



Batuko

Arte, Cultura e linguagens
corporais e visuais

CONPolítica



Não temos corpos.
Nós somos os corpos!

Batuko

Arte, Cultura e linguagens corporais e visuais

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

REITORIA

Roque do Nascimento Albuquerque
Reitor pro tempore

Claudia Ramos Carioca
Vice-Reitora pro tempore

Joaquim Torres Filho
Chefe de Gabinete

PRÓ-REITORIAS

Antônio Célio Ferreira dos Santos
Pró-Reitor de Planejamento

Artemisa Candé Monteiro
Pró-Reitora de Relações Institucionais

Carlos Mendes Tavares
Pró-Reitor de Extensão, Arte e Cultura

Geranilde Costa e Silva
Pró-Reitora de Graduação

James Ferreira Moura Junior
Pró-Reitor de Políticas Afirmativas e Estudantis

José Olavo da Silva Garantizado Junior
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Leonardo Teixeira Ramos
Pró-Reitor de Administração

Arte da Capa



Trabalho Coletivo da turma que integrou o componente curricular do curso de Sociologia, Corpo e Política, ministrado pela professora Anne Sophie Gosselin, 2019, Unilab/CE.

"Arte, cultura e linguagens corporais e visuais" é pertencente à Batuko: Revista Cadernos de Arte e Cultura da Unilab. Visa – em sentido geral – ao aprofundamento de reflexões acerca das múltiplas articulações entre Universidade, comunidade, arte, cultura e educação a partir de miradas diversas.

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Campus da Liberdade (Sede Administrativa)
Avenida da Abolição, 3 – Centro | CEP.: 62.790-000 | Redenção – CE – Brasil

Sumário

| | |
|---------------------------|----|
| Apresentação | 04 |
|---------------------------|----|

Bloco 1

| | |
|--|----|
| Danças tradicionais da Guiné-Bissau e do Brasil: experiências de encontros e aprendizados entre os grupos de extensão Cabaz Garandi (Unilab) e Coletivo Matuba (Unirio) em tempos de suspensão Alarisse Mattar, Cidália Mendes Correia Tavares, Drielle Moura, Dudu Pereira, Jacques Mário Almeida Lé, Juliana Manhães, Lia Dias Laranjeira | 08 |
|--|----|

| | |
|---|----|
| O Grupo de extensão Cabaz Garandi no Recôncavo Baiano: Ritmos e danças tradicionais da Guiné-Bissau em oficinas e apresentações Ailton Gomes, Binto Traule, Ró Gilberto Gomes Cá | 17 |
|---|----|

| | |
|---|----|
| Cosmologia Bantu-Kongo e Corporeidade na Capoeira Angola: Um diálogo possível Glauciane da Silva Souza, Elizia Cristina Ferreira | 26 |
|---|----|

Bloco 2

| | |
|---------------------------------|----|
| [#tramos, n.2] Jo A-mi | 32 |
|---------------------------------|----|

| | |
|--|----|
| Dança das Linhas: Uma (A)Bordagem Poética da Obra "Tramas Decoloniais" Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva, Rosana Taynara Braga Reis | 40 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| Dobras do percurso criativo Rosália Menezes | 46 |
|--|----|

Bloco 3

| | |
|---|----|
| Experimentações artísticas em tempos de isolamento social: multicaminhos de (re)produção e fruição nas universidades Renata Aguiar Nunes | 55 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| Arte e corpo-protesto: Reflexões sobre a adaptação de artistas e suas inflexões em meio à pandemia COVID-19 Ana Cássia Alves Cunha e Michel Vincent de Oliveira Sampaio | 64 |
|--|----|

Curadoria

| | |
|---|----|
| "Lugar de fala: Ativismo de Guto Oca" Guto Oca | 71 |
|---|----|

Apresentação

O Dossiê "*Arte, cultura e linguagens corporais e visuais: Experimentações no (des)limite da Unilab*", que ora apresentamos como parte da Revista Digital "Cadernos de Cultura e Arte", gerida pela Coordenação de Arte e Cultura da Pró-Reitoria de Extensão, Arte e Cultura da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), como bem adianta o título é composto por ensaios que agregam reflexões verbais e narrativas visuais, sobre investigações, práticas e experiências das relações e dos entrelaçamentos entre arte, cultura, linguagens corporais e visuais no âmbito das práticas culturais na universidade, com base nas experiências realizadas no contexto dos *campi* da UNILAB. Assim, privilegiamos ensaios - oriundos das investigações de projetos de pesquisa e extensão, bem como de experiências no âmbito do ensino - que partilhem compreensões acerca de desafios, possibilidades e potencialidades (epistemológicas, teóricas ou metodológicas) concernentes às citadas relações, em particular no contexto atual da pandemia.

O corpo sempre esteve presente na história e nesse sentido pode ser considerado como produto e produtor de sentidos e de discursos. Um dos vértices da produção artística é a relação entre arte e vida, uma das grandes questões colocadas pela História da Arte, representada, metaforicamente, na utilização do corpo. Nesse sentido o corpo recorrentemente aparece como tema, como geografia, como suporte da matéria, como motor da própria arte, como representação

exibida graficamente (desenho, gravura, fotografia, vídeo e cinema), como figura na atividade pictural e na construção de objetos e esculturas mas aparece também como sujeito em movimento, como ferramenta performática, como saber sensível encarnando as emoções, as reivindicações, as crenças e as regras do jogo complexo das relações humanas. Através do corpo e suas imagens, a criação artística expressa, revela, manipula e até subverte as relações de poder e dominação inscritas no que há de mais íntimo em nós. Nó entre o privado e o público, entre o que se pode mostrar e o que se deve esconder, o corpo materializa nossa identidade, nossa história, nossas potencialidades, nossos desejos e condiciona nossas possibilidades de expressão e comunicação. As linguagens corporais e visuais tradicionalmente fazem parte da criação e da produção material e imaterial, sendo que há séculos, no continente africano como nas Américas, os seres humanos utilizam o corpo e suas imagens como veículo de conexão entre o mundo visível e invisível. Na contemporaneidade, as experimentações performáticas individuais ou coletivas fazem da corporeidade uma potência contestatória.

Com base nessas breves considerações nosso dossiê apresenta ensaios que narram investigações, experiências, ações e projetos de pesquisa e extensão que têm, no horizonte maior de sua abrangência, problematizado a relação dessas manifestações culturais e artísticas desenvolvidas na Unilab e seus entornos. Objetivando provocar e possibilitar

reflexões que abram caminhos de possíveis análises acerca da temática proposta, *Arte, cultura e linguagens corporais e visuais*, apresentamos alguns questionamentos que atravessam este dossiê. De que forma a arte e a cultura, especialmente as produções híbridas—artes corporais e linguagens visuais—são ou podem ser propositivos de um modelo diferenciado de universidade para a Unilab? Como, nesse tempo de confinamento dos nossos corpos, de distanciamento físico, a produção artística e cultural mediada pela tecnologia digital nos levou a pensar e talvez reinventar nosso lugar de aluno, professor, pesquisador, técnico, etc. na universidade, nossas relações familiares, profissionais e afetivas, enfim, nossa existência? Por fim, extrapolando o âmbito das perguntas para além da nossa universidade podemos ainda nos questionar, qual o lugar e potencial da arte e cultura no ensino universitário no Brasil? Esclarecemos que, as perguntas aqui postas não necessariamente foram respondidas. Os autores se apropriaram delas a partir das suas experiências, ampliando-las e lançando dúvidas e inquietações para pensar o passado recente da instituição, mas sobretudo seu presente e futuro.

Buscamos, desse modo, reunir ensaios que possam dar a ver alguns dos caminhos percorridos por docentes, técnicas/os, estudantes em diálogo com as temáticas da arte e da cultura na instituição e suas ressonâncias e intercâmbios com outros grupos, espaços e agenciamentos da cultura, da arte e da produção acadêmica. Este dossiê reúne autoras/es com experiências ricas, diversas e substantivas para refletir sobre todas essas questões que estão entrecruzadas, e são elas, ao nosso olhar, indissociáveis. Apresentamos textos de docentes, técnicas/os, estudantes e artistas, que estão coletivamente envolvidas/os com práticas, reflexões, construções de epistemologias, percursos e experiências no âmbito da Unilab e fora dela estabelecendo intersecções com

outras/os interlocutoras/os e outros modos de saber, fazer e saber fazer.

Os artigos que compõem este dossiê, "*Arte, cultura e linguagens corporais e visuais: Experimentações no (des)limite da Unilab*", se interrelacionam propondo olhares, abordagens e reflexões renovadas acerca das questões propostas numa perspectiva multidisciplinar, buscando a construção de outras epistemologias para pensarmos nossa contemporaneidade. Para melhor apresentar os ensaios selecionados nesse número, decidimos reunir em um primeiro bloco os textos que contam narrativas de experiências de performances culturais que se valem de múltiplas linguagens e tensionam o corpo em sua relação intrínseca aos temas ligados às práticas da dança, da música, dos gestos e adereços e das dimensões performativas da capoeira, particularmente os ensaios intitulados, *Danças tradicionais da Guiné-Bissau e do Brasil: experiências de encontros e aprendizados entre os grupos de extensão Cabaz Garandi (Unilab) e Coletivo Matuba (Unirio) em tempos de suspensão*, de autoria coletiva entre docentes das instituições Unilab/Malês/BA-Unirio/RJ e estudantes de ambas universidades, Alarisse Mattar, Cidália Mendes Correia Tavares, Drielle Moura, Dudu Pereira, Jacques Mário Almeida Lé, Juliana Manhães, Lia Dias Laranjeira; em ressonância ao ensaio citado segue-se com o relato de experiência intitulado, *O Grupo de extensão Cabaz Garandi no Recôncavo Baiano: Ritos e danças tradicionais da Guiné-Bissau em oficinas e apresentações*, escrito por Ailton Gomes, Binto Traule, Ró Gilberto Gomes Cá, bacharéis e licencianda/os da Unilab/Malês. Ainda nesse primeiro bloco apresentamos o ensaio *Cosmologia Bantu-Kongo e Corporeidade na Capoeira Angola: Um diálogo possível*, de autoria conjunta de Glauçiane da Silva Souza, estudante graduanda em Ciências Sociais da Unilab e Elizia Cristina Ferreira, docente e coordenadora do curso de Humanidades – IHL/ Malês/BA.

Em seguida, no segundo bloco, selecionamos ensaios que discutem práticas do corpo estabelecendo um profícuo diálogo com as práticas das artes visuais de maneira geral. Apresentamos inicialmente o ensaio visual intitulado [#tramos, n.2] *Ensaio poético-visual e segunda parte de uma ocupação artística*, de autoria de Jo A-Mi, docente do Instituto de Humanidades da Unilab/CE. Tal ensaio se configura como parte de uma experimentação híbrida de poesia com fotografia resultante da pesquisa de pós-doutorado intitulada “Mulheres e Arte Urbana: narrativas da cena de Belo Horizonte” (Escola de Belas Artes UFMG/BH). Em seguida segue o ensaio proposto por Geysa Danielle Barbosa de Moura Silva, mestranda do Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Humanidades da Unilab/CE e Rosana Taynara Braga Reis, pesquisadora, Bacharela em Jornalismo, Universidade Federal do Ceará (UFC) e técnica da Unilab/CE, intitulado, *Dança das Linhas: Uma (A)Bordagem Poética da Obra “Tramas Decoloniais”*, resumidamente este ensaio discorre sobre a obra “Tramas Decoloniais” propondo também uma releitura poética, combinando as perspectivas das duas autoras. Na continuidade apresentamos o ensaio *Dobras do percurso criativo* no qual Rosália Menezes, docente da Unilab/CE, apresenta notas críticas sobre os processos de criação artísticos realizados durante o percurso da docência em arte na Unilab/CE e lança do conceito de Dobra, proposto pela filosofia de Gilles Deleuze.

Dentre esses há ensaios que chamam a atenção para o presente/agora e trazem à tona reflexões relacionadas às novas adaptações de artistas e *artistas* no atual contexto da pandemia COVID-19 e ou iniciativas que promovam experimentações artísticas - especialmente as artes visuais - em tempos de isolamento social. Sendo assim, criamos o terceiro bloco de ensaios. Primeiramente o trabalho apresentado pela

mestra em Letras, com ênfase em Literatura, pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e técnica da Unilab/CE Renata Aguiar Nunes, intitulado *Experimentações artísticas em tempos de isolamento social: multicaminhos de (re)produção e fruição nas universidades*, que aborda algumas considerações sobre a promoção da arte – em especial, no que tange às artes visuais – no espaço da universidade, em meio a um cenário marcado pela necessidade de isolamento social, a Unilab, por meio de sua Pró-Reitoria de Extensão (PROEX) assim como do Serviço de Saúde e Qualidade de Vida (SSQV), vinculado à Divisão de Saúde e Segurança do Servidor (DAS), da Superintendência de Gestão de Pessoas (SGP), passou a oferecer a discentes e servidores/as oportunidades de participarem, virtualmente, de experiências estéticas e diálogos pautados em linguagens artísticas, sobretudo em artes visuais. Para ilustrar essa iniciativa, abordaremos, aqui, duas ações, intituladas, respectivamente, “Tela Debate e Tela Crítica” e “Papo Virtual”. Dentro desse contexto de isolamento social, impulsionado pela pandemia, trazemos também o ensaio, *Arte e corpo-protesto: Reflexões sobre a adaptação de artistas e suas inflexões em meio à pandemia COVID-19*. Nele, os autores, Ana Cássia Alves Cunha e Michel Vincent de Oliveira Sampaio, discentes do BHU e do curso de Sociologia - Unilab/CE apresentam um debate relacionado às novas adaptações de artistas e artistas no atual contexto da COVID-19, potencializando questões a exemplo dessa: quais as inflexões e resistências desses corpos artistas para promover e exibir sua arte-protesto sem cair em armadilhas que tornem possíveis a manutenção do poder e controle sobre eles, junto aos artistas discentes da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira.

Por fim, criamos em nossa editoria uma sessão intitulada Curadoria, cujo objetivo é ampliar nossos horizontes visuais e formação do olhar,

onde apresentamos um artista convidado e uma obra que conversa com a temática do supracitado dossiê e, no horizonte maior de sua abrangência, discute a arte negra brasileira e suas potências para abrir o debate sobre representatividade, corpo negro e racismo. Nesse espaço, **Curadoria**, convidamos o artista e pesquisador brasileiro, Guto Oca, que apresenta a foto-performance "*Lugar de fala: mata*" que surge como resultado de sua vivência na Arapuca Arte Residência, localizada no Município do Conde-PB no período de dezembro de 2018 à fevereiro de 2020, por meio do projeto *Movimento Arapuca*, organizado pela Curadora Paraibana Valquiria Farias. Além da imagem foto-performance, que pode ser impressa e fazer parte de sua coleção de arte, solicitamos ao artista um texto de apresentação de sua autoria privilegiando a fala em primeira pessoa.

Desejamos a todas e todos uma boa leitura!

Anne Sophie Marie Frederique Gosselin
Joana D'Arc de Sousa Ilma

Alarisse Mattar¹
Cidália Mendes Correia Tavares²
Drielle Moura³
Dudu Pereira⁴
Jacques Mário Almeida Ié⁵
Juliana Manhães⁶
Lia Dias Laranjeira⁷

Danças tradicionais da Guiné-Bissau e do Brasil: experiências de encontros e aprendizados entre os grupos de extensão Cabaz Garandi (Unilab) e Coletivo Matuba (Unirio) em tempos de suspensão

INTRODUÇÃO

A pandemia da covid-19 e as restrições aos encontros presenciais nos fizeram repensar as atividades planejadas com os grupos de extensão participantes do intercâmbio: Cabaz Garandi (Unilab), com trabalho sobre danças tradicionais da Guiné Bissau e coordenado por Lia Laranjeira, professora de Arte Africana e Afro-Brasileira na Educação; e Coletivo Matuba (Unirio), com prática e pesquisa em torno das manifestações tradicionais brasileiras de matriz africana e afro-ameríndia, coordenado por Juliana Manhães, professora de Movimento e Dança⁸. A partir dos

debates organizados pelo Coletivo Matuba⁹, a coordenadora do Cabaz Garandi identificou as aproximações entre os dois grupos de extensão, considerando seus interesses comuns e as possibilidades de trocas.

Daí surgiu a proposta de construção de um projeto compartilhado — nomeado “Intercâmbios Afro-Atlânticos: danças tradicionais da Guiné-Bissau e do Brasil” —, no intuito de reunir estudantes, pesquisadores e grupos culturais, de origem e de lugares diferentes, em um mesmo espaço virtual. O projeto tem como intenção promover a troca de experiências e conhecimentos sobre

1. Bacharela em Artes Cênicas (Unirio).

2. Bacharela em Humanidades e estudante do curso de Pedagogia do IHL (Unilab/Malês).

3. Estudante do curso de Direção na Escola de Teatro (Unirio).

4. Estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades do IHL (Unilab/Malês).

5. Estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades do IHL (Unilab/Malês).

6. Professora da Escola de Teatro da Unirio e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma universidade.

7. Professora do Instituto de Humanidades e Letras (Unilab/Malês).

8. Juliana Manhães e Lia Laranjeira se conheceram na cidade de Maputo (Moçambique), durante a realização de suas pesquisas de doutorado e se aproximaram também com interesse nas conexões entre os seus respectivos campos de investigação. A partir do trabalho de campo em Moçambique, Lia co-organizou um intercâmbio entre mestres/as e brincantes do congado de Minas Gerais, mestres/as da comunidade makonde em Maputo e grupos artísticos e culturais da capital de Moçambique. Os encontros aconteceram em Maputo, em 2014, com o apoio do Ministério da Cultura (Brasil), da Embaixada do Brasil em Maputo e do Centro Cultural Brasil-Moçambique. Juliana, por sua vez, organizou intercâmbio com a mestra makua Mama Saquia Rashid no Rio de Janeiro e mediu a realização de oficinas e apresentações de artistas moçambicanos na mesma cidade. De certa forma, o intercâmbio organizado pelos grupos de extensão Cabaz Garandi e Coletivo Matuba também é um desdobramento dessas experiências anteriores.

9. Os debates aconteceram no âmbito do “Cine Popular”, a partir da seleção de filmes realizados por mestres/as e pesquisadores/as das manifestações culturais brasileiras de matriz afro-indígena.

manifestações culturais da Guiné Bissau e do Brasil, em especial, aquelas de matriz afro-indígena. As primeiras experiências desta série de intercâmbios, ainda em curso, aconteceram nos dias 14 e 16 de julho com apresentação teórica e vivências das manifestações tradicionais da Tina (Guiné Bissau) e do Tambor de Crioula (Maranhão, Brasil).

Com a realização desses dois primeiros encontros, sem a participação de um público externo, havia a intenção de se criar uma maior aproximação e cumplicidade entre os grupos para, então, se pensar em atividades on-line, construídas em parceria e abertas ao público. Um dos frutos deste intercâmbio é a produção coletiva do presente ensaio. Neste trabalho, apresentamos as ações dos grupos de extensão; discutimos os desafios enfrentados pelos grupos na atual conjuntura; relatamos as experiências do intercâmbio virtual e seus aprendizados; e destacamos a importância dos saberes populares e das manifestações tradicionais no currículo e no espaço universitário.

CABAZ GARANDI E COLETIVO MATUBA: DANÇAS TRADICIONAIS NA UNIVERSIDADE

O Cabaz Garandi foi criado no ano de 2017, sem esta denominação, por iniciativa das estudantes bissau-guineenses do campus dos Malês, Vânia Virgínia M. C. Tavares, Alamada Bidiandé, Vitória Có, Zinha Nanque, Anisia Nghabo, Lauci Correia e Aua Sila. A formação inicial do grupo remete à apresentação da dança da Tina, protagonizada pelas estudante citadas, em comemoração ao 43º aniversário de independência da Guiné-Bissau (24 de setembro de 1974) no campus dos Malês. No mesmo ano, o Cabaz Garandi cresceu em número de integrantes, e por meio do Whatsapp, passaram a escolher as danças e músicas a serem ensaiadas regularmente. Em janeiro de 2019, o grupo foi institucionalizado como projeto de extensão com a denominação: "Cabaz Garandi: Ritmos e Danças Tradicionais da Guiné-Bissau", sob a coordenação do professor Carlos Guerola. Dessa forma, o grupo

iniciou os trabalhos de pesquisa relacionados à cultura da Guiné-Bissau, no intuito de preparar oficinas a serem realizadas em escolas do município de São Francisco do Conde e na Unilab, além das apresentações em eventos organizados pela Unilab e pela prefeitura de São Francisco do Conde.

O nome Cabaz Garandi remete a um artefato cultural de grande importância na sociedade guineense, conhecido em língua crioula como cabaz (cabaça em português), que simboliza a unidade de diversas pessoas por uma só causa. Cabaz é o nome dado a qualquer recipiente usado para se colocar comida durante a refeição. Na Guiné-Bissau, geralmente as refeições se realizam coletivamente. Garandi, em português, significa grande. Então, Cabaz Garandi, metaforicamente, é um espaço amplo de promoção da irmandade e de expressão da guinendade. A cabaz também é um elemento fundamental da dança da Tina, pois compõe o instrumento de percussão de mesmo nome, indispensável na prática da dança em roda.

No ano de 2020, sob coordenação da professora Lia Laranjeira, o projeto de extensão foi cadastrado com foco na realização de intercâmbios com o grupo de jovens aprendizes de música do projeto Rumpilezzinho e com grupos culturais do Recôncavo Baiano, como as Paparutas da Ilha do Paty, o Lindroamor localizado no centro de São Francisco do Conde, o Samba de Roda Raízes de Acupe, dentre outros. Atualmente, o grupo é formado por treze membros ativos, quase todos bissauguineenses, com exceção de uma brasileira. É importante destacar que hoje existe a intenção de incorporar ao grupo novos integrantes de outros países, visando a ampliação das trocas e a integração dentro do Cabaz Garandi e na Unilab.

Para aprimorar a dança e aprender novas coreografias, os participantes do grupo costumam se reunir aos sábados em uma das salas da Unilab. As coreografias são escolhidas geralmente por Dudu Pereira que também orienta os ensaios. Essas coreografias e a própria experiência do grupo são inspiradas na atuação dos *Netos de Bandim*¹⁰,

10. Para conhecer mais sobre o grupo, ver o canal "Netos de Bandim" no YouTube.

um grupo cultural 10 da Guiné-Bissau conhecido pela divulgação da cultura bissau-guineense pelo mundo. Antes da pandemia, os integrantes do grupo não tinham muito tempo para estarem juntos e conversar em razão das demandas da universidade, de modo que aproveitavam a ocasião dos ensaios para trocar experiências e afetividades, conversar e brincar. O momento dos

ensaios representa um espaço para se compartilhar memórias, sobretudo, das brincadeiras de infância. Nessa ocasião, os integrantes do grupo, por meio dos ritmos e danças praticados, trazem à tona suas identidades culturais balanta, pepel, fula, mandjaco, mandinga, bidjugu, dentre outras, mas também o sentimento de unidade ou de *guinendade*.

Figura 1. Apresentação do Cabaz Garandi na comemoração da independência de Guiné-Bissau no campus dos Malês, 2019.



Fonte: Cabaz Garandi.

Figura 2. Roda do Coletivo Matuba no jardim da Unirio, 2019.



Fonte: Coletivo Matuba.

O Coletivo Matuba iniciou sua trajetória no ano de 2014, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), por um movimento de estudantes que, indignados com a deficiência da grade curricular dos cursos de Teatro e de Música, abriram caminhos e espaços para os estudos das culturas brasileiras de raízes afro-ameríndias. Nesse movimento, os estudantes reivindicaram a necessidade de incluir os saberes de tradições orais dentro da universidade. Na tentativa de tentar suprir essa falta curricular, o grupo colaborou para uma série de ações que propõe intercâmbio com mestres/as das culturas populares, pesquisadores, educadores e brincantes.

A primeira produção do Coletivo foi a criação de uma disciplina optativa assinada pelo professor Zeca Ligiéro e coordenada pela professora Juliana Manhães, que na época ainda não integrava o corpo docente da universidade. Os encontros ofereciam a cada semana um grupo diferente de cultura popular para ministrar uma aula. A disciplina foi aberta para todos os cursos e também para a comunidade com a participação de diversos grupos e mestres/as da cultura popular, contemplando treze ritmos e danças do Brasil.

Ao longo dos cinco anos de atuação do Coletivo Matuba, muitos dos estudantes se formaram com trabalhos de conclusão de curso relacionados ao grupo. Com a conclusão da graduação por parte de diversos integrantes, houve a necessidade da renovação de agentes brincantes para a continuidade das atividades na universidade. É preciso considerar também, que dentro desta linha histórica de acontecimentos junto à instituição, as políticas afirmativas são implementadas, modificando ainda mais o cenário universitário, quanto à presença de corpos e territórios socialmente periféricos. Esse novo contexto reforçou ainda mais as demandas pela inclusão de saberes descentralizados e de uma concepção artística, científica e acadêmica que não quer apenas produzir para a academia. Mas também quer produzir na academia, com as suas próprias contra-narrativas advindas de vivências anteriores a ela, construídas junto às suas histórias de vida e às histórias de seus mais velhos, premissas valorizadas no currículo de parte dos cursos do campus dos

Malês, como foi discutido no intercâmbio.

Algumas das atividades do Coletivo Matuba são promovidas pelo grupo de estudo criativo das manifestações e pelo grupo de estudo teórico e documental, organizados a partir do aprofundamento em determinada manifestação brasileira, estimulada pelo grupo, e incorporando também as pesquisas individuais. Outra atividade é a promoção de ações de saída do campus, que chamamos de "Rolé Matuba", visando estimular vivências junto a casas e grupos culturais e com isto fortalecer as redes de apoio daquele espaço. Como exemplo, o Jongo da Serrinha, criado por Mestre Darcy e Vovó Maria (in memoriam), na comunidade da Serrinha, em Madureira e a Associação Folclórica Brilho de Lucas, formado por uma família de maranhenses, que reside em Parada de Lucas e continuam com suas práticas junto à brincadeira do Bumba meu Boi. O nome inventado Matuba surgiu da junção de três palavras que sintetizam o nosso universo de pesquisa: as manifestações tradicionais brasileiras e suas dinâmicas artísticas, conectando dança, canto, teatro e ritual, com respeito aos seus fundamentos. Também temos como propósito reinventar outras encruzilhadas artísticas contemporâneas, com a pesquisa de outras dramaturgias e corporeidades.

INTERCÂMBIOS AFRO-ATLÂNTICOS: DANÇAS TRADICIONAIS DA GUINÉ-BISSAU E DO BRASIL

Refletir sobre o intercâmbio entre Cabaz Garandi e Coletivo Matuba não é importante apenas para rememorar a experiência e evidenciar o que foi mais marcante para os grupos, mas também para reinventar experiências e ações significativas em outros intercâmbios.

De acordo com com Kroeff,

Os intercâmbios culturais iniciaram após I Guerra Mundial, com objetivo de fomentar o entendimento e a reconciliação dos países e culturas recém saídos do conflito. Hoje, o intercâmbio cultural trata do relacionamento entre diversos povos, estando presente em praticamente to-

dos os países do mundo, independentemente de características geográficas ou climáticas específicas (KROEFF apud DONE e GASTAL, 2004, p. 6).

A partir deste autor, podemos constatar a ampliação do sentido de intercâmbio cultural, especialmente, a partir da nossa nova realidade instaurada pela pandemia da covid-19 que nos leva a pensar em novos métodos de encontros e trocas com o apoio da tecnologia. Tanto o Cabaz Garandi quanto o Matuba inauguraram as trocas de vivências em formato digital com a experiência do “Intercâmbios Afro-Atlânticos: danças tradicionais da Guiné-Bissau e do Brasil”. Após diversas conversas sobre propostas e planejamento, a divulgação dos encontros foi realizada com a seguinte mensagem compartilhada nos respectivos grupos de Whatsapp:

Quais as conexões entre as danças e manifestações tradicionais da Guiné Bissau e do Brasil? O que podemos trocar e aprender sobre a cultura e a história dos dois países a partir da experiência com a dança?

É com enorme alegria que os projetos de extensão Cabaz Garandi - ritmos e danças tradicionais da Guiné Bissau (Unilab) e MATUBA - Manifestações Tradicionais Brasileiras (Unirio) se encontrarão nos dias 14 e 16 de julho para uma troca de vivências com danças tradicionais dos dois países.

Essa será nossa primeira atividade do “Intercâmbios afro-atlânticos: danças tradicionais da Guiné Bissau e do Brasil”, uma realização dos dois projetos de extensão em parceria, sob coordenação de Lia Laranjeira (Unilab) e Juliana Manhães (Unirio). No dia 14 de julho (terça), entre 15h e 17h, o grupo de extensão Cabaz Garandi irá oferecer uma vivência com a Tina, dança tradicional da Guiné Bissau, a partir de São Francisco do Conde (Recôncavo Baiano), onde encontra-se o campus dos Malês da Unilab (Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira).

No dia 16 (quinta), no mesmo horário, será a vez do Coletivo Matuba oferecer uma vivência com a gestualidade do personagem caboclo de pena dos Bois de matraca e da dança do Tambor de Crioula do estado do Maranhão.

Aproveitem para explorar a página do Trello com informações e materiais diversos sobre as duas vivências. Os dois encontros acontecerão pelo Google Meet e o link da sala será disponibilizado na véspera. Haverá certificado!

<https://trello.com/b/CwxAQDis/interc%C3%A2mbios-afro-atl%C3%A2nticos-dan%C3%A7as-tradicionais-da-guin%C3%A9-bissau-e-do-brasil-cabaz-garandi-unilab-e-coletivo-matuba-unirio>

No primeiro dia do intercâmbio, com a presença de vinte e seis participantes¹¹, Lia apresentou o surgimento da proposta dos encontros e algumas intenções com as atividades desenvolvidas em parceria. A professora Juliana, em seguida, puxou uma rodada de apresentação, na qual todos/as participantes em pé, com as câmeras ligadas, deveriam falar seu nome e origem de forma ritmada e improvisada, sem seguir uma sequência pré-estabelecida. A dinâmica quebrou a frieza habitual das atividades realizadas em formato virtual e foi o primeiro passo para a aproximação entre os integrantes dos dois grupos de extensão. Na sequência, Ró Gilberto G. Cá, bolsista do Cabaz Garandi, deu início à vivência, relatando as atividades desenvolvidas pelo grupo de extensão e o contexto de criação do grupo.

De forma coletiva, parte do grupo apresentou aspectos teóricos da Tina, considerada uma dança nacional da Guiné-Bissau. Nesse momento, discutiram o contexto de origem da Tina, suas mudanças na sociedade guineense, sua relação com a economia comunitária, a cultura material ligada à manifestação, sua estrutura, e sua importância para as mulheres e para as irmandades femininas conhecidas como *mandjuandadi*,

11. Neste encontro participaram duas professoras convidadas: Elizia Cristina Ferreira (Unilab/IHLM), coordenadora do Programa de Extensão e Pesquisa em Filosofia, Arte e Cultura e Carolina Laranjeira (UFPB/Dep. Artes Cênicas), coordenadora do Grupo de Pesquisa Cosmover: Dança em Perspectivas Pluriepistêmicas.

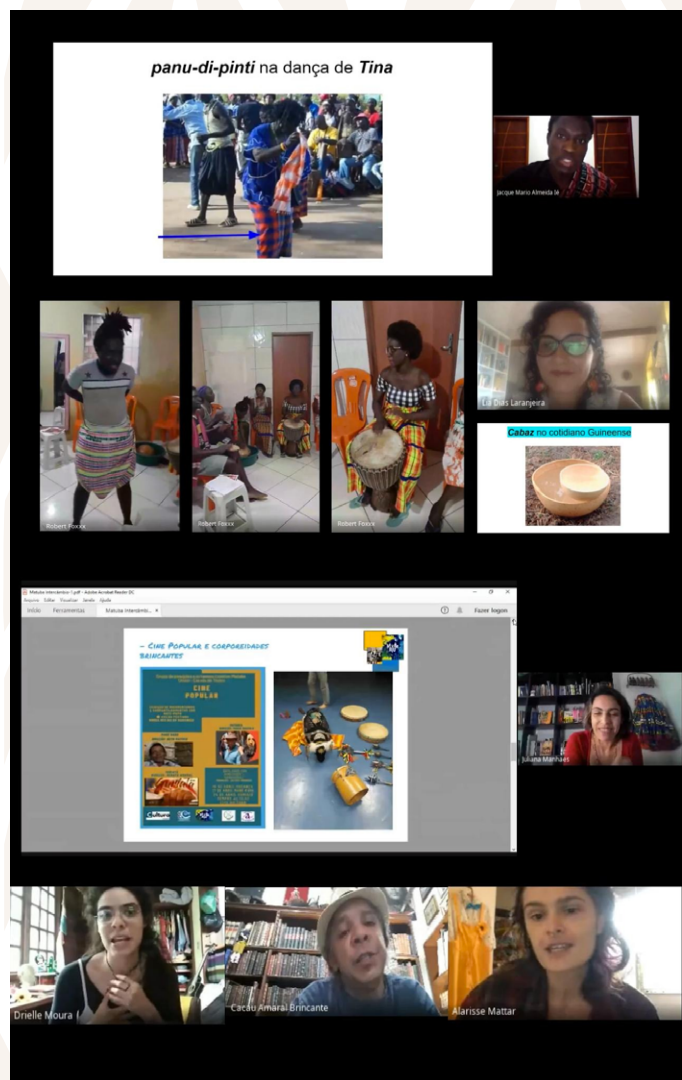
especificamente. Como preparação para a prática, foi exibido um vídeo em que mostrava uma *mandjuandadi* dançando a Tina em roda e com a presença habitual dos tocadores. Em seguida, parte do grupo demonstrou como homens e mulheres amarram os panos que os/as participantes do Matuba já haviam deixado separado. Assim, com os participantes de panos amarrados ao corpo, Dudú Pereira, coreógrafo do grupo, deu início à demonstração de alguns movimentos da dança e acompanhou pelas imagens do celular como o público os reproduzia.

Na sequência, parte do grupo que reside na mesma casa fez uma roda, onde tocaram fina e djembê, dançaram e cantaram. Nessa prática, o grupo demonstrou o acompanhamento do ritmo com as palmas, a dinâmica de entrada e saída do centro da roda, a interação entre os brincantes e o espírito da brincadeira, como denominamos a prática de diversas manifestações culturais na Guiné-Bissau e no Brasil. Por último, foi aberto um espaço para perguntas e reflexões dos participantes da vivência que se sentiram contaminados pela brincadeira e puderam tanto experimentar a dança de suas casas, quanto pensar nas relações com as manifestações brasileiras estudadas.

O segundo encontro do intercâmbio foi coordenado pelo Coletivo Matuba. O grupo iniciou cantando uma toada do Mestre Humberto do Boi de Maracanã "Peço a Deus", que é um *guarnicê*, um momento de reunir e nos apresentamos de forma performática com os integrantes dançando e alguns vestindo máscaras de diferentes formas e contextos, algumas delas criadas pelas próprios integrantes. Em seguida, a estudante Alarisse Mattar fez um relato sobre o nascimento do coletivo e Drielle Moura contextualizou o momento mais atual. Explicamos também nossas ações de pesquisa, extensão e criação. Logo em seguida, o músico e educador Cacau Amaral, um dos parceiros do Matuba, que faz parte do Coletivo As Três Marias, trouxe

seus saberes 12 sobre a manifestação do tambor de crioula do Maranhão, com seus instrumentos. Juliana também falou sobre os instrumentos, além da dinâmica da dança aroda, a maneira do corpo responder para a pulsação de cada tambor, as indumentárias usadas, a importância da fogueira para afinação dos tambores, o canto conectado com o ritmo dos tambores e a brincadeira com o côro respondendo. Foi comentado também a relação do Tambor de Crioula com questões religiosas e sagradas. A dinâmica musical foi iniciada com o canto acompanhando do tambor, lembrando Mestre Felipe: "Eu vou beber no mar, eu vou beber no mar, Tambor que não tem cachaça, eu vou beber no mar".

Figura 3. Colagem das imagens dos dois dias de intercâmbio.



Fonte: Coletivo Matuba e Cabaz Garandi

A parte rítmica foi conduzida por Juliana e acompanhada pelos/as participantes, por meio dos sons produzidos pela boca, trazendo as especificidades do toque de cada tambor: Meião/capum, Crivador/palacapum, Tambor grande/dum dum dum dum.... Sabemos que é muito complexo a dinâmica da dança e do toque do Tambor de Crioula, mas essa foi uma metodologia criada, especialmente, para esse formato de vivência à distância. No momento seguinte, essas diferentes pulsações marcaram os movimentos do corpo. Ficamos um tempo em cada tambor e depois misturamos os três. Imaginando estarmos em uma roda, cada participante reproduzia os movimentos ao som do tambor de Cacau e depois, do disco de Mestre Felipe, para tentarmos sentir a presença da brincadeira e dos três tambores. A vivência foi encerrada com uma conversa envolvendo todos/as os/as participantes, na qual foram discutidas questões específicas do Tambor de Crioula, mas também a presença da cultura popular na universidade.

O ANO DE 2020 CHEGOU DANDO RASTEIRA, ATRAVESSOU A BRINCADEIRA, E AGORA NÃO SE PODE MARCAR BOBEIRA: INTERCÂMBIOS E CULTURA POPULAR NA UNIVERSIDADE

Como sugere Ailton Krenak (2020), o tempo pandêmico da atualidade nos coloca em estado de suspensão, que altera a percepção do momento presente, do aqui e agora. Tempo no qual se perde o sentido em realizar planos e vislumbrar um futuro sem pensar nos significados e consequências das nossas ações. Estamos em um momento em que se faz necessário nos conectar às escutas do possível, sem deixar de construir e sonhar encontros significativos. Assim, mesmo no espaço virtual do intercâmbio, pudemos sentir na pele a vibração de uma alegria e energia que temos em nossa memória festiva. A dança praticada nos dois dias de encontro trouxeram marcas de outras experiências de brincadeiras de roda do Brasil e da Guiné-Bissau. Essa sensação foi possível sentir mesmo pela tela do computador. Embora o toque e o olhar se percam nesse formato de encontro, com essa experiência, reafirmamos a necessidade de ritualizar a vida e nos lembrar dos seus sentidos.

As experiências apresentadas de forma bastante resumida evidenciaram que o intercâmbio, mesmo em formato remoto, pode ser uma importante ferramenta para a formação contínua dos grupos de extensão em dança. As oficinas oferecidas pelo Cabaz Garandi em tempos de convívio presencial, certamente, ganharão outros sentidos e outras formas a partir da experiência de preparação da vivência para o intercâmbio e dos encontros realizados nesses dois dias. Os aprendizados dizem respeito tanto à experiência de preparação e diálogo na construção da vivência quanto às metodologias utilizadas no ensino da dança e na vivência envolvendo manifestações culturais tradicionais. Na percepção do Cabaz Garandi, o projeto de extensão, de maneira geral, e os intercâmbios, em particular, são valiosos também para suas instituições. Além de facilitar, especialmente aos estudantes recém ingressos, a integração à comunidade acadêmica e a inserção à vida universitária, amplia os conhecimentos gerados no âmbito curricular e possibilita diálogos mais aprofundados em determinadas áreas, como a da dança e das manifestações culturais tradicionais. Destacamos também a relevância desses encontros na formação de laços de amizade com outras pessoas, projetos de extensão e grupos culturais.

Pela importância dessa experiência, os grupos de extensão estão trabalhando para que suas ações não se restrinjam a apresentações e a oficinas realizadas dentro e fora da universidade, mas para que sejam também englobadas nos currículos dos cursos. Dentro do quadro de disciplinas obrigatórias da Escola de Teatro da Unirio, por exemplo, não há alguma que dialogue com as culturas populares ou saberes tradicionais brasileiros, indígenas ou africanos. Sabemos que para uma mudança curricular existem muitas burocracias e tempo de diálogo. Sabemos também que outras universidades, principalmente do Nordeste, trazem em seus currículos disciplinas que valorizam tais saberes e que trabalham com o teatro e a dança em uma perspectiva menos eurocêntrica, trazendo conteúdos que dialogam com questões decoloniais. Esse debate, trazido no segundo dia do intercâmbio, é importante não apenas para o Coletivo Matuba e a comunidade acadêmica da Unirio, mas também para o contexto da

Unilab. Embora nessa universidade haja alguma valorização dos saberes tradicionais nos currículos de parte dos cursos do IHLM e, em especial, do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, as conversas e intercâmbios com mestres e mestras do Recôncavo Baiano e seus grupos culturais não estão formalizadas institucionalmente e o pagamento aos mesmos costumam ficar a cargo dos professores responsáveis pela sua organização. Como podemos constatar, essa luta é importante não só para os integrantes de grupos/projetos de extensão universitária, mas também para as respectivas instituições.

Os impactos provocados pela pandemia da covid-19, nos impulsionaram a descobrir e experimentar novas formas de nos relacionar com nossas pesquisas e atuações dentro e fora da academia. Como fruto das mudanças provocadas pela atual situação, os intercâmbios estão a representar um espaço de troca de experiências e conhecimentos sobre as danças tradicionais da Guiné-Bissau e do Brasil, mas também um espaço de regozijo dos seus participantes, por estarem vivenciando o que gostavam de fazer antes da pandemia. Ao mesmo tempo, os grupos tem diversificado e ampliado seus processos contínuos de aprendizado. Os intercâmbios também representam um lugar de troca de experiências de vida universitária em instituições com histórias, currículos e localizações bastante distintos, e de reflexões sobre os sentidos das suas atividades em torno das danças e manifestações tradicionais, tema a ser aprofundado em outro ensaio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências dos encontros de intercâmbio foram muito instigantes para se pensar em novas metodologias para o trabalho com a dança e com as manifestações culturais tradicionais em formato digital. Foi um desafio trazer para este formato práticas ancestrais e saberes orais transmitidos a partir de uma conexão com o sagrado, com a esfera social e política, com a terra e o fogo, tão importante para afinar os tambores na Guiné-Bissau e no Brasil. Outro obstáculo vivenciado pelos dois

grupos em razão deste formato de encontro foi a questão da espacialidade das rodas, como lugar do encontro de corpos e saberes vivenciados de geração a geração. No espaço virtual, tivemos a preocupação em falar como aconteceria em roda, trazendo, assim, a importância dos valores éticos, sociais e culturais dessas manifestações. Essas questões são desafiadoras também no contexto presencial, quando realizamos apresentações e oficinas na universidade, em escolas e espaços culturais. Foi interessante perceber nosso esforço em trazer também uma presença ativa e sincronia no formato virtual. Obviamente que com as diversas dificuldades provocadas pela baixa qualidade da internet, era difícil escapar dos delays.

Se por um lado o distanciamento social adotado como principal medida de prevenção contra o novo coronavírus vem fomentando problemas de naturezas diversas à comunidade acadêmica, por outro lado, fazendo face a estes problemas, os grupos de extensão em processo de intercâmbio se apropriaram daquilo que representa a maior parte de seu trabalho, portanto a prática e o aprendizado de danças tradicionais. Assim, a pergunta que nos colocamos no início da pandemia, "como praticar tais danças nesse novo contexto?", tem sido respondida de forma coletiva com ações compartilhadas por esses dois grupos de extensão com interesses comuns e com um grande potencial de aprendizagem e produção coletivas.

Na realidade atual, refletindo sobre essa mesma pergunta, é indispensável considerar o uso da tecnologia de informação e comunicação, mas também a qualidade e o valor exorbitante da internet no Brasil. Nessa via de comunicação digital, os/as participantes dos intercâmbios interagiram por meio de diversos aparelhos como computadores, tablets e celulares com o suporte da internet bastante precária e dispendiosa para os/as estudantes. Sabe-se também que essa comunicação não pode substituir os eventos dos quais a participação se fazia de maneira presencial. Apesar de todos esses desafios, o interesse dos/das participantes pela troca de conhecimentos sobre as danças tradicionais africanas e afro-indígenas e pela sua prática, segue motivando os encontros entre os dois grupos de extensão.

REFERÊNCIAS

DONE, Patrícia; GASTAL, Susana. **Intercâmbio: um Segmento Turístico Cultural, Educacional, Profissional e Humano, Anais do VII Seminários da Pesquisa em Turismo do Mercosul**, 16 e 17 de novembro de 2012, Universidade de Caxias do Sul, Mestrado em Turismo Caxias do Sul (RS) Brasil.>disponível em:<https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/intercambio_um_segmento_turistico.pdf>acesso em 01 de jul.de 2020

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Ailton Gomes¹
Binto Traule²
Ró Gilberto Gomes Cá³

O Grupo de extensão Cabaz Garandi no Recôncavo Baiano: Ritmos e danças tradicionais da Guiné-Bissau em oficinas e apresentações

INTRODUÇÃO

O Grupo *Cabaz Garandi* no Recôncavo Baiano – Ritmos e danças tradicionais da Guiné-Bissau e do Brasil é um grupo de pesquisa e extensão da UNILAB, campus dos Malês, vinculada a Pró-reitora de Extensão Arte e Cultura – PROEX. O mesmo tem aproximadamente quinze (15) integrantes, sendo a maioria estudante de nacionalidade guineense de diferentes grupos sociais, nomeadamente, *fulas, balantas, pepélis, manjacos, budjugus, mandingas*, entre outros.

As atividades do Cabaz Garandi foram realizadas até o início desse ano nos seguintes âmbitos: a) desenvolvimento de atividades de pesquisa sobre danças tradicionais da Guiné Bissau e do Brasil; b) sistematização dos resultados das atividades de pesquisa para planejamento de oficinas e intercâmbios com grupos culturais e grupos de extensão; c) desenvolvimento de oficinas de dança em escolas do município. Após as medidas de proteção ao novo coronavírus, as atividades do grupo foram centradas na organização e realização dos intercâmbios em formato digital.

Os trabalhos do grupo são desenvolvidos no município de São Francisco do Conde⁴, uma cidade

do interior do Estado da Bahia, localizada na região metropolitana de Salvador no Recôncavo Baiano a 67km do capital, com uma população estimada em 39.802 habitantes, tendo a maior da população declarada negra⁵. O mesmo compreende um total de trinta e seis (36) distritos, entre eles; Dom João, Paramirim, Muribeca, Santo Estevão, Caípe de Baixo e Monte Recôncavo, de onde vem a maior parte dos estudantes quilombolas do Instituto de Humanidades de Letras (IHLM).

No presente artigo, iremos nos debruçar sobre as apresentações e as oficinas realizadas entre os anos de 2019 e 2020 nas escolas do Monte Recôncavo (Duque de Caxias e José de Aragão Bulcão), e no Colégio Estadual Martinho Salles.

ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE AS APRESENTAÇÕES DO CABAZ GARANDI DENTRO E FORA DOS MUROS DA UNILAB

O nosso trabalho tem como propósito trazer experiências vividas nas apresentações de danças tradicionais de Guiné-Bissau, dentro e fora da Unilab. Quando o assunto é danças e ritmos tradicionais guineenses, nós, estudantes da Guiné

1. Bacharel em Humanidades (IHLM).

2. Bacharel em Humanidades (IHLM) e graduanda em Ciências Sociais (IHLM).

3. Bacharel em Humanidades (IHLM) e graduando em Pedagogia (IHLM).

4. Para mais informações acessar: <http://saofranciscodoconde.ba.gov.br/cidade/informacoes/>

5. Para mais informações acessar: <http://iabepe2.blogspot.com.br/2013/03/sao-francisco-do-conde-sedestaca-na.html>

Bissau, nos sentimos mobilizados. Nessa sociedade existe cerca de trinta e três (33) grupos sociais com os seus ritmos e as suas formas de dançar. Da mesma maneira, existem diferentes grupos sociais que compõe o projeto Cabaz Garandi e cada membro tem a sua forma de se manifestar culturalmente, através dos ritmos, danças e outros tipos de manifestações que estão presentes na sua tradição.

A maior parte dos integrantes que fazem parte do nunca havia dançado em apresentações públicas, mas costumavam dançar em momentos festivos. Com os ensaios do grupo, muitas pessoas acabaram por apreender a dança do seu próprio grupo social, além de outras de diferentes grupos. Com a diversidade cultural existente no Cabaz Garandi, houve uma grande mistura de danças de diferentes grupos. Nos ensaios, cada integrante costuma mostrar o que sabe sobre a dança da sua tradição.

No início, tudo era novo para nós. Os movimentos corporais, o que se deve ou não fazer, fomos aprendendo pouco a pouco. A maioria não acreditava que um dia conseguiríamos superar o medo ou que seríamos capazes de aprender e depois apresentar ao público. Sempre existia desafios pela frente até porque as apresentações estão no plano de trabalho desse projeto e os membros, ao ingressarem, já tinha esse conhecimento.

A primeira experiência não foi esquecida por nós, como foi realçado anteriormente. A maioria não tinha apresentado nenhuma vez em espaço público e a performance aconteceu no auditório do campus dos Malês. Estávamos inseguros, mesmo com a plateia conhecida, não nos sentimos confiantes.

Vale à pena mencionar que, no dia do lançamento do grupo de extensão, em janeiro de 2019, tivemos a presença do cantor e compositor Ramiro Naka que falou sobre a sua experiência como músico guineense. Naka é considerado o rei de Gumbé, um dos ritmos dançado pelo grupo. Depois da nossa apresentação, o cantor veio a dialogar conosco sobre a timidez que foi notada no palco.

Por outro lado, nos encorajou a sermos mais flexíveis no palco, uma mensagem de motivação que foi aderida por todos.

Na qualidade de participantes das atividades de dança, acabamos por aprofundar os nossos conhecimentos e com isso, percebemos que na dança não existe somente o movimento corporal, mas sempre há uma mensagem a transmitir. Por esse motivo, a responsabilidade de estar na frente do público para passar a mensagem é enorme como demonstra Laban (1990).

[...] a dança como composição de movimento pode ser comparada à linguagem oral. Assim como as palavras são formadas por letras, os movimentos são formados por elementos; assim como as orações são compostas de palavras, as frases da dança são compostas de movimento. Esta linguagem de movimento, de acordo com seu conteúdo, estimula a atividade mental de maneira semelhante, e talvez até mais complexa que a da palavra falada. (LABAN, 1990, p. 31).

De acordo com o autor, podemos compreender que a mensagem que consiste na dança pode ser mais complexa em relação à mensagem da comunicação verbal. Neste caso, quando o público tem uma maior proximidade com a dança, a mensagem fica mais fácil de ser transmitida e entendida. Isso pudemos constatar nas apresentações realizadas na Unilab.

O público apresentou um silêncio perante a apresentação, como se não existisse nada de diferente naquela dança. Isso nos levou a duvidar de nós mesmos, "será que estamos fazendo certo?". A plateia começou a demonstrar satisfação e reação no momento da pausa para troca de dançarinas/os e quando terminamos a apresentação e começaram os aplausos e gritos de animação.

Porém, quando as mesmas apresentações são feitas fora dos muros da Unilab, elas ganham outras repercussões. Pela experiência do grupo, as apresentações ocorridas fora da Unilab tem uma reação mais animada do público em relação às que acontecem

Figura 1. Momento de apresentação no roll da entrada (UNILAB Campus dos Malês.



Fonte: Arquivo do Grupo

dentro da universidade. Com exceção da apresentação relatada, a plateia de fora da Unilab costuma demonstrar interesse em conhecer mais sobre o grupo, as danças e as músicas, além de explicitar a admiração pela apresentação.

Durante as nossas apresentações dentro e fora da Unilab, percebemos que existe uma diferença na motivação da plateia. Por outro lado, acreditamos que o público da Unilab tem mais proximidade com as danças tradicionais africanas em relação ao público de fora e por isso não demonstram tanto interesse em saber ou tentar conhecer mais sobre as ações do grupo e sobre as danças e músicas que compuseram a apresentação.

Hoje em dia, todos os membros do grupo venceram por terem conseguido superar a timidez e o medo de apresentar em público. Mas, isso não significa que ainda não aconteça a insegurança quando não temos muita familiaridade com a plateia. Em sintonia, no entanto, temos como objetivos deixar a plateia interessada e curiosa pela dança e cultura da Guiné-Bissau e passar as mensagens presentes nas coreografias.

Mesmo não sendo de compreensão a todos, tem sido importante trazer as nossas riquezas culturais para a diáspora.

ENSINANDO AS DANÇAS TRADICIONAIS DA GUINÉ-BISSAU PARA CRIANÇAS EM ESCOLAS DE SÃO FRANCISCO DO CONDE

Primeiramente, gostaríamos de situar a comunidade de Monte Recôncavo em São Francisco do Conde. Sua população é predominantemente negra. A lavoura e mariscagem fazem parte das principais atividades de subsistência exercidas pelos moradores. Vale mencionar que a Prefeitura do município é a maior empregadora da população local. Por outro lado, o processo de reconhecimento de Monte Recôncavo como comunidade quilombola pela fundação Palmares aconteceu em 2007 (AGENDA 21, 2008).

Ora, depois de uma tentativa sem sucesso de realização de oficina de dança tradicional de Guiné-Bissau em uma das salas do campus dos Malês, por conta do horário e pouca participação de comunidade estudantil, técnicos, professores e moradores da cidade, o nosso então coordenador Prof. Carlos Maroto Guerola, em um dos nossos encontros de planejamento, sugeriu que podíamos realizar oficinas de dança para alunos de escolas no Monte Recôncavo. Desse modo, se deu a nossa aproximação com duas escolas (Duque de Caxias e José de Aragão Bulcão), por intermédio de uma moradora do Monte Recôncavo, discente de curso

de letras, no qual o Prof. Carlos leciona. Ela era funcionária da escola José de Aragão Bulcão e pôde fazer os primeiros contatos com a direção das duas escolas.

A escola municipal José de Aragão Bulcão⁶ situada na Rua da Igreja oferece seguintes níveis do ensino: creche e pré-escola. Num universo de vinte e cinco (25) funcionários incluindo professores e cento e nove (109) alunos. Ao passo que, a escola Duque de Caxias⁷ situada na Rua de Cemitério, oferece o ensino regular, fundamental, anos iniciais e EJA eixo I. Ambas localizadas no monte recôncavo.

Uma semana antes de tão esperada oficina nós, bolsistas do projeto, que nunca tínhamos ministrado oficina de dança para crianças, com a preocupação de “fazer direito”, tivemos alguns encontros com o coordenador aonde acordamos em elaborar dois roteiros. O primeiro foi destinado a escola José de Aragão e o segundo para a escola Duque de Caxias⁸.

De acordo com SILVA (2016, p.9):

As aulas de dança não necessariamente precisam ter um produto final, mas tem um objetivo, uma didática e atenção pedagógica para que os alunos tenham consciência do seu corpo e dos conteúdos da dança [...] Atividades lúdicas que propiciem uma reflexão acerca da importância do movimento para a educação Infantil é de fundamental importância nas primeiras fases de desenvolvimento, e compreendemos que o caráter lúdico e expressivo das manifestações do movimento da criança poderá ajudar o professor a organizar melhor sua prática, levando em conta as necessidades motoras de cada criança, levando-as a vivenciar experiências, que as ajudem a compreender o mundo que as cercam.

Percebe-se que, neste processo de ensino/aprendizagem de dança, o que deve ser levado em consideração é o processo, a troca, e aprendizagem

Figura 2. Momento de Lenda do Macaco e o Tambor.



Fonte: Arquivo do Grupo

6. Para mais informações acessar: <https://www.qedu.org.br/escola/125895-escola-jose-de-aragao-bulcao/sobre>

7. Para mais informações acessar: <https://guia-bahia.escolasecreches.com.br/ensino-regular/ESCOLADUQUE-DE-CAXIAS-monte-reconcavo-sao-francisco-do-conde-bahia-i29200881.htm>.

8. Elaboramos o roteiro da seguinte forma: apresentação/dinâmica de gesto (uma pessoa se apresenta seguida de um gesto, a próxima cópia o gesto da primeira e faz a sua, assim sucessivamente) em seguida conversamos um pouco sobre nós (quem somos, de onde viemos, falamos um pouco do continente africano, e o nosso país de origem em específico). Abrimos para roda de perguntas, a seguir fizemos apresentação de duas danças. Uma era direcionada para os meninos e outra para as meninas. E por último pedimos que levantassem todo mundo; meninas atrás e meninos a frente vice-versa.

desenvolvida durante o encontro. Escolhemos trabalhar com a dança tradicional do grupo social mandinga, denominada *Djambadon*⁹. Essa dança, realizada nos rituais de iniciação feminino e masculino, poderia ser mais acessível para o público infantil e foi escolhida para ser trabalhada na primeira escola.

Na escola José de Aragão Bulcão, o nosso roteiro foi diferente daquele que tínhamos levado para a escola Duque de Caxias por serem crianças mais novas, tendo entre quatro e cinco anos. Após as saudações iniciais, seguimos com a lenda do macaco e o tambor¹⁰. Uma lenda proveniente da Guiné-Bissau, que conta a história de um macaco que conseguiu subir para o céu. Depois de algum tempo, ao retornar para a terra, a lua lhe ofereceu um tambor, para quando estivesse no chão, ele pudesse tocar e avisar a lua que já tinha chegado ao seu destino.

Essa história, facilitou também a explicação de onde viemos. A seguir, fizemos apresentação de dança de maneira mais lenta para que os alunos pudessem aprender alguns movimentos chaves. Que eram basicamente o seguinte: os meninos levantavam as duas mãos para cima, acompanhando o movimento do pé esquerdo e depois o direito. Seguida de dois passos largos para a esquerda

duas vezes, repetindo o mesmo movimento para o lado direito, acompanhado de duas mãos para cima entre outros.

Enquanto que as meninas, quando iniciar o som de tambor, tinham que dar três passos girando, até completar o círculo, no compasso do som. Levantavam o pé esquerdo até três vezes do chão, acompanhando com a mão, repetindo o mesmo movimento com o pé direito entre outros.

Dançamos todo junto, incluindo as professoras que estavam acompanhando oficina, depois finalizamos com o tambor. Permitimos que cada criança pudesse tocar um pouco o instrumento. Nunca tínhamos trabalhado com crianças desta faixa etária. Foi um pouco difícil, prender a atenção desse público. Mas, por outro lado, foi produtivo e divertido a participação delas na oficina.

Em Duque de Caxias tivemos o cuidado de olhar a particularidade de cada criança, porque nem todas elas queriam participar da oficina. Por outro lado, a maioria queria aprender a nossa língua nacional *kriol*¹¹ na qual ensinamos algumas composições básicas como; *nha nome* (meu nome), *kuma kubu sta?* (como você está?), e *n'íta dritu* (estou bem).

Figura 3. Momento de prática da oficina.



Fonte: Arquivo do Grupo

9. Foi a dança que ensinamos para as crianças. Depois da nossa apresentação, conversamos um pouco sobre ela, para que elas possam perceber a sua importância na etnia mandinga.

10. Para mais informações acessar: <https://quiabodoido.com/cultura/o-macaco-e-o-tambor-1/>

11. Para mais informações acessar: <http://revistas.fflch.usp.br/papia/article/view/2027>

Algumas crianças conseguiram pegar com mais facilidade a coreografia e os conhecimentos presentes na mesma. Muitas delas, já tinham familiaridade com danças de diferentes gêneros brasileiros e isso contribuiu bastante com o aproveitamento da oficina. Outro fator que nos ajudou foi o auxílio da direção, de professores e de outros funcionários, que além de assistir, estavam também direcionando as crianças para sentarem ou levantarem, para entrar em fila e chamando a atenção quando necessário.

Depois de pouco tempo fomos solicitados pela direção da escola de Duque de Caxias para ensaiar os estudantes a mesma dança ensinada na oficina anterior, no intuito de se apresentarem no projeto organizado pela Secretaria de Educação chamado VOARTE.

O Projeto VOARTE – Nas asas da Arte Educação é um projeto da Rede Municipal de Ensino de São Francisco do Conde, conforme portaria nº 76/2017, desenvolvido nas unidades escolares da Educação Infantil ao Ensino Fundamental e suas modalidades (Educação de Jovens e Adultos e Educação Especial) [...] No ano de 2017 a proposta do VOARTE teve como principal objetivo potencializar a proficiência leitora através da utilização de recursos e metodologias das Linguagens Artísticas, para fortalecer o processo de ensino, de aprendizagem e ampliar o repertório literário e artístico dos alunos, dos profissionais da Educação e da comunidade local. O PROJETO (2017, p.1)

Conseguimos realizar os ensaios e acompanhamos a apresentação das crianças realizada na escola, para um público mais amplo.

TROCA DE SABERES SOBRE DANÇAS COM OS ALUNOS DE COLÉGIO ESTADUAL MARTINHO SALLES

Na Guiné-Bissau existem cerca de trinta e três (33) grupos sociais que compõem a sociedade guineense. Dentro desses grupos há uma presença forte das danças tradicionais. Dentre elas, ksundé, kunderé, djimbé, kampune, kabaró, ekonko kafon

e djambadon citadas aqui. O encontro com os estudantes do Colégio Estadual Martinho Salles teve como proposta ensinar os conhecimentos da dança de djambadon. Importa relatar que o encontro aconteceu no âmbito de pré-festival das culturas no dia 17 de maio do ano 2019. Na sua IV edição, o festival das culturas aconteceu nos dias 22 a 24 do mesmo ano com o tema: África sertaneja: ancestralidade africana e indígena na cultura nordestina, organizado pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab) em parceria com as outras instituições nomeadamente UFRB, IFBA, UFBA, UNEB e também em parceria com os municípios parceiros que são: Candeias, São Francisco do Conde e Santo Amaro.

A técnica administrativa da UNILAB Adelmária Ione dos Santos afirma que:

O Festival é um evento que se propõe como aprendizado e intercâmbio das múltiplas formas de manifestações culturais dos países lusófonos que compõem a Unilab: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, além de Timor Leste (Santos, 2019, p. 22).

Foi neste contexto, que realizamos a nossa troca de saberes das danças. O ato teve início com uma abertura solene. Depois em uma das salas do colégio, haviam alunos aguardando o momento de troca de saberes com os membros de Grupo de pesquisa Cabaz Garandi entre eles: Ró Gilberto Gomes Cá, Jacque Mário Almeida lé, Dudu Pereira, Binto Traule, Aua Silla, e Mariama Turé.

Um dos objetivos do encontro foi o de promover, incentivar e prestigiar os interessados nas danças. Ao longo da nossa troca, percebemos que as danças para além de serem a arte de movimento do corpo, ela também exerce um papel primordial na educação. Segundo Lima (2010), a dança é uma das formas de expressar os acontecimentos que deixam a marca desde início da humanidade, por meio dela os humanos demonstram os seus papéis sociais dentro de uma determinada sociedade.

A vida humana na Terra se substantiva através do corpo. É ele que nos faz vivos e concretiza a

Figura 4. Mesa de abertura solene de pré-festival das culturas no Colégio Estadual Martinho Salles.



Fonte: Arquivo Ebook IV Festival das Culturas (2019).

nossa existência. Da mesma maneira a dança trata do resgate da própria personalidade, do contato com o lado mais humano através da expressão artística: o indivíduo se expressa e se torna capaz através da Arte que produz e que lhe devolve toda a sua potencialidade de viver e de se realizar plenamente. (idem; 2010,)

Sendo assim, entendemos que a nossa troca de experiência com os alunos de Martinho Salles demonstra que realmente a dança não cabe só no movimento do corpo, mas se trata daquilo que a gente pensa, entende, e é capaz de demonstrar conhecimentos, habilidades. A dança contribui para o desenvolvimento humano também ao se trabalhar na perspectiva da educação (LIMA, 2010).

Nossa troca de saberes das danças; inseriu-se no âmbito cultural que permite de uma certa forma uma troca de vivências diferenciadas. Consideramos que essa troca de saberes de dança com os alunos de Martinho Salles contribuirá para produção de novos elementos culturais, e não só também social e política" (RAMOS; MEDEIROS, 2018).

Na história da humanidade no que diz respeito a cultura e arte como frisa Ramos; Medeiros (2018),

que a dança por se "carrega consigo identidades de povos específicos, e pode ser compreendida como uma linguagem voltada à transformação do homem em benefício da educação" (RAMOS; MEDEIROS, 2018, P.2).

A dança é de extrema importância no que concerne ao ensino e aprendizagem dos alunos:

[...] a dança ao ser inserido ao conteúdo escolar não pretende bailarinos, antes disso, consiste em oferecer ao aluno uma relação mais efetiva e intimista com a possibilidade de aprender e expressar-se criativamente através do movimento. Nessa perspectiva, o papel da dança na educação é o de contribuir com o processo ensino-aprendizagem, de forma a auxiliar o aluno na construção do seu conhecimento (LIMA, 2010, p. 12).

Posto isto, podemos perceber na fala do autor que a dança na escola não se trata de arte de espetáculo, mas sim como um método de aprendizagem "e tem suma importância para se alcançar os objetivos da Educação, um deles sendo o desenvolvimento do aspecto afetivo e social (idem; 2010, p. 12).

Ao longo deste encontro constatamos que a educação não cabe dentro de quatro paredes, como a escola, a sala de aula, e a universidade, mas a cultura e a arte devem fazer parte do ensino e aprendizagem. Percebemos que a dança "é uma tarefa da educação a inserção do indivíduo no mundo da cultura e da arte ampliando os modos de ser e de conviver dos indivíduos" (RAMOS; MEDEIROS, 2018, p. 3).

Na intenção de organizar melhor para aprender com outro a forma de diferentes ritmos de danças tradicionais de Guiné-Bissau e do Brasil neste encontro; foram lançadas as seguintes questões: "O que é djambadon? E como se dança?" Em troca, recebemos por parte dos alunos daquela unidade escolar movimentos do samba e explicações sobre o mesmo. Este encontro nos permitiu reconhecer a importância da vivência de diferentes expressões e as possibilidade trocas e aprendizados conjuntos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das nossas pesquisas e vivências, chegamos a perceber que a dança não é só usada para transmitir mensagens, mas também é usada no contexto da educação. As oficinas

que foram realizadas com as crianças e nossas apresentações, conseguimos compreender que, o que ocorre nesses momentos é uma troca de diferentes realidades e tradições. Por outro lado, aprofundamos o nosso conhecimento não apenas sobre as danças que compõe a sociedade guineense, mas também sobre as danças afrobrasileiras.

Posto isto, esperamos que as nossas oficinas e apresentações continue a despertar a atenção da comunidade acadêmica e das escolas. Acreditamos que essa seja uma das formas de contribuir para que as crianças nas escolas tenham conhecimentos sobre a cultura e a arte de seu território e de outros povos com tanta conexão com o Recôncavo Baiano. Com nossas experiências de oficina percebemos a influência dos projetos de extensão nas escolas que se traduziu como incentivo para a implementação de disciplinas ligadas à dança nesses espaços.

Figura 5. Momento de troca de saberes das danças.



Fonte: Arquivo Ebook IV Festival das Culturas (2019).

REFERÊNCIAS

- ESCOLA José de Aragão Bulcão. Disponível em: <<https://www.qedu.org.br/escola/125895-escola-josedo-aragao-bulcao/sobre>> Acesso em: 24 de Jul. 2020
- ESCOLA Duque de Caxias em São Francisco do conde, Monte recôncavo. Disponível em: <<https://guiabahia.escolasecreches.com.br/ensino-regular/ESCOLA-DUQUE-DE-CAXIAS-monte-reconcavo-saofrancisco-do-conde-bahia-i29200881.htm>> Acesso em: 24 de Jul. 2020
- IV Festival, das Culturas, Unilab 2019. Disponível em: <<http://www.unilab.edu.br/festival-dasculturas>> Acesso em: 31 de jul.2020
- LIMA, da Silva Atanzio Santos Meriele. A importância da dança no processo ensino aprendizagem. Disponível em: <https://monografias.brasilecola.uol.com.br/educacao/a-importancia-dancano-proces>. Acesso em: 08/082020.
- RAMOS, Thays Anyelle Macêdo da Silva; MEDEIROS, Rosie. Educação como expressão do corpo que dança: um olhar sobre a vivência da dança em projetos sociais. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, v. 34, n. 69, p. 311-324, maio/jun. 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0104-40602018000300311&l. Acesso em: 31 de jul. 2020
- SILVA Gabrielle Oliveira. Danças e infância: Contribuições para o conhecimento do corpo. 2016. 26. Dissertação (Graduação em Danças) – Instituto de Humanidades, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <<https://monografias.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/3612/1/LETICIA%20GABRIELLE.pdf>> Acesso em: 25 de Jul. 2020
- SEMEDO, Odete da Costa Soares. AS MANDJUANDADI - CANTIGAS DE MULHER NA GUINÉ-BISSAU: da tradição oral à literatura. 2010. 452. Dissertação (Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa. Linha de pesquisa: Identidade e Alteridade na Literatura Área de concentração: Literatura de Língua Portuguesa) - Curso de Pós-graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 2010. Disponível em: <http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_SemedoMO_1.pdf> 25 de Jul. 2020.
- PROJETO, Voarte. São Francisco do Conde. 2017.
- LABAN, R. V. Dança educativa moderna. São Paulo: Ícone, 1990

Cosmologia Bantu-Kongo e Corporeidade na Capoeira Angola: Um diálogo possível

A pluralidade da sociedade brasileira é inegável, composta por uma variedade de povos oriundos de várias partes do mundo em conjunto com os nativos da terra deu origem a uma rica e complexa cultura nacional. No entanto, é necessário compreender que há especificidades e características que são próprias de determinados povos que não se perderam completamente, apesar do processo de apagamento histórico/cultural imposto pelo colonizador, são memórias corporificadas como expressão de experiências no continente e na diáspora.

A experiência negra no Brasil contém em si conhecimentos que até então foram explorados pelo olhar de quem vê “de fora”, uma classe dominante, seja o branco colonizador ou elite intelectual, cada um desses a seu modo promovem o apagamento da cultura negra no país.

Longe do solo materno os corpos africanos sofreram um processo de aliciamento e aculturação, nesse sentido podemos entender que houve perdas, as práticas e ensinamentos do continente mãe não permaneceram inalterados, é ingenuidade pensar que não receberam novas roupagens, ressignificações dos próprios praticantes a partir do encontro de culturas.

Partindo das mais variadas manifestações culturais brasileiras trazidos à diáspora por povos oriundos de determinadas regiões do continente

africano, podemos pensar saberes, redescobrir conhecimentos.

O recôncavo baiano detém um rico agregado dessas manifestações, cita-se aqui o objeto de estudo _Capoeira Angola_ partimos dessa fonte central de saberes, para trazer outras perspectivas de conhecimento, numa tentativa de resgatar entendimentos e pensamentos filosóficos resguardados, tomado como referência a Cosmologia Africana dos Bantu-Kongo de Bunseki Fu-kiau e a Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty promovendo um diálogo entre o pensamento ocidental contemporâneo francês e o pensamento ancestral dos povos bantu.

O estudo é fruto do projeto de pesquisa PIBIC UNILAB/CNPq (2019-2020) “Por uma ontologia do ser-do-mundo em latino Américo: quiasmo diaspórico” sob a orientação da profa. Dra. Elizia Cristina Ferreira coordenadora do grupo de pesquisa AnDanças (Geofilosofia Performance de Pensamento) do IHL/ MALÊS-BA, o qual o projeto faz parte.

COSMOLOGIA BANTU-KONGO

Bantu é um tronco linguístico comum a cerca de 400 grupos étnicos presentes em pelo menos 18 países³ do Continente Africano pode ser considerado uma fonte significativa para compreender o pensamento, princípios e valores de parte de uma

1. Graduanda em Ciências Sociais UNILAB/ MALÊS-BA, bolsista PIBIC UNILAB/CNPq.

2. Profa. Dra. Elizia Cristina Ferreira coordenadora do curso de Humanidades – IHL/ MALÊS-BA, fundadora e coordenadora do grupo de pesquisa AnDanças (Geofilosofia Performance de Pensamento).

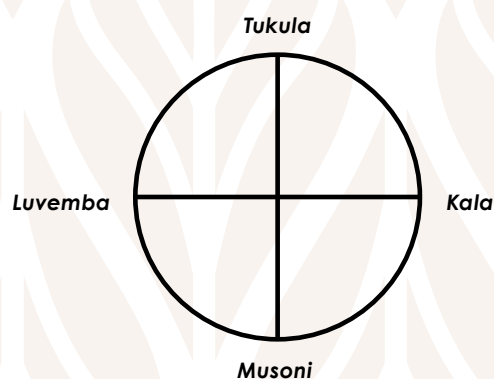
3. Camarões, Gabão, Congo, República Democrática do Congo, Uganda, Quênia, Tanzânia, Moçambique, Malauí, Zâmbia, Angola, Namíbia, Botsuana, Zimbábue, Suazilândia, Lesoto, África do Sul.

parcela da sociedade africana e da América Latina. “Dos quatro milhões de indivíduos trazidos da África subsaariana para o trabalho escravo no Brasil, 75% eram provenientes do mundo bantu-falante, de territórios situados atualmente em Angola e nos dois Congos” (CASTRO, 2005).

Sem dúvida a sociedade brasileira carrega consigo traços profundos dos povos bantu, não só na linguagem, mas também nas práticas religiosas, espirituais e filosóficas, em particular no que diz respeito às manifestações afro-brasileiras tão vivas na nossa cultura.

Tiganá Santana (2019) ao traduzir e analisar a obra de Bunseki Fu-Kiau (2001 in SANTANA, 2019) nos apresenta a possibilidade de nos debruçar sobre a rica cosmologia do povo bacongo⁴, o bantu-kongo. Um sistema pensamento tanto ancestral, como presente que nos revela uma interpretação do processo de funcionamento do mundo paralela a que nos é colocada.

O cosmograma bantu (Dikenga Dia Kongo) trata-se de um registro, uma leitura escrita, conforme aponta Tiganá Santana (2019, p.127) do movimento do mundo e da vida na cosmologia bantu-kongo. Movimento circular anti-horário quadripartite em que o indivíduo, assim como o sol, tem o momento encoberto (Musoni), ser (kala), chega ao seu topo (Tukula) e se põe (Luvemba).



Fonte: Dikenga Dia Kongo (SANTANA, 2019, p. 126).

Nas palavras de Tiganá Santana (2019, p. 127) os quatro estágios do cosmograma Kongo dizem respeito a um mapa interativo do mundo e dos acontecimentos, da realidade existencial de todas as coisas *Musoni* é o ser não físico, ideia, intuição, nação que não se fez ver; *Kala* é ser, vivo, existente, físico, corporificação; *Tukula* trata-se do amadurecimento e desenvolvimento, momento em que as coisas estão ativas; e por fim *Luvemba* estágio da desintegração física, o morrer, mas um findar para recomeçar, ou seja, transformação para voltar ao *Musoni*. Cada estágio da vida *Dikenga Dia Kongo* corresponde a um “V”, a base de todas as realidades, tudo é “V”, porque é a ligação entre o humano e o mundo das ideias impensadas.

“V” é um dos fundamentos mais importantes do conhecimento da vida na Terra e também em corpos celestes (planetas) se neles houver vida. [...] é a base de todas as realidades inspiradas, tais quais as grandes ideias, imagens, ilustrações, invenções de todas as ordens. [...] Ele é o processo [dingo-dingo] para todas as mudanças: sociais e institucionais, naturais e não naturais, vistas e não vistas (FU-KIAU, 2001, p. 97 in SANTANA, 2019).

V1 (*Musoni*) concepção, local ou instituição de iniciação, *Vangama*. Preparação para o vir a ser, tomando como exemplo uma ideia, neste estágio, ela encontra-se na mente; V2 (*Kala*) fazer conhecer, entrada para o mundo físico, nascimento, *Vaika*; V3 (*Tukula*), plenitude, momento de amadurecimento, realização, liderança, *Vanga*; e o V4 (*Luvemba*), morte, deixar o mundo físico, repousar, *Vunda*, para retornar ao *Musoni*.

Segundo o entendimento filosófico de vida e de mundo *kongo* estamos em um movimento incessante, vida a partir da vida. *Kalunga* fonte de vida, força em transformação constante, *dingo-dingo*, repetição. “Eu estou indo-e-voltando-sendo em torno do centro das forças vitais. Eu sou porque fui e re-fui antes, de tal modo que eu serei e re-serei novamente” (FU-KIAU, 2001 in SANTANA, 2019).

4. República Democrática do Congo, Cabinda, norte de Angola e o Congo.

COSMOVISÃO BANTU E CAPOEIRA ANGOLA

Presente em mais de 150 países (IPHAN, 2008) criminalizada no Brasil por 47 (1890-1937)⁵ anos a Capoeira é reconhecida como patrimônio cultural e imaterial da humanidade em 2008. A roda de capoeira chegou ao país através dos corpos violentados pela escravidão, sendo interpretada como dança, arte marcial, jogo e ainda símbolo de resistência negra.

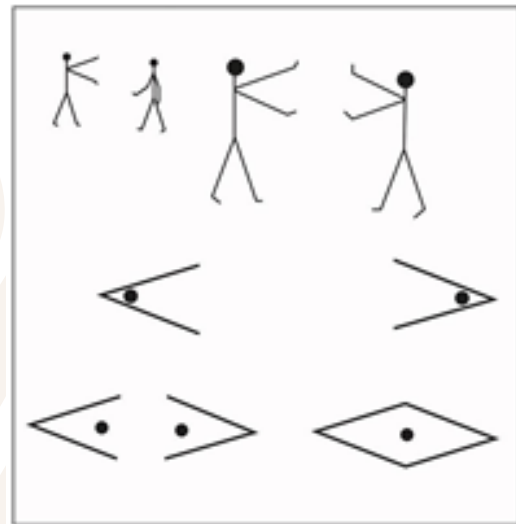
Para Mestre Pastinha, ninguém joga igual a ninguém, cada corpo ao se movimentar na roda carrega consigo a ginga "mesmo dentro de um jogo de movimentos e golpes definidos, é a expressão desses que marca a singularidade e o estilo de cada jogador" (IPHAN, 2007).

Os movimentos são regidos pelo berimbau, bem como a velocidade dos movimentos, início e fim da roda. Os corpos interagem com o instrumento, incorporando-o. O instrumento reproduz três tonalidades sonoras, o principal é o denominado toque de Angola que abre a roda. Aqui o berimbau assume o papel de mestre, o executor, ocupa a posição de verticalidade, maestria e liderança, *Tukula*.

Quando se inicia a ladainha, louvor aos ancestrais, mestres antigos. Os capoeiristas que vão jogar permanecem "agachados" ao pé do berimbau, a espera do momento para jogar. Podemos fazer aqui um paralelo com o V1, momento de em que houve um desprendimento do mundo físico e o corpo prepara-se para renascer, nesse período o jogo se encontra no mundo dos não vivos, imaterial.

Movimento inicial da capoeira, a ginga⁶ é considerado gesto primordial, dela derivam os demais movimentos, inicia-se e termina-se os golpes ginchando, nascimento-morte do movimento para dá origem a um novo, momento de transformação, onde tudo se encontra, o *Musoni*.

Segundo Fu-kiau (2001 in SANTANA, 2019 p.106) "V" é uma energia viva, no "V" saudamos nossos amigos e amados, nesse "Vs de encontro" que parcerias de todos os tipos são criadas entre pessoas, comunidades, instituições e nações.



Fonte: Vs de encontro (SANTANA, 2019, p. 126).

Conforme a figura acima, quando dois "Vs" de energias opostas, se encontram, eles formam um novo corpo, modelo de diamante, dentro do qual desponha uma fonte de vitalidade, ainda nas palavras de Fu-Kiau (2001, p. 106 in SANTANA, 201) desse núcleo de energia, nascem novas vidas e organizações.

Chamo atenção para o movimento aproximação, particular da Capoeira Angola, a "chamada" é o momento em que um dos jogadores para o jogo chamando o outro para tocar as suas mãos, os jogadores dão alguns passos, como numa dança, para depois retornar à brincadeira, em geral isso acontece quando o jogo está muito duro, ou um jogador arma uma cilada para o outro.

Em uma análise com base na cosmovisão bantu-kongo podemos interpretar que há ali um encontro de energias, onde um jogador cessa seus movimentos, e nesse encontro estabelece novas relações na roda.

5. Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890.

6. Homenagem dos capoeiristas à Rainha Nzinga, de Angola, guerreira temida por seus inimigos que ficou conhecida por sua habilidade nas negociações com portugueses e africanos, ora tendendo a um lado, ora a outro, negociando com malícia no jogo com seus adversários, mas muitas vezes também agindo de forma violenta contra eles. A sua presença na memória dos africanos escravizados é uma das hipóteses para a denominação do gesto primordial da capoeira (IPHAN, 2007, p. 72).

FENOMENOLOGIA DA PERCEPÇÃO

Merleau-Ponty em sua obra "Fenomenologia da Percepção" apresenta uma percepção filosófica da fenomenologia, em suas contradições e paradoxos. Conforme é apresentado no prefácio da obra, a fenomenologia é o estudo das essências e todos os problemas se resumem em defini-las, a exemplo, essência da percepção e da consciência. A fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, compreende o homem e o mundo a partir da sua facticidade, a reposição das essências na existência.

Merleau-Ponty preocupa-se com esse duplo movimento, por um lado precisamos de essências para compreender um mundo, ou seja, para vislumbrar as essências é necessário afastar-se da experiência imediata, e de algum modo voltar a ele, o mundo, já que é dele que partimos. Nesse sentido, compreender a essência da consciência talvez seja a mais misteriosa e também é o objeto de interesse desse estudo, voltar à facticidade, ao mundo vivido, ao corpo, ao percebido. E assim, articular a filosofia fenomenológica de Merleau-Ponty e a expressão corporal das danças afro-brasileira, bem como a Capoeira Angola.

Merleau-Ponty apresenta uma ideia do que venha a ser transcendência. Segundo o autor (2006, p. 494) quando as coisas são transcendentais, isso significa que eu não as possuo, não as percorro, elas são transcendentais na medida em que ignoro aquilo que elas são e em que afirmo cegamente sua existência nua.

Com base nessa ideia de transcendência, o autor começa a questionar o entendimento do Cogito. Nesse sentido, entende-se que não se pode compreender o cogito, se não a partir de mim mesmo, dos meus próprios pensamentos. Embora isso não significa que para compreender algo, seja necessário uma experiência anterior, a percepção não depende da memória. A percepção é justamente este gênero de ato em que não se poderia tratar de colocar à parte o próprio ato e o termo sobre o qual ele versa.

A consciência é de um lado ao outro transcendência, não transcendência passiva — dissemos que uma tal transcendência seria a interrupção da consciência —, mas transcendência ativa. A consciência envolve necessariamente um saber de si mesma "um amor ou uma vontade que não tivessem consciência de si seriam um amor que não ama, uma vontade que não quer, assim como um pensamento inconsciente seria um pensamento que não pensa" (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 505).

Da percepção consegue-se obter uma noção do que venha a ser a essência. Quanto ao Cogito o filósofo afirma ser o movimento profundo de transcendência que é meu próprio ser, o contato simultâneo com meu ser e com o ser do mundo. E acrescenta que não é porque eu penso ser que estou certo de existir, mas, ao contrário, a certeza que tenho de meus pensamentos deriva de sua existência efetiva. "Se pensa, se é" (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 537), uma experiência de mim por mim, ou ainda o cogito tácito. Pensar é ser, uma é a consequência do outro. Eu sou o que penso. Pensar é nossa essência. Temos certeza de nossa existência através do pensamento.

Assim, é possível construir o nosso próprio cogito enquanto sujeitos da realidade, por meio da nossa subjetividade. Se a estrutura inteligível e identificável de minha experiência, quando a reconheço no Cogito, me faz sair do acontecimento e me coloca na eternidade, ela me libera ao mesmo tempo de todas as limitações desse acontecimento fundamental que é minha existência privada.

CORPOREIDADE, CORPO EM MOVIMENTO

O mundo tem sentido a partir de nós, transitamos entre o interno e o externo sem que um exclua o outro. Aprendo o movimento na observação, crio, interpreto frente ao ritmo, meu movimento tem parte de mim, do que sou, de como penso e me coloco no mundo. Extraio do externo, mas só consigo fazê-lo a partir de mim mesmo, minhas experiências e percepções.

O corpo habita nessa lógica de mundo e de existência, enquanto objeto consciente de si e da realidade. O indivíduo não existe para além do mundo, existe nesse mundo. O movimento corporal é uma forma de expressão do pensamento, de conexão com o mundo. O corpo fala, emite significados, crenças não verbais que traduzem mundo, interagem com o outro e com o ser do mundo.

A linguagem, nesse caso, entendemos a linguagem corporal, traduz minha existência no mundo, pois assim como entendem os bantos, o que é proferido emitido no mundo se eterniza e também já pré-existia a esse aparecimento em kala.

Tudo o que fazemos existe para sempre, mesmo que um evento expulse o outro em nosso pensamento, ainda assim está impresso na realidade. Isto, porque faz parte da história de cada um de nós, da nossa verdade.

A gestualidade da expressão corporal, assim como o exemplo da linguagem, sob as lentes da fenomenologia da percepção de Ponty pode também ser entendida como expressão da cultura, transmitida através do tempo, adquirindo formas, interpretações e significados atemporais.

Toda verdade é uma experiência de nós com um mundo. Eu estou fora de mim e dentro do mundo, enquanto Eu sou o mundo. O cogito tácito é o experimentado. A verdade que partir de mim e de minha experiência não exclui a do Outro. Enquanto experiência o movimento corporal também é meio de transmissão de aspectos culturais, os gestos contam histórias. Nesse ponto pode-se aproximar o cogito tácito da experiência atemporal que mesmo inconscientemente pode ser revivido por meio do corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A roda de capoeira é uma forma de ensinamento, sua ginga, simbologia de movimentos, cantos, sons e instrumentos expressam acima de tudo, práticas

e rituais de herança africana, que nos remete a noção de tempo, espaço e vivência, uma filosofia impressa nos corpos humanos e não humanos da roda. Há a materialização da capoeira por meio do corpo é esse que dita o ritmo, a capoeira se faz no corpo que faz a capoeira, ou seja, cada indivíduo encontra seu jogo no movimento, frente a capacidade de transformação, *dingo-dingo*, que a capoeira tem no corpo.

Ao pensar construímos nossa realidade e interagimos com ela, percebemos nossa existência. O Eu encontra-se com o ser do mundo em virtude do pensamento, pois o mundo é aquilo que se vive e se apreende pela percepção. A concepção de indivíduo encontrada em Merleau Ponty, em que cada indivíduo é um mundo, o contato com o outro possibilita a construção do nosso ser, pode ser encontrada no "Vs de encontro" base de todas as existências da cosmologia bantu-kongo.

O indivíduo, bem como tudo na filosofia bantu existe em um ciclo vital ininterrupto. No movimento de existir cada sujeito é um ser único, que constrói sua verdade através de sua experiência e práticas, assim atenta Ponty. Esse exercício de reflexão das experiências, coloca o indivíduo como ser no mundo.

O indivíduo é um mundo, algo que se constrói em si mesmo. O pensando pontyano se conecta a ideia de Musoni, o indivíduo está encoberto, existe, mas ainda não existe para o mundo físico, e sim no mundo ideológico.

Tida como única válida, verdadeira e fonte única do saber, a filosofia ocidental, seus fundamentos de entendimento de vida e mundo pode ser aproximada de filosofias distintas, contemporâneas ou não. Aqui buscamos ilustrar possíveis familiares de pensamentos e produção de conhecimento. É o início de um longo caminho que nós pesquisadores do AnDanças UNILAB/MALÊS nos propusemos explorar, para reconhecer e disseminar os conhecimentos que nos foi negado, para isso não precisamos renegar o que está posto, podemos encontrar semelhanças, diferenças que podem conviver em harmonia, sem hierarquias ou homogeneização.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Wallace de Deus (org.) **Dossiê: inventário para registro e salvaguarda da capoeira como patrimônio cultural do Brasil**. IPHAN: Brasília, 2007.

CASTRO, Yeda Pessoa. **75% dos escravos levados para o Brasil eram banto**. In MELO, Adriano de. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=2889> Acesso em: 10 de abr. de 2020.

FU-KIAU. Bunseki. **African cosmology of the bantu-kongo: principles of life and living**. Tradução Tiganá Santana, São Paulo, 2019.

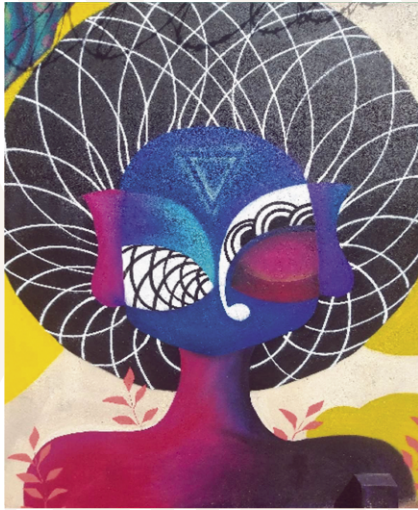
MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 3 ed. São Paulo, 2006.

SANTANA, Tiganá. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. São Paulo, 2019.

[#tramos, n.2]²

[#tramos, n.2] é uma experimentação híbrida de poesia com fotografia resultante da pesquisa de pós-doutorado intitulada “Mulheres e Arte Urbana: narrativas da cena de Belo Horizonte” (Escola de Belas Artes, UFMG, 2019-2020). Metodologia: produção circular de poemas e fotografias com entrevistas e graffiti a partir de afetações com o campo de pesquisa. Embasamento teórico-vivencial: corpo, Judith Butler, deformante de voz, território, circuito, Manoel de Barros, deambulação, i-marginação, Jacques Rancière, dicionário, frio, Paola Jacques, literatura, mulheres artistas, Sueli Rolnik, rascunho, diário de bordo, Francesco Careri, mundo por imagens, partilha.

-
1. É Professora-pesquisadora da Unilab-CE (no Instituto de Humanidades e no Mestrado Profissional em Ensino e Formação Docente) e da UFC (no Programa de Pós-Graduação em Artes). Pós-doutora em Artes (UFMG), trabalha com pesquisas que atravessam estudos transdisciplinares em/com Arte Visual, Gênero, Literatura/Poética/Escrita, Arte-Educação. Enquanto Artista Visual, tem vivenciado experiências interartes com Literatura, Pintura, Fotografia, Desenho e Audiovisual; como escritora, publicou os livros *Pela Impermanência* (2018) e *Cor Adormecida* (2012). Site: <https://joa-miart.wixsite.com/joa-mi>.
 2. #tramos foi uma ocupação artística selecionada pelo Edital #OCUPAECO, em 2019, constituída por exposição e roda de conversa a respeito de Arte Urbana produzida por mulheres a partir de interlocuções institucionais de Pesquisas realizadas entre UNILAB-CE (Instituto de Humanidades), UFC (Programa de Pós-Graduação em Artes) e UFMG (Escola de Belas Artes). A exposição contou com 10 fotopinturas em entulho-esculturas compostas por imagens oriundas de intervenções urbanas de mulheres artistas nas cidades de Belo Horizonte-MG e Fortaleza-CE. Detalhes em: <https://joamiart.wixsite.com/tramos/ocupaecoa>



Graffiti de FabiSantana³,
DELAS, 2019.
Foto: Jo A-mi

Inspiração.
À noite, olhando para o céu
nuvem de fumaça entre os dedos.
A mente atravessando a mente
,mente
,atraves-
ando
enquanto um rock antigo tece palavras e(m) nós.
Tinta fresca e ayahuasca. Abertura.
Um ser-mundo, non-sexo, sem nome: criação
olhosolhosolhos, linhas e geometrias sagradas.
Terna imaginação
de menina brincando com extraterrestres.

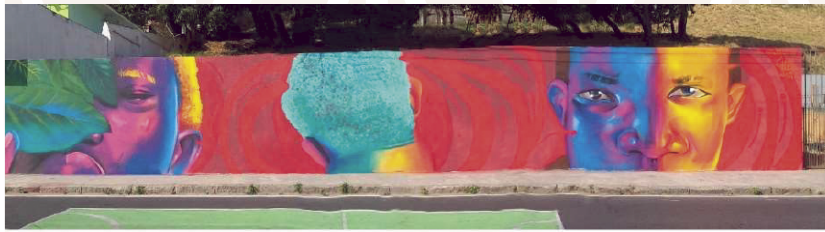
3. A artista FabiSantana produziu esse graffiti no "Encontro Nacional DELAS – Mulheres no graffiti", que aconteceu em novembro de 2019. Esse evento teve por objetivo "criar um envolvimento entre mulheres de todos os estados brasileiros junto com as artistas de Belo Horizonte" (disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3W7dw0gQF7/?igshid=3atbighq7rtu>). Instagram: @fabisantana.art



Graffiti de Fênix⁴,
Fábrica de graffiti, 2019.
Foto: Jo A-mi

Cabelo crescendo
naturalmente
território-ponte da negritude.
Faz-união-diversão, hip-hop, meninas
dançando com tintas.
Renascida: traços, cores, laços e sprays
em terrenos abandonados.
Olhos sondam a cidade,
orgulho de ser mina
e ter nariz plástico.

4. Fênix participou do Fábrica de graffiti, que "é um projeto que visa humanizar espaços industriais por meio da valorização da cultura do StreetArt e capacitar novos artistas" (disponível em: https://fabricadegraffiti.com.br/?lang=pt_br). Em Contagem-MG, a versão do projeto aconteceu no período de maio a julho de 2019. Instagram: @fenixartista



Graffiti de Wanatta⁵,
CURA Art, 2019.
Foto: Jo A-mi

A artista desfila diante da tela.
Solitária, ao pé da calçada,
estala cores de batida
hip-hop
e conceito-bagulho.
A pele preta da adulta-criança
seduz alguns arco-iris
transeuntes.
Enegrecendo
sobre a cidade de delírios brancos,
faz mais um muro:
é o menino que desce o Vera Cruz
e numa quebrada
vizinhos cantam em dó(r) maior:
“oh oooo galo doido, oh oooo galo doido!”
;noutra, terminam a escala:
“oh muiéééé, oh muiéééé!”
O azul iluminado faz brilhar o black,
the power,
black-power.
“Tá olhando pra mim por que, moleque?”
Os coxa adora dá um pulão
cum pau
de cassetete
nos meninos,
adoram pegar nus meninos.
E a barca vem
toda hora
até o dia de se fazer afundar,
fraga?

5. Wanatta Rodrigues participou do Circuito Urbano de Arte (CURA art), que é um “festival de pintura em empenas de Belo Horizonte. Em sua primeira edição em agosto de 2017 o festival realizou a pintura em 4 prédios e dois muros, um localizado na rua Sapucaí e outro dentro da Estação Central do Metrô. (...) Os murais pintados tem entre 450 e 1.780 metros quadrados, sendo um deles o mural mais alto pintado por uma mulher na América Latina com 56 metros de altura. Além das pinturas, o festival promove mesas de debates, feiras de arte, festas e ações especiais sempre dialogando com a arte urbana e a cultura de rua” (disponível em: <https://cura.art/>). No ano de 2019, o festival que aconteceu em setembro, nas proximidades do bairro Lagoinha-BH, em homenagem à grafiteira Bolinho. Instagram: @wanatta_streetart.



Graffiti de ZiReis⁶,
Fábrica de Graffiti, 2019.
Foto: Jo A-mi

Nos desenhos
refúgio
da dor.
Mãe apanha do pai!
- “é natural não, viu?!”
Rasgando baía-na cidade
Revolta
com
re-tratos
de mulheres.
Há muitas
Sóis, Wanattas, Vanessas, Tainaras, Hozanas raizIS indígenas
bombardeando em (re)existências.
E a criança silenciosa
que se fez
artista
canta mil-tons:
“Com a roupa encharcada e a alma
repleta de chão,
Todo[a] artista tem de ir aonde o povo está!”

6. ZiReis foi uma das artistas convidadas do evento Fábrica de graffiti. Instagram: @zireisoficial



Graffiti de Tina Soul⁷
(em parceria com FabiSantana), 2020.
Foto: Jo A-mi

Com o nome conta
que graffiti ancestral é letra.
Às vezes assina num cantinho
outras, atravessa um quarteirão.
- “Eles falavam que mulher não fazia letra muito bem!”
- Manos, com vocês “eu me critico muito mais”
,com as Manas “a gente pode ser livre, mais feliz!”
Assinatura:
marc-ação,
símbolo torto,
corpo tecendo telas,
coisa com cores,
evocação de si-mesma no mundo.
O tempo cessa;
Yasmim, Clarissa e Lorena precisam da mãe.
Nos muros, o registro de um nome
sabor som soul
com técnica de recorte e dégradé.

7. A artista Tina Soul grafitou sua assinatura numa intervenção conjunta com FabiSantana, em homenagem ao Dia Internacional da Mulher, na cidade de Belo Horizonte (2020). Instagram: @tinasoul_1525

REFERÊNCIAS

- A-MI, Jo. **Relatório de residência pós-doutoral**. Belo Horizonte: UFMG/ Redenção: UNILAB, maio de 2020 (no prelo).
- _____. **Pela impermanência**. Curitiba: Appris, 2018.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem som: um manual prático**. 9a ed. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 10a ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.
- CATUNDA, Leda. **Poética da maciez: pinturas e objetos**. São Paulo: USP, 2003 (tese de doutorado).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- FÊNIX. Fortaleza/Belo Horizonte, 30 de março. 2020 [10:25min.]. **Entrevista concedida à Pesquisa “Mulheres e Arte Urbana: narrativas da cena de Belo Horizonte”**. Entrevistadora: Jo A-mi.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1986.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. 2a ed. Salvador: EDUFBA, 2014.
- LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. 2a.ed. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- MACEDO, Roberto Sidnei; GALEFFI, Dante; PIMENTEL, Álamo. **Um rigor outro sobre a qualidade na pesquisa qualitativa**. Salvador: EDUFBA, 2009.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene; SOUZA, Elizeu Clementino de (orgs.). **Pesquisa narrativa: interfaces entre histórias de vida, arte e educação**. Santa Maria: UFSM, 2017.
- MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- NA PELE, da rua (videoarte). Direção: Jo A-mi. Fortaleza, 2018. [08:24min]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gPUkV7IJGuY>

NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine (orgs). **Arte agora: pensamentos enraizados na experiência**. São Paulo: Annablume, 2011.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulinas, 2009.

PELBART, Peter Pál. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REIS, Zi. Belo Horizonte, 28 de novembro. 2019 [01h37min]. **Entrevista concedida à Pesquisa “Mulheres e Arte Urbana: narrativas da cena de Belo Horizonte”**. Entrevistadora: Jo A-mi.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RODRIGUES, Wanatta. Belo Horizonte, 09 de março. 2020 [01h24min]. **Entrevista concedida à Pesquisa “Mulheres e Arte Urbana: narrativas da cena de Belo Horizonte”**. Entrevistadora: Jo A-mi.

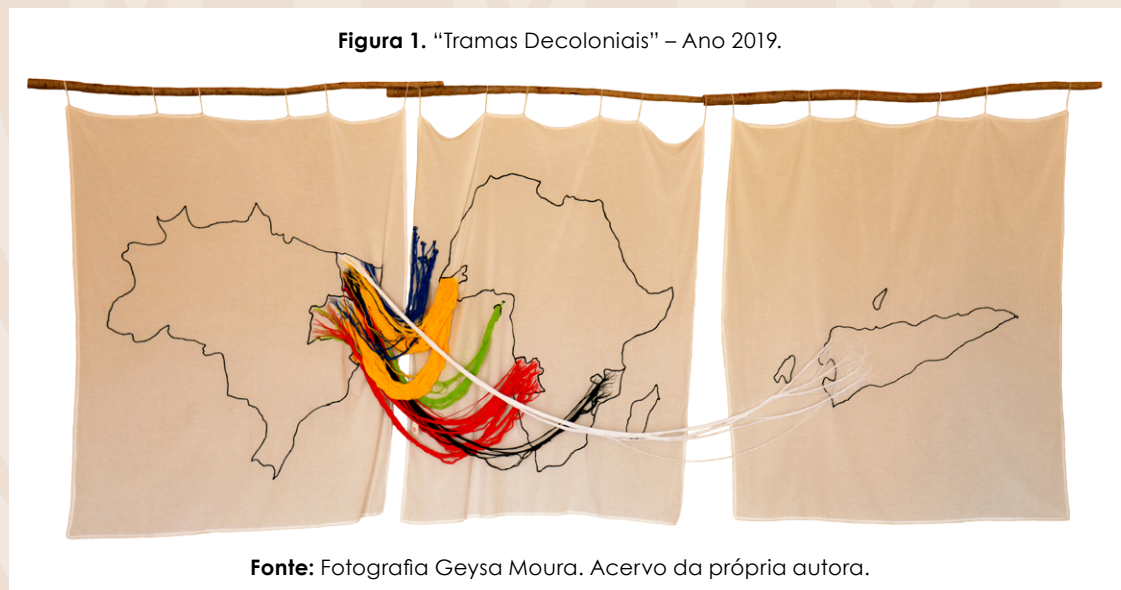
ROLNIK, Suely. **Esfemas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

SANTANA, Fabi. Belo Horizonte, 25 de novembro. 2019 [57:16min]. **Entrevista concedida à Pesquisa “Mulheres e Arte Urbana: narrativas da cena de Belo Horizonte”**. Entrevistadora: Jo A-mi.

SOUL, Tina. Belo Horizonte, 10 de março. 2020 [33:06min.]. **Entrevista concedida à Pesquisa “Mulheres e Arte Urbana: narrativas da cena de Belo Horizonte”**. Entrevistadora: Jo A-mi.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas derivas**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Dança das linhas: uma (a)bordagem poética da obra “tramas decoloniais”



APRESENTAÇÃO

“Tramas Decoloniais” é um painel tríptico produzido pela artista têxtil Geysa Moura, exposto durante a VI Semana Universitária e também no III Encontro do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Humanidades, eventos ocorridos na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira – UNILAB em 2019. O trabalho representa o deslocamento dos alunos pertencentes à Comunidade dos Países de Língua Portuguesa - CPLP, que deixaram suas nações de origem para estudar na instituição. Cada fio de linha conectando os continentes representa um estudante internacional. Desde a criação da Unilab, em 2011, até o

desenvolvimento da pesquisa artística, no primeiro semestre de 2019, foram matriculados, ao todo, dois mil cento e vinte um estudantes pertencentes à CPLP, sendo: 138 caboverdianos; 406 angolanos; 114 santomenses; 56 moçambicanos; 75 timorenses e 1.332 guineenses.

A perspectiva deste ensaio discorre sobre a obra “Tramas Decoloniais” propondo também uma releitura poética, combinando as perspectivas das duas artistas (também autoras deste ensaio) que desempenham diferentes papéis na Unilab: uma como mestrandia (vinculada desde sua graduação em 2013) e a outra como Técnica Administrativa Educacional-TAE (lotada na instituição desde 2019).

1. Mestranda do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB). Licenciada em História, UNILAB, 2018. Bacharela em Humanidades, UNILAB, 2015.
2. Assistente em Administração na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB), Bacharel em Jornalismo, Universidade Federal do Ceará (UFC), 2015.

Figura 2. Imagem Poética 1

Vindas de lá,
partidas.
Cheganças no aqui e no outrora:
despedidas.

Num então
despedaçadas, refeitas, rendidas.

rendadas, tramadas,
tecidas.

Como fora possível remendar um passado
de desencantos
crochetar o presente dos olhos
Como fora o futuro cochichado por entre
os dentes
tecido das barricadas.

Como estivera em NÓS
a solução
e a dissolução
de tudo.

Unir as pontas dos oceanos:
costurar a água,
apreendê-la com as mãos.

Nas palmas segura um mapa
confusa ligação que nos permeia.

Um Norte? Não.
Um mirante:
escadaria
adiante
frente
ao
Sul
Global.

A TRAMA E A DANÇA

O processo de feitura do trabalho se desenhou numa coreografia de vai e vem de linhas emaranhadas, num gesto repetitivo: colocar a linha na agulha, amarrá-la em um dos painéis; lançar a ponta oposta ao outro painel; arrematar as conexões – sequência repetida duas mil cento e vinte uma vezes. Essa dinâmica simulava o deslocamento de cada estudante, desde a saída de seu país de origem até a chegada na Unilab, trazendo na bagagem experiências, culturas e histórias. Um novo contorno se iniciava a partir dali. O imaginário sobre o outro, até então pouco conhecido, se tornava menos estranho à medida que a agulha entrecruzava e arrematava experiências. Assim, a tramação ganhava peso, tensionando as bordas do painel e aproximando cada vez mais os opostos.

Três meses de movimentos repetitivos.

Durante a primeira instalação, ainda o “vai e vem”, mas, dessa vez, manifesto em outros corpos. Pessoas que paravam para comentar e conversar sobre o trabalho. Algumas ajudavam na montagem, dando dicas de como lutar contra o vento. O espaço não era adequado para a obra, mas o apoio das pessoas causou uma estranha reação de pertencimento. Parecia que aquilo fazia parte delas também. De alguma forma, era importante manter o trabalho de pé – literalmente, inclusive. Em dado momento, o tríptico despencou, sendo remendado por alguns desses transeuntes, inconformados com o papel de meros “espectadores”.

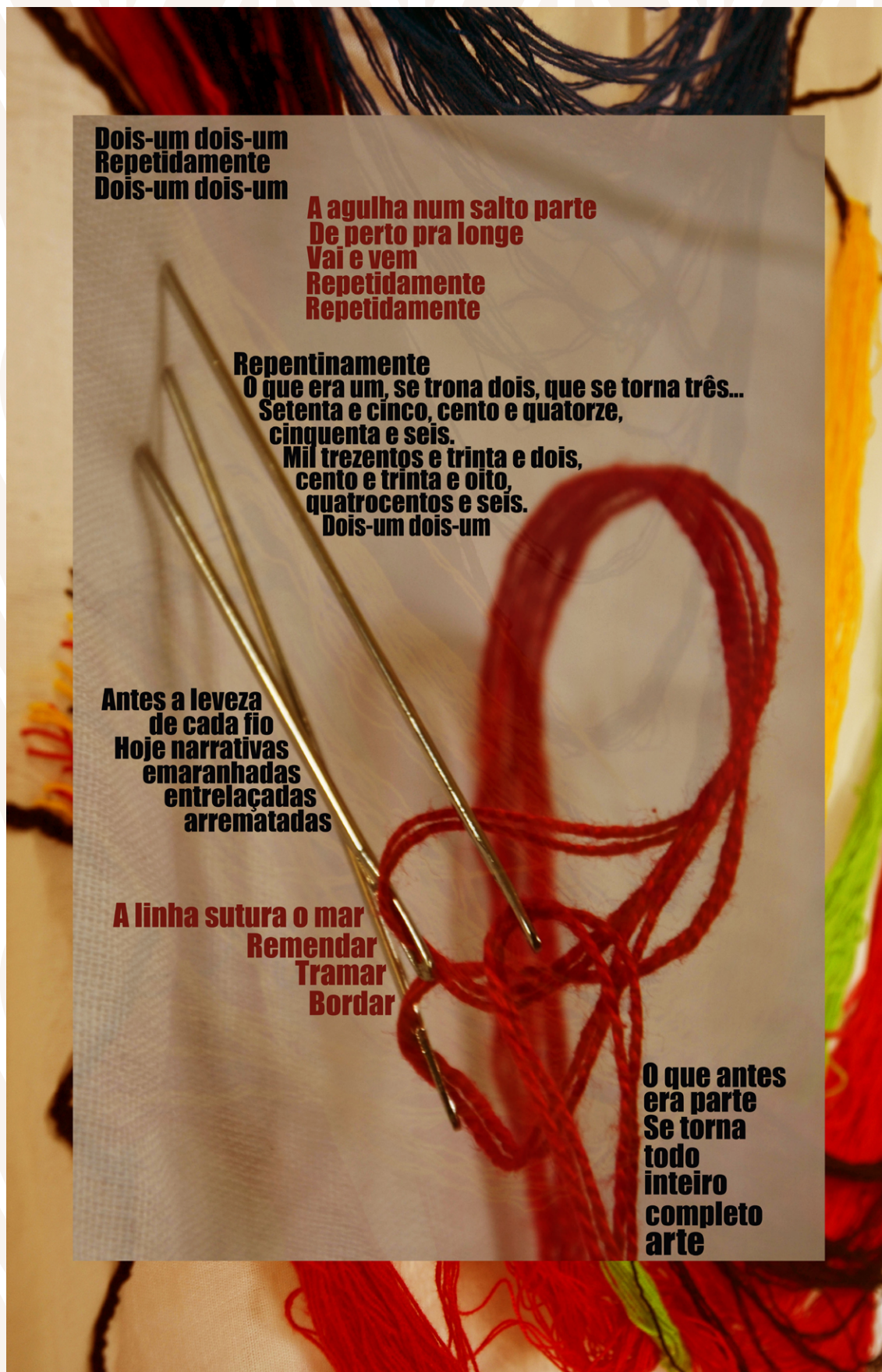
Figura 3. “Tramas Decoloniais” – Ano 2019.



Fonte: Fotografia Geysa Moura. Acervo da própria autora.

3. Esse quantitativo é referente ao total de alunos internacionais oriundos da CPLP. Dados obtidos com a Diretoria de Registro e Controle Acadêmico – DRCA/ UNILAB.

Figura 4. Imagem Poética 2



**Dois-um dois-um
Repetidamente
Dois-um dois-um**

**A agulha num salto parte
De perto pra longe
Vai e vem
Repetidamente
Repetidamente**

**Repentinamente
O que era um, se trona dois, que se torna três...
Setenta e cinco, cento e quatorze,
cinquenta e seis.
Mil trezentos e trinta e dois,
cento e trinta e oito,
quatrocentos e seis.
Dois-um dois-um**

**Antes a leveza
de cada fio
Hoje narrativas
emaranhadas
entrelaçadas
arrematadas**

**A linha sutura o mar
Remendar
Tramar
Bordar**

**O que antes
era parte
Se torna
todo
inteiro
completo
arte**

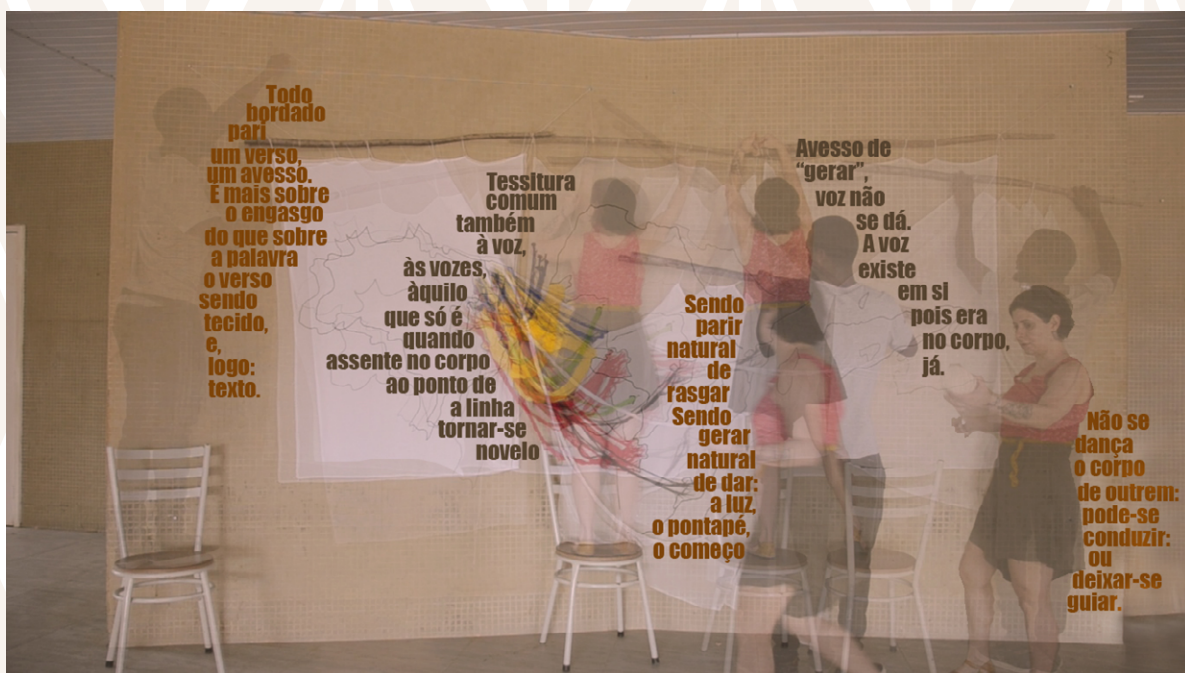
Fonte: Elaborado pelas próprias autoras. Texto, fotografia e edição digital: Geysa Moura.

O DESBORDE

Cumpridos e superados os objetivos da exposição, faz-se necessário rememorar, também, os percalços neste caminho. A obnubilção da exposição na VI Semana Universitária causou certo desconforto tanto para a artista como para alguns espectadores do trabalho, devido às dificuldades de acesso ao local de exibição da obra, exposta no primeiro andar (bloco 3 - Campus dos Palmares). O espaço destinado às exposições artísticas selecionadas não recebeu qualquer tipo de estrutura do evento; distante do movimento do público, o acesso à obra, a partir do térreo, só era possível após dois lances de escadas.

A desatenção aos trabalhos artísticos, em detrimento às produções acadêmicas tradicionais (dignas de um espaço próprio, com stands de exibição e divisórias, no térreo central do Campus) reforça a necessidade de a Universidade rever, discutir, pesquisar e implementar propostas práticas que associem o fazer artístico ao tripé Ensino, Pesquisa e Extensão.

Figura 5. Imagem Poética 3



Fonte: Elaborado pelas próprias autoras. Texto: Rosana Braga Reis. Fotografia e edição digital: Geysa Moura.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BORRE, Luciana. **Tramações**: cultura visual, gênero e sexualidade. Recife: Ed. do Autor, 2018.

SILVA, Geysa Danielle Barbosa de Moura. **Tramas decoloniais**. Semuni - Unilab. 2019. Instalação artística.

DELA COLINA TEJADA, Laura. ESPINO, Alberto Chinchón. **El empleo del textil en el arte**: aproximaciones a una taxonomía. Espacio, tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea, t.24. 2012.

LOPES, J. M.; LOPES, M. F. B.; CÂMARA, R. S. **Mulheres, arte e espaço público**: uma reflexão sobre o ativismo artístico feminino. In: Revista Píxo, v. 2, p. 150-161, 2018.

MAIA, Santana Glícia Menezes; PEREIRA, Francisco Vítor Macêdo. **Bordado**: uma subversão possível. In: Antonio Vieira da Silva Filho; Jeannette Filomeno Pouchain Ramos; Roberto Kennedy Gomes Franco. (Org.). Ensaio Interdisciplinares em Humanidades. 1ª ed. Fortaleza: EdUECE, 2017, v. 1, p. 284-304.

RAGO, Margareth; Murgel, Ana Carolina Arruda de Toledo. (Org.). **Paisagens e tramas**: o gênero entre a história e a arte. 1ª ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.

_____. **Bordado e Transgressão**: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Revista Proa, nº02, vol.01, 2010. 20 p.

_____. **Regina Gomide Graz**: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. Revista do IEB, n 45, 2007, p. 87-106.

Dobras do percurso criativo

O tema de um dentro que seria apenas a dobra do fora, como se o navio fosse a dobra do mar.
(G. Deleuze)

APRESENTAÇÃO

O presente ensaio propõe apresentar notas críticas sobre os processos de criação artísticos realizados durante o percurso da docência em arte na Unilab. A linha de tessitura do ensaio é o conceito de Dobra² proposto pela filosofia de Gilles Deleuze. No entanto, não pretendo realizar aqui uma análise exaustiva do conceito deleuziano em toda a sua amplitude. O conceito de Dobra, para efeito deste escrito, atuará como um intercessor operacional no percurso inventivo que acontece nesse "intermezzo" que conecta ensino, pesquisa e extensão. O conceito de Dobra suscita a imagem de um movimento de corpo, o crespô de uma onda, os vincos produzidos num papel, a condição de dobrar-se sobre si próprio e deslocar os lugares do saber para acolher encontros com o inesperado: "Pensar é dobrar, é duplicar o fora com um dentro que lhe é coextensivo. (...)" (DELEUZE, 2005, p.126). Uma dobra entrelaça arte e vida, mas não sem choque esse entrelaçamento acontece, pois são complexos os jogos de força envolvidos entre dois lados afiados de uma mesma lâmina. A arte engendra sutis formas de resistência criativa, multiplicando as experiências dos encontros, subvertendo itinerários, germinando

ressonâncias com outros lugares da saber. No entanto, há também os diagramas, os códigos de assujeitamento que gravitam em torno do poder proliferando linhas de controle que vigiam o tempo do corpo e sua produtividade, recodificando o saber pela submissão aos modelos instituídos:

(...) é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de "processos de singularização": uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e telecomando, recusa-los para reconstruir, de certa forma, modos de sensibilidade, modos de relação com o outro, modos de produção, modos de criatividade, que produzam uma subjetividade singular. (GUTTARY, ROLNIK, 1996, p.17).

Ao artista, pesquisador docente cabe gerar espaços de vigor crítico-criativo de múltiplas narrativas periféricas, de questões de Gênero, sexualidade ampliada, racismo, ativismo político, colonialismo epistêmico, liberdade formal e estética, censura de Estado e a violência simbólica. Um conjunto de questões incontornáveis em torno da qual o campo da arte mantém-se umbilicalmente conectado. A arte é um campo de proposições na esfera do conceitual e do sensível que abre possibilidades de interação entre o espaço íntimo e o espaço social, entre o ético e o estético. É possível explorar, pelo viés artístico, percursos disruptivos, lúdicos, inventivos que podem desestabilizar o fluxo das

1. Professora Doutora do Instituto de Humanidades da UNILAB-CE.

2. Deleuze apresenta quatro (4) dobras: Corpo, Poder, Saber e Espera. O conceito Dobra é debatido mais intensamente em 2 obras: Foucault (1988) e A Dobra - Leibniz e o Barroco (1991).

narrativas dominantes dos sistemas opressores, estes, que investem em mecanismos de produção de uma subjetividade domesticada, colonizada e capitalista. No entanto, é possível compor outros modos de vida, abrir brechas que podem arejar, ou seja, lançar um sopro na autovigilância formatada pelas incansáveis demandas de adaptação às fórmulas midiáticas, estas, que privilegiam a inclusão pelo consumo e identificação do corpo a padrões estéticos espetaculares. Talvez seja um pouco utópico pensar que um corpo em estado de arte, que dança que canta que nada, salta, rabisca, compõe formas inusitadas de sociabilidade em singulares modos de vida, construa possibilidades disruptivas desses padrões de imagens de reconhecimento. Mas a utopia não é o lugar do jamais alcançado, mas um lugar que pode ser construído.

LINHAS, CURVAS E DOBRAS

Apresento aqui parte do percurso de composição do projeto de extensão intitulado "Dramaturgia do Conto de autoras brasileiras e afro-brasileira: teatralidades plurais". O projeto institucional se realizou entre 2016 e 2017, mas os laboratórios experimentais da urdidura cênica tiveram início a partir de 2015 em atividades práticas no âmbito da sala aula. Realizaram-se leituras de pequenos textos/imagens orientados por um protocolo performativo de ações. Protocolo performativo deve ser compreendido como uma engrenagem que impulsiona o processo de experimentação da composição artística, um guia simples, um enunciado feito com verbos no infinitivo articulados entre si e que indicam um direcionamento para a artista performer, mas, sem regular os desenlaces das ações e as imprevisibilidades próprias das experimentações performativas. Exemplifico: andar até a praça com os materiais, estender a espiral de tecido no chão, dispor os jogos de palavra sobre uma mesa, ler um poema, esperar um jogador se aproximar. No fim da luz solar finalizar a ação:

Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado – sem adjetivos e com verbos no

infinitivo – mais fluida será a experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisam e flexibilidade. (FABIÃO, 2013, p.04)

A ideia inicial era compor um corpo que se movimentasse movido pelo calor da voz e desenvolvesse uma relação com espaço interior-exterior: "O corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaços, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais (...)" (Gil, 2004, p.56). O dançarino, o ator, o performer, cria espaço com seu movimento e gera um prolongamento, uma dobra entre exterior e interior: Não se trata, aqui, de propor um jogo de dualidades entre interior e exterior, mas de pensar os percursos experimentais da criação artística num viés coextensivo, uma dobra entre corpo e mundo vivido, entre finito e infinito. A condição do corpo é contingente e habitar o mundo é sofrer seus efeitos, os desgastes do tempo são as dobras da existência, seus vincos atravessam nossa pele como uma linha que deixa seus rastros sobre um papel. O trabalho docente implica contextos sociais, pesquisa intelectual, imaginação e sensibilidade estética, nessa perspectiva, processos artísticos formam uma rede de relações com os processos cognitivos:

Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. (GREINER, 2005, p.64)

A leitura se constitui uma performance, pois "A leitura não é um ato separado nem uma operação abstrata (...) meu corpo reage a materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente à sua. Daí o prazer do texto" (ZUMTHOR, 2007, p. 63) . A leitura encarnada gera mais prazer que informação. O intelecto, a voz, o ouvido e a emoção se acham mesclados no jogo de ler. Mas há orisco de decalque à ordem que impõe imediatamente decifrar o

código gráfico. A leitura é também saber maquinar imagens que tomam formas e ganham pernas para além do próprio texto: "Um texto para mim, é apenas uma pequena engrenagem numa prática extratextual. (...) trata-se de ver para que isto sirva na prática extratextual que prolonga o texto" (DELEUZE, 2006, p. 329).

Há sempre pontos de instabilidade entre a audição e o leitor performer, questões incômodas que a leitura em voz alta pode suscitar. Todos escutam, os corpos se posicionam atentos para ouvir, mas nem sempre é confortável o que ultrapassa a barreira dos dentes. É bem verdade que uma compreensão esmiuçada, pautada sobre as ordens do significado, pode eliminar a poética da cena tornando-a óbvia e repleta de indicações. É nesse ponto, cabe aos performers, proliferar espaços de sutileza entre o silêncio e a palavra. Muitas vezes o diálogo determina o tempo do gesto e organiza a conduta do corpo atrelando-se aos clichês da representação. No entanto, não se trata de eliminar o diálogo e substituí-lo pelo monólogo ou o mutismo, há diálogos silenciosos, musicais, gestuais. No atravessamento dessas fronteiras situamos a ato de ler em grupo como um modo de investigação que é em si mesmo um objeto poético de inestimável valor pedagógico e indispensável na preparação vocal e gestual de atores e performers. Ler para o outro não é garantia de entendimento mútuo, algo sempre foge, uma sílaba foi engolida, gaguejada e o autor do texto já se despedaçou na voz titubeante do seu leitor. A audiência toma mais para si o gaguejo do que a ordenação das frases, pois o gaguejo provoca o riso, zombaria, o gaguejo é bufônico. Mas é difícil gaguejar...

Ora, a fórmula da gagueira é tão aproximada quanto a do bilinguismo. Gaguejar, em geral é um distúrbio da fala. Mas fazer a linguagem gaguejar é outra coisa. É impor à língua, a todos os elementos internos da língua, fonológicos,

Figura 1. Leitura performativa "A outra margem da rua"



Foto: Harley Almeida (2017)

sintáticos, semânticos, o trabalho da variação contínua. (DELEUZE, 2010, p. 45)

O texto tem uma materialidade própria e o corpo do ator também é uma materialidade viva e pulsante. Texto e corpo formam dois corpos, dobra que recai uma sobre a outra. Textos são corpos desdobrados pela palavra, pelos gestos, pela voz. Corpos são textos que se movimentam que dão pernas e podem rir ou chorar. A cena é o lugar do acontecimento do jogo de possibilidades heterogêneas, plásticas, gestuais, musicais. No contexto do projeto de extensão a construção das imagens cênicas foi ganhando espessura a partir desses laboratórios/oficinas de leitura. Os desenhos das posturas, maneiras de andar, falar, tocar, dançar em um espaço específico, ocupar o espaço com o corpo, projetar a voz no espaço. É preciso muito tempo para maturar uma cena, encontrar o ritmo entre os corpos, desenhar um gesto e deixar que esse gesto se revele: "O gesto é a poesia do ato" (GALARD, 1997, p.27).

Um texto nunca é lido de uma vez por todas, nem tampouco comunica uma verdade universal que possa ser compartilhada de forma a sintetizar

todos os pontos de vista por um único fio condutor, pois, o texto é a produção de uma dobra entre o autor e o leitor. O ato de ler é tanto maior quando o leitor inventa novos territórios para o texto, desterritorializando os propósitos do autor. Há o não-dito no texto, um subtexto que afunda nas entrelinhas do texto. Alguns pensamentos e motivações permanecem desconhecidos para o leitor, há uma zona inconsciente no texto e nem tudo que o autor pretendia revelar está explicitamente colocado na obra:

O que dizer do não-dito? Tanto o texto dramático quanto a encenação são necessariamente incompletos, não dizem tudo sobre o sentido de uma personagem, uma ação ou algum elemento extra verbal; compete ao leitor ou ao espectador completar a elipse, as reticências, o implícito ou o indizível" (PAVIS, 2008, p.108).

O não-dito é também um escape extraordinário entre performer e público. O evidente foge, faz saídas pouco costumeiras. A compreensão é ameaçada, a apropriação do sentido abalada por uma impossibilidade inquietante. O imperceptível no campo artístico e estético é o que foge ao nosso poder de experimentação e impossibilita uma significação precisa e tranquilizadora, há um devir intruso que poderá atravessar esses pequenos acontecimentos. Uma obra ou situação artística é composta por hiatos, talvez o tempo de uma respiração. "Da mesma forma, o pensamento do impossível, se fosse aceito, seria no próprio pensamento, uma espécie de reserva, um pensamento que não se deixa pensar no modo da compreensão apropriadora" (BLANCHOT, 2001, p. 87).

OUTRAS DOBRAS DRAMATÚRGICAS

O Projeto de "Dramaturgia do Conto de autoras brasileiras e afro-brasileiras"³, foi dirigido para uma

faixa etária adolescente e adulta. Realizou-se uma garimpagem e leitura dos contos de autoras brasileiras e afro-brasileiras. A pesquisa dos contos aconteceu na forma de leitura compartilhada. Essas leituras dirigidas para a investigação dos ritmos de leitura, colocação da voz e construção das posturas corporais. Leitura coletiva, pesquisa visual, discussões conceituais geraram uma grande quantidade de material literário, jornalístico, pictórico e fotográfico. A partir dessas fontes híbridas fomos compondo os protocolos performativos para realização das performances cênicas em espaços diferenciados. Nesse ponto deu-se início o trabalho da dramaturgia da cena. Os textos foram adaptados, cortados, colados e transformados em texto para encenação, mas sempre sofrendo transformações a partir dos experimentos cênico-performativos. Ao redor dos contos, das notícias de jornais, da produção pictórica de artistas, foram proliferando acaloradas discussões sobre política de gênero, sobre a hegemonia masculina e branca que determinou e ainda determina o conteúdo dos livros didáticos, a rara presença da literatura feminina para a leitura no espaço escolar. Questionou-se a ausência e o silenciamento das mulheres, sobretudo mulheres negras, no contexto da história da arte e o desconhecimento da contribuição das mesmas na história da literatura brasileira. "Assim a diferença de gênero, no âmbito da história da arte ocidental, se estabelece por meio de imbricadas relações de poder que envolvem não apenas homens e mulheres, mas também disputas políticas e investimentos coloniais" (LEME, 2019, p. 25). Em nossos encontros discutimos ainda, os privilégios históricos cor da pele, classe social, mas também o lugar dos corpos que não pertencem aos padrões binários de homem/mulher ou heterossexual/homossexual.

Estas questões ressoaram fortemente na forma de criar e conduzir a persona de "Antônio Gertrudes", a presença de um corpo que desdobra as questões de gênero desmontando alguns modelos que

3. O projeto de Extensão "Dramaturgia do conto de mulheres brasileiras e afro-brasileiras: Teatralidades plurais" A Profa. Rosália Menezes na coordenação e na vice-coordenação a profa. Jo A-mi. Os estudantes que fizeram parte do projeto e estiveram em cena foram Marta Lima, Léllian Thanara Simpício, Micael Pontes e Edson Silva que fez a cena musical em todas as nossas apresentações. Sou profundamente agradecida a todas e todos pela participação intensa que foi essa construção de cena. Especial agradecimento ao Harley Almeida que participou ativamente das filmagens e fotografias. Agradeço a colaboração dos estudantes Leo Oliveira e Ícaro Celestino.

desempenha um simbolismo cultural das representações do corpo. Há um registro geral da sociedade que exige uma explicitação dos códigos que definem alguém como "homem" ou "mulher", "masculino" e "feminino" e que abrange o critério, também binário, das formas de comportamento corporal "homossexual" ou "heterossexual". Nas primeiras apresentações o texto cênico se configurou a partir da personagem feminina "Gertrudes". "O céu de Gertrudes" foi o nome inicial dado ao recorte cênico, porém, explorando mais o tema e o corpo em cena, incluímos o nome de "Antônio". A personagem "Antônio Gertrudes" gerou um deslocamento da identidade de gênero. Notou-se, algumas vezes, uma certa inconveniência por parte do público, pois "Antônio Gertrudes" refletia uma inadequação aos critérios da bipolaridade culturalmente construída: "É a própria nomeação de um corpo, sua designação como macho ou como fêmea, como masculino ou feminino, que "faz" esse corpo. O gênero é feito de discursos. O gênero é performativo" (LOURO, 2013, p. 13).

Figura 2. Encontro Internacional JOIN. CH da UECE.
"A outra margem da rua"



Foto: Rosália Menezes (2017)

O figurino, que é um prolongamento da partitura corporal, associado à dinâmica das falas, as danças e o desenrolar das ações em cena, promoveu um embaralhamento dos códigos de conduta instituídos pelos modelos representacionais da normativa cultural. A perspectiva dramaturgica, incluindo todos os componentes do sistema cênico, se transformou numa chave para problematizar a questão do corpo como uma construção simbólica e ainda, a imposição do modelo binário às questões de gênero. Esses temas foram debatidos com um público de jovens estudantes e professores em espaços educacionais.

O significado mais comum e genérico do termo dramaturgia seria a arte de escrever peças teatrais, ou um conjunto de obras dramáticas pertencentes ao um autor ou a uma época. A dramaturgia clássica constitui um tipo formal de construção dramática do texto que dá conta dos episódios da fábula rumo ao desenlace (exposição, nó, conflito conclusão e epílogo). Essas observações são importantes para nos levar a pensar as recentes ampliações que o termo dramaturgia vem incorporando no vocabulário teatral mais recente. A partir da década de 1960, o termo dramaturgia sofre modificações significativas, pois ocorre uma mudança de paradigma que se orienta para uma maior horizontalidade e desierarquização dos componentes do sistema cênico. Segundo Szondi (2001), o termo dramaturgia durante muito tempo representou a arte de compor textos dramáticos calcados pelo diálogo e com foco na palavra. No entanto, os formatos de escrita dramática vão se transformando e adicionando novas técnicas líricas e épicas. Na contemporaneidade, o termo dramaturgia, infiltrou-se entre todos os elementos do sistema cênico e implica as escolhas estéticas do autor, do encenador, do ator e dos técnicos. O dramaturgo é aquele ou aquela que transforma núcleos de experimentos, feitos na sala de ensaio, numa unidade cênica que imbrica o textual, o visual e o sonoro. A dramaturgia é o fio que perpassa e interliga todos os signos que formam a cena como uma imagem perceptível por um público. Dramaturgia (drama ergon) quer dizer construção ou trabalho da ação, nesse sentido, a própria etimologia nos aponta um contexto dinâmico que acontece de forma compartilhada e processual.

Figura 3. Processos criativos coletivos –
Pátio do Palmares/Unilab



Foto: Rosália Menezes (2016)

Figura 4. Apresentação no auditório da Unilab.
“O céu de Gertrudes”



Foto: Vicente de Paulo (2017)

O teatro vai ganhando novos formatos, cada vez mais desconstruindo a ideia de representação absoluta do autor do texto. O texto dramático é compreendido como um texto expandido, que cruza distintos elementos de outras linguagens artísticas num laboratório de experimentação interdisciplinar. A dramaturgia é compartilhamento histórico, cultural político e artístico. Essa nova concepção de dramaturgia tem uma base experimental e coloca as relações de criação artística em termos mais horizontalizados. Texto, atores e todos os procedimentos utilizados materializam a obra cênica dinâmica, pondo em destaque tanto a di-

menção poética, ética, cerimonial e estética. Nesse contexto de formas múltiplas e díspares que não se estabilizam nem se pretendem como critério único de verdade, a escrita dramática sofreu um profundo abalo sob o efeito das transformações históricas e das reviravoltas estéticas provocadas pelas vanguardas históricas. O caráter multidisciplinar da arte, a reviravolta nos códigos linguísticos associados a um quadro de mudanças contundentes na realidade social. São traços, rastros de uma história que vai do drama trágico, da cerimônia dos cultos religiosos, o teatro burguês, o teatro épico até o teatro pós-dramático.

Figura 5. Apresentação na Escola Adolfo F. de Sousa. “A outra margem da rua”



Foto: Rosália Menezes (2017)

As experiências tecidas na confecção da trama cênica possibilitaram compor uma metodologia que em não sendo uma camisa de força, propiciou a construção de caminhos sempre abertos e desdobráveis em possibilidades mais eficientes e lúdicas. A gravação de uma cena poderá revelar as modulações da voz, a movimentação do corpo pelo espaço, o ritmo geral da construção cênica. O pensamento do movimento em cena prolonga-se noutras formas do fazer artístico. Uma imagem fotográfica revela um gesto não consciente numa expressão codificada pelos modelos de representação constantemente endereçados aos corpos dos atores/performers/dançarinos. A dinâmica da composição, seja ela, fílmica, pictórica ou cênica, vai de um plano a outro sem determinar uma linha fronteira rígida das interpretações. O que é próprio de qualquer procedimento composicional é a investigação de diferentes *modus operandi*.

Desenvolver relações reais em termos de parceria criativa é propor situações de interação que entrelaçam percepções sensoriais e a dimensão conceitual que se implicam mutuamente. Esquivar-se o mais que puder dos dualismos didáticos entre o pensar e o fazer. Os conceitos são componentes criativos e exigem um significativo grau de imaginação. No entanto, não penso ser proveitoso adotar, de antemão, um método fechado e instituir o lugar correto dos critérios de ação. Algumas técnicas são ferramentas indispensáveis para realizar um trabalho artístico exatamente pela repetição exaustiva a que foram submetidas. A escuta de outras experiências é um achado pertinente aos percursos do artista professor pesquisador. A sensibilidade espraia-se, encrespa-se e por vezes segue o fluxo do acontecimento. A dobra desdobra-se “variando sua direção, traçando um espaço do lado de dentro, mas coextensivo a toda linha do lado de fora. O mais longínquo torna-se interno por sua conversão ao mais próximo: a vida nas dobras” (DELEUZE, 2005, p.130).

RETORCENDO A LINHA DO TEMPO

Durante o meu percurso de docência na Unilab venho desenvolvendo um conjunto de ativida-

des que relacionam diversas áreas artísticas, teatro, exposições fotográficas, Mostra de vídeoarte, Mostra de Performance arte, Instalações multiarte. Nesse sentido, me importa muito pensar o lugar da arte dentro da universidade que temos e trazer questões para pensar a Unilab que queremos. Para realizar com os estudantes esse percurso de amadurecimento estético, corporal e intelectual e investigar um conjunto de ferramentas mais apropriadas para uma composição de uma obra artística de caráter educacional, é indispensável criar e manter a existência permanente de um espaço físico adequado, compartilhado e democrático. Sempre realizei minhas atividades de extensão em espaços improvisados, os ensaios aconteceram, em sua maioria, em minha própria casa ou no Pátio do Palmares e ao final da atividade não tínhamos local para guardar figurino, instrumentos musicais ou outros objetos dos ensaios e das oficinas. Não temos um espaço específico para realizar leituras cênicas ou estudos conceituais. A extensão é um delicado processo de pesquisa.

O Material audiovisual não é de acesso fácil e sempre realizei ensaios e atividades com material próprio: câmera fotográfica, filmadora, maquiagem, figurino e luz de cena. As exposições de trabalhos de alunos e professores ficam expostas entre as colunas do Pátio do Palmares (amo esse Pátio). Esse relato tem um caráter propositivo e intenciona poder contribuir para compor outras possibilidades que atendam as especificidades que a presença da arte em contextos educacionais reivindica. Tantas foram as lutas coletivas pela presença da arte no currículo das instituições educacionais que penso não ser necessário, reafirmar aqui, a importância da dimensão estética no contexto da formação dos estudantes.

A propósito dos 10 anos da Unilab e de estarmos vivendo um presente distópico da pandemia no ano de 2020, imagino ser mais do que necessário ativar modos criativos alternativos. Na impossibilidade de realizarmos atividades artísticas presenciais, imagino que a alternativa possível é disponibilizar, no contexto institucional, espaços virtuais de trocas de experimentações artísticas realizadas por professores e alunos que conecte um grupo ou uma coletividade. A título de exemplo, há

grupos de pesquisa conversando com pessoas de comunidades distantes e conhecendo situações criadas por essas comunidades para superar as dificuldades do momento. Tenho realizado e participado de processos criativos apresentados virtualmente formando uma rede de mulheres artistas. Leituras virtuais de pequenos contos e cartas são transformadas em produções visuais, fotografias ou pequenos vídeos, mas afirmando o lugar interdisciplinar e de trocas que a arte possibilita. Enfim, são formas de escape da solidão, das dificuldades materiais e do isolamento criativo. Sabemos que nada substitui o encontro presencial, a vivacidade da vida na presença compartilhada com o outro, mas podemos reinventar o presente, ainda que seja incompleto como lugar da vida junta.

REFERÊNCIAS

- BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita Vol. 1**. Tradução, Aurélio Guerra Neto, São Paulo: Escuta, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução Claudia Sant'Anna Martins, São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **A Ilha Deserta**. Tradução, Org. Luiz B. L. Orlandi, São Paulo: Iluminuras LTDA, 2006.
- _____. **Sobre o teatro**. Tradução, Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: O Corpo-Em-Experiência**. Revista do Lume, São Paulo: UNICAMP, n. 4, p. 1-11, dez. 2013.
- GALARD, Jean. **A beleza do Gesto: Uma Estética das condutas**. Tradução Marcy Amazonas Leite, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. **Micropolíticas Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GREINER, Christine. **O corpo**. São Paulo: Annablume, 2006.
- LOURO, Guacira Lopes. **Uma sequência de atos**. Revista Cult, São Paulo: Bregantine, ano 19, n.6, p.12-15, jan. 2016.
- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. **Histórias das Mulheres, Histórias feministas**. São Paulo, MASP, 2019.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução, J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução, Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Experimentações artísticas em tempos de isolamento social: multicaminhos de (re)produção e fruição nas universidades

APRESENTAÇÃO

Tratar de assunto relacionado à arte, apesar de prazeroso, é sempre um grande desafio, tendo em vista a profusão de concepções acerca desse objeto e o fato de as manifestações artísticas estarem presentes na história da humanidade desde os tempos mais remotos, apresentando-se de maneira sempre diferente, conforme as circunstâncias, o espaço e o tempo de sua produção e recepção. A situação se torna ainda mais desafiadora se trouxermos esse elemento e suas diversas linguagens para o âmbito das práticas culturais adotadas pelas universidades brasileiras no atual contexto de pandemia, o qual nos obriga ao confinamento e ao distanciamento físico, acarretando mudanças significativas no processo de produção e fruição estética, as quais apontam para a necessidade de adaptarmos nossa corporeidade e imaginação às experiências artísticas e culturais mediadas pelos meios virtuais.

Antes de tocarmos no assunto principal do ensaio, lancemos um olhar sobre algumas ideias elaboradas por estudiosos acerca da origem e concepções de nosso objeto, sem a pretensão de nos determos especificamente ao conceito de arte ou de indicarmos concepções estanques e fechadas em relação ao tema. De acordo com Fischer (2002), a arte é quase tão antiga quanto o homem e correspondia, em seus primórdios, a uma forma de trabalho, compreendida como um processo de adaptação da natureza, decorrente

das vontades e necessidades humanas. Desse modo, a arte apresenta, em suas origens, uma relação de interação entre o homem e a natureza em resposta a uma demanda da coletividade. Sendo assim, para o filósofo:

Nos alvares da humanidade a arte pouco tinha a ver com 'beleza' e nada tinha a ver com a contemplação estética: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência. (FISCHER, 2002, p.45).

Para Hegel, conforme afirma Frederico (2000), a arte corresponde a uma manifestação sensível do Espírito. Nesse sentido, consiste numa representação de uma realidade diferente daquela que se faz presente em nosso cotidiano. Já sob a perspectiva do materialismo histórico dialético, na visão lukacsiana, a obra de arte parte da vida cotidiana e a ela retorna, produzindo um movimento dialético capaz de causar a elevação na consciência do homem. Ao vivenciar uma experiência de fruição estética, o indivíduo gera um novo olhar sobre si e sobre o mundo, capaz de empreender mudanças em sua realidade, da qual partirão novas expressões artísticas que darão continuidade a esse exercício reiteradas vezes. Levando em consideração o que se pode extrair das concepções aqui expostas, podemos afirmar que, neste ensaio, compreendemos a arte não apenas como uma representação da/de uma realidade, mas como uma necessidade coletiva de um elemento que, partindo do mundo sensível

1. Mestre em Letras, com ênfase em Literatura, pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduada em Letras - Língua Portuguesa – Literatura, também pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Técnica em Assuntos Educacionais na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB).

e reelaborado sob dada ótica – a do artista, é capaz de promover efeitos transformadores na consciência humana, por meio de sua dimensão catártica.

Como vimos, em todos os momentos da história da humanidade, desde sua origem aos dias atuais, a arte se fez presente e se mostrou necessária à existência humana. Contudo, em um cenário de pandemia, caracterizado pelo isolamento social, vazio existencial e privações de direitos básicos – como o que diz respeito à preservação da própria vida, o acesso às expressões artísticas não vai ao encontro apenas da humanização do ser social, mas, mais do que isso, leva-nos a retornar ao princípio da humanidade e a entender a arte, assim como Fisher (2002), como um instrumento mágico de luta pela sobrevivência, capaz de colocar o homem em estado de equilíbrio com o meio circundante, tendo em vista que, dentre uma infinidade de relações e suas respectivas potencialidades, a arte está ligada à capacidade plástica do cérebro humano, a qual, segundo Vigotski (1999), possibilita aos seres humanos lidarem com situações ainda não vivenciadas, adaptando-se ao novo. Segundo este estudioso – com o qual as ideias de Lukács acerca de arte são afins - a obra de arte proporciona:

[...] algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitados pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido. E este algo supera esses sentimentos, elimina esses sentimentos, transforma a sua água em vinho, e assim se realiza a mais importante missão da arte (VIGOTSKI, 1999, p. 307).

De acordo com esse último pensador, a arte retira seu material da vida, das relações humanas, do cotidiano, que é reelaborado pela visão do artista e, em seguida, pela recepção dos indivíduos que experimentam seus efeitos catárticos, os quais promovem a “transformação das emoções, nessa autocombustão, nessa reação explosiva que acarreta a descarga das emoções imediatamente suscitadas” (1999, p.272). A partir dessa experiência, seus efeitos retornam ao mundo, por meio das

marcas impressas no psiquismo humano. Dessa forma, somos capazes de desenvolver novos olhares e comportamentos em face do gênero humano, dos elementos cotidianos, dos comportamentos adotados por nossa sociedade, abandonando, assim, ideias e posturas que não mais se conformam com essa ampliação de consciência.

UNILAB: ARTE E CULTURA NO CONTEXTO ATUAL

Nesse contexto, os centros produtores e difusores de arte, em suas mais diversas formas de expressão, são elementos essenciais a esse processo, a exemplo das universidades. As atividades ligadas às artes promovidas por essas instituições têm grande alcance, pois, a partir delas, formam-se multiplicadores, impulsionando o desenvolvimento das capacidades críticas, pensantes e atuantes do sujeito sobre a realidade que o cerca. Essa ação é necessária em todos os tempos, mas, principalmente, em um cenário marcado pelas consequências advindas da ausência de exercício crítico. Assim percebemos que parte da sociedade se mantém presa a amarras que repercutem negativamente sobre suas ações e escolhas, como o que temos visto em relação à omissão de cuidados básicos para a preservação da vida, diante de uma pandemia cujos efeitos têm se mostrado devastadores. Ainda segundo Fischer (2002):

[...] uma das grandes funções da arte numa época de imenso poder mecânico é a de mostrar que existem decisões livres, que o homem é capaz de criar situações de que precisa, as situações para as quais se inclina a sua vontade. (FISCHER, 2002, p.231).

A pandemia atual já modificou diversos aspectos do cotidiano, um deles diz respeito às formas de acesso, produção e veiculação de arte e cultura. Se antes era possível passear pelas ruas, a fim de produzir ou apreciar intervenções artísticas estampando os muros das cidades ou de reunir pessoas em um mesmo espaço físico para apreciarem uma obra, assistirem a uma performance ou a um filme, hoje - mais precisamente, desde o início do ano 2020, o contato com atividades artísticas foi limitado pelo

confinamento, tendo em vista a impossibilidade de reuniões físicas, em cinemas, teatros, museus e centros culturais, os quais estão de portas fechadas (fisicamente) ao público, enquanto perdurar o estado de calamidade sanitária. Diante das novas exigências sociais, o acesso remoto a determinadas linguagens artísticas passou a figurar como principal solução de fruição estética. Assim também as universidades tiveram que se reinventar e facilitar experiências artísticas por meio de plataformas virtuais, as quais nos levam a pensar não apenas em novos formatos de produzir e acessar a arte, mas nos modos pelos quais nossos corpos a têm vivenciado e sentido. Estamos lançando mão de fruir esteticamente não pela nossa corporeidade física, mas por meio das telas de equipamentos eletrônicos.

Dentre as instituições que têm buscado contribuir, por meio das linguagens artísticas para o enfrentamento da situação de pandemia, encontra-se a Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), a qual vem tentando construir espaços virtuais como alternativa às barreiras impostas pelo isolamento físico, de modo a proporcionar, à comunidade acadêmica, experiências estéticas aliadas a momentos de diálogo, acolhimento e ressignificações, valendo-se, por exemplo, das artes visuais e do método crítico-reflexivo de análises fílmicas e imagéticas. Tendo em vista que uma das principais tarefas da entidade é promover a interiorização e a internacionalização do ensino público e que uma das principais dimensões da formação educacional diz respeito à capacidade criativa, a possibilidade de remodelar a forma de acesso às expressões artísticas tem um importante papel no cumprimento dessa missão.

A Unilab conta atualmente com quatro campi, três deles estão situados no interior do Ceará, nas cidades de Redenção e de Acarape, e um se localiza na cidade de São Francisco do Conde, no interior da Bahia. Pensando em um contexto livre de pandemia, a comunidade acadêmica disporia, teoricamente, de mais possibilidades em relação ao deslocamento físico até as capitais, onde há mais opções de espaços destinados à promoção de arte e cultura. Contudo, na prática,

não é exatamente assim que essa dinâmica tem funcionado. Considerando o tempo disponível para realizar uma viagem à capital, as despesas atreladas ao acesso a esses espaços e as questões relativas ao transporte público, principalmente no que tange a discentes e técnicos administrativos em educação, o fato de os campi da instituição encontrarem-se distantes das respectivas capitais dificulta o acesso desses dois grupos – assim como dos demais moradores dessas cidades – aos centros de maior produção e difusão artística. Esses dois segmentos contam com uma rotina extremamente limitante em relação ao acesso aos meios produtores de arte: seus dias resumem-se a deslocarem-se para a universidade, desempenharem suas funções, estudos e/ou pesquisas e retornarem as suas residências para descansarem a fim de, no dia seguinte, seguirem essa mesma trajetória.

Diante disso, se, por um lado, para o segmento da comunidade acadêmica que reside no interior, a distância da capital representa, não raras vezes, um empecilho ao acesso aos centros culturais e artísticos, por outro, para a parcela de discentes e técnicos que reside na capital e exerce suas atividades laborais ou estudantis em cidades do interior, a questão do tempo e do esgotamento físico torna-se o grande entrave a esse movimento em direção a determinados espaços: como conciliar tantas horas de deslocamento (aproximadamente quatro) e de trabalho (oito), diariamente, com tarefas domiciliares, questões resolvidas apenas no perímetro urbano e disponibilidade para vivenciar experiências ligadas à arte em locais que exigem deslocamento físico e tempo para o respectivo acesso? Como veremos mais adiante, foi necessário acontecer uma pandemia para que a preocupação em se pensar alternativas a fim de facilitar o alcance da comunidade acadêmica à arte e à cultura ganhasse atenção, contudo ainda não foi suficiente para se repensar o modelo de trabalho e de ensino produtivista, o qual é, predominantemente, adotado por nossas universidades e interfere diretamente nessa dinâmica.

Retornemos ao contexto de pandemia: com a chegada de um vírus cuja disseminação nos

obriga ao confinamento, o quadro relativo a essa dificuldade de acesso a espaços de produção e divulgação de arte e cultura ganhou novos matizes. Agora toda a sociedade está sujeita a essa restrição física. Se antes, em um cenário de aparente normalidade (entenda-se por cenário de aparente normalidade a ausência de uma pandemia), esse acesso era possibilitado apenas à dada parcela da sociedade e negado/dificultado à outra, como àquela da qual participam os sujeitos residentes em localidades que ficam a quilômetros de distância da capital, hoje temos o indivíduo que, residindo em qualquer parte do país, seja no perímetro urbano ou longe dele, vê a mobilidade de seu corpo limitada ao(s) cômodo(s) de sua casa, estando, portanto, impossibilitado, por questões sanitárias, de ir ao encontro de espaços que semeiam a arte. São duas circunstâncias diferentes unidas pela mesma condição: a limitação de acesso físico - no que tange ao deslocamento dos corpos - a centros promotores de ações culturais e artísticas.

Desse modo, em um cenário anterior, apesar de haver uma teórica possibilidade de nos movermos em direção a esses espaços, nossos corpos acabavam tendo seu deslocamento restrito ao trajeto de casa para a universidade - especificamente, para desempenhar as atividades laborais - e da universidade para casa, quando corpos e mentes já exaustos não possibilitavam movimentos para além do domicílio. Ironicamente, a situação de confinamento imposta aos nossos corpos trouxe - ou, de certa forma, nos obrigou - a reconfigurar esse trajeto. Levados a permanecer em isolamento social, nossos corpos, agora completamente privados de moverem-se pelos espaços das cidades, tiveram que reinventar seu lugar, abrindo-se a novas experiências no campo do trabalho e das demais relações com o mundo. Permitimos, assim, que as experiências estéticas entrassem em nossas casas pelas telas de computadores, *tablets* e *smartphones*, e essa forma de fruição foi uma das maneiras encontradas para não sucumbirmos à mudança repentina em nosso cotidiano.

Em meio a essa necessidade de contato com a arte, não apenas pelo prazer da fruição estética,

mas também pela urgência em lançarmos um olhar crítico sobre nosso contexto, em reelaborarmos nosso lugar no mundo e, assim, termos suporte para atravessar esse momento, a Unilab promoveu algumas ações ligadas à arte e cultura, envolvendo as dimensões de bem-estar, trabalho e saúde. Uma dessas ações, diz respeito à publicação de um edital, com chamada de propostas, elaborado pela PROEX - CAC/PROEX/UNILAB nº 01/2020, cuja finalidade seria incentivar a oferta de atividades de arte e cultura como resposta ao enfrentamento da pandemia. Dentre os principais objetivos do convite, destacamos os seguintes: potencializar as qualidades das linguagens artísticas no enfrentamento de situações pandêmicas; utilizar ferramentas e processos criativos; fortalecer iniciativas de acesso à cultura de qualidade e gratuita à comunidade acadêmica; promover o desenvolvimento artístico-cultural da Unilab e contribuir, através da fruição em Arte e Cultura, para a qualidade da saúde mental da comunidade universitária.

Assim, servidores e discentes da universidade tiveram a oportunidade de participar de algumas atividades que possibilitaram experiências estéticas intermediadas pelas artes visuais, como a que foi facilitada pela equipe de Serviço de Saúde e Qualidade de Vida (SSQV), vinculado à Divisão de Saúde e Segurança do Servidor (DAS) da Superintendência de Gestão de Pessoas (SGP), intitulada "Tela Debate e Tela Crítica". Por meio da sugestão de filmes relacionados ao contexto de pandemia e da proposta de que cada participante lhes assistisse criticamente, visando um diálogo posterior acerca do que haviam sentido e observado, a partir de suas experiências pessoais, a comunidade acadêmica pode trazer impressões, emoções e opiniões acerca da relação estabelecida entre a linguagem fílmica, os discursos ali presentes e a realidade circundante, o que vai justamente ao encontro dos objetivos da ação realizada:

A construção de espaços dialógicos para a construção de saberes e de práticas sobre "saúde" e sobre "trabalho" por meio de análise fílmica, fazendo uso do cinema como uma experiência crítica face às transformações

ocupacionais decorrentes do trabalho remoto e do home office. (UNILAB, 2020).

A metodologia adotada pelos organizadores da ação baseou-se no "Projeto Tela Crítica" e foi elaborada pelo professor e pesquisador Giovanni Alves (2010a), o qual compreende que a análise fílmica possibilita uma autorreflexão crítica, por meio da experiência catártica - vivenciada entre a linguagem fílmica e o indivíduo que não atua como mero expectador, mas como crítico de si e do mundo, por meio da formação de espaços de diálogo e ressignificação. Cabe mencionar que o termo catarse - do grego *kátharsis* - era utilizado inicialmente pela medicina, com a acepção de "purgação". Posteriormente, Aristóteles o aplicou ao campo da estética para indicar que a arte guarda uma dimensão purificadora ligada à liberação das emoções. Contudo, conforme observa o pesquisador Bruno Chapadeiro (2013), ao refletir sobre o método em questão, "tal efeito emocional provido pela obra de arte cinematográfica nos serve apenas como médium do exercício hermenêutico crítico, de forma que se torna imprescindível ir além da embriaguez momentânea da fruição estética." (2013, p.26). Sendo assim, a atividade proposta, para além da experiência catártica, leva os indivíduos a irem além da tela, como esclarece Alves:

O homem que trabalha como criador é instigado a ir além da criatura como prévia-ideação e teleologia de seu próprio criador. Nesse retorno do objeto/coisa que provoca sobre o sujeito, que Lukács caracteriza como sendo um momento da "alienação" (no sentido positivo). Eis o sentido da experiência crítica – o homem é obrigado a ir além da coisa que provoca. Assim, tela crítica significa ir além da tela. Portanto, inverter aquele em-si do objeto artístico num para-si humano-genérico." (ALVES, 2010b, p.25).

Para compor esse exercício dialético de fruição, reflexão, trocas e elaboração de novos conceitos e olhares sobre o cotidiano, foi necessário um trabalho prévio de preparação por parte dos mediadores dessa ação e dos sujeitos envolvidos

nessa dinâmica. De acordo com Chapadeiro (2013, p.28), "a dinâmica de análise fílmica implica etapas de pesquisa da forma do filme, autorreflexão pessoal, apreensão de cenas significativas, preparação teórico-crítica e elaboração final de ensaio crítico". Assim, a atividade desenvolvida pela SSQV também se propôs a seguir esse fluxo. Após a divulgação da ação por meio do envio de e-mails à comunidade acadêmica e de notícia veiculada pelo site oficial da Unilab, o setor entrou em contato com as pessoas inscritas e, a partir de um primeiro contato virtual, a mediadora dos encontros repassou uma lista de filmes a serem escolhidos pelos participantes, dentre os quais, seguem alguns títulos: Contágio, Ensaio sobre a Cegueira, A rede social, Tempo de despertar. Como se pode perceber, a temática das obras cinematográficas tem ligação com situações que remontam ao contexto que estamos vivenciando, caracterizado por privações, situações de risco, ausência de olhar crítico, individualismo, entre outras questões que continuam merecendo reflexões críticas.

Por meio de três encontros ocorridos pela plataforma Google Meet, foi possível discorrer sobre: o contexto histórico, político e social de produção dos filmes escolhidos, os eixos temáticos de discussão percebidos na obra fílmica, as principais cenas de conteúdo crítico apreendidas e as características típicas dos personagens que despertaram a atenção dos participantes da atividade. Essa experiência foi orientada pela mediadora da ação, no sentido de estimular os questionamentos relacionados à análise crítica das produções cinematográficas. Conforme observa Chapadeiro, é justamente por meio dos questionamentos diante do filme que se inicia a análise crítica: "Após assistirmos ao filme, em sua primeira exibição em tela grande, fazemos escolhas e construímos problemáticas a partir destas escolhas. Mais importante do que responder, é saber perguntar" (2013, p.29).

Assim, por meio da atividade de análise fílmica, foi possível mover os olhares de parte da comunidade acadêmica (foram destinadas 10 vagas para o primeiro segmento e 5, para servidores) em

direção às suas vivências atuais, à construção de sentidos e de entendimentos acerca dos desafios apresentados por essa nova forma de estar e de ser no mundo, especialmente à adaptação do corpo às atividades remotas. Assim, as artes visuais se mostraram como elemento eficaz e necessário à compreensão desse processo, pois mobilizaram conhecimentos e sensações capazes de produzir sentido e de modificar concepções acerca de nossos papéis e de nossos lugares no mundo, resignificando-nos não só como técnicos, discentes e docentes, mas como seres humanos e sociedade.

Outra atividade que lançou mão das artes visuais como elemento chave capaz de promover a construção de espaços dialógicos de fruição estética, de compartilhamento de saberes, de reflexões críticas sobre a condição em que estamos inseridos - na qual podemos interferir, além de proporcionar bem-estar psicossocial e saúde mental à comunidade acadêmica corresponde ao "Papo Virtual". Cabe mencionar que essa ação não estava ligada ao edital publicado pela PROEX, sendo promovida por iniciativa do Serviço de Saúde e Qualidade de Vida (SSQV), vinculado à Divisão de Saúde e Segurança do Servidor (DAS) da Superintendência de Gestão de Pessoas (SGP) e destinada apenas a uma parcela da comunidade acadêmica: os servidores docentes e técnicos da instituição. Assim como ocorreu com a "Tela Crítica", a divulgação dos encontros relativos ao "Papo Virtual" também se deu por convite enviado ao e-mail dos servidores da Unilab e por notícia veiculada no site oficial da instituição. Os interessados em participar desse momento responderam formulário indicando o desejo de comparecer, virtualmente, ao encontro. Na última edição do evento foram destinadas oito vagas para os servidores que quisessem compor o grupo de diálogo e experiências estéticas.

Até o momento de escrita deste ensaio, o último encontro, ocorrido em julho - aconteceram mais três anteriores a esse e, ao que tudo indica, haverá outros, pois se trata de uma ação permanente do setor para o enfrentamento à situação de pandemia - teve como tema: "Arte e Autocuidado

em Tempos de Pandemia". A atividade foi mediada pela psicóloga do setor e contou com a participação da equipe de enfermagem e da terapeuta ocupacional, que também faz parte da equipe do setor, além disso, recebeu a participação especial de uma psicóloga clínica e arteterapeuta convidada pela universidade para intervir nesse momento. Antes da reunião virtual, foram enviados dois vídeos ao e-mail dos que confirmaram participação no evento, para apreciação e reflexão prévia. Um deles continha a canção de Gonzaguinha, intitulada "O que é, o que é?" e o outro apresentava algumas informações acerca dos benefícios da arte na vida das pessoas, intitulado "Psicologia e arte". Ambas as propostas tinham o intuito de despertar a sensibilidade, as emoções e o conhecimento por meio das artes visuais, como instrumento capaz de promover um novo olhar sobre nossas condições atuais, enquanto servidores e indivíduos que, concomitantemente, exercem outros papéis na sociedade.

Desse modo, os encontros ocorreram por meio da plataforma Google Meet e, mediados pela psicóloga do setor, facilitaram a fruição estética valendo-se da exposição de gravuras, desenhos e pinturas, a fim de mobilizar sensações, pensamentos e trocas de experiências e de impressões advindas do contexto de privações espaço-temporais, vivenciado pelos servidores, na condição de indivíduos que se encontram compelidos a dividir o tempo disponível entre as atividades domiciliares e as demandas do trabalho remoto, em um contexto de isolamento social. A metodologia utilizada foi a de livre pensamento ante a apreciação das imagens expostas, as quais corresponderam, respectivamente: 1- à expressão de um rosto pintado com tintas de diversas cores; 2- ao quadro de uma menina em um museu, apreciando, em silêncio, um grande quadro; 3 - à foto de uma pessoa mumificada, em escala de preto e branco; 4 - à pintura de um livro aberto em meio a uma paisagem ligada à natureza.

Após a observação de cada imagem, tivemos espaço destinado, primeiro, para um diálogo interno, do ser com suas experiências estéticas e

sensações mediadas não mais pela corporeidade física, mas pela tela de um equipamento tecnológico - ser este que, antes da situação de confinamento, estava, teoricamente, em pleno movimento pelo mundo, e que, agora, encontra-se sob a necessidade de isolar-se e de ressignificar o seu mover-se. Posteriormente, tivemos um momento para compartilhar sentimentos e vivências particulares, movidas pelas imagens apresentadas. Várias questões foram trazidas à tona a partir dessa experiência, sendo as principais: nossos corpos limitados não apenas pelo espaço, mas especialmente, pelo tempo, tendo em vista a quantidade de demandas a serem executadas diariamente e, portanto, nossa restrição de contato com familiares dentro do próprio domicílio; o cenário desolador de injustiças sociais e apatia frente ao caos; os lugares mentais que podemos construir por meio da arte e para os quais podemos nos direcionar sempre que preciso. Desse modo, as imagens expostas possibilitaram passear por nossos sentidos, impressões e reminiscências, despertando novos pontos de vista e diferentes perspectivas acerca de nosso atual modo de ser e de estar no mundo.

CONCLUSÃO

Sabemos que ainda não é o momento de projetar a forma como as universidades promoverão a arte no futuro, afinal ainda estamos no início do processo de entendimento, aceitação e de busca por alternativas que supram a necessidade humana em relação ao acesso e à produção artística no atual contexto. As opções das quais dispomos ainda são incipientes e, apesar de não substituírem as experiências estéticas predominantemente presenciais (cinemas, teatros, museus, exposições, apresentações diversas), trazem alternativas no sentido de não ser mais imperativo deslocar-se fisicamente para fruir de diversas linguagens artísticas (guardadas as devidas restrições), o que representa um avanço para o público que, em virtude da localidade onde reside, por falta de condições financeiras, de conhecimento acerca desses espaços e de suas programações

ou mesmo por questões de mobilidade urbana, tem dificuldade de ir até os centros de produção artística ou de vivenciar experiências catárticas que promovam o movimento dialético da arte.

É necessário pensarmos também não apenas em termos de promover a fruição estética, mas de aliar a isso dois elementos essenciais à qualidade de nossas experiências no mundo: a reflexão crítica acerca da realidade que nos cerca e a promoção de saúde em nossa sociedade. O contato com a arte, como vimos, alcança essas duas dimensões, a da saúde mental – a qual, não raramente, repercute na saúde do corpo – e a da nossa percepção de mundo, a qual merece sempre revisão crítica, especialmente no cenário em que estamos inseridos, tendo em vista a singularidade do momento histórico ao qual estamos submetidos e as diferentes formas com as quais suas contingências têm afetado cada indivíduo. Acreditamos, assim, que as experiências facilitadas pelas ações expostas acima são de extrema importância na medida em que colaboram para o aperfeiçoamento dos sentidos, das reconfigurações sociais e da superação de determinadas concepções limitadas pela privação de acesso às linguagens artísticas.

Além disso, cabe pensarmos em até que medida essa ação pode ser, em nosso contexto como servidores e discentes em trabalho remoto, experimentada por toda comunidade acadêmica. Sabemos que a leitura de uma obra de arte - seja uma produção cinematográfica, gravura, foto, pintura - requer tempo, esforço e disposição, no entanto nem todos e todas dispõem desses pré-requisitos, mesmo em face de um cenário em que, teoricamente, teríamos momentos de ócio. O que observamos em relação às oportunidades oferecidas pela universidade até aqui foi que, apesar de destinadas a atender nossas restrições de deslocamento e às demandas de nossa psique, as atividades desenvolvidas tiveram uma participação ainda fímda por parte de servidores. Algo que merece ser discutido com atenção e cuidado, principalmente se levarmos em consideração que, antes de essa situação pandêmica entrar em cena, uma das problemáticas que nos afastava

de participar de atividades ligadas à arte - além da limitação de mobilidade espacial - permanece presente e atuante - talvez possamos dizer, com mais intensidade agora: as restrições impostas pela quantidade de demandas diárias e o tempo do qual dispomos para executá-las. Se antes o tempo se tornava escasso pela quantidade de horas de viagem atreladas às horas de trabalho na universidade, hoje temos as demandas domiciliares aumentadas assim como os esforços para desenvolver as atividades do trabalho duplicados.

É necessário encontrarmos meios para que as oportunidades de contato com momentos de fruição estética atinjam a toda comunidade acadêmica assim com a toda sociedade, por igual. Possivelmente, por alguns anos, essa perspectiva ainda permanecerá no campo das ideias, contudo estamos ensaiando os primeiros passos (tardios e imperfeitos, mas em construção) no sentido de realizá-la. Não nos esqueçamos, junto a Celso Frederico, de que a arte "educa o homem fazendo-o transcender à fragmentação produzida pelo fetichismo da sociedade mercantil" (2000, p.305). O papel da universidade, enquanto formadora de geradores e de multiplicadores de conhecimento, por meio do ensino, da pesquisa e da extensão, é crucial para o cumprimento dessa missão. Assim é de extrema importância que as universidades se mobilizem, a fim de oferecer meios e possibilidades de vivenciarmos a fruição estética, não só enquanto comunidade acadêmica, mas como sujeitos capazes de operar sobre a realidade que nos cerca, aliando isso à necessidade e à urgência - especialmente no contexto em que estamos inseridos enquanto servidores e discentes - de aperfeiçoarmos nossos sentidos, acelerarmos o processo de humanização e superarmos as dificuldades interpostas pela ausência de criticidade e consciência coletiva, abrindo-se espaço para novas formas de experiências ligadas à arte e para a construção de espaços dialógicos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Giovanni. **Lukács e o Século XXI: Trabalho, Estranhamento e Capitalismo Manipulatório**. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010 (a).

_____. **Tela Crítica – A Metodologia**. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010 (b).

CHAPADEIRO, Bruno. **Trabalho e gestão através do cinema**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, São Paulo, 2013.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FREDERICO, Celso. **Cotidiano e arte em Lukács**. Revista Estudos Avançados, São Paulo, v. 40, n. 14, 2000.

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Pró-Reitoria de Extensão. Inscrições para a atividade de Extensão Tela Debate e Tela Crítica. Disponível em: <http://www.unilab.edu.br/noticias/2020/06/15/encerram-amanha-dia-16-as-inscricoes-para-a-atividade-de-extensao-tela-debate-e-tela-critica/>. Acesso em: 20 de jul. de 2020.

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira. Pró-Reitoria de Extensão. Editais PROEX. Disponível em: <http://www.unilab.edu.br/editais-proex/>. Acesso em: 20 jul. 2020.

VIGOTSKI, L. S. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Arte e corpo-protesto: Reflexões sobre a adaptação de artistas e suas inflexões em meio à pandemia COVID-19

*"Foi nos bailes da vida ou num bar
Em troca de pão
Que muita gente boa pôs o pé na profissão
De tocar um instrumento e de cantar
Não importando se quem pagou quis ouvir (...)
Com a roupa encharcada e a alma
Repleta de chão
Todo artista tem de ir aonde o povo está
Se for assim, assim será"*

Música: Nos bailes da vida.

Composição: Fernando Brant / Milton Nascimento

Brant e Nascimento pareciam saber cirurgicamente a mensagem que queriam passar quando compuseram "Nos bailes da vida". O artista não pode estar aonde o povo não está. A importância da aproximação entre artista e plateia modifica o locus do público. Como pensou Laurent Fleury (2009), esse público antes cristalizado apenas como espectador, ouvinte, ou um conjunto homogêneo de leitores, agora torna a arte real, dialogável e pluralmente experimentada por este público que agora interage e percebe a arte mutuamente através das conexões com os artistas durante o espetáculo.

A performance como expressão artística em sua ampla criação é voz de muitas pessoas, e até mesmo de coisas. São por meio dos elementos das artes visuais, da teatralidade e de outras formas de exposição que as performances ganham objetivos de atuação, dessa forma, ela pode ser múltipla em uma única coisa, pode ser de natureza esotérica, xamanística, educativa, provocadora, de entretenimento ou não. "Na contemporaneidade, o corpo passa a ser entendido, questionado e refletido a partir da premissa de que mais do que ser objeto, receptáculo da cultura, ele é também produtor, agente e construtor da cultura." (REZENDE, 2015).

Figura 1. Apresentação do Coletivo Bakurin, com o espetáculo Zara Tempo.



Fonte: Acervo Comissão Organizadora da Semana do BHU, 2019.

1. Ana Cássia Alves Cunha é discente do Curso de Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira UNILAB/CE, graduada em Comunicação Social (2014) e especialista em Gestão Pública (2018); anacassia.alves@gmail.com
2. Michel Vincent de Oliveira Sampaio é discente do Curso de Sociologia e Bacharel em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira UNILAB/CE; michelvincentsampaio@gmail.com.

A arte como a conhecemos hoje, na contemporaneidade, é uma transformação que ocorreu após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Arruda e Couto (2011) explicam que “as primeiras ideias referentes à classe, raça e gênero surgiram em debates e publicações como o livro O Segundo Sexo (1949) de Simone de Beauvoir”. Até então, questões que demonstram preocupações com as questões das minorias eram tratadas em seus movimentos/grupos específicos. Houve uma conscientização social na década de 1960, que desencadeou mudanças drásticas na consciência popular europeia e norte-americana (ARRUDA; COUTO, 2011) e esfera mundial, alcançando os demais continentes.

Uma arte atuante age simbolicamente quer em prol do bem comum, quer em prol da conquista dum espaço de liberdade de expressão político-artística para a crítica dissonante em relação ao injusto dominante. Claro que na realidade os campos da “arte pela arte” e de uma “arte atuante” raramente são mutuamente exclusivos e estanques, no entanto o ativismo tem-se vindo a afirmar como a vanguarda mais radical, interdisciplinar e arriscada da ação artística no real. (MOURÃO, 2015).

Quando pensamos em corpos em isolamento social, podemos perceber uma variante de sujeitos com diversas demarcações sociais específicas. Estes corpos são atravessados cotidianamente por questões de classe, gênero e raça. A pandemia tem evidenciado e naturalizado violências pelas quais passam corpos de pessoas pretas, mulheres, indígenas, LGBTQIA+, pessoas com deficiência (PCDs), entre outras minorias sociais silenciosamente apagadas pelo Estado brasileiro. Se para Schechner (2006) as performances têm como objetivo marcar as identidades, o tempo, remodelando corpos e ressignificando estórias, sendo estes “comportamentos restaurados”, a arte é política e as performances desenvolvidas como uma reivindicação social, por pessoas que fazem parte das minorias sociais, podem ser denominadas como artistas.

Nesse sentido, termos como “ativismo” ou mesmo “arte” e/ou “ativismo” são apenas formas de nomear práticas sociais comunicativas que não requerem uma definição precisa para fazer seu trabalho, mas que exigem talvez um outro olhar para serem compreendidas. (GONÇALVES, 2012).



Figura 2. “D-EUS” de Sol Alves

A artista define o desenho como representação de corporalidades queimadas, destruídas e perseguidas. Inspirado nas obras de Frida Kahlo, mas numa adaptação sem as mãos dadas representando que nenhuma depende da outra para existir. O fundo atrás vermelho intenso expõe todo o genocídio das corpos que nunca responderam ao binário porque ele não existe. A temporada de caça que nunca cessou. (Fragmento da própria autora).

Fonte: Acervo pessoal Sol Alves.

“No Brasil, artistas e ativistas possuem em comum o desejo de contribuir para a construção de discursos e de práticas que dialoguem de forma crítica com os problemas de nosso tempo.” (GONÇALVES, 2012), deste modo, a performance presenteia e recontextualiza o momento político da cidade, do país e do mundo, com ânsia por mudança, que vão muito além das possíveis inseguranças, tornando o estudo do corpo “em termos antropológicos e sociológicos” (REZENDE, 2015), para além dos corpos em si.

O vírus da COVID-19 que há poucos meses foi reproduzido televisivamente como “gripezinha” nos trouxe até o momento mais de 100 mil mortes e mais de 2,9 milhões de casos confirmados, isso sem contabilizar os casos subnotificados. Enquanto isso, as falas televisionadas do presidente Jair Messias Bolsonaro é de quem aconselha “tocar a vida”. Mas de quem será esta vida? Provavelmente deve falar de sua própria, já que se mantém intacto no poder após inúmeras acusações e pedidos de investigação do Tribunal Penal Internacional por suas visíveis irresponsabilidades, contribuindo para calamidade pública da saúde, esta que já está em sua quinta gestão ministerial em menos de dois anos de mandato.

São muitas as dificuldades vivenciadas para manter a sobrevivência e sobretudo a saúde mental em meio ao isolamento social necessário nesse momento, mas, como fazer arte e expô-la? Em tempos pandêmicos, artistas estão precisando modificar os veículos de comunicação de suas artes para se adaptar às novas maneiras de interações, inflexionando as possibilidades antes existentes e diversificando as formas de leitura do mundo “quarentenado”, ou do que pode ser chamado popularmente de “novo normal”. Tendo como grande desafio a reinvenção de suas expressões e corporalidades, a fim de instigar não só seus públicos fiéis, mas também chamar atenção de novos espectadores.

O acesso às novas tecnologias da informação como meio para apresentar seus trabalhos também é algo novo, para alguns, as plataformas eram até então desconhecidas. O debate passa a ser também a democratização da internet, não apenas para fins educativos, mas como meio de acesso às artes, na produção, distribuição e consumo, permitindo que o indivíduo artista também se interpõe na inserção, permanência e a regulação desses corpos nas mídias.



Figura 3. Foto performer “Shahmaran” realizada em contexto pandêmico por Sol Alves

A artista se inspira na lenda de Shahmaran, Ser meio-mulher-meio-serpente, conhecida por sua bondade e sabedoria, era tida como a rainha das cobras. Sol faz uma mescla comparativa relacionando Shahmaran com a população transexual brasileira, pois a lenda o espírito da rainha das cobras passa para uma das suas filhas e perpetua-se no tempo e nas histórias, acumulando conhecimento e experiência. Referenciando os saberes das travestilidades e transexualidades numa grande rede de proteção por si só. Alvos de caça e perseguição da vida real. (Fragmentos da própria autora).

Fonte: Acervo pessoal Sol Alves.

3. Novas Acusações contra Bolsonaro tem de ir ao Tribunal Penal Internacional. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/reinaldo-azevedo/2020/06/07/novas-acusacoes-contrabolsonaro-tem-de-ir-ao-tribunal-penal-internacional.htm> Acesso em: 15. Ago.2020.

Gonçalves (2012) apresenta o papel das tecnologias de comunicação na produção da arte na internet como formas de ação política e de crítica social, em que “artistas e ativistas parecem atuar inspirados tanto nos ideais da contracultura e do situacionismo quanto na perspectiva do “do it yourself” dos anos 90, como reflexo da reorganização da sociedade civil. (OFFE, 2003, apud GONÇALVES, 2012).

Mesmo sabendo dos benefícios das tecnologias para facilitar a comunicação no período de distanciamento social, é preciso verificar até que ponto esse maquinário e seus algoritmos inimagináveis reforçam o poder sobre nossos corpos e imaginários. Donna Haraway (1994) destaca em “Manifesto Cyborgue” sobre essas políticas de controle pelas quais podem perpassar, por exemplo, corpos híbridos melhorados com uso de tecnologia. Essa visão de Haraway refletida no cenário atual, demonstra um perigo constante para o desenvolvimento de novas formas de dominação e vigilância.

O pensamento contracultural destacou ao longo da história, maneiras de forçar os limites dos corpos para sua própria libertação, contribuindo para a criação de novas identidades, sobretudo artísticas para romper barreiras normatizantes, criando sujeitos sociais inconformes. Sujeitos dissidentes que ocupam as ruas de maneira imprevisível utilizando

seu corpo artístico como veículo de protesto e resistência política.

Como podemos pensar nos deslimites desses corpos artistas dentro dos limites do contexto pandêmico atual?

Chamamos cultura convivial aquela que se baseia ancestralmente no encontro territorial de corpos presentes, na presença física, e de cultura tecnovivial, aquelas ações em solidão ou em encontro desterritorializado, que são realizadas por recursos tecnológicos (áudio, visual e audiovisual), numa presença telemática que permite a subtração do corpo físico; (DUBATTI, 2020).

Dubatti se apropria de uma solução para nosso questionamento anterior. Agora artistas podem se utilizar do que ele denomina de cultura tecnovivial, permitindo a reprodução da arte através de meios virtuais. Dito isso, são necessários meios institucionais e tecnológicos para tornar possível essas reproduções, além de estratégias para solução de problemas sociais imbricados interseccionalmente na estrutura cultural brasileira, como é o caso de algumas mulheres que, no contexto pandêmico, se dividem entre produção (trabalho), cuidados com o lar e por vezes o cuidado com as crianças.



Figura 4. Obra “Retalhos de Alda” realizada em contexto pandêmico por Ana Cássia Alves.

Título: Retalhos de Alda

Autora: Ana Cássia Alves

Técnica: Bordado sobre retalhos, com tecido cru e giz de cera.

Dimensões: 38cm x 28cm

Data: 2020

Fonte: Apresentação desenvolvida pela Proex Unilab.

O PAPEL DAS UNIVERSIDADES EM MEIO À PANDEMIA

A Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) lançou em maio deste ano, o edital de “Fomento às atividades de arte e cultura em resposta e enfrentamento ao coronavírus / Covid-19”, elaborado pela Pró-Reitora de Extensão, Arte e Cultura (Proex)⁴, que traz o importante desafio de potencializar e expor a produção artística de artistas e artistas discentes, técnicos-administrativos ou docentes da UNILAB diretamente dos seus contextos.

O projeto em questão possibilitou também a participação dos autores, como uma oportunidade não apenas para exibir nossa arte, mas como meio de estabelecer e fortalecer diálogos com a comunidade acadêmica mesmo em seus deslimites.

Embora seja um edital aberto a todo o corpo estudantil, muitos artistas e/ou artistas não se inscreveram para concorrer ao edital. Cabe refletir sobre as condições socioeconômicas adversas entre discentes, ressaltando que a maioria não tem

as mesmas oportunidades, o que tornam visíveis as desigualdades e relações de poder evidenciadas no atual contexto de isolamento.

Em 2019 o IBGE divulgou um relatório que aponta a desigualdade do acesso à cultura no Brasil. “de 2014 a 2018, o percentual de trabalhadores na área cultural com carteira assinada caiu de 45% para 34%, e a informalidade cresceu praticamente na mesma medida.” (G1, 2019)⁵. As mesmas dificuldades podem ser trazidas para o corpo estudantil, que para desenvolver projetos artísticos, por vezes não dispõem de materiais. O estudante contemplado pelo Programa de Assistência ao Estudante (PAES)⁶ da Unilab deve ter o perfil de vulnerabilidade socioeconômica e com a suspensão das aulas por conta da pandemia, e a necessidade de regressar para as suas cidades natais, dividem a ajuda de custo entre as despesas fixas da residência estudantil e a contribuição financeira em casa.

A arte dentro da universidade exprime a diversidade das experiências acadêmicas, unidas as vivências cotidianas. Podemos destacar como

Figura 5. Audiovisual “Arte liberta” realizado em contexto pandêmico. Por Michel Vincent Sampaio.



Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zjv4kjfDyxY&feature=youtu.be>

4. Pró-Reitora de Extensão, Arte e Cultura (Proex) da UNILAB. Disponível em: <http://unilab.edu.br/editais-proex/> Acesso em: 19. Ago. 2020.

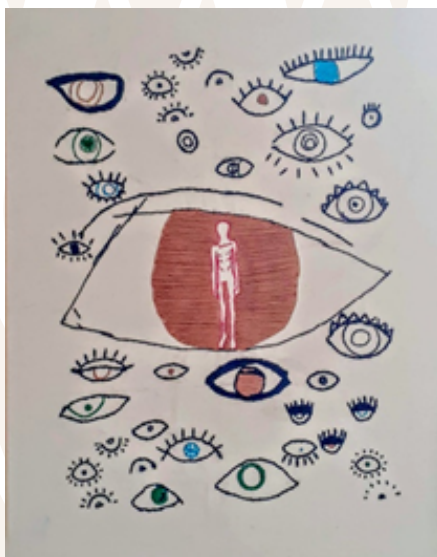
5. Pesquisa do IBGE mostra como é desigual o acesso à cultura e ao lazer. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/12/10/pesquisa-do-ibge-mostra-como-e-desigual-o-acesso-a-cultura-e-ao-lazer.ghtml> Acesso em: 19.Ago.2020.

6. Programa de Assistência Estudantil da UNILAB. Disponível em: <http://unilab.edu.br/auxilios/> Acesso em: 19.Ago.2020.

propulsor na Unilab o curso de Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, que nos permite fazer experimentos, unindo as diversas teorias acadêmicas às práticas artísticas plurais de diferentes etnias e culturas, proporcionando uma multiplicidade de experiências integrativas. As possibilidades de produção artística como requisito de avaliação da disciplina de estudo, como foi a experiência no componente curricular Corpo e Política, ministrado pela professora Anne Sophie Grosselin, são múltiplos. Foram muitos os debates em sala de aula, e todos éramos levados a pensar na construção sociopolítica do corpo e suas representações.

Para melhor compreensão, podemos citar a artista interdisciplinar Grada Kilomba, considera "o sujeito e a subjetividade como uma série de movimentos conceituais e performativos, vendo a própria realidade como a constituição do sujeito e do desejo de ser sujeito, que lhe permite existir e viver." (LIMA, 2019), permitindo-a a transitar sobre diversos contextos artísticos ou não, com o objetivo de curar as feridas histórico-existencial, social e interpessoal.

Figura 6. "Olhos sobre o corpo" de Ana Cássia Alves.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Pudemos refletir ao longo deste breve ensaio, os desafios de criar novas formatações artísticas distante da essência maior da difusão da arte: o seu público. Em diálogos com a virtualidade, destacamos também nossa preocupação com a facilidade de que governos apreciadores do fascismo tenham de docilizar corpos tornando-os vítimas do poder exercido pelo controle estatal.

Michel Foucault (1997) alerta em "Vigiar e punir" que existem diferentes técnicas para disciplinar e controlar indivíduos. Uma delas seria o "quadriculamento":

(...) E em primeiro lugar segundo o princípio da localização imediata ou do quadriculamento. Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar um indivíduo. (...) Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico (FOUCAULT, 1997).

No âmbito das expressões artísticas, inúmeras questões podem ser levantadas no contexto de pandemia COVID-19. Pois sabemos que processos de interação virtuais trazem facilidades, mas carregam também células de controle por vezes imperceptíveis. Que novas estratégias podem ser levantadas por artistas e artistas diante de tantos questionamentos? É preciso estarmos atentos aos desafios que se seguem a partir daqui.

Nossa pretensão com este ensaio não foi trazer soluções, pois em uma situação tão atípica e diversa quanto a pandemia, não poderíamos abarcar todas as respostas. Mas trazemos aqui considerações úteis para a vida e para a arte como forma de resistência e luta política.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Lina Alves; Couto, Maria de Fatima M. Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 2, maio-agosto/2011.

BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Intérprete: Milton Nascimento. In: *Caçador de Mim*. Philips, 1981. Faixa 6 (4 min 11 seg).

DUBATTI, Jorge. Experiencia teatral, experiencia tecnovivial: ni identidad, ni campeonato, ni superación evolucionista, ni destrucción, ni vínculos simétricos. **Rebento**, v. 1, n. 12, p. 25, 2020

FLEURY, Laurent. **Sociologia da cultura e das práticas culturais**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. *Contemporânea*: Ed. 20, v.10, nº 2, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

HARAWAY, Donna. **A cyborg manifesto**: Science, technology, and socialist-feminism in the late 20th century. In: *The international handbook of virtual learning environments*. Springer, Dordrecht, 2006. p. 117-158.

LIMA, Raísa Inocencio Ferreira. Arte e descolonização como um mecanismo de defesa na obra de Grada Kilomba. **Revista PerCursos**, Florianópolis, v. 20, n.44, p. 11 - 34, set./dez. 2019.

MOURÃO, Rui. Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. **Cadernos de Arte e Antropologia**: Portugal. Vol. 4, nº 2/2015, pag. 53-69. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/938> Acesso em: 19. Ago.2020.

REZENDE, Marcos Vinícius Buiati. Corpo, experiência e performance: perspectivas teórico-metodológicas anti-conceituais. **Artefactum** – revista de estudos em linguagem e tecnologia: v. 7, nº 02, 2015.

SCHECHNER, Richard. 2006. **“O que é performance?”**, em **Performance studies**: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.

Curadoria

Lugar de fala: Artivismo de Guto Oca

Nos últimos dois anos (2019/2020) venho intensificando em minha pesquisa artística/acadêmica a importância em refletir sobre poéticas e processos artísticos que confrontam estruturas coloniais e hegemônicas, enquanto forma de decolonização do pensamento em âmbito educacional e artístico. Nesse sentido, busco a partir de meu trabalho enquanto “Artivista Negro” abordar questões, conceitos e visualidades questão direcionadas para a problemática do racismo e seus desdobramentos.

A foto-performance “Lugar de fala: mata” surge enquanto resultado de minha vivência na Arapuca Arte Residência, localizada no Município do Conde-PB no período de dezembro de 2018 à fevereiro de 2020, através do projeto Movimento Arapuca, organizado pela Curadora Paraibana Valquíria Farias. Nesse período, pude me debruçar sobre minha própria pesquisa, tendo como fio condutor a imersão no referido espaço, considerado como território da Jurema Sagrada no Nordeste Brasileiro. Assim, minha participação na Residência Artística teve grande impacto na configuração de meus trabalhos, que perpassou pelo viés do indizível, do imagético, sagrado, para em seguida ser pensado enquanto materialidade. Nesse sentido, utilizei como principal matéria para composição de trabalhos tecidos e cabelos humanos, nos quais os transformo em incorporações e extensões corporais que remetem a resistência negra.

A ideia de utilizar o cabelo humano nos trabalhos surgiu enquanto movimento identitário, como algo em que eu pudesse ancorar questões pessoais voltadas para a Representatividade negra. Nessa perspectiva, os cabelos coletados foram transformados em dreadlocks, onde viso dialogar acerca de identidade, identificação. Desse modo, através de diferentes padrões estéticos relacionados aos cabelos, construo um padrão no qual me identifico, mas que se configura enquanto padrão marginalizado, desqualificado, inadequado, por decorrência de uma estrutura social racista e excludente.

Os dreadlocs que saem pela minha boca se configuram não só como fala, mas também enquanto um grito de autoafirmação e enfrentamento perante uma sociedade que teima em negar a diversidade e continua excluindo secularmente os corpos sociais não hegemônicos, ou seja, corpos negres. Lugar de fala, é mata, Lugar de fala é consciência, lugar de fala mata privilégio branco.

Lutemos!

Figura 1 (a seguir). Lugar de Fala: Mata
Foto performance realizada durante
a residência artística Movimento
Arapuca, na Arapuca Arte Residência,
em fevereiro de 2020.

1. Pedagogo, Mestrando em Artes Visuais UFPB

