>2 HISTÓRIAS QUE CONTAM, DANÇAM SOBRE NÓS</b> .....	<b>44</b>
2.1 MEU FIO – ALINE .....	44
2.2 FIO DA FERNANDA BEVILÁQUA .....	49
2.3 FIO DO GANDHI TABOSA .....	51
2.4 TECENDO OS FIOS .....	53
2.4.1 Bases que direcionam .....	57
2.4.2 <i>Blend</i> - a criação e o ouvir como foco .....	62
2.4.3 Estímulos para a criação .....	65
<b>3 O TECER DOS PROCESSOS</b> .....	<b>71</b>
3.1 O TECER INVISÍVEL DO PROCESSO .....	73
3.2 POR ONDE COR – O SENSÍVEL COMO PERSPECTIVA .....	76
3.3 RETRATO DE LONGE .....	81
3.3.1 Retratos de criação do Gandhi .....	82
3.3.2 Retratos de criação da Fernanda .....	85
3.3.3 Trazendo luz aos retratos .....	87

<b>CONTORNOS E RELEVOS .....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>97</b>
<b>APÊNDICE A – Transcrição da entrevista com Fernanda Beviláqua .....</b>	<b>103</b>
<b>APÊNDICE B – Transcrição da entrevista com Gandhi Tabosa ....</b>	<b>132</b>
<b>APÊNDICE C – Questionário - Gandhi Tabosa .....</b>	<b>148</b>
<b>APÊNDICE D – Questionário - Fernanda Beviláqua .....</b>	<b>150</b>
<b>APÊNDICE E – Entrevista complementar com Gandhi Tabosa .....</b>	<b>153</b>
<b>APÊNDICE F – Entrevista complementar com Fernanda Beviláqua .....</b>	<b>157</b>
<b>APÊNDICE G – Escritos pessoais, sensíveis, poéticos, artísticos, acadêmicos .....</b>	<b>161</b>

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa nasce de questões relacionadas ao corpo, ao movimento e ao processo de criação em dança. Logo no início do curso de mestrado (ano de 2020), o trabalho foi interrompido devido à pandemia causada pela covid-19, e este fato impactou diretamente ao longo de todo o desenvolvimento desta pesquisa.

Reconheço que o processo de criação em dança necessita de dedicação, de tempo, de espaço e de pessoas. E com o choque da pandemia, artistas, docentes, estudantes, coreógrafos, viram-se precisando modificar seus trabalhos e suas abordagens artístico/pedagógicas. Por isso, e como consequência dos ajustes necessários, a pesquisa teve como objetivo refletir sobre processos de criação em dança, tendo como base de estudo as práticas que desenvolvi como artista/docente e, ainda, mais duas experiências de artistas/docentes, a saber: Fernanda Beviláqua (57, Uberlândia-MG) e Gandhi Tabosa (31, Manaus-AM). Esclareço, desde já, que os estudos, as análises e reflexões sobre estas experiências foram estabelecidos sobre os modos e os métodos como cada profissional trabalhou em seu processo. Não houve a intenção de categorizar e/ou classificar as experiências. Ou seja, a contribuição da Fernanda Beviláqua e Gandhi Tabosa são vivências/narrativas corporais que não tenho a intenção de tornar institucionalizadas, visto que são caminhos, possibilidades em suas respectivas realidades. De maneira descritiva e reflexiva, a pesquisa não buscou um único sentido para as vivências apresentadas.

Com isso, surgem questões norteadoras para esta pesquisa, a saber: “quais os desafios que a necessidade do isolamento social em decorrência da pandemia apresentam para o trabalho artístico/pedagógico da dança?”; “Como criar espaços para a experimentação e reflexão sobre corpo e suas poéticas?”

Nesse sentido, a pesquisa teve o intuito de, primeiro, esboçar possíveis entendimentos no que se refere a corpo, movimento e às abordagens artístico/pedagógicas como base para refletir sobre os processos de criação relatados; segundo, observar as abordagens utilizadas enquanto estratégias artístico/pedagógicas, com o objetivo de apontar as possibilidades desenvolvidas para criação; e, terceiro, relacionar e entrecruzar conceitos e procedimentos observados com as minhas próprias experiências de criação, enquanto auto-observação no meu percurso de fazer-me/ser artista/docente.

A pesquisa passou por modificações necessárias ao longo do primeiro ano de pandemia (2020), onde houve muitas incertezas. Denoto aqui os procedimentos que foram utilizados para a realização dessa pesquisa, a fenomenologia e a autoetnografia, que aparecem como principais recursos metodológicos inspirativos.

A busca por uma escrita autoetnográfica foi (e segue sendo) um grande desafio e, ainda, a possibilidade de um caminho criativo, sensível e reflexivo. Acredito que, na escrita autoetnográfica, a (o) própria (o) escritora (or)/artista/pesquisadora (or) é transformada (o) por essa escrita, contendo suas experiências sensoriais, visuais, táteis, mentais, espirituais, espaciais e de relações, de modo que suas subjetividades estejam inseridas em seus escritos. O texto é acompanhado por outras (os) autoras (es) que auxiliam na validação da corrente de pensamento (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 14).

Utilizei, ainda, como recursos metodológicos, o caderno de campo e a realização de entrevistas com as (os) artistas/docentes. Trabalhei com a entrevista semiestruturada e a entrevista narrativa, que foca em histórias de vida/experiências (GUERRA, 2014, p. 20). Essa escolha deu-se pela possibilidade de narrativa da (o) entrevistada (o), bem como a organização da estrutura para as entrevistas. Com isso, esse estudo vai tornando-se um trabalho com várias “vozes”, somando e criando um diálogo com diversas perspectivas por meio de uma análise qualitativa e, assim, a construção do diálogo dá-se de modo reflexivo e interpretativo. Nos apêndices deste estudo é possível encontrar a transcrição das entrevistas.

No primeiro capítulo, abordo sobre corpo e suas relações, em que a “palavra-conceito corponectividade” de Lenira Rengel (2007, p. 37) é a principal norteadora, a qual serve para adentrar outras camadas da pesquisa que envolvem movimento e processo de criação, compreendendo o corpo como o todo. Desse modo, apresento três pontos de relação que fazem parte das dimensões do corpo, sendo eles: cultura/história, a singularidade e o espaço/coletivo, onde essas relações ocorrem durante o próprio processo de criação. Ao final do capítulo, apresento reflexões sobre movimento (DANTAS, 2020; GIL, 2001; KATZ, 1994), a partir da perspectiva de sermos seres moventes corponectivos.

No segundo capítulo, relato as vivências artísticas que formam minha trajetória na/com a dança, que é o que me leva a produzir esse estudo. Apresento, também, o percurso e as abordagens utilizadas por Fernanda Beviláqua e Gandhi Tabosa enquanto estratégias artístico/pedagógicas, tanto para as aulas de dança como para

os processos de criação. Busco uma aproximação entre teoria e prática, a partir da ideia de experimentar e refletir, na tentativa de apontar uma relação dialética entre prática e teoria para a criação e para as aulas de dança (PINTO, 2015; MOLINA, 2015).

No terceiro capítulo, dialogo sobre o processo de criação e trago relatos descritos por mim, Fernanda e Gandhi, como uma maneira de refletir sobre as experiências de criação na pandemia. Imagino que pareça um assunto cansativo falar da pandemia aqui também, mas vi-me com um certo desejo indispensável de abrir esse espaço, visto que a própria pesquisa tinha outros caminhos antes da pandemia, e ainda que haja vários relatos sobre processos de criação nesse período, entendo que perspectivas entram em cena e podem mudar percepções sobre estados/momentos vividos.

Na seção contornos e relevos, faço algumas considerações sobre o percurso de realizar a pesquisa, expondo as dificuldades acadêmicas e dos próprios processos de criação, em busca de refletir sobre as perguntas levantadas no início da pesquisa. Como contorno, apresento as reflexões desenvolvidas sobre corpo e suas relações e, em seguida, como o processo de criação, movimento, dança e outras pontuações ramificam-se, sendo elas os relevos que se sobressaem nesse contorno – o corpo.

## UMA PONTUAÇÃO INTRODUTÓRIA

Para dar seguimento, realizo uma reflexão que considero introdutória e necessária antes de tudo, pois no decorrer do texto, você irá deparar-se com algumas colocações. Portanto, de antemão faço as justificativas de como elas serão utilizadas.

Para alguns, o hífen pode criar distanciamento quando se busca usá-lo como ponte de ligação entre, por exemplo, artista-docente. Como se a pessoa artista atuasse como professora (or). Mas, para isso, utilizo a fala de Pareyson (1993, p. 24) citado por Dantas (2020, p. 26 e 27), para explicar que há ações que podem sobressair-se, ainda que atuem as duas juntas:

Toda operação humana é sempre *ou* especulativa *ou* prática *ou* formativa mas, seja qual for a sua especificação, é sempre ao mesmo tempo *tanto* pensamento *como* moralidade e formatividade. Uma operação não se determina a não ser especificando uma atividade entre as outras, mas não pode fazê-lo a não ser concentrando em si todas as outras *simultaneamente*. Em toda operação existe, ao mesmo tempo, *especificação* de uma atividade

e *concentração* de todas as atividades [...] A especificação consiste no acentuar uma atividade a ponto de torná-la *predominante* sobre as outras e *intencional em* uma operação. [...] [mas] não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir (grifos do autor).

Amanda Pinto (2015, p. 30) entende que a dança na escola, por exemplo, regularmente não vai transformar a (o) estudante em uma (um) bailarina (o) profissional, e que as aulas nem sempre vão ser para o ensino de técnicas – explicitamente –, mesmo quando há uso delas. Por meio disso, um ponto inicial a ser destacado seria de que a (o) estudante pode nunca estar nesse papel de artista profissional. Coloco aqui um segundo ponto, de que a dança pode e deve levar a (o) estudante ao conhecimento do próprio corpo (de si mesma (o)), das suas capacidades corporais e da produção artística enquanto pessoa no ambiente escolar, no processo de emancipação por meio do fazer artístico. Passo a encarar a possibilidade de a (o) estudante ser também artista, mas uma (um) artista em formação.

Na aula: docente/artista. No processo de criação: artista/docente. Se me denomino apenas docente ou artista, ainda que eu seja os dois, como faço você entender de que ponto estou falando, sendo que me considero os dois? Lenira Rengel, que estuda bastante sobre as dicotomias, utiliza o sinal “/”<sup>1</sup>. Lenira expõe que o sinal de “/” está para “=”<sup>2</sup>, a partir da ideia de *inframince* de Marcel Duchamp (1887-1968), que diz respeito a um campo relacional. “Indica uma estreita conexão entre conceitos, fenômenos, pessoas, áreas” (RENGEL, 2015, p. 111).

Com isso, para um melhor entendimento e leitura, opto por utilizar:

- Apenas estudante – quando estiver voltado para escola formal de modo geral;
- Estudante/artista em formação – aquela (e) que estuda/pratica Artes/Dança (ainda que esporadicamente) em academias, estúdios de dança ou na própria escola. Entendendo também o lugar da (o) estudante quando está em um ambiente escolar, e o seu aprender/fazer artístico como uma (um) possível artista em formação;
- Apenas artista – quando se tratar de artistas profissionais, de companhias, estúdios ou artistas independentes, relacionado ao fazer artístico;

---

<sup>1</sup> Sinal de barra inclinada.

<sup>2</sup> Sinal de igual com dois traços, um em cima e outro embaixo.

- Artista/docente – está tanto para artista como para professora (or). Pois tanto artista quanto docente, falo sobre criação, e por isso não vejo necessidade de fazer a troca, por exemplo, docente/artista.

## DELINEANDO OS PROCEDIMENTOS UTILIZADOS

Com a inevitabilidade de realizar algumas reformulações na pesquisa, assumo que às vezes é difícil abrir mão de um conceito, de um procedimento ou de uma referência que não se encaixa mais. Precisei desprender-me das estruturas que eu mesma criei, para poder realizar a pesquisa conforme as mudanças necessárias. Por fim, coloquei-me frente a este panorama, e ajustei minhas lentes-olhos para poder continuar caminhando e abraçando novas possibilidades. Um verdadeiro trabalho de perspectiva, de ajuste das lentes, que apresento a seguir.

Em uma perspectiva metodológica de pesquisa qualitativa-fenomenológica, empenhei-me em observar e, com muito critério, descrever os fenômenos, a fim de apurar sua essência. Mas, para isso, como pode ser visto na imagem 01, da experiência à descrição, há a intuição que nos conduz para o que é essencial na busca da essência do fenômeno – o que ele é para nós.

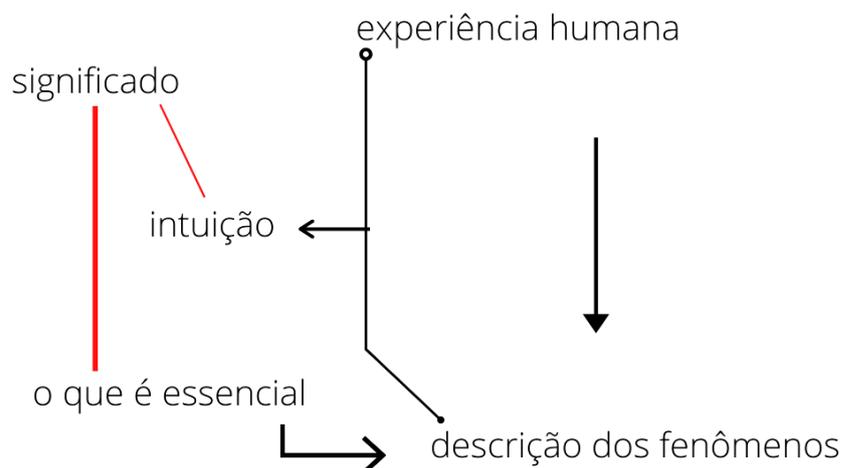


Imagem 01 - caminho da experiência à descrição do fenômeno  
Fonte: acervo pessoal

Para Sokolowski (2012, p. 22), fenomenologia “significa a atividade de dar conta” (de dar-se conta – de algo –), e para Surdi (2008 p. 47), é a ciência das essências e não necessariamente dos fatos, mesmo que para se chegar à essência

seja preciso observar o fenômeno. As multiplicidades inscritas no/do fenômeno podem ser ausentes/presentes. Toda multiplicidade (lados/perfis/aspectos do objeto/fenômeno) pertence a um mesmo objeto/fenômeno. Uma estudante/artista inserida em um ambiente que desenvolve suas habilidades artísticas possui uma história, uma cultura, gostos, pensamentos/ideias que podem não estar presentes num certo momento enquanto a observamos; há multiplicidades presentes/ausentes que pertencem à mesma estudante/artista. Sokolowski (2012, p. 28-37) fala sobre atentar-se para o presente e o ausente dos fenômenos, pois assim como um cubo, não conseguimos enxergar todos os lados de uma única vez, mas isso não rejeita a existência deles.

A coisa sendo vista envolve uma mistura do presente e do ausente. Subjetivamente, nossa percepção, nossa visualização, é uma mistura composta de intenções cheias e vazias. Nossa atividade de perceber, então, também é uma mistura; partes intencionam o que está presente, e outras partes intencionam o que está ausente, os “outros lados” do cubo (SOKOLOWSKI, 2012, p. 26).

A ausência não é a inexistência de algo, e sim a “suspensão” de algo em determinada perspectiva. Ao avisar uma turma de dança que na segunda aula teremos uma atividade diferente, é gerada uma intenção vazia (ausência) do que poderá acontecer. É ausência porque ainda estaremos no tempo presente, mas referindo-nos ao futuro, gerando uma expectativa. Ao estarmos presentes na determinada aula, estamos com intenções cheias, visto que a aula está presente. Na terceira aula, as (os) estudantes/artistas chegam na sala comentando sobre a aula anterior. Ao comentar sobre a aula passada, que agora está ausente, esta representa uma ausência diferente, já que as (os) estudantes/artistas experimentaram dela antes. É uma ausência não de expectativa do que poderá ser, mas do que já foi, obtendo outra perspectiva da tal aula. Essa ausência é referente a uma experiência anterior, onde foram construídas intenções cheias porque a aula estava presente. A partir dela, novas intenções cheias são criadas, ainda que a segunda aula não esteja mais presente. Ou seja, ocorreu a suspensão da segunda aula, em razão de que não se pode retornar para ela, é um novo dia. A apresentação da aula para cada estudante/artista deu-se de uma maneira diferente, pois todas (os) possuem compreensões diferentes de mundo, e ao estarem juntas (os), compartilhando suas impressões sobre a segunda aula, manifestam como são singulares, ainda que

tenham experimentado da mesma aula. A ausência e a presença não estão distantes, elas são o outro lado de um mesmo objeto/fenômeno, como uma fita de Moebios (Möbius), em que suas partes/lados não existem fora de si, mas complementam-se.

As experiências artísticas e docentes relatadas passaram por este processo de “suspensão”, pois com toda certeza, nem tudo o que se viu, ouviu e sentiu pôde ser descrito, seja por escolha própria ou mesmo pela não lembrança de algum acontecimento durante a entrevista. Por isso a pesquisa não visou realizar explicações, mas gerar reflexões a partir do que me foi entregue e do que percebo.

## ENCARANDO A AUTOETNOGRAFIA

*Estas nuevas “especies” de la escritura cualitativa se adaptan al tipo de mundo político/social que habitamos – un mundo de incertidumbre<sup>3</sup> (RICHARDSON; PIERRE, 2019, p. 51).*

Com a experiência da formação acadêmica, vamos aprendendo a lidar com os diversos modos de escrita e leitura: das fontes, dos textos, da vida. Para muitos, no entanto, a escrita no âmbito da academia pode constituir uma experiência de “endurecimento”. Digo isto a partir da minha experiência e, ainda, de relatos compartilhados com outras pessoas com as quais convivi nos ciclos de estudo. Entendo que a experiência acadêmica pode ser diversa, que há vários caminhos, mas que também existe a possibilidade do risco de a prática caminhar para certas restrições. Compreendo que um grande desafio da pesquisa em Artes/Dança é saber como e em que medida se adequar a métodos que podem não favorecer a criatividade e, ainda, limitar modos de escrita ou formatações que poderiam somar para tais trabalhos, alcançando uma expressão mais sensível e poética. Talvez a justificativa seja de que artístico, poético e sensível pode não ser tão científico assim (ARRUDA, 2020; ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2019, p. 31).

Quantas criações, modos de criar, podem haver no caderno de campo, na pesquisa em si... acredito que isso ficou bem marcado ao longo de algumas aulas de Criação e Composição durante o mestrado. No decorrer dessas aulas, o professor propôs a criação de um caderno bem despretensioso, criativo e intuitivo. E isso me

---

<sup>3</sup> Estas novas “espécies” (maneiras) de escrita qualitativa se adaptam ao tipo de mundo político/social que habitamos – um mundo de incertezas (tradução livre).

levou a repensar até sobre o caderno de campo, como ele pode ir muito além da escrita – letras/palavras. Parecia estar sempre à procura das “regras”, do como, do que pode ou não pode, ao invés de simplesmente fazer o que sentia que devia ser feito. Então, por meio da autoetnografia, encarei esse processo como uma desconstrução, um descamar (do que é superficial) de mim mesma, para novas camadas.



Imagem 02: desconstrução  
Fonte: acervo pessoal

Quantas vezes estive aqui escrevendo e apagando, escrevendo e apagando... não porque havia uma ideia melhor do que a anterior, mas porque me questionava sobre o que as pessoas iriam pensar ao ler este trabalho. Ainda assim, sinto que devo colocar tudo aqui, como uma conversa bem transparente, sem nada a esconder, mostrando como foi e como tem sido até aqui. Essa desconstrução dá-se exatamente por eu me ter fechado a uma maneira de pesquisar, de escrever, o que, na verdade, limitava-me e por vezes também me interrompia (de uma escrita fluída e orgânica, por exemplo). A autoetnografia tem sido para mim esse caminho pessoal, criativo, sensível e reflexivo.

Para a escrita autoetnográfica, utilizei o caderno de campo, que acabou servindo para realizar anotações, estando repleto das experiências sensíveis, os

experimentos de algum processo de criação, pensamentos/ideias, de maneira poética ou não... com desenhos, rabiscos, palavras... de acordo com a perspectiva do que foi vivenciado. As imagens que me surgem intuitivamente enquanto leio/escrevo, acabaram tornando-se parte da escrita desse estudo. Me nutro dessas visualizações internas. A produção dessas imagens dá-se, na maioria das vezes, no próprio caderno, e quando acho que fará sentido no decorrer do texto, tento construir a imagem digitalmente, e cá estão elas, contribuindo para a construção do corpo textual interpretativo e reflexivo da pesquisa.

## CRIANDO O ESPAÇO DE DIÁLOGO

O trabalho teve como foco refletir sobre um problema, traçando diálogos entre as vivências relatadas (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 59). A pesquisa, inicialmente, visava poder atuar em um espaço físico de uma escola em Uberlândia (MG), mas devido à pandemia, passei a considerar o espaço virtual, da tela, como o espaço de diálogo (FORTIN, 2010, p. 78). O que me remete ao estudo realizado pela artista/docente Paulina Caon (2015), em que é notável que se precisa ter um olhar sensível para o espaço onde estamos atuando, mesmo que ele seja um espaço virtual. Requer uma atenção que vai além do olho no olho. Aqui, a observação é entendida mais como de escuta (por meio das entrevistas) do que como é comumente considerada, com a atuação apenas da visão.

Em razão da pandemia, convidei Fernanda Beviláqua (57, Uberlândia-MG) e Gandhi Tabosa (31, Manaus-AM) - artistas/docentes - para compor um diálogo comigo. Inseri-me com minhas experiências, como uma terceira pessoa artista/docente a trazer narrações/histórias, somando e criando um diálogo com diversas perspectivas.

A abordagem realizada com Fernanda e Gandhi deu-se por meio de um questionário e entrevistas (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 106). Cada participante recebeu por *e-mail* um documento em *Word* (formato .docx) para que pudesse responder ao questionário. Deixei à escolha se gostariam de imprimir o documento e responder manualmente, ou não. Logo depois, retornaram o *e-mail*, tendo inicialmente como base até quinze dias para o retorno do questionário. O questionário foi composto por um cabeçalho explicativo sobre a pesquisa, introduzindo o objetivo da cooperação

da (o) participante, com as instruções para preenchimento e devolução. De maneira geral, as instruções foram objetivas e explícitas, para que facilitasse a compreensão.

Para a entrevista, utilizei a entrevista semiestruturada e a entrevista narrativa (GUERRA, 2014, p. 20). Um roteiro foi produzido, de modo que possibilitasse a abertura para perguntas complementares (ou reformulação de alguma pergunta), dependendo do percurso da conversa com cada participante. Houve três fases de profundidade nas perguntas, para que não parecesse invasivo para a (o) participante (BONI; QUARESMA, 2005, p. 75; GIL, 2002, p. 117). Alguns meses após a entrevista, vi a necessidade de realizar uma entrevista complementar com ênfase no processo de criação escolhido. Devido os horários incompatíveis, foi preferível que tanto Fernanda como Gandhi dessem o retorno via aplicativo *WhatsApp*.

- Pré-entrevista

A formulação das perguntas ocorreu a partir do levantamento das referências e com base na problemática e nos objetivos de pesquisa. Como estratégia criativa, um banco de perguntas foi criado, a partir da técnica *brainstorming*, de Alex Osborn (1888-1966), que é conhecida como uma “tempestade de ideias” (MIRANDA, 2011, p. 35). Pude escrever todas as ideias/perguntas/pensamentos e inquietações sobre a temática sem julgamentos de certo ou errado, buscando diferenças e a maior quantidade de ideias.

Posteriormente, as perguntas foram organizadas em uma ordem que tivesse certa coerência para a conversa, sempre muito flexível, caso precisasse de alterações (NICOLACI-DA-COSTA; ROMÃO-DIAS; LUCCIO, 2008, p. 37; BONI; QUARESMA, 2005, p. 72). As perguntas que compuseram o banco de perguntas foram divididas, tanto para as entrevistas como para os questionários.

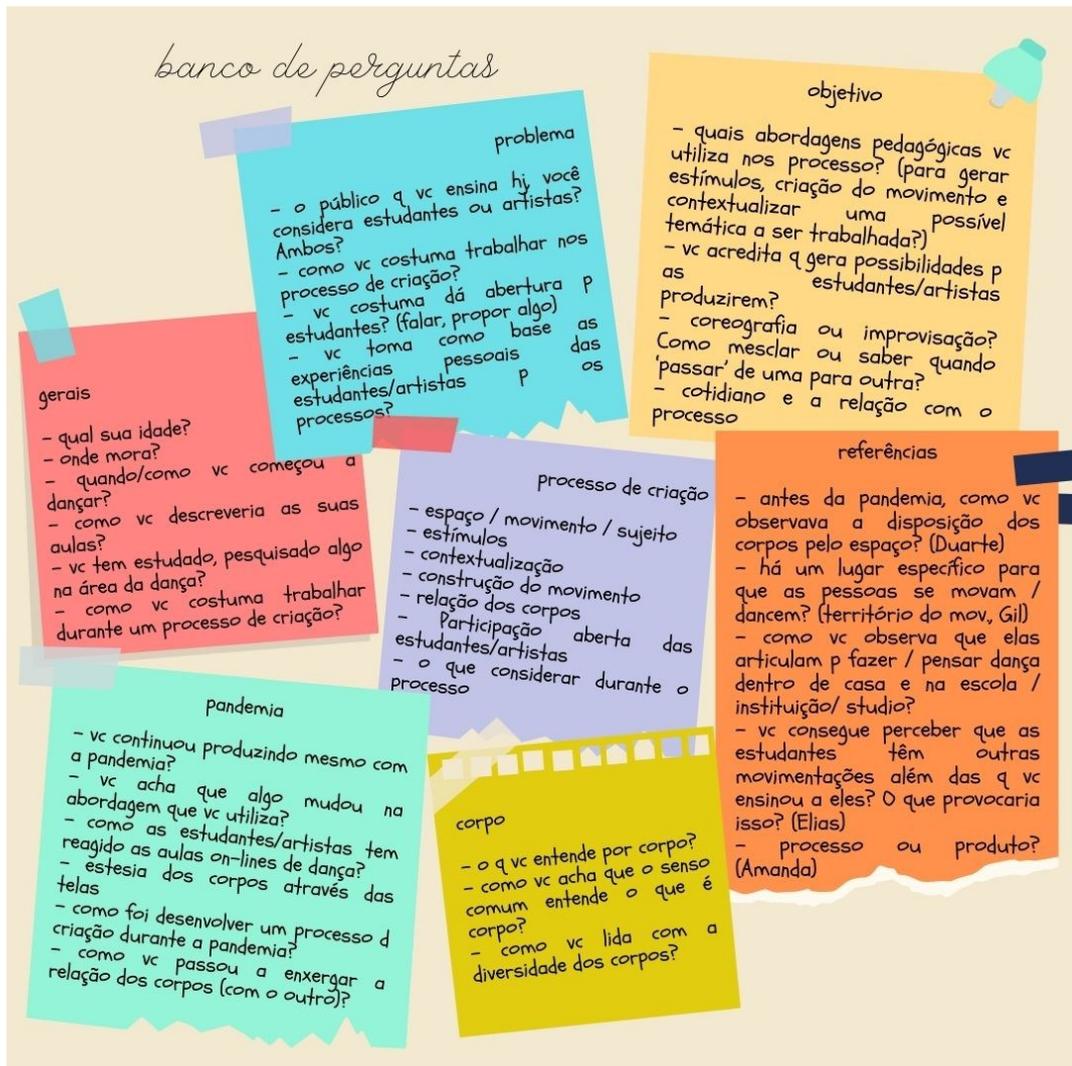


Imagem 03: ilustração do banco de perguntas  
Fonte: acervo pessoal

Realizei um breve levantamento biográfico sobre Fernanda e Gandhi. Houve uma conversa prévia com ambos para averiguar a disponibilidade de acesso à *internet*, *webcam*/câmera, microfone e fone de ouvido (*headset*), assim como a data e o horário para cada entrevista. Entreguei o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) para que assinassem, concordando em participar da pesquisa e para a permissão para a utilização de imagens e gravações de vídeo e áudio.

- Durante a entrevista

A plataforma *Jitsi.meet* foi utilizada para as entrevistas, possibilitando a gravação das vídeochamadas (para favorecer no momento da transcrição), com um tempo base de duas horas de duração para cada entrevista, sabendo que poderiam

surgir imprevistos técnicos. Ao iniciar a entrevista, apresentei-me e avisei que a vídeo-chamada estava sendo gravada. Como descrito anteriormente, a conversa seguiu fases de profundidade.

Na primeira fase, as perguntas foram amplas, como uma apresentação da (o) entrevistada (o), a saber: a idade, onde reside, sobre a sua profissão, possíveis formações como artista/docente e possíveis estudos/pesquisas. Na segunda fase, as perguntas abrangeram experiências na área da dança: se há e quais as abordagens artístico/pedagógicas utilizadas para processo de criação; entendimentos e reflexões sobre corpo e movimento. A terceira e última fase foi composta por perguntas que poderiam ser consideradas sensíveis/pessoais, sobre a vivência durante a pandemia da covid-19 e a relação com as (os) estudantes/artistas nos processos de criação ao longo desse período; os desdobramentos para as criações (se estivesse ocorrendo); como cada artista/docente olhou para as (os) estudantes/artistas nesse momento; o que mudou nas abordagens artístico/pedagógicas utilizadas.

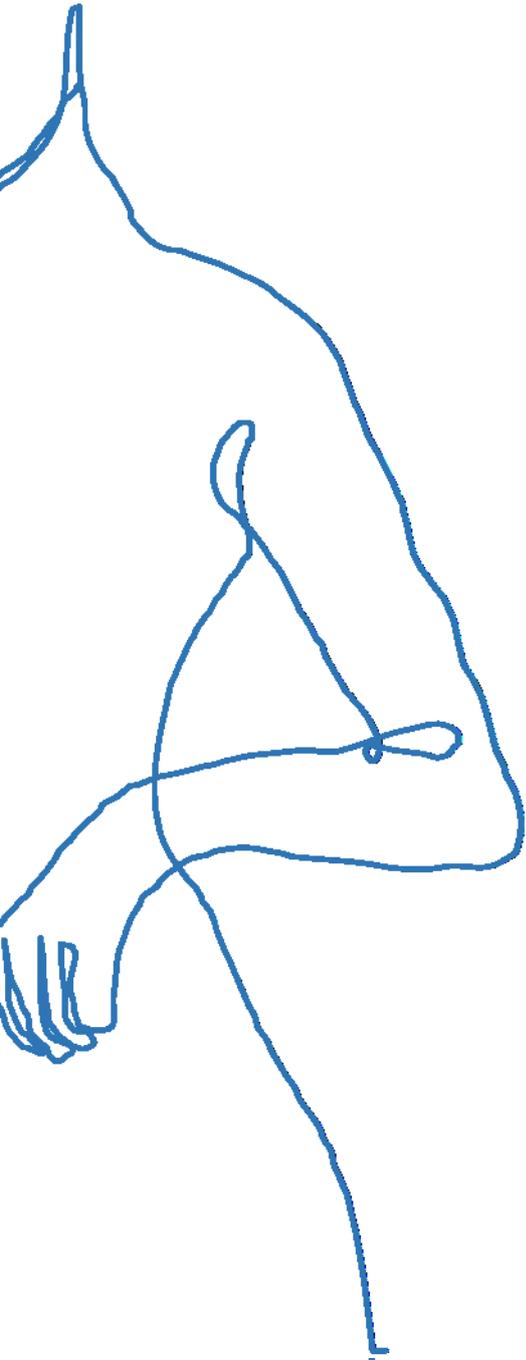
### **Entrelaçando diálogos**

Durante toda a entrevista, procurei estar atenta para o processo de escuta e observação. Adotei uma postura reflexiva e sensível durante as entrevistas, e uma postura reflexiva e interpretativa no momento da construção do diálogo no texto, sem buscar contradições ou oposições, sabendo que cada relato/experiência/narração, por mais simples que fosse, seria essencial para as reflexões e construção de diálogos.

Fortin e Gosselin (2014, p.10) citam que os dados não discursivos são, por exemplo, imagens e vídeos, e os discursivos são considerados as descrições das falas e reflexões da (o) entrevistada (o), a respeito do que foi dito, descrito, observado, sentido. Abro espaço para afirmar que as histórias/experiências aqui retratadas e esboçadas não tratam de suposições, mas sim de experiências pessoais de pessoas reais. Essas experiências são parte central dessa pesquisa, pois ela é construída com base nisso (ELIIS; BOCHNER, 2000, p. 734). Para tanto, primeiramente, as duas entrevistas foram transcritas no Programa *Office Word.*, contextualizando e conversando com as referências base. Apresentando contornos e relevos dos relatos, colocando Fernanda Beviláqua, Gandhi Tabosa e eu como sujeitos do estudo. Tendo essas experiências como norteadoras para as reflexões, de modo a não tentar explicar, e sim interpretar e refletir a respeito. Refletindo sobre o refletido, pois o

mundo é vivido por cada pessoa de maneira diferente, e cada experiência estudada mostra-se com variadas compreensões e interpretações (SOKOLOWSKI, 2012, p. 205).

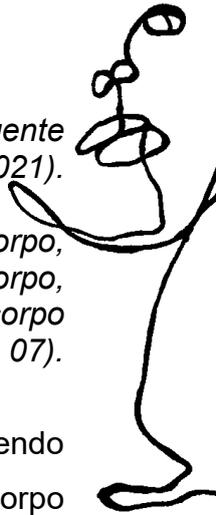
Detive-me nas falas, na narração de histórias, e em como essas falas me atravessaram, o que encontrei nas “entrelinhas”. As falas serviram para criar diálogos, para descrever experiências vivenciadas, voltando-se sempre para o problema da pesquisa, levando-me também a perceber caminhos percorridos até este momento vivido, que encaminham para o que estudo aqui nesta pesquisa.



## 1 CORPO E SUAS RELAÇÕES

*Corpo é gente*  
(BEVILÁQUA, 2021).

*Eucorpo,  
vocêcorpo,  
nóscorpo*  
(RENGEL, 2007, p. 07).



A primeira reflexão que avalio ser importante realizar é sobre corpo, tecendo um campo de possíveis relações. Corpo que se movimenta, corpo que canta, corpo que atua, corpo sensível, corpo pensante<sup>4</sup>. Ao falar de corpo, preciso enfatizar esse entendimento que venho tendo cada vez mais: de que sou um corpo, e não de que tenho um corpo. A noção de “sou um corpo” fortalece o enlace entre a minha consciência, o meu toque, a minha percepção. Eu danço. Eu durmo. O corpo não está apartado de mim. Eu não o levo para beber água, eu bebo água. Somos, não temos. E mesmo entendendo isso, ainda percebo algumas falas dicotômicas. Mas é isso, é um processo complexo de novas compreensões, e como isso repercute ao longo do processo chamado vida.

A pele é, tecnicamente, a fronteira do corpo com o mundo ou o que os conecta. O corpo é tudo o que captamos, vemos, cheiramos, sentimos, pensamos e tocamos. Nada é perdido. As vivências do/no corpo vão produzir cognitivamente reflexões e ramificá-las outra vez em novas experiências, tornando isso um ciclo contínuo e simultâneo (SALLES, 2011, p. 33).

É comum encontrarmos definições que compreendem o corpo como sendo a estrutura do pescoço até os pés, considerando a cabeça o ponto principal do “corpo”, por ser ela a parte racional. Ou, ainda, com a ideia de que seria apenas o físico/biológico, a pele, os ossos, os órgãos... sendo, na verdade, o corpo, todo o conjunto que forma o ser humano. Conjunto da singularidade, de construção social/cultural/histórica, de sentidos e significados, de ideias e pensamentos, do sensível e do racional, de fatores biológicos.

<sup>4</sup> “*Corpo pensante* pode parecer algo dicotômico para aqueles que estão pesquisando sobre a não dualidade do corpo, já que no senso comum, é atrelado apenas ao cérebro a função “pensante”, no entanto, se entendermos que o corpo é esse todo integral [...] e não somente o *corpo físico*, teremos uma possível ampliação de que o corpo em si é pensante, é movente, é integrado. Esse *corpo pensante* surge do conceito do *saber como parte integrante do corpo* (não dualidade entre corpo e mente) de Duarte Junior (2000, p. 16)” (ROCHA; SANTOS, 2020, p. 383, grifos das autoras).

Durante todo o tempo, o corpo produz e é atravessado por vários processos e estímulos. Esses processos sempre estão conectados, coexistem e influenciam-se, formando, assim, uma “teia de relações que constitui a existência humana” (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 65-66), na qual estão os processos metabólicos, físicos, emocionais, sensíveis, ambientais, sociais, culturais e históricos e, acrescento, os processos educacionais, mentais, de crenças... possivelmente, haverá muitos outros.

Um fator/causa gera tal processo. O fator cultura pode gerar um processo cultural em mim, que seria, por exemplo, o processo de inserção ou reconhecimento enquanto pessoa no coletivo cultural em que estou vivendo. A relação dessa teia ocorre em mim (eucorpo corponectiva) e através de mim, influenciando/afetando vocêcorpo (outro corponectivo<sup>5</sup>).

Vale ressaltar que nenhum dos processos ocorre de forma isolada, ou seja, um influencia diretamente no outro: o processo cultural no educacional, o processo educacional no cultural e ambos influenciam no processo sensível. É nítido que aqui utilizei apenas três fatores para exemplificar, contudo, essa teia de relações é um genuíno emaranhado que ocorre de forma natural e organizada, e nenhum é antagônico ao outro.

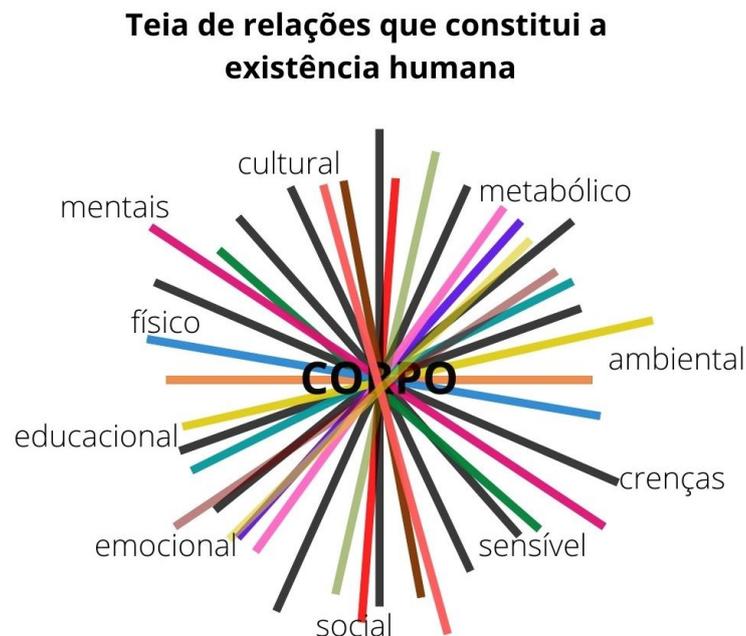


Imagem 04: teia de relações  
Fonte: acervo pessoal

<sup>5</sup> Corponectivo é o adjetivo do verbo corponectar; logo, eu sou corponectiva e você é corponectiva (o), e isso diz respeito à corponectividade em nós, à atividade conjunta de corpomente.

Imagine que para esta imagem capturei uma fotografia em velocidade baixa (o que provoca que a imagem do objeto, que está girando acelerado, seja congelada, mostrando suas partes) das hélices de um ventilador, que quando em movimento não há como distingui-las, parecendo haver uma única hélice. Aqui, essa teia existe em corponectividade (atividade conjunta de corpomente) e em corponectação o tempo todo. Ou seja, todos esses processos, por constituírem a existência humana, ocorrem em ações conjuntas a quem somos, o que pensamos, o que sentimos, o que dançamos. Ao estarmos inseridos no mundo e termos relação com o espaço e com outros seres humanos, agimos em corponectação.<sup>6</sup>

Visões mecanicistas e dualistas que surgiram durante a Idade Moderna estabeleceram-se não só nas escolas, mas na maioria dos âmbitos da sociedade, visando mais ao desenvolvimento das atividades mentais do que ao integralmente corpóreo (o que constitui a coexistência de funções e saberes do corpomente). Para isso, adotei a “palavraconceito” estudada por Lenira Rengel (2007, p.37) – “corponectividade”, que seria melhor para o entendimento que busco, do que corpomente, que ainda dá a ideia de algo separado, como a própria professora Lenira aponta.

[...] mentes e corpos não têm que se 'integrar', **são integrados**. [...]. Empregase corponectação, corponectar ou corponectado para uma ideia (s) e/ou experiência (s) e/ou um meme (s) que o corponectivo entra em contato com. Corponectar denomina a atividade de entrar em conexão com algo, com um corpo que **já é** corponectivo (RENGEL, 2007, p. 37 e 38, grifos da autora).

Por meio da ideia da teia de relações apresentada por Duarte Junior (2000), a corponectividade faz com que entendamos que esses processos nos atravessam e são produzidos por nós mesmos, de modo sempre corpóreo, entendendo ser integralmente corpóreo (corpomente = corponectividade). Corponectividade diz respeito a esse corpo integral (corpomente) em ações e funções. Essas ações não se vão unir, pois já estão em atividade síncrona.

A partir dos estudos de Papalia, Olds e Feldman (2006), realizo um breve aparato de alguns pontos do desenvolvimento humano durante a primeira infância. É possível observar ínfimos acontecimentos que caracterizam o ser corponectivo e

---

<sup>6</sup> Considero de modo geral e objetivo como a teia de relações funciona, a partir da perspectiva dos estudos de Lenira Rengel (2007).

sensível. As (os) bebês começam a respirar sozinhas (os) assim que nascem e entram em contato com o ambiente externo e o ar. Se a respiração demorar para começar, a (o) recém-nascida (o) poderá ter danos cerebrais. Logo, percebemos que ocorre a corponectividade no corpo e uma corponectação com o espaço, e é o que traz a vida ao ser humano. Essa corponectação “seria uma relação causada e efetivada pelos corpos que estão inseridos nesse espaço, pois somente o corpo é corponectivo, e ele atua no espaço” (ROCHA, 2021, p. 43).

A amamentação é praticamente o primeiro contato emocional entre mãe e recém-nascida (o). Qualquer ação de cuidado entre a (o) bebê e seus genitores é essencial para estimular o afeto e inserir estímulos sensíveis. O sistema nervoso central, que é composto pelo cérebro e a medula espinhal, possui nervos periféricos, os quais enviam ao cérebro as informações captadas pelo sensorial da (o) bebê com o corpomãe, que entende que ela (e) precisa ser amamentada (o) (PAPALIA; OLDS; FELDMAN, 2006, p. 151-166). No entanto, apesar de que para uma explicação mais compreensível descreva-se esse processo dando a ideia de que o corpo faz uma ação e o cérebro faz outra, isso de fato ocorre simultaneamente, não sendo o corpo um lugar para acontecer algo, e sim quem conduz o processo (por meio do corpo ≠ no corpo).

Lembra do ventilador que imaginamos? Nesta próxima imagem, quero que você imagine as “hélices” pintadas uma de cada cor. Em movimento, perceba como as cores misturam-se. Agora imagine tudo isso, todas essas cores em movimento e pigmentando umas às outras, como a teia de relações. Os processos emocional e cultural são corpóreos (corpomente).

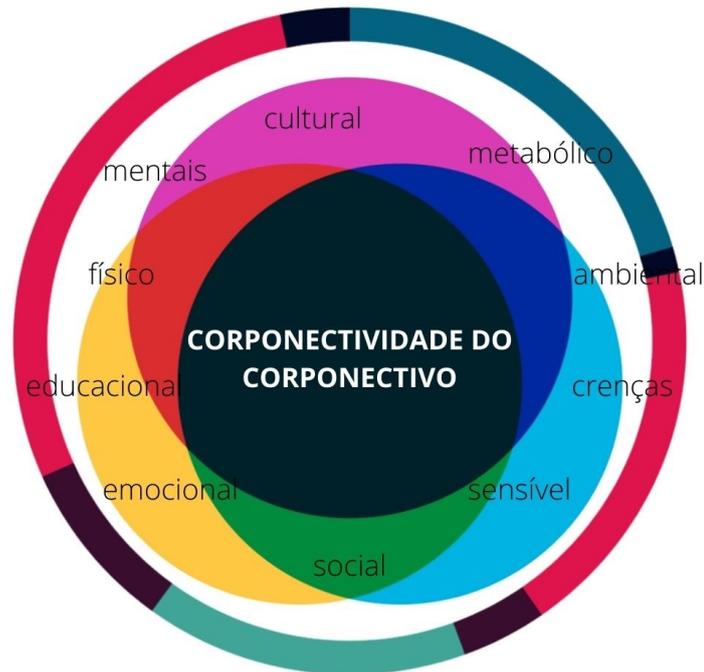


Imagem 05: teia de relações em movimento  
Fonte: acervo pessoal

O ser humano é um ser corporal. Só é ser porque é corpo. Ser. Ser, e não, ter. O corpo relaciona-se/coexiste com o mundo de maneira integral e significativa. O corpo não é um recipiente, ele não tem coisas (pensamentos/emoções), ele é todas essas coisas. Percebe o mundo e com ele se relaciona. Corpo relacional com o mundo – mundo relacional com o corpo: apreende e emana significados. Assim, o corpo é corponentivo e se corpoconecta, sendo ele o todo.

Por vezes, entendemos que as ações/funções corporais ocorrem separadamente, certo? Podemos imaginar o dualismo como algo heterogêneo (que é o que possui uma natureza diferente, e possivelmente não se mistura). De maneira dualista, há as funções cognitivas<sup>7</sup> e as funções (apenas) físicas. Nessa dicotomia, as funções cognitivas e suas atividades mentais sobressaem-se. Neste caso, não se

<sup>7</sup> Neste trecho, refiro-me à cognição de modo dualista, entendendo apenas como atividades racionais/mentais. No entanto, vale ressaltar que “a cognição é construída na interação e a partir da interação entre os sistemas corpo e ambiente, que, por sua vez, não se dão de maneira separada, ainda que distinguíveis. [...] A cognição como ação corporificada, e não como processo interno realizado pela mente, constrói-se na interação entre corpo-mente e o ambiente. Complementar a continuidade corpo-mente com ambiente também implica considerar que o corpo-mente está embebido na cultura e na sociedade” (RIBEIRO, 2015, p. 51 e 55). A cognição é um processo que pode começar em uma inferência, percepção. A cognição não é apenas racional/mental. A pele, o olfato, são processos cognitivos. Há limites e possibilidades perceptivas. O corpo é metafórico, pois está em trânsito no que é sensorio e cognitivo.

compreende que todas as funções são, na verdade, corporais. Logo, é como se, durante o processo de criação, o cérebro “comandasse” o que deve dançar o “corpo”, e este, o corpo, agisse como uma máquina reprodutora.

Na imagem a seguir, percebemos que todas as ações são corporais, agindo em conjunto. Aspectos e funções que coexistem e atravessam-se, e a dança ocorre no emaranhado delas e por meio delas, de modo homogêneo, pois provém da mesma natureza – o corpo –, contribuindo, assim, para cada membro, cada sistema desse corpo, com suas ações/funções.



Imagem 06: ações em conjunto  
Fonte: acervo pessoal

Por isso, não se deve levar em conta apenas as articulações, os ossos e os músculos do corpo em movimento, para que não dancemos como se fôssemos uma máquina meramente conduzida. Amanda Pinto (2015, p.64) contribui para este pensamento, dizendo que o ato de dançar está incluso no ato de pensar, que também é corporal.

### 1.1 CORPO – relações que o constituem

Podemos utilizar novamente a teia de relações citada anteriormente. Mas entendendo, a partir desse momento, que somos seres corponectivos, para poder refletir sobre corpo e suas relações. Cada ponto da teia de relações é uma possível dimensão do corpo, e vou deter-me em três pontos de relação da teia apresentada: nossa relação com o cultural/histórico, com a singularidade de quem somos e com o espaço/coletivo. Esses três pontos de relação são fatores ativos que compõem o ser humano e sua existência e, para que fique claro, vale saber que dentro de cada um há ramificações que alcançam outros pontos da teia de relações.

Somos seres relacionais. Como explicitado anteriormente, desde o ventre já construímos essas relações, e a partir do momento que nascemos, isso vai intensificando-se. Criação envolve relação, seja com outra pessoa, com um objeto, com o espaço ou comigo mesma.

Imagine o mar... as ondas formam-se, encaminham-se até a praia e, ainda que se quebrem, retornam para o mar, por vezes com mais força, arrastando a areia da praia. As ondas vão e voltam como um balanço, uma dança. As águas dessas ondas não deixaram de fazer parte do mar. Ao contrário, remexem-se cada vez mais, formando ondas diferentes pertencentes ao mesmo mar. As dimensões do corpo e suas relações são intrínsecas a quem somos, e ainda que passem por alguma alteração e influências externas (e/ou internas) no decorrer da vida de cada uma (um), elas são da mesma fonte: eucorpo. Assim, os três pontos citados acima inter cruzam-se e relacionam-se. A ideia de dimensão pode também ser entendida como camada, partes de um todo, o corpo.

Cleide Martins (1999, p. 40) menciona que o corpo está sempre imerso em uma cultura. Santos (2006, p. 21) aponta que há vários significados para “cultura”, e isso foi ocasionado dentro do tempo/espaço vivido na história da sociedade, ou seja, ao longo do desenvolvimento enquanto sociedade, criaram-se vários significados para o termo “cultura”, e isso foi gerando camadas de vários significados no decorrer dos anos. Logo, de modo genérico, “cultura” pode ser “tudo o que caracteriza uma população humana”. Santos (2006, p. 24 e 25) sugere que para “cultura” há duas concepções-chave: a de que cultura pode estar relacionada a “aspectos de uma realidade social” e outra relacionada a “conhecimento, ideias e crenças” [...] “compreendendo tendências de pensar a vida” como “o corpo, as relações pessoais”.

Para Bogéa (2020, p. 06), a cultura também pode estar tanto para algo que é apreensível como também pode ser o processo de apreensão. Em seus estudos sobre cultura, o autor ressalta que

Para Nietzsche cultura não é acúmulo de conhecimento, nem um conjunto de fatos dados, sejam materiais ou imateriais, relativos à existência de um povo. Cultura é cultivo, o cultivo de si, o processo de formação cuidadosa de si na dedicação disciplinada a atividades artísticas, em um sentido que não se reduz às “belas artes”, mas que diz respeito a um engajamento criador e libertador que produza afirmativamente diferenças e singularidades. [...] Pensar a cultura como processo, como experiência do cultivo de si enquanto singularidade, envolve uma outra maneira de se relacionar consigo mesmo, com o conhecimento, com a época e com a história. (BOGÉA, 2020, p. 07 e 08).

A cultura não é algo estático, pois está em constante transformação. O corpo é “produtor e produto de cultura” (MARTINS, 1999, p. 36). “A ideia de cultura aqui adotada é a de um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e a ser por ele contaminado e não a influenciá-lo ou ser a causa de mudanças visualmente perceptíveis nele” (KATZ; GREINER, 1998, p. 95 e 96).

A singularidade, por ser a “combinação de circunstâncias” e de relações, também está em constante movimento, sempre em construção. Circunstâncias estas que são históricas, socioculturais, linguísticas, biológicas, artísticas... as que “nos atravessam e que nos constituem” (BOGÉA, 2020, p. 08). Aqui, é considerável trazer um esquema apresentado por Martins (1999, p. 32):

Vamos considerar o Sistema Dança a partir da seguinte tripla ordenada (com base na notação de Mário Bunge):

D = < M,	A,	R >
Dança = Movimento	Corpo + Cultura	Relações que podem ser de três tipos: internas em M e em A e entre M e A.

Ou seja, D significa um Sistema Dança que é igual ao elemento movimento (M), aqui tomado como a “coisa” da Dança, ao elemento corpo + cultura (A), aqui tomado como o ambiente deste movimento (M), e ao elemento R, que identifica as relações internas em M e A e as relações entre M e A.

As relações vão produzir cada vez mais movimentos alimentados da cultura e da história. Assim como os movimentos dão subsídios para fortalecer a cultura/história e as singularidades de cada pessoa (corpo). Os corpos conversam em um mesmo espaço, geralmente passam anos em uma mesma escola ou em uma mesma

companhia de dança, onde acontecem suas transformações dia após dia, construindo as suas singularidades, suas gestualidades e suas falas. É um ambiente de coexistência dos corpos. “[...] o espaço é onde todas as ações humanas e corporais acontecem e se transformam, o espaço nunca está vazio, o corpo o preenche a todo instante” (SILVA DOS SANTOS, 2021, p. 230).

O corpo como o ambiente onde a dança se instala como fenômeno multidimensional, intersemiótico. Conjunção do físico com o biológico, com o químico, elétrico, o cerebral, o energético, com o psicológico, o individual, o transpessoal, o coletivo, com o mental, o social, o cultural (KATZ, 1994, p. 64).

Quando dançam juntos, acontece uma soma de corpos e de realidades, ocasionando a atualização de seus movimentos pela experiência de produzir movimento e pela movimentação do outro. O corpo é integrador e assimilador, assim como produtor e doador. Ao encontrarem-se, combinam-se em uma nova construção de totalidade (construções internas e culturais/históricas do movimento), agenciando possibilidades. Acontece mais como uma soma entre corpos e experiências do que necessariamente o despojamento de algo. Mais uma inserção do que subtração.

Há uma diversidade de corpos em um mesmo espaço. Corpos que se entregam, corpos que resistem, corpos em movimento, corpos em pausa ativa, corpos que observam, corpos que são observados, corpos que interagem, e em nenhum deles há total similaridade com o outro, ainda que todos estejam realizando as mesmas ações, com um único objetivo, cada um têm suas histórias, suas singularidades, mesmo que no meio do coletivo. Por isso, independente das abordagens artístico/pedagógicas utilizadas durante os processos de criação, é importante a (o) artista/docente levar em conta que cada estudante/artista é única (o) em suas singularidades. A (o) artista/docente é mediadora (or) de diálogos que possibilitam a ampliação da perspectiva das (os) estudantes/artistas, com observação e escuta, que compreendem o cotidiano, a vontade e a não vontade, o que é natural, flexibilizando o que se conhece sobre cada turma e sobre cada estudante/artista, não com a finalidade de simplesmente “deixar acontecer”, mas como uma maneira de entender o que ocorre e buscar outros meios.

Uma coisa é certa: precisamos de mais leveza ao encontrarmos-nos nesses espaços e com essas pessoas. “O corpo é o sujeito da sensação, da percepção, do pensamento, do sentimento” (PEDROSO, 2007, p. 01). Seja no parque, na sala de

aula, na aula virtual/*on-line*, no banheiro, na árvore ou no estúdio de dança, seja o corpodocente, o corpoartista ou o corpoestudante, corpo é gente...

## 1.2 CORPO NO TERRITÓRIO DO MOVIMENTO - um parêntese e sem uma provável resposta

No desejo de dançar, o corpo busca territórios para que consiga variadas formas de agenciamento (formas de produzir algo). Território aqui é entendido dentro da narrativa de José Gil (2001, p. 72 e 73), territórios que podem ser virtuais ou físicos, não necessariamente uma sala com linóleo no chão e quatro paredes. Compreendo que território seria o espaço encontrado para que estudantes/artistas se sintam acolhidas (os) para produzirem. “Vi também crianças ou professores se lançarem ‘impetuosamente’ no espaço, apressados para se libertarem de um universo escolar onde são habitualmente ‘pessoas sentadas’” (RYNGAERT, 2009, p.70).

Diante disso, uma questão surge: quantas vezes estudantes/artistas foram limitadas (os) a um certo espaço, designando-se a eles, por exemplo, a quadra de esportes como o único lugar para que possam dançar, correr e saltar, de forma que acaba levando as (os) estudantes/artistas a entenderem que somente ali elas (es) podem dançar, saltar, jogar? Chamo de território do movimento (espaço para a produção) exatamente por muitas vezes ocorrerem essas limitações, por carregar também esse entendimento de um espaço delimitado, como a divisão dos territórios estaduais de um país. O agenciamento também ocorre na transformação desses territórios para dançar e enquanto se dança.

Ainda levanto outras questões: qual é o corpo desse/nesse território? Que corpos são esses que habitam esse espaço? São corpos condicionados? Quais as formas que os corpos desenham no espaço? Como se relacionam os corpos? O que há nesses espaços? Provocariam a percepção estética e sensível? Quais elementos constitutivos desse ambiente são provocadores do sensível? O que leva a serem tão particulares (pessoas e abordagens distintas) e ao mesmo tempo tão semelhantes (paredes, cores, regras)? Quais as possibilidades de interação, a partir das experiências corporais, que geram novas experiências?

Falando especificamente da escola, algo que eu poderia pontuar é a estrutura do ambiente: composição das paredes com seus formatos simétricos e metricamente calculados, das cores geralmente neutras, da organização das cadeiras em sala de

aula, da disposição das (os) estudantes em relação a (ao) professora (or), bem como a hierarquia entre as (os) administradoras (es) da escola. Por meio disso, poderíamos compreender o porquê de tantos estudos (AGAMBEN, 2009; STRAZZACAPPA, 2001) que apontam o corpo da (o) estudante como condicionado pela escola. Como forma de conceito, entendo que uma instituição seja algo estabelecido (privado ou público, físico ou virtual), que possui um conjunto de regras e normas que definem a função e o objetivo de cada instituição. Ainda que várias instituições sejam regidas por uma mesma base de poder, cada qual pode ter suas diferenças, por conter materiais, espaços e pessoas diferentes.

Com base em minhas experiências e na leitura de outros relatos que são parecidos, lembro-me que, em uma das escolas públicas onde estagiei no período da graduação, era perceptível como as (os) estudantes eram restringidas (os) a permanecerem sentadas (os), e só participava das aulas de dança quem tivesse concluído a atividade; ou durante as aulas de dança a outra professora da turma intervinha para retirar alguma (um) estudante, pois ela (e) não estava sendo disciplinada (o) (como a professora desejava). Em situações como essas, é muito fácil termos a atenção voltada para esse tipo de acontecimento, e regularmente baseamos nossos relatos de experiência. É então que me pergunto: olhamos realmente como quem enxerga? (CAON, 2015, p.37). Estariam também a nossa visão, o nosso pensamento, condicionados a observar apenas o superficial? Ver enxergando, ouvir escutando, estar presente no tempo-espaço presente.

Dentre os textos que já li, o de Paulina Caon (2015, p.20) traz uma outra perspectiva a respeito da escola e dos corpos que nela convivem. A professora busca uma visão de compreensão, de interpretação, e não de explicação. E diante de uma instituição como a escola, é muito delicado tentarmos explicar os acontecimentos, os porquês, pois caímos no perigo de transformá-los em algo genérico; deve-se levar em conta que talvez nenhum estudo, por mais amplo ou específico que seja, dirá respeito ao todo. Será apenas mais uma variação do que pode ou não acontecer.

Caon consegue levar-me para outro ponto de vista. Algo importante de pontuar é como a autora realiza a observação das experiências corporais das (os) estudantes por meio dos “modos somáticos de atenção” (CAON, 2015, p.102), fazendo uma observação sensível e direta, de forma a alcançar quem está em primeiro e em segundo plano das ações. A presença dos corpos no espaço ora parece estar em movimento, e outras vezes em pausa, mas uma pausa ativa, pois mesmo nesse

estado de pausa, seu interior continua reverberando o que o corpo físico projeta em ações perceptíveis. O corpo compõe o espaço e é captado pelos outros, além de buscar possibilidades de interações, ainda que visualmente. Há a observação da utilização do espaço escolar, que mesmo quando as (os) estudantes são “limitadas (os)” a certos lugares, estas (es) fazem as proposições de suas ações/atividades possivelmente sem um planejamento prévio, como forma de adaptação do seu tempo pela permanência em tal lugar.

As (os) artista/docentes, sejam desse espaço formal de ensino ou de uma escola de dança, acabam sendo base para novas formas de interações e de adaptações. As palavras dão significados, limitações, ou provocam a sensação de liberdade. É como uma transformação na percepção do corpo que se é, onde está e com quem está. Pois as (os) estudantes/artistas buscam referências corporais, fazendo associação com o que/quem conhecem (CAON, 2015, p.136). Perceberiam o movimento que produzem ao lerem um livro? A cabeça e os olhos percorrem de ponta a ponta. Ao subir as escadas? Ocorre a transferência de peso. Ou ao lavar as louças? Seu quadril balança... o corpo produzirá pequenas ações poéticas e sensíveis, talvez nem tão perceptíveis, por acabar preso na superficialidade de suas próprias ações, apenas no que “tem de ser” e não (também) no que “pode ser”.

As experiências sinestésicas, *sensóriomotoras*<sup>8</sup>, escolares/educativas geradas nesse território compõem as narrações de ideias e de sensações para processos criativos. E um processo criativo é cheio de novas descobertas sensíveis do seu próprio “ser corpóreo”.

### 1.3 SER MOVIMENTO

Durante os estudos e leituras que vou realizando, questionamentos surgem, e acredito que os pontos de interrogação são o que mantém viva a pesquisa. Perguntas como “o que é movimento?” parecem irrisórias para alguns, mas são coisas mínimas como essa que se tornam luz nesse caminhar. Ao escrever outro texto, já havia me perguntado sobre a questão do movimento, por isso foi uma das perguntas que realizei durante as entrevistas. E uma das falas da Fernanda Beviláqua durante a entrevista chamou-me a atenção, na qual ela diz que há diferença entre movimento, ação e

---

<sup>8</sup> “Para efeitos deste estudo, em que se entende esse processo junto, e não como dois processos (sensório e motor), grafa-se aqui sem hífen” (PINTO, 2015, p. 64).

gesto. E aquilo me deixou confusa mais uma vez. Porém, se a pesquisa não é feita desses questionamentos, de altos e baixos, eu não precisaria estar aqui. “A curiosidade epistemológica, a humildade, a dúvida e a incompletude são geradores de perguntas necessárias aos processos de conhecimento” (MARQUES, 2010, p. 198).

Ao traçar algumas reflexões sobre corpo, o objetivo é chegar aos processos de criação vivenciados durante a pandemia da covid-19. No entanto, para refletirmos sobre tais experiências, acredito ser válido buscar esses entendimentos sobre corpo. Como posto acima, nós **somos**. Intuindo que somos, passo a refletir sobre o que podemos produzir.

José Gil (2001, p. 17) cita que não é fácil apontar exatamente quando começa o movimento. Este está como em um “grande vazio”, “meio interno” (KATZ, 1994, p. 41), de onde emanam energias e lá o movimento já é.

[...] como numa topografia de vazios que drena o movimento nas suas múltiplas formas, proporcionando-lhe toda a força da sua singularidade. Mas a sua fonte, onde a energia pura cria o movimento da dança, lá de onde ela irrompe como saída de si, encontra-se no silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo, reverso invisível dessa topografia dos vazios que canaliza a energia para trajectos mais visíveis. Assim, não há <<fonte>>: quem do Grande Vazio não há nada, a não ser, fora da sua esfera e como estranhas a ele, todas as espécies de forças, de energias diversas, musculares, nervosas, físicas e psíquicas (GIL, 2001, p. 17-18).

Katz (1994, p. 39) pondera que o movimento tem um fim provisório, e José Gil (2001, p. 14) aponta, a partir de Rudolf Laban (1879-1958), que o movimento “nunca se esgota” e sim que “desencadeia outros gestos e outras posições”. O fluxo do movimento é contínuo e existe nele mesmo.

O movimento comum, cotidiano, para ser movimento dançado contém configurações e qualidades. O impulso interior e o esforço produzem movimento dançado. Quando se ultrapassa a esfera do movimento físico, encontra-se espaço para possibilidades de criação de novas formas. O movimento deixa rastros e prolonga-se para além, possuindo sentido nele mesmo. É configuração de formas que



Imagem 07: fluxo

Fonte: acervo pessoal (*prints* do vídeo 03 da contrapartida do projeto *Por onde cor*)

aparentemente não têm um sentido, e é por isso que se torna gesto virtual, para alcançar o patamar simbólico e estético. “O substantivo estético está relacionado ao estudo das condições e dos efeitos da criação artística” (DANTAS, 2020, p. 19).

O corpo passa a ser percebido como um sistema de ressonância. Podemos ver os gestos virtuais a partir da ótica do procedimento metafórico. “O procedimento metafórico efetiva, de fato, os não dualismos, pois instaura o sensório-motor e conceitos abstratos do corpo, juntos. Ele é a enação da corponectividade” (RENGEL, 2007, p. 79). As metáforas-gestos passam a ter/doar sentidos, e por meio da percepção é que estas metáforas-gestos adquirem “plasticidade”, tendo “forma significativa” (DANTAS, 2020, p. 19).

Ação é função corporal, um comportamento motor humano... correr, pular, locomover, torcer... que se torna movimento. O movimento é o encadeamento dessas ações somado ao espaço e a relação com outros corpos (ou não). Gesto configura sinais e intenções expressivas (DANTAS, 2020, p. 18). Visualizo o movimento encadeando ações e desencadeando-se em gestos.

Mesmo em pausa, movemo-nos. Ou o movimento só pode ser/existir no corpo físico? O que seria esse “físico”? Pele? - extremidade corporal. Os órgãos não são físicos? O diafragma não se move em contração? Coração não bate? Aí você pode

contestar-me, dizendo que isso é uma ação/função do corpo. Mas se a ação encadeia movimentos, há movimento interno.

Para mim, é sempre uma descoberta extraordinária reconhecer outras bases de apoio. Ter outra visão do espaço em que vivo. É como olhar da sala de estar para a varanda, de cabeça para abaixo, e observar como entra a luz, como o peso corporal parece estar todo na cabeça, como se os líquidos e os fluídos corporais descessem. É uma pausa de captura ainda em movimento. Mover é habitar espaços, prolongar o corpo nessa ocupação. Mover é jogo de forças opostas entre músculos, articulações e direcionamento ósseo, é expandir/contrair o espaço interno corporal. E esse movimento pode ainda não ser dança.

Para Mônica Dantas (2020, p. 19-23) e José Gil (2001, p. 15-16), a partir da perspectiva de Susanne Langer (1895-1985), na dança, o movimento transforma-se em gestos. O movimento é uma ação física, e quando transformado em gesto, considera-se gesto virtual. O movimento dançado é diferenciado pelas qualidades dadas a ele, que o transformam em dança... dinâmicas, ritmos, tensões, energias. O gesto virtual parte da concepção para a expressão. Movimenta-se de tal maneira que o movimento transcende em gestos virtuais, intencionando o que foi proposto. Gesto virtual denota gestos carregados do que é poético e sensível, os quais podem ser interpretados por aquelas (es) que enxergam os gestos por outra perspectiva... as inscrições/marcas em outra camada do gesto visto a olho nu. Estruturas da cultura, das experiências, dos vazios e das energias. O gesto virtual é, então, abstrato e simbólico.

No entanto, vale ressaltar que “expressão” para Amanda Pinto (2015, p. 63) “seria conceber a dança como um processo de fazer o que o corpo (nós, pessoas) é ou pensa”, não sendo uma tradução do que está “dentro” para “fora”. A dança não é apenas sentimentos e emoções e nem tradução do pensamento em gesto/movimento. Ela em si é processo de fazer, processo de pensar. A dança enquanto linguagem é processo, e não resultado desses processos (PINTO, 2015, p. 73). Portanto, o gesto virtual pode ter suas características abstratas e simbólicas, mas esse processo não tem condições e resultados fixos tidos como únicos a ser entendidos. Até porque a ideia de o gesto ser virtual é de cada pessoa poder produzir e perceber corporalmente o que nunca vai ser igual ao de outra pessoa. “[...] Coisas e fatos necessitam da presença de nosso sistema sensório-motor para que compreendamos seus signos e características” (PINTO, 2015, p. 64).

Quando se afirmou que o movimento faz parte do processo de pensar e que linguagem está diretamente relacionada com nossas concepções de mundo, que nada mais são do que nossas percepções corpóreas (e como haver percepções não corpóreas?) que estão diretamente vinculadas ao movimento, se estabelece então um cruzamento entre *movimentopensamentolinguagem* indissociável (PINTO, 2015, p. 72, grifo da autora).

Sokolowski (2012, p. 28-37) mostra que um fenômeno tem partes ausentes/presentes. A dança, ela pode ser o que é pelo que aparece naquele momento. Mas essa dança, por ser produzida por um corpo/pessoa – eucorpo vivo sensível e pensante -, tem muito mais do que aparece para a outra pessoa.

Enquanto estamos em um processo de criação, encontramos essas metáforas palavras-metáforas gestos que efetivam a corponectividade. Podemos pensar que o movimento só ocorre quando o calculamos, elaboramos ele, mas antes de pensar “vou movimentar os dedos”, “vou fazer uma pirueta”, eu já estou piscando, e enquanto eu respiro, o diafragma e as costelas se expandem. Estamos em constante movimento. Somos seres de movimento. Ser movimento – corpo que é movimento a todo instante, sem inércia, pois mesmo enquanto dormimos, estamos respirando, o que é movimento do corpo. Eu respiro e reverbero movimento. Como o exemplo que dei, ainda que eu esteja dormindo, o que acontece é uma pausa (*in*)ativa - ativa internamente, é sangue que corre nas veias, ar que enche os pulmões, neurônios em sinapses, espasmos musculares, tudo corpóreo. [...] Cada ser humano é ser movente, movimento encharcado de histórias, de experiências, como também de técnica e treinamentos (ROCHA, 2021, p. 50, grifos da autora).

Somos seres de movimento, geradores de gestualidades. Enquanto seres moventes, existimos em movimento. O movimento é intrínseco ao ser humano. Até mesmo essa pausa de que falo, não é simplesmente pausa como deduzimos cotidianamente, como o ato de parar, ficar estático, em suspensão. É uma pausa preenchida por ínfimos movimentos – (*in*)ativa.

Tudo o que compõe o espaço, objetos, corpos... o que vejo, o que sinto, o que cheiro, o que me toca... tudo gera troca de informações, e isso me nutre. Quando me movimento, não há informações apenas de “dentro para fora”; tudo me estimula e me completa enquanto movimento, trocando informações de fora para dentro também (KATZ, 1994, p. 58). O que me rodeia torna-se estímulo para o movimento.

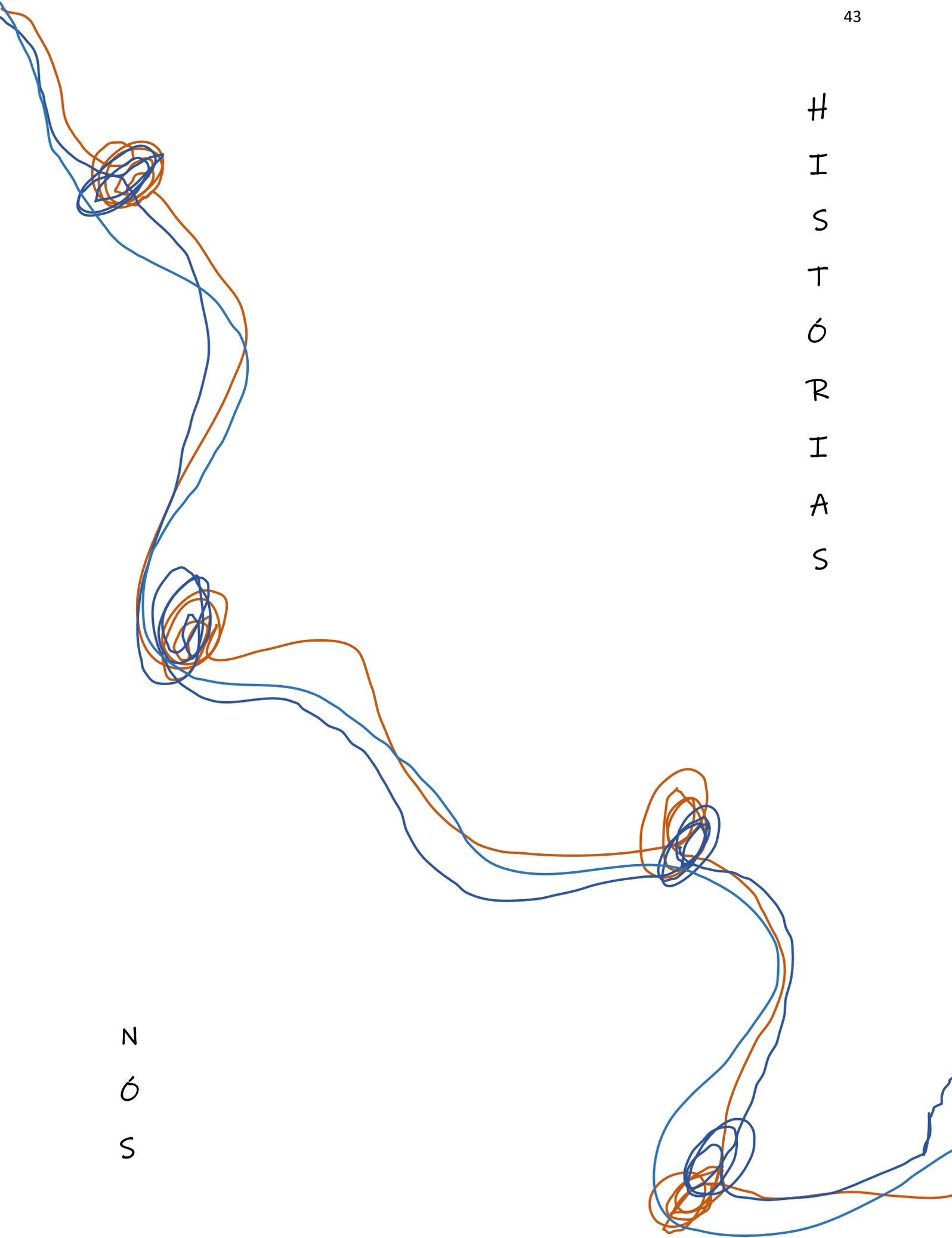
As relações estão vinculadas a esses estímulos para criar. Dessa forma, como essas relações me estimulam a criar? Quando intitulo “corpo e suas relações”, é nessa busca de abordar as relações que nos constituem e nos atravessam, principalmente

a relação corpo enquanto corpo corponectivo (eu comigo mesma – e as singularidades que também dizem ao meu respeito).

A relação com o espaço, sendo ele cheio, vazio, claro, escuro, com ou sem objetos, com outros corpos ou não... estamos aí em constante troca (corponectação). A relação com a (o) outra (o) que me impulsiona e me encharca com a sua visão de mundo. Onde estamos inseridos, com quem, em determinado tempo-espaço histórico e posição social... todas essas relações impactam e influenciam o meu criar. É claro que nem sempre estou tão consciente de todas elas durante um processo de criação, mas exatamente por ser corpo e, por isso, já ser relacional, é quase inevitável pensar em processo de criação e não ser afetada (e afetar) de alguma forma por alguma dessas relações.

H  
I  
S  
T  
Ó  
R  
I  
A  
S

N  
Ó  
S



## 2 HISTÓRIAS QUE CONTAM, DANÇAM SOBRE NÓS

*Trama de fios que tecem vivências, danças.  
Fios independentes que criam uma composição em conjunto.  
O tecer do corpo-fio.*

Antes de chegar ao ponto-chave desse capítulo, sinto necessidade de tecer os fios das minhas vivências, da Fernanda Beviláqua e do Gandhi Tabosa. Vou apresentar um pouco de nossas histórias para poder alcançar outras reflexões a partir do decorrer da busca por esse diálogo.

### 2.1 MEU FIO - ALINE

Eu, Aline, nasci em Manaus – AM, e tenho sangue nortista e nordestino. Posso dizer que, para mim, tudo brotou das brincadeiras enquanto ainda criança. Criar, recriar, construir, compor, desfazer, eram ações que enchiam o meu brincar. Hoje, reconheço-me ainda mais quando lembro desses momentos. Ao pegar tijolos que ficavam no fundo do quintal de casa, eu e minha irmã do meio fazíamos algumas marcações no chão, como se fossem as divisões dos cômodos de uma casa, e era a nossa casa. Nunca tivemos uma árvore grande o suficiente para construir uma casa na árvore, mas a aceroleira de galhos finos também se tornava a nossa casa. E assim íamos construindo nosso espaço no mundo.

Lembro-me ainda de passar horas na sala ou na cozinha de casa, ouvindo música e dançando. Minha mãe tem fotografias em que apareço apenas de calcinha, o sapato e a máscara da Tiazinha, enquanto dançava na sala. Ali eu criei as primeiras coreografias. Ensinava as movimentações para a minha irmã e ainda confeccionava os convites para que meus pais e minha avó pudessem assistir às nossas apresentações ao final do dia.



Imagem 08: Eu e Yasmim  
Fonte: acervo pessoal

Uma das brincadeiras que eu mais gostava era dar aula para as minhas amigas. Havia um quarto no fundo do quintal, e lá havia um quadro verde na parede central, giz colorido, vários papéis colados nas paredes, algumas cadeiras no centro... tudo era envolto de muita criatividade. O brincar constrói-nos, liga-nos a outras pessoas e formula nossas primeiras resoluções de mundo. Os sons, as falas criadas dando “vida” aos objetos, até os gestos das próprias mãos viram diversão (RYNGAERT, 2009, p. 34).

Com o passar dos anos, já na fase do ensino fundamental, lá pelo 4º ano, em meio às datas comemorativas na escola, minhas amigas e eu sempre tínhamos uma coreografia para apresentar. De repente, lá estava eu, tomando a frente do que deveria ser realizado. Marcávamos os ensaios e escolhíamos as roupas. Isso foi acontecendo até o 1º ano do ensino médio. Nesse meio tempo, eu também participava de algumas ações da igreja local. Ali tive a oportunidade de dançar na rua pela primeira vez, além de dançar em outros municípios próximos a Manaus. Lá

experimentei dança, teatro, circo e música... sentia-me uma artista completa (risos), ainda que nem soubesse o que significava ser artista, o que era tudo aquilo que eu estava aprendendo.

Quando encerrei o ensino médio, já com dezesseis anos, não fazia a mínima ideia do que cursar na universidade. Na verdade, pedi para a minha mãe que me deixasse ir morar no Rio de Janeiro com alguns parentes, em razão de que lá havia o curso de fotografia, mas ela não permitiu. Anteriormente a esse episódio, eu já costumava fazer algumas fotografias com minhas amigas. Aspirava ser modelo, mas a minha estatura nunca foi suficiente para as exigências das agências, por isso, contentava-me em desenhar roupas, fazer fotos das minhas amigas e em ser a modelo delas.



Imagem 09: Catálogo de roupas  
Fonte: acervo pessoal

Não me recordo muito bem o que me levou a desejar cursar fotografia, mas depois de um tempo, minha avó materna contou-me que já havia sido fotógrafa e que, no início, ela pintava as fotografias. Diante disso, hoje percebo que algo me ligava à fotografia... eu só não sabia.

Passei um ano tentando escolher que curso faria. Meus primos diziam que era para eu fugir da pedagogia, isso porque as minhas duas tias eram professoras e eu deveria procurar algo melhor. Durante esse um ano, ingressei no curso de *Jazz* no Núcleo de Dança no Liceu de Artes e Ofícios Cláudio Santoro (LAOCS), em Manaus. Ali tive o entendimento do que era técnica de dança. Mesmo estando no curso há apenas seis meses, ao realizar a avaliação semestral, os professores disseram que eu poderia cursar também Balé Clássico. Acredito que participei de umas quatro aulas. Sentia-me totalmente perdida e aquilo me desmotivava, pois a turma já era intermediária e estava estudando desde o início do ano. Permaneci apenas no curso de *Jazz* até o final do ano.

Uma amiga de infância contou-me que havia o curso de Dança na Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e, aos dezoito anos, ingressei na universidade no curso de Dança. Sem saber o que de fato me esperava, o que seria ser uma profissional da dança, decidi que iria fazer. Tudo o que eu sabia era que se tratava de dança. Minha mãe e minhas irmãs apoiaram-me. Recordo-me de as pessoas perguntarem para minha mãe o que eu cursava na universidade, e ela não sabia como explicar que era dança. Era diferente, e a reação das pessoas era “nossa! Que lindo!”, “que interessante”, “tu aprende balé? Ou um dia tu aprende forró e no outro samba?” Desde então, já apareciam os entendimentos e desentendimentos sobre dança.

Assim eu ingressei na universidade, e lá pude plantar e colher muitas aprendizagens. Durante boa parte do curso, sentia que não poderia criar ou discutir certos assuntos, pois não tinha segurança, e acabava escondendo-me. Em 2018, quando encerrei o curso, decidi retornar para o Liceu de Artes, onde participei do curso de capacitação em dança. Trata-se de um curso progressivo e de formação em várias modalidades. Participei, ainda, das turmas de dança Contemporânea, Flexibilidade e Dança-Teatro, no Centro de Artes da UFAM (CAUA). Ao final do ano, realizei as provas no Liceu, e os professores decidiram adiantar-me um ano. Nesse ano, ainda não havia conseguido nenhuma vaga de emprego, mas vendia trufas (bombons de chocolate) para ter dinheiro para pagar a passagem de ônibus e ir às aulas de dança. Quando lembro desse período sinto-me preenchida e satisfeita, pois foi quando eu mais estive envolvida com o processo de criação. No final do ano, Thiago e eu recebemos um convite de um casal de amigos que mora em Uberlândia-MG, para poder morar na cidade. Ao mesmo tempo que via como uma oportunidade, não queria abandonar o curso no Liceu.

Em janeiro de 2019, depois de ponderar bastante sobre o convite, decidi fazer a mudança de cidade, pois em Manaus não havia nenhum curso de Pós-graduação que me chamasse a atenção e duas professoras da UEA sempre me incentivaram a tentar o mestrado. Então me mudei para Uberlândia, a fim de tentar o processo seletivo para o mestrado. Desde que estou residindo em Uberlândia, tenho produzido trabalhos sozinha, o que nunca achei que faria. Mas o fato de estar em uma cidade onde conheço poucas pessoas impulsiona-me a pesquisar. E assim tenho caminhado em descoberta dos processos de criação.

Lavo os olhos com água corrente, ajusto meus óculos... tudo isso me faz reconhecer os processos de criação em dança que fui produzindo ao longo do tempo. Faz-me reconhecer o início do que me traz até esse estudo. Durante algumas aulas, já no mestrado, tive a oportunidade de parar e refletir sobre o “eu criança”, buscando esse resgate da infância e os estímulos que me foram impulsionando até aqui.

Escrevendo agora, pergunto-me: “como que eu não iria falar sobre processo de criação?” Ao mesmo tempo, a sensação é que nada sei, que cada descoberta produz ainda mais perguntas, e assim tem sido o caminho. No início, tive muito receio de falar sobre processo de criação, e apesar de ter vivenciado vários, não conseguia encará-los, colocando-me em um lugar de inferioridade. Escondi-me atrás da titularidade de professora porque, por algum tempo, acreditei que ser professora não “combinava” com ser artista, com produzir, com o estar em cena. Isso se deu por conta de professores na própria universidade que levantavam discursos desse tipo. E ao mesmo tempo, falas como “quem faz licenciatura é porque não dança bem” ... como eu acreditei nisso! Hoje, em pleno 2022, no meio de uma pandemia, residindo em uma cidade ainda desconhecida, para continuar estudando Artes/Dança em um momento que a arte no Brasil e as (os) professoras (es) não são valorizadas (os) como deveriam ser, pego-me pensando com muita força que tudo o que sei é que devo continuar, e vou desfazendo-me, reencontrando-me, descobrindo-me ainda mais...

Lembra do caderno que produzi durante as aulas de Criação e Composição? O fato de ter que encarar a pesquisa a partir do caderno da (o) artista, é literalmente olhar para aquilo que está sendo construído. E tudo o que estava no caderno olhava-me de volta. Até o momento de produzir o caderno, a sensação que eu tinha era de que estava anestesiada em relação à pesquisa, e conforme fomos lendo um texto de Grotowski (2001), em que ele fala sobre a integridade e sobre a entrega, aquelas falas iam saltando do texto e confrontavam-me, como se eu estivesse colocando a pesquisa

à parte da minha vida, das minhas experiências, enquanto o que pesquiso hoje, pesquiso exatamente por causa dessas experiências, por conta do que vivi e do que quero viver. O ponto crucial desse percurso foi o encontro comigo mesma e a aceitação de que a minha pesquisa é parte de mim. O resgate da pequena criadora Aline, antes mesmo de qualquer norma acadêmica. E o processo da criação pode ser que seja assim. É provável que, no meio do percurso, a gente perca o “porquê”, ou talvez nem o saiba. Esse emaranhado cheio de fases, de curvas, de retas, de encontros e desencontros... acima de tudo, é necessário ser verdadeira, mesmo que seja para assumir os descuidos.

## 2.2 FIO DA FERNANDA BEVILÁQUA

Diretora artística e pedagógica há trinta e um anos no UAI Q Dança, “dando suporte para as (os) outras (os) professoras (es) e na área da criação” (BEVILÁQUA, 2021). É proprietária e curadora do Teatro Palco de Arte. Vou deixar que ela mesma conte a sua história:

Meu nome é Fernanda Beviláqua, eu tenho cinquenta e sete anos e eu nasci em Uberlândia. Com menos de um ano de idade eu fui para Belo Horizonte e... fiquei em Belo Horizonte até os meus vinte anos, ou seja, eu iniciei os meus estudos de dança em Belo Horizonte aos quatro anos de idade. Muito porquê da minha escola regular ter dança e aí a partir daquela dança que eu pude praticar na escola, eu fiquei muito interessada e não quis mais parar. Assim como não parei desde essa época nem um só segundo da minha vida, nem um mês, nem uma semana, nem um dia a trabalhar... de trabalhar e de me envolver e me comprometer com a Dança. [...] com sete anos, eu fui para uma escola pública de ensino de dança em Belo Horizonte, a escola de Belas-Artes. Por lá eu estudei até os dez Balé Clássico. E aí aos dez anos eu conheci através de espetáculos outras possibilidades de dançar o que me trouxe um desejo muito grande de investir nisso, mas nessa escola não existia essa possibilidade, era realmente só Balé Clássico. Comecei com o professor Joaquim Ribeiro do Carmo. E aí eu resolvi ir para essa escola onde eu fui assistir esse espetáculo onde eu via tudo, é... desde danças populares, até sapateado, até dança moderna que era o que mais me impressionou, mais me encantou e eu fui para essa escola. Conseguí uma bolsa e fiquei dos dez aos dezoito anos nessa escola. Lá com quinze anos eu comecei a dar aula. Eu fazia aula todos os dias e aulas de dança moderna, balé clássico, sapateado, dança contemporânea, que na época eu já comecei muito cedo, tinha professores incríveis nessa escola. Lá eu comecei a trabalhar também na secretaria da escola e comecei a dar aula. Enquanto eu era secretária em um período, dava aula no outro período, estudava no outro período e fazia aula de noite todos os dias. Então eu tive a oportunidade de ter uma formação muito ampla em sapateado... e muito e muito ampla e muito profunda, porque era todo dia um envolvimento muito grande. Eu fiquei na secretaria dois anos, mas logo eu parei e comecei a dar muito mais aula. Recebi um estágio maravilhoso da minha diretora, professora e amiga. Hoje a gente ainda é muito amiga, ela me orientou muito, tanto que eu aprendi a dar estágio com

ela. Depois mais tarde, aprendi a trabalhar com estagiárias aqui na minha escola com essa professora. Ela foi aluna do professor Klauss Vianna. Então foi com ela que eu aprendi um outro jeito de trabalhar com balé. Então assim, realmente o meu mundo mudou ali. [...] Com dezoito anos eu prestei um exame na Fundação Clóvis Salgado, mas não para o balé, não para a companhia principal, porque lá tinha uma outra companhia que era uma companhia alternativa e eu fui para essa companhia, onde eu também teria oportunidade de continuar estudando danças que me... realmente me tocavam e eu queria continuar. Era um grupo que se chamava Grupo Transposição, e aí ele era muito amplo, a gente também tinha teatro. E aí eu fiquei lá dos dezoito aos vinte anos. [...] Meus pais voltaram para Uberlândia. [...] Eu não queria voltar para Uberlândia, mas eu queria estar perto da minha família, então eu voltei. [...] Eu estava fazendo Letras em Belo Horizonte [...] aí essa saudade do quentinho da família realmente me pegou, eu voltei e eu sofri muito aqui. Voltei, transferei a faculdade, consegui é... mas estava com muita dificuldade de estar aqui, eu enfiei minha cara realmente no trabalho. [...] Aí começa a minha história de dança em Uberlândia aos vinte anos nesse lugar da aula, que foi sempre um lugar na minha vida que ocupou o primeiro plano. Eu sou bailarina, eu amo dançar, claro. A minha formação foi essa também, mas o primeiro plano para mim era a aula. Muito nova eu acabava de sair da minha aula, eu ia dar aula para as minhas bonecas. Então isso para mim era muito forte, sempre muito forte, o estar em sala de aula. Então eu fiz Letras, mas não me formei porque eu fiquei, porque eu já tinha o UAI Q Dança. O UAI Q Dança me tomou muito tempo, porque era eu sozinha e eu acabei largando o curso no final com o TCC pronto. Quando eu resolvi voltar, resolvi voltar para pedagogia porque realmente a educação era onde eu queria é... focar todo o meu, a minha... minha energia. Enfim, e aí em Uberlândia começou a minha história. Essa é a minha história, Fernanda com a dança. Tive minhas filhas aqui, me casei, me separei... sou casada com Eduardo já há trinta e um anos, tenho duas filhas, as duas seguiram essa... são artistas/educadoras também. [...] Oh! São cinquenta e três anos de dedicação à Dança. Eu nunca pensei... meus pais nunca falaram assim para mim “olha minha filha você tem que fazer faculdade e não pode ser de dança”. Na minha época não tinha... eu só tinha Salvador. Essa para mim era uma impossibilidade, eu tinha muita dificuldade financeira e tudo mais, para morar em outro lugar. Então assim, eu amo literatura então, eu fui para Letras muito por isso, mas meus pais não falaram para mim “faça faculdade”, eles falaram assim “faça dança, continue estudando dança porque você vive para isso, você ama isso, então se você fizer isso com muita intensidade, com muita dedicação, você vai ser boa nisso e vai ser feliz”. Então eu tive muito apoio dos meus pais nesse sentido e foi isso que eu fiz. Durante esse tempo que eu moro aqui em Uberlândia eu fiz duas formações muito intensas que equivalem a uma graduação. Uma foram cinco anos seguidos, que foi a formação em GDS, cadeias musculares e articulares pelo método GDS com o Ivaldo Bertazzo. [...] Depois de quatro anos, cinco anos, eu fiz a formação em Eutonia. Eu sou eutonista. Trabalho com Eutonia muito. E agora mais do que nunca nessa pandemia, eu estou trabalhando com Eutonia (BEVILÁQUA, 2021, grifo meu).

Fernanda tem formação em Eutonia pelo Instituto Brasileiro de Eutonia – São Paulo (2010-2014); Educação Corporal Infantil pelo método André Trindade (fev/dez de 2008); Educadora somática formada integralmente pelos métodos GDS (Godelieve Denys-Struyf) de cadeiras musculares e articulares e biomecânica do movimento pelo Centro de Reeducação do Movimento de Ivaldo Bertazzo e Instituto ITC/GDS Bélgica

(1997/2001); Graduada em Pedagogia e especialista em Arte Educação e Tecnologia Contemporâneas.

O *Studio* UAI Q Dança trabalha com crianças a partir dos três anos de idade e não possui uma idade limite. As modalidades de dança que o *Studio* oferta são as mais variadas, a saber: Balé Clássico, *Jazz*, Técnicas Contemporâneas de Dança (TCD), *Hip-hop*, Sapateado, Eutonia, Cadeias Musculares e Articulares GDS e o Curso Livre de Dança (CLD). Há também o GESC – grupo de estudos com as (os) professoras (es) e o Projeto Cidadança, que propõe uma inserção de estudantes em condições desfavoráveis nos cursos de dança no *Studio*. Durante a pandemia, algumas atividades foram realizadas, como a Série de *Lives* “Como ressoa a voz que toca?”, com eutonistas e artistas; *Podcast* UAI Q Dança<sup>9</sup>; Projeto para corpos que pensam a dança, com foco na criação; Laivinha, que é um projeto de encontros com mães, pais e estudante/artistas para conversarem sobre suas profissões.

Alguns trabalhos dirigidos por Fernanda: Espetáculo “Para onde comoç”, com a Cia Jovem UAI Q Dança (2019); “O que pede o encontro?”, com as turmas do *Studio* UAI Q Dança (2020); “Três Clarices por enquanto” (filme-dança<sup>10</sup> com Mariana Anselmo e Luciane Segatto- 2021); “Semente”, com a Cia Jovem UAI Q Dança (filme-dança - 2022);

### 2.3 FIO DO GANDHI TABOSA

Gandhi Tabosa é diretor, produtor artístico e coreógrafo do GandhiCats, que é uma Escola e Cia de Danças Urbanas em Manaus-AM. Possui vasto conhecimento no que se refere a competições e espetáculos, tendo títulos premiados nacionalmente e internacionalmente. A seu respeito, Gandhi conta:

Eu sou Sergipano, eu nasci em Aracaju, só que não morei muito tempo lá e fui morar em Boa Vista (RR) com minha família. E aí eu cheguei lá com seis anos de idade, fiquei até os quinze. Lá em Boa Vista que eu tive o primeiro contato com as artes. Em Boa Vista que eu comecei a fazer teatro, comecei a escrever... e a dança acontecia de forma involuntária, nada muito... não cheguei a fazer a aula, não cheguei a entrar em um grupo. O que acabou acontecendo foi essa entrega com o teatro. Eu participei de um concurso de poesia onde tinha que interpretar... e eu criei

<sup>9</sup> Disponível em: <https://spoti.fi/3dyRZ0U>.

<sup>10</sup> Termo utilizado pela própria Fernanda Beviláqua e no *Instagram* do trabalho, disponível em: <https://www.instagram.com/3clarices/>.

tudo. Acho que eu sempre tive essa cabeça, essa concepção de desenhar figurino, pensar na trilha sonora, pensar no cenário... sempre foi o conjunto, não exatamente uma única coisa. E aí participei desse concurso de poesia, depois desse concurso de poesia, uma companhia de teatro me chamou e foi meu contato com o teatro. Passei dois anos trabalhando com isso. Eu tinha quatorze/quinze anos. E aí para tudo! Minha família toda se mudou para Manaus. Foi quando eu cheguei em Manaus com quinze/dezesseis anos. Aqui em Manaus, minha mãe não deixou eu fazer absolutamente nada, porque eu estava muito ruim na escola e aí essa... esse desenvolver foi interrompido. Só que impossível, né? Então assim, nas escolas que eu estudava... “ah! Vai ter Dia das Mães, chama o Gandhi para fazer alguma coisa...” “Vai ter aquilo, chama o Gandhi”. É... gincana/competição entre as salas, vai ter que ter uma dança... “ah! O Gandhi faz”. Foi assim que a dança foi aparecendo mais. Chegou o tempo do vestibular e não sabia o que fazer da minha vida. Eu só sabia que eu era apaixonado por *show*, por espetáculo. Era esse entendimento do todo que eu já gostava desde sempre e não tinha nada que chegasse perto disso aqui em Manaus. Não tinha o curso de teatro ainda. Acredito que se tivesse, eu teria entrado no curso de teatro. E eu fui baixar a grade do curso... de todos os cursos parecidos com o que eu queria. Aí fui ver *Design* Gráfico na UFAM, fui ver Artes Plásticas na UFAM, fui ver Música na UEA... “não! Não, nada a ver.” E aí, dentro da grade do curso de Dança, tinha a matéria de Elementos Cênicos, onde estudava exatamente aquilo que eu era apaixonado, que era exatamente esse todo, essa construção de um todo. E aí entrei no curso de Dança por causa da matéria de Elementos Cênicos. Nem exatamente era por causa da dança. Eu fiz a prova prática conduzida pela professora Raissa Costa que na época ela estudava na mesma escola que eu e ela tinha acabado de entrar, ela falou o básico do básico... “estica o joelho na prova de Balé Clássico, na prova de contemporâneo, arrasta o pé no chão no *cloche*, na improvisação se joga” ... que na época eram essas três provas. Fui, me joguei, passei e minhas primeiras aulas de dança foram na UEA. Lá dentro, a cabeça fervilhando... então eu criava, criava, criava. Tudo que era trabalho para fazer, eu tomava a frente “deixa eu fazer, deixa que eu coreografo... vem você para cá e você para lá...” sempre com essa voz de capricorniano mandão assim. Então sempre estava nesse lugar de direção sem nem saber o que estava fazendo às vezes. Era meio que automático. [...] Entrei em um grupo de dança, aí eu comecei a me destacar... de repente estava coreografando nesse grupo, que na época era o Holograma. E aí depois fui convidado para coreografar uma parte de uma coreografia que o La Salle Cia de Dança estava trabalhando. Foi quando eu entrei no La Salle e fui ganhando meu espaço. Eu fui entendendo mais essa didática de trabalhar com criança, com adolescente, com adulto... o desenvolver da coreografia para competição que o La Salle participava muito, participa até hoje de competição. Fui crescendo, crescendo, crescendo, e aí chegou um momento que eu precisei sair do La Salle por muitos motivos e foi quando surgiu o GandhiCats. Daí o GandhiCats surgiu com uma ideia independente, um projeto independente, por isso que é GandhiCats Project. E era só a companhia... “vou juntar uma galera legal para poder produzir”, foi isso. E aí chegou um momento que por necessidades físicas da gente ter um espaço, eu vi que eu conseguia financeiramente alugar um espaço. Alugando o espaço eu vi que eu tinha possibilidade de abrir turmas durante a semana. [...] Eu considero uma escola de danças urbanas. [...] eu já trabalhei em muitas escolas, eu vi que não seria legal abrir tantas modalidades, e sim fechar num lugar que seja aquilo que é mais pesquisa, aquilo que eu mais estudo, que é Danças Urbanas e o *Funk* (TABOSA, 2021, grifo meu).

A escola tem recebido crianças a partir dos seis anos de idade e alcança adultos até os quarenta anos. A atuação do Gandhi no GandhiCats vai “desde varrer, passar pano a dirigir espetáculo, dar aula, fazer trabalho de corpo para o ator, a coreografar eventos...” O GandhiCats Project também costuma realizar audições e participar de competições, e em 2019 ganhou o título de melhor grupo do Festival de Dança de Joinville. A escola tem um projeto de bolsistas para atender pessoas que não têm condições de custear as mensalidades. O GandhiCats tem o objetivo de criar um projeto social com aulas de Teatro, figurino e maquiagem dentro das Danças Urbanas, além de aulas sobre saúde e política.

Gandhi é graduando em Dança pela UEA e pesquisador das Danças Urbanas. Iniciou como coreógrafo em 2009 em Manaus e ainda dirigiu artisticamente várias Cias pelo país. Dentre as produções que Gandhi dirigiu, destacam-se: “I love Parazinho – o sonho de Veveta” (2018); “Essência” (2019); “Catarse ep. 1” e “Catarse ep. 2” (2020); “Contato, até onde você sente?” (2020); “Qual é o time?” (2021); e em abril de 2022, realizou o Festival de Dança GandhiCats Project – Olhe para o Norte (edição virtual).

Antes de tudo, atuar como artista independente não é fácil. Independente, não no sentido de estar sozinha (o), mas de que tudo depende de você. O trabalho do Gandhi chama-me muito a atenção por ir pelo caminho das competições, dos espetáculos, das produções que impactam... por conta das projeções realizadas no palco, e por serem coreografias que possivelmente só têm a possibilidade de criarem os “efeitos” que têm, se forem apresentadas no palco. Devido à pandemia, Gandhi passou a utilizar ainda mais o audiovisual para criar efeitos e transições.

Gandhi tem brasilidade em seus trabalhos, pois mesmo quando se utiliza de elementos estrangeiros, ele sempre busca apontar para a cultura brasileira e principalmente do norte do Brasil, que é onde reside hoje. E poderemos comprovar isso nos seus próximos trabalhos.

## 2.4 TECENDO OS FIOS

Dando continuidade à construção dessas vivências artísticas, enfatizo os modos de fazer/pensar dança apontados pelo tecer das ideias e vivências trazidas por Fernanda, Gandhi e por mim, além de conhecer as estratégias artístico/pedagógicas trabalhadas, que foi um dos objetivos deste estudo.

Considero este estudo como um ensaio para falar sobre processo de criação. Não busco sistematizar uma abordagem ou definir e estabelecer a abordagem de outras (os) (apesar de utilizá-las), pois os relatos de cada vivência têm por si próprios como base um entrelaçamento de abordagens. Trabalhar, por exemplo, com a ideia dos fatores do movimento, mas sempre a partir de uma perspectiva que faça sentido para mim enquanto artista/docente. Mergulho em saberes vivenciados que podem, ou não, ser sistematizados por outras pessoas.

Uma das principais perguntas que regem a pesquisa é: como criar espaços para a experimentação e reflexão sobre corpo e suas poéticas? Tendo o experimentar e o refletir como objetivos para as abordagens utilizadas enquanto estratégias artístico/pedagógicas.

Talvez seja útil ressaltar o porquê utilizo “experimentar e refletir” no mesmo processo (ou aula). As duas palavras apontam uma relação dialética entre prática e teoria (ou práticateoria). “Experimentar e refletir” foi escrito separado e parece que vai unir a teoria à prática, ou vice-versa. Para alguns, a escrita pode apresentar-se de modo dissociativo, o que caracteriza a divisão de dois momentos distintos, em que “a teoria serve para aquisição de conhecimentos”, e a “dimensão prática com foco no fazer pedagógico”, colocando a prática como o último momento, servindo a teoria como “acionadora” da prática (MOLINA 2015, p. 19). No entanto, o intuito é realmente chamar uma certa atenção e buscar refletir sobre o processo do saber no processo de criação e/ou nas aulas. A fala de Pareyson (1993, p. 24), citado por Dantas (2020, p. 26 e 27), serve também para esse momento. O autor explica que, ainda que uma ação chegue ao ponto de sobressair-se em relação às outras, não há como “pensar sem ao mesmo tempo agir e formar”.

Teoria e prática podem estar inseridas em um mesmo processo do saber. E nesse processo do saber está envolvido o fazer/pensar. Não é fazer/pensar para algo, para chegar a, ou obter o resultado de, mas o fazer/pensar como sendo o processo e o resultado. Dantas (2020, p. 31) cita que há o **saber como**, que é um saber mais experimental, o **saber por que**, que nos leva ao entendimento e reflexão, e o **saber fazer**, que aponta um fazer criativo e poético. Destaco mais uma vez que o ato de dançar está incluso no ato de pensar, pois tudo é corpo (PINTO, 2015, p. 64). O processo do saber é possível ser um emaranhado, retas, curvas, ter início e fim, ou não, dando prosseguimento para outros processos.

Na perspectiva dissociativa, a técnica e a criação artística não dialogam, e o fazer artístico não provoca criticidade e reflexão (MOLINA, 2015, p. 19). Na escola, por exemplo, Marques (2003, p. 22) alega que os processos de criação em dança acabam não se encaixando nos modelos tradicionais de educação, o que empobrece o processo de aprendizagem das (os) estudantes/artistas que deveriam experimentar a dança (e outras formas de Arte) na teoria e na prática, pois dessa forma teriam a possibilidade de gerar aspectos reflexivos e críticos. Os processos de criação devem permitir às (aos) estudantes/artistas de “desfrutarem experiências artísticas e estéticas, e ao mesmo tempo propor-lhes meios para que sejam também leitores da dança/mundo” (MARQUES, 2010, p. 191)

Sobre teoria e prática, Gandhi Tabosa diz:

Acredito que aulas teóricas são as aulas em que você vai trazer o máximo de referência daquilo que está fazendo parte de algum processo, podendo ser um vídeo, um texto, alguma informação complementar. Acho que são práticas, mesmo eu trazendo sempre alguma referência (2021).

Apesar de ainda encontrarmos dificuldades em fazer relação da teoria e da prática em uma mesma atividade ou em um processo de criação, percebo que vamos entendendo que ambas atuam juntas, podem e devem estar juntas. Fernanda Beviláqua contribui, dizendo:

Não diferencio em minhas aulas a teoria e a prática. Não tenho momentos separados da vinda para o corpo para o estudo teórico e vice-versa. Quando vamos ler um texto ou livro estamos ao mesmo tempo indo para o corpo e corporificando a leitura, seja por exemplos daquilo que se lê, seja por um estado de atenção que convidamos (BEVILÁQUA, 2021).

E, durante a entrevista, ela explica:

Então, eu aprendi desde muito cedo a partir da prática. Então eu não sabia nem o quê que é isso né... teoria. Bom, acho que o jeito que o bailarino, a bailarina aprende, é pela prática. Normalmente os bailarinos e bailarinas... elas vão para sala de aula, é... dar aula a partir da prática. [...] na verdade a teoria ela veio para mim quando eu entrei para a academia. Quando eu fui estudar Letras, eu entendi o que era teoria, o que era estudar uma... um pressuposto de um autor. Uma... uma tese de um autor e como transformar essa tese ou essa... isso que é... *passé developpé*. Antes você fazia só olhando o professor. Eu tive uma grande sorte, vou repetir, porque eu estudei com uma aluna do Klauss Vianna. E aí o Klauss Vianna, ele ia para algo que era teoria sobre o corpo, que é algo que ele estudou. Ele estudou e ele trazia para os alunos falando, contando para eles qual é a anatomia do pé. Então se olhar para isso, olhando o professor falar blá, blá, blá, blá, blá, blá, blá sobre a teoria, sobre anatomia do pé, eu vou estudar o pé de forma bidimensional. Vou estudar o pé no livro, eu vou estudar o pé no esqueleto,

num modelo anatômico, mas eu não vou estudar meu pé. E eu acho que o que o Klauss fazia, era trazer esse estudo teórico da anatomia do corpo para a prática. Que é o que a Eutonia propõe. Você não vai conhecer no outro aquilo que você não conhecer em você profundamente. Então é isso. Para mim, [...] por exemplo, sobre processo criativo, o processo coreográfico... Eu fui escutar esse nome “processo coreográfico” depois que eu vim para Uberlândia e que eu fui estudar. Eu tive oportunidade de estudar com professores das Artes do Corpo lá da PUC de São Paulo. Aí eu fui escutar “processo coreográfico”, aí eu fui entender o quê que era processo coreográfico na teoria, mas eu já fazia na prática. Só que isso me ajudou, me deu suporte para conversar e falar sobre isso enquanto eu... a gente vai testando, e não um blá, blá, blá, blá, blá, blá, blá, blá, blá... “agora vamos testar”. Eu aprendi muito a fazer isso: “vamos falar e vamos trazer a teoria enquanto eu testo em mim”, ou... igual na eutonia “vamos vivenciar depois eu vou para o livro”. Então durante o primeiro ano de formação da Eutonia, a gente não foi para nenhum livro de Eutonia. Tem vários... Foi um pedido do instituto “não leia o livro da Gerda Alexander, não leia o livro da Violeta de Gainza, não leia. Você vai vivenciar um ano a Eutonia, e aí depois você vai ler, e aí depois a gente vai estudar”. E aí quando a gente fez isso, a gente já fez estudando no corpo, porque a gente vivenciou muito. E os dois anos seguintes foram de ler-fazer-ler-fazer, o tempo todo um diálogo. Eu não acredito em teoria e prática... eu, Fernanda. Eu só acredito nisso que é uma junção dos dois que eu sei que é muito difícil, mas isso pode acontecer. Eu só acredito que a prática, ela vai ser bem assimilada no corpo vivo se a teoria for vivenciada **com** ela e não **e** ela (BEVILÁQUA, 2021, grifo meu).

Quando Fernanda fala sobre a questão das (os) bailarinas (os) darem aula, penso que talvez não esteja explícito para a (o) estudante/artista que a teoria está acompanhada da prática. Terminologias do balé, do *jazz*, etc., podem ser consideradas estudos teóricos. Mas, na maioria das vezes, em sala de aula, não se define para essa (e) estudante/artista que aquilo ali é teoria. Podem ouvir a (o) artista/docente falando “*battement tendu devant*” e passar a associar aquilo que ouvem com aquilo que a (o) artista/docente demonstra como sendo o tal *battement tendu*. O que pode acontecer, é que essa (e) estudante/artista não terá conhecimento de que ali tem teoria e prática. Quem sabe, a (o) estudante/artista nem precisa entender o que seria a palavra teoria.

Ajuda, neste momento, rever a etimologia da palavra teoria, do grego *theoria*. *Thea* é ver e hora pode ser cuidado, solicitude, urgência. De onde conclui-se: cuidado, visão exata, urgência para ver. A escolha da teoria dá a pista sobre o que se vai ver e o que se vê, por sua vez, pede também por teorias específicas (e múltiplas) para reformular a experiência e lançá-la em evolução (GREINER, 2006, p. 32).

Nas aulas de Balé Clássico, por exemplo, com meninas de sete/oito anos de idade, costumo dizer o nome do movimento e peço para que as estudantes/artistas em formação também falem aquela terminologia. Depois da segunda, terceira aula

realizando aquele movimento, começo a fazê-lo diferente de como havia apresentado para elas, e passo a questioná-las o que há de diferente. Com isso, percebo que elas entenderam a execução daquele movimento técnico. Com as meninas de oito anos para cima, ao realizar o movimento e antes de dizer o nome dele, pergunto: o que eu estou fazendo? Algumas respondem “riscando o chão com o pé” ou “limpando o chão”, e a partir disso, eu aproximo o significado de *battement tendu*. Como elas já conseguem ler e escrever, peço também para que pesquisem na *internet* o que significa a nomenclatura “*battement tendu*”. O fato de as estudantes/artistas trazerem falas como “limpando o chão” ao verem-me realizando o *battement tendu* é o processo metafórico acontecendo, efetivando a corponectividade.

Como já disse, por vezes, a (o) estudante/artista só não percebe o que já sabe. Não é obrigatório eu dizer/explicar conceitos ou terminologias nas aulas, mas tudo o que sei deve estar inserido no meu fazer. Uma turma pode não ter clareza nas proposições realizadas nas aulas, uma vez que isso vai sendo adquirido aos poucos, mas eu como artista/docente tenho que saber o que estou propondo.

Um diálogo relacional de prácticateoria, no qual estudo a partir das vivências que tenho e como isso direciona o que quero ou devo estudar. Com frequência, observo que algumas pessoas têm a ideia de que o “estudar” é apenas sentar para ler um livro e fazer anotações e mais anotações. Estudar dança envolve movimento, perceber a (o) outra (o) e experimentar possibilidades do eucorpo, assim como (e ao mesmo tempo) pensar o movimento ou refletir sobre os experimentos realizados. Entendo que o processo do saber é esse diálogo do fazer/pensar a partir da perspectiva de que o corpo é um sistema de saberes – fazer e pensar em corponectividade.

#### **2.4.1 Bases que direcionam**

Isto posto, abro espaço para apresentar três perguntas que nortearam o processo do saber para algumas das aulas que ministrei e os processos de criação que vivenciei durante a pandemia. Logo que cheguei em Uberlândia-MG, lecionei em uma academia de musculação que tem um espaço amplo para as atividades de dança, capoeira e lutas. Atuei nesse espaço durante dois anos e meio, sendo um ano e meio durante a pandemia. Basicamente, atendia meninas de quatro a quatorze anos, ministrando aulas de Balé Clássico e *Jazz Dance*. Foi um período de criar, desconstruir e transformar possibilidades. Apesar do foco na academia ter sido o Balé

e o *Jazz*, em boa parte das aulas acionei outros modos, e talvez possa até dizer que outras técnicas, buscando, assim, dar o máximo de recursos para que elas criassem e para que não houvesse uma relação engessada apenas com uma técnica específica. Tive o privilégio de ter autonomia no espaço onde lecionei, de propor esse tipo de trabalho com as estudantes/artistas em formação.

As minhas aulas durante a pandemia ocorreram *on-line*, via plataforma que possibilitava vídeochamadas. Inicialmente, eu criei várias atividades em um caderno virtual, e como os dias de isolamento foram prologando-se, eu ainda organizei uma segunda versão desse caderno, que continha *links* para vídeos, fotos minhas mostrando alguns exercícios de alongamentos, propostas de criação... com o passar dos meses, fui ficando bem perdida em como conduzir as aulas. Tentei reproduzir alguns exercícios que havíamos praticado presencialmente, mas não deu muito certo. As estudantes/artistas pareciam ficar cansadas mais rapidamente, o que também levou algumas a saírem e só retornarem quando as aulas voltaram presencialmente. Isso me fez rever e questionar como seriam as aulas dali em diante. Eu também estava cansada e já sem saber o que fazer.

Olhando agora, sinto que, por várias vezes, exigi tanto das meninas quanto de mim mesma. Muitas aulas foram cansativas, e eu esperava um retorno que não chegava, não porque elas não queriam, mas porque parecia que tínhamos utilizado a carga máxima, achando que já iríamos recarregá-la... e, no fim, ficamos um bom tempo com a bateria em dez por cento.

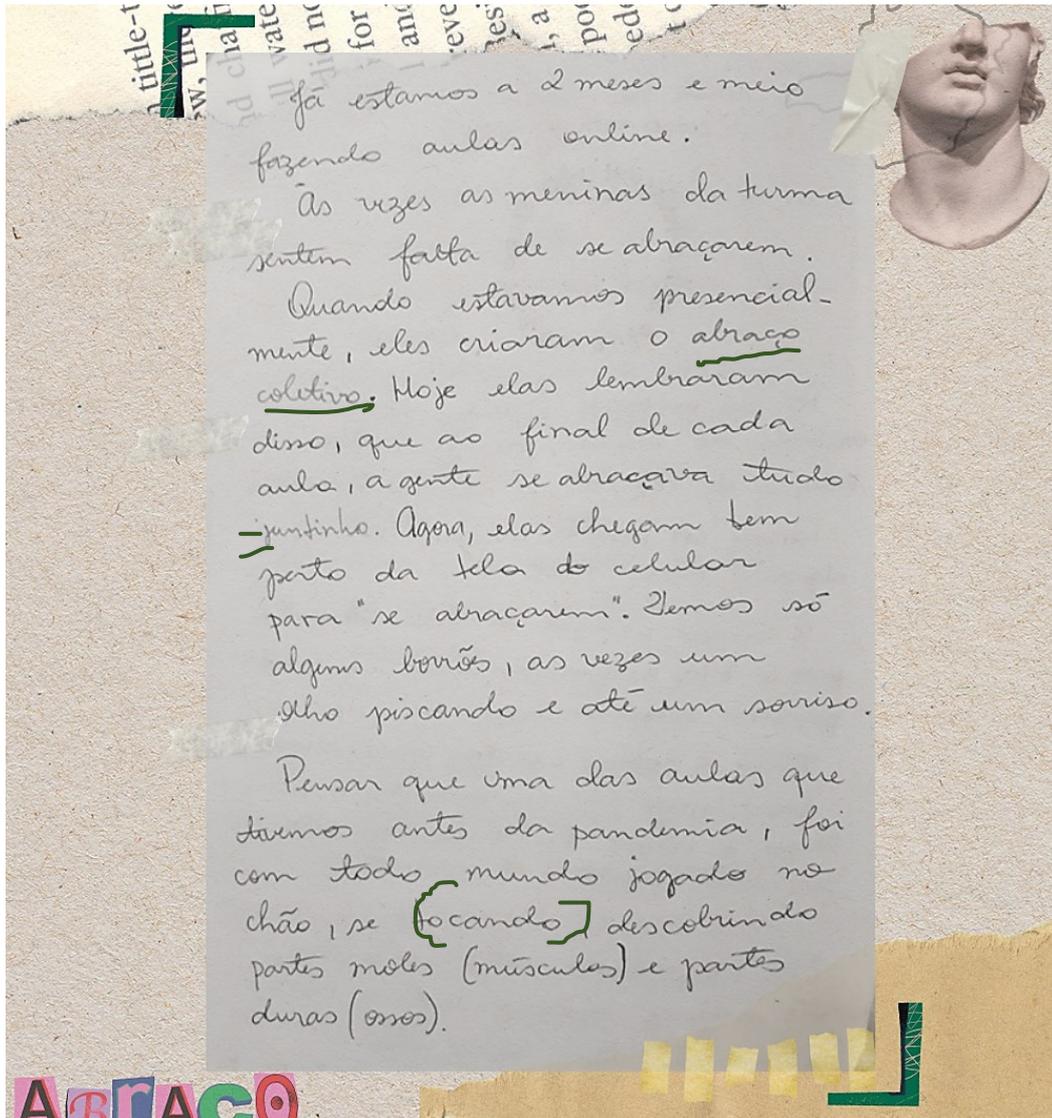


Imagem 10: escritas no caderno  
 Fonte: acervo pessoal

Comecei a focar na base de três perguntas, tentando trabalhar de maneira diferente. Essas três perguntas auxiliaram-me nas aulas e até mesmo nos processos de criação que trabalhei com as estudantes/artistas. A partir das vivências nas aulas, as leituras e estudos que realizei até o dado momento, fui observando que buscava dar ênfase para algumas bases, como corpo, movimento e espaço. Nisso, aparece para mim: o que? Como? Onde? Com quem? Assim, resumi em três perguntas:

- 1- **O que move?** Desenvolvendo um trabalho de corpo enquanto partes e todo, apoios, articulações;
- 2- **Como move?** Referindo-se às qualidades e dinâmicas do movimento – formas, peso, tempo/ritmo, fluência;

3- **Onde move?** O espaço como lugar em que me movo, pontuando principalmente o trabalho com os níveis (alto, médio e baixo) e a relação com o que compõe o espaço.

Continuei focando na base, mas tentando trabalhar de maneira diferente. Eu não precisava pensar sempre nas perguntas, pois elas começaram a estar presentes naturalmente. Em determinadas aulas, pontuei-as de maneira objetiva, para fazer as meninas refletirem e observarem-se. Durante as aulas, víamos movimentação técnica, mas apontando para como criar utilizando-se daquele movimento e, a partir disso, ir fazendo escolhas... se o corpo inteiro iria mover-se, ou apenas uma parte isolada, de que modo... rápido, lento, pausado...

Houve aulas em que trabalhamos apenas as articulações ou, por exemplo, sentir o peso e a leveza a partir dos objetos em casa, ou determinar um espaço e observar o quanto era possível movimentar-se ali. E o encantador é que, mesmo que nesses momentos não trabalhássemos diretamente a técnica do Balé ou do *Jazz*, era possível notar a técnica presente.

Durante a pandemia, foram e ainda têm sido bastante utilizados recursos relacionando a tela durante a criação. Várias vezes experimentei com as estudantes/artistas: o espaço disponível na tela (o meu espaço que aparece na tela), como seguir o movimento da pessoa que estava em destaque na tela e, ainda, observar a possibilidade de visualizarmos mais próximo o jogo das articulações. Algo notável que ocorria é que, ao escolhermos o cotovelo como articulação principal para a movimentação, nenhuma delas criava igual a outra; as movimentações reverberavam de modo diferente, mesmo partindo do cotovelo. E quando elas percebiam o que cada uma ia criando, surpreendiam-se com as possibilidades.

As estratégias artístico/pedagógicas podem ser provocadas e/ou mediadas pelas ferramentas tecnológicas, tanto no sentido de que posso propor ações que vinculem as possibilidades tecnológicas de cada plataforma (filtros, dividir salas, desenhar na tela), como também de que pode ser apenas o “lugar de encontro” para outras proposições que não necessariamente vão utilizar-se das ferramentas da plataforma adotada.

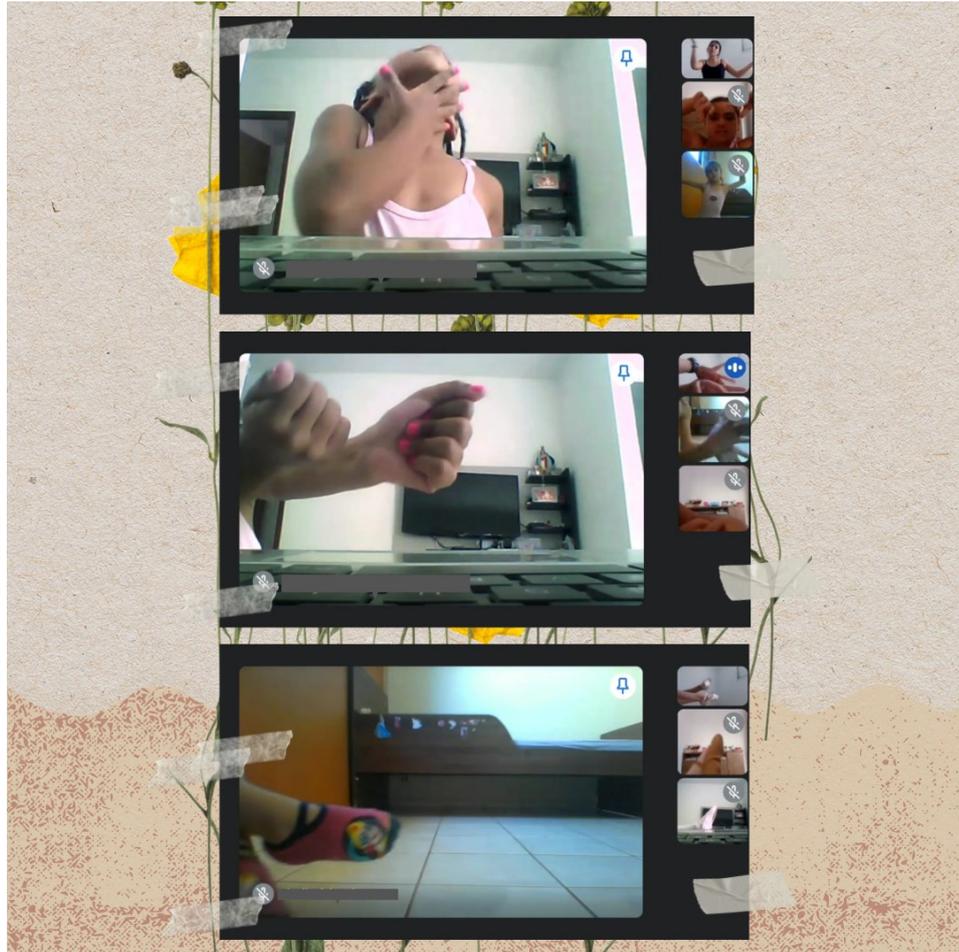


Imagem 11: possibilidades  
 Fonte: acervo pessoal (imagem autorizada pelos responsáveis)

A impossibilidade da orientação presencial por meio do toque dificultava auxiliar em dado movimento que uma das estudantes/artistas estava querendo realizar, mas não sabia como proceder. Consequentemente, esses se tornavam momentos de observação, de ir olhando uma a uma, tela por tela. A relação entre criação e tecnologia quase não foi trabalhada. Claro que tivemos algumas experimentações para criar com foco nessa relação com a tela, mas a base sempre era “o que? Como? Onde?” Percebo que isso dava muito mais liberdade para as estudantes/artistas criarem.

Para mim não foi fácil perceber e identificar essas bases. De certa maneira, eu até fugia disso, principalmente porque ocorre um emaranhado de experiências e conhecimentos. Encaro essas perguntas como norte e pressupostos como contribuição para o processo de criação. Servem-me como lentes durante as aulas e os processos de criação. Desse modo, foi sendo desenvolvido trabalho no chão, das

articulações, muitas experimentações, relação entre os corpos e momentos de dialética com elas sobre o que era experimentado e criado. A relação das perguntas com as dimensões do corpo ocorre pelo corpo em movimento, o que me cerca enquanto me movo, o que sou, o que sinto, o que penso. “[...] ela vai trazer o movimento como ela se percebe. Seu movimento ele vai estar... ele é a impressão no espaço de tudo aquilo que você vive” (BEVILÁQUA, 2021).

#### 2.4.2 *Blend* - a criação e o ouvir como foco

O que eu tenho feito na pandemia, é mudado a cada aula. Então a gente está usando vários recursos de criação para elas irem para criação, e aí elas dançam, elas criam, elas se sentem criadoras, e elas se movimentam. Porque o que a gente mais sentiu nesse período, foi que elas e eles e todes precisam de movimento. Estão muito paradas, muito sentadas na cadeira. Mas como aplicar esse movimento? Não sabíamos no início de 2020. Porque isso aqui é novo. Então a gente não sabia como lidar com isso aqui. É... acho que é desafiador. A Clara, minha filha trabalha com a gente também, ela mora em Portugal, mora em Lisboa e ela falava muito comigo, com a gente sobre isso, assim... “a gente vai fazer a coisa mais incrível, que é ter que fazer o que a gente não sabe.” Então, ir fazer o que a gente não sabe é um grande desafio que a princípio a gente fala “não sei”, mas é como aprender. E aí a gente vai aprender. A gente já aprendeu muito durante esse tempo, e a gente usou, tem usado recursos onde a gente está trocando de professor para professora, para professore, trocando entre a gente, do tipo “gente eu descobri isso aqui, óh! Nossa, vamos tentar.” E aí eu também trabalho muito isso com elas “olha estou descobrindo isso, isso, isso, isso, vamos tentar? Vamos fazer uma criação coletiva? Cada um propõe para o seu grupo, para a sua turma, esse tema, essa proposta de como usar esta tecnologia e vamos depois fazer uma criação coletiva? ‘Sim!’ ‘Não!’ Cada professor faz a sua.” É isso. A gente já está buscando isso e no meu caso eu trabalho a partir de um direcionamento. Eu vou e aí penso naquilo a partir desse viés: corpo - estudo do corpo, movimento e criação, e trabalho isso na minha aula (BEVILÁQUA, 2021, grifo meu).

Quando Fernanda fala que durante a pandemia nenhuma de suas aulas era igual às outras, que tudo ia modificando, eu vejo que estávamos todas (os) quase que na mesma situação (risos). O que vimos na aula ontem, as estudantes/artistas não querem revisar hoje. Não da mesma forma. Foram estratégias alteradas todos os dias. Como trabalhar o mesmo *battement tendu* de diversas maneiras? Fizemos o futebol da bailarina, onde cada uma colocava um objeto para fazer de trave, enrolava um papel para servir como bola, e tinha que levar essa bola até o “gol”, executando o *battement tendu*. Eu também criava uma cena imaginária com a turma, e elas precisavam “entrar” realizando o *battement tendu*. Assim, no entendimento delas, o desejo não é aprender a executar esse movimento técnico (ah, calcanhar, meia ponta,

ponta...), mas enquanto o que para as estudantes/artistas é uma brincadeira, para mim é a execução do *battement tendu*.

Fernanda Beviláqua, enquanto diretora artística e pedagógica, é quem direciona todas as atividades no UAI Q Dança. Na abordagem do trabalho desempenhado no projeto, o que guia esse trabalho são três eixos, ou “tripé”:

A gente tem um tripé e a gente se apoia integralmente nesse tripé que é: corpo, movimento e criação - estudo do corpo, movimento e criação. Esse é o nosso tripé. A gente se apoia nele, é somente nesse tripé que a gente se apoia. Então a gente não se apoia assim... na técnica do balé clássico x,y,z... na técnica de uma técnica contemporânea de dança, não! A gente tem esse suporte e a partir desse suporte muito sofisticado e aprofundado a gente vai trabalhar aquilo que a gente conhece das técnicas que a gente conhece. [...] Eu chamo de *Blend* hoje no UAI Q Dança. [...] Todos os nossos cursos são *blends*. *Blends* porque são combinações de dança sendo que, por exemplo, se eu ponho Balé Clássico... Balé Clássico é o foco. Mas aquele professor, ele carrega dentro dele várias outras técnicas que ele trabalhou, e aí eu estímulo que ele inclua neste trabalho do balé essas técnicas que ele aprendeu de alguma forma. Isso a gente está desenvolvendo, mas é um trabalho muito, muito próprio do UAI Q Dança, assim... a gente realmente trouxe isso como uma... como um trabalho original UAI Q Dança (BEVILÁQUA, 2021, grifo meu).

Percebo quase que uma mesma estrutura de bases, que é exatamente no que se pauta essa pesquisa. Essa ideia do “*blend*” passa-me a sensação de algo líquido, suave. E não falo de um líquido que escorre e se perde, mas que mistura várias partes sem perder a essência. Sempre que leio ou ouço Fernanda falar em *blend*, já surge a imagem de algo ondulado movimentando-se. A própria palavra *blend* vem dessa definição de mistura, de harmonização, como um bom *blend* de café. O *blend* evita que esse tripé ocorra em partes separadas, e sim que seja integrado, no qual corpo, movimento e criação atuam juntos. “O meu recurso principal é o trabalho incansável da ida para o corpo através da prática somática da qual tenho longas formações. É no corpo que reside, para mim, toda a potência criativa” (BEVILÁQUA, 2021).

Eu trabalhei o ano passado no balé com as crianças o ano inteiro com criação a partir de balés de repertório que elas gostavam. A gente assistiu uma parte, a gente reinventou os balés... do jeito delas. E aí a gente foi criando, e a gente estudou muito corpo durante esse tempo. Então é isso, eu tenho uma base, tenho o conteúdo programático, eu vou para ele, olho para ele e falo “o quê que vai ser minha aula hoje a partir do tripé estudo do corpo, movimento e criação? E esse conteúdo aqui ó, *glissade*, que eu preciso introduzir hoje, o que eu vou trabalhar a partir desse *glissade*, passo de dança, que está aqui dentro do meu conteúdo? Como eu vou ensinar isso?” Então eu parto desse tripé sempre e a partir também do olhar e da escuta atenta a cada criança, a cada possibilidade dessa criança, o que ela pode, o que ela não pode, o que ela consegue nesse

período que está duro, que está difícil. [...] Minha turma de Balé Clássico no ano passado, a gente fez milhões de coisas de criança. Era uma turma de seis, no ano passado. Esse ano tem três, mas no ano passado eram seis. A gente fez milhões de coisas. As coisas mais mirabolantes... e uma coisa é: sair do tédio. Sair do tédio e inventar e inventar, inventar e inventar. E trazê-las para isso que a responsabilidade de criar junto e propor. Então isso é... esse é o grande desafio. [...] Meus alunos todo dia me ensinam a lidar com um filtro novo, com um negócio novo e a gente faz misérias com esses filtros e a gente arrasa aqui, entendeu? E elas falam “ai professora descobri isso...” E aí se você não tiver ouvidos para ouvir o que elas estão descobrindo, uai? Que professora de movimento é essa? (BEVILÁQUA, 2021, grifo meu).

Para Fernanda, a criação não é apenas para grandes artistas. A criação como base do seu trabalho é visada para todas as idades e corpos, entendendo o que cada uma (um) precisa e sua capacidade. O principal recurso para chegar-se à criação é o ouvir. “O projeto pedagógico ele inclui ouvir cada pessoa sobre aquilo que ela deseja” (BEVILÁQUA, 2021). Assim, no UAI Q Dança, é realizado um trabalho que chegou a ser sistematizado em um livro pela própria Fernanda e o UAI Q Dança, chamado “Projeto para corpos que pensam a Dança”. Nesse projeto, a criação parte da escolha da temática, sobre o que essa (e) estudante/artista quer dançar. A partir disso, passam a estudar a sua temática escolhida, para poder realizar o que Fernanda chama de “defesa” da temática; justificando o porquê daquela escolha, levando as (os) estudantes/artistas a pensar/refletir sobre suas escolhas para a criação. Nisso, a (o) professora (or) da turma desempenha uma ação de costurar cada tema, criando uma única história, a partir do que cada uma (um) escolheu. Não somente enquanto temática, mas enquanto proposta técnica e cênica também, para que essa história produzida respeite essas escolhas de modo geral.

Eu acho que a gente que trabalha com aula, com coreografia, tem que estar muito nesse lugar é... subjetivo, para entender esse corpo que é único. Por mais que a estrutura corporal seja parecida, a técnica seja parecida, mas ainda existe uma individualidade muito grande ali e eu acho que ela tem que ser respeitada (TABOSA, 2021).

As (os) estudantes/artistas são convidados à autonomia. “Esses estudantes já começam a perceber o que precisam antes de iniciarmos os processos” (BEVILÁQUA, 2021). Assim, é proporcionado um “mapeamento”, de modo a auxiliar as (os) estudantes/artistas na construção de movimentos, e isso acontece desde o aquecimento, no desejo que cada uma (um) tem em como se movimentar. “Não tem autonomia sem suporte” (BEVILÁQUA, 2021). “Conectados com a realização e

experiência, ver e analisar é parte do processo de criar e recriar, fazendo opções de seleção e de composição conforme o momento” (FERNANDES, 2006, p. 269).

Em determinados momentos, com as estudantes/artistas menores (quatro/seis anos), ainda que em uma aula *on-line*, eu mesma começava a rolar no chão, a saltar, a girar... assim elas iam percebendo que podiam fazer outras movimentações, pois entendo que algumas têm movimentações mais verticalizadas: o ficar de pé, girar, correr, enquanto outras já querem realizar rolamentos e deitar no chão. Desse modo, a demonstração de outras possibilidades é viável, para que nas próximas aulas elas comecem a explorar o espaço e suas próprias possibilidades, de tocar o pé, do balanço sentadas no chão... a criança, nessa fase, está em descoberta e descobrindo, reconhecendo. O ouvir e dar espaço envolve o estar junto também.

### 2.4.3 Estímulos para a criação

Por conseguinte, Gandhi vai muito mais para um trabalho coreográfico em conjunto com as turmas, de buscar uma sintonia nos mesmos movimentos, a partir de alguma concepção/ideia que ele teve ou mesmo por meio de conversas com as (os) estudantes/artistas. Gandhi também traz seu relato de como foram as aulas e os processos durante a pandemia.

A dificuldade sempre é esse lugar da acessibilidade, né? É o aluno que às vezes não tem um aparelho, ou não tem um celular, ou não tem um computador, é o aluno que às vezes não têm uma *internet*, não tem uma *internet* boa e fica caindo... é muito desse lugar. Mas teve gente sim que fez aula. [...] Eu acredito que a evolução técnica, se posso te dizer assim, foi pouco. Até porque nada se compara com ao vivo, as correções do professor em sala de aula que está ali. No máximo, a gente pedir “dança a sequência virada para lá agora”, para tentar fazer uma correção. Eu acho que esse processo de correção, absorção e execução no *on-line* é muito lento. Então para uma turma de muita gente eu não sei se é tão... produtivo? Posso dizer? Se é tão... evolutivo quanto que o presencial é. E assim, eu sou apaixonado por gente. Estar com os alunos ali, a sala cheia, a companhia cheia... não tem preço. Eu sofri demais nesse período que a gente não pôde estar trabalhando, fazendo aula junto. [...] A gente teve aula *on-line*, mas aí eu tenho outros professores na casa. Porque eu realmente tenho muita dificuldade do *on-line*, entendeu? É uma coisa que eu tentei, dei duas aulas, mas foi desesperador. Mas aí eu acho que é... são processos pessoais... (TABOSA, 2021).

É relevante pontuar como as coisas mudam de pessoa para pessoa, e isso envolve a realidade de cada uma (um). Gandhi sempre buscou levar o máximo das suas turmas para participar de festivais e competições, sempre foi de estar com o

grupo cheio, então se deparar com a pandemia e ser impedido de fazer isso, foi realmente um acontecimento abrupto.

No seu modo de trabalhar, ele enfatiza que é importante entender a individualidade de cada uma (um) para conseguir chegar em um consenso em que todas (os) consigam partir de uma mesma qualidade de movimento, mas também percebendo cada nuance de diferença entre os corpos.

A minha aula... [...] eu acredito que ela é uma experiência. Eu acho que cada aula é uma... [...] é uma situação. E eu estou sempre tentando tirar o máximo do aluno. Exatamente para que [...] aconteça a entrega e eu trabalhe em cima dessa entrega. Então acredito que é uma... posso dizer que é uma experiência. Cada aula é um acontecimento. No meu pensar plano de aula, eu elaboro o quê que eu vou trabalhar naquela aula, [...] faço a escolha musical antes e eu construo uma célula coreográfica e em cima dessa célula vou fazendo adaptação de acordo com o andar da aula; às vezes eu vejo que não está muito confortável certa movimentação, aí vai rolando adaptações até chegar num lugar... exatamente isso que eu falei, de que eu consiga que o aluno entregue o que eu quero mudar. Planejo sempre a partir da música, depois vou para criação visual. Passo um tempo amadurecendo o que eu quero de movimento e depois vou para o corpo. Começo comigo, sentindo os caminhos e como que visualmente isso pode favorecer o todo, depois sigo a experimentar num bailarino e consigo estudar melhor o movimento (TABOSA, 2021).

Mesmo não ministrando aulas diretamente, ele produziu pequenos trabalhos como: “Catarse ep. 1” e “Catarse ep. 2”, com pessoas selecionadas. Alguns encontros virtuais foram realizados, onde Gandhi escolhia uma pessoa daquele grupo para poder fazer a montagem coreográfica e, depois, em questão de dois, três dias, ocorria a gravação do trabalho.

Era o jeito que eu tinha de... comunicar, talvez? Que é aquilo que eu falei que eu gosto. Porque não tinha competição para mostrar as coreografias, não tinha espetáculo para mostrar o que eu queria, o que eu estava pensando. Então não, “vamos de audiovisual” (TABOSA, 2021).

Apesar de não ministrar as aulas, Gandhi relata que existe uma programação de trabalho preestabelecida junto com as (os) outras (os) artistas/docentes enquanto movimentação/técnica, que vai caminhando até o momento de realizar a coreografia de um todo como preparação para o espetáculo. Ou, no caso, para as gravações das coreografias.

É comum o desenvolvimento de um processo coreográfico pelas (os) artistas/docentes. Muito se parte desse objetivo técnico, do trabalho em conjunto. No caso do Gandhi, o processo coreográfico envolve a criação e absorção do movimento,

sua execução – entendida enquanto repetição e o aprimoramento para refinar a qualidade proposta para aquele movimento.

Quando pergunto como ele descreveria a sua didática, o seu modo de fazer, ele ressalta que a utilização de referências, tanto para ele criar como para estimular a criação das (os) estudantes/artistas ou ensinar alguma movimentação para elas (es), é essencial para fazer um jogo de metáforas-gestos. “Eu sempre estou trazendo essas referências, e às vezes é... ‘gente, de repente é um soco na barriga e você desmaia’ ou ‘de repente é um beijo na nuca’ que vai trazer aquela movimentação” (TABOSA, 2021).

Eu sou muito sensível e os meus trabalhos, eles sempre provocam algo nas pessoas da plateia. Então quando acontece a pré-produção que eu estou no momento de criação, eu sempre idealizo: “bom, nesse momento vai ser um momento que a plateia vai subir na cadeira, a luz vai estar desse jeito, a trilha desse jeito e a cena está assim ó, BUM!” Então eu sempre trago isso [...] como referência “gente, nessa hora a movimentação que vocês vão estar fazendo vai estar só com a luz de contra aqui ó, é um âmbar contra. Vai estar só a silhueta de vocês, fumaça... e eu preciso que dê essa sensação de leveza de fluido, de fumaça” (TABOSA, 2021).

Portanto, dizer “agora é um beijo na nuca”, provoca uma ação/movimentação que um trabalho por meio de uma movimentação muito técnica talvez não traria a mesma resposta. Como expressa Salles (2011, p. 94), “o homem que habita o universo lúdico é, na verdade, colocado dentro de um mundo de invenção combinatória que está continuamente criando novas formas”.

Gandhi, por exemplo, parte do imaginário, da criação visual, das metáforas para que as (os) estudantes/artistas alcancem a proposta trazida. O estímulo para a criação emerge também do sensível. Considerando, mais uma vez, as dimensões do corpo, as experiências que compõem a vida, de que maneira estas possibilitam ao estudante/artista criar, a partir de suas experiências sensíveis? Como o espaço/coletivo, a dimensão cultural/histórica, geram/estimulam movimentos?

Segundo o dicionário de filosofia, estímulo é “qualquer objeto capaz de excitar um receptor, ou seja, de provocar resposta num organismo vivo” (ABBAGNANO, 2007, p. 375). No dicionário analógico (AZEVEDO, 2010), podemos encontrar a palavra estímulo designando também “motivo - causa propulsora” (p. 272); “trabalho – incentivo” (p. 277); “conselho – incitamento” (p. 320). Estímulo foi entendido a princípio na medicina como aquilo que tocava um órgão para estimulá-lo a partir da

dor. O estímulo estava ligado à ideia de uma reação contra, adversa ao que estimulava. Aqui, temos o estímulo como o que nos encaminha, o que abre espaços, como uma propulsão de possibilidades.

Apesar de não estar falando propriamente da Dança Moderna, ainda podemos observar o quanto ela tem contribuído para outros modos de fazer/pensar dança desde o seu surgimento no século XIX, em que tem sido desenvolvidos trabalhos e estratégias para produzir que não se limitam a seguir uma receita, um padrão, mas sim que atendem às “diferentes concepções, necessidades e intenções de seus criadores” (DANTAS, 2020, p. 37). Ao contrário, cada vez mais artistas/docentes/coreógrafas (os) desenvolvem seus trabalhos a partir da demanda da proposta.

Cabe ressaltar que as técnicas de movimento, inclusive as já consagradas, são o resultado de processos em que se acumulam tradições e inovações [...]. O contexto de formação e transmissão das técnicas de movimento pressupõe essa rede complexa de influências, que envolve desde os estudos das técnicas de movimento até as experiências artísticas, as informações a que se tem acesso, os modos de se entender a dança, as concepções de mundo e os diferentes estilos de vida. Da mesma forma, esse é um contexto que se realiza nos corpos dos bailarinos. Seus corpos são não só matéria-prima para a transformação e criação da obra, mas também o lugar pelo qual essas informações transitam (DANTAS, 2020, p. 40-41).

A construção de movimento é influenciada pela inserção da (o) estudante/artista na sociedade, no seu meio cultural/social. Assim como o Balé Clássico e a Dança Moderna partem de seus próprios tempos, como não considerar a movimentação realizada pelas (os) estudantes/artistas? Aí surge a relação com as mídias, os aplicativos e em como estimulamos o repertório delas (es).

Houve uma aula com as meninas de oito/dez anos em que pedi para que elas experimentassem/criassem e que fosse a partir da técnica do balé. Surgiu muita movimentação de braço, o que particularmente eu gosto e tem estado nas minhas produções individuais. O objetivo dessa experimentação era observar até que ponto elas realmente produziram por meio da técnica do balé, para começar a estimular outras movimentações.

[...] o balé clássico tem regras muito rigorosas, mas a gente obrigatoriamente precisa passar por essa técnica, mas a partir de um viés da criação. “O quê que você pode fazer com *passé développé*, *pointé*, *tombé pas de bourrée*, *grand jeté*? O quê que você pode fazer com isso? Aonde você vai chegar com isso? [...] Qual é a sua criação a partir desse

ingrediente, desses ingredientes, dessa técnica?” (BEVILÁQUA, 2021, grifo meu).

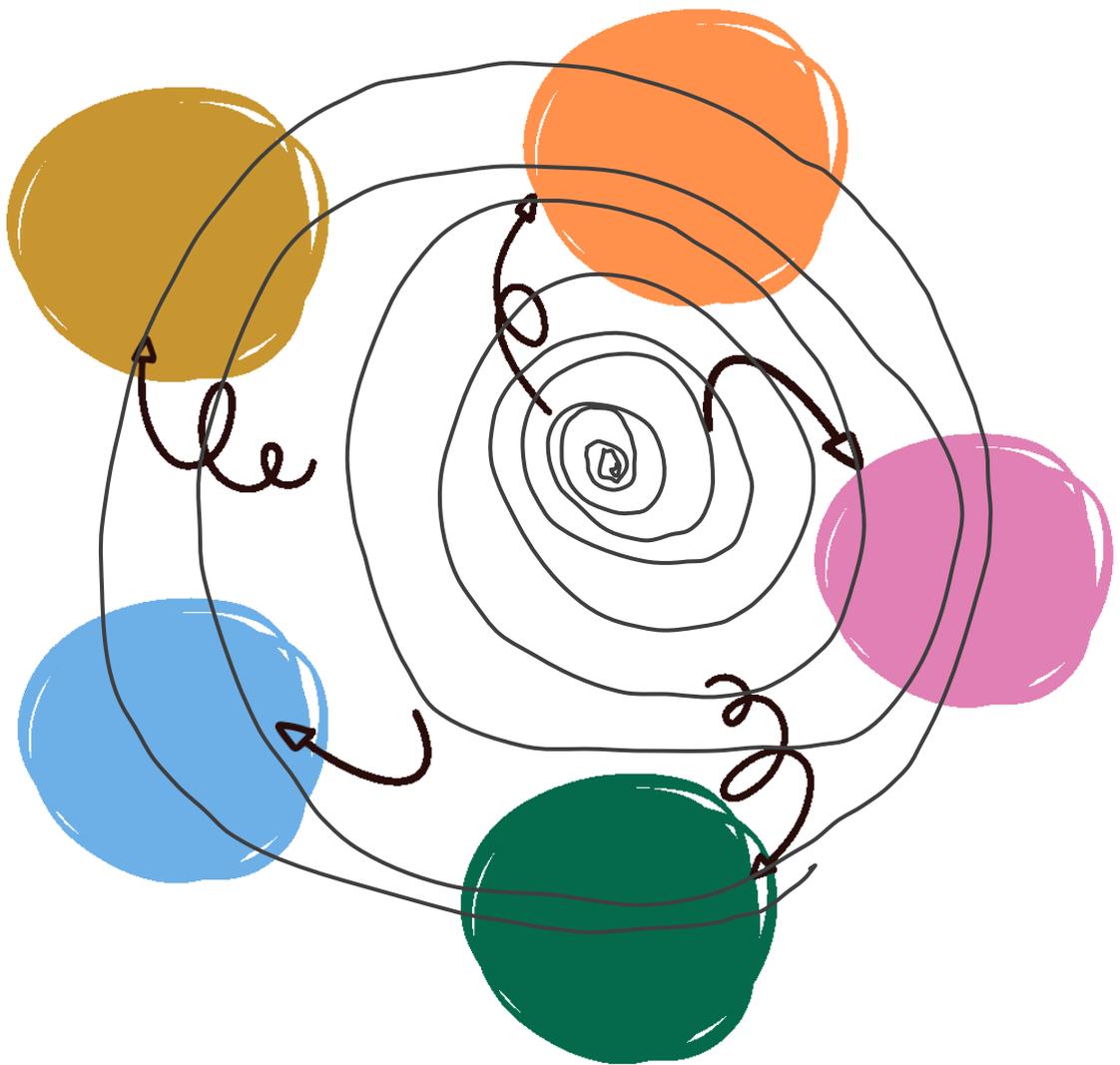
Enquanto movimentação nessa experimentação, percebo que, inicialmente, sobretudo as estudantes/artistas que acabam de entrar na turma, sentem-se restritas ao balé, e sempre que começamos a trabalhar algum processo de criação, alguma composição coreográfica, embora saiba que a turma possua a técnica do balé, não crio apenas a partir dessa modalidade. E sempre informo isso. Não parto do fazer por fazer, mas converso com elas o que vai ser desenvolvido ou o que foi trabalhado, o porquê desse trabalho. Pois muitas meninas entram na aula com a ideia de que dança é balé. Querendo ou não, é a aula que elas participam e é o que estão aprendendo. Então, em minhas aulas, há momentos em que as coloco para rolarem no chão, observarem umas às outras, tocarem os pés, as costas... o intuito não é passar a abrir mão do balé nessa experimentação. Como eu disse, elas chegam com a ideia de que dança é balé e, nesse caso, eu preciso dar outra possibilidade para elas criarem, para movimentarem-se.

Houve uma aula em que deixei elas escolherem um objeto e pedi para dançarem com ele. “como é que a cadeira pode se transformar em outra coisa? O que mais posso fazer com ela?” E movimentações foram surgindo. É claro que, nas movimentações, eu identifiquei códigos do Balé Clássico, um *plié*, um braço em quinta posição. Mas fui percebendo que, a partir dessas possibilidades, elas foram desconstruindo a ideia de que tem que ser apenas o Balé Clássico, e passaram a experimentar outras formas de movimentação. Parto da ideia de proporcionar recursos, de estimular, para que esse momento de experimentação seja um recurso para a composição coreográfica delas.

A potência da criação, como expressa Fernanda, reside no corpo. O corpo encharcado e transbordante de vivências. Toda essa potência é estimulada e alimentada pelas relações do/no corpo. Toda essa potência tem como propulsor histórias, visões de mundo, singularidades que estimulam o criar por meio do procedimento metafórico<sup>11</sup>, da dança dos afetos, da imaginação, das possibilidades criativas que respeitam, que ouvem, que entendem, que contribuem para o fazer/pensar dança.

---

<sup>11</sup> Sobre procedimento metafórico, ver página 39.



Possibilidade e  
instabilidade

### 3 O TECER DOS PROCESSOS

O substantivo da palavra criação (*creatiō*) vem do verbo em latim *creare*, que significa: criar, produzir, formar, inventar, imaginar, nutrir, cultivar. O curioso de olhar-se para a palavra criação é que, na dança, em alguns momentos ela é entendida como o “produto final”, “a obra”. No entanto, a “criação” à vista do processo faz-nos compreender o caminho trilhado, o tecer dos fios, retirando o olhar apenas desse “ponto final”.

A criação é “mais do que mero sintoma de uma determinada época” (SOTER, 2013, p. 04), é coberta de uma leitura de mundo. Isso significa que, ainda que o foco da criação não sejam acontecimentos presentes, ao criar, estamos nutridas (os) de nossas singularidades e saberes... tanto os acontecimentos como o que compreendemos de mundo e nossas vivências artísticas estão imbricados no criar. Assim, a obra em criação tem “um caráter pessoal e íntimo” (SOTER, 2013, p. 04).

Até os meados da década de 50, não se considerava o termo “processo” artisticamente falando, pois entendia-se o fazer artístico voltado para a ideia de criatividade, enquanto um produto a ser desenvolvido, mas o “processo” não era considerado. A palavra “processo” vem do verbo em latim *procedĕre* e designa “ir para frente”, o que está em desenvolvimento, o que avança (CARVALHO, 2020). A partir da década de 50, passou-se a usar “processo criativo” e a falar sobre a ideia de processo, de que a (o) artista tem um processo. Entendo que processo de criação é diferente de processo criativo. O primeiro envolve o ato de criar, onde também há criatividade; já o segundo pode ser qualquer processo, artístico ou não, no qual, em dado momento, eu preciso ser criativa, e isso é um processo.

Versar sobre os processos só era possível por meio da oralidade (passar a ideia para outros verbalmente) ou da escrita, assim, era (é) possível conhecer/saber os processos de dado artista. Hoje, encontramos vídeos, ensaios abertos e até cursos sobre os processos de criação de alguém. Em tal caso, pergunto-me: por que passamos a falar e a expor os processos artísticos de criação? Refletindo, suponho duas possíveis respostas: uma de que, com a necessidade de falar sobre si, das narrativas de vida, os processos também podem abordar essa temática, seus altos e baixos, as tentativas, as conquistas e as falhas, contar o que há por detrás do “trabalho

final”; a segunda resposta é a de que temos a possibilidade de conhecer o caminho percorrido pela (o) artista, as técnicas utilizadas e, até sistematizar o processo.

A dança não é apenas uma configuração acabada que chega até o público para que possam assistir a ela. O processo de criação, para chegar a essa tal configuração, durou horas, dias, meses, às vezes anos. É uma “contínua metamorfose” (SALLES, 2011, p. 33), mesmo quando presentificada (apresentada para quem assiste). O processo de criação passa por perdas e adaptações que o público não tem acesso ou conhecimento. Salles (2011, p. 26) comenta que “a criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, por ser hipotético”.

Petícia Carvalho (2020) que é pesquisadora em Dança, fala em seu vídeo “O que é processo criativo?” sobre o que seria o processo de criação em dança e que ele pode ser unidimensional, bidimensional e tridimensional. O processo unidimensional está relacionado a ter uma ideia inicialmente para então executá-la, levando esse processo para um âmbito mais racional. É um processo que tem começo, meio e fim, que é linear e com uma finalidade estabelecida previamente. O processo bidimensional contém “camadas sobrepostas e que se influenciam” (CARVALHO, 2020). Nele, partimos do desejo de querer criar, mas usamos as camadas existentes, sendo: uma experiência vivenciada, a técnica ou repertório de movimentos ou mesmo uma referência. As camadas funcionam como estímulos de partida ou como finalidade. Já o processo tridimensional tem camadas, ao mesmo tempo que se transforma por interferências/influências não previstas. O processo não é nem o início e nem o seu “produto final”, mas o desenvolvimento do trabalho proposto. De fato, o processo tridimensional não tem um “produto final” a ser considerado, mas sim um trabalho em andamento. Logo, vou precisar fazer recortes do que quero levar para o público, porque é um processo em constante metamorfose. E, nesse ponto, Petícia traz a relação de poder da (o) artista com a obra. Nos processos unidimensional e bidimensional, corre-se o risco de achar que o processo já está dominado, enquanto o processo tridimensional pode fugir do seu poder de controle. O início do processo pode não ter nada a ver com o que foi experimentando/pensado inicialmente, e ainda que façamos escolhas para direcionar o processo, este passa por acontecimentos não previstos.

### 3.1 O TECER INVISÍVEL DO PROCESSO

*A coleta dos dados sobre seu processo criador permite ver a parte visível de sua prática efetivamente, mas também, ver a parte invisível, as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram na prática artística e que nascem do relato simples aos gestos (FORTIN, 2000, p.84).*

Essa falta de controle é natural na/da vida. Não temos como controlar cada fenômeno e seus efeitos. Assim como uma pandemia nos alcança e não temos como simplesmente dizer “vá embora”, mas sim encarar o processo e buscar maneiras para lidar com ele e continuar vivendo – ou sobrevivendo.

Desenvolver um processo de criação exige ampliação e refinamento da perspectiva. Pensar/fazer dança na pandemia requereu ainda mais sensibilidade, para lidar com o tempo, com as incertezas, com o outro... ou não precisar lidar com tudo isso, visto que alguns escolheram recolher-se e dar um tempo.

O que entendo agora é que o processo e seu “produto final” nem sempre têm um fim em si mesmos, não se encerram. Quando uma (um) corredora (or) passa pela faixa de chegada, não continua correndo, ela (e) desacelera e para, mas se ali na frente houvesse outra indicação para continuar, a (o) atleta seguiria. Nos processos de criação que tenho acompanhado e até mesmo vivenciado, é como se não existisse um lugar de chegada, e sim sempre mais um ponto de largada, com uma chance de continuar.

Em uma ocasião, ouvi uma frase: “o milagre não é o fim”. E isso me deixou intrigada, pois por vezes vivemos em busca de alcançar certos “milagres”, e aquilo resolveria tudo, mas... o que vem depois disso? Depois que o milagre chega? Ele deve ser um ponto de partida para um novo milagre. Isso nos mantém em movimento. Ainda que o percurso seja de altos de baixos, o tecer do processo de cada pessoa vai ser diferente. Independentemente do lugar que estejamos, o processo nos constrói, nos amadurece, ainda que ele seja difícil, doloroso e em passos lentos.

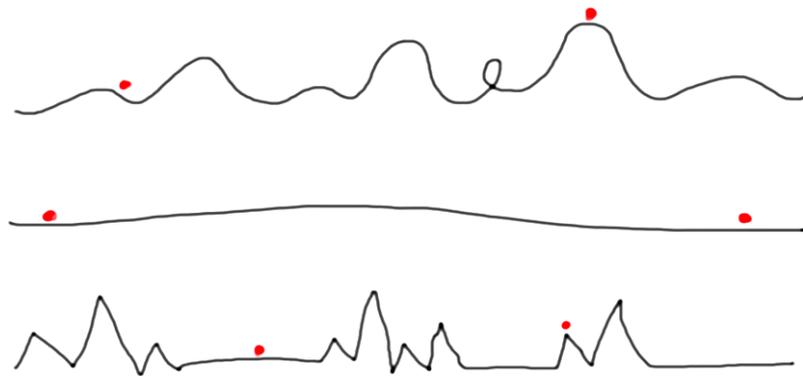


Imagem 12: percurso  
Fonte: acervo pessoal

Giorgio Agamben (2008, p. 58) aponta que o que pode caracterizar o ser contemporâneo é o descontentamento com o atual tempo em que a pessoa vive, que pode estar atrelado a um tempo passado que já tem as suas certezas, os seus estudos, suas inquietações, e como o estar inserida (o) neste tempo, no agora, chamado de contemporâneo, é uma escuridão, uma total incerteza, da qual o ser contemporâneo consegue basear-se apenas no que já passou. Esse descontentamento, essas incertezas é que vão gerar essa contemporaneidade no pensamento e nas ações do ser contemporâneo. Pois a pessoa é capaz de analisar, observar o tempo passado que se torna contemporâneo ao seu tempo atual, uma vez que constantemente ainda ocorrem fenômenos parecidos, mas agora, por meio de novos dispositivos, com outras pessoas e com outras maneiras de pensar. Algo contemporâneo não quer simplesmente dizer que seja algo novo, inusitado, e sim, que pode estar relacionado a algo que teve uma origem e que agora passa por transformações para buscar novos meios de agir/ser, já que as diretrizes da sua instauração não se sustentam mais.

Quando se está vivenciando algo, ou tendo o conhecimento/informações do presente (tempo atual/momento), ainda que se observe todos os pontos, não haverá alcance da totalidade dos acontecimentos, pois é algo em que estamos inseridos e percorre ao nosso redor. No entanto, quando ocorre o afastamento desse tempo, este se torna “aquele tempo/momento”, dando-nos uma outra visão mais ampliada, e até com novas informações. É como subir em uma cadeira e olhar de cima para uma maquete, onde eu tenho a visão do todo que ela compõe, mas se eu fosse uma miniatura e estivesse dentro da maquete, a minha visão teria um alcance limitado.

Nesse caso, o momento (2020-2021) em que escolas, estúdios e academias precisaram parar devido à pandemia e precisaram adotar outras maneiras para realizar as aulas, não obstante, levando, ainda, algumas (uns) estudantes/artistas a ficarem sem acesso às aulas. Poderá haver milhares de outras pandemias, mas nenhuma será igual a outra, e não digo em relação à própria doença, mas no que ela acaba provocando na sociedade. E não estamos isentas (os) de sermos afetadas (os) por tais acontecimentos.

Quando falo no primeiro capítulo sobre os pontos de relação do corpo, é aqui que quero chegar. Não com a finalidade de ficar explanando conceitos, mas de, por meio dos relatos dos processos, mostrar como, no processo de criação, podemos encontrar essas relações, entendendo-nos agora como seres corponectivos, moventes e relacionais. Essas relações influenciam-nos e podem estar invisíveis no decorrer do tecer do processo, até mesmo não se apresentando no ato da performance e/ou da fruição. Utilizo o verbo “tecer”, pois tecer aponta para criar algo a partir do que se tem, por exemplo, a lagarta produz os próprios fios de seda para criar seu casulo. Tecemos nossos processos com o que temos, conhecemos e vivenciamos. “A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos [...]” (SALLES, 2011, p. 34).

Tem que provocar algo. Eu acredito muito nesse lugar da arte... de comunicar. E uma sensação. Pode o diretor, coreógrafo... pode não ter pensado em absolutamente nada, quis fazer algo “movimentação apenas”, mas tem intenção ali, nem que seja inconsciente, de modo inconsciente. Acredito que tenha algo para chegar ali que chegue perto da proposta, e quem vai receber, quem vai assistir aquilo, vai receber alguma coisa. Por mais que seja só movimento, vai ser provocado alguma coisa (TABOSA, 2021).

Ao perguntar para Gandhi o que ele entende como corpo, ele já traz seu ponto de vista sobre o olhar político: corpo é “corpo político”. Torna-se/é político porque confronta questões sociais/culturais pelo simples fato de existir. Quantas discussões sobre corpo foram levantadas veementemente? Quantas produções eu assisti falando sobre o corpo feminino, o corpo negro, o corpo indígena, o corpo gordo, o corpo infantil. Quando se trata de criação, o corpo está envolto em tudo de todas as formas, pois o corpo é gente, lembra? O que sinto, penso, falo, reflito, é quem sou, e escolho o que quero deixar à mostra, qual camada deixar visível. Assim, no tecer do processo

de criação, essas camadas podem estar mais aparentes ou não, mas, seja como for, elas existem.

### 3.2 POR ONDE COR - O SENSÍVEL COMO PERSPECTIVA

*Aquela ducha fria depois de um banho de mar  
 Pensar na vida enquanto o avião decolar  
 Pisar descalço na grama  
 Ouvir barulho de chuva  
 Sujar a calça de tinta  
 Sorrir pra todos na rua  
 Olhar as fotos de quando era menino  
 Ouvir as mesmas lembranças do avô  
 Deixar o sol te aquecer no inverno frio  
 Se emocionar pela história de um filme bom  
 [...]  
 Café coado na hora  
 Dormir até acordar  
 Perfume bom no lençol  
 Camisa de algodão  
 Ganhar um abraço apertado de quem se gosta  
 Tomar um vinho ouvindo jazz na vitrola  
 Andar de meia na sala  
 Deitar na rede pra ler  
 Pegar na mão de quem ama e ver o amanhecer  
 Fazer jantar pr'os amigos e rir atoa  
 Ter alguém pra agradecer as coisas boas  
 [...]  
 Enquanto o tempo encurta os dias  
 Você sublinha cada detalhe  
 Me faz saber que a graça aponta  
 Pra quem tem olhos pra ver e perceber.*

*Em cada canto – Lorena Chaves.*

Dantas (2020, p. 15) argumenta que a experiência vivenciada é experiência sensível. A dança como experiência no/do corpo também é sensível. Vivenciar o processo de criação é uma experiência que requer sensibilidade. Esta sensibilidade não diz respeito apenas à sensibilidade do sentir, mas do fazer, de dar conta de pensar/refletir também.

Para quem está criando, tudo é registro (SALLES, 2011, p. 25). Como disse a própria Fernanda Beviláqua (2021), “qualquer movimento para mim é dança. Eu enxergo como dança porque eu trabalho com criação”. Quando me coloco em

processo de criação, tenho que buscar esse olhar mais sensível, de ver em cada canto um pouco daquilo que produzo. Ou olhar para cada canto/pessoa e encontrar possibilidades de criação. “[...] Uma possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo” (SALLES, 2011, p. 32).

Assim, não será demais insistir que a educação do sensível, antes de significar um desfile de obras de arte consagradas e de discussões históricas e técnicas perante os olhos e ouvidos dos educandos, deve se voltar primeiramente para o seu cotidiano mais próximo, para a cidade onde vive, as ruas e praças pelas quais circula e os produtos que consome, na intenção de despertar sua sensibilidade para com a vida mesma, consoante levada no dia-a-dia (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 27 e 28).

Onde está nossa sensibilidade em enxergar a dança? Onde está nossa sensibilidade ao criar? Damos outros significados para as coisas/ações comuns do dia a dia? Observo se passo a dar significado para o ato criador com aquilo que vivencio e o que me norteia enquanto construção de movimento? Como já mencionei, o corpo produz gestos poéticos e sensíveis, mas quantas vezes só conseguimos notar as grandes movimentações? O sensível como experiência é um saber sensível – saber direto – saber mais abrangente e integrado.

Quando falo sobre perspectiva, é inevitável lembrar do projeto “Por onde cor”<sup>12</sup> que realizei em 2020, por meio de um edital. No momento da criação do projeto, a perspectiva da qual me referia – e passo a me referir-me aqui também – é a de ter um outro olhar, buscar um ponto diferente de observação, um olhar que gera possibilidades.

O projeto “Por onde cor” surgiu dentro do período de isolamento social, buscando experimentar alguns estudos realizados sobre o pintor Jackson Pollock (1912-1956), que ficou conhecido como quem “dançava sobre as telas”. O projeto tinha como objetivo desenvolver um experimento interligando Dança e Artes Visuais, na intenção de buscar ressignificações da relação corpo-espço e as perspectivas poéticas durante o isolamento social.

O “por onde cor” foi escrito entre abril-junho, mas antes disso, eu já fazia alguns rabiscos quando me sentia sufocada, inquieta, triste, ansiosa... até o movimentar era reduzido. Por causa disso, eu ia para o celular e usava um aplicativo de criação de desenho... essas sensações/sentimentos reverberavam assim. Era como um

---

<sup>12</sup> Link para acesso ao trabalho: <https://www.instagram.com/p/CMdEUzVFyTf/>.

subterfúgio. Ao invés de lidar com aquilo (a pandemia e seus efeitos em mim), eu só queria deixar registros do que sentia/pensava.

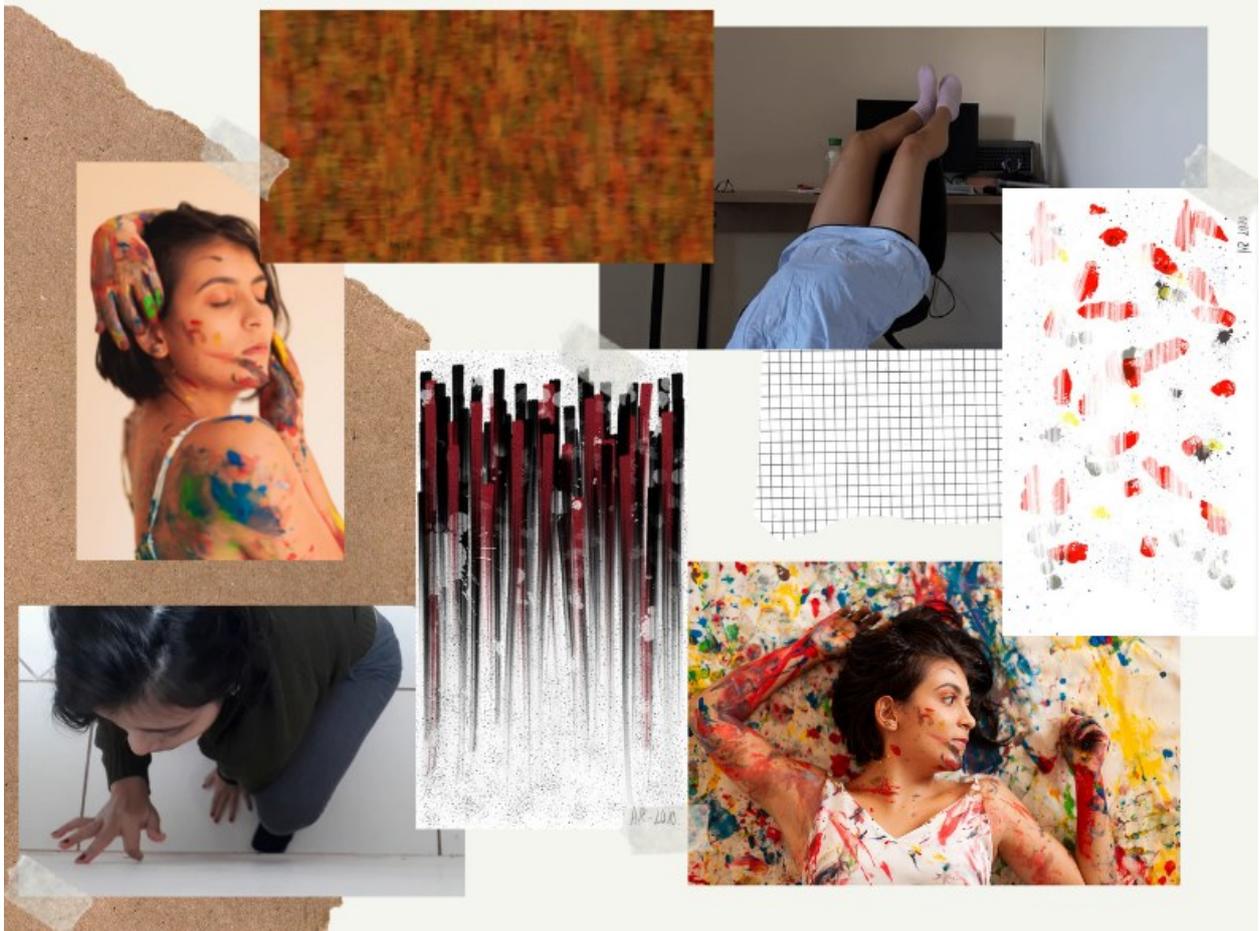


Imagem 13: Por onde cor  
Fotografias: Thiago Menezes  
Pinturas digitais: acervo pessoal

Já estava no período do outono-inverno, e comecei a levantar às 6h30min (seis horas e trinta minutos) da manhã para ir à sala de estar movimentar-me despretensiosamente. Enquanto isso acontecia, fui percebendo determinados cantos da casa, pontos de acúmulo de tinta na parede, em como eu gostava de ficar de cabeça para baixo, em sentir o chão gelado... tudo aquilo começou a despertar a sensação de preenchimento, de satisfação. Observar aqueles detalhes desviava a minha atenção do todo que estava lá fora e, até mesmo, do que se passava comigo. E, assim, outras perspectivas foram moldando-se.

O objetivo não é simular estar em um espaço ideal, num amplo estúdio de dança, mas observar onde você está agora, as características, as

especificidades, dimensões, cores, temperaturas, iluminação e dançar em relação a esse lugar real (MILLER; LASZLO, 2021, p. 69).

Inicialmente, realizei alguns vídeos, experimentando a relação corpo-espço, quer fosse no chão, na parede, com a cadeira ou com a caixa de papelão. A utilização da caixa foi uma das mais estimulantes para mim. Enquanto experimentava essas possibilidades, decidi colocar o celular dentro de uma caixa, e com os pés ou com as mãos, eu mudava a caixa de lugar. Parecia que outra pessoa estava filmando e alterando o celular de lugar enquanto eu dançava.

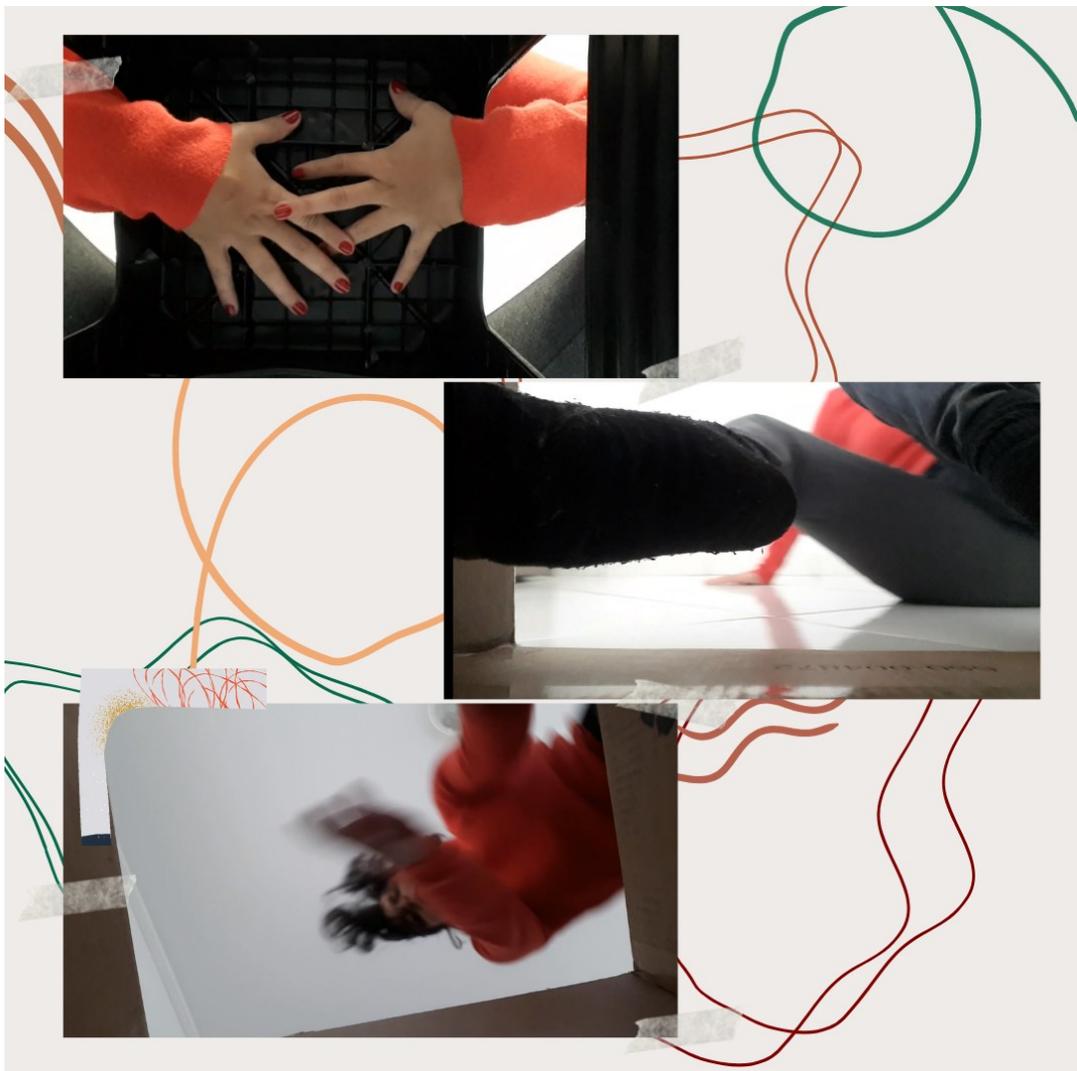


Imagem 14: Experimentos  
Fonte: acervo pessoal

Passei a experimentar no espaço como era pintar apenas no âmbito imaginário e, conseqüentemente, gestos de braços/mãos destacavam-se. Uma perspectiva mais leve e sensível, que me permitiu estar acessível para novas experiências, para uma

poética que existe no cotidiano. Logo depois, passei a arriscar-me nas pinturas com as tintas e pincéis. A intenção não era a de pintar como Pollock, mas de experimentar gestualidades ao pintar e suas reverberações, bem como a textura, a densidade e a fluidez das tintas... um mergulho palpável.

No vídeo, tentei mostrar um pouco do processo das pinturas experimentais. Comprei quatro metros de tecido de algodão cru para fazer de tela no chão da sala (depois precisei pintar a parede da sala por causa da tinta que respingou). Tudo o que aconteceu na gravação foi improvisado, e gravei uma única vez. Peguei alguns potes de café solúvel que iam para o lixo, fiz furos no fundo e na tampa, amarrei barbante como uma alça, coloquei tinta dentro e, enquanto dançava sobre a tela, balançava os potes, que respingavam tinta na tela. Thiago, meu esposo, filmava e fotografava, mas também colocamos outro celular no teto da sala, bem na direção da tela (segurado apenas com fita), na tentativa de ter outro ângulo que mostrasse a tela por inteiro.

Optei pelo “clichê” vestido longo branco, que no fim acabei tendo que diminuir o tamanho para facilitar as movimentações das pernas. Escolhi as músicas do cantor brasileiro Bryan Behr, pois as suas composições tinham leveza para mim. As outras músicas foram instrumentais.

A partir disso, passei a trabalhar na construção de várias cenas isoladas, não havendo uma ordem a ser seguida. Às vezes, por exemplo, eu estava desenvolvendo a cena C, parava e ia para a cena A, no entanto, também não tinha um roteiro exato para ser seguido. A seleção deu-se no momento de escolher quais experimentos eu iria desenvolver em uma cena e, mesmo assim, a construção do trabalho só ocorreu realmente no momento da edição do vídeo. Apesar de ter realizado vários experimentos, eu precisava observar quais conversavam com a proposta, seguindo um certo fluxo entre as cenas, ou como transformar aquele experimento em uma possibilidade viável. Aconteceu de eu gravar uma cena que imaginava que serviria para o início, mas, durante a edição, percebi que ficaria melhor em outro momento do vídeo.

O projeto teve como frase promocional “Em meio a tanto cinza, há cores por onde for”. Por meio disso, a ideia inicial era que em cada canto da casa houvesse tinta, ou fossem surgindo gotas de tinta enquanto eu me movimentava. Por exemplo, se eu utilizasse um caderno, ao manuseá-lo, poderia ir caindo tinta nele. Escolhi utilizar uma xícara branca, e ao invés de gotejar tinta nela no momento em que estaria filmando, preferi filmá-la toda branca, pintar a xícara antes da filmagem e depois

gravar com ela pintada. Como realizei o trabalho praticamente sozinha<sup>13</sup> e era a primeira vez que eu produzia um vídeo dessa forma, foi complicado executar certas ideias. Mas entendia que era o que eu conseguia fazer naquele momento. Esse criar e recriar era como uma costura de retalhos<sup>14</sup>/partes diferentes para formar uma camisa que, inclusive, se vestida do avesso, já seria totalmente outra coisa.

Mesmo partindo das sensações/sentimentos que sentia, a produção não era sobre “estar triste”, por exemplo (devido ao isolamento social). Contudo, ao colocar-me em experimento, o movimento produziu mudança, partiu muitas vezes de certas sensações e foi trazendo outras perspectivas. A relação corpo-espaço provocou percepções, o que levou para a construção de sentidos outros. A poética encaminhou-se inicialmente como inspiração na poética do pintor, para, assim, seguir seu rumo.

### 3.3 RETRATO DE LONGE

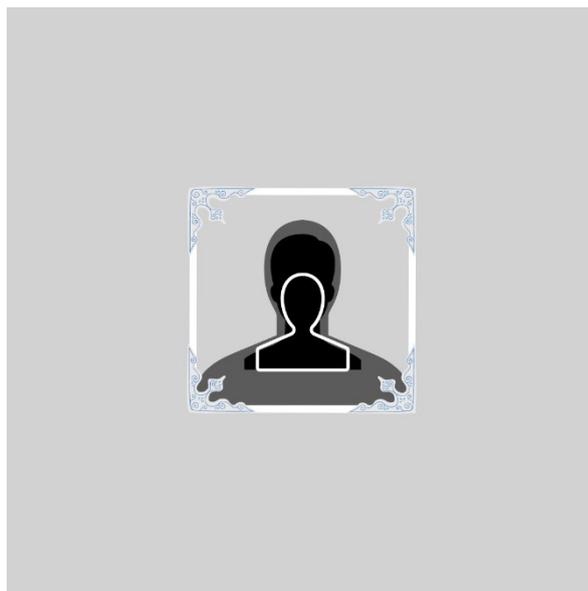


Imagem 15: retrato  
Fonte: acervo pessoal

Retrato sobre a figura de alguém. Uma descrição praticamente exata de quem se vê, mas não palpável. O retrato tem o propósito de mostrar o ser em sua essência

---

<sup>13</sup> Thalita Mota, que é artista visual (UFAM), auxiliou-me nos estudos com as pinturas. As mentorias aconteceram *on-line*, visto que a artista estava em Manaus (AM) e eu em Uberlândia (MG). Thiago Menezes, que é fotógrafo (e meu esposo), foi quem me ajudou com as gravações e realizou as fotografias do projeto.

<sup>14</sup> Não valendo aqui a ideia de retalho enquanto resto, que é deixado de lado, mas sim como partes diferentes de vários momentos que se juntam em uma única peça.

e existência, mas sempre do ponto de vista de quem o faz. É preciso boas lentes e uma distância adequada para um bom retrato, acima de tudo, de luz, claridade. O retrato de longe, à distância, tem certo limite. Gandhi e Fernanda estão para mim como um retrato de longe, que aciona uma perspectiva que, mesmo à distância, traz à luz certas reflexões a partir do que chega para mim, do que percebo e do que me inspira.

### 3.3.1 Retratos de criação do Gandhi

Para o espetáculo “Contato, até onde você sente?”<sup>15</sup> (2020), produzido por Gandhi, ele conta que se sentiu no dever, como artista e cidadão, de retratar alguns acontecimentos, como quando a pandemia estourou nas notícias em fevereiro de 2020 (pelo menos no Brasil). Em como, depois de algum tempo achando que seriam apenas quinze dias de isolamento, todas (os) fomos percebendo que duraria bem mais. Ele relata que, próximo ao final do ano, houve liberação para a realização de espetáculos em Manaus, mas com muita restrição, com exigência de suporte de bombeiros, quantidade de pessoas, o próprio distanciamento e todas as medidas necessárias estipuladas.

Eu estava com outra temática para o espetáculo, com outro enredo, e aí quando eu vi que as atividades tinham retornado e que a gente ia conseguir fazer um espetáculo de final de ano, eu falei “não tem como eu ignorar isso. Eu como artista, eu como cidadão preciso falar sobre isso”. Daí eu tive a necessidade de fazer uma reflexão sobre tudo. Sobre tudo o que aconteceu, os episódios, as coisas que foram marcantes... A gente conseguiu fazer um espetáculo em dezembro quando estava possibilitado ainda de fazer evento. [...] E ele foi todo... a temática dele foi construída através desse isolamento, o nome do espetáculo era “Contato, até onde você sente?” Então eu fiz uma cronologia. A gente contou a história da pandemia desde o carnaval que foi talvez o último momento de liberdade que a gente teve, o último carnaval de 2020. A gente começava o enredo do espetáculo no carnaval e mostrava essa evolução no diálogo, nas coreografias. Tinha uma coreografia que era sobre o supermercado, que a gente lidou com o supermercado no início, que estava esse medo dos objetos, de chegar em casa, ter que lavar... água sanitária, e todo mundo com medo de encostar em todo mundo, encostar em tudo. [...] Tem trechos de reportagens que eu selecionei para uma música específica, que foi uma homenagem que a gente fez para os trabalhadores da saúde e todo mundo que estava ali na linha de frente. Esses áudios eram relatos da pandemia: número de contaminação, número de mortes, opiniões de cientistas... então eu peguei tudo isso e montei em cima. Então foi um momento bem específico, mas o restante foi muito da vivência dos bailarinos/intérpretes, das turmas... todo mundo estava vivendo aquilo, né? Por exemplo, na turma juvenil, o tema delas foi “aula *on-line*”. Eu pedi

<sup>15</sup> *Link* para acesso ao trabalho:

[https://www.youtube.com/watch?v=ORbHJ4JNldg&t=1879s&ab\\_channel=GandhcatsProject](https://www.youtube.com/watch?v=ORbHJ4JNldg&t=1879s&ab_channel=GandhcatsProject)

para que cada uma relatasse em áudio sua dificuldade, o que ela achou de ter que parar de ir para a escola e as aulas acontecerem de forma à distância, de forma *on-line*, e meio que foi isso (TABOSA, 2021, 2022).

Gandhi, enquanto diretor e coreógrafo, precisou do máximo de informações e de relatos para poder construir a “cronologia” do espetáculo, como ele mesmo diz. E para que, assim, partisse de experiências reais e ativas na construção do enredo, da movimentação e dos elementos cênicos. Solicitou das (os) estudantes/artistas que gravassem áudios falando como se sentiram no início e como ainda se sentiam, visto que muitas (os) passaram a estudar *on-line*, por exemplo. Gandhi utilizou essas referências trazidas pelas (os) estudantes/artistas para saber o que se passava com cada uma (um) e, a partir disso, poder gerar estímulos; era como uma troca de informações.

Eu mostro o caminho e deixo a pessoa criar essa movimentação que passe por esse caminho que eu dei como referência. [...] Nunca é só eu passar o movimento “é assim, assim e, 1 e 2 e 3 e 4” ... Eu sempre estou mostrando a condução onde que é a válvula, onde que é impulsão, onde que tem contração, onde que é a ação do movimento, qual é minha base, meu eixo é sempre tentar o máximo dar informação para o bailarino (TABOSA, 2021).

Em alguns momentos, durante os processos que ocorreram remotamente, com cada um em sua casa, no seu espaço, Gandhi relata um pouco como era e, depois, como foi o período de ensaios:

Realmente foi muito difícil porque não é todo mundo que tem espaço em casa, primeiro aí. Não é todo mundo que ficava sozinho, às vezes era a pessoa e a avó passando atrás, aí a prima correndo, o cachorro pulando. Cada um na sua realidade e eu acredito que a contribuição nesse lugar foi bem pouca, mas foi devido... acho que muita gente teve esse bloqueio de criação. [...] Quando a gente estava ensaiando, as coisas já estavam mais tranquilas aqui em Manaus, então assim... a gente tinha algumas regras, todos os encontros foram presenciais, mas assim, as turmas não tinham mais de 25 alunos, todo mundo de máscara o tempo inteiro... então teve algumas regras. De divisão, teve também porque às vezes quando a gente ia ter um ensaio mais longo, eu dividia em grupos, aí eu ia montar sequência com grupo X e depois eu tinha ensaio com o grupo Y. [...] Para quem já tinha o contato, foi meio que uma adaptação, para quem se conheceu nesse período, acho que foi meio estranho, primeiro porque você não vê o rosto das pessoas, vê só em um momento ou outro, que a pessoa vai comer alguma coisa ali distante, ou beber uma água... foi engraçado... tenho alunas que eu não vi o rosto delas [...] (2021; 2022).

Como o foco principal, tanto da escola como da companhia, são as Danças Urbanas, o espetáculo trabalhou com essa modalidade, mas ainda assim houve *Funk*, *Jazz* e Contemporâneo como técnicas de dança para o espetáculo. A escolha das músicas

Foi de acordo com as temáticas que a gente ia desenvolvendo, um exemplo que eu trago... teve uma parte que a gente relatou bem o isolamento, a solidão, que eu peguei a música “Sozinho” do Caetano Veloso, e muita gente se identificou com aquilo, sabe? Principalmente na parte afetiva... relacionamento... essa distância que para muitos aconteceu (TABOSA, 2022).

Sobre os figurinos utilizados,

Como era tudo muito real, tudo muito humano, os figurinos, a maioria deles foram do acervo dos intérpretes e dos alunos, e aí eu só combinei paleta de cores e fui dando um direcionamento, mas exatamente porque eu queria trazer algo do real (TABOSA, 2022).

Devido à escolha de retratar cronologicamente a pandemia, o espetáculo foi produzido de modo a ter um começo, meio e fim. Essa era a proposta. Acho interessante que a divisão dos temas para as coreografias “supermercado”, “aula *on-line*” e “solidão”, por exemplo, foram distribuídas de acordo com a faixa etária de cada turma. Assim, era muito mais significativo que as crianças e adolescentes dançassem a coreografia da aula *on-line*. Apesar de o espetáculo trazer a temática da pandemia, e ter sido difícil o processo, percebo, principalmente nas escolhas das músicas, que Gandhi tentou não apontar apenas para o sentimento de tristeza, solidão, cansaço... muitas das músicas e coreografias eram, de certa forma, animadas, com energia.

No final a gente fez uma homenagem aos profissionais da saúde, sabe? Então foi bem bonito... muita gente perdeu pessoas... foi um espetáculo bem sentido. No final a gente trouxe a reflexão do quão é importante o sentir, o contato, o que que a gente sente, o que a gente sentiu com a pandemia. Teve muita coisa que eu tive o cuidado do “ter contato”, de fazer coreografia vendo o que a gente podia se encostar ou não podia se encostar. Tinha gente que estava se permitindo, tinha gente que ainda estava com medo. Aí a gente que trabalha com corpo, a gente que trabalha com dança... foi um novo lugar. A gente está sempre se conectando, a gente está sempre em aula, dançando todo mundo junto e foi um momento de pensar sobre isso. E tecnicamente foi um momento de reconstrução, de lembrar, de dar movimento para o corpo... então foi um processo lento, porém eu acho que estava todo mundo com muita vontade de dançar. Então foi lento, mas não foi difícil (TABOSA, 2021).

### 3.3.2 Retratos de criação da Fernanda

Diante de tantos trabalhos que abordaram sobre a pandemia, Fernanda conta que não trabalhou com nenhum voltado para essa temática diretamente.

A gente não criou um trabalho com a temática da pandemia em si, porque a gente achou que isso já é algo que já nos sufoca, já está muito forte. Mas indiretamente a gente foi... é porque assim, veja bem, a gente não criou porque a gente deixa as pessoas falarem. Se as pessoas falam algo que não tem a ver com a pandemia e que foi o que aconteceu durante o ano passado inteiro, as alunas trouxeram temas que não tinham diretamente algo a ver com a pandemia, mas algumas sim (2021).

Fernanda (2022) escolheu, então, retratar o trabalho “Três Clarices por enquanto” (2021)<sup>16</sup>. “não foi um trabalho para palco. Durante esse tempo só dirigi e orientei trabalhos em vídeo. Trago aqui filme-dança”. Fernanda Beviláqua dirigiu Mariana Anselmo e Luciane Segatto, e o filme-dança foi exibido no canal do *YouTube* do trabalho.

Esse trabalho foi orientado, provocado e criado a partir do conto "O Búfalo" que compõe o livro *Laços de Família* de Clarice Lispector. Trabalhei com pesquisas de movimento, feitas através de tarefas que elaborei uma a uma para as artistas num roteiro que acompanhou a narrativa do conto. [...] Ela sai para um zoológico com o objetivo de encontrar nos animais um sentimento de ódio ou indiferença e é surpreendida por não encontrar nada disso. E com o búfalo ela tenta, mas só consegue sentir amor. Isso é revoltante e ainda assim revelador. Passeamos então pelo sentimento da personagem (BEVILÁQUA, 2022).

Em um trabalho em conjunto, mas ainda assim individual, cada uma tinha seu modo de criar e responder aos estímulos levados por Fernanda.

A participação e contribuição das artistas: partiu delas o desejo e realização da obra. Foi Mariana que apresentou o texto para Luciane. Foi Mariana que escreveu o projeto para o PMIC. Elas me chamaram para dirigir quando o projeto passou. Ou seja, tudo foi a partir das artistas. Eu, Yuji e Lucas entramos no processo depois. Isso faz muita diferença. O interesse, o tema e o desejo de dançar que parte das artistas para mim traz autenticidade e mais envolvimento e comprometimento com a obra. Tem a ver com elas e são elas que estão em cena. [...] Cada artista se relaciona emocionalmente com sua criação de forma distinta, mas algumas sensações emocionais compartilhadas desde o início é a raiva, a tristeza e a revolta sentida pela própria personagem de Clarice no

<sup>16</sup>Link de acesso para o *YouTube* do trabalho: <https://www.youtube.com/channel/UC-LZ8rzK7y7tb591RTKMrow/featured>. Link de acesso para o *Instagram* do trabalho: <https://www.instagram.com/3clarices/>.

conto, por ter sido abandonada, desprezada e mesmo assim não conseguir sentir raiva do homem (BEVILÁQUA, 2022).

Por falar em trabalho individual, em 2020, o UAI Q Dança chegou a realizar um compilado de oito espetáculos, em que foram realizados apenas trabalhos solo. Fernanda relata que uma das estudantes/artistas (nove anos) escolheu uma música que ela sentia que transmitia dor, angústia, que falava sobre “a dor de viver”. E mesmo que não dissesse para Fernanda exatamente isso, era perceptível como ela se sentia. O solo teve como título: A lei da vida. A estudante/artista escolheu utilizar “folhas secas do outono, que tem a ver com isso, com esse processo”, como elemento para a cena. “Foi um tema a partir do sentimento que ela teve em relação a pandemia” (BEVILÁQUA, 2021).

Quando a estudante/artista chegou até Fernanda para dizer sobre o quê e como queria dançar, ela já sabia com quais elementos trabalhar. “professora, eu queria fazer aquelas coisas difíceis [...] na minha coreografia... pirueta... [...], mas misturado professora, um pouquinho com aquelas coisas contemporâneas que a gente fez durante nossas aulas, que eu adorei fazer aquilo no chão” (BEVILÁQUA, 2021), e Fernanda, como esse suporte, manejou todas essas informações para que a estudante/artista chegasse no que havia idealizado.

A referência principal para o filme-dança era o conto, mas, por meio disso, Fernanda levou provocações que despertaram sensações, utilizando

Perguntas, tarefas, pesquisas de movimento inspiradas em processos criativos da Pina Baush, que são processos os quais acessei em minha formação de artista/educadora/coreógrafa, além de improvisações e estudos de movimento vindos da abordagem somática a qual sou formada: eutonia. [...] Os materiais que elas trouxeram como respostas às perguntas: uma levou farinha de trigo e a outra levou copos. E esses materiais foram surpreendentes na cena do vídeo (BEVILÁQUA, 2022).

O processo aconteceu de modo virtual e, para os ensaios, ocorreram alguns encontros presenciais, bem como para as gravações. Não houve uma técnica de dança específica a ser desenvolvida; tudo partiu muito das experiências e dos conhecimentos que as artistas já tinham. Era observado o que cada momento pedia, para, assim, ir tramando as várias técnicas e experiências que iam compondo o trabalho.

Conversamos antecipadamente sobre todos os cuidados necessários. Mantivemos a distância. Somente as artistas tiraram as máscaras. E ainda assim optei por filmarmos uma a uma. As respostas de cada uma era diferente. Filmaram separadamente e em alguns momentos o Yuji, cineasta responsável juntou as imagens das duas na edição do vídeo. Tudo isso conversado e resolvido por reuniões *on-line*. Um trabalho de cuidado com tempo e muito diálogo entre toda a equipe (BEVILÁQUA, 2022).

Quanto à escolha das músicas,

A trilha sonora foi composta especialmente para o filme e optei juntamente com o músico por um ambiente sonoro, vento, crianças falando, sons de animais, silêncio e uma valsa num momento apenas num determinado momento (BEVILÁQUA, 2022).

A escolha dos figurinos partiu das artistas, que levaram várias peças de roupas suas, que acreditavam conversar com a personagem de cada uma, de acordo com cada cena.

Com o desenrolar do processo, que anteriormente não havia tanto uma ideia inicial para um ponto de fechamento, Fernanda e as artistas foram percebendo o que o trabalho exigia, como montar um roteiro, criando uma narrativa coesa para o vídeo, “mesmo que o começo do filme fosse o final do conto. Para mim esse começo meio e fim não é literal. Não é uma ordem natural. É muito mais para organizar a obra no papel” (BEVILÁQUA, 2021).

### 3.3.3 Trazendo luz aos retratos

*Quando estamos no escuro e não enxergamos nada,  
nem as palmas de nossas mãos,  
ao ligar uma lanterna ou acender uma vela,  
será possível ver até onde a luz alcança,  
o que se mostra para nós.*



A partir dos relatos desses processos, encontro a relação do corpo com a dimensão cultural/histórica, além das singularidades de cada pessoa que contribuiu para a construção deles. As referências antes trazidas pelas (os) estudantes/artistas serviram como estímulos que depois seriam acionados por Gandhi. Era sobre a perspectiva e experiência de cada uma (um), e nisso, foi necessário Gandhi conseguir manejar para ter pontos centrais diante de tantos

relatos. Fernanda também precisou administrar sensações, falas e movimentações trazidas pelas artistas, sendo que tudo isso não era sentido por ela, e sim por outras pessoas. Rubem Alves (1981), em seu texto “Pescadores e anzóis”, afirma que há redes amplas e redes específicas. Mas, como a (o) pescadora (or) sabe que rede usar? Fazendo e refazendo. Logo, se utilizo uma rede específica, capturo algo específico. Talvez, para a (o) pescadora (or), compense uma rede específica, mas quando estou criando, recolho/capto cada fenômeno/experiência, para então saber o que usar. Assim, o refinamento que falo da sensibilidade, do ser sensível, cabe do mesmo modo em depois saber o que realmente serve para o seguimento do processo, como um filtro.

A utilização de referências como base, no caso de áudios e/ou falas/relatos de experiências vivenciadas, trouxe para o processo uma perspectiva artística e poética, pois ele se baseou e se alimentou dessas experiências que foram vivenciadas. Ao utilizar um conto como ponto de partida, foi necessário buscar, nas experiências, aproximações com o que o conto traz, ou mesmo aproximações com as interpretações a partir dele. É como utilizar uma lupa para encontrarmos-nos nas entrelinhas. Já ter algo como base, ou construí-la no decorrer do processo, pode suscitar experiências e provocar estímulos que direcionam para outros caminhos.

Ter uma perspectiva artística/poética sobre as experiências releva sobre a singularidade de cada uma (um). Assim como, para mim, o ter estado de cabeça para baixo e observar a mudança do peso suscitou outra maneira de enxergar e pensar... e esse registro foi totalmente sensorial, provocando hoje uma lembrança, mas, no decorrer do processo, outras maneiras de registros ocorreram, como os escritos e os desenhos digitais, dependendo da perspectiva de cada momento. O dualismo rompe-se nesse processo do fazer, do criar, onde a dança não é apenas sobre corpo e movimento, mas como adentra outras camadas do gestual, do verbal, do sensorial... do que é corporal, ou não, como a exploração de um objeto/elemento.

Salles (2011, p. 100) argumenta que o poético está no processo de transformar. O conto, por exemplo, não é apenas um ponto de partida e estímulo para a criação, mas como passa a gerar sensações que depois levaram as artistas a selecionar objetos/elementos provocadores na cena. De modo análogo, podemos observar essa transformação na vestimenta do dia a dia para um figurino. Determinada roupa escolhida pelas (os) estudantes/artistas para o espetáculo fazia parte do cotidiano delas (es), e que naquele momento dizia sobre o contexto (pandêmico) que elas (es)

estavam inseridas (os). Mas, a partir do momento em que essa vestimenta é escolhida para a cena, ela é transformada para uma outra perspectiva, por meio da perspectiva da (o) estudante/artista.

A fato do Gandhi criar um espetáculo sobre a temática de acontecimentos ainda presentes traz essa relação com o mundo ao redor, a visão de mundo, o momento da história em que ainda se está inserida (o). Não é à toa que, ao final do espetáculo, é trazida uma reflexão sobre “o que será do amanhã? O que acontece agora?”, ao mesmo tempo em que se busca falar sobre a oportunidade de estar viva (o). O contexto pandêmico como tema central, além de produzir nesse período, tornou o processo denso e delicado. Por outro lado, o fato de não desenvolver nenhum trabalho sobre a pandemia mostra-nos outros ângulos, outras perspectivas e vontades do que se desejava falar. No caso do trabalho sobre o conto de Clarice, mesmo não se tratando da pandemia, ainda assim pode refletir sobre como muitas mulheres estavam (e talvez ainda estejam) sendo tratadas dentro de suas casas por seus respectivos parceiros, e como muitas delas ainda não conseguem enxergar esse tratamento como um relacionamento tóxico, por exemplo. Cada criação vai reverberando de modos diferentes, como eu disse, pela visão de mundo de cada uma (um). Vivenciar e olhar para cada processo requer entender o contexto em que cada uma (um) estava inserida (o), pois os processos tornaram-se mais cheios de camadas pessoais, ecológicas, políticas, emocionais, espaciais e sociais.

A comunicação via aparelhos digitais recorrente no cenário pandêmico gerou uma pressão de conexão eficiente, constante, imperativa e obrigatória, cultivando a pressa e o tempo presente sem tempo, intolerante ao lento. Inobstante, resultou numa necessidade de proximidade e de escuta de si e do outro, bem como um olhar para o autocuidado (MILLER; LASZLO, 2021, p. 66).

Para Gandhi, a dificuldade em relação à tela dá-se principalmente pela distância entre as pessoas e pelo acompanhamento das movimentações. Já para Fernanda, essa dificuldade aparece mais nas relações das pessoas, em fazer com que elas se sintam próximas, conversem e criem. Ambos refletem como o processo torna-se mais lento, mas não impossível. Fernanda ressalta a carência da escuta, de entender o momento e a necessidade de cada corpo, pois o corpo e suas dimensões resultam no sensível poético.

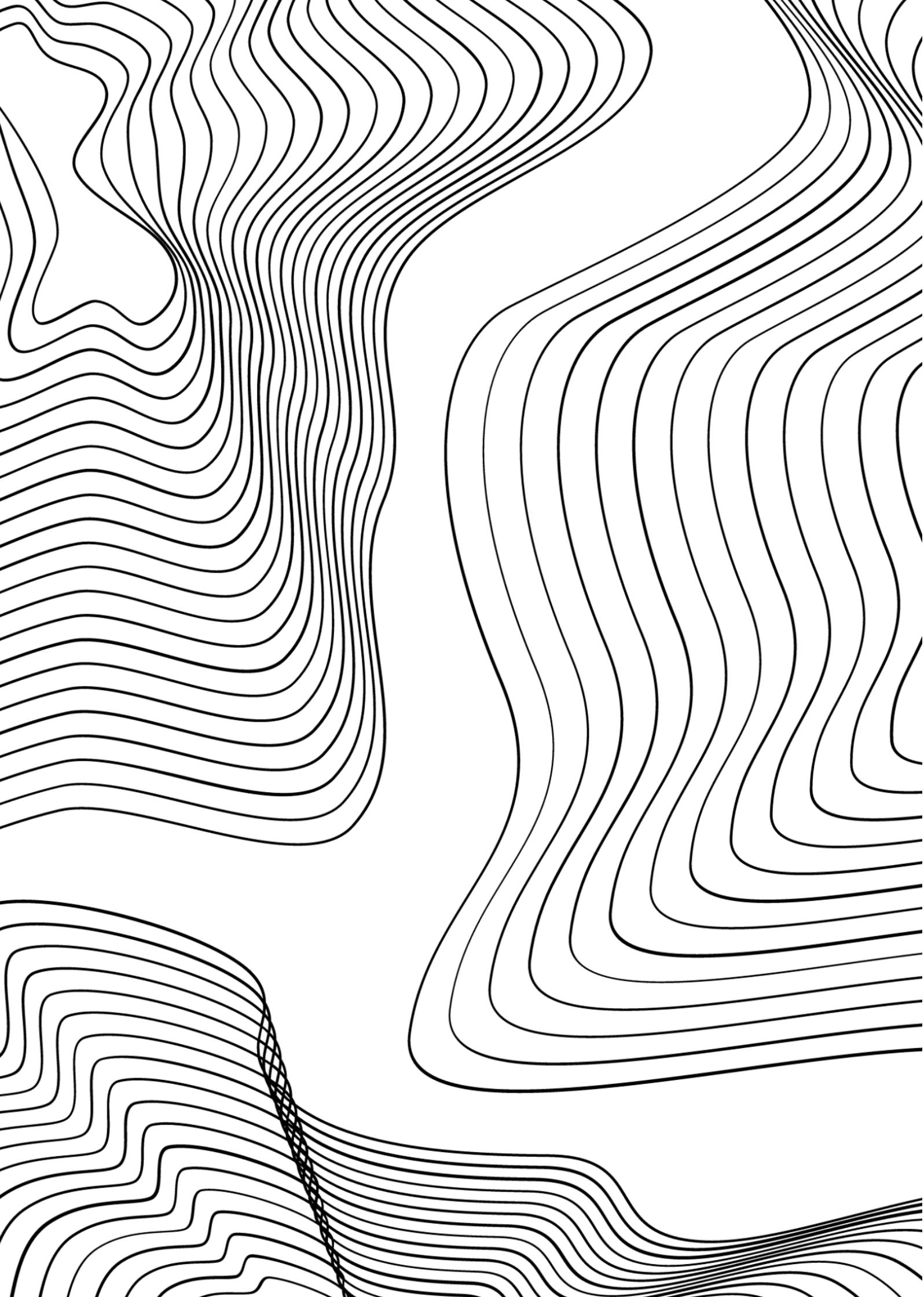
O que foi vivenciado por cada uma (um) dessas (es) estudantes/artistas, antes e durante os processos de criação, de modo invisível ou visível, contribuiu/influenciou para a construção dos trabalhos. Estamos o tempo todo sendo afetadas (os) e afetando.

Quando entendemos que somos seres moventes e deparamo-nos com a pausa de fluxos – dançantes – cotidianos, precisamos de tempo para conseguir assimilar o que estava (está) acontecendo. “[...] existe uma linha tênue entre entrarmos na mesma lógica anti-pausa e a possibilidade que o movimento nos traz de escapar dessa própria lógica” (MILLER e LASZLO, 2021, p. 79). Para alguns, a pausa pode ser sinônimo de respirar, de descansar, de ganhar tempo para observar mais, não apenas o estar estagnada (o), mas

[...] logo percebemos que nada realmente parou. Nem dentro de nossas casas nem no mundo exterior, [...] a experiência vivida no confinamento não tem sido de pausa; a sensação é de que o movimento foi apenas deslocado ou re-modulado (LEPECKI, 2020, n.p).

*(in)ativa*

O que acabou resultando para nós, foi ter que enfrentar uma pausa brusca, a caminho de tentar assimilar isso, mas sendo levadas (os) a continuar movendo-nos. Surgiram, então, processos de experimentações de como se mover, o que mover e onde se mover – movimento lento de contração dos ombros para trás e para frente, enquanto estou sentada no chão do canto da sala ou na cadeira da cozinha. Há aí a readaptação do espaço, com o espaço e com as pessoas. O processo foi sendo desenvolvido com possibilidades e instabilidades, sendo um caminho totalmente assimétrico, mas que continua seguindo.



## CONTORNOS E RELEVOS

*O contorno cria formas,  
mas os relevos se sobressaem no plano do contorno.*

Para falar sobre processo de criação, precisei, antes de tudo, encarar os meus processos enquanto estudante/pesquisadora acadêmica, em como fazer essa pesquisa... como foi e é uma desconstrução para mim. Senti a necessidade de estar em primeira pessoa, não como um mero relato de experiência, por exemplo, mas sabendo que a pesquisa faz parte de mim, dos meus questionamentos e ideias que perpassam minha vivência artística. Expor os meus processos e os modos de fazer/pensar processo de criação, envolve assumir riscos, pois saio de um lugar onde frequentemente escondi-me atrás das (os) entrevistadas (os) para falar apenas sob a ótica delas (es), e agora pude falar também a partir de mim, na busca pela construção de um diálogo. A autoetnografia corroborou essa mudança de lugar e principalmente a escrita pessoal, a entender como quero e posso fazer pesquisa, que caminhos ela pode percorrer e como apresentá-la. É um exercício frequente de reflexão. Foi como criar experiências acadêmicas para atender à inclinação para a qual a pesquisa foi conduzida.

Em meio a tantas interrogações, emergiram as questões que nortearam esta pesquisa: quais os desafios que a necessidade do isolamento social em decorrência da pandemia apresentam para o trabalho artístico/pedagógico da dança? Como criar espaços para a experimentação e reflexão sobre corpo e suas poéticas?

Na tentativa de refletir sobre essas questões e não generalizar possíveis respostas, o trabalho artístico/pedagógico que cito vem das minhas vivências da Fernanda Beviláqua e do Gandhi Tabosa. E, por meio dessas vivências, é que fui em busca de saber quais os possíveis desafios que ambos encontraram em seus trabalhos durante a pandemia da covid-19, e quais as possibilidades observadas. Apesar de não ter sido possível estar em contato com as (os) estudantes/artistas que participaram dos trabalhos junto com Fernanda e Gandhi, as observações que eles trazem sobre essas (es) estudantes/artistas são também como um retrato que eu vislumbro de longe.

A ideia de contorno e relevo dá-se pela proposta de uma imagem geográfica dos relevos de um lugar, por exemplo, o relevo brasileiro, onde temos, inicialmente, o contorno e demarcação do país, mas dentro dele há relevos diferentes que se

destacam, como as serras, que são lugares mais altos do que as planícies, que estão praticamente no nível do mar.

Dessa forma, aponte para o corpo como contorno desse estudo, entendendo-o de modo integral (corponectivo), onde corpamente atuam juntos, para que possamos olhar para o corpo integral e entender que as dimensões do corpo que cito aqui (relações com e entre cultura/história, suas singularidades, com o espaço e com outros corpos) constituem o que é ser corpo. Sabendo que esse corpo é ser movente corponectivo, pois o movimento é inerente ao ser humano, assim como as relações dessas dimensões. Portanto, a ideia de corpo aqui instituída tentou perpassar toda a pesquisa, alcançando as estratégias artístico/pedagógicas e os processos de criação. E, nesse percurso de ser/fazer artista/docente, noto que ainda há a necessidade de apurar o entendimento sobre corpo, a partir da perspectiva do corpo corponectivo. Isso se reflete nas aulas de dança e durante os processos de criação. De que o processo do saber (fazer/pensar) está inserido no processo de criação. São camadas sob camadas de vários processos que produzem o fazer artístico/pedagógico. Esse contorno trouxe reflexões que se ramificaram, apresentando seus relevos.

Pensando nas questões que eu trouxe no início desta escrita, percebo que foi desafiador encarar um trabalho em um plano bidimensional. Utilizo, na verdade, esse termo “bidimensional” porque tanto Fernanda como Gandhi trouxeram-no em suas entrevistas. Pontuar sobre a bidimensionalidade é fazer referência a um espaço que é plano, contendo altura e largura, que muitas vezes não apresentou profundidade. Os movimentos partiram de uma ponta a outra na frontalidade. Em cima ou embaixo, esquerda ou direita. “O professor ao vivo, ele tem o aluno ali meio que em 3D. Ele está ali em todo... veio para um lado, vai para o outro lado, ver como é que está a postura, ver como está pisando” (TABOSA, 2021). É necessário um jogo de manejo para tentar captar o todo. A bidimensionalidade envolveu as partes que estavam ausentes ou que não desejavam aparecer. O bidimensional limitou-nos de ter o todo, de ter todos os ângulos. A interação entre as pessoas também ficou fragilizada. O olho no olho perpassou fios e conexões virtuais. A frontalidade entrou em atrito com a profundidade.

A falta do corpo a corpo, a presença física da (o) outra (o), o toque, o cheiro, o suor, a pele, a respiração... onde ocorreu uma devolutiva/resposta mais lenta, que nos levou regularmente para um trabalho mais individual, não solitário, mas individual. Reconheço que a não relação corpo a corpo provocada pela pandemia afetou o

desenvolvimento das estratégias que antes eram utilizadas com as (os) estudantes/artistas em formação nas aulas presenciais. Afinal, como dar sentido para um modo de fazer que foi construído e pensado no presencial? Na possibilidade de arriscar outras estratégias que mantêm a essência do propósito do trabalho artístico/pedagógico: o corpo em criação. Entender o momento histórico que passamos, as relações que foram (e ainda têm sido) mediadas pelas telas, e como o fazer artístico/pedagógico demandou mais tempo, sensibilidade e escuta, como fala Fernanda, nessa busca de reaver a relação de corpo, espaço e movimento em um espaço virtual bidimensional. Todo espaço que tínhamos era virtual ou distante, ainda que em um mesmo lugar.

Para criar espaços a fim de experimentar e refletir, a partir do que vivemos, foi e é importante pensar em alcançar um espaço de confiança e de entrega. É bem mais difícil você propor experimentação e reflexão para alguém que não está disponível para isso. Entender que o processo passou a ser lento e cheio de nuances ajudou-nos a tentar não abrir mão dessa possibilidade, mesmo quando alguns encontros foram difíceis e penosos. “Não tentem repetir o que você faz na sala de aula, aqui. Essa sala aqui é uma outra sala. Tentem ir bem humildes” (BEVILÁQUA, 2021). Humildade, foi o que pontuou Fernanda. Não é uma linha de produção. Processo envolve o vazio, o antes, o durante e o depois (que não é o fim).

Seja em um processo de criação individual, como o meu trabalho, por exemplo, ou em um espaço colaborativo, trazer reflexões sobre corpo e suas poéticas não precisa ocorrer sempre de forma objetiva e tão clara, como: “ah! Agora vamos realmente falar sobre pausa: o que seria ‘pausa na pandemia’?” O próprio experimentar, o colocar-se em estado de pausa, já provoca, já reverbera isso. O processo de criação ramifica-se em outras sensações/reflexões que contribuem para o processo. O experimentar é fazer/pensar. O lugar do processo é ilimitado e interminável quando o vemos com novas possibilidades. O experimentar/criar e refletir levou-nos a considerar corpo/movimento e suas relações como possibilidades de estímulo nos processos de criação. Essas possibilidades foram provocadas pelas (os) artistas/docentes, gerando a oportunidade das (os) estudantes/artistas atuarem no processo de criação, quer fossem estimuladas (os) por meio de recursos/referências que deram autonomia para criar ou mesmo a partir das vivências corporais que cada estudante/artista tinha. Onde quer que esteja, seja em uma escola ou em um estúdio de dança, o criar vai ser envolto pelo fazer/pensar.

As camadas do que é visível e invisível estão juntas no processo de criação, e por sermos seres corponectivos, moventes e relacionais, o tecer de cada pessoa é construído por aquilo que ela é, pois do corpo emergem todas as possibilidades, instabilidades e perspectivas. Entender-me como ser corponectiva mostra a possibilidade de criar em processo metafórico – corpomente –; as instabilidades revelam a ser movente, que aprende que a criação de movimentos é sempre palco de experimentações; as perspectivas refletem a ser relacional, que afeta e é afetada e alimenta-se das relações que tem com o espaço e com outros corpos.

Por fim, as histórias e os relatos de cada vivência têm uma trama vinculada ao cultural/histórico, às singularidades de cada uma (um). O processo de criação fez-se o lugar de encontro para relacionar as dimensões do corpo, visões de mundo e o que há de mais imprevisível na vida. Sem soluções permanentes, a pesquisa encaminhou-se na tentativa de tecer essas reflexões, respeitando cada história, e por tratar-se de vivências tão singulares, eu não poderia tentar estabelecer regras ou métodos. Como pontuei durante toda a pesquisa, não teria como formular uma “resposta” genérica a partir das pessoas aqui envolvidas. O que se apresentou neste estudo é o que foi possível, pelo menos para nós três. Eu não fazia ideia dos relatos que chegariam a mim, mas estava pronta para encarar o que viesse.

Caminhei até este momento apostando no processo de criação em dança como o lugar para experimentar/refletir, mesmo diante de um período de isolamento. Sei que as interrogações vão continuar surgindo, e acredito que uma nova camada seja construída a partir daqui, em um estado processual de metamorfose. Os contornos perpassam também na ótica da pesquisa, onde um ponto puxa o outro. Assim, diante de tudo o que foi abordado, alguns pontos podem destacar-se mais do que outros, mas cada um deles compõe esta pesquisa.

À vista disso, os possíveis encaminhamentos para a pesquisa seguem com a proposta de poder observar mais de perto possíveis processos de criação, fazendo os retratos e não apenas os olhando de longe. Com a possibilidade de poder encontrar com outras (os) estudantes/artistas e dialogar/dançar, experimentando principalmente os estímulos e, quem sabe, identificando de maneira mais precisa como eu percorro o processo de criação. Fazendo experimentos que explorem as perguntas: “o que?” “onde?” e “como?”, como disparadoras para processos que envolvam a relação corpo-espaço. Ainda são muitas as dúvidas de como realmente seguir. Sinto-me em um turbilhão de sensações. A sensação que se instaura nesse instante é de satisfação

por conseguir desengatilhar e concluir essa etapa, mas de ainda ter o desejo e saber que a pesquisa pode ir mais além.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução: Vinícius N. H. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.
- ALVES, R. Pescadores e anzóis. *In: Filosofia das ciências: Introdução ao jogo e suas regras.* São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 92–107.
- ARRUDA, A. S. **Autoetnografia como método.** Tamanho Grande, 2020. 1 Vídeo (47 min 39 seg). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=RH5nWfjpYIQ&t=2163s&ab\\_channel=TamanhoGrande](https://www.youtube.com/watch?v=RH5nWfjpYIQ&t=2163s&ab_channel=TamanhoGrande). Acesso em: 11 jun. 2021.
- BEVILÁQUA, F. **Entrevista I.** jul. 2021. Entrevistadora: Aline M. R. Uberlândia, 2021. 1 arquivo .mp4 (110 min.).
- BEVILÁQUA, F. **Questionário II.** 11 ago. 2021.
- BEVILÁQUA, F. **Entrevista complementar II.** WhatsApp. 14 mar. 2022. 21:33. 4 mensagens de WhatsApp.
- BOGÉA, D. O cultivo da singularidade como desafio para a formação humana. **Educação**, Porto Alegre, v. 43, n. 1, p. 1-12, jan./abr. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1981-2582.2020.1.29629>. Acesso em: 20 dez. 2021.
- BONI, V; QUARESMA, S. J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. **Revista dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC.** vol. 2, n. 1 (3), p. 68-80, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027>. Acesso em: 18 jul. 2020.
- CAON, P. **Desvelando corpos na escola: experiências corporais e estéticas no convívio com crianças, adolescentes e professores.** 2015. 292 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Área de concentração: Pedagogia do teatro, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- CARVALHO, P. **O que é processo criativo?** Dança além da técnica, 09 mai. 2020. 1 vídeo (14 min 31 seg). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=P9IZFkVYXX0&ab\\_channel=Dan%C3%A7aA9mdaT%C3%A9cnica](https://www.youtube.com/watch?v=P9IZFkVYXX0&ab_channel=Dan%C3%A7aA9mdaT%C3%A9cnica). Acesso em: 09 mai. 2020.
- CHAVES, L. **Em cada canto.** Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/lorena-chaves/em-cada-canto/>. Acesso em: 3 mai. 2021.
- DANTAS, M. F. **Dança, o enigma do movimento.** 2. ed. Curitiba: Appris, 2020. 181 p.
- DUARTE JUNIOR, J. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível.** 2000. 233 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2000. Disponível em:

<<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/253464>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

ELLIS, C.; ADAMS, T. E.; BOCHNER, A. P. Autoetnografia: un panorama. *In: Autoetnografia: una metodología cualitativa*. Tradução: Silvia M. B. C.; María L. L. M.; Alejandro R. C. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019, p. 17-41. Disponível em: [https://editorial.uaa.mx/catalogo/ccsh\\_autoetnografia\\_9786078652891.html](https://editorial.uaa.mx/catalogo/ccsh_autoetnografia_9786078652891.html). Acesso em: 05 jul. 2020.

ELLIS, C.; BOCHNER, A. Autoethnography, personal narrative, reflexivity: researcher as subject. *In: DENZIN, N.; LINCOLN, Y. Handbook of qualitative research*. 2nd ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000, p. 733-768. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/254703924\\_Autoethnography\\_Personal\\_Narrative\\_Reflexivity\\_Researcher\\_as\\_Subject](https://www.researchgate.net/publication/254703924_Autoethnography_Personal_Narrative_Reflexivity_Researcher_as_Subject). Acesso em: 25 ago. 2021.

ESTÍMULO. *In: ABBAGNANO, N. Dicionário de Filosofia*. Tradução: Ivoni C. B. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 375.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006. 408 p.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução: Helena M. M. **Cena**, [S.l.], n. 7, p. 77-88, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>. Acesso em: 08 jul. 2020.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. Tradução: Marília C. G.; Déborah M. L. **ARJ- ART Research Journal**, Rio Grande do Norte, v. 1, n. 1, p. 01-17, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.36025/arj.v1i1.5256>. Acesso em: 07 jul. 2020.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIL, J. **Movimento total**: o corpo e a dança. Tradução: Miguel S. P. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001. 253 p.

GREINER, C. Arte na universidade para germinar questões e testar procedimentos. *In: XAVIER, J.; MEYER, S.; TORRES, V. (org.). Tudo de ensaio: experiência em Dança e arte contemporânea*. Florianópolis: Autoras, 2006, p. 31-36. Disponível em: <https://midiatecadedanca.com/tubo-de-ensaio-experiencias-em-danca-e-arte-contemporanea/>. Acesso em: 06 jun. 2021.

GROTOWSKI, J. Resposta a Stanislavski. Tradução: Ricardo G. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 03-21, jan./abr. 2001. Disponível em: <https://livrethos.files.wordpress.com/2013/05/folhetim9.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2021.

GUERRA, E. **Manual de Pesquisa Qualitativa**. Belo Horizonte: Grupo Anima Educação, 2014. Disponível em: <https://bityli.com/UpRy4u>. Acesso: 26 mar. 2020.

KATZ, H. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. 1994. 199 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1994. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/handle/handle/21162>. Acesso em: 10 mar. 2021.

KATZ, H.; GREINER, C. A natureza cultural do corpo. *In*: SOTER, S.; PEREIRA, R. (org.). **Lições de dança 3**. [S.], UniverCidade, 1998. p. 77-102. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz61149608949.jpg>. Acesso em: 20 fev. 2022.

LEPECKI, A. O Movimento na Pausa. Tradução: Ana L. B. **ConTactos**. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em <https://contactos.hemi.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br> Acesso em: 21 jan. 2022.

MARQUES, I. A. **Dançando na Escola**. São Paulo: Cortez, 2003. 206 p.

MARQUES, I. A. Girar o caleidoscópio: problematizar, articular, criticar, transformar. *In*: MARQUES, I. **Linguagem da dança: arte e ensino**. 1. ed. São Paulo: Digitexto, 2010. cap. 5, p. 189-230.

MARTINS, C. **A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo**. 1999. 108 f. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Católica de São Paulo. São Paulo, 1999. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/5100>. Acesso em: 12 abr. 2021.

MILLER, J.; LASZLO, C. Corpos em conexão, corpos em presença. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**. Natal: UFRN, v. 3, n. 2, p. 95-116, jan. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.21680/2595-4024.2020v3n2ID23207>. Acesso em: 25 de jan. 2022.

MIRANDA, H. **Desenvolvimento de um módulo de Brainstorm baseado em papas conceituais para uma rede social educacional web**. 2011. 114 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Sistemas de Informação) – Centro Universitário Luterano de Palmas, 2011. Disponível em: <https://ulbra-to.br/biblioteca/digital/uploads/document5241/e6e426b37.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2021.

MOLINA, A. **Experiência Artística no Ensino Superior em Dança: ativações para um currículo encarnado**. 2015. 171 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21273>. Acesso em: 10 out. 2021.

NICOLACI-DA-COSTA, A.; ROMÃO-DIAS, D.; LUCCIO, F. Uso de Entrevistas On-Line no Método de Explicitação do Discurso Subjacente (MEDS). **Reflexão e crítica**, n. 22, p. 36-43, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-79722009000100006>. Acesso em: 30 mar. 2021.

PAPALIA, D.; OLDS, S.; FELDMAN, R. **Desenvolvimento humano**. Tradução: Daniel B. 8. ed. Porto Alegre: Artmed Editora S.A., 2006.

PEDROSO, J. C. A percepção do corpo cênico em Klauss Vianna e Merleau-Ponty. **Anais**. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, v. 8, n. 1, p. 01-04, 2007. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/74/showToc>. Acesso em: 29 jun. 2021

PINTO, A. S. **Dança como área de conhecimento: dos PCNs à sua implementação no sistema educacional municipal de Manaus**. Manaus: Travessia/Fapeam, 2015. 104 p.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RENGEL, L. P. **Corponectividade** – Comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. 2007. 169 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1595>. Acesso em: 30 jul. 2020.

RIBEIRO, M. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis. *In*: KATZ, H; GREINER, C. (org.). **Arte e cognição: corpomídia, comunicação, política**. São Paulo: Annablume, 2015, p. 51 e 55. 280 p.

RICHARDSON, L; PIERRE, E. A. La escritura. Um método de indagación. *In*: CALVA, S. M. B. **Autoetnografía: Una metodología cualitativa**. Tradução: Silvia M. B. C.; María L. L. M.; Alejandro R. C. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2019, p. 45-81. Disponível em: [https://editorial.uaa.mx/catalogo/ccsh\\_autoetnografia\\_9786078652891.html](https://editorial.uaa.mx/catalogo/ccsh_autoetnografia_9786078652891.html). Acesso em: 05 jul. 2020

ROCHA, A. Coexistência sensível e integral do movimento em processo de criação em Dança. *In*: 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2. edição virtual. **Anais**. Salvador: ANDA, 2021, p. 37-52. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2021/papers/coexistencia-sensivel-e-integral-do-movimento-em-processo-de-criacao-em-danca->. Acesso em: 28 set. 2021.

ROCHA, A.; SANTOS, G. Corpo pensante: processos de criação em Dança e corponectividade. *In*: SANTOS, E. (org.). Dança em relatos de experiência: cadernos de resumo expandidos. **Anais**. Salvador: ANDA, 2020, p.380- 385. il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, 10). Disponível: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-10-DAN%C3%87A-EM-RELATOS-DE-EXPERI%C3%8ANCIA-1.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2021.

- RYNGAERT, J. P. Introdução; Capacidade de jogo. *In*: RYNGAERT, J. P. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 21-73.
- SALLES, C. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011. 186 p.
- SANTOS, J. L. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006. 110 p.
- SILVA DOS SANTOS, O. A. CASACORPO: experiências de dança, criação e videodança em tempos de pandemia. **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 221-239, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v8n2a2021-15>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- SOKOLOWSKI, R. **Introdução à fenomenologia**. Tradução: Alfredo O. M. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012. 247 p.
- SOTER, S. **A criação em dança**. [S. l.], p. 01–11, [2013]. Disponível em: <https://universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/03/A-criacao-em-danca.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2022.
- STRAZZACAPPA, M. A educação e a fábrica de corpos: a dança na escola. **Caderno CEDES**, Campinas, v. 21, n. 53, p. 69-83, abr. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-32622001000100005>. Acesso: 22 mai. 2020.
- SURDI, A. C. **A Fenomenologia como fundamentação para o movimento humano significativo**. 2008, 109 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/91451>. Acesso em: 28 jul. 2020.
- TABOSA, G. **Entrevista II**. Jul. 2021. Entrevistadora: Aline M. R. Uberlândia, 2021. 1 arquivo .mp4 (50 min.).
- TABOSA, G. **Questionário I**. 5 ago. 2021.
- TABOSA, G. **Entrevista complementar I**. WhatsApp. 26 jan. 2022. 18:22. 15 mensagens de WhatsApp.
615. MOTIVO. *In*: AZEVEDO, F. F. S. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins / thesaurus**. 2. ed. [S. l.], Lexikon. 2010. p. 272.
625. TRABALHO. *In*: AZEVEDO, F. F. S. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins / thesaurus**. 2. ed. [S. l.], Lexikon. 2010. p. 277.
695. CONSELHO. *In*: AZEVEDO, F. F. S. **Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins / thesaurus**. 2. ed. [S. l.], Lexikon. 2010. p. 320.

## APÊNDICES

## APÊNDICE A – Transcrição da entrevista com Fernanda Beviláqua

BEVILÁQUA, F. **Entrevista I**. jul. 2021. Entrevistadora: Aline M. R. Uberlândia, 2021. 1 arquivo .mp4 (110 min.).

**ALINE:** Eu queria que você começasse me dizendo um pouquinho sobre você, quantos anos você tem, onde você mora, sua profissão...

**FERNANDA:** Tá. Meu nome é Fernanda Beviláqua, eu tenho cinquenta e sete anos e eu nasci em Uberlândia. Com menos de um ano de idade eu fui para Belo Horizonte. Fiquei em Belo Horizonte até os meus vinte anos, ou seja, eu iniciei os meus estudos de dança em Belo Horizonte aos quatro anos de idade. Muito porquê da minha escola regular ter dança e aí a partir daquela dança que eu pude praticar na escola, eu fiquei muito interessada e não quis mais parar. Assim como não parei desde essa época nem um só segundo da minha vida, nem um mês, nem uma semana, nem um dia, a trabalhar... de trabalhar e de me envolver e me comprometer com a dança. Depois eu com sete anos, eu fui para uma escola pública de ensino de dança em Belo Horizonte, a escola de Belas-Artes. Por lá eu estudei até os dez balé clássico. E aí aos dez anos eu conheci através de espetáculos, outras possibilidades de dançar. O que me trouxe um desejo muito grande de investir nisso, mas nessa escola não existia essa possibilidade, era realmente só balé clássico. Comecei com o professor Joaquim Ribeiro do Carmo. E aí eu resolvi ir para essa escola onde eu fui assistir esse espetáculo onde eu via tudo, é... desde danças populares, até sapateado, até dança moderna que era o que mais me impressionou, mais me encantou e eu fui para essa escola. Consegui uma bolsa e fiquei dos dez aos dezoito anos nessa escola. Lá com quinze anos eu comecei a dar aula. Eu fazia aula todos os dias e aulas de dança moderna, balé clássico, sapateado, dança contemporânea, que na época eu já comecei muito cedo, tinha professores incríveis nessa escola. Lá eu comecei a trabalhar também na secretaria da escola e comecei a dar aula. Enquanto eu era secretária em um período, dava aula no outro período, estudava no outro período e fazia aula de noite todos os dias. Então eu tive a oportunidade de ter uma formação muito ampla em sapateado... e muito, muito ampla e muito profunda, porque era todo dia um envolvimento muito grande. Eu fiquei na secretaria dois anos, mas logo eu parei e comecei a dar muito mais

aula. Recebi um estágio maravilhoso da minha diretora, professora e amiga. Hoje a gente ainda é muito amiga, então ela me orientou muito, tanto que eu aprendi a dar estágio com ela. Depois mais tarde, aprendi a trabalhar com estagiárias aqui na minha escola com essa professora. Ela foi aluna do professor Klauss Vianna. Então foi com ela que eu aprendi um outro jeito de trabalhar com balé. Então assim, realmente o meu mundo mudou ali. E aí logo com dezoito anos eu prestei um exame na Fundação Clóvis Salgado, mas não para o balé, não para a companhia principal, porque lá tinha uma outra companhia que era uma companhia alternativa e eu fui para essa companhia, onde eu também teria oportunidade de continuar estudando danças que me... realmente me tocavam e eu queria continuar. Era um grupo que se chamava Grupo Transposição, ele era muito amplo, a gente também tinha teatro. Eu fiquei lá dos dezoito aos vinte anos, ainda em contato com essa escola onde eu dava aula. Dando aula e muito nesse trânsito entre dar a aula... meus pais mudaram... voltaram para Uberlândia. E quando eles voltaram eu fiquei lá em Belo Horizonte mais um ano porque eu não... porque era para mim uma grande conquista ter passado nessa companhia. Eu queria muito trabalhar com esse coreógrafo. E daí a vinda deles também foi me trazendo de volta, porque eu senti muita saudade. Então eu estava indo muito... amando muito tudo aquilo, mas numa dúvida imensa, porque eu queria voltar, eu queria na verdade... eu não queria voltar pra Uberlândia, mas eu queria estar perto da minha família, então eu voltei. Eu voltei, sofri muito. Eu estava fazendo Letras em Belo Horizonte, minha vida era muito... fiquei muito doente porque minha vida era uma vida de trabalho intenso, eu dormia era mais de meia-noite porque eu trabalhava muito, dava muita aula e era sozinha numa capital. Aí eu dava aula, eu tinha faculdade e eu pegava muito ônibus para chegar nessa faculdade, voltar e continuar trabalhando... então foi uma vida... não reclamo, mas foi uma vida muito, muito dura. Aí essa saudade do quentinho da família realmente me pegou. Eu voltei e eu sofri muito aqui. Voltei, transferi a faculdade, consegui, mas estava com muita dificuldade de estar aqui, então eu enfiei minha cara realmente no trabalho. Aqui em Uberlândia com vinte anos, eu fui trabalhar em novecentas mil escolas de dança... tudo quanto é escola, mesmo que... Tinha poucas, eu falo novecentas mil, mas eu estou brincando, tá? Tinham poucas escolas de dança. Tinha na minha época, umas cinco, eu trabalhei em quatro delas, e ainda em todas as escolas infantis regulares que tinham de balé, dança eu estava trabalhando. Então eu

trabalhei muito, também enfiei minha cara no trabalho, na dança e comecei a me envolver com a dança aqui. E aí começa a minha história de dança em Uberlândia aos vinte anos nesse lugar da aula, que foi sempre um lugar na minha vida que ocupou o primeiro plano. Eu sou bailarina, eu amo dançar, claro. A minha formação foi essa também, mas o primeiro plano para mim era a aula. Muito nova, eu acabava de sair da minha aula, eu ia dar aula para as minhas bonecas. Então isso para mim... era muito forte, sempre muito forte, o estar em sala de aula. Então eu fiz Letras, mas não me formei porque eu fiquei, porque eu já tinha o UAI Q Dança, e aí o UAI Q Dança me tomou muito tempo, porque era eu sozinha e eu acabei largando o curso no final, com o TCC pronto e quando eu resolvi voltar, resolvi voltar para pedagogia porque realmente a educação era onde eu queria é... focar todo o meu, a minha... minha energia. Enfim, e aí em Uberlândia começou a minha história. É... essa é a minha história, Fernanda com a dança. Tive minhas filhas aqui, me casei, me separei... sou casada com Eduardo já há trinta e um anos, tenho duas filhas, as duas seguiram essa... são artistas/educadoras também.

**ALINE:** E nesse total, assim... nessa trajetória já são quantos anos? Você sabe contar quantos anos tem dentro de tudo isso?

**FERNANDA:** Então... pensa bem, que com quatro anos eu comecei... porque eu sempre digo que eu comecei minha formação em dança aos quatro anos, porque a partir dali eu nunca mais larguei, então eu não sei o que que é minha vida sem dança, porque dos quatro aos cinquenta e sete... faz as contas...

**ALINE:** E aí você chegou a fazer algum...

**FERNANDA:** São cinquenta e três anos, né?

**ALINE:** Sim..

**FERNANDA:** Oh! São cinquenta e três anos de dedicação à dança. Eu nunca pensei... meus pais nunca falaram assim para mim “olha minha filha, você tem que fazer faculdade e não pode ser de dança”. Na minha época não tinha... eu só tinha Salvador. Então essa para mim era uma impossibilidade. Eu tinha muita

dificuldade financeira e tudo mais para morar em outro lugar. Então assim, eu amo literatura, então eu fui para Letras muito por isso, mas meus pais não falaram para mim “faça faculdade”, eles falaram assim “faça dança, continue estudando dança porque você vive para isso, você ama isso, então se você fizer isso com muita intensidade, com muita dedicação, você vai ser boa nisso e vai ser feliz”. Então eu tive muito apoio dos meus pais nesse sentido e foi isso que eu fiz. São cinquenta e três anos dedicados à dança.

**ALINE:** E hoje assim... você faz algum estudo, alguma pesquisa voltada para a área da dança? Ou em outra área? Ou chegou a fazer, realizou alguma pesquisa anteriormente?

**FERNANDA:** Quando você fala pesquisa, é pesquisa científica ou pesquisa... pesquisas?

**ALINE:** Não. Tanto faz. Se você andou estudando alguma coisa, criou algum projeto...

**FERNANDA:** As minhas pesquisas... Oh, as minhas pesquisas científicas foram todas no campo da academia, foram todas... tanto na especialização quanto na graduação, foram todas voltadas para o corpo. Então na graduação, meu TCC foi um estudo do corpo em crianças vítimas de violência intrafamiliar, numa escola. A minha observação foi numa escola aqui de Uberlândia, no bairro Canaã, e depois na especialização, eu trabalhei com... eu fiz arte-educação e tecnologias contemporâneas na UNB. Eu fiz um trabalho de... meu TCC também foi sobre processos criativos e tecnologia numa escola aqui em Uberlândia, uma escola estadual aqui em Uberlândia também. Aí a gente produziu... eu tive que produzir um trabalho em vídeo com os alunos dessa escola e... também ligado à arte, no meu caso ligado a dança, né? É uma linguagem... a minha linguagem artística foi a dança. E a minha pesquisa é constante porque eu fiz duas formações. Durante esse tempo que eu moro aqui em Uberlândia eu fiz duas formações muito intensas que equivalem a uma graduação. Uma foram cinco anos seguidos, que foi a formação em GDS né, cadeias musculares e articulares pelo método GDS com o Ivaldo Bertazzo. Na época ele era a pessoa que tinha... como fala? A licença para

dar esse curso, porque ele tinha uma inserção, uma... ele tinha uma ligação com a Godelieve Denys-Struyf que foi a criadora desse método. Esse método é um método de análise. Análise das fixações musculares e articulares. E foram cinco anos intensos com a vinda da Godelieve, com a vinda do Philippe Campignon que trabalha com ela. Foram cinco anos intensos de formação que eu ia para São Paulo todo mês, todas as minhas férias e feriados. Então eu falo que é... um, uma... quase que uma outra graduação. Eu queria muito e a partir daí eu não quis parar mais. Então muitas pesquisas direcionadas a essa área, tanto que essa pesquisa minha do TCC, eu trouxe o estudo do corpo a partir do GDS, da análise do corpo da criança. Olhei a violência a partir desse corpo, de fixações do corpo. Então a partir daí eu não parei mais é... de pesquisar. Eu pesquisei também... acho que eu considero pesquisa, né... Ah! Depois, só para dizer... depois mais... depois de quatro anos, cinco anos eu fiz a formação em Eutonia. Então eu sou eutonista. Trabalho com Eutonia muito. E agora mais do que nunca nessa pandemia eu estou trabalhando com Eutonia. Eu considero pesquisa o trabalho que eu faço com a Cia de Dança UAI Q Dança, tanto a Cia jovem quanto as crianças, quanto a Cia profissional que eu nunca faço um trabalho onde eles vão me copiar. Então a gente faz pesquisas, a gente trabalha com pesquisa de movimento a partir de várias metodologias, tanto na improvisação quanto nas metodologias de processos coreográficos, processo de criação, onde os intérpretes são criadores. Então eu só trabalho dessa forma já há muitos anos, então eu considero isso trabalho de pesquisa também. Então eu já entrei um pouquinho nesse campo aí que é o processo criativo, né?

**ALINE:** Você falou sobre a sua pesquisa que envolvia a questão de violência contra criança... Você tem algum projeto social, cultural ou chegou a ter algum projeto nessa categoria?

**FERNANDA:** Tenho. Eu tenho o projeto que ele existe desde 1997, chama Cidadança e ele existe até hoje. Durante oito anos ele... no início de 97 até durante os oito anos seguintes, eu trabalhei com um grupo de jovens a partir dos... eu comecei com os de sete a dez, depois esse grupo ficou um grupo mais dos dez aos quatorze e eram só eles. É um projeto social onde eles tinham passe de ônibus, figurino, eles tinham as aulas dentro do UAI Q Dança que eram aulas de

dança contemporânea, balé clássico e, sapateado eles tiveram um tempo. Eles tinham bate-papo sobre cidadania, um trabalho com uma psicóloga, que ela fazia um trabalho terapêutico em grupo e esses alunos a maioria eles eram da Icasu, então eu tinha uma parceria com a Icasu e depois de oito anos, esses alunos eles fizeram uma equipe do projeto refletir sobre o quê que a gente estava fazendo. E aí a gente começou... até porque eles tiveram esse respaldo, né? O bate-papo sobre cidadania com eles e o próprio processo terapêutico foi muito, muito bonito porque eles foram entendendo que é... o que a gente estava fazendo na verdade. Não era tanta inclusão, eles queriam entrar nas turmas do UAI Q Dança e fazer o que eles tinham vontade de fazer, o jazz ou o balé... o que eles quisessem. Então a gente mudou todo o esquema do projeto, que é o que acontece até hoje. Inclusive, eles não têm mais passe de ônibus... nada disso. Tem um processo seletivo que tem uma conversa com uma psicóloga. Hoje em dia não é mais com essa psicóloga é com a gente mesmo e a gente faz uma seleção a partir das vagas que eu tenho dentro de cada turma. Eu disponibilizo três vagas em cada turma para o projeto. Então, é... quando tem vaga de fato, né? Às vezes a turma não tem vaga, está cheia e a gente num... não é o caso hoje tá, Aline? Porque hoje na pandemia não existe turma cheia, só existe turma muito vazia. Mas a gente tem alunos que são dentro dessas turmas, uma porcentagem que são bolsistas do... via projeto Cidadança e a gente faz uma conversa pensando nas condições. O quê que leva eles a pedirem bolsa e essas bolsas são de diversos níveis, é... “quanto você pode pagar? Então... diante das suas questões o quanto você pode pagar? Nossa mensalidade é tanto, você pode pagar dez reais? Você pode pagar cinco? Você pode pagar quinze?” A gente não dá mais passe de ônibus, mas eles fazem o que eles gostariam né, eles dizem assim “ah eu quero fazer balé. Não, eu quero fazer *hip hop*...” Então hoje o projeto continua, é um projeto que chama Cidadança e ele funciona assim.

**ALINE:** Quais as modalidades que tem hoje no UAI Q Dança?

**FERNANDA:** Tá. O UAI Q Dança... eu não falei, mas o UAI Q Dança completou trinta e um anos agora e nós temos balé clássico, dança infantil... essa dança é para crianças de três a cinco anos. É... balé clássico a partir dos seis, jazz, dança contemporânea... a gente não chama de dança contemporânea, a gente chama

de técnicas contemporâneas de dança. Então a gente usa a sigla TCD. É... temos *hip hop*, temos sapateado, temos Eutonia, temos GDS né que é... são os trabalhos de técnicas somáticas dentro do *studio*, mas essas técnicas elas são aplicadas pelos professores de alguma forma, porque dentro do UAI Q Dança, a gente tem um grupo que chama GESC, que é o Grupo de Estudos do Corpo que ele funciona com os professores do Uai Q Dança regularmente. A gente estuda corpo ou o movimento... e aí dentro disso eu trago as técnicas somáticas que eu tenho competência para trabalhar. E... bom, falei *hip hop*, TCD, dança balé clássico, jazz e... dança infantil. Ah! E a gente tem um curso que se chama Curso Livre de Dança para crianças. Esse curso a princípio, ele era curso em que as crianças escolhiam é... escolhiam não, elas passavam por todas essas tendências de dança que tem dentro do UAI Q Dança e elas passavam é... em cada mês elas faziam uma. Mas o teatro elas tinham sempre! Então esse curso a gente chamou Curso Livre de Dança. E este CLD... só que o CLD hoje ele mudou porque ele tá *on-line*. Então ele tem as crianças... na verdade elas passam indiretamente por... elas experimentam no corpo várias possibilidades de se mover a partir de várias técnicas, mas está meio *blend*. Um pouco mesmo isso que o UAI Q Dança... que eu trago como possibilidade de... quase que uma... a gente tem tentado trazer isso como uma metodologia. Eu chamo de *blend* hoje no UAI Q Dança. A gente, todos os nossos cursos eles são *blends*. *Blends* porque são combinações de dança sendo que o... por exemplo, se eu ponho balé clássico... balé clássico é o foco, mas aquele professor, ele carrega dentro dele várias outras técnicas que ele trabalhou, e aí eu estímulo que ele inclua neste trabalho do balé essas técnicas que ele aprendeu de alguma forma. Isso a gente está desenvolvendo, mas é um trabalho muito, muito próprio do UAI Q Dança. A gente realmente é... trouxe isso como uma... como um trabalho original UAI Q Dança.

**ALINE:** E você? Diretamente com a instituição, você trabalha de que forma? Como que você atua? Qual é o seu papel no UAI Q Dança?

**FERNANDA:** Atualmente eu sou diretora artística e pedagógica. E atuo assim: eu dou suporte pedagógico para os professores e suporte de criação... na área de criação, porque a gente tem três... a gente tem um tripé e a gente se apoia integralmente nesse tripé que é: corpo, movimento e criação - estudo do corpo,

movimento e criação. Esse é o nosso tripé. A gente se apoia nele. É somente nesse tripé que a gente se apoia. Então a gente não se apoia assim... na técnica do balé clássico x, y, z... na técnica de uma técnica de contemporânea de dança, não! A gente tem esse suporte e a partir desse suporte muito sofisticado e aprofundado a gente vai trabalhar aquilo que a gente conhece das técnicas que a gente conhece. E eu atuo nisso, nesse estímulo que o professor pesquise, em que o professor trabalhe criação... para mim isso é fundamental. Para mim não dá, não consigo conceber um ensino de dança que não prevê, não tem uma previsão de trabalho desde a infância com a criação. Então isso para gente é sempre um alerta... "criação!" Mesmo no balé clássico. O balé clássico tem regras muito rigorosas, mas a gente obrigatoriamente precisa passar por essa técnica, mas a partir de um viés da criação. "O quê que você pode fazer com *passé développé*, *pointé*, *tombé pas de bourrée*, *grand jeté*? O quê que você pode fazer com isso? Aonde você vai chegar com isso? Que nova... que criação que você... qual é a sua criação a partir desse ingrediente, desses ingredientes, dessa técnica?" A gente procura não deixar o aluno copiar. É isso! A gente procura realmente não deixar que nos copie, que a gente não sirva de modelo para ele, modelo para ele nesse sentido. Eu acho que a gente pode servir de modelo sim em alguns momentos da dança infantil porque os alunos da dança infantil em muitos momentos trabalham com imitação, né? E é uma imitação, mas é uma imitação deles, a partir do que eles conseguem. Então a gente vai muito para o corpo na dança infantil, sem ficar falando "é assim, é assado..." não entra nisso. A gente vai junto, mergulha junto com eles no espaço. Então criação para gente, Aline, é algo que pauta o nosso trabalho. Então eu enquanto... é, voltando à sua pergunta, eu viajei aqui um pouco, mas voltando à sua pergunta.... minha função é de direção. Mas é... eu prefiro dizer que eu estou do lado, que eu dou suporte. Pra isso que eu trabalho da autonomia, não tem autonomia sem suporte. Então eu acho que eu quero me sentir muito nesse lugar do suporte artístico e pedagógico dentro da escola, muito mais do que uma direção seguinte... "vai para esse rumo", não! É, "vamos refletir sobre esses rumos". Então, é... eu acho que eu posso dizer que dou suporte artístico e pedagógico.

**ALINE:** Mas você chega a ministrar aulas também?

**FERNANDA:** Dou. Hoje eu tenho uma turma de técnicas contemporâneas de dança e no ano passado eu tinha turmas... duas turmas de balé para criança. Cada ano eu vou para uma... eu trabalho com uma tendência de dança diferente. Então tem ano que eu trabalho só com a dança infantil, tem ano que eu trabalho igual esse ano, trabalho com criança e com técnica contemporânea de dança. Cada ano eu vou para uma tendência diferente.

**ALINE:** Como você descreveria que acontece as suas aulas de dança? Independente da modalidade que seja, se segue algum, é... como eu posso dizer? Têm alguma sistematização ou não? Cada modalidade você vai trabalhar de... você tem uma abordagem diferente para ela?

**FERNANDA:** A gente tem uma sistematização construída em um coletivo com o meu suporte, e cada ano a gente vai para essa sistematização e questiona ela. “Essa turma não tá conseguindo ir para essas propostas que a gente tá... é... que a gente colocou aqui no papel, né?”. Então eu tenho sistematizada... nós temos sistematizações sim, que são os conteúdos... eu vou chamar de “conteúdo”, mas seria assim oh... eu vou botar entre aspas, não gosto muito dessa expressão, mas seria os “conteúdos programáticos”. Então eu tenho um programa do balé clássico, um programa do Jazz, um programa do TCD, um programa da dança infantil, um programa do sapateado. Para o nível A, o nível B, nível C, nível D, nível E... a gente tem esses conteúdos que a gente considera interessante olhar para ele e ir para eles a partir da forma como cada professor lida com o jeito né, com a didática, o jeito de ensinar é de cada professor. Mas a gente olha para esse conteúdo. Porque a gente acha que ele é um norte para gente, mas a gente não fica engessado nele. Por isso que eu te falo que a gente olha para o conteúdo todo mês de janeiro e fala assim... a gente pega lá... conteúdo programático do balé clássico, vamos lá juntar todas as professoras de balé, os professores e professoras de balé e vamos olhar para ele: “o quê que não está legal? O quê que não funcionou esse ano? “Ah, olha! Não funcionou com essa turma. A metade dele eu não consegui trabalhar.” Porque a gente lida com gente e pessoas, né? Crianças, adolescentes e a gente tem um universo ali. Cinco pessoas já é um universo, porque são pessoas diferentes. Então tem pessoas que não vão conseguir chegar nisso que a gente queria, que a gente estava propondo, que a

gente estava planejando. Como que o professor é... lidou com isso durante o tempo que ele tentou propor? Ele foi mudar os caminhos e os rumos. Então ele chegou naquele momento que ele falou assim “oh! Eu acho que essa turma tinha uma pessoa que não conseguia, não conseguiu e não foi por falta de capacidade, de algum problema dessa criança ou desse jovem... de que estava incapacitado. Ele tinha capacidade, mas eu acho que a gente precisa olhar pra isso porque isso aqui não funcionou.” A gente muda. Aí a gente muda e vai rever no outro ano, mas a gente vai conversando durante o ano inteiro no GESC, inclusive. Então, como que eu vou para uma turma dessa? Eu olho para aquele conteúdo e falo, por exemplo, vou dar um exemplo de agora, né? Técnica contemporânea de dança... “eu hoje vou trabalhar com um bom aquecimento, elas estão precisando de movimento nesse período onde elas estão paradas, sentadas demais.” Então a gente vai para o movimento. Eu vou trabalhar um aquecimento a partir do deslizamento das articulações, e aí eu vou lá e trabalho com isso. Depois, vou esquentar, vou mudar a temperatura e depois nós vamos para a parte de composição coreográfica, que é a parte que elas amam, é a parte de criação. Então aí eu trabalho durante um ou dois meses uma... faço um trabalho de criação, por exemplo a partir da improvisação. Aí eu vou pensar que improvisação? É improvisação livre? Qual técnica de improvisação que eu vou usar? Aí eu vou trabalhar aquilo. O que eu tenho feito na pandemia, é mudado a cada aula. Então a gente está usando vários recursos de criação para elas irem para criação, e aí elas dançam, elas criam, elas se sentem criadoras, e ela se movimentam. Porque o que a gente mais sentiu nesse período, foi elas e eles e todes precisam de movimento. Estão muito paradas, muito sentadas na cadeira. Mas como aplicar esse movimento? Não sabíamos no início de 2020. Porque isso aqui é novo. Então a gente não sabia como lidar com isso aqui. Então, é... acho que é desafiador. A Clara minha filha trabalha com a gente também né, ela mora em Portugal, mora em Lisboa e ela falava muito comigo, com a gente sobre isso, assim... “a gente vai fazer a coisa mais incrível, que é ter que fazer o que a gente não sabe.” Então, ir fazer o que a gente não sabe é um grande desafio que a princípio a gente fala “não sei”, mas é como aprender. E aí a gente vai aprender. Então a gente já aprendeu muito durante esse tempo, e a gente usou, tem usado recursos onde a gente está trocando de professor para professora para professore, trocando entre a gente, do tipo “gente eu descobri isso aqui, óh! Nossa, vamos tentar.” E aí eu

também trabalho muito isso com elas “olha estou descobrindo isso, isso, isso, isso, vamos tentar? Vamos fazer uma criação coletiva? Cada um propõe para o seu grupo, pra sua turma, esse tema, essa proposta de como usar esta tecnologia e vamos depois fazer uma criação coletiva? ‘Sim!’ ‘Não!’ Cada professor faz a sua.” É isso, a gente já está buscando isso e no meu caso eu trabalho a partir de um direcionamento. Aí eu vou e aí penso naquilo a partir desse viés: corpo - estudo do corpo, movimento e criação, e trabalho isso na minha aula. Com balé não foi diferente. Eu trabalhei o ano passado no balé com as crianças o ano inteiro com criação a partir de balés de repertório que elas gostavam. A gente assistiu uma parte, a gente reinventou os balés... do jeito delas. E aí a gente foi criando, e a gente estudou muito corpo durante esse tempo. Então é isso, eu tenho uma base, tenho o conteúdo programático, eu vou para ele, olho para ele e falo “o quê que vai ser minha aula hoje a partir do tripé estudo do corpo, movimento e criação? E esse conteúdo aqui ó, *glissade*, que eu preciso introduzir hoje. Quê que eu vou trabalhar a partir desse *glissade*, passo de dança, que está aqui dentro do meu conteúdo? Como eu vou ensinar isso?” Então eu parto desse tripé sempre e a partir também do olhar e da escuta atenta a cada criança, a cada possibilidade dessa criança, o que ela pode, o que ela não pode, o que ela consegue nesse período que está duro, que está difícil. Tem criança que não quer nem mostrar sua câmera né, seu rosto. Como eu lido com isso que é “AR” que está aqui ó, do seu lado? Eu sei que é seu nome, mas eu não sei... eu não estou te vendo. Será que eu consigo falar com essa criança, com essa jovem que não quer mostrar? É, mas ela está ali. Então como que eu consigo incluí-la nisso? Porque a gente está no bidimensional, a gente está num plano bidimensional. Então a gente também está tratando disso. Como nesse momento entrar no tridimensional com elas, que é a partir da observação delas próprias com o corpo delas próprio? Então esse estudo ele precisa acontecer. No nosso caso né, que é uma premissa nossa. E aí a gente vai para ele. E que desafio é esse, numa tela bidimensional trabalhar isso. Porque você fica o tempo todo de frente para a tela. Então como é sair da tela também? E como incluir esses nominhos que estão aí e que você sabe que está lá de trás, sem ficar pedindo o tempo todo, mas também estimulando para que ela apareça? Mas olhando para ela, olhando para dificuldade que ela tem. Então eu acho que é isso. A gente parte de uma escuta profunda também de cada pessoa que é diferente né. Somos iguais e a gente nunca vai conseguir fazer um *port de bras*

igual... nunca. Nem que eu me pareça muito com a Maria, eu não vou conseguir fazer igual a ela.

**ALINE:** Sim. Você falou o que vocês fazem, que vocês têm um grupo de estudo, né? Eu queria que você me dissesse o que você entende como teoria e prática na dança ou teoriaprática, enfim.

**FERNANDA:** Então, eu aprendi desde muito cedo a partir da prática. Então eu não sabia nem o quê que é isso né... teoria. Bom, então acho que o jeito que o bailarino, a bailarina aprende, é pela prática. Normalmente os bailarinos e bailarinas... elas vão para sala de aula, é... dar aula a partir da prática. Se elas não estão dentro de uma academia, não estão em contato com academia, elas normalmente vão partir da prática e... então eu vou assim... na verdade a teoria ela veio pra mim quando eu entrei para a academia. Quando eu fui estudar Letras, eu entendi o que era teoria, o que era estudar uma... um pressuposto de um autor. Uma... uma tese de um autor e como transformar essa tese ou essa... isso que é né... *passé développé*. Antes você fazia só olhando o professor. Eu tive uma grande sorte, vou repetir, porque eu estudei com uma aluna do Klauss Vianna. E aí o Klauss Vianna, ele ia para algo que era teoria sobre o corpo, que é algo que ele estudou. Ele estudou e ele trazia para os alunos falando, contando para eles qual é a anatomia do pé. Então se olhar para isso, olhando o professor falar blá, blá, blá, blá, blá, blá sobre a teoria, sobre anatomia do pé, eu vou estudar o pé de forma bidimensional. Vou estudar o pé no livro, eu vou estudar o pé no esqueleto, num modelo anatômico, mas eu não vou estudar meu pé. E eu acho que o que o Klauss fazia, era trazer esse estudo teórico da anatomia do corpo para a prática. Que é o que a Eutonia propõe. Você não vai conhecer no outro aquilo que você não conhecer em você profundamente. Então é isso. Para mim, o estudo... a teoria né sobre é... por exemplo, sobre processo criativo, o processo coreográfico... Eu fui escutar esse nome “processo coreográfico” depois que eu vim para Uberlândia e que eu fui estudar. Eu tive oportunidade de estudar com professores das Artes do Corpo lá da PUC de São Paulo. Aí eu fui escutar “processo coreográfico”, aí eu fui entender o quê que era processo coreográfico na teoria, mas eu já fazia na prática. Só que isso me ajudou, me deu suporte para conversar e falar sobre isso enquanto eu... a gente vai testando, e não um blá blá

blá blá blá blá blá blá blá... “agora vamos testar”. Eu aprendi muito a fazer isso “vamos falar e vamos trazer a teoria enquanto eu testo em mim”, ou... igual na eutonia “vamos vivenciar depois eu vou para o livro”. Então durante o primeiro ano de formação da eutonia, a gente não foi para nenhum livro de eutonia. Tem vários... Foi um pedido do Instituto “não leia o livro da Gerda Alexander, não leia o livro da Violeta de Gainza, não leia. Você vai vivenciar um ano a eutonia, e aí depois você vai ler, e aí depois a gente vai estudar.” E aí quando a gente fez isso a gente já fez estudando no corpo, porque a gente vivenciou muito. E os dois anos seguintes foram de ler-fazer-ler-fazer, o tempo todo um diálogo. Eu não acredito em teoria e prática... eu, Fernanda. Eu só acredito nisso que é uma junção dos dois que eu sei que é muito difícil, mas isso pode acontecer. Eu só acredito que a prática, ela vai ser bem assimilada no corpo vivo se a teoria for vivenciada com ela e não e ela. Então eu acho é... complicado você sentar, ficar estudando, estudando, estudando, estudando... depois eu falar “agora eu vou para a prática”. Eu acho que a prática é algo da vivência e você vai viver isso no seu corpo e você vai a partir da sua leitura... que você tem que ler, tem que ler! Você tem que ouvir alguém te falar sobre uma teoria de alguém, de um autor, aí você vai testar em você. Porque senão, você vai falar um tanto de coisa do autor, você vai viver citando... viver citando não é viver. Você tá só citando o Deleuze, você tá citando a Godelieve, você tá citando os filósofos né... agora eu perdi os filósofos aqui, mas eu estudei um punhado deles... você vai estudar um autor X... eu que estudei os pedagogos né, os educadores... o Maturana, estudando Paulo Freire, tu tá estudando Freinet, você tá estudando um tanto de autores, mas você só tá citando eles, como é isso no seu corpo? E é por isso que às vezes a gente ouve as pessoas falarem sobre uma teoria x,y,z e olha para o corpo dessa pessoa e não consegue ver isso que ela defende nesse corpo... que ela tá fazendo de corpo, como assim? Ela está falando de corpo, ela está falando de dança, cadê isso no corpo dela? Porque para mim é... tá tudo junto, entende? Então para mim, teoria e prática é algo que você faz junto e se possível é importante você estar na prática e refletir sobre a sua prática trazendo a teoria. É ao contrário para mim. Não é teoria e depois a prática. Para mim, seria a prática para você discutir um teórico que trabalha com aquilo que você já está fazendo e aí como você vai aperfeiçoando a partir daquele olhar, daquele teórico.

**ALINE:** A gente fala bastante sobre corpo... Eu queria que você me dissesse o que você entende por corpo e o que você percebe que a sociedade entende como corpo.

**FERNANDA:** Olha, eu... o corpo para mim sou eu, é você e é todo ser humano. Isso para mim é corpo. Corpo para mim é o ser humano. Então eu olho para você, eu olho para o corpo, o corpo Aline, é o corpo que vai sendo Aline. Então para mim é o corpo Aline. Então corpo para mim é você, sou eu, é o Fernando seu orientador, meu marido Eduardo, corpo é isso. Corpo é gente. Bom... você me perguntou o que é corpo para mim e como a sociedade vê o corpo?

**ALINE:** Como você percebe que a sociedade entende o quê que seria corpo.

**FERNANDA:** Olha, eu não posso falar da sociedade como um todo porque eu estaria generalizando, mas o que normalmente eu vejo com professores, até professores de Dança, com amigos, pessoas que eu conheço que são educadores, professores de Teatro, de Filosofia, de Biologia... são amigos que eu conheço. Muitos desses amigos, uma grande parte deles, eles entendem o corpo como sendo algo separado de você. É... como corpo físico. É quase como Descartes é... fala, trazia a ideia de corpo, que está separado né, que é uma dualidade. Está separado da emoção, da mente, do comportamento e da cognição. Corpo é isso que é físico, que são sistemas... quando você olha, você ver o sistema pele, é... órgãos, músculos, todos os tecidos, veias... isso é corpo. Então eu vejo que muitas pessoas, muitos professores... o que eu mais me interessa quando eu falo isso, são os professores e professoras que eu conheço, não só de dança, mas eu conheço muitas professoras e professores de escolas regulares e se referem o corpo, ao corpo como é... o corpo da... o corpo da criança, como se a criança tivesse um corpo, e não fosse o corpo dela. Para mim tem uma grande diferença quando você vê a criança como sendo aquele corpo, com emoção, com sentimento... a criança ou o jovem, quem quer que seja que ela está dando aula, eu não levo o meu corpo para tomar banho, eu vou tomar banho, eu não levo meu corpo para brincar... "ai corpo vem cá, vamos brincar"... eu vou brincar. Então eu sou esse corpo. Então eu sinto que a gente ainda, há uma parte... eu não posso falar pela sociedade... como a sociedade inteira, não seria justo, mas as pessoas

que eu conheço ainda se referem muito ao corpo como isso que é o separado da mente, da cognição. Nesse TCC que eu fiz do estudo do corpo e a violência intrafamiliar, todos os professores da escola onde eu fiz a pesquisa me responderam o questionário dizendo é... a minha pergunta sobre “como você ver o corpo, os corpos da criança?” Eu coloquei assim porque é um jeito delas entenderem, porque elas entendem assim... “como assim o corpo? Eu não... eu olho para o que ela está aprendendo ou não, eu não fico olhando o corpo delas... o corpo delas? Como assim? Eu não fico olhando o corpo delas.” Todos! Sem exceção! Não, desculpas. Estou sendo injusta. Um professor de Teatro do curso da UFU, foi o único que não me respondeu assim. “Ah! Eu olho muito. Eu olho se ele está suando, eu olho se ele está cansado. Então eu percebo ele, ela como um corpo.” E todos os demais professores, professoras me trouxeram... de educação física inclusive, me trouxeram uma fala que foi “olha, eu não... eu vejo se ele está aprendendo ou não jogar, eu vejo se ele está aprendendo a matemática, é essa a minha função. Eu não estou aqui para olhar o corpo dele.” Como se, na minha opinião, tá? A cognição e o aprendizado estivesse fora do corpo. Então eu vejo que é uma parte das pessoas que eu conheço que são educadores e educadoras, enfim, amigas, amigos... veem o corpo dessa forma, veem o corpo como o físico e que o aprendizado está fora dele, tem a ver com a inteligência e que a inteligência está fora corpo. Então, às vezes ele vai para a cadeira da faculdade estudar na pedagogia, estudar as diversas inteligências, porque a gente estuda as múltiplas inteligências, mas a gente ainda assim, até mesmo no curso de pedagogia, você estuda essas múltiplas inteligências a partir do lado de fora como se isso não estivesse dentro.

**ALINE:** Sim. Você falou sobre a questão dos três eixos que vocês trabalham no UAI Q Dança... corpo, movimento e criação. A gente vai começar a falar um pouquinho mais dentro disso... sobre movimento, sobre criação. Eu queria que você me respondesse o que é movimento para você e o que você acha que deveria compor esse movimento, pensando enquanto dança. O que é movimento e o que deveria compor esse movimento?

**FERNANDA:** Movimento para mim é tudo aquilo que você, que o ser humano aprende desde o útero materno. O encadeamento de gestos para mim são

movimentos. E aí a criança já nasce em movimento e tudo o que você faz, qualquer... o caminhar é um movimento. Um caminhar daqui para chegar ali tomar uma água é movimento. O que você faz, a ação do corpo em encadeamentos é movimento. É diferente para mim de gesto. E quando eu falo em encadeamento de ações, que para mim a ação também é diferente de gesto que é diferente de movimento. Então assim, movimento é o encadeamento de gesto, é o encadeamento de ações e é isso que o corpo é... o corpo físico ele aciona dentro das possibilidades que ele tem musculares e articulares, isso para mim é movimento. A partir disso e de um aprendizado motor, que quando você é muito pequeno, você é pequena... você vai lidando com esses elementos que são os elementos psicomotores. Então você vai acionando esses elementos a partir dos seus aprendizados com a professora da dança infantil, por exemplo, mas já com pai e a mãe você aprende isso né, o movimento, a partir dos elementos psicomotores, que são tônus, observação do tônus, do equilíbrio, enfim, são vários elementos psicomotores. E aí isso para mim é movimento. E o movimento na dança, ele dependendo da dança... porque eu enxergo dança em tudo, para mim isso que a gente está fazendo é dança. Se eu olhar para você e cada movimento que você já fez aqui para mim... é dança, para mim também é dança. Eu já vejo isso como dança. Para mim a minha escrita é dança. Eu estou lidando com criação, com criatividade, com movimento da escrita... isso é movimento: digitar. Então movimento para mim... qualquer movimento para mim é dança. Eu enxergo como dança porque eu trabalho com criação. Mas é a... pensando em movimento a partir da dança e se você... se a gente estiver falando da dança técnica, a técnica de balé clássico, a técnica de dança moderna, uma técnica contemporânea de dança... aí eu preciso de pegar, de trabalhar este movimento a partir de uma técnica... aí eu preciso estar madura e maduro nesse movimento, na minha coordenação de movimentos para aprender os movimentos daquela técnica x, y, z. Então, para mim já tem aí uma complexidade. Se eu vou aprender uma técnica de Butoh, uma técnica de dança moderna eu preciso estar madura em todos os... em todos os sentidos, madura emocionalmente, madura fisicamente e está tudo aqui, nisso que sou eu, para executar, pra... não vou falar executar não, para realizar os movimentos que aquela técnica exige que eu faça bem, com complexidade. Então para mim existe esse jeito de ensinar o movimento na dança

e tem também quando eu trabalho com técnica contemporânea de dança, eu vou abrindo o leque para observar que o movimento é tudo, em termos de criação.

**ALINE:** Você chegou... Pode terminar...

**FERNANDA:** não, não. Movimento para mim é isso. O que é movimento, para mim é aquilo que você realiza desde o útero materno. Eu estou aqui no meu computador com cinco... eu fiz um curso de embriologia, eu estou fazendo um curso de embriologia lá com o pessoal de (...) em Lisboa, eu estou com cinco videozinhos de bebês no útero. Para mim isso é movimento. Então assim, o bebê realiza ali dentro cambalhotas, ele realiza o movimento de colocar a mãozinha no peito e de abaixar a cabecinha até o pé. Tudo isso é o quê? Movimento. É o que eu realizo com este corpo sistemas, o sistema corpo.

**ALINE:** Sim. Em questão dessa preparação para criação em relação ao movimento, ao gesto.... Você chegou a comentar que vocês fazem o estudo, que geralmente vocês têm o grupo de estudo que traz algum teórico, estuda aquilo dali dependendo da prática que vocês estão exercendo. Então como que vocês costumam fazer esse preparo de estudo corporal para esses processos de criação?

**FERNANDA:** A preparação corporal? Então, eu considero ela muito importante porque é o seguinte... eu preciso saber... para eu fazer uma preparação corporal eu preciso saber o quê que eu quero fazer em termos de proposta estética. Então eu vou dar um exemplo para ficar mais... talvez mais claro. É... com a bailarina do UAI Q Dança da... profissional do UAI Q Dança que trabalhou “Os eventos são quase sempre os mesmos”, que foi um espetáculo que a gente fez a partir de uma caixa de um livro objeto, de uma poetiza... ela falou assim “ah ótimo. Então Fe, eu gosto muito dessa ideia de ir pra esses poemas dessa caixa, do livro objeto. E aí eu quero isso, eu quero fazer isso, quero trabalhar esses poemas”. Aí a partir desse momento que a gente escolhe que a nossa proposta vai ser a partir destes poemas, a gente vai pensar “qual é a preparação necessária para eu chegar no corpo sensível - meu - e esse poema esses poemas acontecerem no meu corpo?” Então, por exemplo, a minha proposta de trabalho com esta bailarina foi a partir

do trabalho da Eutonia, mas o trabalho da Eutonia que previa o corpo sensível da pele, por exemplo, da consciência da pele. Então ela ia para o movimento a partir da pele e a gente ficava naquilo... uma hora! Então aquilo era o nosso aquecimento, aquilo era nossa preparação para ir para o trabalho. “Ah, mas você não fazia aula de balé?” Não. Porque que eu tenho que fazer aula de balé se eu estou trabalhando, fazendo um trabalho de técnica... de técnica não, um trabalho de contemporâneo? Por que que eu teria que ir para o balé? Eu acho que eu não posso abrir a caixinha balé para fazer preparação corporal numa pessoa que não vai dançar balé em hora alguma. Porque eu não acho que o balé é a base de tudo, eu Fernanda. A base para o balé é o balé. Se eu for dançar balé, eu tenho que preparar fazendo aula de balé, obrigatoriamente! Mas eu tenho que preparar meu corpo para dançar um trabalho que vai me exigir fazer movimentos de capoeira, eu vou ter que fazer balé? Porque? Eu não vejo isso. Então para mim a base de preparação corporal, é aquilo que você escolhe como proposta estética “não, eu quero fazer uma proposta. Eu estudei balé minha vida inteira, então eu quero usar no meu trabalho de contemporâneo que eu vou fazer, muita coisa do balé”, “ah então vamos lá fazer um trabalho de balé... descalça... como que você quer?” A gente entrou numa proposta muitos anos atrás em 2005 que foi uma proposta que chamava “Olho do dono” com uma coreógrafa de São Paulo a Cláudia de Souza. Ela veio fazer porque ela estuda Graham, e aí a gente queria muito dançar algo de Graham. E aí ela veio com essa proposta do olho, desse espetáculo que ela montou para nossa companhia que foi o Olho do dono. Só que ela usava Capoeira Angolana misturada com técnica Graham. Então, sabe qual foi a nossa preparação técnica? Aula de Graham. Porque eu fiz aula de Graham lá em Belo Horizonte e aí eu estudei depois fazendo cursos de Graham, né? Aula de Graham e tive que chamar um professor para dar aula de Capoeira Angolana para todo mundo. Porque? Porque o trabalho exigiu isso. Pra quê que a gente vai fazer aula de balé para dançar esse trabalho da Claudia de Souza? Ele exigia para gente enquanto proposta estética um domínio da técnica Graham. Não dava para fazer aula de balé ali, ou não dá para fazer uma aula de contemporâneo de Cunningham, ou de sei lá o que fosse. Porque ele me exigiu aquilo! Então é muito importante para mim dizer que a preparação... por isso que eu falo... quando você falou preparação corporal falei “puxa que interessante” porque eu gosto de falar sobre isso. Porque para mim preparação corporal para um trabalho, para você criar uma obra, tem

que ser muito refletido a partir da sua proposta estética. Então não abrir a caixinha da dança moderna para algo que você vai fazer ali que exige de você muito somente improvisação para um trabalho contemporâneo. Sapateado! Eu vou propor uma obra de sapateado que é somente técnica de sapateado. Gente! Eu preciso fazer aula só de sapateado. Eu num vou fazer um de balé, de alongamento... de alongamento tudo bem que eu preciso disso. Nossas aulas de sapateado elas preveem alongamento porque precisa. Mas assim, por que eu vou fazer outra coisa se eu preciso me esmerar para dançar bem aquela técnica de sapateado? Então minha preparação é puramente sapateado, entende?

**ALINE:** Quando você falou que com todas as turmas que vocês têm no UAI Q Dança, vocês trabalham sempre com esse processo de criação, com essa visão da criação independente da faixa etária que seja... Você percebe que enquanto esses estudantes/artistas estão nesse processo de criação, que os movimentos que eles produzem, que eles criam, tem alguma influência da mídia?

**FERNANDA:** Tem! Muita influência da mídia. Não de todos e todas, tem muitos alunos que estão com a anteninha, tem muita gente que está com as outras anteninhas para além da mídia. Depende muito da estrutura familiar que essa pessoa tem, de educação, de educação não-formal? Que é a educação de casa, né? Educação familiar. É... o que ele faz em termos de cultura familiar, então isso a gente já percebeu. Mas uma grande parte de alunas e alunos, eles mesmos com uma cultura familiar que sai disso que é da mídia, quando ela é jovem, ela quer ir para isso. Então vamos lá, vamos pensar... não sei se *Tik Tok* eu posso pensar que é algo da mídia? Mas isso virou uma modinha, uma moda. Não vou falar disso de forma a criticar, por que quem sou eu para criticar qualquer coisa aqui, né? É o que existe, né? Mas sim, eles vão para o processo de criação com essa influência. E aí a gente vai selecionando isso enquanto apoio/suporte de criação deles. A gente vai questionando essas estudantes de dança, sobre o porquê que ele trouxe aquele movimento, o quê que ele sente quando ele faz, quando ele realiza esse movimento aquele momento. Aí quando ele começa a trazer para gente respostas mais rasas como "ah, porque eu gosto", a gente vai escarafunchando esse gosto para que ele aprenda a pensar. Porque a dança é o pensamento do corpo. Então eu não posso... como a Helena Katz traz muito bem

no livro dela, eu não posso arrancar o pensamento daqui e pôr para fora. E aí eu preciso ajudar, eu preciso dar suporte. Quando eu falo ajudar, é caminhar do lado, dar a mão e falar, não criticá-lo “isso aí não tá legal, você tá copiando da mídia, você tá copiando de uma dança x da televisão”, poxa! É o que ele tem. Então, com que eu posso ajudá-lo a pensar sobre isso? Porque às vezes a gente vai chegar no lugar com essa aluna ou com esse aluno que esse material dele vai virar um material muito legal, quem sabe? Então é bom a gente não deixar o nosso julgamento, a nossa crítica bloquear o processo desse aluno. Ou então dizer “ah, que falta de criatividade, né? Essa aluna só essa traz essas danças”. Alguns... até falei no início né “dancinha” eu não gosto de falar isso. Eu sempre me corrijo, sempre falo para mim “Fernanda, não está legal você falar assim, porque é o que ele tem é o que ela tem. Então o quê que você pode fazer com isso? Como você pode olhar para isso e escutar? E como você pode... ele trouxe isso, como você pode a partir disso levar ele além? Como você pode fazer assim... “oi você me trouxe isso, então vamos um pouquinho mais além?” Sem precisar falar com essas palavras, mas levá-lo a chegar lá naquilo que de repente pode ser o inusitado. Isso que talvez eu estava pretendendo enquanto é... processo criativo. De trazer o novo dentro de mim. Então eu não posso criticar isso como se isso não fosse criativo; para ele é. Então é a partir daí que a gente vai conversar sobre a criação.

**ALINE:** Você falou que inicialmente, que talvez vá depender da questão do ambiente familiar que esse estudante/artista tem, enfim... Durante esse processo de criação... você falou que geralmente esse aluno traz o que ele tem como influência, do que ele mostra para você que ele tem como influência. Mas você conhecendo também a cada um deles, o que você estimula ou propõe para eles em relação aquilo que eles conhecem do contexto histórico, social e cultural em que eles estão inseridos, para ser trabalhado nesse processo de criação?

**FERNANDA:** Olha, vamos ver se eu entendi sua pergunta. Você está me perguntando o que eu proponho para esse aluno já conhecendo esse grupo de pessoas, aí o que eu proponho para eles para que eles resgatem o que eles trazem da cultura deles? É isso?

**ALINE:** Isso. Se eles conseguem durante o processo de criação relacionar aquilo com onde eles estão inseridos, alguma discussão “ah, esse processo de criação a gente pode olhar para um âmbito social, um âmbito histórico sobre o que aconteceu”... enfim. Fica mais claro assim?

**FERNANDA:** Com as crianças eu não chego a... a gente não chega a trazer isso porque é complexo demais e eu acredito que a criança o quanto mais ela puder ir para o movimento sem blá blá blá e ao mesmo tempo indo junto com o blá blá blá, que é o que eu falei, assim... você tá fazendo, tá conversando, tá falando, tá escutando... melhor. E aí você vai perder a criança rapidinho se você começar assim “então traga dentro do seu processo cultural...” não vou fazer isso nunca. Nem com os jovens eu não faço isso, porque acho que eles já escutam um pouco disso. Mas assim, vamos pensar no processo de criação: eu parto do princípio que o grupo tem que trazer para mim o que elas querem, o que eles querem falar. Aí você vai me dizer assim “ai, mas é muito difícil cada um quer falar alguma coisa”. E é nesse momento que entra um pouco da nossa metodologia de trabalho. A gente trabalha com o projeto pedagógico, o projeto pedagógico ele inclui ouvir cada pessoa sobre aquilo que ela deseja. E propor que essas pessoas se encontrem, se reúnam e conversem sobre “e agora? Como é que vocês vão falar sobre tudo isso junto? Porque vocês dançam juntos. Então, como é que vocês vão falar sobre tudo isso junto? Ou vocês quatro amaram aquilo que a Aline trouxe sobre uma possibilidade de tema, e aí vocês querem falar sobre ela?” “Ah, mas é legal demais o que ela trouxe”, “ok então a gente vai falar sobre o que a Aline está querendo”. E aí a partir daí para mim é uma coisa inevitável cada uma nesse processo vai trazer no corpo vivo, porque é ela, ela não está separada dos processos históricos sociais e culturais dela, ela vai trazer o movimento como ela se percebe, entende? Aí a gente vai falar daquilo de novo que o corpo é você. Então seu movimento ele vai estar... ele é a impressão no espaço de tudo aquilo que você vive. Você não pode falar em movimentos daquilo que você não vive. Então você traz aquilo às vezes de referência porque você quer dançar aquilo que é da mídia, mas você está dançando aquilo que é da mídia com o corpo que você traz, com você, com tudo o que você é. Então assim, eu vou falar então aqui sobre essa questão do projeto pedagógico que é assim: a gente tem até um livro tá, Aline? É um livro sobre... é um trabalho que a gente faz no UAI Q Dança que é “O

corpo que pensa”, é... depois eu vou pegar o nome, é tão antigo... e a gente faz todo ano, mas assim, em resumo é: “esse corpo que pensa criando”. E aí eu sistematizei em um livro que é... como é o projeto pedagógico. Então cada professora vai para a sua turma e propõe para aqueles alunos pensarem em um projeto para sua turma... “Projeto para corpos que pensam a dança” chama isso. Projeto para corpos que pensam a dança. Então cada professora vai para a sua turma pensando no projeto “ah tá, então primeiro o que é um projeto?” Caso o aluno não saiba, e normalmente elas sabem. Elas são muito sabidas, desde os cinco anos elas sabem exatamente o que é um projeto. A primeira coisa que elas vão pensar do projeto é o tema, elas querem falar de quê? E aí elas vão falar a gente já combina anteriormente que cada um vai defender o seu tema. Dentro desse processo projeto pedagógico cada um vai defender o seu tema. “Se você chegar aqui defendendo o seu tema assim ó: ‘aí eu quero falar sobre animal porque animal é muito legal, eu gosto dos animais eles são bonzinhos.’ Esquece. Eu vou te encher a paciência. Você vai ter que me provar e provar para todo mundo que animal é legal. Só falar que animal é legal... ah, está muito pouco”. Então elas precisam elaborar com elas uma tese de que animal... é legal falar de animal na dança dela por causa disso, disso, disso, disso e daquilo. Então eu me lembro muito bem desse tempo que a gente publicou o livrinho, o livro. Não vou falar livrinho. Enfim, o livro. Porque cada aluna falava assim ó “ai, mas eu quero falar de artista visual porque a minha mãe é artista visual e ela gosta do fulano de tal e eu quero falar sobre ele, porque ele assim...” Aí ela faz uma super defesa. Aí vem uma aluna e fala “não, eu quero falar sobre cores. Eu quero cores porque cores é isso, isso...” E aí a professora ou professor que tem uma habilidade de trabalhar com esses cinco, seis, sete alunas de forma a costurar uma história que vai passar desde a artista visual e a obra dela, as cores, e as a porta que se abrem e ao corpo que se move simplesmente porque quer se mover e nada mais e pronto. Porque cada um defendeu o seu. Eu lembro que nessa época que tinha publicado o livro, as alunas criaram verdadeiras histórias. Assim, tipo... que estava num circo... porque uma queria falar do circo, e aí a La Sylphide que eram os espíritos do não sei onde surgiram e aí elas iam dançar num sei onde. Aí elas foram estudar La Sylphide que é do balé de repertório e elas juntaram tudo numa história. Porque aí no final o circo cai. Foi um horror, porque uma queria falar de horror. E elas criaram uma história que foi super legal, elas foram contempladas naquilo que elas

queriam falar. E depois para criar a gente a gente trouxe uma outra metodologia dentro desse projeto pedagógico aí de criação. E aí elas criaram junto com suporte dessa professora/criadora também. Então ela olhou para isso, trouxe os movimentos, trouxe os passos e trouxe tudo o que essas alunas queriam trazer. E aí mais uma vez elas não estão separadas do que elas são historicamente/socialmente/culturalmente e elas trazem isso e a gente inclui, e faz o nosso projeto.

**ALINE:** E aí durante esses processos criação, agora pensando nesse período... que você falou que vocês estão trabalhando, continuaram dando aula, produzindo, mesmo com a pandemia. O que você percebe que precisou ser talvez remodelado aí em relação a essas abordagens pedagógicas? Seja na aula ou seja durante esse processo de criação.

**FERNANDA:** Eu acho que precisou remodelar tudo. Tudo. Desde o aquecimento da aula que elas adoravam lá e começaram a não adorar aqui. Então uma coisa que a gente conversou desde o início, que eu conversei com... em temos suporte, foi: “não tentem repetir o que você faz na sala de aula, aqui. Essa sala aqui é uma outra sala. Tentem ir bem humildes, sejam muito humildes assim como eu vou ser e vou olhar para isso e falar ‘não sei nada, eu vou começar do zero’. Não sei, vamos descobrir juntas, juntas, como lidar com isso aqui”. Se eu for repetir aqui o que eu repito na sala, eu vou me dar mal, as crianças vão se dar mal, os jovens vão se dar mal, os adultos vão se dar mal. Porque é chato, porque estar aqui é chato. Ainda mais agora nesse segundo ano. Nesse bidimensional. Então “vamos nos agarrar no tripé: corpo - o estudo do corpo, movimento e criação e vamos reinventar a roda aqui”. E aí a gente está descobrindo outras possibilidades de criar, a partir dos filtros que tem aqui, a partir da tecnologia. A gente está com ela. Então não dá para ignorar a tecnologia, falar assim “eu te odeio”, “então vai lá criança, vai para barra. Vamos lá 5, 6, 7 e 8 e 1 e 2...” você vai perder essa criança rapidinho. Ela vai falar para você “eu não quero”, aí você vai exigir que ela faça *tendu*. Como assim exigir que ela faça *tendu*? Então você tem que criar um jeito de achar o *tendu* que vai ser muito divertido. E como exigir dela que ela fique bem na pirueta, que ela fique bem no *tendu*, que ela melhore tecnicamente, de onde? Na minha opinião, quando eu falo assim, eu não estou acreditando. E de repente

na minha ignorância também, eu não estou sabendo que ela está conseguindo altas coisas com essa pessoa, porque existem mais uma vez pessoas e pessoas. A gente tem aluna que a gente trabalha até de forma individual porque ela falou “não posso perder um *plié*, eu não posso perder uma num sei o quê...” essa vai ali e a gente vai falar “isso, vai lá... nã, nã, não, volta lá, faz de novo” e ela vai fazer, milhões de vezes porque ela quer, porque ela não quer perder. E aí é um processo dela, aí eu tenho que trabalhar individualmente com ela, porque as outras três que estão junto com ela fala assim “se você falar de novo para mim, para eu fazer isso de novo direito, eu vou chorar” porque a gente sabe que tem umas que deprimiram, que tem uns que não estão aguentando isso. Então o que eu posso dizer é que a grande maioria, não quer saber daquilo que elas mais adoravam lá no espaço físico, que é melhorar, melhorar pirueta... uma grande maioria que era assim, super obsessivo com isso que é “ah, eu preciso melhorar”, não quer. E uma ou duas falaram “não, vai lá comigo”. Então mais uma vez: escutar. Escuta. “O quê que você quer fulana?” A gente está com tão pouca gente, a gente está com quase ninguém, a gente perdeu quase todos os professores e professoras, a gente está com a gente. Como diz o Emicida: “tudo que nós tem, é nós”. Então como diz o Emicida... eu acho poético isso: tudo que nós tem, é nós. Então nós é assim: é a Aline, fulana, fulana... o quê que você quer Aline? Eu vou te escutar. O que você quer Maria Clara? Eu vou te escutar. “A gente consegue trabalhar junto?” “Não professora, eu quero ficar melhor do que eu já era”, “eu vou tentar te ajudar”. Então vou ter que trabalhar de forma individual ou então aquele grupo vai se afinar assim. Nossa professora... Minha turma de dança balé clássico no passado, a gente fez milhões de coisas de criança. Era uma turma de seis, no ano passado, né. Esse ano tem três, mas no ano passado eram seis. A gente fez milhões de coisas. As coisas mais mirabolantes... e uma coisa é: sair do tédio. Sair do tédio e inventar e inventar, inventar e inventar. E trazê-las para isso que a responsabilidade de criar junto e propor. Então isso é... esse é o grande desafio. É isso. A gente está fazendo aqui como diz minha filha Clara, tudo o que a gente não sabe e isso é lindo, isso é maravilhoso. Fazer o que você não sabe é um grande desafio. A primeira a primeira coisa que a gente fala é “eu não sei”, então eu não faço. Nós estamos de outro jeito, “eu não sei, que maravilha. Eu não sei, eu vou aprender”. Então se a gente não for humilde o suficiente para entender que a gente está aqui aprendendo a gente encerra, fecha a portinha, e fala tchau. “Eu já sei. Eu quero

assim”. Então não, aqui é um mundo novo, “e aí vamos lá?” Meus alunos todo dia me ensinam a lidar com um filtro novo, com um negócio novo e a gente faz misérias com esses filtros e a gente arrasa aqui, entendeu? E elas falam “ai, professora descobri isso...” E aí se você não tiver ouvidos para ouvir o que elas estão descobrindo, uai? Que professora de movimento é essa? Para mim, mais uma vez. Sem criticar ninguém que trabalha de outro jeito, mais uma vez. Porque eu sei que cada uma, cada um está fazendo tuuudo o que pode e o que não pode.

**ALINE:** Você fala desse processo delas... percebo na fala que você traz já algumas certas diferenças da reação delas em relação ao espaço que elas tinham antes. Ali a instituição UAI Q Dança e agora o espaço que era o espaço da casa e agora tem que ser o espaço de tudo. Como você percebe que elas fazem esse fazer/pensar dança? Qual que é a diferença que você vê que elas têm em produzir lá e produzir aqui nesse espaço de criação que tem outros sons, que tem um outro ambiente, diferente daquele que era um espaço digamos que... próprio, que estava fechado e que elas iam ali sabendo que iam para fazer aquilo dali?

**FERNANDA:** Isso, esse fazer pensando aqui, pensar fazendo, ele tem, precisa ir... a gente incluiu nele a tecnologia, que é algo que eu tinha um pouco mais de afinidade porque o Curso de Arte e Educação que eu fiz, foi Arte-educação e Tecnologias Contemporâneas. Ele por si foi um curso à distância. Eu só fui para a UNB nas duas últimas... na última semana, nas duas últimas semanas, para encontrar com as pessoas que eu não conhecia, e que eu conhecia por aqui. E aí a ideia era: como desenvolver, por exemplo, um curso à distância? De arte, né? Que para mim já é fazer pensando. E aí com as alunas e alunos aqui, a gente parte disso que é: os alunos vão buscar um material teórico para dar suporte também a tudo aquilo que a gente já está fazendo em termos de movimento. Por exemplo, a gente trabalha muito com aproximação e distanciamento da tela, sumiço da tela, tira e sai, cai ninguém vê... a gente trabalha muito com isso, e com gravação para a gente ver... quando a gente ver tudo isso, o quê que isso suscita na gente em termos de criação. O que a gente está percebendo é que as crianças estão e os jovens estão sem movimento, elas estão meio deprimindo, não tão querendo caminhar, não tão querendo às vezes sem sair do lado de fora... então é como a gente enquanto professora de dança, a gente tem também está esse

dever de ir para o corpo em movimento. Então nesse sentido, é trazer um conforto que não é o mesmo lugar, mas que nesse pequeno lugar a gente vai cair no chão e rolar. E aí uma coisa que funciona muito é fazer junto. Sem ter que ficar olhando, se está fazendo certo ou errado, mas tomando cuidado. Então é esse fazer junto esse rolar, e ir propondo e falando o “vai e vem, veio e volta e parãñãñã... vem aqui e conversa”. Depois de um tempo que eu me movi... e essa conversa a gente vai cuidando para que a sala seja pequena... “ai, professora ia ser tão legal se a gente fizesse isso assim, assim, assado”, “mas como é que faz isso fulando? Eu não sei.” “A gente faz assim, assim, assado”, “onde que você aprendeu?”, “ah, na minha escola”. Então a gente tem conversado muito, por exemplo, sobre Paleontologia, porque uma aluna ela é fissurada com dinossauros, com num sei o quê. Com isso, a dança dela vai muito para isso. O quê que ela traz? Ela traz um suporte teórico porque ela aprendeu isso, ela estuda isso sozinha, de tanto que ela ama. Aí ela lê história em quadrinho sobre dinossauro, aí quando ela vem para cá ela traz toda a parte da tecnologia a partir disso “ah professora então partilha a tela aí que eu vou te mostrar o quê que é isso assim, assim que eu estou falando”, porque as alunos ficam assim “quê que é isso fulana?”, aí eu falo “sim, o quê que é isso? A gente não está entendendo” ela “ah professora eu aprendi isso no livro que eu li e daí eu fui procurar aqui, tem um filminho. Você quer ver?” “Gente vocês querem ver?” “Queremos.” Então a gente ver. Então de certa forma a gente vai criando um suporte teórico a partir da criação. Aqui em particular a gente... o suporte teórico ele vem todo a partir da criação. Mas mesmo nas aulas de balé, as professoras que estão dando aula de balé agora, elas têm trazido muito isso que é... os alunos que trazem um dicionário de balé em vídeo que elas acharam, porque elas estão procurando muito mais agora balé de repertório, é... passos.. porque a gente às vezes fala assim “ah professora, a gente nem aprendeu pirueta”, “então vamos aprender juntas?” “Como assim tia? Aqui não tem espaço.” “Vamos tentar achar?” E aí elas vão lá no vídeo, eu mando um vídeo para elas de uma bailarina pequena fazendo pirueta. Não na ponta porque a gente não dá ponta para criança antes dos dez, dos onze. Então elas fazem, aí elas ficam estimuladas com aquilo “professora olha o que eu aprendi, eu aprendi.” E aí sabe com quem que ela aprendeu? Não foi comigo, foi com vídeo que ela viu. Então a partir desse vídeo ela vai me trazendo coisas. E aí a partir disso eu também posso trazer um suporte teórico sobre esse passo, quem criou esse passo de onde ele veio, o que

ele significa... rapidamente. Porque é muito chato ficar falando disso o tempo todo, mas elas gravam. Então eu acho que a gente vai construindo essa teoriaprática, pensar-fazer-fazer-pensando a partir do suporte tecnológico. Então você está perguntando sobre isso agora, acho que a gente precisa incluir esse suporte aqui. Então como é que ele te favorece um aprendizado teórico sobre tecnologia, porque é sobre isso que a gente está falando. Não é sobre *tendu*, o *tendu* vem depois. Então aqui é sobre tecnologia que a gente tem que entrar com esse suporte.

**ALINE:** Você chegou a fazer algum trabalho, criou algum trabalho com alguma temática em relação à pandemia?

**FERNANDA:** A gente não criou um trabalho com a temática da pandemia em si, porque a gente achou que isso já é algo que já nos sufoca, já está muito forte. Mas indiretamente a gente foi... é porque assim, veja bem, a gente não criou porque a gente deixa as pessoas falarem. Se as pessoas falam algo que não tem a ver com a pandemia e que foi o que aconteceu durante o ano passado inteiro, as alunas trouxeram temas que não tinham diretamente algo a ver com a pandemia, mas algumas sim. Ano passado a gente só fez solos. A gente olhou aluna por aluna, acompanhou suporte por suporte, de piquitita de seis/sete anos, e cada uma trouxe um tema. E a gente ensaiou com elas sozinhas, esse tema, *online*. E aí fomos gravar sozinhas com ela isso que elas fizeram lá. Algumas a gente gravou em casa. Então eu tive uma aluna, aí você está falando da pandemia, que não é exatamente... porque ela nem trouxe isso, mas eu senti nela que era isso que ela queria trazer. Ela trouxe inclusive uma música, que é uma música que fala que tudo que nasce morre, e fala sobre algo que é uma dor de viver é... estou até tentando lembrar aqui, porque ela falava um pouco sobre isso, sobre angústia... no fundo, uma criança de nove anos da minha turma. Mas ela não quis falar sobre isso, ela colocou o nome do solo dela como “A lei da vida”, é assim. Mas era profundo. Eu via nela uma profundidade. E aí ela veio assim “professora, eu queria fazer aquelas coisas difíceis... perna assim ó... na minha coreografia... pirueta... eu queria fazer uma coisa... mas misturado, professora um pouquinho com aquelas coisas contemporâneas que a gente fez durante nossas aulas, que eu adorei fazer aquilo no chão, de vir assim...” E aí eu fui dando suporte pra ela, para ela ir entrando na música que ela escolheu e no tema que era muito difícil. A partir

disso, a gente trouxe um elemento para ela trabalhar que foram folhas, folhas secas do outono, que tem a ver com isso, com esse processo. Então foi muito bonito porque no final ela jogava as folhas e ela trouxe isso que é... que é na minha opinião, que é tudo que ela estava sentindo de ficar fechada dentro da casa dela, mas ela não disse isso em palavras. Então o tema dela eu considero sim que foi um tema a partir do sentimento que ela teve em relação à pandemia. Agora nenhum outro trabalho nosso atravessou isso. As alunas de sapateado, elas quiseram falar sobre diversão, sobre alegria, sobre diversão. Eu não acho que isso não seja falar sobre a pandemia. Porque eu acho que é assim, tipo assim... “eu não quero, eu não quero conversar sobre esse assunto. Eu já vivo esse assunto, por quê que eu vou ficar conversando sobre esse assunto?” Ou “por que que eu vou falar em dança sobre esse assunto?” Acho que muitas trouxeram isso, mas algumas dentro de cada turma indiretamente trouxe o vazio, trouxe a tristeza, mas não como algo sendo próprio da pandemia, talvez, mas se mas a gente percebeu que era. Aí a gente aproveitou isso e deixou elas falarem, se expressarem.

**ALINE:** Para encerrarmos e você poder almoçar... eu também queria saber como é que você ver essa relação dos corpos com a tela, como você descreve isso. E como você tem considerado... você já comentou na verdade um pouquinho que tem visto que elas têm ficado um pouco tristes, às vezes desgostosas e não querem fazer e tal. Então, como você tem considerado esse lugar, através dessas telas, o corpo está mais sensível? Anestesiado? Como é que tem sido essa relação de trabalhar com a tela, de produzir com a tela e essa resposta delas através dessas telas?

**FERNANDA:** Eu tenho percebido enquanto educadora somática, assim... em especial os corpos fechados. Elas se fecharam muito, todas. As crianças desde as pequeninas até os mais adultos. Eles estão fechados. Então eu vou falar em termos de postura, mas a postura mudou muito. Tudo aquilo que a gente foi de alguma forma conquistando durante um tempo, a gente sentiu que de certa forma foi desconstruído, se é que eu posso usar essa palavra, mas foi afetado, foi muito afetado. Estão fechadinhas, tão menos flexíveis, a postura é uma postura onde há uma fixação muito grande no que a gente chama nas cadeias da musculatura ântero-medial. Então fui analisando um pouco isso e por causa disso a gente está

buscando muito isso que é abrir, a gente está com um projeto que chama abertura. Esse é um projeto novo nosso agora, é abertura. Mas não só abertura *grand écart*, mas uma abertura de janela, de portas... então é um projeto que a gente vai lançar. Por que? Porque os corpos, e aí mais uma vez... o corpo é você, o corpo é a criança. Se o corpo dela se expressou dessa forma é porque emocionalmente tem algo muito duro ali acontecendo, não é outra coisa. Se emocionalmente ela tivesse muito bem resolvida, esse corpo não estaria fechando, fechando, fechando, enrijecendo, enrijecendo, enrijecendo. Então em primeiro lugar, quando você olha no plano de bidimensional que é da tela, você já percebe isso. Se você for uma pessoa que olha para isso, você não precisa conversar com a criança. Não precisa conversar com o jovem, você olha para eles, você percebe. Quando você percebe isso, você já sabe o porquê. Então a mudança comportamental e a mudança emocional ela já é, ela já acontece naturalmente sem ninguém falar nada, a partir do corpo que você olha, a partir da pessoa que você olha. Então na tela você já percebe isso. Então talvez é como atuar, nisso abrindo espaços que é o que a gente está fazendo nesse projeto também, abrindo espaços para que essa pessoa possa trabalhar melhor nas emoções dela, possa conquistar algo mais singular em termos de emoção no sentido de... é de ganho. Singular nesse sentido particular mesmo assim... de cada uma que é “ganhei um pouco de ar”. E como que isso se reflete no corpo. Então percebo sim, percebo em praticamente todas as alunas, professoras, em mim. Eu tenho que me trabalhar todo dia, eu tenho que dançar todo dia sozinha, muito. Tem que colocar três músicas, quatro, cinco da minha *playlist* e dançar muito no espaço que é esse aqui ó, que é muito pequenininho, mas tudo bem. Porque é o jeito que eu tenho de ampliar os meus espaços. Então se é, é essa minha cura. Eu acho que é por aí. Por isso que eu considero o movimento dançante TÃO importante nesse momento da pandemia.

## APÊNDICE B – Transcrição da entrevista com Gandhi Tabosa

TABOSA, G. **Entrevista II**. Jul. 2021. Entrevistadora: Aline M. R. Uberlândia, 2021. 1 arquivo .mp4 (50 min.).

**ALINE:** Bom, então, queria que você falasse um pouquinho sobre você, a sua idade, onde você mora, a formação que você tem... pode ser uma coisa assim mais rapidinha já que você está com o tempo curto...

**GANDHI:** Beleza. Eu sou Sergipano, eu nasci em Aracaju, só que não morei muito tempo lá e fui morar em Boa Vista-Roraima com minha família. E aí eu cheguei lá com seis anos de idade, fiquei até os quinze. Lá em Boa Vista que eu tive o primeiro contato com as artes. Em Boa Vista que eu comecei a fazer teatro, comecei a escrever... e a dança acontecia de forma involuntária, nada muito... não cheguei a fazer a aula, não cheguei a entrar em um grupo. O que acabou acontecendo foi essa entrega com o teatro. Eu participei de um concurso de poesia onde tinha que interpretar... e eu criei tudo. Acho que eu sempre tive essa cabeça, essa concepção de desenhar figurino, pensar na trilha sonora, pensar no cenário... sempre foi o conjunto, não exatamente uma única coisa. E aí participei desse concurso de poesia, depois desse concurso de poesia, uma companhia de teatro me chamou e foi meu contato com o teatro. Passei dois anos trabalhando com isso. Eu tinha quatorze/quinze anos. E aí para tudo! Minha família toda se mudou para Manaus. Foi quando eu cheguei em Manaus com quinze/dezesseis anos. Aqui em Manaus, minha mãe não deixou eu fazer absolutamente nada, porque eu estava muito ruim na escola e aí essa... esse desenvolver foi interrompido. Só que impossível, né? Então assim, nas escolas que eu estudava... “ah! Vai ter Dia das Mães, chama o Gandhi para fazer alguma coisa...” “Vai ter aquilo, chama o Gandhi”. É... gincana/competição entre as salas vai ter que ter uma dança... “ah! O Gandhi faz”. E aí foi assim que a dança foi aparecendo mais. Chegou o tempo do vestibular e não sabia o que fazer da minha vida. Eu só sabia que eu era apaixonado por *show*, por espetáculo. Era esse entendimento do todo que eu já gostava desde sempre e não tinha nada que chegasse perto disso aqui em Manaus. Não tinha o curso de teatro ainda. Acredito que se tivesse, eu teria entrado no curso de teatro. E eu fui baixar a grade do curso... de todos os cursos

parecidos com que eu queria. Aí fui ver *Design* Gráfico na UFAM, fui ver Artes Plásticas na UFAM, fui ver Música na UEA... “não! Não, nada a ver.” E aí, dentro da grade do curso de Dança, tinha matéria de elementos cênicos, onde estudava exatamente aquilo que eu era apaixonado, que era exatamente esse todo, essa construção de um todo. E aí entrei no curso de dança por causa da matéria de Elementos Cênicos. Então nem exatamente era por causa da dança. Eu fiz a prova prática conduzida pela professora Raissa Costa que na época ela estudava na mesma escola que eu e ela tinha acabado de entrar, então ela falou o básico do básico... estica o joelho na prova de balé clássico, na prova de contemporâneo, arrasta o pé no chão no *cloche*, na improvisação se joga... que na época eram essas três provas. Fui, me joguei, passei e minhas primeiras aulas de dança foram na UEA. Lá dentro, a cabeça fervilhando... então eu criava, criava, criava. Tudo que era trabalho para fazer, eu tomava a frente “deixa eu fazer, deixa que eu coreografo... vem você para cá e você para lá...” sempre com essa voz de capricorniano mandão assim. Então sempre estava nesse lugar de direção sem nem saber o que estava fazendo às vezes. Então era meio que automático. Não consegui me formar na UEA. Até hoje eu estou pagando disciplina lentamente devido o trabalho e chegou o momento exatamente que eu tinha que trabalhar para me sustentar e eu não conseguia... ou trabalhava ou faculdade. E aí entrei em um grupo de dança, aí eu comecei a me destacar... de repente estava coreografando nesse grupo, que na época era o Holograma. E aí depois fui convidado para coreografar uma parte de uma coreografia que o La Salle Cia de Dança estava trabalhando. Foi quando eu entrei no La Salle e fui ganhando meu espaço. Eu fui entendendo mais essa didática de trabalhar com criança, com adolescente, com adulto... o desenvolver da coreografia para competição, que o La Salle participava muito, participa até hoje de competição. Fui crescendo, crescendo, crescendo, e aí chegou um momento que eu precisei sair do La Salle por muitos motivos e foi quando surgiu o GandhiCats. Daí o GandhiCats surgiu com uma ideia independente, um projeto independente, por isso que é GandhiCats Project. E era só a companhia... “vou juntar uma galera legal para poder produzir”, foi isso. E aí chegou um momento que por necessidades físicas da gente ter um espaço, eu vi que eu conseguia financeiramente alugar um espaço. Alugando o espaço eu vi que eu tinha possibilidade de abrir turmas durante a semana para enfim... questão financeira... poder eu aproveitar melhor aquele espaço. E aí foi...

hoje o GandhiCats Project é uma escola de Danças Urbanas e temos turmas desde pré-infantil que é de seis anos até a idade adulta e assim vai. A companhia também hoje tá aí, estamos trabalhando e... é isso. Acho que eu dei... um resumo.

**ALINE:** Você falou que ainda não conseguiu concluir lá na UEA, mas aí você tem algum curso de formação em dança? Eu sei que o seu principal foco é dentro das danças urbanas, enquanto modalidade de dança. Então qual a formação que você tem... nesse meio termo aí?

**GANDHI:** Formação acadêmica não, formação de técnico não. O que eu tenho é aquele, aquela velha história né, tipo... se eu for somar todos os cursos, todas as aulas, todos os workshops que eu fiz, sei lá... dá talvez três anos aí de duração.

**ALINE:** Entendi. E aí você já falou como começou mais ou menos a dançar. Você está nisso mais ou menos há quanto tempo? Você consegue mensurar? Quanto tempo você está na área da dança?

**GANDHI:** Eu acho que na área da dança, eu acho que tem uns quatorze/quinze anos... mais ou menos esse tempo.

**ALINE:** Hoje em dia você costuma fazer... nem falo tanto em questão é... de pesquisa acadêmica, se tiver, também. Mas se você faz algum estudo dentro da área da dança, alguma pesquisa, ou em outra área.

**GANDHI:** Eu sempre estou tentando me atualizar. Por mais que eu não esteja tão dentro do meio acadêmico quanto eu queria e quanto eu queria ter tempo também para isso... mas sempre quando tem uma mesa redonda, ou uma oficina eu estou tentando participar.

**ALINE:** Você participou ou gerencia algum projeto cultural, social?

**GANDHI:** Então, o GandhiCats ele tem um projeto de bolsistas que é exatamente atender cri... pessoas que não têm condições de pagar a mensalidade. E eu tenho um projeto que vou colocar em ação talvez em setembro, que é o GandhiCats

social. Que é exatamente um curso de formação comigo e outros profissionais. É meio que para se formar um GandhiCats, naquilo que eu acredito como artista, sabe? Então as pessoas vão ter aula de teatro, de figurino, maquiagem... dentro das danças urbanas, é... vão ter aula de saúde, vão ter aula de política... pra trazer esse lugar no que eu acredito como um artista, sabe? Ele está ainda na incubadora, o projeto. A ideia é que ele seja um projeto fomentado né, mas até agora não conseguimos chegar nesse lugar, mas não cheguei a achar um edital que que entre para ele. Só que eu vou colocar... meter a cara e vou fazer ele com, com... o que eu tenho. É isso.

**ALINE:** Hoje no GandhiCats, quais as modalidades que vocês têm lá para trabalhar? Não sei se você considera um estúdio, uma escola, uma instituição...

**GANDHI:** Eu considero uma escola de danças urbanas. É... quando foi pra chegar nesse lugar de ter a escola... e eu já trabalhei em muitas escolas, eu vi que não seria legal abrir tantas modalidades, e sim fechar num lugar que seja aquilo que é mais pesquisa, aquilo que eu mais estudo, que é danças urbanas. Então, danças urbanas e a gente tem o *funk* que quem dar aula é o professor Victor Venâncio. E é exatamente mais... o *funk* está dentro do conjunto de danças urbanas também.

**ALINE:** No GandhiCats, como que você tem atuado lá? Quais as... digamos assim... suas funções?

**GANDHI:** Lá... pode dizer que tudo, né? Desde varrer, passar pano a dirigir espetáculo, a dar aula, a fazer trabalho de corpo para o ator, a coreografar eventos... posso dizer que tudo.

**ALINE:** E como que você descreveria as suas aulas?

**GANDHI:** As minhas aulas... eu acho que... eu acredito que ela é uma experiência. Eu acho que cada aula é uma... um momento, é uma situação e eu estou sempre tentando tirar o máximo do aluno, né? Na... exatamente para que ele... aconteça a entrega e eu trabalhar em cima dessa entrega. Então acredito que é uma... posso dizer que é uma experiência, cada aula é um acontecimento assim.

**ALINE:** Você falou sobre gerar essas possibilidades, de poder ter o máximo do aluno em resposta. É... você costuma chegar na sala de aula e já ter a coreografia pronta ou você costuma construir... ter esse processo de construção de movimento junto com esses estudantes, esses artistas?

**GANDHI:** No meu pensar plano de aula, eu elaboro o quê que eu vou trabalhar naquela aula, eu vou fazer a escolha musical antes e eu construo uma célula coreográfica e em cima dessa célula vou fazendo adaptações de acordo com o andar da aula; às vezes eu vejo que não está muito confortável certa movimentação, aí vai rolando adaptações até chegar num lugar... exatamente isso que eu falei, de que eu consiga que o aluno entregue o que eu quero mudar.

**ALINE:** O quê que você entende como esse corpo? Quê que você acha também que a sociedade entende, de uma maneira assim... digamos que no senso comum, o que seria corpo?

**GANDHI:** Aiii! Esse corpo é... é uma ação. Esse corpo é um... já me vem um lado político, né? Um corpo é um corpo político principalmente porque cada... é único! Cada um tem sua individualidade, cada um tem o seu jeito de andar, o seu jeito de se mover, o jeito de escovar os dentes. Eu acho que entender esse corpo é muito... está muito nesse lugar de fazer movimento. Eu acho que a gente que trabalha com aula, com coreografia, tem que estar muito nesse lugar é... subjetivo, para entender esse corpo que é único. Por mais que a estrutura corporal seja parecida, a técnica seja parecida, mas ainda existe uma individualidade muito grande ali e eu acho que ela tem que ser respeitada.

**ALINE:** E como que você lida com essa diversidade dos corpos nas suas aulas?

**GANDHI:** Ai, primeiro que eu acho incrível ter dessas diferenças, eu acho incrível ter essa individualidade. Eu vou dar um exemplo da companhia avançada que é a companhia que a gente compete, toda vez que eu chego no ensaio e eu olho para eles, assim... é um baque, é um bum! Eu recebo muita energia deles devido a isso. É todo mundo muito diferente, é todo mundo... eu fico orgulhoso de ver as pessoas

que estão ali e estão ali para se entregar, sabe? Estão ali para “bora fazer, vamos dançar”. E eu tento... acho que é um processo diário de entender isso, em lidar com esse corpo. Porque às vezes por mais que eu como coreógrafo idealize um lugar onde eu queira chegar de movimentação, de qualidade de movimento, de técnica de expressividade... eu tenho que entender esse processo que às vezes eu chego nesse lugar e às vezes eu tenho que adaptar para ser algo que eu não sei o que vai acontecer.

**ALINE:** Nessas criações, nessas adaptações, o que você entende que seria movimento? E o quê que compõem ou deveria compor o movimento?

**GANDHI:** Eu acho que o movimento parte de uma ação. Eu acho que tudo existe uma intenção ou não... nossa isso é bem e subjetivo, isso é bem amplo... existe o movimento, existe movimento em tudo, né? Mas aí para chegar nesse lugar de qualidade de movimento, de expressividade técnica, tem muita, tem muitas caixinhas aí para serem trabalhadas. Eu como trabalho com competição... eu tenho os trabalhos da escola, de espetáculo que não é competitivo e eu tenho os trabalhos de competição... exige que por mais que esses corpos sejam múltiplos e diferentes, eu preciso chegar em momentos onde eu preciso mostrar uma execução técnica.

**ALINE:** E como é que você faz então a preparação ou... vou chamar de estudo do movimento... para esses processos... durante esses processos de criação?

**GANDHI:** A gente tem um trabalho de condicionamento físico, de aula, que é igual para todo mundo, claro que rola adaptação exatamente nesse lugar... “ah! Fulano não tem joelho... tipo, joelho está... não dá para usar tanto... a coluna”. Então o trabalho corporal vai transitando para se adequar ao corpo do bailarino. E nesse lugar de criação para esse corpo, eu costumo muito, por exemplo, eu vou fazer uma entrada de um grupo da coxia... vai vir um cardume né, um conjunto, de sei lá... oito pessoas dançando fazendo essa transição da coxia para o centro do palco. E aí eu mentalizo uma movimentação que eu quero, eu... “ah! Vai ser um deslocamento que vai acontecer desse jeito”. E aí como eu já conheço meu elenco, eu já olho quem é... executaria ou estaria próximo daquilo que eu quero alcançar.

E aí eu vou vendo esses corpos “vem você, vem você, vem você” e acontece a criação. Às vezes eu pego... junto essas proximidades dos corpos e eu monto células em cima daquilo, em cima daquele corpo, e assim vai fluindo.

**ALINE:** E você acha que tem padrão de movimento? No movimento em que esses estudantes/artistas produzem? Você acha que acontece um certo padrão de movimento? Da parte somente deles, ou de uma forma em conjunto...

**GANDHI:** Eu acho que existe principalmente porque a danças urbanas também tem nomenclatura, assim como balé clássico, sabe? Tem esse lugar... eu gosto quando chega nesse lugar “padrão de movimento” eu lembro muito... vem automático na minha cabeça o balé clássico, tipo um *tendu*, todo mundo tem que fazer aquele movimento e é fisicamente mecanicamente, é igual para todos. Então esse padrão acaba existindo sim de movimentação. E ele está talvez atrelado a essa técnica aí.

**ALINE:** Você consegue perceber se esse padrão de movimento que eles produzem está de alguma forma influenciada pela mídia?

**GANDHI:** Com certeza, com certeza. Vou te dar exemplos, é... quando a gente vai pro FH2 que é o Festival Internacional de *Hip-hop* que acontece todo ano em Curitiba, a gente diz que é o “passinho do momento”, quando está... cinquenta por cento dos grupos vai fazer aquilo. Porque a *gringa* está fazendo, os professores *gringos* famosos estão fazendo, a cantora x fez e aí isso vai... é o trabalho da mídia. Isso amplia de certa forma e todo mundo chega a querer executar aquele movimento, e aí certeza que a mídia tem influência nisso.

**ALINE:** Você costuma durante o processo de criação dar abertura para que esses artistas/estudantes façam proposições, conte alguma experiência pessoal? Como que você chega a lidar com essas experiências durante o processo?

**GANDHI:** Às vezes acontece de... primeiro que a gente conversa muito, antes, durante e depois, mas às vezes na movimentação acontece de eu deixar livre, por exemplo, “vem cá você, eu preciso de uma transição desse lugar para esse lugar,

são oito tempos e eu quero uma coisa mais ou menos assim...” Então eu mostro o caminho e deixo a pessoa criar essa movimentação que passe por esse caminho que eu dei como referência, que eu induzi.

**ALINE:** Além dessa célula coreográfica, desses movimentos-chave que você dar como proposição para eles... quais outros estímulos você costuma usar, outras abordagens você costuma fazer para estimular essa produção?

**GANDHI:** Eu trago muito... eu sou muito sensível e os meus trabalhos eles sempre provocam algo nas pessoas, da plateia. Então quando acontece a pré-produção que eu estou no momento de criação, eu sempre idealizo “bom, nesse momento vai ser um momento que a plateia vai subir na cadeira, a luz vai estar desse jeito, a trilha tá desse jeito e a cena tá assim ó, BUM!” Então eu sempre trago isso e às vezes até na criação eu já trago isso como referência “gente, nessa hora a movimentação que vocês vão estar fazendo, vai estar só com a luz de contra aqui ó, é um âmbar contra. Vai estar só a silhueta de vocês, fumaça e eu preciso que dê essa sensação de leveza de fluido, de fumaça”. Então eu sempre estou trazendo essas referências, e às vezes é... “gente, de repente é um soco na barriga e você desmaia” ou “de repente é um beijo na nuca que vai trazer aquela movimentação”. Então estou sempre dando o máximo de informação para que corpo e mente entenda mais ou menos onde eu quero chegar.

**ALINE:** Você costuma usar algum instrumento, algum objeto para trazer essa abordagem também? Ou se utiliza apenas da fala para gerar essas instruções para fazer essas provocações?

**GANDHI:** Eu acho que só as falas. Eu não costumo trazer... depende do que a gente está trabalhando, às vezes tem elementos cênicos, às vezes a cena exige algo diferente, mas eu não costumo trazer objetos para esse lugar.

**ALINE:** Entendi. E aí nesse contexto pandêmico, eu vi que você chegou a fazer algumas produções mesmo com a pandemia. Como que tem acontecido, como que tem funcionado as aulas nesse contexto?

**GANDHI:** Então, quando a gente estava *lockdown* total, a gente tentou fazer *on-line* e foi muito difícil a adaptação para o *on-line*... e assim particularmente, eu não gosto. Eu acho que é um lugar de sobrevivência... é um lugar de sobrevivência. É um lugar que a gente não tem como aglomerar, então tem que ser isso. Nesse lugar de aula *on-line*. A gente fez, por exemplo, eu tive uns projetos que se chama “Catarse”, que eu chamava tipo “gente vem você, você, você, você”, aí montava um grupinho “você se sente à vontade da gente... eu quero fazer um trabalho com essa temática, são só oito, dez pessoas e aí vamos trabalhar sobre isso, o ensaio tal, tal, tal”. E aí era assim que a gente dava um jeito de tentar produzir algo.

**ALINE:** Então você acabou não ministrando aula no período realmente que estava *lockdown*?

**GANDHI:** Não. A gente teve aula *on-line*, mas aí eu tenho outros professores na casa. Porque eu realmente tenho muita dificuldade do *on-line*, entendeu? É uma coisa que eu tentei, dei duas aulas, mas foi desesperador. Mas aí eu acho que é... são processos pessoais... pandemia... coisa que a tecnologia está tentando fazer amizade comigo e eu estou tentando ver se eu aceito essa amizade ainda, entendeu?

**ALINE:** E esses outros professores, eles chegaram a dar alguma devolutiva de como é que estava sendo? O que estava mudando? Quais as possibilidades, as dificuldades que tinham?

**GANDHI:** A dificuldade sempre é esse lugar da acessibilidade, né? É o aluno que às vezes não tem um aparelho, ou não tem um celular, ou não tem um computador, é o aluno que às vezes não tem uma *internet*, não tem uma *internet* boa e fica caindo... é muito desse lugar. Mas teve gente sim que fez aula e conseguiu manter o corpo trabalhando. Eu acredito que a evolução técnica, se posso te dizer assim, foi pouco. Até porque nada se compara com o ao vivo, as correções do professor em sala de aula que estar ali, te ver... inclusive hoje mais cedo eu estava falando sobre isso. O professor ao vivo, ele tem o aluno ali meio que em 3D, né? Ele está ali em todo... veio para um lado, vai para o outro lado, ver como é que está a postura, ver como está pisando e, quando está pela tela a gente só vê isso aqui ó, gente só vê essa frontalidade. No máximo se a gente pedir “dança a sequência

virada para lá agora”, para tentar fazer uma correção. Eu acho que esse processo de correção, absorção e execução no *on-line* é muito lento. Então para uma turma de muita gente eu não sei se é tão... produtivo? Posso dizer? Se é tão... evolutivo quanto o presencial é. E assim, eu sou apaixonado por gente. Estar com os alunos ali, a sala cheia, a companhia cheia... não tem preço. Eu sofri demais nesse período que a gente não pôde estar trabalhando, fazendo aula junto.

**ALINE:** Eu imagino. Você falou que fez alguns projetos de criação. Durante esse processo... o que não pode faltar durante o processo de criação? O quê que não pode faltar?

**GANDHI:** Eu sempre... particularmente para mim, sempre tem que ter um início meio e fim. E ele tem que comunicar algo. Tem que provocar algo. Eu acredito muito nesse lugar da arte de comunicar. É uma sensação. Pode o diretor, coreógrafo... pode não ter pensado em absolutamente nada, quis fazer algo “movimentação apenas”, mas tem intenção ali, nem que seja inconsciente, de modo inconsciente. Acredito que tenha algo para chegar ali que chegue perto da proposta e quem vai receber, quem vai assistir aquilo vai receber alguma coisa. Por mais que seja só movimento, vai ser provocado alguma coisa.

**ALINE:** E lá no GandhiCats, você e os outros professores costumam ter algum... vou dizer assim... algum conteúdo programático que você... “de tanto em tanto período a gente vai trabalhar essa abordagem aqui...” Ou algum estudo do movimento que vocês fazem entre vocês para poder estar lecionando com esses estudantes/artistas?

**GANDHI:** Então, os dois professores são meus alunos há muitos anos, a Lelê e o Victor Venâncio. A Lelê ela é minha aluna desde os dez anos de idade, hoje ela tem vinte. Então é muito tempo fazendo aula comigo e ela chegou num lugar de didática é... muito próximo de mim e o Victor Venâncio também. Acho que ele está comigo há seis/sete anos. A gente tem um conteúdo, por exemplo, junho e julho a gente vai estar fazendo aula e aí vai chegar o momento que a gente vai fazer uma mostra de audiovisual com a escola inteira. E aí meio que sou eu dirigindo e eles como um auxiliar de coreografia. E aí tem coisas que eu quero, tem coisas que eu

“gente eu preciso que essa turma esteja executando isso aqui esse, esse, esse movimento e aí durante as aulas durante esse período, a Lelê no caso, vai estar trabalhando essas movimentações para quando eu entrar na sala de aula para dirigir para coreografar, a turma já esteja executando. Então assim, um conteúdo que a gente vai trabalhando. Por exemplo, quando eu vou fazer um espetáculo ou uma obra com música, um certo tipo de música, por exemplo, com música brasileira, a gente já trabalha que com o tempo a gente vai estar trabalhando com música brasileira nas aulas, entendeu? Já para ir trabalhando essa sensação, o ouvido e assim vai.

**ALINE:** Você comentou sobre a professora chegar a alcançar esse lugar da sua didática. Como você descreveria essa sua didática?

**GANDHI:** Eu acho que é exatamente essas referências que eu sempre trago de movimentação. Nunca é só eu passar o movimento “é assim, assim e 1 e 2 e 3 e 4”... Eu sempre estou mostrando a condução, onde que é a válvula, onde que é impulsão, onde que tem contração, onde que é a ação do movimento, qual é minha base, meu eixo, e sempre tentar o máximo dar informação para o bailarino, para o corpo responder o que ele está entendendo.

**ALINE:** Você falou que teve, que fez algumas produções. Aí você comentou que não chegou a dar aula em si, praticamente ficaram os outros professores. E aí esses processos de criação eles ocorriam de maneira presencial com suas restrições ou você acabou chegando a fazer ainda que com esse pequeno grupo, esses processos de maneira virtual?

**GANDHI:** Virtual bem pouco. Às vezes acontecia de como eu tinha... vou dar um exemplo, corpos parecidos para dançar aquela célula, aí eu pegava uma das meninas ou dos meninos para eu coreografar em cima daquele corpo meio que montar a sequência, entendeu? E aí quando já ia passar sequência já estava meio que pronta. Então o processo acontecia assim. Até porque o tempo era bem rápido, três, quatro dias de processo já para gravar no quinto dia.

**ALINE:** E aí como que você percebe que era essa devolutiva deles com esse trabalho através das telas?

**GANDHI:** Era nítido porque a procura, a presença era pouca. Então eu já via ali que nem eles estavam... e assim, é um lugar que muitas estavam fazendo aula *on-line* na escola ou na faculdade, então assim, ninguém aguentava mais aquilo. Estava todo mundo querendo estar junto de todo mundo lá no GandhiCats fazendo aula. Então chegou muito nesse lugar de que estava todo mundo já esgotado da tela, posso te dizer assim.

**ALINE:** O que te instigou para produzir esses trabalhos nesse momento pandêmico?

**GANDHI:** Era o jeito que eu tinha de... comunicar, talvez? Que é aquilo que eu falei que eu gosto? Porque não tinha competição para mostrar as coreografias, não tinha espetáculo para mostrar o que eu queria, o que eu estava pensando. Então não, vamos de audiovisual.

**ALINE:** O seu trabalho chegou a ter alguma relação, digo enquanto temática, com a pandemia?

**GANDHI:** Eu estava com outra temática para o espetáculo, com outro enredo, e aí quando eu vi que as atividades tinham retornado e que a gente ia conseguir fazer um espetáculo de final de ano, eu falei “não tem como eu ignorar isso. Eu como artista, eu como cidadão preciso falar sobre isso”. Daí eu tive a necessidade de fazer uma reflexão sobre tudo. Sobre tudo o que aconteceu, os episódios, as coisas que foram marcantes... A gente conseguiu fazer um espetáculo em dezembro quando estava possibilitado ainda de fazer evento, evento grande. A gente conseguiu fazer. Com muita restrição, com aval da prefeitura, corpo de bombeiro... foi um processo bem exaustivo fazer um evento pandêmico. E ele foi todo... a temática dele foi construída através desse isolamento, o nome do espetáculo era “Contato, até onde você sente?” Então eu fiz uma cronologia. A gente contou a história da pandemia desde o carnaval que foi talvez o último momento de liberdade que a gente teve o último carnaval de 2020. Então a gente começava o enredo, o

espetáculo no carnaval e mostrava essa evolução no diálogo, nas coreografias. Tinha uma coreografia que era sobre o supermercado, então a gente lidou com o supermercado no início, que estava esse medo dos objetos, de chegar em casa ter que lavar... água sanitária e todo mundo com medo de encostar em todo mundo, encostar em tudo. Aí teve uma coreografia que era do juvenil que era aula *on-line* exatamente para mostrar esse lugar que as adolescentes estavam de saco cheio. E aí eu pedi depoimentos das alunas falei “gente me manda um áudio de um minuto falando o que vocês sentiram e que vocês estão sentindo de fazer aula *on-line*, porque de repente “não vai mais para a escola, está acontecendo uma pandemia no mundo e você vai ter que estar em casa um durante um tempo...” porque passamos um bom tempo até chegar no lugar de “o que vamos fazer?” Inicialmente todo mundo achava que era quinze dias. E aí “não, é só quinze dias que vai ficar todo mundo em casa, mas depois a gente volta.” E aí acho que o Brasil, e acredito que muitos lugares não tinham preparo dessa relação com a tecnologia para chegar nisso. E aí a coreografia falava exatamente disso. Então esse foi o trabalho mais direcionado à pandemia. No final a gente fez uma homenagem aos profissionais da saúde, sabe? Então foi bem bonito... muita gente perdeu pessoas... foi um espetáculo bem sentido. No final a gente trouxe a reflexão do quão é importante, o sentir, o contato, o que que a gente sente, o que a gente sentiu com a pandemia. Teve muita coisa que eu tive o cuidado do “ter contato”, de fazer coreografia vendo o que a gente podia se encostar ou não podia se encostar. Tinha gente que estava se permitindo, tinha gente que ainda estava com medo. Aí a gente que trabalha com corpo, a gente que trabalha com dança... foi um novo lugar. A gente está sempre se conectando, a gente está sempre em aula, dançando todo mundo junto e foi um momento de pensar sobre isso. E tecnicamente foi um momento de reconstrução, de lembrar, de dar movimento para o corpo... então foi um processo lento, porém eu acho que estava todo mundo com muita vontade de dançar. Então foi lento, mas não foi difícil.

**ALINE:** Você falou que pediu alguns áudios... eu ia perguntar qual que é a contribuição que houve, a participação direta desses artistas, desses estudantes além de estarem ali para “pegar” a coreografia, ensaiar, enfim. Mas digo enquanto processo de criação.

**GANDHI:** A gente tem... depende da proposta, depende do trabalho, mas a gente tem muito... esse lugar da contribuição, vou te dar um exemplo de outra coreografia. Era uma coreografia que se chamava “Submerso” onde eu queria falar desse lugar de dor. Então tinha essa relação com o mar, com o peso do mar, o peso da água. Eu pedi para as alunas, elas são adolescentes quinze, dezesseis, dezessete anos. Eu pedi para elas escreverem no papel, sem se identificar, palavras que elas ouviram que machucaram elas. E aí foi um processo terapêutico... ah! E tudo isso conduzido com uma psicóloga também. E aí foi incrível a entrega delas, aquilo que eu li, todo mundo colocou dentro de uma caixinha e eu levei para casa para ler, sabe? Então quando eu li cada pedaço de papel ali foi... absurdo. E elas tinham um macacão e nesse macacão que era todo colado no corpo, eu peguei essas palavras e eu escrevi essas palavras no macacão. Então tinha muito esse lugar terapêutico daquilo da dor que elas tinham naquele momento, naquele lugar. E eu vi que a entrega, a execução da coreografia era completamente terapêutica. Era tipo “Grrrr!” Botar para fora, sabe? E foi muito bonito. Todo mundo saía do palco chorando sempre.

**ALINE:** E como você acha que foi, qual a diferença que ocorreu em eles estarem produzindo é... agora pensando nesse espaço de casa, que você falou que teve alguns momentos que teve esses encontros virtuais... Então, como é que foi que você observou esse fazer/pensar deles, de produção deles, nesse espaço estando em casa, com outras cores, outros sons. Enfim, em um espaço que tecnicamente, digamos, não era considerado como um espaço para “eu vou criar”, mas quando eu chego lá no estúdio do GandhiCats eu sei que é o espaço em que eu vou me colocar para criação ou para aprender a movimentação. Então que diferença que você observa desses espaços ainda que seja para esses momentos de criação?

**GANDHI:** Olha, é... realmente foi muito difícil porque não é todo mundo que tem espaço em casa, primeiro aí. Não é todo mundo que ficava sozinho, às vezes era a pessoa e a avó passando atrás, aí a prima correndo, o cachorro pulando. Cada um na sua realidade e eu acredito que a contribuição nesse lugar foi bem pouca, mais foi devido... acho que muita gente teve esse bloqueio de criação. E tu está no quarto, está na sala e tem que fazer aquilo, sabe?

**ALINE:** Você pode falar... você ia falar?

**GANDHI:** Não.

**ALINE:** Como que você observa com tudo isso, não só dentro das aulas, mas de uma forma geral, seja nas redes sociais, enfim... como que tem estado, como você tem observado a relação dos corpos através dessas telas?

**GANDHI:** Eu acho que foi muito para um lugar estético e foi muito para o lugar do visual, exatamente por conta disso... você não sente cheiro, você não sente energia, você está ali... é uma tela.

**ALINE:** E aí você vê esses corpos mais sensíveis, anestesiados... como você descreveria eles?

**GANDHI:** Presencial ou...

**ALINE:** Através das telas.

**GANDHI:** Através das telas... Eu acredito que estava todo mundo murquinho, sabe? Estava todo mundo... ninguém estava cem por cento. Então esses corpos não estavam também cem por cento. E aí eu vi que tinha gente com dificuldade de se mostrar porque engordou alguns quilinhos, entendeu? Por mais que eu seja bem livre quanto a isso, mas era uma coisa que eu via que era pessoal de cada um.

**ALINE:** Como que você enxerga, de uma forma geral é... O estudante/artista com quem você trabalha? Como você descreveria ele? Como você considera esses corpos que estão ali e dispostos a trabalhar com você, a aprender com você?

**GANDHI:** Eu gosto muito da palavra "livre". Eu gosto muito desse lugar que o corpo está ali contribuindo no processo, no trabalho. Não sei como... essa pergunta foi a mais difícil até agora. Não sei como descrever esse corpo, mas eu acho que é isso. Eu brinco muito falando que eles são as minhas cobaias e que eu sou um grande cientista dentro do meu laboratório e ali eles são meus tubos

de ensaio e os meus experimentos, entendeu? Existe uma ciência, uma alquimia ali no meio, uma magia, se posso dizer assim. Então, a gente conversa muito. Há uma troca muito grande entre a gente, então meio que todo mundo sabe um pouco do caminhar de todes e... às vezes é... eu tento ao máximo não deixar ninguém constrangido, deixar alguém ofendido ou não, eu sempre estou tentando abraçar ao máximo, sabe? Está acolhendo, acho que essa é a palavra. Acho que o GandhiCats, eu tenho muito orgulho do lugar que a gente chegou, do lugar que eu acho que reflete um pouco da pessoa que eu sou, de que o GandhiCats é um lugar que você pode ser o que você quiser, o que você é. Ninguém vai te julgar em absolutamente nada. Isso reflete muito e eu acho lindo isso que tem refletido muito... as pessoas que vão se aproximando do GandhiCats, tanto aluno da escola, tanto aluno da companhia. Eu acho que a companhia que é a principal vitrine, estampa muito essa cara da diversidade, seja ela toda. E é muito lugar de “olha, eu posso. Olha, eu consigo”.

**ALINE:** Bom, a gente falou um pouquinho sobre corpo, falamos sobre movimento, sobre criação, processo de criação. Não sei se você quer pontuar mais alguma coisa em relação a tudo isso.

**GANDHI:** Eu acredito... e assim com outros professores e outros alunos que eu troquei, não era uma coisa só no GandhiCats. Até com profissionais de fora de Manaus, essa dificuldade do processo *on-line*. Acho que... eu não sei como que a gente pode ressignificar isso ainda. Eu acho que ele tem que ter um lugar muito ativo ainda de pesquisa transitando dança e tecnologia para ver onde que a gente pode chegar... num lugar confortável e num lugar é... produtivo.

## APÊNDICE C – Questionário - Gandhi Tabosa

TABOSA, G. **Questionário I**. 5 ago. 2021.

### QUESTIONÁRIO

**Este questionário pretende conhecer aspectos dos participantes e de suas vivências artísticas na área da Dança, como docente e/ou coreógrafo, com o intuito de explanar sobre processos de criação, principalmente no que diz respeito ao trabalho/aula produzido durante a pandemia da Covid-19, e quais abordagens pedagógicas são/foram utilizadas.**

**POR FAVOR, seja o mais preciso possível nas suas respostas.**

A sua contribuição é indispensável. O questionário depende da sua cooperação e estimamos que deverá ocupar apenas cerca de 30 minutos.

Complete as suas respostas quando existir essa oportunidade.

Devolução pelo e-mail: [aline.anii@hotmail.com](mailto:aline.anii@hotmail.com)

**MUITO OBRIGADA PELO SEU CONTRIBUTO**

#### Questionamentos:

**1. Qual a faixa etária que você está trabalhando hoje? Você as (os) considera estudantes da dança ou artistas?**

De 5 a 40 anos. Estudantes de dança (os alunos das turmas do GandhiCats). Já os alunos da cia, artistas. Mas todos eles ao mesmo tempo são estudantes de dança e artistas.

**2. Você busca conhecer o contexto social/cultural das (os) estudantes/artistas?**

Sim! É muito importante no processo de criação saber das vivências do aluno/artista.

**3. O que você entende sobre aula teórica e aula prática? Como você descreveria as suas aulas de dança?**

Acredito que aulas teóricas são as aulas em que você vai trazer o máximo de referência daquilo que está fazendo parte de algum processo, podendo ser um vídeo, um texto alguma informação complementar. Acho que são práticas, mesmo eu trazendo sempre alguma referência.

**4. Como você costuma realizar a preparação e estudo do movimento para o processo de criação?**

Planejo sempre a partir da música, depois vou para criação visual. Passo um tempo amadurecendo o que eu quero de movimento e depois vou para o corpo. Começo comigo, sentindo os caminhos e como que visualmente isso pode favorecer o todo, depois sigo a experimentar num bailarino e consigo estudar melhor o movimento.

**5. Você consegue perceber que os estudantes/artistas têm outras movimentações além das que ensinou a eles? O que provocaria isso?**

Tem bastante! O corpo é igual a um caderno. Ele sempre chega até você com uma vivência ou escrita. E ele quando segue, carrega tudo o que foi vivenciado com você! Provoca tudo o que é vivência!

**6. Como você descreveria o repertório corporal dos estudantes/artistas e a influência da mídia para isso?**

Acredito que o corpo do meu elenco é um corpo múltiplo e que está em constante transformação. Muito se consome de mídia em todas as direções! Muito se dança e se cria pra dentro da tela do celular. Os aplicativos de entretenimento viralizou muito a dança num lugar virtual. Se assiste muito e ao reproduzir esses movimentos automaticamente ele executa de forma pequena.

**7. Acredita que você gera possibilidades para que a (o) estudante/artista produza? Quais materiais / abordagens utiliza para estimular a criatividade durante um processo de criação?**

Acredito sim. Muita coisa é criada nas minhas montagens com a contribuição do bailarino. Costumo dar o máximo de estímulos e referências ao passar o que eu quero. Depois que o bailarino cria sob esses estímulos, entro direcionando a movimentação até chegar num lugar de agrado.

**8. Como foi desenvolver um processo de criação durante a pandemia da covid-19?**

Foi difícil, quase nada aconteceu diretamente. Foi mais um processo interno de criação. Tive muita dificuldade com a tecnologia e senti muito a falta de criar junto com o elenco.

**9. Acha que houve mudança na abordagem pedagógica que você costuma utilizar?**

Acredito que sim, ficou tudo mais sensível e cauteloso, ao toque e contato. Cada um viveu uma história nessa pandemia e isso se refletia muito nos primeiros encontros.

**10. Uma dificuldade e uma facilidade durante o processo de criação ao longo da pandemia. Explique sua resposta.**

Uma dificuldade - a distância. Criar movimento sem o corpo está próximo da sua condução não é muito satisfatório. Uma facilidade - o tempo. Tive mais tempo para criar e desenvolver ideias antigas, antes da pandemia estava difícil olhar com mais tempo para cada ideia e projeto!

## APÊNDICE D – Questionário - Fernanda Beviláqua

BEVILÁQUA, F. **Questionário II**. 11 ago. 2021.

### QUESTIONÁRIO

**Este questionário pretende conhecer aspectos dos participantes e de suas vivências artísticas na área da Dança, como docente e/ou coreógrafo, com o intuito de explanar sobre processos de criação, principalmente no que diz respeito ao trabalho/aula produzido durante a pandemia da Covid-19, e quais abordagens pedagógicas são/foram utilizadas.**

**POR FAVOR, seja o mais preciso possível nas suas respostas.**

A sua contribuição é indispensável. O questionário depende da sua cooperação e estimamos que deverá ocupar apenas cerca de 30 minutos.

Complete as suas respostas quando existir essa oportunidade.

Devolução pelo e-mail: [aline.anii@hotmail.com](mailto:aline.anii@hotmail.com)

**MUITO OBRIGADA PELO SEU CONTRIBUTO**

#### Questionamentos:

**1. Qual a faixa etária que você está trabalhando hoje? Você os considera estudantes da dança ou artistas?**

A parti de 3 anos de idade, até adultos sem limite máximo

**2. Você busca conhecer o contexto social/cultural dos estudantes/artistas?**

Sempre. Quando os estudantes de dança vêm para as aulas já estou contextualizada através de diálogos com famílias ou com eles mesmos.

**3. O que você entende sobre aula teórica e aula prática? Como você descreveria as suas aulas de dança?**

Não diferencio em minhas aulas a teoria e a prática. Não tenho momentos separados da vinda para o corpo para o estudo teórico e vice-versa. Quando vamos ler um texto ou livro estamos ao mesmo tempo indo pro corpo e corporificando a leitura, seja por exemplos daquilo que se lê, seja por um estado de atenção que convidamos.

**4. Como você costuma realizar a preparação e estudo do movimento para o processo de criação?**

Estudantes chegam antes estimulados por um convite para autonomia que é algo que gentilmente persigo nesse caminho. Esses estudantes já começam a perceber o que

precisam antes de iniciarmos os processos e quando fico olhando seus movimentos pequenos ali no chão da sala começo a trabalhar mapeamentos que possam ajudá-los a ir para o corpo e se aquecerem.

**5. Você consegue perceber que os estudantes/artistas têm outras movimentações além das que ensinou a eles? O que provocaria isso?**

Sempre pois há muito tempo não trabalho ensinando-os passos. Portanto eles costumam ir sempre para seus movimentos e com muita abertura e curiosidade para o que surge.

**6. Como você descreveria o repertório corporal dos estudantes/artistas e a influência da mídia para isso?**

Creio que os estudantes, especialmente os mais jovens, estão inevitavelmente conectados a um modelo midiático e alguns tendem a reproduzir, mas como trabalho incansavelmente no estímulo ao auto reconhecimento desses padrões de repetição e estimulo-os a ir além, começam a buscar alternativas dentro deles para as criações

**7. Acredita que você gera possibilidades para que o estudante/artista produza? Quais materiais / abordagens utiliza para estimular a criatividade durante um processo de criação?**

Sim. O meu recurso principal é o trabalho incansável da ida para o corpo através da prática somática da qual tenho longas formações. É no corpo que reside, para mim, toda a potência criativa.

**8. Como foi desenvolver um processo de criação durante a pandemia da covid-19?**

Desafiador como, pois, estamos enquanto artistas, lidando com o desconhecido que é a tecnologia ou a tela como mediadora de nossas relações afetivas e propositivas, o que para mim dificulta muito visto que é muito fácil cairmos na bidimensionalidade ofertada pelas telas do celular e computadores, o que empobrece um processo criativo em dança na minha opinião.

**9. Acha que houve mudança na abordagem pedagógica que você costuma utilizar?**

Muitas. Estamos aprendendo a buscar o potencial criativo através do conhecimento das ferramentas diversas da tecnologia de aplicativos e isso demanda tempo para aprender. Tenho procurado aprender com as jovens alunas que desbravam mais essas ferramentas e me tiram da lamentação e até mesmo de uma resistência própria da idade. Aquilo que Paulo Freire preconiza, a dialocidade verdadeira, uma humildade da professora para perceber seus limites e se abrir para o ensinar aprendendo e aprender ensinado de verdade estão na teoria de Paulo Freire.

**10. Uma dificuldade e uma facilidade durante o processo de criação ao longo da pandemia. Explique sua resposta.**

Facilidade: Não existe para mim. Dificuldade eu trago como desafios: Todos decorrentes do uso das TICS Tecnologias de informação? Que mudam a cada mês com grande velocidade e te desafiam a se manter aberta e curiosa por algo que até um ano e meio atrás nem imaginávamos que iríamos ser desafiados enquanto praticantes do contato vivo e tridimensional. Um exemplo básico: O *zoom*, ou *google meet* ou outro dispositivo de encontro virtual para aulas e aulas que não podem e não dão conta de serem reproduzidas do presencial para o virtual. Em resumo: Como tentar ir para o corpo cada um e uma de janelas virtuais, na busca de ouvir e dar contorno à ansiedade que agora é o *modus operandi* da maioria de crianças, jovens e adultos, ou do Brasil para abirmos espaço para a criatividade.

## APÊNDICE E – Entrevista complementar com Gandhi Tabosa

TABOSA, G. **Entrevista complementar I**. WhatsApp. 26 jan. 2022. 18:22. 15 mensagens de WhatsApp.

**Sobre o espetáculo “Contato, até onde você sente”, relate sobre:**

**- Como se deu a escolha e o desenvolvimento das movimentações?**

Olha, cada parte do espetáculo que a gente meio que relatou o desenvolver desde o início: carnaval, quando foi o último grito de liberdade, né? Que foi o carnaval, antes da pandemia, até as primeiras coisas. Então o medo do supermercado... então cada coreografia que pega um momento desse da pandemia, foi inspiração para a montagem, tanto de movimento, como de música... e a gente foi criando em cima disso.

**- Quais técnicas de dança foram pensadas ou trabalhadas?**

Sobre as técnicas, acho que 80% foram danças urbanas, e tem um pouco de dança contemporânea, tem um pouco de *jazz*, mas 80% foi danças urbanas.

**- Houve alguma referência para algum momento do processo? (Texto, música, pintura, coreógrafo...)**

Tem trechos de reportagens que eu selecionei para uma música específica, que foi uma homenagem que a gente fez para os trabalhadores da saúde e todo mundo que estava ali na linha de frente. Esses áudios eram relatos da pandemia: número de contaminação, número de mortes, opiniões de cientistas... então eu peguei tudo isso e montei em cima. Então foi um momento bem específico, mas o restante foi muito da vivência dos bailarinos/intérpretes, das turmas... todo mundo estava vivendo aquilo, né? Por exemplo, na turma juvenil, o tema delas foi “aula *on-line*”. Eu pedi para que cada uma relatasse em áudio sua dificuldade, o que ela achou de ter que parar de ir para a escola e as aulas acontecerem de forma a distância, de forma *on-line*, e meio que foi isso.

**- Quais as sensações/emoções sentidas por você durante o processo e pelos estudantes/artistas?**

Sobre as emoções... foi... reviver tudo aquilo. O espetáculo foi no final do ano, então muita coisa no início do ano tinha acontecido... esse medo do supermercado que no início foi muito marcante... de chegar com as coisas e limpar tudo e passar álcool em tudo e lavar... reviver tudo isso na montagem do espetáculo foi bem tenso... e todo mundo ia lembrando das coisas.

**- Como se deu a escolha das músicas?**

Foi de acordo com as temáticas que a gente ia desenvolvendo, um exemplo que eu trago... teve uma parte que a gente relatou bem o isolamento, a solidão, que eu peguei a música “Sozinho” do Caetano Veloso, e muita gente se identificou com aquilo, sabe? Principalmente na parte afetiva... relacionamento... essa distância que para muitos aconteceu.

**- Como se deu o período de ensaio? Houve alguma divisão de encontros presenciais e virtuais?**

Quando a gente estava ensaiando, as coisas já estavam mais tranquilas aqui em Manaus, então assim... a gente tinha algumas regras, todos os encontros foram presenciais, mas assim, as turmas não tinham mais de vinte e cinco alunos, todo mundo de máscara o tempo inteiro... então teve algumas regras. De divisão, teve também porque às vezes quando a gente ia ter um ensaio mais longo, eu dividia em grupos, aí eu ia montar sequência com grupo X e depois eu tinha ensaio com o grupo Y.

**- Que tipo de preparação corporal foi realizada?**

Tipo de preparação corporal... a gente tem um trabalho de alongamento e de condicionamento físico antes da aula, que pega vinte a trinta minutos do ensaio, e antes disso estávamos fazendo bastante aula antes de começar a montagem, né? Então quando foi para todo mundo pegar a coreografia, todo mundo já estava com o corpo bem pronto.

**- Como se deu a relação entre as pessoas no processo devido a Covid?**

Para quem já tinha o contato, foi meio que uma adaptação, pra quem se conheceu nesse período, acho que foi meio estranho, primeiro porque você não vê o rosto das pessoas, ver só em um momento ou outro, que a pessoa vai comer alguma

coisa ali distante, ou beber uma água... foi engraçado... tenho alunas que eu não vi o rosto delas, vi agora recente quando a gente fez trabalhos e já estava mais tranquilo pra tirar a máscara, mas foi curioso isso.

**- Como se deu a escolha de figurino/roupa?**

Como era tudo muito real, tudo muito humano, os figurinos, a maioria deles foram do acervo dos intérpretes e dos alunos, e aí eu só combinei paleta de cores e fui dando um direcionamento, mas exatamente porque eu queria trazer algo do real.

**- O que foi mais surpreendente no processo?**

Olha...o surpreendente do processo foi a memória... como eu falei, nessa coreografia a gente vai relatar o medo do supermercado... um momento bem forte foi quando a gente fez a coreografia de abertura que falava do carnaval e todo mundo tinha uma memória do carnaval, e aí como era a companhia e a galera mais velha também... isso foi engraçado e nostálgico.

**- Qual abordagem artístico/pedagógica foi utilizada?**

Eu trouxe muito essas vivências do aluno e do intérprete. Teve trabalhos que a gente teve como referência, depoimentos das alunas, do que elas estavam vivendo quando parou de ter aula presencial e elas tiveram que ter aula da escola de forma *on-line*, então teve essas abordagens que eu fiz com elas. Tiveram outros momentos que independente de cena, era uma cena no quarto, era uma cena que a pessoa estava sozinha... então estava sempre tentando trazer referência do ambiente para a dramaturgia, para a cena, para trilha sonora, então estava sempre tentando trazer uma referência para ser trabalhada ali na construção da coreografia.

**- Houve alguma temática central? Como foi a escolha e o desenvolvimento?**

A temática central foi o contato, a pandemia, por isso que eu queria trazer esse nome para o trabalho... “o quê que você sentiu?” Por isso que o subtítulo é “até onde você sente?... Contato: até onde você sente?” Porque foi isso... o que você sentiu, o que aconteceu contigo, como foi a pandemia para você...

**- Nesse processo, você atuou como coreógrafo ou foi um processo colaborativo?**

Tem duas turmas que são de outros professores, mas sempre tem um direcionamento meu. Nos meus trabalhos, principalmente com a Cia, sempre tem uma sequência ou outra que eu vou instigando o bailarino. Eu pego um bailarino, dou uma referência e falo “olha, eu preciso de uma movimentação de 4/8 que traga isso, isso e isso” ou então eu já monto uma célula de oito tempos e peço para ele desenvolver isso... isso acontece bastante.

**- Foi um processo pensado no "começo, meio e fim" ou dependia muito do que ia acontecendo? Relate**

Como era final do ano e a pandemia foi no início do ano, foi muito do que a gente tinha até ali. Tanto que o espetáculo termina nesse sentido “o que vai acontecer?” E eu trouxe sempre o lado emotivo, é... da gente ser sortudo, de ter o privilégio de estar vivo, de viver esse momento... a gente sabe que perdemos muitas pessoas próximas... e você tá ali, tendo a oportunidade de repensar tudo isso, por isso a gente trouxe essa cronologia, antes da pandemia e tudo o que acontecendo e os episódios mais marcantes.

**- Qual foi a contribuição/participação dos estudantes/artistas nesse processo?**

Foi uma contribuição total. A gente estava sempre conversando, sempre trocando ideia. Peguei muitos relatos do que ia acontecendo. As cenas foram muito da contribuição da galera, eu estou sempre garimpando e recolhendo informações.

## APÊNDICE F – Entrevista complementar com Fernanda Beviláqua

BEVILÁQUA, F. **Entrevista complementar II**. WhatsApp. 14 mar. 2022. 21:33. 4 mensagens de WhatsApp.

**- Você pode escolher sobre qual espetáculo/coreografia falar, desde que tenha sido produzido em 2020 ou 2021, ok?**

Não foi um trabalho para palco. Durante esse tempo só dirigi e orientei trabalhos em vídeo. Trago aqui filme de dança Três Clarices por enquanto (2021).

**- Como se deu a escolha e o desenvolvimento das movimentações?**

Esse trabalho foi orientado, provocado e criado a partir do conto " O Búfalo" que compõe o livro Laços de Família de Clarice Lispector. Trabalhei com pesquisas de movimento, feitas através de tarefas que elaborei uma a uma para as artistas num roteiro que acompanhou a narrativa do conto.

**- Quais técnicas de dança foram pensadas ou trabalhadas?**

Nenhuma em especial. As artistas intérpretes pesquisadoras trazem como resolução a essas perguntas/tarefas tudo, todo o repertório de movimento ou informação técnica ou não, valendo inclusive respostas faladas ou escritas. Todas essas soluções ou respostas dadas por elas vão sendo recortadas, selecionadas e tecidas fazendo surgir o roteiro coreográfico.

**- Houve alguma referência para algum momento do processo? (Texto, música, pintura, coreógrafo...)**

O conto de Clarice.

**- Quais as sensações/emoções sentidas por você durante o processo e pelas (os) estudantes/artistas?**

São sensações individuais. Cada artista se relaciona emocionalmente com sua criação de forma distinta, mas algumas sensações emocionais compartilhadas desde o início é a raiva, a tristeza e a revolta sentida pela própria personagem de Clarice no conto, por ter sido abandonada, desprezada e mesmo assim não conseguir sentir raiva do homem. Ela sai para um zoológico com o objetivo de

encontrar nos animais um sentimento de ódio ou indiferença e é surpreendida por não encontrar nada disso. E com o búfalo então ela tenta, mas só consegue sentir amor. Isso é revoltante e ainda assim revelador. Passeamos então pelo sentimento da personagem.

**- Como se deu a escolha das músicas?**

A trilha sonora foi composta especialmente para o filme e optei juntamente com o músico por um ambiente sonoro, vento, crianças falando, sons de animais, silêncio e uma valsa num momento apenas num determinado momento.

**- Como se deu o período de ensaio? Houve alguma divisão de encontros presenciais e virtuais?**

Começamos por encontros virtuais e mais perto da filmagem passamos por mais ou menos 6 encontros presenciais, no palco de arte antes e depois nas locações de filmagem.

**- Que tipo de preparação corporal foi realizada?**

Aquecimentos geradores de ambiente corporal e energético adequados ao que precisaríamos para as cenas.

**- Como se deu a relação entre as pessoas no processo devido a covid?**

Conversamos antecipadamente sobre todos os cuidados necessários. Mantivemos a distância. Somente as artistas tiraram as máscaras. E ainda assim optei por filmamos uma a uma. As respostas de cada uma era diferente. Filmaram separadamente e em alguns momentos o Yuji, cineasta responsável juntou as imagens das duas na edição do vídeo. Tudo isso conversado e resolvido por reuniões *on-line*. Um trabalho de cuidado com tempo e muito diálogo entre toda a equipe.

**- Como se deu a escolha do figurino/roupa?**

Escolha das artistas. Pedi que levassem roupas de suas casas e que remetessem ao que buscavam para essa personagem. Levaram muitas roupas e calçados. Colocamos todas no chão do palco e fomos escolhendo cena a cena para cada uma e que compuseram entre si.

**- O que foi mais surpreendente no processo?**

A sintonia entre as duas artistas com experiências de corpo tão distintas. Os materiais que elas trouxeram como respostas às perguntas: uma levou farinha de trigo e a outra levou copos. E esses materiais foram surpreendentes na cena do vídeo.

**- Qual abordagem artístico/pedagógica foi utilizada?**

Perguntas, tarefas, pesquisas de movimento inspiradas em processos criativos da Pina Baush que são processos os quais acessei em minha formação de artista/educadora/ coreógrafa, além de improvisações e estudos de movimento vindos da abordagem somática a qual sou formada: eutonia.

**- Houve alguma temática central? Como foi a escolha e o desenvolvimento?**

A dor da separação de uma mulher numa relação amorosa. A escolha foi de uma das artistas que na época fazia mestrado em estudos literários e ficou muito envolvida com esse conto que lhe foi apresentado por uma professora dela. O desenvolvimento foi inteiramente a partir do conto, suas inúmeras metáforas e estudos sobre a escritora Clarice Lispector, leituras e diálogos sobre esse conto. Mergulhamos nesse universo de Clarice, suas obras e em especial esse conto. O figurino inclusive é bem "clariciano". Nós inspiramos nessa figura bonita, exótica e icônica de Clarice.

**- Nesse processo, você atuou como coreógrafa (o) ou foi um processo colaborativo?**

O processo foi colaborativo. Mas atuei na elaboração do roteiro para o vídeo e conduzi as perguntas para as soluções corporais tecendo essas respostas e trazendo as sugestões para as locações. No entanto, tudo isso com a pesquisa de movimentos toda criada pelas artistas, a câmera de Yuji foi quem coreógrafo e editou as cenas e a trilha de Lucas toda conversada e resolvidas pelo grupo todo: Lucas, por mim, Luciane, Mariana e Yuji .

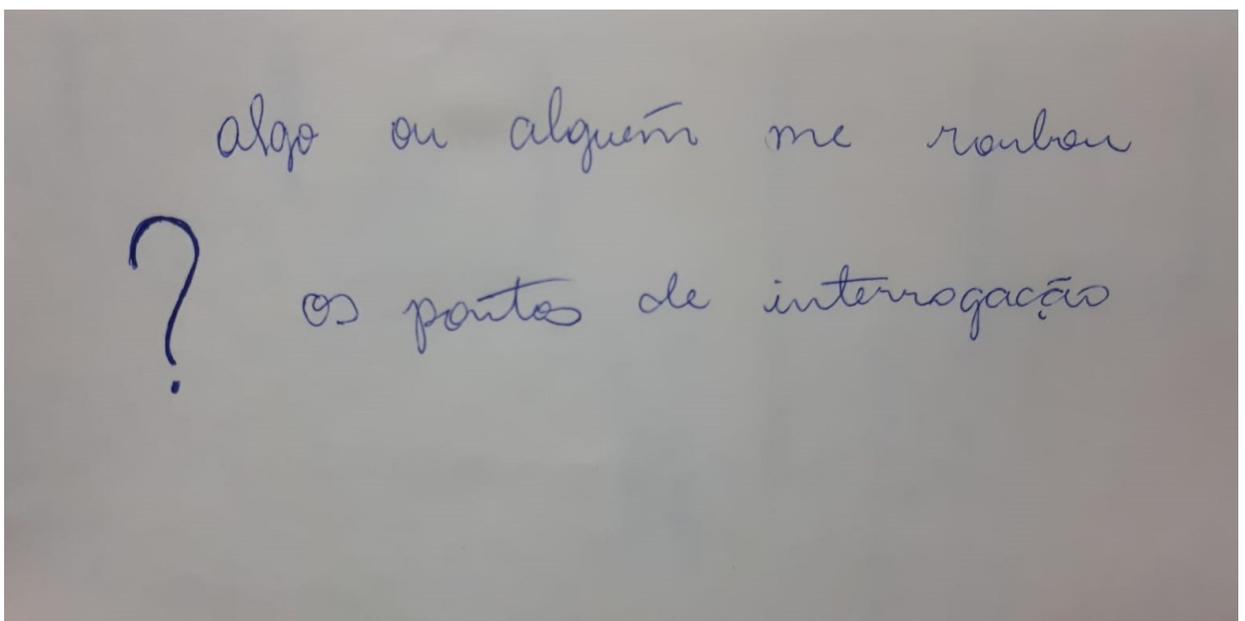
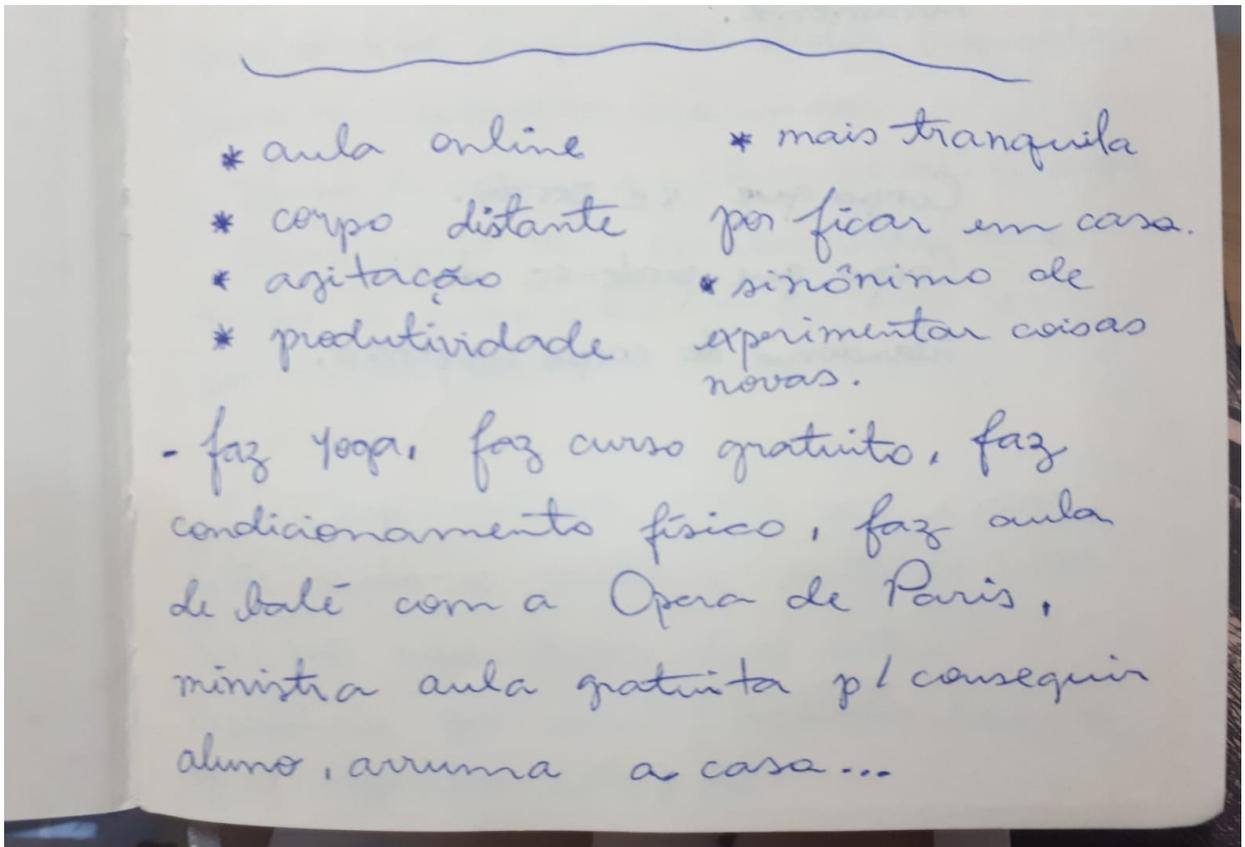
**- Foi um processo pensado no "começo, meio e fim" ou dependia muito do que ia acontecendo? Relate**

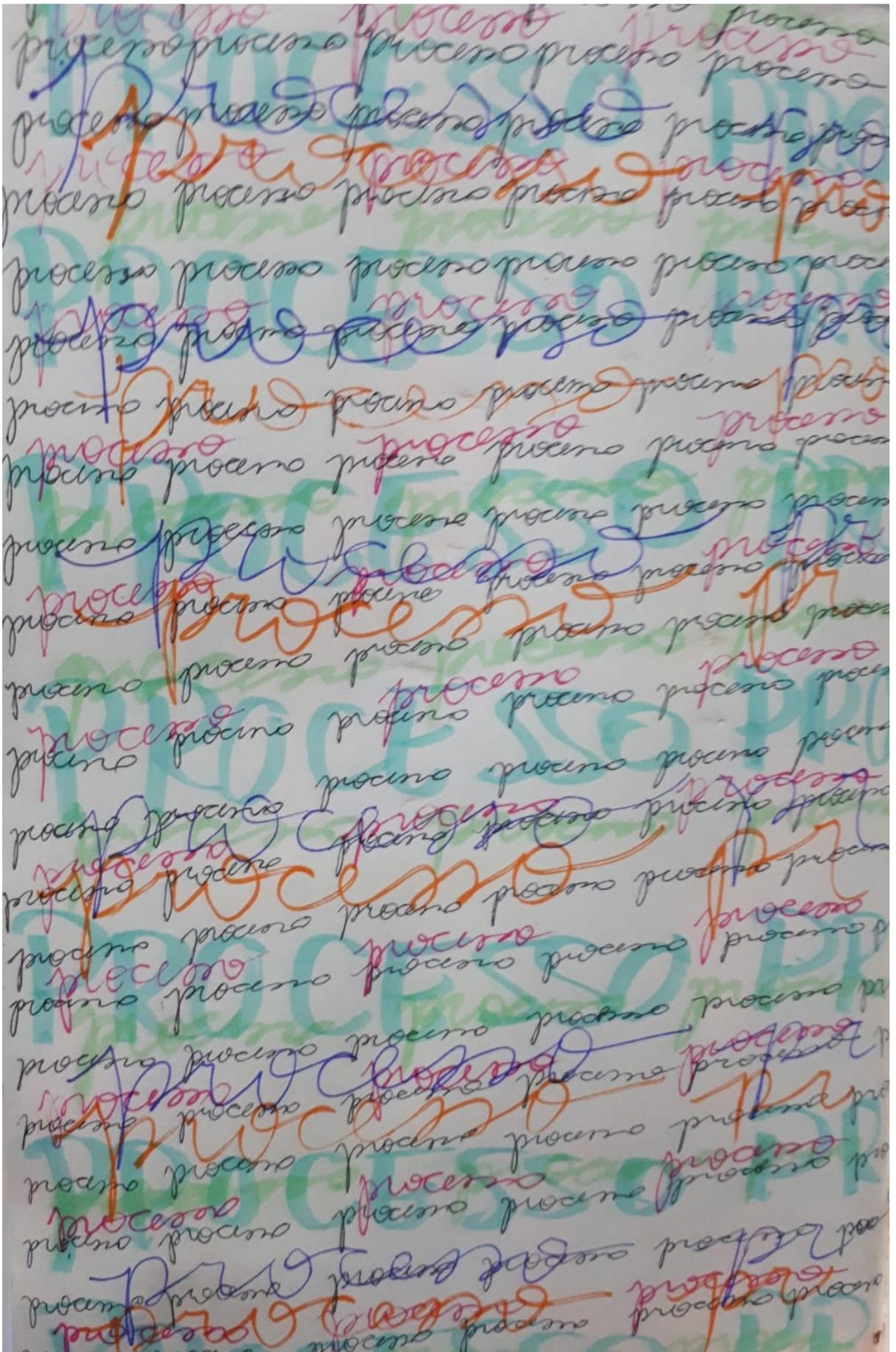
Foi a princípio, sem um desejo de uma narrativa com esse começo, meio e fim, mas quando nos vimos na condição de ter que fazer via filme/ câmera, tivemos que pensar num roteiro e uma espécie de narrativa de organização desse roteiro com um começo, meio e fim mesmo que o começo do filme fosse o final do conto. Para mim esse começo meio e fim não é literal. Não é uma ordem natural. É muito mais para organizar a obra no papel.

**- Qual foi a contribuição/participação das (os) estudantes/artistas nesse processo?**

A participação e contribuição das artistas: partiu delas o desejo e realização da obra. Foi Mariana que apresentou o texto para Luciane. Foi Mariana que escreveu o projeto para o PMIC. Elas me chamaram para dirigir quando projeto passou. Ou seja, tudo foi a partir das artistas. Eu, Yuji e Lucas entramos no processo depois. Isso faz muita diferença. O interesse o tema e o desejo de dançar que parte das artistas para min traz autenticidade e mais envolvimento e comprometimento com a obra. Tem a ver com elas e são elas que estão em cena.

## APÊNDICE G – Escritos pessoais, sensíveis, poéticos, artísticos, acadêmicos





auto sabotagem  
 auto sabotagem  
 auto sabotagem

loop da  
 auto sabotagem

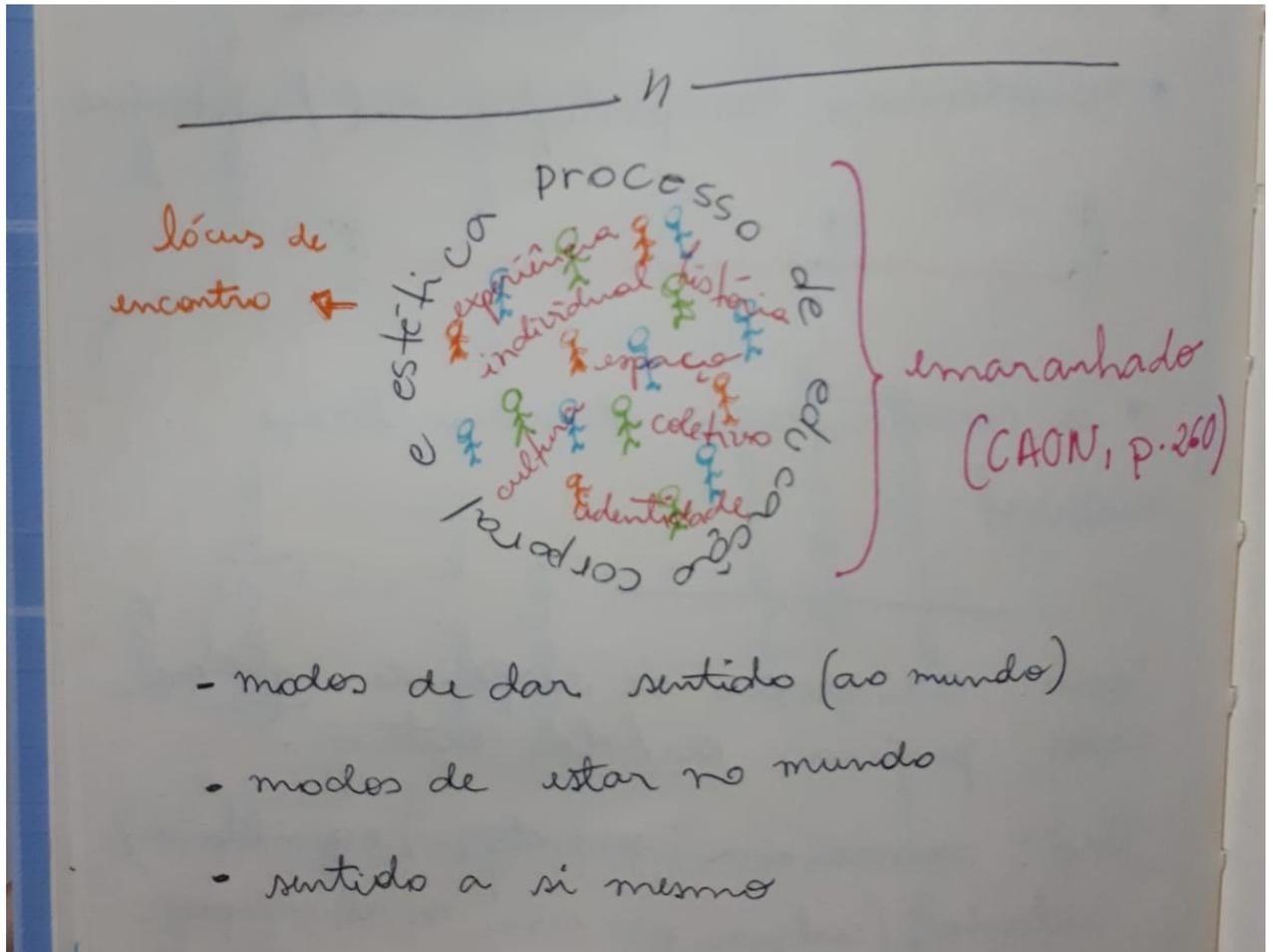
Por um instante eu tenho toda a vontade do mundo, pareço entender tudo, e de repente, já não tenho mais.

Parece ser pesado, massante...  
 alguém avisou sobre isso?

A menor energia se gasta olhando para o teto, enquanto dedos inquietos parecem estarem coçando.

Tento de novo... e o olhar se vai... vago.

Letras como um emaranhado e o tempo a correr. E o tempo não pára por minha causa.



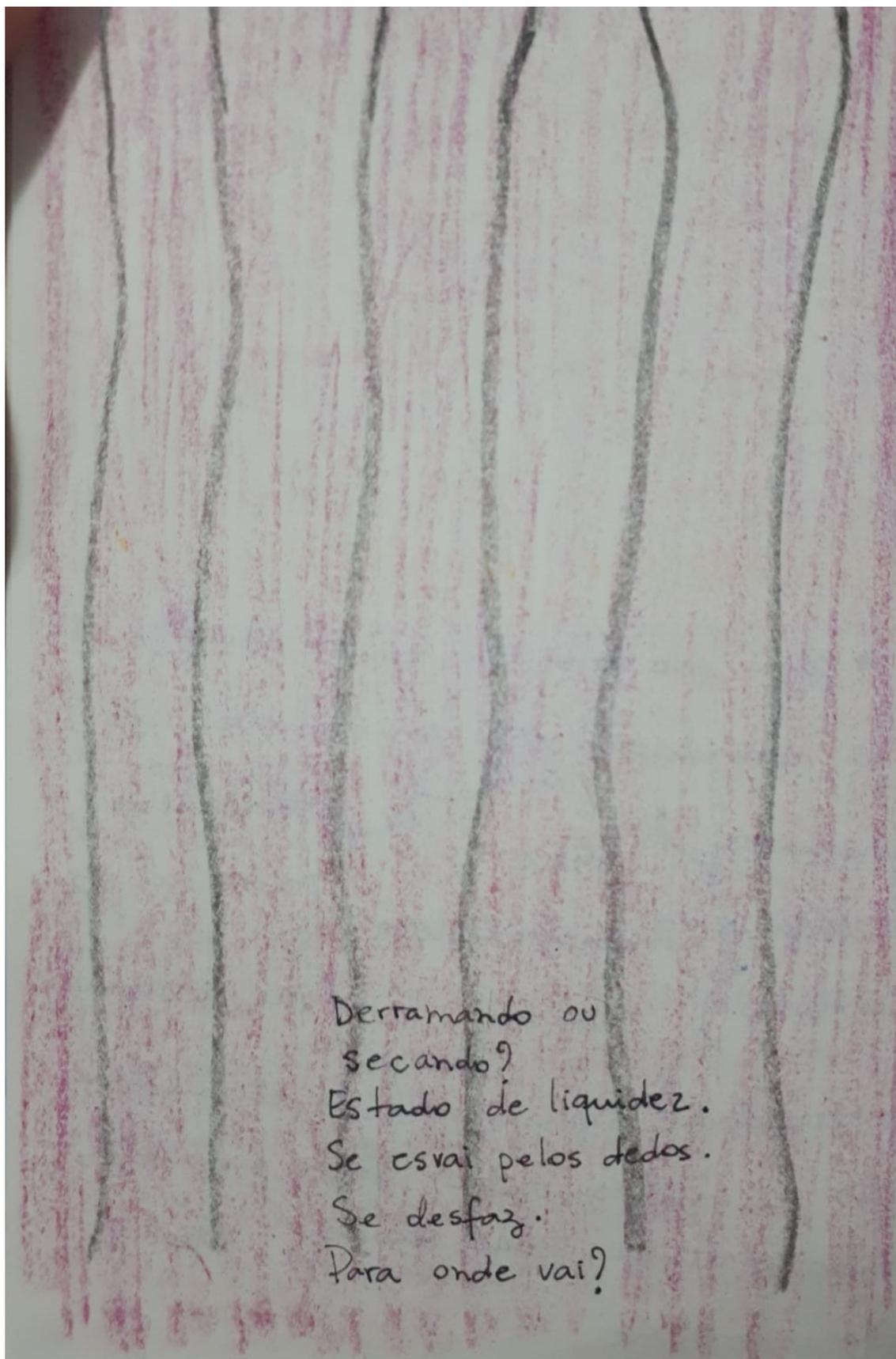
28  
04  
2020

Numa tentativa de deixar  
o corpo suspenso,  
a sensação de abandono do corpo  
toma de conta;  
é um peso e ao mesmo tempo  
leveza;  
um sentimento de satisfação  
ao mesmo tempo que gera  
um incômodo pelo peso  
gerado na cabeça;  
para voltar, também há dor,  
as vértebras se juntam  
novamente.

Corpo que se perde.

Corpo que perde-se de si.

Abandono do corpo suspenso.



Derramando ou  
secando?  
Estado de liquidez.  
Se esvai pelos dedos.  
Se desfaz.  
Para onde vai?

Minha experiência atravessa  
todas as outras, caminha por  
entre outras falas. O que vi, o que  
senti, o que produzi.



Partes de um todo

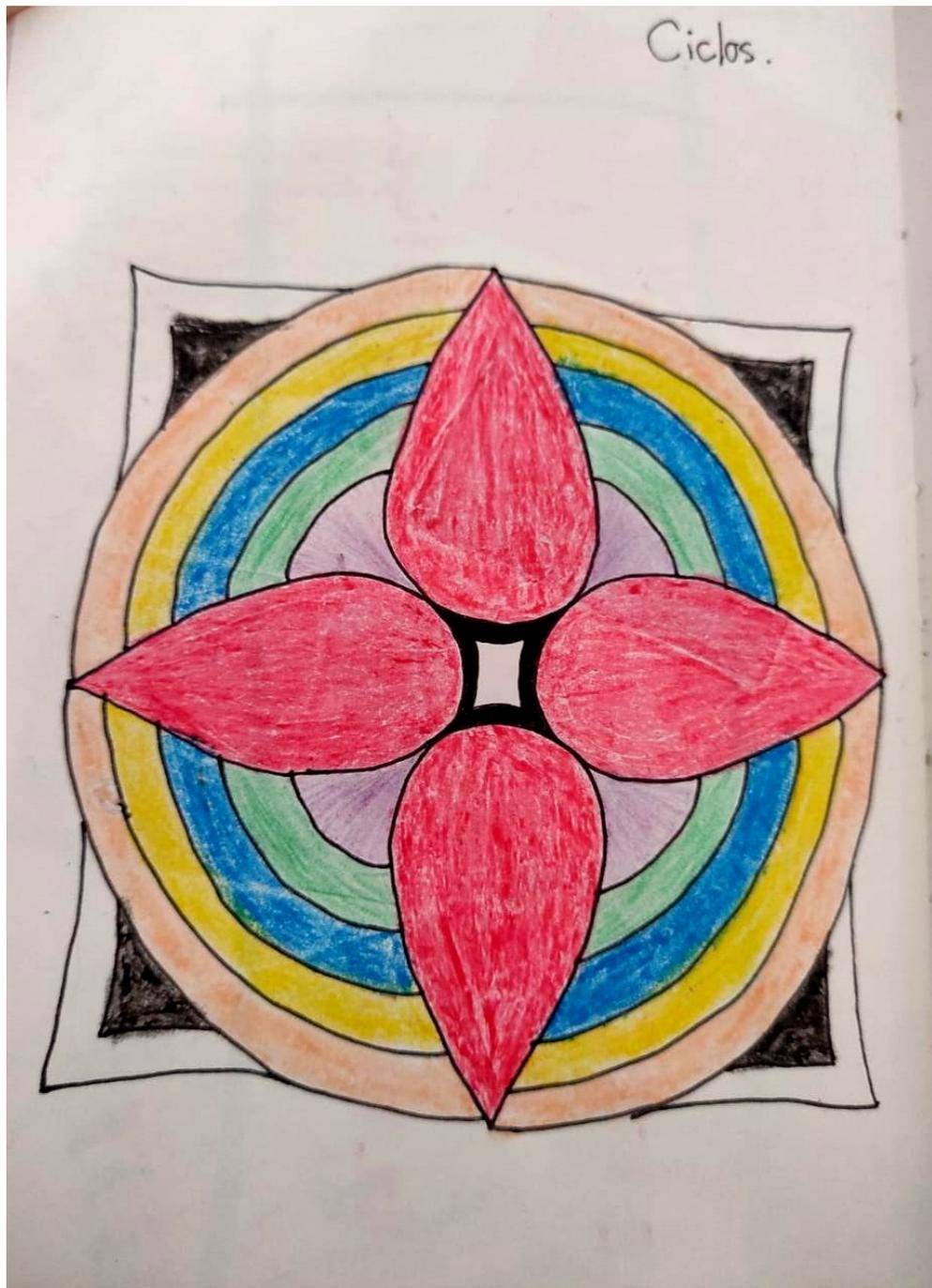
Retalhos soltos  
(movimento / gesto)

que juntos são  
dança, e dela me  
visto.



Assim como o  
tecido têm vários  
fios, o movimento  
têm qualidades que o compõem.

"Cada corpo é vestido de seus vestígios" — Jussara Milher



12  
06  
2020

Ontem ao tentar dormir,  
estava me sentindo muito  
estranha; fiquei enjoado, algo  
parecia me incomodar.

Dormi.

Acordei com a sensação de  
estar saindo do eixo,  
de desandar.

Preciso voltar para o eixo.

O corpo tremilica, meu  
estômago embulha, fico  
ruim de barriga, a cabeça  
doí e parece agitada.

---

Parece que os professores  
usaram tudo o que tinham,  
toda criatividade p/ chamar  
a atenção dos alunos, p/ manter  
eles interessados, achando que  
tudo isso ia durar só alguns,  
dias, semanas, já são meses.



