

PEDAGOGIA UNIVERSITÁRIA EM DANÇA:

entre saberes e modos de fazer

Mônica Corrêa de Borba Barboza
Eleonora Campos da Motta Santos
Rubiane Falkenberg Zancan (orgs.)


Editora
UFPel



PEDAGOGIA UNIVERSITÁRIA EM DANÇA: entre saberes e modos de fazer

Mônica Corrêa de Borba Barboza
Eleonora Campos da Motta Santos
Rubiane Falkenberg Zancan (**orgs.**)

Pelotas, 2024





**Editora
UFPel**

Filiada à ABEU

Rua Benjamin Constant, 1071 - Porto
Pelotas, RS - Brasil
Fone +55 (53)3284 1684
editora.ufpel@gmail.com

Dados de Catalogação na Publicação:
Bibliotecária Leda Lopes - CRB-10/2064

P371 Pedagogia universitária em dança [recurso eletrônico]:
entre saberes e modos de fazer / organização Mônica
Corrêa de Borba Barboza, Eleonora Campos da Motta
Santos e Rubiane Falkenberg – Pelotas : Ed. UFPel, 2024.
283 p.: il.

15,5 MB, eBook (PDF)
ISBN: 978-85-60696-47-5

1. Dança – formação. 2. Pedagogia. 3. Inclusão.
4. Acessibilidade. 5. Sexualidade. I. Barboza, Mônica
Corrêa de Borba, org. II. Santos, Eleonora Campos da
Motta, org. III. Falkenberg, Rubiane, org.

CDD 793.3

Seção de Pré-Produção

Isabel Cochrane

Administrativo

Suelen Aires Böettge

Administrativo

Seção de Produção

Preparação de originais

Eliana Peter Braz

Administrativo

Catálogo

Madelon Schimmelpfennig Lopes

Administrativo

Revisão textual

Anelise Heidrich

Assistente de Revisão

Suelen Aires Böettge

Administrativo

Projeto gráfico e diagramação

Fernanda Figueredo Alves

Carolina Abukawa (Bolsista)

Coordenação de projeto

Ana da Rosa Bandeira

Seção de Pós-Produção

Marisa Helena Gonsalves de Moura

Administrativo

Eliana Peter Braz

Administrativo

Newton Nyamasege Marube

Administrativo

Projeto Gráfico & Capa

Carolina Abukawa

Revisão Textual

Bruno Cardozo Gonçalves (Estagiário)

Descrições das imagens

*DiVerso: um programa de arte acessível
(programa de extensão do curso de Dança
Licenciatura da UFSM)*

Tricotando corpos, subjetividades e conceitos: itinerários artístico-acadêmicos em dança

Mônica Fagundes Dantas

Preâmbulo ou colocando os pontos na agulha

Inusitado convite esse: revisitar nossos estudos de doutorado e examinar como eles reverberam na nossa prática docente na universidade. Um desafio e tanto, já que convoca memórias que nem sempre quero voltar a habitar. Tempos de doutorado não são tempos fáceis. Entre a realização do Doutorado em Estudos e Práticas Artísticas na Universidade do Québec em Montréal, possível graças à bolsa de Doutorado pleno no exterior concedida pelo CNPq, já se vão cerca de 20 anos.

Sabemos que um doutorado marca indelevelmente nossa trajetória acadêmica e nossas vidas. O meu incluiu, para além da experiência ímpar de morar quatro anos em Montreal, um casamento, a maternidade, a separação, a criação de um filho como mãe-solo. Por que isso importa na escrita desse texto? Porque sou mulher, branca, de classe média, privilegiada por ter estudado em boas escolas, por ter uma família cujos pai e mãe também frequentaram cursos superiores, por ter feito minha formação em uma universidade pública e por ter ingressado muito cedo como professora na Escola de Educação Física da UFRGS, num concurso público realizado em 1994 para área de Rítmica, Recreação e Expressão Corporal. A realização do doutorado e a experiência da maternidade aguçaram tanto a percepção de meus privilégios quanto a compreensão das possibilidades e dificuldades de se gerir uma carreira profissional sendo mulher e mãe-solo. Tendo o suporte incondicional dos meus pais, o entendimento do meu filho, a amizade de pessoas incríveis e o apoio de minha orientadora Sylvie Fortin e de minha co-orientadora, Nicole Beaudry, vislumbrei sempre mais possibilidades do que dificuldades.

Peço, assim, desculpas por esse início um tanto confessional, mas só passando por ele pude escrever esse texto, que, seguindo Paviani (2009), classifico como ensaio: uma forma aberta de expor a experiência da qual emanam os pensamentos e que parece conter em suas entranhas o caráter de provisoriedade.

Peço também desculpas pelo fato de que as referências aqui listadas são quase todas de minha autoria. No entanto, muito mais importante do que o conteúdo dos artigos citados, são as referências que eles contêm e que podem ainda ser úteis a quem estuda dança.

Esse ensaio está organizado em curtas seções. Primeiro, apresento a tese, para em seguida trazer três pontos nela desenvolvidos que reverberam na minha docência tanto na Graduação em Dança quanto na Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Escolhi o termo pontos porque remetem aos pontos do tricô, hábito que eu readquiri nos tempos de reclusão em virtude da pandemia do Covid-19. É o ato de enlaçar os fios em pontos que passam de uma agulha a outra, que constitui a malha que pode se transformar em peças para se vestir. Mas tecer à mão mostra a impossibilidade de total simetria e perfeição. O tricô que eu trago aqui apresenta fios soltos e alguns pontos perdidos, resultando numa malha às vezes desparelha, mas feita à mão com muito carinho.

A tese em questão

A tese se chamava *De que são feitos os corpos antropofágicos: a participação de dançarinas e dançarinos em processos de realização coreográfica como fator de construção de corpos dançantes na obra de duas coreógrafas brasileiras* (Dantas, 2008). Escrita em francês, propunha um estudo da obra de duas coreógrafas brasileiras, Lia Rodrigues e Sheila Ribeiro, a fim de compreender como a participação na criação coreográfica poderia contribuir para a formação de dançarinas e dançarinos.

A pesquisa também teve por objetivo identificar manifestações de brasilidades nas duas coreografias analisadas: *Aquilo que somos feitos* (2000), de Lia Rodrigues/Lia Rodrigues Cia. de Danças e *Marché aux puces: nous sommes usagés e pas chères* (1999), de Sheila Ribeiro/*dona orpheline danse*, interrogando se tais manifestações de brasilidade impregnavam também os corpos dançantes.

Adotando uma abordagem etnográfica e utilizando a observação e a entrevista como principais instrumentos de produção de dados, foram realizados dois estudos independentes. Tais estudos apontaram que a participação ativa de dançarinas e dançarinos nos processos de realização coreográfica foi um dos principais aspectos da construção de corpos dançantes no contexto de cada obra: a fim de propor materiais e procedimentos para criação coreográfica, as bailarinas e os bailarinos precisaram se distanciar de seus hábitos técnicos, interpretativos e criativos, reinventando seus corpos em função de um projeto artístico que se tornava também um projeto de vida.

O estudo encontrou na antropofagia e na noção de corpo antropofágico figuras fecundas para pensar sobre manifestações de brasilidades nas duas obras estudadas, destacando os seguintes pontos: uma consciência de ser colonizada; uma percepção das relações de poder intrínsecas à produção artística contemporânea; o trabalho em dança como possibilidade de resistência cultural; a mistura de técnicas, tradições, repertórios e procedimentos de criação que não aderem a um sistema de referência único; a irreverência e a ironia que permeiam as hibridações no contexto de cada coreografia e de cada corpo dançante.

Ponto 1

Ter feito os estudos de doutorado na UQAM possibilitou-me apropriar da produção acadêmica em dança, desenvolvida em língua francesa e inglesa, entre os anos de 1990 e início dos anos 2000. É importante ressaltar que, até início dos anos 2000, o acesso à internet e aos periódicos eletrônicos ainda era incipiente, e ter tido acesso a bibliotecas especializadas em artes e em dança alavancou minhas reflexões, principalmente nos temas relacionados à formação de dançarinas e dançarinos e à concepções de corpos dançantes.

Sobre a formação de dançarinas e dançarinos, postulei que isso passa pelo estudo de diferentes técnicas de dança e de outras práticas corporais (esportes e lutas, técnicas teatrais, práticas em educação somática, entre outras), pelo trabalho com diferentes coreógrafos e pela autoria e co-autoria de obras coreográficas. Mapeei autoras e autores que se dedicaram tanto a engendrar concepções de corpo dançante quanto a abordar as circunstâncias de formação de dançarinos

no âmbito da dança contemporânea. Assim, aponte que o corpo dançante pode se configurar como um corpo treinado, modelado, construído (Foster, 1997); um corpo fenomenológico e sensível (Fraleigh, 1987); um corpo social (Thomas, 2003); um corpo virtual e paradoxal (Gil, 2004); um corpo instável e em crise (Lepecki, 1998); um sistema aberto de troca de informações (Katz, 1994); um rizoma plástico, sensorial, motor e simbólico, melhor definido pelo termo corporeidade (Bernard, 2001); um laboratório da percepção (Souquet, 2005).

No que se refere especificamente à formação de dançarinos, constatei que uma parte dessa discussão centrava-se na assimilação de diferentes técnicas de movimento e no trabalho com inúmeros coreógrafos como a base de construção de corpos dançantes, prática esta que engendraria corpos ecléticos (Davida, 1993), híbridos (Louppe, 1996) ou corpos de aluguel (Foster, 1997). Em paralelo, destaquei estudos que defendiam a incorporação de práticas somáticas à formação de dançarinos, enfatizando o sentido cinestésico e a informação sensorial como pilares do ensino do movimento dançado (Fortin, 1996; Fortin; Long; Lord, 2002). Mapeei, ainda, autoras brasileiras como Graziela Rodrigues (1997) e Eluza Santos (1999), que propuseram concepções de corpos dançantes relacionados a contextos brasileiros.

Em estreita relação com essas proposições e com o intuito de ancorar reflexões sobre a construção de corpo dançante na prática da dança, desenvolvi uma compreensão dos processos de criação das obras analisadas, que me permitiu descrever as concepções de corpo elaboradas e vividas pelas coreógrafas, dançarinas e dançarinos durante esses processos.

Em consequência, tornou-se evidente que a criação coreográfica, por ser um fenômeno altamente complexo, que engloba planejamento, investigação, organização, reflexão, mas também imaginação, fantasia, permeabilidade e disponibilidade, interroga e desestabiliza as pessoas que dela participam, pois proporciona uma experiência do corpo em movimento que se afasta de modelos ou padrões construídos, tornando-se um importante fator de construção de corpos dançantes (Dantas, 2005).

Com isso, emergiram diferentes acepções do corpo dançante. As noções de corpo dançante como corpo treinado, heterogêneo e autônomo se referiam à formação e ao treinamento de cada intérprete em cada companhia. As acepções do corpo dançante como corpo íntimo, energético, engajado, vulnerável e amante

concernem à implicação dos bailarinos nos processos de criação coreográfica, revelando que os intérpretes integram a sua prática artística às experiências cotidianas mais ordinárias e mais íntimas, fazendo convergir sua energia e mesmo sua vida ao projeto coreográfico do qual fazem parte (Dantas, 2011).

Esse acesso à produção acadêmica nacional e internacional realizada nos início dos anos 2000 mostrou a força dos conceitos elaborados por estudiosos do campo da dança, permitindo questionar uma certa hierarquia epistemológica que privilegiava áreas como a filosofia, a história, a sociologia, a semiótica, só para dar alguns exemplos, em detrimento de conhecimentos produzidos por pesquisadoras de dança. Busquei compartilhar essa convicção, que se tornou um *modus operandi*, nas disciplinas da graduação e da pós-graduação, bem como nas orientações de trabalhos de conclusão de curso, de mestrado e de doutorado.

De modo semelhante, o estudo do corpo dançante e dos processos de criação coreográfica intensificou minha convicção na potência da prática artística como contínuo processo formativo e autoformativo. Assim, valorizei minha formação em dança moderna e contemporânea e o conhecimento que dela emanava, compartilhando esses conhecimentos adquiridos em disciplinas como Estudos em dança moderna e contemporânea e Estudos histórico-culturais em dança, principalmente junto às professora Cecy Franck e Eva Schul, pilares da dança contemporânea no Rio Grande do Sul e no Brasil.

Em paralelo com minha atuação acadêmica, reinvesti na minha atuação como artista de dança, trabalhando junto a Eva Schul/Ânima Cia. de Dança²² e a Eduardo Severino Cia. de Dança²³. Os espetáculos e projetos desenvolvidos nesses contextos renovaram meu fôlego como professora e pesquisadora; alguns, como o Projeto *Dar Carne à Memória* (Dantas, 2012), realizado com Eva Schul, vincularam-se de modo mais institucional ao Curso de Graduação em Dança, sob a forma de ação de extensão. Outros foram temas de comunicações e artigos (Dantas 2012a; Dantas, Silveira, 2018).

Penso, também, que o fato de estar envolvida com a produção de dança como dançarina - e não como coreógrafa ou diretora - desloca-me para um lugar de

22 A Ânima Cia. de Dança foi criada em 1991 por Eva Schul (1948), quando a coreógrafa retornou a Porto Alegre.

23 A Eduardo Severino Cia. de Dança foi fundada em 2000 por Eduardo Severino e Luciano Tavares, em Porto Alegre.

menos poder, menos certeza e muita entrega. Creio que isso me torna sensível e permeável às trocas nos diferentes contextos de atuação na universidade. Afinal, foi por acreditar na continuidade entre a dança e a vida e na promiscuidade entre o corpo dançante e o corpo cotidiano que me lancei nessas aventuras.

Ponto 2

A assimilação de métodos de pesquisa como a etnografia, a autoetnografia e a pesquisa baseada na prática, que favorecem o desenvolvimento de pesquisas em arte e em prática artística/coreográfica, redimensionaram minha produção acadêmica e meu fazer docente.

Na minha pesquisa de doutorado, utilizei a etnografia para compreender diferentes aspectos da prática artística e da vida das coreógrafas e das dançarinas e dançarinos que colaboraram nesta investigação, dentre os quais destaco: a) aspectos culturais, relacionados à influência de referências culturais, sociais e políticas na obra das coreógrafas escolhidas; b) aspectos especificamente artísticos, ligados à criação, manutenção e reconstrução de obras coreográficas; c) aspectos ligados à formação de dançarinas e dançarinos, em particular aos processos de construção de corpos dançantes relacionados à participação na criação coreográfica.

Desse modo, a abordagem etnográfica serviu para compreender o sentido que essas práticas coreográficas tiveram para dançarinas, dançarinos e coreógrafas que participaram da pesquisa, bem como possibilitou refletir sobre as relações entre tais práticas e os contextos culturais que as englobavam.

Operando com a observação participante e a entrevista como principais instrumentos de coleta e produção de informações, destaquei que a empatia cinestésica foi um modo de mediar a produção de dados durante o trabalho de campo, enfatizando a interação por meio da corporeidade da pesquisadora e das colaboradoras da pesquisa. O recurso à informação cinestésica foi uma maneira de evocar gestos e movimentos e de reviver alguns momentos importantes do trabalho de campo, tornando-se fundamental para a compreensão de aspectos técnicos e interpretativos dos processos coreográficos analisados, bem como para o entendimento de estratégias de criação, de aprendizagem e de assimilação de movimentos desenvolvidas por dançarinas, dançarinos e coreógrafas.

O outro instrumento utilizado foi a entrevista, que me permitiu aprofundar alguns temas que emergiram das observações dos ensaios. Tais práticas de pesquisa permitiram aguçar um olhar e uma escuta de/entre corpos (Dantas, 2007) e favoreceram uma análise e interpretação dos dados realizada por meio de trânsitos entre o problema de pesquisa, as categorias de análise, a informação em estado bruto, minha experiência em dança, o quadro teórico da pesquisa e outras perspectivas teóricas suscitadas pelo processo de análise.

Partindo dessa experiência, foi importante considerar também os limites da etnografia como metodologia de pesquisa em dança. Estou de acordo com Ciane Fernandes (2014), que tem advogado que a pesquisa em artes cênicas deve desenvolver abordagens metodológicas próprias, desestabilizando dicotomias como teoria e prática, corpo e mente, inteligível e sensível, acadêmico e artístico, racional e intuitivo. Por isso, tenho desenvolvido abordagens metodológicas em sintonia com a pesquisa guiada pela prática nos meus projetos mais recentes (Dantas 2019).

Uma das relações mais diretas que posso fazer entre minhas práticas de pesquisa e o ensino na Graduação em Dança é o trabalho na disciplina Pesquisa em Dança, obrigatória no nosso currículo. Nela, busco abranger paradigmas de produção do conhecimento; perspectivas de pesquisa extrínsecas e intrínsecas à dança; métodos qualitativos e quantitativos; pesquisas baseadas na prática e seus desdobramentos, como pesquisa performativa e a/r/tografia. As estudantes são assim provocadas a refletir sobre as especificidades da pesquisa em dança e a compreender a pesquisa científica e artística como formas de produção de conhecimento em dança a fim de elaborar problemas de pesquisa pertinentes aos estudos em dança.

Nos últimos tempos, tenho tido a alegria de poder compartilhar essa disciplina com a prof.^a dr.^a Aline Haas, que aborda os métodos quantitativos e suas relações com a ciência e a medicina da dança. Acredito que, para além dos métodos e técnicas de pesquisa, promovemos, nesta disciplina, o entendimento de que a pesquisa em dança é inseparável da experiência da dança e que os métodos e técnicas estão a serviço das interrogações de quem pesquisa dança.

Considero que a experiência da escuta radical do outro, dessa escuta que acontece pela interseção entre os sentidos e pela interpelação do corpo movente, tornou-me atenta aos desejos de pesquisadoras iniciantes e mais experimentadas.

Assim, tanto na graduação quanto na pós-graduação, tenho encarado os desafios de encontrar, junto com as orientadas, abordagens metodológicas que, para além dos desenhos e dos instrumentos consagrados, permitam responder a questões de pesquisa radicalmente ancoradas no corpo e na experiência da dança (Soares; Dantas, 2014; Silveira; Dantas, 2016).

Por fim, após a realização do doutorado, a autoetnografia permitiu refletir sobre minha experiência artística, em dois estudos que incluíram as coreografias *Bundaflor Bundamor* e *Tempostepegoquedelícia*, realizadas com a Eduardo Severino Cia de Dança. De uma experiência como observadora participante, nos estudos etnográficos, passei para uma experiência de participante observadora, nos estudos autoetnográficos. Em outras palavras, as sensações, percepções, sentimentos e pensamentos decorrentes da minha presença como artista envolvida na criação das obras investigadas por mim mesma constituíram os principais dados produzidos para análise e interpretação. Sendo assim, os estudos de *Bundaflor Bundamor* e *Tempostepegoquedelícia*, baseados na descrição das minhas sensações e impressões, levaram-me a uma reflexão sobre a exposição da intimidade do corpo nu em cena e a uma discussão sobre como essa exposição desestabiliza representações de gênero. Nesse processo, a autoetnografia favoreceu uma escrita íntima, que buscou reconhecer e questionar as estruturas e políticas de autoidentificação e desidentificação (DantasDANTAS, 2016).

Ponto 3

O último ponto que teço refere-se à utilização da antropofagia e do corpo antropofágico para pensar a construção de corpos dançantes relacionada a noções de brasilidades.

A antropofagia, movimento artístico que se desdobrou a partir da publicação do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, em 1928, propunha retomar a antropofagia ritual Tupi, a fim de realizar a devoração e a assimilação seletiva de repertórios artísticos, técnicos e culturais de diferentes origens, sintetizando novos produtos e restaurando seu próprio patrimônio cultural.

O corpo antropofágico serviu para compreender as relações estabelecidas entre coreógrafas e dançarinas e dançarinos durante os processos de realização

de *Aquilo de que somos feitos* (Lia Rodrigues Cia de Danças) e de *Marché aux puces/Liquidação Total* (Sheila Ribeiro/*dona orpheline danse*), que eu concebi como um duplo processo de apropriação, assimilação e transformação de corpos e de sensibilidades, caracterizando-se como uma entredavoração que engendra corporeidades e coreografias. Assim, postulei que corpos dançantes concebidos como corpos antropofágicos se constituem pela afirmação dos poderes do corpo, pois é o corpo que unifica as experiências.

Evoquei Suely Rolnik, para quem uma das características do modo antropofágico é “[...] a errância do desejo que vai fazendo suas conexões guiado predominantemente pelo ponto de vista da vibratilidade do corpo e sua vontade de potência” (Rolnik, 1998, p. 136). Nesse sentido, propus que o corpo antropofágico encarnava contextos sociais, através do contágio de signos criadores de outros signos e não através de um uso objetivo do contexto social, e, sempre, por meio da devoração seletiva de hábitos, ritos, símbolos e valores. Assim, o corpo antropofágico poderia se re-atualizar como um dos fundamentos existenciais da cultura. Em consequência, reiterarei que os corpos antropofágicos incorporavam utopias de resistência e transgressão, tentando resistir ao exotismo, enquanto manipulavam com ironia os estereótipos de nudez, sensualidade, ociosidade e permissividade. Por fim, enfatizei que os corpos antropofágicos transgrediam os limites entre a dança e a vida, por meio da transfiguração do corpo na obra coreográfica, da obra na vida, da vida na arte.

De todas as questões que emergiram dos meus estudos de doutorado, a escolha pela antropofagia e pelos corpos antropofágicos para tratar de brasilidades foi a que mais me trouxe incertezas; tanto que publiquei somente dois textos sobre o tema (Dantas 2011a; 2011b). No entanto, tenho a convicção de que a noção de corpos dançantes como corpos antropofágicos emergiu como consequência do contexto de realização da pesquisa.

Assim, ao fazer o doutorado no Canadá, no início dos anos 2000, num momento em que conceitos como multiculturalismo, mestiçagem, hibridação, contaminação e pós-colonialismo eram constantemente positivados, percebi que visitar a antropofagia seria um modo de visibilizar um pensamento sobre hibridação cultural desenvolvido fora do eixo América do Norte-Europa. Tal escolha, por si só, já representava uma resistência às teorias hegemônicas sobre produção artística e cultural em voga nessa época.

Sendo assim, defini que assumir uma postura antropofágica implicaria em assumir a impossibilidade de reivindicar pureza de tradições e criações originais, pois as contaminações decorrentes tanto dos desejos quanto das relações assimétricas de poder seriam sempre inevitáveis. Mas, ao mesmo tempo, assumir uma postura antropofágica seria propor uma inversão desse processo, transformando a violência da invasão em uma possibilidade de recriação. As metáforas de consumo de carne humana, como a antropofagia, sempre soaram violentas; mas naquele momento eu as percebia como uma das estratégias de afirmação cultural, artística e política nos países de economia periférica como o Brasil.

Passados mais de 15 anos, percebo que a escolha pela antropofagia reverbera ainda de algum modo na minha busca por novos referenciais para pensar a produção coreográfica contemporânea brasileira nas suas singularidades e complexidades. Encontro em autoras como Beatriz Azevedo (2018) e Suely Rolnik (2021) um tensionamento e um redimensionamento da antropofagia.

Como ressalta Azevedo, Oswald de Andrade, para além de compreender “[...] a antropofagia ritual entre os Tupi, inventou o seu mito antropófago, engendrou uma trama conceitual e ritualizou sua poética” (Azevedo, 2018, p. 210). Devorar o inimigo mais valente, mas devorar também o colonizador. Nesse sentido, a força da antropofagia resiste justamente por nos lembrar que o antropófago vive em nós não como passado a ser recuperado, não enquanto identidade nacional, mas “[...] como dimensão vital e necessária, uma fonte matriarcal de desejo lúdico que questione as dominações patriarcais, do estado, da família, da religião, da lógica, da gramática” (Azevedo, 2018, p. 215).

Já Rolnik adverte que “[...] se a antropofagia é, de fato, uma marca do modo de produção da subjetividade e da cultura no Brasil [...] há poucas razões para alegrar-se” (p. 23). Para a autora, a micropolítica antropofágica pode tanto representar uma “[...] potente incorporação da presença viva do outro na transfiguração de si e do mundo” quanto “[...] uma incorporação acrítica da política de produção da subjetividade introduzida pelo capitalismo contemporâneo” (Rolnik, 2021, p. 23).

Questiono-me, então e cada vez mais, sobre as possibilidades da antropofagia contribuir para uma atitude crítica em relação tanto à hegemonia da produção de conhecimento oriunda do norte global quanto às nossas próprias práticas pedagógicas no âmbito da universidade pública brasileira.

A necessidade de descolonizar o sistema acadêmico brasileiro e o ensino da dança nas universidades, trazidas por pesquisadoras como Luciane da Silva (2017), Marilza Oliveira da Silva (2016), Manoel Gildo Alves Neto (2019), José Carvalho e Jualina Flórez-Flórez (2014), mas, principalmente, pelas estudantes negras e sua militância antirracista, desestabilizou muitas das minhas convicções. Não me arrisco a dizer que já consigo responder a essas demandas urgentes e necessárias. Tenho buscado novos referenciais teóricos, artísticos e pedagógicos, mas, sobretudo, tenho tentado falar menos, ouvir sempre, acolher pensamentos discordantes e trazer propostas não hegemônicas de ensino da dança, principalmente por meio de parceria com mestrandas e doutorandas que operam com referenciais e práticas decoloniais e afrocentradas (Dantas; Duarte; Baptista, 2016). Mas estou longe, muito longe, de responder adequadamente e tenho questionado os limites da minha contribuição aos cursos de graduação em dança nesse momento.

Mesmo que pareça paradoxal, continuo a investir em inserção acadêmica internacional, por meio de intercâmbios com o Departamento de Dança da Universidade Paris 8 (França) e com o Centro de Pesquisa em Dança da Universidade de Coventry (Reino Unido). Conjuntamente com os projetos desenvolvidos no âmbito da Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo e dos Arquivos Digitais em Dança, tenho desenvolvido uma reflexão sobre o campo da dança no Brasil, cotejando as experiências de outros países. Tenho ressaltado a necessidade de interrogar a geografia dos estudos em dança, a centralidade européia e o estadunidense na produção do conhecimento acadêmico em dança, a consequente preponderância da produção em língua inglesa e a (in)visibilidade da produção em língua portuguesa (Silva; Dantas, 2017; Dantas, 2020).

Considerações ou não vou arrematar o tricô

Retomando o tom confessional do início - ou continuando, porque talvez eu nunca tenha saído dele - quero dizer que não sei como terminar esse texto. Entre outras coisas tão relevantes que povoaram minha trajetória nesses mais de 20 anos, estão o nascimento do meu filho e sua maioridade em meio à pandemia da covid-19.

Estamos atravessadas pela incompreensível morte de tantas pessoas; pelo sofrimento das que vivem em situação de insegurança alimentar; pelo afrontamento

aos povos indígenas e seus direitos à viver nos seus territórios; pela violência infringida à população negra, bem como às pessoas LGBTQI+; pela precarização do trabalho em diversas profissões, mas principalmente pela precarização do trabalho de professoras e professores; pela políticas genocidas e ecocidas praticadas no Brasil e no mundo. A tristeza me toma e eu me defendo achando-a, como direi, tão egoísta e tão pequeno-burguesa. E ao invés de escrever o final desse capítulo, eu queria me refugiar em colo macio, me renovar em um banho de mar, me perder em uma festa de rua e vibrar em uma pista de dança.

Uns instantes de pausa na escrita me sopram que não posso terminar assim, pois também sou feita de alegria, energia, vitalidade. Se hoje elas estão adormecidas, trago Rolnik para me ajudar a despertá-las:

O afeto traz para nossa subjetividade-corpo a presença viva do outro. É por esse afeto de vitalidade que avaliamos se outro em questão produz um efeito de intensificação ou de enfraquecimento das forças vitais específicas que nos compõem. O efeito dessa presença viva em nós não tem linguagem que o expresse; teremos que criá-la em um processo cujo resultado é sua performatização numa obra de arte, num modo de existir, sentir ou pensar, numa forma de sociabilidade, de sexualidade, etc. (Rolnik, 2021, p. 28).

Referências

ALVES NETO, Manoel Gildo. *Falarfazendo dança afro-gaúcha: ao encontro com Mestra Iara*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: SESI-SP, 2018.

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre national de la danse, 2001.

DANTAS, Mônica. *Ce dont sont faits les corps antropophages: la participation des danseurs à la mise en œuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps*

dansants chez deux chorégraphes brésiliennes. Tese (Doutorado em Études et pratiques des arts) – Université du Québec à Montréal, Montreal, 2008.

CARVALHO, José; FLÓREZ-FLÓREZ, Juliana. *The Meeting of Knowledges: a project for the decolonization of universities in Latin America*. *Postcolonial Studies*, v. 17, n. 2, p. 122-139, 2014.

DAVIDA, Dena. *Le corps éclectique*. *Cahiers du théâtre jeu/Find*, p. 19-33, 1993.

DANTAS, Mônica. *De que são feitos os dançarinos de “aquilo...”: criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea*. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, maio/ago. 2005.

DANTAS, Mônica Fagundes. *A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança*. *Revista da Fundarte, Montenegro* n.13/14, p. 13-18, 2007.

DANTAS, Mônica Fagundes. *O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea*. *Do corpo: ciências e artes*, v. 1, n. 1, p. 111-127, 2011.

DANTAS, Mônica. *Corpos em trânsito/Corpos antropofágicos: criação coreográfica e construção de corpos dançantes em Marché aux puces*. In: NORA, Sigrid (org.). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011a, p. 13-23.

DANTAS, Mônica. *Anthropophagic Bodies in Flea Market: A Study of Sheila Ribeiro's Choreography*. In: DAVIDA, Dena (org.). *Fields in Motion: Ethnography in the Worlds of Dance*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011b, p. 339-359.

DANTAS, Mônica Fagundes. *Desejos de memória: procedimentos de recriação de coreografias de Eva Schul*. *Cena*, n. 2, p. 3-27, 2012.

DANTAS, M. F. *Evocar, reapropriar-se, impregnar: ações poéticas para dar carne à memória*. *Anais do VII Congresso da ABRACE*, 2012a, p. 1-5.

DANTAS, Mônica Fagundes. *Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia estudos em dança*. Urdimento, v. 2, n. 27, p. 168-183, 2016.

DANTAS, Mônica Fagundes. *Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 176-199, 2019.

DANTAS, Mônica Fagundes. *Dance Studies in Brazilian Universities: Enhancing Dance Fields and Interrogating Dance Studies Geography*. In DAVID, Ann.; HUXLEY, Michael; WHATLEY, Sarah. (orgs.). *Dance Fields: Staking a Claim for Dance Studies in the Twenty-First Century*. Londres: Dance Books, 2020, p. 105-131.

DANTAS, Mônica Fagundes; DUARTE, Cíntia; BAPTISTA, Giulia. *Entrevista com Iara Deodoro*. In A. TOMAZZONI, M. DANTAS, W. FERRAZ. *Escritos da dança 1: olhares da dança em Porto Alegre*. Porto Alegre: Canto-Cultura e Arte, 2016b, p. 50-61.

DANTAS, Mônica Fagundes; SILVEIRA, Paola Vasconcelos. *Um tango em clave e Ensaio para Chantal: traçando elementos para compreensão das danças performativas*. Vis, Revista do Mestrado em Artes da UNB, v. 17, n.1, p. 102-121, 2018.

FERNANDES, Ciane. *Pesquisa somático-performativa: sintonia, sensibilidade, integração*. Art Research Journal, Natal, v. 1, n.2, p. 76-95, 2014.

FORTIN, Sylvie. *L'éducation somatique: nouvel ingrédient de la formation pratique en danse*. Nouvelles de danse, n. 28, p. 15-30, 1996.

FORTIN, Sylvie; LONG, Warwick; LORD, Madeleine. *Three Voices: researching how somatic education informs contemporary dance technique classes*. Research in Dance Education, v. 3, n. 2, p.155-179, 2002.

FOSTER, Susan Leigh. *Dancing Bodies*. In: DESMOND, Jane (org.). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press, 1997, p. 235- 257.

FRALEIGH, Sondra Horton. *Dance and Lived Body*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

KATZ, Helena. *A dança é o pensamento do corpo*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1994.

LEPECKI, André. *Rien, pas même le corps*. *Nouvelles de danse*, n. 34/34, p. 114-122, 1998a.

LOUPPE, Laurence. *Corps hybrides*. *Art Press*, n. 209, 1996, p. 54-59.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, Pesquisador, Intérprete: Processo de Formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PAVIANI, Jayme. *O ensaio como gênero textual*. In: *Anais do V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais*. Caxias do Sul, 2009, p. 1-6.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade Antropofágica*. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Paulo. *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s*. São Paulo: A Fundação, 1998, p. 128-136.

ROLNIK, Suely. *Antropofagia Zumbi*. São Paulo: n-1 Edições/Hedra, 2021.

SANTOS, Eluza Maria. *The Dancing Voice of Culture: an ethnography of contemporary dance in Vitória, Brazil*. Tese (Doutorado em Cultural Studies) – Texas Woman's University, Denton, 1999.

SILVA, Luciane da. *Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campina, Campinas, 2017.

SILVA, Marilza Oliveira da. *Ossain como poética de uma dança afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SILVA, Suzane Weber; DANTAS, Mônica Fagundes. *O estudo do gesto na encruzilhada das práticas e conceitos: apontamentos para a reflexão sobre encontros de pesquisadores franco-brasileiros no Colóquios Artes do Gesto*. Cena, n. 22, p. 324-338, 2017.

SILVEIRA, Paola Vasconcelos; DANTAS, Mônica Fagundes. *Estudo de materialidades em movimento: um recorte do processo de “Um tango em clave”*. Revista da Fundarte, v. 16, n. 31, p. 27-40, 2016.

SOARES, Andréa Moraes; DANTAS, Mônica Fagundes. *Um olhar transversal para as danças do mundo*. Conceição/Conception, v. 3, n.1, p. 53-62, 2014.

SOUQUET, Anne. *Le corps dansant: un laboratoire de la perception*. In: CORBIN, Courtine; VIGARELLO, Georg (orgs.). *Histoire du corps*. Paris: Seuil, 2005, p. 394-415.

THOMAS, Helen. *The body, dance and cultural theory*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003.