

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA

ANA BEATRIZ RODRIGUES CAMARGO

DANÇA E POLÍTICA: PROCESSOS CRIATIVOS PARA A CENA

MANAUS-AM
2021

ANA BEATRIZ RODRIGUES CAMARGO

DANÇA E POLÍTICA: PROCESSOS CRIATIVOS PARA A CENA

Trabalho de Conclusão de Curso como requisito básico para obtenção de grau no curso de Bacharelado em Dança da Universidade do Estado do Amazonas (UEA-ESAT).

Linha de pesquisa: Corpo, Contemporaneidade, Produção de Linguagem e Estética na Dança

Orientadora: Prof(a). Dra. Yara dos Santos Costa Passos

MANAUS-AM
2021

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais Calvino, Marlene, minha irmã Mariana, ao João Pedro e aos amigos que me apoiaram nesta caminhada. Também em memória ao meu querido amigo Giovanni Vieira (*in memoriam*).

ANA BEATRIZ RODRIGUES CAMARGO

DANÇA E POLÍTICA: PROCESSOS CRIATIVOS PARA A CENA

Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

Manaus, 30 de Julho 2021

Banca Examinadora:

Orientadora: Prof.^a Dra. Yara dos Santos Costa Passos

Prof.^a Dra. Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho

Prof.^a Me. Valdemir de Oliveira

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus pela vida e pela oportunidade concedida.

Aos meus pais, Marlene e Calvino, a minha irmã Mariana e meu namorado João Pedro, por todo amor, suporte e paciência.

A professora Dra. Yara Costa pelos ensinamentos, orientação e amizade que muito contribuíram para a minha formação.

Aos professores do corpo docente do curso de Dança por suas aulas, ensinamentos e apoio.

Ao artista Francisco Rider, pelos ensinamentos, pelas trocas e diálogos sobre a dança e performance

A equipe do Ateliê 23, pelas oportunidades e apoio.

Aos amigos da Universidade Thays Araújo e Miguel Monteiro que estiveram comigo nesta jornada, durante a qual recebi todo apoio que precisava, principalmente nos momentos mais difíceis.

Aos amigos que me ajudaram nos momentos que precisei de auxílio durante este trabalho. Obrigada por momentos que guardarei sempre na memória e no coração.

A UEA e Fapeam pelo financiamento da pesquisa e oportunidade de realização de um sonho.

EPÍGRAFE

“We have art in order not to die of the truth.”

- **Friedrich Nietzsche**

RESUMO

Impulsionada pelo anseio em compreender como a dança, enquanto forma de expressão cultural que retrata aspectos da realidade, vem se manifestando politicamente e como isso pode reverberar na produção de uma videoperformance, configurou-se o objetivo geral desta pesquisa. A revisão da literatura foi orientada para compreensão do desenvolvimento da dança, partindo do modernismo até o ato performativo. A noção de política e estética, nesta pesquisa, é pautada basicamente pelos filósofos Michel Foucault e Jacques Rancière, lidos a partir de Lepecki (2012) e Muniz (2011). A metodologia teve abordagem qualitativa, com entrevistas de artistas de Manaus que usam a linguagem da performance. Através das entrevistas foram obtidos os conteúdos analisados neste estudo. O trabalho de campo para a criação da performance moveu-se a partir das vivências sociais/políticas e culturais da pesquisadora, concebendo como resultado uma videoperformance denominada *Reverso ao Caos*, um trabalho atravessado pela pandemia da Covid-19.

Palavras-chave: CORPO. POLÍTICA. DANÇA. PERFORMANCE EM MANAUS.

ABSTRACT

Driven by the yearning to understand how dance, as a cultural expression form that portrays aspects of reality, how it had been manifesting politically and how this can reverberate in the production of a video performance, configured the general objective of this study. The literature review was oriented towards understanding the development of dance, from modernism to the performative act. The notion of politics and aesthetics, in this research, is basically guided by the philosophers Michel Foucault and Jacques Rancière, read from Lepecki (2012) and Muniz (2011). The methodology had a qualitative approach, with artists interviews from Manaus who use the language of performance. Through the interviews it was possible to obtain the contents analyzed used in this study. The field work for the creation of the performance moved from the social/political and cultural experiences of the researcher, conceiving as a result a video performance called *Reverso ao Caos* (Reverse Chaos) , a work crossed by the Covid-19 pandemic.

Keywords: BODY. POLITICS. DANCE. PERFORMANCE IN MANAUS.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Mesa Verde” - American Ballet Theatre 2015	15
Figura 2- "Parades and Changes" (Paris, 2004).....	16
Figura 3 - The Concept of Dust, or How do you look when there's nothing left to move? no Museu de arte Moderna de Nova Iorque	18
Figura 4 - <i>YOKO ONO PERFORMANCE "Cut Piece (1964)</i>	23
Figura 5 - Ato em busca da Valorização da profissão Artista	24
Figura 6: Foto original: registro do videodança “MOLLITIAM.....	25
Figura 7: Foto editada: registro do vídeodança “MOLLITIAM”	26
Figura 8 - Espetáculo “Helena” Ateliê 23	30
Figura 9 - Manifestação com intervenção cultural 03/07/2021	30
Figura 10 - Blocorpo - 2009	31
Figura 11 - Imersão: Experimentação performativa na Praça da Saudade. Artista: Ana Camargo.	33
Figura 12 - Faixa "Mais de 520.00 mil saudades"	40
Figura 13 - Filmagem câmera aberta. Performer: Ana Camargo	41
Figura 14 - Filmagem aproximada. Performer: Ana Camargo.....	42

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Símula das resposas do primeiro tópico	35
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	22
CAPÍTULO 1	13
DA HISTÓRIA DO MODERNISMO AOS ATOS PERFORMATIVOS EM DANÇA ..	13
1.1 Breve Contexto Histórico Sócio-Político da Dança.....	13
1.2 Conceitos Básicos: Política e Manifestações	19
1.3 Dança ou Performance?	21
1.5 O Que é Artivismo?	24
CAPÍTULO 2	27
PROCESSOS METODOLÓGICOS.....	27
2.1 Quanto a Natureza Da Pesquisa.....	27
2.2 Quanto aos Objetivos Da Pesquisa	27
2.3 Quanto aos Procedimentos Técnicos	28
2.4 Quanto a Abordagem do Problema.....	28
2.6 Local da Pesquisa.....	29
CAPÍTULO 3	32
RESULTADOS E DISCUSSÃO.....	32
3.1 Imersão Performativa.....	32
3.2 Artistas Performers na Cidade de Manaus	33
3.3 Processo Criativo e Performance	39
CONCLUSÃO.....	43
REFERÊNCIAS.....	45
Anexo 1 - Termo de Compromisso Livre e Esclarecido de Francisco Rider	48
.....	49
Anexo 2 - Termo de Compromisso Livre e Esclarecido de Yara Costa	50
Anexo 3 - Imagens da “Imersão/Laboratório: Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais”	52
Anexo 4 - Transcrição do entrevistado 1 (Francisco Rider).....	53
Anexo 5 - Transcrição Entrevistado 2 (Yara Costa/Índios.Com)	61

INTRODUÇÃO

O advento da dança moderna trouxe rejeição aos pressupostos da dança do período renascentista e romântico que tinham como principais características sua forma narrativa linear, entretenimento e como principal técnica o balé clássico. Dessa forma o modernismo trouxe para a dança uma liberdade expressiva, buscando a afirmação da verdadeira condição humana e trazendo neste contexto a performance e a preocupação com posicionamentos políticos seja por meio de questões sociais como utilizava Martha Graham, ou pelo viés estético como as precursoras da dança moderna, Isadora Duncan e Loie Fuller.

Diante das revoluções que ocorreram na dança durante os séculos, percebe-se uma grande importância na dança como um meio de provocar questionamentos e reflexões para público. Assim, perguntamos: Como podemos entender a dança performativa e seus processos criativos em Manaus enquanto manifestação política na atualidade?

A partir desse questionamento, nos amparando em trajetórias na dança e nas suas características modernas e pós-modernas, pretendemos entender como elaborar um processo criativo de uma dança política usando a linguagem de uma dança mediada pela tela, como uma videoperformance. Para atingir tal objetivo foi necessário investigar os conceitos sobre o corpo político na dança, conhecer artistas que usam a linguagem da performance na cidade de Manaus e produzir uma reverberação do assunto abordado combinando com as vivências sociais da pesquisadora, concebendo uma performance editando para a linguagem de um videoperformance.

O que impulsionou a realização deste trabalho foi entender como a dança, enquanto forma de expressão cultural que retrata aspectos da realidade, vem se manifestando politicamente e como isso pode reverberar na produção de um videodança. A partir das concepções da história da dança, de outras pesquisas e relatos sobre performance de teor político temos como principal foco a expressão performativa através de movimentos corporais a partir de uma abordagem do corpo político na cidade de Manaus.

A questão da pesquisa foi idealizada a partir de indagações sobre o papel da dança perante a sociedade não apenas como entretenimento e sim uma arte política, além das indagações da pesquisadora sobre a produção de arte performativa e compreender a influência da arte no contexto sociopolítico de um espaço. Dessa forma a importância desse estudo está atrelada aos significados da performance em dança, tendo em vista a dança como meio de expressão crítica.

O interesse pelo estudo da política na dança se iniciou com projeto de iniciação científica financiado pela FAPEAM (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas) no período entre 2019/2020, uma discussão gerada a partir de discussões sobre a situação política atual do mundo, como ela atinge a arte e como a arte leva esses signos para o público. É importante ressaltar que existem poucas produções acadêmicas dentro do Curso de Bacharelado em Dança da UEA que trazem essa temática sobre a relação dança e política, e ainda como meio de processo de criação para dança performativa.

Durante a crise sanitária mundial deflagrada pela COVID-19, o confinamento transformou a forma em que concebemos, pensamos, fazemos e apresentamos arte. E este novo modo de existir se tornou um meio para realizar este trabalho de forma segura e que pudesse atingir diversos públicos, por isso escolhemos o aparato audiovisual para agregar na criação.

A metodologia de abordagem qualitativa e baseada numa epistemologia interpretativa, foi sendo consolidada a partir da revisão da literatura e da pesquisa de campo. Escolhemos um artista e um grupo de dança, independentes, do Amazonas, que desenvolvem pesquisas com uma abordagem política do corpo há mais de duas décadas em Manaus: Francisco Rider e a Índios.com Cia de Dança/Yara Costa. Para complementar, vivenciar e finalizar a coleta de dados, elaboramos uma performance, *Rerverso ao Caos*, a qual foi desafiadora para a pesquisadora deste trabalho de conclusão de curso, uma vez que, normalmente, atua como bailarina e produtora e não como criadora das artes do corpo.

Este trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo é dividido em quatro subtítulos, apresenta desde alguns recortes da história da dança a partir do período moderno até o movimento capturado pelas novas tecnologias. A construção da fundamentação teórica foi baseada ns autores: Cravell (2015), Canton (2009), Greiner (2009), Guzzo e Spink (2012), Lepecki (2012), Muniz (2011), entre outros que articulam a dança e suas relações com o ativismo, performances e manifestações políticas. Incluímos ainda a dissertação de Silva (2020) que ajudou a entender melhor os processos artísticos de um dos artistas convidados para a pesquisa.

CAPÍTULO 1

DA HISTÓRIA DO MODERNISMO AOS ATOS PERFORMATIVOS EM DANÇA

Neste capítulo buscaremos apresentar uma exposição de nomes e fatos marcantes para o desenvolvimento da dança em termos conceituais estéticos, valorizando os artistas que impulsionaram o pensar politicamente o corpo que dança. Não pretendemos nos alongar nos períodos mais conhecidos da história da dança, mas correlacionar essa memória com os dias atuais, e esta é uma difícil tarefa a ser cumprida, mas nos esforçamos para oferecer pistas mínimas nesse entendimento.

1.1 Breve Contexto Histórico Sócio-Político da Dança

A modernidade nas artes se deu pelo advento da revolução industrial, por uma sociedade que começou a migrar para a cidade e o surgimento de uma nova classe social, a burguesia, que ao mesmo tempo lidava com as grandes guerras, as quais deixaram a humanidade dividida em dois polos políticos extremos: o capitalismo e o socialismo. Segundo Canton (2012) o pensamento moderno iniciou em meados do século XIX, tendo como principal característica a vanguarda, cujo significado de ir em frente à luta do francês *avant garde*, condizia com a vontade da camada artística da época, que entre outras coisas, contestava a produção em massa e a mecanização que a revolução industrial trouxe para a sociedade.

Na dança, a estética clássica será abalada pelo balé russo, destacando-se os trabalhos do renomado bailarino e coreógrafo Nijinski, o qual a partir das suas obras como: *O entardecer de um fauno* (1912) e *Le Sacre du Printemps* (1913), tornou-se um marco na ruptura da técnica clássica para o período moderno no século XX. A partir dos russos abre-se a possibilidade para favorecer a subjetividade e novas formas de expressão.

Para Cravell (2015) a 1ª geração da dança moderna é composta por Loie Fuller (1862-1928), Ruth St. Dennis (1879-1968) e Isadora Duncan (1878-1927). Todas contribuíram de alguma forma para o desenvolvimento de novas estéticas para a cena da dança.

Fuller é reconhecida como uma inovadora em efeitos visuais onde já usava a tecnologia disponível na época usando projeções em tecidos, criando ilusões utilizando recursos da iluminação. Para Cravell (2015, p. 91) "a fascinação pelo trabalho de Fuller estava no delicado balanço criado tecido, ironicamente, fora do corpo. O movimento do tecido dava a ilusão de um

corpo estendido, embora o corpo estivesse ausente." Atualmente o trabalho desenvolvido por Füller é uma das bases históricas para se pensar as relações da dança com a tecnologia¹.

Por outro lado, Isadora Duncan marcou fortemente a história da dança moderna. Iniciou seus estudos em dança clássica, porém logo desistiu pois sentia que os movimentos eram extremamente inorgânicos. Nascida nos Estados Unidos, foi influenciada pelos pesquisadores do movimento Jacques – Dalcroze e Delsarte e pelos poetas Nietzsche, Rousseau, Whitman e outros pensadores franceses (SILVA, 2005)). Duncan criou uma nova forma de se mover, sendo caracterizada pelo uso do movimento livre e natural do corpo, com pés descalços e roupas esvoaçantes. Segundo Dantas (2007):

Assim, ele funda as bases da modernidade em dança, através da invenção de uma linguagem gestual, da adequação do movimento a um projeto artístico e da libertação de códigos convencionais que emprisionam o corpo, não somente nas formas de danças existentes, mas também na sociedade em geral. (DANTAS, 2007, p. 151)

O movimento de Isadora Duncan nos Estados Unidos também representou o “[...] o grito da mulher pela liberdade” (CAVRELL, 2015, p. 99) .No final do século XIX o movimento feminista nos Estados Unidos é iniciado e ia contra a utilização acessórios que faziam parte do traje feminino que é considerado não natural como os espartilhos, dessa forma “pregando” a liberação do corpo e de sua expressão eram reivindicações que faziam parte do movimento feminista e vinha de encontro com a dança de Isadora.

Outro importante nome da dança moderna é da americana Martha Graham (1894-1991) que, segundo Kátia Canton (2009), trouxe para a sua dança temáticas sobre as questões sociais, mitológicas e uma grande expressividade. Graham foi iniciada pelo companheiro e mentor Louis Horst nas artes modernas. "A experiência e o material temático do corpo tinham que derivar do olhar mais realista da vida e das realidades do presente" (CRAVELL, 2015, p. 126). Deixa como herança uma técnica muito bem estruturada, onde o uso da respiração alinhada com a contração e release é base para a movimentação na sua técnica.

O alemão Kurt Joss (1901-1979) foi associado ao expressionismo na dança. Aqui destacamos o seu espetáculo “Mesa Verde”, estreado em 1932, que retrata a Segunda Guerra Mundial, denunciando a hipocrisia das conferências de paz e retratando a crueldade e o

¹ Assim como Füller, o coreógrafo Alwin Nikolais (1910-1993) também pensava a luz como um elemento cênico essencial para suas apresentações, onde era trabalhado a distorção dos corpos dos dançarinos e trazia a irrealidade para a cena, sendo um revolucionário no uso da tecnologia multimídia na dança (WOLFF, 2013). Nikolais tornou-se assim também uma das referências para se pensar nas influências da tecnologia na produção de dança.

sofrimento da guerra. Apesar de Joss não perceber na sua arte uma linguagem política, "Mesa Verde" (Figura 1) tornou-se uma das melhores referências de espetáculos visionários e politicamente engajado na sua época.

Figura 1 – “Mesa Verde” - American Ballet Theatre 2015



Fonte: <https://www.out.com/theater-dance/2015/10/30/where-are-todays-political-ballets>

Durante a década de 60 na França temos a presença de Marcel Duchamp que traz o os “*ready mades*” e também que segundo Muniz (2011) trouxe para o meio artístico perguntas sobre as funções da arte “[...] Esse movimento tem duas abordagens: a formal – que faz com que uma obra de arte seja uma obra de arte; e a social – que pergunta qual a função sociopolítica da arte.” (MUNIZ, 2011, p. 63). A arte “*ready-made*” está ligada ao dadaísmo, movimento vanguardista que contestava os valores culturais. Assim essa forma de fazer arte de Duchamp, fazia aquilo que era cotidiano e o transformava em arte, por mais absurdo que parecesse ser.

Nos Estados Unidos, ainda no modernismo, Merce Cunningham (1919-2009), em Nova York, e Anna Halprin (1920-2021), em São Francisco, começaram a trazer diferentes formas de pensar o movimento, desenvolvendo princípios, conceitos e procedimentos na dança, os quais refletem nas questões estruturais, políticas e filosóficas que modificam radicalmente a noção de dança a partir deste período (MUNIZ, 2011). A partir desta referência, podemos dizer que eles foram os pilares para a dança pós-moderna.

Na prática de Cunningham é usado na dança o “acaso” que entra no processo

coreográfico com o papel de proporcionar novas combinações e organizações dos movimentos no corpo e no espaço, se desprendendo da lógica do período referente:

A ideia de usar o acaso como procedimento de composição foi sugestão de John Cage, parceiro e colaborador musical de longo tempo, o seu interesse pelas filosofias chinesa, japonesa e indiana, que enfatizam as propriedades físicas de objetos e cultivam um estado de alerta e de concentração necessárias para comprometer-se em eventos imprevisíveis. (MUNIZ, 2011, p. 67)

Cunningham foi marco também na dança mediada pela tela, contribuindo significativamente para se pensar o movimento em relação com as novas tecnologias (digitais). Em 1986 foi colaborador no desenvolvimento do software *Life forms*, junto ao Departamento de Dança e Ciências da Universidade de Simon Fraser, British Columbia. Este programa capturava o movimento em três dimensões e ajudava Cunningham a pensar movimentos impensados na dança (MENDES, 2011).

No método de Anna Halprin segundo Muniz (2011) utilizava-se a improvisação de forma direcionada e estruturada, dessa forma havia o deslocamento do processo criativo para a cena, tratando então essa improvisação “organizada” como uma performance, essa forma de apresentação marcou o período contemporâneo, trazendo um sentimento de incoerência no espectador para que o evento/cena ou as imagens que a improvisação produz, possam ser vistos dentro do espectador, buscando sempre o interno. Importante ressaltar que ela usava também a dança como um processo de cura “O resultado híbrido que Halprin vem a desenvolver como dança em sua forma de arte é um ritual para uma nova democracia, uma democracia do corpo” (MUNIZ, 2011, p. 72).

Na estreia, em 1965, de um de seus espetáculos mais conhecidos “*Parades and Changes*” (Figura 2) onde é explorado a ação de se despirmos completamente, após o espetáculo foram emitidos pedidos de prisão para todos os artistas participantes da obra.

Figura 2- “*Parades and Changes*” (Paris, 2004)



Fonte: <https://www.lesleychapmanart.com/parades-and-changes>

Halprin buscava instigar o público a participar, ou seja, trazer ele para dentro da experimentação, assim “O intento de Halprin, de acordo com Novak (1990), era deslocar o processo de criação para a cena no momento em que a improvisação é tratada como performance.” (Novak, 1990 apud Muniz, 2011, p.72) A performance vai ser no pós-modernismo um conceito e uma forma de arte muito usada, focando no aqui e agora e a partir da improvisação.

Em determinado momento a dança moderna traz um cansaço ao público, pois com a experimentação se afasta demais dele e deixa as apresentações incompreensíveis e “estranhas”, dando início então a pós modernidade ou contemporaneidade que se dá até os dias atuais, segundo Canton, essa dança:

[...] se materializa a partir de uma negociação constante entre a arte e a vida, vida e arte. Nesse campo de forças, artistas contemporâneos buscam um sentido, mas o que finca seus valores potencializa a arte a arte contemporânea são as inter-relações entre diferentes áreas do conhecimento humano. (CANTON, 2012, p. 49).

A dança pós-moderna traz rupturas com as características do modernismo, como não separando mais o artificial e o real, espaço do palco e plateia, entre o criador e o intérprete, entre o processo e a obra, entre o cotidiano e a cena. Deste modo, busca-se chamar atenção pelo processo da obra artística e não pelo “produto” final. Neste período a improvisação surge como um de seus elementos que revolucionaram mais uma vez a forma de se mover e que também se encaixa com as convicções de subversão política, liberdade, espontaneidade, autenticidade e conectividade da construção de uma comunidade. Este método foi difundido até que se encontrou com outros movimentos da época como a contracultura, que discutia questões de gênero, igualdade, força da mulher e sensibilidade do homem.

Com a criação do *Judson Dance Theatre*, que buscou o fim dos pressupostos estéticos da dança convencional que traz de certa forma uma busca incessável pelo belo e lúdico. Neste espaço trouxeram o desejo de liberdade estética, de liberdade no corpo, e, portanto, rejeitavam as técnicas da dança. A improvisação em dança permitiu segundo Novak (1990, apud MUNIZ 2011, p. 48), “o pensamento de que qualquer movimento pode ser considerado movimento de dança provou ser um conceito muito forte para jovens artistas engajados em ideais de comunidade e igualdade social”.

A dança produzida no *Judson Dance Theater* reafirma o coletivo como celebração, o caráter de resgate da cerimônia e do ritual. Dessa maneira as apresentações são extremamente coletivas, e que possui ligação direta com o espectador, o que fortifica o conceito de reajuste social e a tentativa de coesão. “Mais importante aqui é o processo que se torna manifestação

em detrimento da significação e o palpável é a energia.” (MUNIZ, 2011, p. 79)

Dos movimentos surgidos a partir da *Judson Dance Theater*, damos destaque para o “*Movement Research*”² fundado em 1978 pelas bailarinas Mary Overlie e Barbára Dilley, (BELÉM, 2014). Foi um dos principais espaços que trabalham a investigação da dança e de outras formas de se mover. Enfatizando a valorização do processo criativo, seu papel na sociedade e principalmente vão contra a corrente capitalista vigente nos Estados Unidos oferecendo aulas de dança contemporânea, abordagens somáticas e improvisação de baixo custo, prezando sempre pela diversidade de corpos, pensamentos, culturas etc.

Nesse estúdio passaram grandes nomes como “Yvonne Rainer (nascida em 1934, em São Francisco) atuou como dançarina, coreógrafa e cineasta cujo trabalho profundamente político e feminista desafiou convenções ideológicas e formais por mais de cinco décadas.”³. Ela também foi umas das fundadoras da *Judson Dance Theater*, aderindo os movimentos e sons do cotidiano. Sua mais recente obra apresentada no MoMa (Museu de Arte Moderna) “*The Concept of Dust, or How do you look when there’s nothing left to move?*”⁴(Figura 3).

Figura 3 - *The Concept of Dust, or How do you look when there’s nothing left to move?* no Museu de arte Moderna de Nova Iorque



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/performance/1514>

Segundo Silva e Porpino (2013) a dança contemporânea tem como premissa a incessável busca por rupturas em sua própria estrutura, a partir de diferentes noções estética resultando em uma pluralidade de caminhos para a criação do movimento.

Como exemplos desses estudos podemos citar Denise da Costa Oliveira Siqueira (2006), que analisa a Dança Contemporânea em seu aspecto comunicacional não-

² <https://movementresearch.org/about> - Acesso ao site institucional em 08 de julho de 2021

³ <http://intermsperformance.site/interviews/yvonne-rainer> - “Yvonne Rainer (born 1934, San Francisco) is a dancer, choreographer, and filmmaker whose deeply political and feminist work has challenged ideological and formal conventions for more than five decades”. Acesso em 05/05/2006.

⁴ <https://www.moma.org/calendar/performance/1514>. Acesso em 01/06/2021.

verbal enquanto instrumento de expressão de uma sociedade, percebendo o caráter político da Dança que trata de seu próprio contexto e inquietações provocadas por este. “estas se cruzam e contaminam nos processos criativos na contemporaneidade. (SILVA; PORPINO, 2013, p.153)

No Brasil o pensamento pós moderno na dança se destaca nos anos de 1970, durante o Regime Militar, onde segundo Christine Greiner (2009) a dança e a performance ganharam destaque, cujo movimento ocorre como um meio de comunicação. Em 1990 ganha relevância no Brasil a discussão político-filosófica entre artistas independentes. Ainda nos apoiando nos estudos Greiner (2009) “Se a dança que deixa traços de uma ação política em seu ambiente é performance, então já fazíamos isso há mais de trinta anos, mesmo sem apostar em uma distinção de gêneros artísticos”.

Em nosso país temos grandes pensadores do movimento que colaboraram na formação de um corpo com mais autonomia e criatividade. Um deles foi Klauss Vianna⁵ (1928-1992) criador de uma técnica que leva o seu próprio nome e tem uma abordagem somática do corpo. Klauss foi “[...] bailarino, coreógrafo, preparador e diretor corporal de atores, filósofo da dança – como brincava – e, sobretudo, pesquisador e professor” (NEVES, 2008, p. 35).

1.2 Conceitos Básicos: Política e Manifestações

A palavra política tem inúmeros significados, este a partir do senso comum, como substantivo ou adjetivo, geralmente relaciona-se ao poder, em como ele é dividido, conquistado ou manipulado. Dessa forma também se entende a política como a luta para a obtenção do poder, que busca a influência ou o poder sobre o outro ou outros, e também usado para resistir a esse exercício.

De acordo com Byung-Chul Han, o filósofo Michel Foucault entendia que a história do poder está sempre relacionada a opressão “o poder é, na essência, o que reprime” (HAN, 2019, p. 63-64), e este poder como “*órgão opressor*” é visto a partir de vários pensadores como o filósofo Hegel e o psicanalista Freud. Entretanto, segundo Han (2019, p. 63) a opressão reflete apenas um dos dispositivos do poder, assim busca-se se distanciar dos adjetivos negativos trazendo a “*produtividade do poder*” é importante saber que o poder também se relaciona com o real e a produtividade de desejo, conhecimento, discursos, por isso ele é aceito. Isso é bem caracterizado no estudo da sexualidade de Foucault (1976) e discutido por Han “o poder forma

⁵ Para maiores informações indicamos, além das referências citadas, o acervo Klauss Vianna disponível no site: <https://www.klaussvianna.art.br>.

um corpo sexual que incansavelmente *fala e significa(...)*” (HAN, 2019, p. 67).

Este pensamento traz uma relação da arte com o espaço e o espectador. Buscamos compreender como o poder influencia nesses espaços e na individualidade de cada um trazendo o conceito de biopolítica⁶ de Michel Foucault (1978)⁷, que se dá através do poder onde ele é uma tecnologia, exerce várias técnicas nesta única tecnologia, onde com ele pode-se obter o controle de populações inteiras onde os indivíduos são objeto para exercê-lo, controlando os comportamentos não só em espaço público, mas também em seus espaços privados.

Segundo Stenico (2015) o significado de resistência é pouco explorado nas literaturas de Foucault, assim Revel (2011, apud STENICO, 2015, p. 63) define “resistência” como um indivíduo por meio de um método que consegue impossibilitar os dispositivos de “poder” conseguirem completar seus objetivos. Sabendo que a resistência é uma ação sempre esperada pelos mecanismos do poder, Foucault reconheceu três principais lutas: contra os meios de dominação; contra a exploração e contra a submissão a “outrem”.

Utilizando desses entendimentos sobre política e poder, podemos relacionar as diversas filosofias com a utilização da arte dentro desse contexto, como já trazia Guzzo e Spink (2015), que esta correlação sempre existiu e esteve marcada de certa maneira, entretanto busca-se um conceito fora do senso comum quando se pensa esta relação política e arte.

A arte se desenvolve em uma situação política e histórica determinada, a qual influência nas maneiras em que são concebidas e em sua difusão. “Da mesma maneira uma obra artística ou um artista influencia e contribui para um acontecimento político, retratando-o ou alterando-o de alguma maneira.” (GUZZO; SPINK, 2015, p. 6). Trazendo essa relação estabelecida como “figura-fundo”.

Nessas concepções de arte e política acredita-se na influência que uma causa na outra sendo o contexto político vigente ou como a arte se posiciona perante isso e causa influências dentro deste meio. Concordando com Robatto (1994) "a dança é um fazer político e é sempre reflexo de uma postura política, quando o artista está consciente disso ou não" pois seja um discurso estético ou não o corpo é político, ele é influenciado por as relações de poder que permeiam a sociedade. Segundo Rancière (2005b, p. 46)

A arte não é política antes de tudo pelas mensagens que ela transmite nem pela maneira como representa as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um sensorium espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de ... Ela é política enquanto recorta um

⁶ Conceito de biopolítica de Foucault (1978, p. 277-293 apud FERNANDES; RESMINI) -Link: <https://bit.ly/biopoliticaUFRGS> ACESSO EM 02 DE JULHO DE 2021

determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em ruptura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação, velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas.

Contudo a arte surge como uma forma de resistência. Resistência essa que a partir do conceito físico de Isaac Newton onde “Toda ação possui uma reação oposta e de igual intensidade” e isto se aplica também a história. As estruturas que o poder consolida nem sempre conseguem apagar as manifestações daqueles que resistem a um tipo de dominação. “Supõe-se que quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes” (RANCIÈRE, 2007, p. 126).

A resistência está sempre presente na arte que se relaciona com a política devido a ser uma de suas funções como linguagem que busca se consolidar temporalmente, principal ação de uma obra de arte: resistir ao tempo, aos ideais e principalmente as máquinas do poder. Para Foucault, (1976, apud GUZZO; SPINK, 2015), onde há poder, também há resistência. Essas estão sempre diversas, transitórias, e variadas, estabelecendo ligações com as relações de poder.

1.3 Dança ou Performance?

Partindo da percepção do “corpo” dentro da biopolítica como o principal ator nas mudanças políticas “...com o Estado passando a regular a sociedade a partir da redução do corpo à sua vida biológica.” (GREINER, 2010, p. 125). Indo contra esse pensamento temos a Teoria Corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner, que é a relação entre o corpo e espaço/ambiente e suas incessáveis “trocas/contaminações”, ressaltando que as trocas são o que constituem estas duas entidades (KATZ; GREINER, 2011). “A Teoria Corpomídia reconhece a imunidade como o poder de preservar a vida. Considera que não existe poder externo à vida, assim como a vida nunca está fora das relações de poder.” (KATZ; GREINER, 2011, p. 5).

A dança pode ser política a partir das suas movimentações e concepções que estabelecem relação com a realidade, utilizando questionamentos ou trazendo novas formas de pensar a forma que existimos. Reforçando assim a dança como discurso que tem como pressuposto vivenciar e construir reflexões sobre os sentidos da vida na atualidade. Uma maneira de fazer essa relação entre política e a arte/dança é compreender que a arte é uma forma

de presença e dessa maneira trazer no discurso as “relações com o sensível”, o que é responsabilidade do artista/coreógrafo/bailarino pensar nas suas maneiras de “ser político” (LIMA, 2014).

Lepecki (2012) ao citar Rancière (2010) apresentou uma transversalidade entre a dança e a política usando como principal característica a efemeridade, que está presente nas artes do teatro e da dança, na performance. Estes assim como a política estão sempre “à beira do seu próprio desaparecimento” o que segundo ele coloca a dança no cerne da política. A partir disto André Lepecki aponta a hipótese que a dança em sua ação traz o cenário social, está presente desde a década de 90 e de forma consolidada. “... A dança entendida como teoria social *da* ação, e como teoria social *em* ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante.” (LEPECKI, 2012, p. 45).

Por ser uma manifestação artística complexa, ela possui uma rede de materialidades e sociabilidades que a sustentam, e a cada espetáculo constrói-se uma maneira coletiva de narrar, posicionar-se, recortar a realidade. A partir dos de Guzzo e Spink (2015, apud MARINHO, 2006) há uma necessidade de reconhecer a especificidade da dança política, a partir de sua atitude crítica, seu posicionamento e engajamento diante de uma ideia inovadora.

Neste estudo trazemos a linguagem da Performance em Dança, e primeiramente buscamos entender o que é performance, que a partir do livro *Performance, Recepção, Leitura* de Paul Zumthor (1990) e entendida como:

Neste sentido, a performance é para esses etnólogos uma noção central no estudo da comunicação oral. Isto explica, afinal, que desde o início dos anos 1950 a palavra fosse empregada pela lingüística, especialmente nos Estados Unidos. A noção pareceu indispensável a toda operação pragmática ou generativa. As regras da performance - com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público - importam para comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na seqüência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance (ZUMTHOR, 1990, p. 27 – 32)

Dessa forma, a linguagem da performance atravessa o campo da dança e os intérpretes buscam o distanciamento das métricas da dança assim trazendo novos significados para a movimentação e o corpo “A performatividade⁸ aqui está enfatizando um jeito de fazer dança que produz ideias/posicionamentos enquanto se dança diferenciando um jeito de fazer que reproduz ou executa passos...” (SETENTA; ROEL, 2015, p.6).

A partir dessa conceituação podemos dar destaque ao grupo Fluxos⁹ “(...) o movimento

⁸ **Performatividade** “é um conceito que pode ser pensado como uma linguagem que funciona como uma forma de ação social e tem o efeito de mudança.” - <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0114.xml> acesso 08 de julho de 2021.

⁹ FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

fluxus traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras.” que trabalhavam performance e/ou *happenings*¹⁰ faziam parte artistas como Allan Kaprow (1927), John Cage (1912-1992), Robert Rauschenberg (1925-2008), Merce Cunningham (1919-2009), Yoko Ono (1933).

Segundo Alecsandra Matias de Oliveira, em uma publicação no Jornal da USP fala sobre a artista Yoko Ono, apresentada na figura 4, onde seus trabalhos estão voltados para a discussão do corpo “(...)Todas as ações e discursos estão envoltos por um forte questionamento sobre os valores patriarcais – o objetivo, à época, é a quebra das normativas vigentes desde tempos imemoriais.”¹¹

Figura 4 - YOKO ONO PERFORMANCE "Cut Piece (1964)



Fonte: <https://www.galerielelong.com/news/yoko-ono45>

Assim, Silva e Porpino (2013, p.158) ao falarem de performance em dança “Ao colocar-se em cena, o corpo-artista se preenche de significados fazendo Dançar suas experiências pessoais e referências artísticas, despertando no espectador diferentes percepções da cena que se apresenta.” (SILVA; PORPINO, 2013, p.158)

Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 08 de Jul. 2021. 1

¹⁰ **Happenings** “termo criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação” - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening> acesso 08 de julho de 2021.

¹¹ “Quem é Yoko Ono?” - <https://jornal.usp.br/artigos/quem-e-yoko-ono/> Acesso 08 de Julho de 2021.

1.5 O Que é Artivismo?

Na contemporaneidade o surgimento do Artivismo também conhecido como ativismo artístico, ganhou grande força nos anos 90 com o avanço das tecnologias, a internet e as redes de comunicação, ferramentas que proporcionaram um maior reconhecimento de artistas políticos e ajudaram a difundir o artivismo. Em uma matéria sobre um evento na cidade de São Paulo” Artivismo: criações para ações políticas”¹² é definido por Intervenções sociais e políticas realizada por um indivíduo ou um grupo e assim buscam formas artísticas para atingir e problematizar causas e reivindicações sociais. Segundo Chaia (2007):

O artivismo distingue-se pelo uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos. Desta forma, é característico desse tipo de arte política a participação direta, configurando formatos de situações que vai do artista crítico até o engajado ou militante. (CHAIA, 2007, p.10)

O artista que busca o engajamento político é posto como símbolo de empoderamento, representação e o mais importante é estar ativo e comprometido na busca pela transformação social (FELSHIN 2001, p. 73 apud PEDRONI, 2017). Dessa forma exemplifico esses conceitos na figura 5, onde artistas manauaras, protestam reivindicando a valorização do artista em agencia cultural de Manaus-AM.

Figura 5 - Ato em busca da Valorização da profissão Artista



FONTE: Acervo Pessoal – Profª Dr. Yara Costa

Concluo essa breve contextualização ressaltando a importância do coletivo para a sociedade e principalmente do papel da arte e do artista dentro deste contexto político reafirmando sobre a importância da arte em problematizar e resistir aos mecanismos de poder. Assim cito Stela Fisher (2017, apud PEDRONI, 2017) “(...)” não faz sentido para mim, realizar

¹² <https://bit.ly/3i0V7WT/> - Acesso 08 de julho de 2021

uma arte que não esteja vinculada às demandas do meu entorno social” (p. 9), ou ainda, “a cena é o nosso manifesto” (p. 18).”

1.6 Movimento Capturado

A tecnologia vem ganhando cada vez mais espaço nas artes, e conseqüentemente mudando a forma que as pessoas consomem arte. Dessa forma trazemos o foco para uma modalidade já muito usada e que durante a pandemia cresceu cada vez mais além de sua produção o seu consumo pelo público, o videodança. Segundo Belkiss Amorin (2009, p.1) “O meio eletrônico constitui uma nova forma de expor a obra e estabelecer uma nova relação dialética entre o autor e o espectador.”

A tecnologia oferece o fenômeno da reversão, e além de ter uma gama de ferramentas que oportunizam o processo criativo, a investigação e a reconstrução de uma obra coreográfica. Também apresenta uma infinidade de efeitos, os quais interferem esteticamente em uma cena/fotografia, podendo alterar o “espaço/tempo/corpo” o que permite que o criador possa levar sua obra para outros lugares além das possibilidades do “presente” (AMORIN, 2009), o que pode ser observado na comparação entre as figuras 1 e 2.

Figura 6: Foto original: registro do videodança “MOLLITIAM



Fonte: acervo pessoal

A figura 6 apresenta a fotografia original da cena coreográfica e a Figura 7 já traz a edição após o processo criativo a partir da ideia do videodança.

Figura 7: Foto editada: registro do videodança “MOLLITIAM”



Fonte: acervo pessoal

O vínculo entre o aspecto e o significado da criação artística é onde se dá a dramaturgia na dança, sendo diretamente relacionada com o “espaço-tempo”, tornando-se fundamental no processo de composição coreográfica (HERCOLES, 2018). A dança como uma linguagem única, que traz as representações no corpo sem obrigatoriamente necessitar de acompanhamento, seja musical, cenário, iluminação. O movimento do corpo é uma ação concreta, cuja a imagem pode ser capturada e editada, sem perder sua essência. (LIMA, 2019).

CAPÍTULO 2

PROCESSOS METODOLÓGICOS

A partir dos conceitos estabelecidos por Prodanov e Freitas (2013, p.14) a metodologia científica é o uso de procedimentos que são aplicados e analisados afim de desenvolver um conhecimento, afim de responder, solucionar uma questão ou comprovar uma hipótese para a utilização nos diversos campos na sociedade.

Esta pesquisa configurou-se como uma pesquisa-ação, que possui como pressuposto o planejamento, implementação, descrição e avaliação da proposta da pesquisa. Essa metodologia agrega desde de a pesquisa bibliográfica até uma abordagem qualitativa, tendo em vista que foi realizado um trabalho teórico-prático.

Na primeira etapa foi realizado uma pesquisa bibliográfica, a qual foi elaborada a partir de materiais já publicados com teor científico correlacionados com a temática proposta, tais como: livros, periódicos, dissertações e teses. Assim foi adotado o uso de fichamentos analíticos para documentar esses teóricos.

Para alcançar os objetivos no desenvolvimento foram realizadas entrevistas com artistas da cena local os quais colaboraram na reflexão de como é o panorama da performance em dança na cidade de Manaus. Os dados coletados foram analisados e tratados por meio da análise de conteúdo.

2.1 Quanto a Natureza Da Pesquisa

É uma pesquisa aplicada, a qual segundo Prodanov e Freitas (2013) refere-se aos estudos que tem como objetivo produzir conhecimento para a utilização prática, que no caso seria a aplicação das pesquisas teóricas sobre política no processo performativo.

2.2 Quanto aos Objetivos Da Pesquisa

É exploratória quanto aos objetivos por conter a pesquisa bibliográfica, entrevistas com artistas locais que trazem a linguagem da performance em suas obras e o desenvolvimento de uma experimentação prática, trazendo esses dados para uma análise desses conteúdos. Dessa forma a proposta desta pesquisa foi compreender os conceitos de política dentro da performance em dança e como essa linguagem se encontra na cidade de Manaus além de reverberar um

processo performativo a partir de todos os dados coletados.

2.3 Quanto aos Procedimentos Técnicos

Classifica-se como pesquisa-ação, a partir do conceito de Prodanov e Freitas (2013) onde a presença ativa do pesquisador junto com o grupo pesquisado busca uma ação e a solução de uma questão coletiva “...Com a pesquisa-ação, os pesquisadores pretendem desempenhar um papel ativo na própria realidade dos fatos observados.” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 66).

Com o apoio dos procedimentos da pesquisa-ação foram realizados laboratórios práticos e conceituais embasados no referencial teórico, nas entrevistas e em uma imersão de práticas somáticas buscando a preparação para o estado performativo anterior com o artista Francisco Rider (2020).

As entrevistas realizadas e o *videoperformance* foram analisadas a partir dos entendimentos por análise do conteúdo que “...nos permite reconstruir indicadores e cosmovisões, valores, atitudes, opiniões, pré-conceitos e estereótipos e compará-los entre comunidades(...)” e análise de imagens em movimento baseada em Diana Rose, autora de um dos capítulos do livro “Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som” organizado por Martin W. Bauer e George Gaskell (2002).

Buscamos organizar os dados coletados de maneira cronológica, mantendo uma linearidade entres os acontecimentos visando a melhor compreensão dos fatos ocorridos, e as questões que eventualmente surgiram no decorrer do processo.

2.4 Quanto a Abordagem do Problema

Trata-se de uma pesquisa qualitativa a partir do conceito dado por Prodanov e Freitas (2013) os quais entendem a interação dinâmica indissociável entre o “(...)o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito...” (p.70) não podendo reduzi-las a números, dessa forma “O processo e seu significado são os focos principais de abordagem” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 2013). Assim o trabalho de campo se faz essencial para a busca pela compreensão dos acontecimentos partindo da perspectiva do grupo pesquisado. O fenômeno a ser investigado, a partir dessa abordagem são as relações entre dança e política.

2.5 Procedimentos Metodológicos para a Coleta de Dados

Os instrumentos utilizados na coleta de dados se deram a partir de entrevistas realizadas de forma remota pela plataforma Zoom, as quais foram gravadas com o consentimento prévio dos sujeitos e disponibilizadas posteriormente por meio do drive para os mesmos; Registros audiovisuais e fotográficos de preparações corporais para a gravação do *videoperformance*; Diário conceitual e a produção textual.

A partir dos estudos teóricos foi elaborado um roteiro semiestruturado para as entrevistas buscando uma maior liberdade de expressão para os convidados. As entrevistas buscaram conhecer melhor a trajetória desses artistas, os conceitos teóricos os quais são apoiados. Artistas esses que utilizam da linguagem da performance, do estudo do movimento e estão presentes na cena artística manauara. Após a transcrição¹³ das entrevistas foi realizado um quadro como estrutura de análise possuindo um recorte do conteúdo das respostas, para melhor orientar/direcionar a análise.

Em seguida deu-se início a preparação corporal e conceitual para uma experimentação performativa, sendo essa preparação gravada e acompanhada de um diário conceitual, onde foram descritas ideias para cena e a organização de produção como figurino, espaço, sonoridade entre outros aspectos artísticos. Além das experimentações dentro do ambiente residencial, foi significativa a vivência ativista, participando de manifestações na cidade de Manaus e registrando-as de forma documental, por meio de registro fotográfico.

Para a gravação do videoperformance, a ajuda disponibilizada pelo artista e acadêmico Miguel Monteiro foi de suma importância para a realização desta etapa da pesquisa, destacando que foram tomadas todas as medidas de segurança contra o covid-19 estabelecidas pela Organização Mundial de Saúde (OMS), realizando as capturas de vídeo e de imagem desde a pré-produção, preparação corporal até o ato da performance.

2.6 Local da Pesquisa

Foram estabelecidos três locais na cidade de Manaus: o virtual usado para as entrevistas por meio da plataforma Zoom, como forma de garantir a segurança dos artistas convidados levando em consideração a pandemia da Covid-19; as experimentações práticas, que antecederam as gravações, foram realizadas em espaço aberto e gramado em local privado de

¹³ Anexo 2 e 3 – Transcrições na íntegra.

forma que fosse possível esse contato com espaço cheio de vida, o que poderia aguçar a percepção sensorial e por fim para a gravação da experimentação performativa foi utilizado o espaço cultural Ateliê 23, o qual abriga uma companhia de artes cênicas independente comprometida com a pesquisa e experimentação nas artes, que também possui diversos trabalhos com temáticas contemporâneas e com grande reconhecimento na cena artística manauara. Na figura 8 mostra-se o espetáculo “Helena”, um dos espetáculos mais emblemáticos da companhia Ateliê 23.

Figura 8 - Espetáculo “Helena” Ateliê 23



Fonte: Acervo Ateliê 23 – Fotografia por Marcelo Dantas

Para a experimentação performativa sentiu-se a necessidade de estar presente em manifestações (Figura 9) tanto cumprindo o meu papel como cidadã e como também para coletar material de campo desta pesquisa, sendo eles audiovisuais e sensoriais buscando perceber quem são essas pessoas que estão presentes naquele evento e o motivo delas estarem ali, não apenas no macro sentido, trazendo reivindicações de direitos e contra certas políticas do governo atual, mas também motivos pessoais.

Figura 9 - Manifestação com intervenção cultural 03/07/2021



Fonte: Acervo Pessoal

2.7 Sujeito da Pesquisa

Os sujeitos dessa pesquisa foram escolhidos a partir de sua trajetória artística e por terem em comum o uso da linguagem da performance na cidade de Manaus. Entendemos que a própria pesquisadora deveria ser sujeito da sua pesquisa e dessa forma ganhar a experiência da performance com cunho de manifestação política do corpo, a realização de uma experimentação prática para reverberar os conhecimentos obtidos a partir dos teóricos, entrevistas e vivências pessoais.

O grupo independente *Índios.com Cia de Dança*, foi escolhido como sujeito desta pesquisa uma vez que tem uma sólida carreira artística, com duas décadas de existência, acumula diversos prêmios em nível local, nacional e internacional, e a sua trajetória é marcada pelo trabalho diferenciado em relação a produção local, desde a sua criação. A artista Yara Costa¹⁴ foi escolhida para representar a *Índios.com Cia de Dança*, pois é a diretora fundadora desta companhia e direciona as criações da mesma relacionando vida, dança, questões estéticas e culturais amazônicas e posicionamento político nos trabalhos coreográficos e desde 2018 vem trabalhando com a linguagem da performance.

Já o artista independente Francisco Rider¹⁵, por seus trabalhos e sua presença na cidade de Manaus podendo ser considerada um marco na cena artística local, tendo em vista seus trabalhos emblemáticos e sua abordagem com questões políticas do corpo trazendo também muito da arte conceitual, na figura 10 temos uma fotografia do trabalho realizado em Manaus no ano de 2009/2010 “Blocorpo”.

Figura 10 - *Blocorpo* - 2009



Fonte: Imagem cedida pelo artista Francisco Rider

¹⁴ Currículo Yara Costa - <http://lattes.cnpq.br/3886129763007101>

¹⁵ Currículo Lattes Francisco Rider - <http://lattes.cnpq.br/4914208508520507>

CAPÍTULO 3

RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 Imersão Performativa

Este subcapítulo é baseado na experiência pessoal da pesquisadora e na dissertação de Mestrado do pesquisador artista Francisco Rider Pereira da Silva (2020) “Organização Movement Research: um laboratório artístico na cidade de Nova Iorque, além do conhecimento e os cânones dominantes (1996-1998).

Quando minha jornada como pesquisadora com o campo da performance iniciou tive a oportunidade de participar de um trabalho de campo de mestrado, intitulado “Imersão/Laboratório: Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais”, uma proposição do artista manauara Francisco Rider. Esta imersão teve como principal característica as experimentações a partir dos estudos somáticos sendo mediados pelo artista o qual teve diversas vivências com a organização *Movement Research*.

Foi trazida a oportunidade para jovens artistas a troca de conhecimentos e diversas discussões sobre corpo, técnicas somáticas as quais não são tão praticadas na cidade de Manaus. Um dos principais focos da imersão foi a presença performativa, apesar de perpassar por diversos campos conceituais da dança e da performance a presença foi um ponto chave para entender a linguagem da performance.

A experiência iniciou em novembro de 2019 até meados de março de 2020 de forma presencial ocupamos diversos espaços inicialmente na própria Universidade do Estado do Amazonas em uma sala de aula; depois no Atlético Rio Negro Clube, primeiramente as experimentações ocorriam no salão principal, onde ocorrem os bailes e festividades, passamos pela quadra poliesportiva; em seguida fomos para um ambiente público, Praça da Saudade, localizada no centro histórico da cidade de Manaus e eventualmente com a pandemia da Covid-19 foi necessário adaptar para o meio virtual.

Além do objetivo de inserir os corpos em diferentes contextos, a ideia era que os participantes saíssem de uma aula contemplativa e vivenciassem uma experiência de produção de saberes e conhecimentos como num laboratório artístico investigativo e experimental. (SILVA, 2020, p.239)

O trânsito entre esses diferentes espaços foi importante para o corpo estar sempre inquieto, principalmente para aguçar a sensorialidade e a presença corporal. Além do aspecto espacial a possibilidade de trabalhar como um coletivo, com pessoas que trazem diferentes

vivências foi provocador e de grande enriquecimento artístico. Dessa forma concorda-se com Helena Katz (2010, p. 123) ao falar sobre como o corpo e espaço estão ligados, a partir de uma forma que há transformação do corpo contaminado pelo ambiente e vice-versa. Na figura 11 temos um registro do experimento performativo realizado pela própria pesquisadora, buscando experimentações a partir das contaminações do espaço no corpo guiada ainda pelo estudo de partituras corporais em espaços diferenciados que a imersão com Rider proporcionou.

Figura 11 - *Imersão: Experimentação performativa na Praça da Saudade.*
Artista: Ana Camargo.



Fonte: Acervo pessoal Francisco Rider Pereira da Silva (2020)

As discussões abordadas na imersão discorreram tanto sobre conhecimentos históricos da dança/performance/arte, aprofundamento sobre artistas como Yvonne Rainer, Anna Halprin, Steve Paxton, Alan Kaprow, quanto sobre as discussões filosóficas como o neoliberalismo, lugares hegemônicos e pensamento colonial. Trouxeram de forma mais clara a indagação chave desta pesquisa onde Camargo (2020, apud SILVA, 2020 p. 240) afirma “...Posso dizer que meu corpo nunca será o mesmo, e nem meu pensamento como artista, pois todas as questões abordadas me levaram a ficar cada vez mais instigada sobre a posição do artista e seu papel político na sociedade”. A partir desse relato é possível concordar com Roberta Pedroni (2017, p. 6) ao dizer que é preciso observar o corpo como um meio de pesquisa e potencialização política.

3.2 Artistas Performers na Cidade de Manaus

Para uma maior compreensão de como é percebida e entendida a performance na cidade de Manaus, foram convidados 1 artista e um grupo para enriquecer esta pesquisa, de forma que pudéssemos visualizar, a partir de suas vivências e percepções, o panorama dessa linguagem na

cena artística local. Para melhor apresentação dos dados os tópicos foram apresentados no quadro 1, onde foi abordando um dos tópicos do roteiro da entrevista de ambos os entrevistados, colocando em paralelo o conteúdo dos dois entrevistados. O quadro 1 apresenta um recorte sobre a trajetória e vivência artística de cada entrevistado. A seguir será a discussão dos conteúdos dos entrevistados.

Quadro 1 – Recorte das respostas do primeiro tópico – trajetória e vivência artística

Estrutura de análise	Conteúdo Entrevistado 1 Francisco Rider	Conteúdo Entrevistada 2 Yara Cosa/Índios.com Cia de Dança
1. Trajetória e vivência artística	<p>Eu sou artista e gestor cultural autônomo e eu faço parte das artes desde 1980, ou seja, são mais de 40 anos que eu estou no meio artístico. Eu vivi no Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York, ... fiquei 20 anos fora de Manaus e basicamente eu tenho certeza que a minha formação maior como artista foi com mestres, com artistas mestres como eu falo, eu chamo de artistas mestres como por exemplo Célia Gouvêa que é um dos grandes nomes das cênicas contemporâneas... Em Nova Iorque eu me deparei com artistas mestres que tinham uma outra abordagem do corpo, não é mais aquele corpo, vou dizer essa palavra: representacional, não é mais esse corpo que representa ações, atividades, personagem, emoções, sensações, mas é um corpo que apresenta, é um corpo que está ali atento a si mesmo e ao ambiente né, então acho que isso pra mim foi uma revolução que aí entra os estudos somáticos, é... que causou uma revolução no meu corpo, isso pra mim já é político, já é politizado né, já é fazer pensar o corpo de uma forma holística, somática, já traz pra mim essa questão: que corpo é esse né? Que está no mundo não representando algo, mas apresentando emoções, sensações, é... questões eu acho que pra mim, pelo menos, um trabalho tem que ter uma questão envolvida.</p>	<p>A Índios.com foi criada em 2001 com alguns bailarinos da Corpo de Dança do Estado do Amazonas que buscavam criar e não ser apenas reprodutores de movimento. Em 1995 já tinha feito uma especialização em coreografia na UFBA e lá foi iniciado esse processo de ser criadora... A Índios era um laboratório muito rico, um momento de lazer também, de extravasar algumas inquietações que eu acho que ficam de uma companhia de dança estatal, que tem uma forte exigência em cima dos bailarinos, o CDA tinha dois anos. Então ali (na Índios) sentíamos uma liberdade, nasceu para ser um espaço de criação e eu fui levando em segundo plano (...) Bom, após sair do CDA em 2004, investi logo de início na "Índios" o primeiro espetáculo já foi bem diferente do convencional aqui, era um espetáculo interativo, então politicamente já vinha rompendo algumas coisas, porque a cena da dança era muito de contemplação, não existia muito essa relação com o público e aí a gente começa, propõe esse trabalho que vai sendo interativo, imprevisível e aí por isso que a gente se divertia tanto... e aí vem uma história da dança-teatro misturado aí, eu já tinha tido uma experiência com Jorge Kenedy de dança-teatro (...) Ontem perguntaram pra mim qual era a contribuição que eu vejo da Índios.com e da minha carreira, eu acho que uma das coisas é a sistematização das danças aéreas, com o uso de técnicas circenses e técnicas esportivas e com um trabalho mesmo que se tornou pesquisa, de iniciação científica, trabalho de conclusão de curso, enfim, que gerou muitos projetos, eventos, participações em grandes eventos, tanto no Amazonas, quanto em</p>

Continuação do quadro 1

Estrutura de análise	Conteúdo Entrevistado 1 Francisco Rider	Conteúdo Entrevistada 2 Yara Cosa/Índios.com Cia de Dança
2.		<p>Boa Vista que a gente já levou 2 anos. Então o aéreo também veio, até numa questão política de espaço que falta na cidade, a gente tinha poucos teatros e como eu comecei a pesquisar essa coisa do movimento aéreo o único teatro que, até hoje isso, suportava era o Teatro Amazonas, mas era muito difícil conseguir uma pauta no teatro Amazonas e a gente começou a investir realmente o aéreo nas ruas, nos prédios e pronto sair daquele espaço convencional, aí é outra ruptura que eu crio, que a gente propõe na Índios com o balé aéreo, as rupturas de uso do espaço. Em 2006, quando vou pra Lisboa fazer o mestrado, e sempre foi assim sabe Ana a minha vida acadêmica ela é diretamente relacionada e influencia minha produção artística, sempre esteve atrelado, nunca foi apartado.</p>

O entrevistado 1 se apresenta na área de produção cultural como artista e gestor cultural. O seu percurso artístico tem como ponto de partida Manaus sendo influenciado por artistas locais como Socorro Langbeck (Beckinha)¹⁶ Joffre Santos¹⁷, porém busca fora da sua região de origem seu aperfeiçoamento artístico passando em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Nova Iorque. De Silva (2021) “Eu sou artista e gestor cultural autônomo e eu faço parte das artes desde 1980, ou seja, são mais de 40 anos que eu estou no meio artístico.”

A partir de sua vivência na organização *Movement Research*, se deparou com uma nova perspectiva do lugar do corpo na dança. A utilização das técnicas somáticas e o contato com grandes nomes da história da dança como Trisha Brown, Simoni Forti entre outros, proporcionou uma “revolução do corpo”, havendo uma mudança significativa na concepção do lugar do corpo na dança, como descreve Silva (2021) na sua entrevista:

[...]não é mais esse corpo que representa ações, atividades, personagem, emoções, sensações, mas é um corpo que apresenta, é um corpo que está ali atento a si mesmo e ao ambiente, então acho que isso pra mim foi uma revolução que aí entra os estudos somáticos...

O entrevistado entende como “revolução do corpo” a mudança do sentido do corpo na dança e faz uma distinção entre o “corpo que representa” e o “corpo que apresenta” que coincide com a perspectiva da sua dissertação acadêmica, Silva (2020) sobre a presença cênica,

Essa presença cênica tem vários termos e sentidos nas linguagens artísticas performativas: transiluminação, em que o performer se utiliza de todos os seus poderes corporais e psíquicos; estado dilatado da corporalidade cênica; irradiação, uma energia que desprende do corpo do performer em todo o ambiente cênico (SILVA, 2020, p. 228)

Assim o autor realiza essa distinção da apresentação e a representação, algo que vem de encontro com as rupturas trazidas na dança pós-moderna. Para o entrevistado isto parece indicar uma relação entre a dança e política, pois o corpo está sujeito ao uso que se faz dele a partir das concepções sobre o corpo na dança.

A segunda entrevistada, inicia sua contextualização a partir de como se deu a companhia

¹⁶ Socorro Langbeck (Beckinha) - Texto copiado de: <https://www.portalmarcossantos.com.br/2013/10/21/fta-valoriza-o-conhecimento-de-nomes-importantes-do-teatro-amazonense/> Copyright © Portal Marcos Santos. Acesso em 18 de julho de 2021.

¹⁷ Nascido no norte do país, Joffre Santos foi coreógrafo e diretor do CDA (Corpo de Dança do Amazonas) e bailarino de companhias como o Ballet Stagium e Teatro Castro Alves, teve experiências na área do teatro. Residiu seus últimos anos em Salvador e lecionou aulas de balé. Outras informações podem ser obtidas em Carvalho (2020).

“Índios.com” da qual é diretora, criada em 2001 a partir de artistas, os quais na época estavam como bailarinos de uma companhia de dança estatal e buscavam se distanciar do papel de reprodutores de movimentos e fazer suas próprias criações. O vínculo da diretora Yara Costa com a pesquisa acadêmica proporcionou inquietações como artista e como criadora em dança, assim a Índios.com foi idealizada como um ambiente de criação. Dessa forma a companhia de dança vem com rupturas artísticas na cidade de Manaus, ao realizar um espetáculo “interativo e imprevisível”, buscando distanciar-se da atual situação da dança ainda muito contemplativa e “representacional”. Outra ruptura causada pela companhia segundo a entrevistada foi a experimentação na dança aérea:

[...]Ontem perguntaram pra mim qual era a contribuição que eu vejo da Índios.com e da minha carreira, eu acho que uma das coisas é a sistematização das danças aéreas, com o uso de técnicas circenses e técnicas esportivas e com um trabalho mesmo que se tornou pesquisa, de iniciação científica, trabalho de conclusão de curso, enfim, que gerou muitos projetos, eventos, participações em grandes eventos... (COSTA, 2021)

A entrevistada coloca estas questões dentro da relação dança e política, o espaço, pois só havia um teatro em Manaus que comportava esse tipo de prática, assim eles tiveram que ocupar as ruas, prédios da cidade, e assim saindo do espaço hegemônico ou convencional.

Considerando os temas abordados acima e os respectivos conteúdos apresentados nas duas entrevistas foi possível observar que:

- A. A expressão autonomia aparece em ambos os entrevistados. No primeiro, ela aparece de forma explícita e sua concepção, aparentemente, está vinculada a não fixação em um único lugar, geográfico e conceitual, sendo motivado por disponibilidades de novos aprendizados e suas respectivas mudanças na sua trajetória e forma de atuação profissional. Enquanto a segunda entrevistada sugere que a concepção de autonomia está relacionada a liberdade de criação artística.
- B. Outra expressão que parece ser significativa é a palavra “ruptura”. Para o 1º entrevistado a expressão está atrelada a concepção do lugar do corpo na expressão artística. “corpo que representa” e “corpo que apresenta”. Já na segunda entrevistada a expressão é abordada quando se faz a apropriação de outras técnicas não convencionalmente usadas dentro do campo da dança e quando busca espaços não convencionais nos quais desenvolve sua produção artística
- C. Neste recorte os entrevistados tem dentro da sua vivência a concepção de política distinta, para o 1º entrevistado a política está relacionada a concepção e o lugar do corpo

na expressão artística, entendendo o corpo como forma de manifestação do seu interior, em relativa oposição a ideia de um corpo voltado para a representação do externo. Já para a 2ª entrevistada entende que o corpo é político e a política também deve estar relacionada às formas de investimento público destinado a produção de espaços que atendam às necessidades do desenvolvimento da produção artística e também está relacionada ao uso de espaços alternativos para a produção cultural, o que possibilita a liberdade da criação artística, uma busca pelo desprendimento das convenções dadas. Para Yara Costa os espetáculos propostos pela Índios.com são como ritos auto subversivos de si próprio.

A partir deste recorte sobre o início da trajetória do artista Francisco Rider e da criação da companhia Índios.com, foi possível observar também que o processo de criação artístico e a trajetória pessoal e profissional do artista estão, com certa frequência, em aparente conflito. De um lado a expressão artística como um ato de liberdade e de outro a produção cultural como um processo que depende das concepções que o artista formula e reformula em seu desenvolvimento artístico, bem como das estratégias que utiliza para ampliar o seu universo de produção cultural, tais como, espaços, estratégias e outros recursos, públicos e ou privados disponíveis.

3.3 Processo Criativo e Performance

Esse processo se deu a partir de inquietações com a situação política e pandêmica em que o Brasil se encontra, neste sentido durante a pesquisa de campo, participando de caminhadas e manifestações político-sociais surgiu um interesse de perceber e conhecer o motivo pessoal das pessoas estarem na rua, tendo em vista ainda a circulação do coronavírus, sentindo a necessidade de se expor para dizer algo.

A vontade de se tornar cada vez mais uma artista engajada, não só pelos estudos que a formação acadêmica me proporcionou mas também foi passada de mãe para filha, ao ouvir relatos sobre a presença em manifestações como as “Diretas Já”, participação de sindicatos, e está vivência pra mim como artista e pesquisadora se deu pelo ativismo artístico, que segundo Pedroni (2017, p. 4) “[...] a arte que se faz ativista articula seus particulares anseios e conhecimentos a um horizonte de luta social mais amplamente compartilhado na sociedade”.

Neste momento o atravessamento social se deu pelas perdas e negligências que nosso país vem sofrendo, diante disso através de diálogos com pessoas próximas e observação de

cartazes, faixas não só com reivindicações sociais como, “VIDA, PÃO, VACINA & EDUCAÇÃO”, mas também sobre o que as levaram a estar lá, na posição de militantes, as respostas foram principalmente nomes de entes queridos que faleceram em decorrência da Covid-19. E assim neste espaço de manifestação foi possível encontrar pessoas das mais diversas idades, cores, etnias, em posição de resistência.

Figura 12 - Faixa "Mais de 520.00 mil saudades"



Fonte: Acervo Pessoal

A questão das mortes me atravessou muito, apesar de não ter perdidos tantos familiares e amigos como muitas pessoas no Brasil e no mundo, possuo uma memória muito vívida de meu colega Giovanni Vieira, apesar de não ser tão próxima dele, sua presença na Universidade do Estado do Amazonas como colega foi importante pra mim, ao me ajudar a conseguir conciliar minha pesquisa com política em diversos trabalhos durante o curso. E como já mencionou a entrevistada diretora da Índios.com Yara Costa (2021) “[...] arte e vida estão sempre juntas.”, e como proponente busco trazer verdades intrínsecas no corpo movente.

A ideia inicial da experiência performativa, a partir do entendimento de Setenta (2015, p. 6) “[...] A performatividade é trazida para discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança.”, foi de realizar uma performance na rua, durante uma manifestação, buscando interagir com as pessoas usando palavras que o público, em sua maioria manifestantes, escrevesse no corpo performativo. Entretanto após diálogos com a orientadora, entendemos a priorização da saúde, além da falta de experiência em espaços alternativos para apresentação artística.

Então foi escolhido um espaço neutro, onde o corpo ficasse em evidência e facilitando

na pós produção para utilização de edições visuais. As palavras se deram a partir de minha vivência e das reverberações da pesquisa de campo, a escolha das tintas vermelha e preta, foram simbólicas a partir de perceber as cores predominantes nas manifestações. O figurino foi pensado buscando referenciar o corpo biológico e tons neutros foram utilizados a partir da ideia dos corpos brasileiros que foram negligenciados durante a pandemia. O cesto, de origem Yanomami busca referenciar o movimento indígena muito presente durante as manifestações e também é sabido que os povos originários além de sofrerem muito com o vírus da Covid-19, estavam sendo mortos por exploradores ilegais de reservas florestais¹⁸.

Para a cena, iniciei a preparação a partir dos conhecimentos adquiridos durante a “Imersão/Laboratório: Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais” com práticas como yoga, técnicas de respiração e outras práticas somáticas, além de estar em constante busca por autores e inspirações artísticas como os trabalhos do artista manauara Francisco Rider.

Para a gravação do vídeo realizei a preparação através de exercícios respiratórios o que proporcionou uma conexão com o espaço. A qualidade da imagem foi prejudicada pela baixa iluminação e pelo equipamento utilizado, entretanto a intenção cênica não era estar em um espaço com muita luz e sim com uma luz mais direcionada. O vídeo foi capturado sem pausas, em duas partes: uma cena geral (figura 13) e um *close* dando destaque aos detalhes do corpo e da reação da tinta nele (figura 14).

Figura 13 - *Filmagem câmera aberta. Performer: Ana Camargo*



Fonte: Acervo Pessoal

¹⁸ [Garimpeiros travam cidade no Pará e incendeiam casas de indígenas \(cnnbrasil.com.br\)](https://cnnbrasil.com.br) - Notícia sobre atentados as comunidades indígenas - acesso em 20 de julho de 2021

Figura 14 - Filmagem aproximada. Performer: Ana Camargo.



Fonte: Acervo Pessoal

No processo de edição a primeira parte da gravação foi colocada em preto e branco pois era uma preparação para o ato performativo, entretanto, o corpo já está presente. De acordo com Silva (2021) o ato performativo é vivenciar e faz parte também uma preparação, um ritual. Inicialmente não se sentiu a necessidade de uma paisagem sonora, entretanto durante a edição buscou-se experimentar as sonoridades coletadas na pesquisa de campo com efeitos de eco produzidos pelo Gustavo Gouvêa¹⁹ e optou-se por utilizá-la.

O resultado deste processo foi um vídeoperformance o qual está disponível em: https://drive.google.com/file/d/1IDZUAX0bVFaevr3EFHASoDiNZ34bT_XP/view?usp=sharing (acesso liberado através do e-mail institucional)

Lembrando que este processo está em constante pesquisa, como aponta setenta, “tratar da experiência compositiva como campo de testes está estritamente relacionado ao entendimento de que as composições emergem a partir de um jeito de fazer e aprender que não se encerra” (2015, p. 3). Assim, entendendo que uma criação é processual e inacabada, nos acalmamos e ao mesmo tempo somos impulsionados para mover desejos, escritas, pesquisas, poesias, danças, performances. Que possamos continuar movimentando os corpos e reverberar atitudes potentes de vida.

O nome escolhido para este vídeoperformance foi *Reverso ao Caos*. O entendimento do caos dentro do contexto proposto se dá a partir do ano de 2020 considerando o início da pandemia do Coronavírus, além da crise sanitária o Brasil vive uma crise política, assim instaurando o caos em nossa sociedade. O reverso vem com o entendimento que as manifestações, são um coletivo que lutam e reivindicam maneiras para mudar a atual situação.

¹⁹ Gustavo Gouvêa é videomaker e fotógrafo atuante na cidade de Manaus.

CONCLUSÃO

A partir dessa pesquisa pudemos visualizar como o panorama da dança se desenvolve a partir de rupturas, onde assim surgindo interesse dos bailarinos em buscar outras formas de se mover, assim podemos entender o uso da linguagem da performance atrelada a dança. Os interesses vão se aproximando cada vez mais de questões do corpo e principalmente nas inquietações a respeito da sociedade em que está inserido, vindo de encontro a afirmação de Pedroni (2017) sobre a perspectiva do ativismo como ânsia relacionada ao contexto sócio político e as “relações de poder” da sociedade.

A vivência através da imersão performativa possibilitou entender a importância desse olhar crítico e reflexivo para a forma como fazemos arte e como ela atinge a sociedade, ressaltando que há uma relação muito estreita entre a arte e a política. Além disso proporcionou um olhar mais sensível sobre o uso da performance, as técnicas somáticas e a relevância de um rigor ritualístico com o corpo e sobre a responsabilidade de estar em cena, apresentando e presente.

As entrevistas com artistas locais permitiram entender diferentes perspectivas de políticas do corpo dentro das artes, também visualizar um panorama da linguagem da performance na cidade de Manaus naquele período. O entrevistado Francisco Rider é hoje um dos grandes nomes da performance na cidade e de acordo com a perspectiva de Yara Costa foi um dos precursores ao trazer a vivência de uma das referências históricas da linguagem da performance a organização *Movement Research* dos Estados Unidos da América.

Foi possível concluir que a linguagem da performance dentro daquele recorte, considerando o período em que está inserido, não foi valorizada na cidade a partir das falas dos entrevistados “[...] aí, o Rider só faz performance” e aí começam a rir, (...) como se fosse uma arte menor, uma linguagem menor, e o teatro e a dança sejam uma linguagem, entendeu?” (SILVA, 2021)- Porém, a partir da minha própria vivência no curso de Bacharelado em Dança, percebo que isso vem se modificando, gradativamente, a partir do momento em que o Curso de Dança da UEA acrescentou a linguagem da performance no seu projeto pedagógico e desse modo estimula o entendimento desta linguagem, bem como o seu desenvolvimento, ainda embrionário, mas já existe um movimento nesta direção.

A busca pessoal pela aproximação com o campo performativo se tornou uma constante pesquisa desde 2019, a partir de inquietações, inclusive, em comum com a trajetória dos entrevistados. O videoperformance foi um resultado de diversas vivências e conceitos que

busco através da pesquisa acadêmica.

Ressalto a relevância deste trabalho por ser um campo pouco explorado nas pesquisas no curso de Dança na Universidade do Estado do Amazonas. Assim propomos com ele, abrir novos diálogos entre os artistas inseridos na comunidade acadêmica sobre a abordagem política do corpo e a performance em dança.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, B. Dança Contemporânea e Tecnologia Digital: novos suportes técnicos, novas configurações artísticas profissionais. In: **V REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE**, 2009, São Paulo. Anais da V Reunião Científica da ABRACE, São Paulo: Editora USP, v. 10, n. 1, 2009.
- ANDRÉ, Carminda. Arte, Biopolítica e Resistência. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.1, n.2, p. 426-442, jul./dez., 2011.
- BARRETO, A. V. B. Corpo, Poder e Resistência: o diálogo possível entre Foucault e Reich. In: **Tempo da Ciência**, Toledo, v. 15, n. 30, p. 21-43, jul./dez., 2008.
- BELÉM, Elisa. Estruturas Horizontais. In: **Rascunhos**, Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 16-27, jul./dez., 2014.
- BISSE, J. M. **Dança e Modernidade**. Dissertação de Mestrado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- BITTENCOURT, A.T. A influência da Tecnologia na Dança. In: Suzete Venturelli. (Org.). **Arte e Tecnologia: interseções entre arte e pesquisas tecno-científicas**. Brasília: Editora UnB, v. 1, n. 1, p. 21-26, jul./dez., 2007
- BOAS, A. G. V. **Artivismo: Arte + Política + Ativismo - Sistemas Híbridos em Ação**. Dissertação de Mestrado em Dança pela Faculdade das Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.
- CAETANO, P. RESENDE, C. TORRALBA, R. Micropolítica do Corpo e o Devir-dançarina. In: **Polêmica**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 4, p. 551-562, out./dez., 2011.
- CANTON, Katia. **Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CARVALHO, Meireane Rodrigues Ribeiro de. **O Corpo Observador em Estado Compositivo: atos de criação artística**. Tese de Doutorado em Artes da Cena, Instituto de Artes, na Universidade Estadual de Campinas– Campinas, SP: [s.n.], 2020.
- CHAIA, Miguel. Artivismo: Política e arte hoje. In: **Aurora**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 9-11, jan./abr., 2007.
- CHAUÍ, Marilena. Cultura Política e Política Cultural. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 71-84, jan./abr., 1995
- CHEMELLO, Alessandra. **Webarte (em detalhes): O processo de recepção da obra de webdança 96 détails, da CIA. Mulleras**. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2009.
- COSTA, Elaine Melo de Brito. **O Corpo e seus Textos: O estético, o político e o pedagógico na dança**. Tese de Doutorado em Educação Física pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- FABRIS, Annateresa. O Corpo como Território do Político. In: **Revista Online do Grupo**

- Pesquisa em Cinema e Literatura**, Marília, v. 1, n. 6, p. 416-429, out./dez., 2009.
- FONSECA, Angela Couto Machado. Poder e Corpo em Foucault: Qual corpo? In: **Revista do Programa de Pós-graduação em Direito da UFC**, Fortaleza, v. 35, n. 1, p. 15-33, jan./jun., 2015.
- FRANCO, Neil. FERREIRA, Nilce Vieira Campos. Evolução da Dança no Contexto Histórico: Aproximações iniciais com o tema. In: **Repertório**, Salvador, no 26, p.266-272, jan./jun., 2016.
- FOUCAULT, M. (1926-1984). *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão: Roberto Machado – 2 ed. – Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2015.
- GENARO, Ednei de. Corpo e Política na Teoria Social: A formulação nietzschiana e o marco interpretativo de Foucault. In: **Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC**, Florianópolis, v. 6, n. 3, p. 59-76, jan./jun., 2009.
- GREINER, Christine. **O Corpo em Crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo, editora: Anablume (Coleção Leeturas do Corpo), 2010
- _____, Christine. O Corpo e suas Paisagens de Risco: dança/performance no Brasil. In: **ARTEFILOSOFIA**, Ouro Preto, v. 7, n. 1, p. 180-185, out., 2009.
- GUZZO, Marina Souza Lobo. SPINK, Mary Jane Paris. Arte, Dança e Política(s). In: **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 3-12, jan./abr., 2015.
- HAN, Byung-Chul. **O que é poder?** Tradução: de Gabriel Salvi Phillipson, Rio de Janeiro-RJ editora: Vozes, 2019.
- KATZ, Helena & GREINER, Christine. Corpo, dança e biopolítica: pensando a imunidade com a Teoria Corpomídia. Anais do 2º encontro nacional de pesquisadores em dança, Dança: contrações epistêmicas, 2011
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. In: **ILHA**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun., 2012.
- LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015.
- LIMA, Jonhnata Samuel Oliveira de. **Videodança: O corpo em movimento na tela**. Monografia de Graduação em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.
- MENDES, Ana Carolina de S.S.D. **Dança Contemporânea e o Movimento Tecnicamente Contaminado**. Brasília: Editora IFB, 2010.
- MUNIZ, Zilá. Rupturas e Procedimentos da Dança Pós-moderna. In: **O Teatro Transcende**, Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, jul./dez., 2011.
- NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corpoal**. São Paulo, editora: Cortez, 2008.
- PEDRONI, Roberta. O Fazer Artístico Engajado: Dança, política, ativismo. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal: 2017.
- PRODANOV, Cleber Cristiano. FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do Trabalho**

Científico: Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013.

SANTANA, Ivani. As Variedades da Presença na Dança Expandida e Dança Telemática como Estudo de Caso. In: **XV ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA**. 2016, Brasília. Anais Eletrônico do XV Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, Brasília: UnB, 2016. p. 73-84. Disponível em: < https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/ivani_santana.pdf >. Acesso em: 10 de julho de 2021

SANTOS, Shaiane Beatriz dos. ESCUDEIRO, Larissa Mara. Expressão da Dança Pós-Moderna/Contemporânea Brasileira: Deborah Colker. In: **IV Encontro de Pesquisa em História da UFMG**, 2017, Belo Horizonte. Anais do IV Encontro de Pesquisa em História da UFMG, Belo Horizonte: UFMG, n.p., 2017.

SETENTA, Jussara Sobreira. ROEL, Renata Santos. Experiência Compositiva Em Dança: Posicionamentos artístico-políticos num fazer aprender. In: **IV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA**, 2015, Santa Maria. Anais Eletrônico do IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança, Santa Maria: UFSM, 2015. p. 1-11. Disponível em: < <https://proceedings.science/anda/anda-2015/papers/experiencia-compositiva-em-danca--posicionamentos-artistico-politicos-num-fazer-aprender> >. Acesso em: 08 de julho de 2021.

SILVA, Francisco Rider Pereira da. **Organização Movement Research:** um laboratório artístico na cidade de Nova Iorque, além do conhecimento e os cânones dominantes (1996-1998). Dissertação de Mestrado em Letras e artes na Universidade do Estado do Amazonas, Manaus: [S.n], 2020.

SILVA, Thaís Gonçalves Rodrigues da. Arte e Poder: relações entre corpo, dança e política. In: **IV JORNADA INTERNACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS**, 2009, São Luís. Anais do IV Jornada Internacional de Políticas Públicas: UFMA, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. In: **URDIMENTO**, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 45-59, dez., 2010.

_____. Será que a Arte Resiste a Alguma Coisa? In: LINS, Daniel (Org.). **Nietzsche, Deleuze, arte e resistência**. Fortaleza: Forense Universitária, 2007.

RENGEL, Lenira Peral; SCHAFFNER, Carmen Paternostro; OLIVEIRA, Eduardo. **Dança, Corpo e Contemporaneidade**. Salvador: UFBA, Escola de Dança, 2016.

ROSA, Tatiana Nunes da. **A Pergunta Sobre os Limites do Corpo como Instauradora da Performance:** propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança. Dissertação de Mestrado em Educação pelo PPGEduc, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ROSE, Diana. *Análise de imagens em movimento*. In: BAUER, Martin W. GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som:** um manual prático. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 343 – 364.

WOLFF, Silvia Susana. Corpo Tecnológico: Sobre as relações entre dança, tecnologia e videodança. In: **Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Porto Alegre, v. 1, n. 14, n.p., 2013.

Anexo 1 - Termo de Compromisso Livre e Esclarecido de Francisco Rider



Universidade do Estado do Amazonas
Escola Superior de Artes e Turismo
Curso de Dança

TERMO DE COMPROMISSO LIVRE E ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar da Pesquisa provisoriamente intitulada **Dança e Política: processos criativos para a cena** sob a responsabilidade do(a) pesquisador(a) Ana Beatriz Rodrigues Camargo o qual pretende discutir a criação do corpo na dança a partir de uma abordagem política.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de um roteiro de entrevista baseado na metodologia com abordagem qualitativa. A sua entrevista será de forma remota, registrada e gravada pela plataforma Zoom e passará, primeiramente, por transcrição literal e, em seguida, os dados relevantes passarão por um processo de textualização, no qual serão trabalhados alguns elementos próprios da conversa informal, como a supressão de palavras repetidas e de vícios de linguagem oral, expressões usadas incorretamente, de modo a tornar o texto mais claro e compreensível, obedecendo às orientações da escrita formal, para fins de estudos, pesquisas e publicações. Você receberá uma cópia da transcrição literal e um acesso por meio de link para a referida entrevista.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa podem ocorrer caso os resultados da pesquisa não respondam aos objetivos propostos. E, se as informações coletadas forem utilizadas para outros fins que não sejam os estritamente relacionados à pesquisa. Porém, ressalta-se que estas informações serão tratadas com sigilo e o devido rigor científico, o que pode impedir de tal risco acontecer. Caso aconteça algo dessa natureza durante o processo de desenvolvimento da pesquisa os informantes terão a liberdade de optar pela desistência ou sugestão de mudanças na investigação. E também será publicada nota de esclarecimento em mídias digitais ou impressas. Se você aceitar participar, estará contribuindo para esta pesquisa assim como a produção de conhecimento na área da dança.

Se depois de consentir em sua participação o (a) Sr. (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr. (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.



Escola Superior de Artes e Turismo
Rua Leonardo Malcher, Nº 1728, Praça 14 de Janeiro,
CEP: 69020-070 / Manaus-AM
www.uea.edu.br

Ressaltamos que pretendemos elaborar publicações sobre os resultados alcançados na pesquisa para serem apresentadas e discutidas em eventos científicos locais, regionais, nacionais e internacionais.

Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço da Av. Tancredo Neves, 877, Parque 10 de Novembro, pelo telefone (92)98404-9898, ou poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UEA. Para quaisquer informações, fica disponibilizado o endereço do CEP da Universidade do Estado do Amazonas à Av. Carvalho Leal, 1777 - Escola Superior de Ciências da Saúde, 1º andar, Cachoeirinha – CEP 69065-001, Fone 3878-4368, Manaus-AM.

CONSENTIMENTO

Eu, Francisco Rider Pereira da Silva, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, cedendo as informações disponibilizadas na entrevista, autorizando o uso de minha imagem, som de minha voz, nome e dados biográficos revelados, além de todo e qualquer material entre fotografias e documentos por mim apresentados. Estou ciente de que não vou ganhar nada e que posso sair antes ou depois da coleta de dados. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

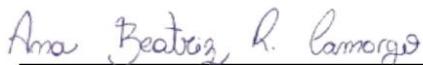


Assinatura do participante

Data: 21/07/2021



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar



Assinatura do Pesquisador Responsável

Anexo 2 - Termo de Compromisso Livre e Esclarecido de Yara Costa



Universidade do Estado do Amazonas
Escola Superior de Artes e Turismo
Curso de Dança

TERMO DE COMPROMISSO E LIVRE ESCLARECIDO

Convidamos o (a) Sr. (a) para participar da Pesquisa provisoriamente intitulada **Dança e Política: processos criativos para a cena** sob a responsabilidade do(a) pesquisador(a) Ana Beatriz Rodrigues Camargo o qual pretende discutir a criação do corpo na dança a partir de uma abordagem política.

Sua participação é voluntária e se dará por meio de um roteiro de entrevista baseado na metodologia com abordagem qualitativa. A sua entrevista será de forma remota, registrada e gravada pela plataforma Zoom e passará, primeiramente, por transcrição literal e, em seguida, os dados relevantes passarão por um processo de textualização, no qual serão trabalhados alguns elementos próprios da conversa informal, como a supressão de palavras repetidas e de vícios de linguagem oral, expressões usadas incorretamente, de modo a tornar o texto mais claro e compreensível, obedecendo às orientações da escrita formal, para fins de estudos, pesquisas e publicações. Você receberá uma cópia da transcrição literal e um acesso por meio de link para a referida entrevista.

Os riscos decorrentes de sua participação na pesquisa podem ocorrer caso os resultados da pesquisa não respondam aos objetivos propostos. E, se as informações coletadas forem utilizadas para outros fins que não sejam os estritamente relacionados à pesquisa. Porém, ressalta-se que estas informações serão tratadas com sigilo e o devido rigor científico, o que pode impedir de tal risco acontecer. Caso aconteça algo dessa natureza durante o processo de desenvolvimento da pesquisa os informantes terão a liberdade de optar pela desistência ou sugestão de mudanças na investigação. E também será publicada nota de esclarecimento em mídias digitais ou impressas. Se você aceitar participar, estará contribuindo para esta pesquisa assim como a produção de conhecimento na área da dança.

Se depois de consentir em sua participação o (a) Sr. (a) desistir de continuar participando, tem o direito e a liberdade de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, seja antes ou depois da coleta dos dados, independente do motivo e sem nenhum prejuízo a sua pessoa. O (a) Sr. (a) não terá nenhuma despesa e também não receberá nenhuma remuneração.



Escola Superior de Artes e Turismo
Rua Leonardo Malcher, Nº 1728, Praça 14 de Janeiro,
CEP: 69020-070 / Manaus-AM
www.uea.edu.br

Ressaltamos que pretendemos elaborar publicações sobre os resultados alcançados na pesquisa para serem apresentadas e discutidas em eventos científicos locais, regionais, nacionais e internacionais.

Para qualquer outra informação, o (a) Sr (a) poderá entrar em contato com o pesquisador no endereço da Av. Tancredo Neves, 877, Parque 10 de Novembro, pelo telefone (92)98404-9898, ou poderá entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa – CEP/UEA. Para quaisquer informações, fica disponibilizado o endereço do CEP da Universidade do Estado do Amazonas à Av. Carvalho Leal, 1777 - Escola Superior de Ciências da Saúde, 1º andar, Cachoeirinha – CEP 69065-001, Fone 3878-4368, Manaus-AM.

CONSENTIMENTO

Eu, Yara dos Santos Costa Passos, li, tomei conhecimento, entendi os aspectos da pesquisa e, voluntariamente, concordo em participar do estudo, fui informado sobre o que o pesquisador quer fazer e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, cedendo as informações disponibilizadas na entrevista, autorizando o uso de minha imagem, som de minha voz, nome e dados biográficos revelados, além de todo e qualquer material entre fotografias e documentos por mim apresentados. Estou ciente de que não vou ganhar nada e que posso sair antes ou depois da coleta de dados. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pelo pesquisador, ficando uma via com cada um de nós.

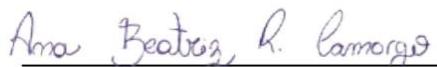


Assinatura do participante

Data: 21/07/2021



Impressão do dedo polegar
Caso não saiba assinar



Assinatura do Pesquisador Responsável

Anexo 3 - Imagens da “Imersão/Laboratório: Partituras Cênicas Performativas Contemporâneas Processuais”



Fonte: Acervo de Francisco Rider (SILVA, 2020)

Anexo 4 - Transcrição do entrevistado 1 (Francisco Rider)

Ana Camargo: eu queria primeiro que você se apresentasse.

Francisco Rider: Então, eu sou Francisco Rider. Eu sou artista e gestor cultural autônomo e eu faço parte das artes desde 1980, ou seja, são mais de 40 anos que eu estou no meio artístico. Eu vivi no Rio de Janeiro, São Paulo, Nova York, né... fiquei 20 anos fora de Manaus e basicamente eu tenho certeza que a minha formação maior como artista foi com mestres, com artistas mestres como eu falo, eu chamo de artistas mestres como por exemplo Célia Gouvêa que é um dos grandes nomes das cênicas contemporâneas... eu posso citar uma influência muito grande no início, quando eu era bem adolescente, tinha uns 14 anos na época que eu comecei em 1980 e a Beckinha que é uma atriz e diretora de teatro de Manaus, que foi para São Paulo estudar na ECA USP fazendo mestrado lá e a Beckinha foi uma das pessoas que me influenciou muito na questão da leitura sobre autores teóricos e artistas e dramaturgos da linguagem teatro. Uma pessoa também assim que na minha trajetória me influenciou muito foi Jofre Santos que faleceu recentemente de COVID-19, ele foi do Ballet Stagium, foi do Teatro Castro Alves, da companhia, e ele foi o primeiro diretor do Corpo de Dança do Amazonas.... e... nós éramos adolescentes e o Jofre morava na rua daqui de casa, aqui no Centro, perto da minha casa ele morava, e eu comecei a fazer dança por causa do Jofre, Jofre Santos... Então assim, eu falo essas pessoas como artistas mestres. E aí quando eu fui pra Nova York eu me deparei com artistas mestres que tinham uma outra abordagem do corpo, não é mais aquele corpo, vou dizer essa palavra: representacional, não é mais esse corpo que representa ações, atividades, personagem, emoções, sensações, mas é um corpo que apresenta né, é um corpo que está ali atento a si mesmo e ao ambiente né, então acho que isso pra mim foi uma revolução que aí entra os estudos somáticos, é... que causou uma revolução no meu corpo, isso pra mim já é político, já é politizado né, já é fazer pensar o corpo de uma forma holística, somática, já traz pra mim essa questão: que corpo é esse né? Que está no mundo não representando algo, mas apresentando emoções, sensações, é... questões eu acho que pra mim, pelo menos, um trabalho tem que ter uma questão envolvida. Quando eu digo questão não tem a ver com a política partidária ou o social, eu acho que o grande embate pra mim como artista é observar, especialmente no momento atual, como as pessoas acham que o ser político ou o artista político é o que fala sobre é... das diversidades, entendeu? Das questões identitárias, das diversidades, que também pode ser isso, mas eu posso dar um exemplo que eu vejo como uma... assim que me influenciou muito né, dentro da minha trajetória, obviamente meu trabalho não tem, assim, esteticamente, poeticamente, não é o que eu faço, e nem o que eu busco, mas por exemplo o Merce Cunningham pra mim é extremamente revolucionário, extremamente político o trabalho dele, porque logo no início da carreira dele ele ia pra cena com os colaboradores dele e o que acontecia? Ele era vaiado, então aí já tem uma posição da corporeidade dele que já causava umas rupturas... assim, a gente poderia se aprofundar mais nisso, nessa questão do corpo e da política... Aí temos Trisha Brown que também faz uma dança abstrata, pois não tem personagens e narrativa dramática, por exemplo, mas ela rompeu, ela causou rupturas, no uso do espaço, do movimento e da estrutura coreográfica, Merce Cunningham também no uso desses elementos, Trisha usava os **telhados e espaços públicos da cidade de Nova York** nos anos setenta e isso já era uma revolução... isso já causava rupturas, ao mesmo tempo o Merce Cunningham ele dizia que o corpo ele não tá no “centro” do espaço, no ambiente, vamos dizer, na caixa preta, no teatro tradicional, que não existia um centro, como era da tradição da mesma dança moderna ou da dança clássica, que existia um centro, tinha a primeira bailarina ou o primeiro bailarino no “centro do espaço”, ele não, ele falou que o espaço pode ter vários centros,

assim como o corpo, o corpo tem vários centros de foco né, tanto no corpo do **performer** como também no espaço, a caixa cênica né, há vários focos de atenção... Então basicamente, a minha, eu sinto, eu não fiz, é... uma faculdade de dança, nem de teatro né, de arte cênicas, eu até passei pela Escola Estadual de danças **Maria Olenewa (7:34)** do Rio de Janeiro que tem vínculo com o teatro musical do Rio de Janeiro, eu fiquei lá mais ou menos uns três anos na escola de dança de **Maria Olenewa**, mas assim, basicamente a minha formação ela é muito pragmática, a minha formação como artista é com artistas mestres mesmo, aprendi muito com Célia Gouvêa e seu marido, o multiartista belga Maurice Vaneau, ali no cotidiano com eles, observando, as vezes a gente ensaiava mais de quatro horas, todos os dias de segunda a sexta e eu aprendendo isso com ela do fazer, do experimentar, ela é uma artista que explora muito a possibilidade de uso de elementos, de objetos, da pesquisa do movimento, então basicamente é isso por enquanto.

Ana Camargo: O segundo tópico que eu queria trazer é sobre a performance. O que seria performance? e como você acha que ela está sendo usada hoje em Manaus? Nesse sentido mais político, político tanto do corpo, enfim.

Francisco Rider: Olha, é...só é... voltar um pouquinho atrás sobre a questão da minha formação, eu acho que a minha formação mais sólida que eu tive, obviamente nesse meu percurso né com aulas com alguns artistas como **Ismael Guiser, Ivonice Satie, Marilena Ansaldi, Penha de Souza, Célia Gouvêa**, claro, mas assim, pra mim, eu acho que o impacto maior foi ter realmente feito meu aperfeiçoamento artístico na **Organização Movement Research (9:48)**, que eu fui pra lá com uma bolsa APARTES da Fundação CAPES/MEC que naquele momento, no início dos anos noventa estava dando bolsas para artistas, isso só pra claro também que... aí vamos chegar nessa questão da performance... Olha tem vários teóricos hoje que focam nessa questão da performance, alguns dizem que, a performance, ela é qualquer rito, qualquer ato, qualquer ação que tenha uma preparação né... Então por exemplo o casamento, você se prepara para ir, a ida ao médico, você se prepara para ir, ou seja, tem uma intenção ali por trás, tem um ritual, digamos assim, do cotidiano, você preparar uma comida, isso também dentro de um sentido mais antropológico e sociológico, e a gente poderia inserir como performance, como ato performativo... mesmo assim, outros autores falam que já na época do Shakespeare, na Inglaterra, já existiam pessoas que trabalhavam nas ruas fazendo performance, mesmo os **menestréis (11:23)** que faziam suas poesias, declamavam e cantavam suas poesias nas ruas e isso tudo também tem um sentido que a performance ela já existe, porque parece que é uma coisa dos anos setenta, é uma coisa nova digamos assim né, mas para esses autores e pesquisadores, principalmente das Ciências Sociais, a performance ela não tem um momento do início dela, não tem assim uma demarcação, digamos assim. Agora se nós formos falar de uma questão mais voltada pra performance enquanto uma linguagem e disciplina mais estudada, mais é, digamos, um marco temporal, vamos lá no **Richard Schechner (12:24)** que é um dos pesquisadores mais estudados sobre os Estudos da Performance, ele foi a partir dos anos sessenta, setenta, que se começou realmente, porque a gente pode ver também que adentrou no universo acadêmico, foi a partir dos estudos dele que começou a academia se voltar pra pesquisa da performance nas artes cênicas, mas é, outros autores dizem né, citam também as vanguardas europeias como também uma das origens da performance com os dadaístas, os futuristas, com **Cabaré Voltaire (13:20)**, são várias fontes né, que nos enriquecem, que nos iluminam, que nos alimentam em relação essa questão da origem da performance, eu vejo muito link, muita relação com as vanguardas europeias né... Agora nos sessenta e setenta nos Estados Unidos, Ana, você pode ver vários, tem um livro muito bom que é sobre os **Fluxus (13:57)** que é esse movimento artístico que surgiu nos Estados Unidos, os artistas do **Fluxus** já faziam performances com partituras.

Ana Camargo: Mas realmente, eu tava lendo um artigo e acho que já fala sobre o Fluxus, fala muito da Anna Halprin no uso da performance também da questão dos...

Francisco Rider: Anna Halprin também, exatamente.

Ana Camargo: dos rituais, e...

Francisco Rider: dos rituais, exato.

Ana Camargo: e eu até estava vendo algumas imagens da performance dela que todos os artistas foram autuados pela polícia, pelo **Parades and Changes (14:36)** o nome da performance.

Francisco Rider: sim, sim... maravilhoso. Não, sim, é... Ana... Então assim, a gente tem artista que foram emblemáticos como Anna Halprin, a gente pode inseri-la não como pioneira, pioneira vamos falar assim né porque cada um tinha a sua poética né... Então tem a Anna Halprin também que também é uma das referências que fazia uma pesquisa artística não somente voltada pra dança cênica, mas dança enquanto cura, enquanto cura né, enquanto cura do corpo, enquanto Estudo Somático né, muitos dos componentes, alguns dos componentes do **Judson Church Dance Theater** alguns deles como Trisha Brown, Simone Forti, **Yvonne Rainer (15:45)** e Simone Forti elas foram alunas da Anna Halprin né, então é, inclusive eu fiz aula com Simone Forti no Movement Research (16:59), fiz aula com Trisha Brown, fiz workshop com Trisha Brown, quando eu vivia lá em Nova York de composição. Mas me fala de novo a pergunta só pra eu ir alimentando.

Ana Camargo: é acho que agora, a gente podia pensar mais da sua vivencia com essa linguagem aqui em Manaus.

Francisco Rider: isso, isso... Então assim, os precursores já causavam uma ruptura né, eu acho que tem uma coisa da performance que ela não é monolítica, não existe uma forma para se fazer performance, e é muito difícil falar assim "ah, eu vou dar aula de performance" eu acho que não existe isso, pra mim pelo menos, porque é uma coisa assim tão impermanente, é uma coisa assim da impermanência né, uma coisa tão do presente, do aqui, agora, que ela tem muito a ver com vivência, ela é mais vivência do que realmente uma técnica, ou uma fórmula, ou um... ela é linguagem, isso é, isso eu posso dizer que ela é uma linguagem, na medida que há vários procedimentos que os próprios artistas vão criando de acordo com o seu tempo, Anna Halprin criou a sua abordagem, os seus conceitos, os próprios artistas do **Fluxus (17:40)** eles escreviam muito sobre as suas performances né... Agora em relação a Manaus eu acho que é uma coisa... tem um livro do Sebastião Alves que ele escreveu sobre a minha performance **Reservoir (17:56)** mas eu acho que é uma coisa ainda muito confusa sobre o que as pessoas acham que é performance, que é qualquer coisa, eu acho que não é, é como eu falei antes, tem a questão da vivência, quando eu falo vivência, eu acho que vivenciar uma prática, uma linguagem, é você criar conceitos, então não é qualquer coisa, eu vejo muito assim, principalmente as pessoas do teatro, não sei como é na dança, mas talvez também na dança, tem muito preconceito porque eu acho que ainda há, na cidade de Manaus, um olhar e uma lógica sobre a performance como qualquer coisa, tipo assim "ah, eu faço dança então eu tenho aula de balé, eu tenho aula de dança moderna, eu tenho aula de jazz, eu tenho aula de danças urbanas, e no teatro eu tenho aula de interpretação" então assim, é tudo muito voltado pra uma tradição, como se pra ser ator tem que passar por essa tradição, pra ser bailarina a mesma coisa, eu acho que as vivências com os artistas da performance que realmente tratam a performance como linguagem é... as vivências são importantes porque é ali que você vai criar conceitos e você vai criar junto com

o artista ou com os artistas num coletivo, porque pode ser você trabalhando com você e com uma outra pessoa, mas isso pra mim já configura como coletivo, você e uma outra pessoa, pra mim já é coletivo... eu acho que nas próprias vivências a gente vai criando teorias, a gente vai criando conceitos, por isso que eu acho que o que falta em Manaus é esse rigor né... é tipo assim "ah, eu vou colocar bananeira na minha cabeça e vou fazer performance" daí fico pensando: mas e o corpo dessa pessoa? houve um processo de maturação desse corpo performativo pra se chegar nesse corpo performativo? eu vou citar como exemplo que não é uma coisa minha, que não faz parte da minha pesquisa, mas no candomblé ou enfim, nos rituais do candomblé, da umbanda, enfim, eu já fui em vários, quando eu **morei (20:38)** em São Paulo, eu ia muito porque o namorado do Jofre, na época, do Jofre Santos, ele era pai de santo, então eu ia muito nos rituais terreiro e há uma preparação, é um rito performativo né, as danças dos orixás são maravilhosas, as vestimentas são maravilhosas, há todo um preparativo, por dias e dias eles ficam se preparando né, pra preparar comida, pra preparar as roupas, pra preparar o ambiente, então isso tudo pra mim falam de vivências né, você ter a vivência, não é assim "ah, eu vou fazer uma performance tal" no meu caso quando eu vou dar o exemplo do **corpos troncos et cetera jaz (21:25)** que é o que eu tô mais recente fazendo, nossa, eu fico, por exemplo, eu já comecei semana passada pra performance do dia 17, não é que eu tô ensaiando, não tem um ensaio, mas são vivências, quando eu falo vivências é eu preparar o meu corpo ou com práticas somáticas né como yoga ou com meditação, é eu pensar na vestimenta né... que roupa é essa que eu vou usar pra essa performance né... que leituras eu faço pra alimentar esse meu processo né... porque daí quando eu chego lá no lugar onde eu vou fazer a performance não é qualquer coisa, tudo isso me alimenta, essas vivências a priori né, a priori à performance elas me alimentam porque daí quando eu vou pra lá eu estou potente, **ta entendendo ? (22:34)** eu estou pensando numa cor, eu tô pensando num objeto, num artefato, eu estou pensando numa sonoridade, eu estou pensando é... que elemento eu vou... na corporeidade, como será essa corporeidade, então assim, é a vivência, eu acho que eu sinto falta aqui de Manaus essas discussões né, porque assim "ai, eu vou fazer uma performance, mas eu acho que há poucos estudos em relação a isso" assim, é o que eu percebo pelo o que eu escuto, tipo assim, as pessoas falam "ai, o Rider só faz performance" e aí começam a rir, tu estais entendendo ? como se fosse uma arte menor, uma linguagem menor, e o teatro e a dança sejam uma linguagem maior, entendeu? Então eu acho que se a gente for, só pra fechar essa tua pergunta, se nós formos pensar, a gente percebe que dentro das artes existe as artes canônicas, as artes hegemônicas né e a performance parece que é uma arte menor né, em relação ao teatro, em relação a música, em relação a dança, dá pra se criar uma hierarquia né? a música lá no alto, no topo, o teatro, lá embaixo a dança e a performance some, parece que é uma coisa que não existe um rigor, uma preparação, um estudo, uma pesquisa, eu sou completamente contra a isso porque eu venho fazendo performance a muitos anos né e eu vejo que ainda é tratado como uma arte menor, uma linguagem menor, não sei se eu te respondi pra você a tua pergunta sobre Manaus né. Mas não acho que é só Manaus, temos ainda no Brasil um olhar reducionista sobre essa disciplina, que na verdade poderia ser uma antidisdisciplina.

Ana Camargo: Sim, com certeza... com certeza. É porque eu e a Yara a gente já tinha discutido sobre isso e a gente fica "ah, provavelmente ele vai falar algo que não é muito explorado ou valorizado" e é engraçado porque a performance ela é uma arte muito grande no sentido... eu acho né, eu tenho pra mim que ela é uma... eu não consigo, eu não sei expressar direito, mas que ela é muito forte, muito potente, muito mais que você só pegar lá e dançar e eu acho, assim... e eu como bailarina e como uma estudante da dança eu acho que é isso. Aí outra coisa que a gente tinha pensado é que realmente como a gente já, assim, já sabe que a linguagem da performance aqui em Manaus ela não é tão utilizada ou valorizada, enfim... É, o que você

pensa sobre a dança contemporânea? mais pra esse lado crítico e político, tanto do corpo, enfim... aqui em Manaus, se você vê alguma coisa ou se não, se você percebe alguma tentativa.

Francisco Rider: Olha, eu não estou aqui no papel pra defender nada e ninguém né em relação à performance, se as pessoas valorizam ou não valorizam, eu tô falando assim como eu percebo aqui na cidade, até pelo fato de eu já mandar pra editais e tipo assim a curadoria rejeitar "ah, mas isso não é dança" entende? ou então mandar pra um edital de teatro "ah, isso não é teatro" então assim, eu estou falando a partir da minha vivência com esses mecanismos de seleção, então assim, quando você me pergunta o que eu acho da performance aqui em Manaus eu tenho que passar por essa questão como é que as próprias curadorias, os próprios editais, as próprias instituições, como elas lidam com essa... como é o olhar delas sobre, você tá entendendo? o que eu posso falar é isso. Eu já me deparei em editais que depois eu soube "ah, não porque achavam que isso não é dança" ou então as pessoas de teatro falavam "ah, mas isso não é teatro" é... cabe aí então que a gente pense em festivais, em mostras, de performance, já que existe festivais e mostras de teatro e de dança, porque não ter um festival de performance? Agora em relação como Manaus já se fala do político da dança contemporânea, olha, eu vivi muito tempo fora de Manaus, eu tô falando a partir da prática né, das minhas vivências, eu passei muitos anos fora de Manaus, passei 20 anos fora, quando eu retornei pra Manaus as coisas que eu vi na cidade eu achei assim ainda muito focada na dança moderna, né? por que isso? porque fazer dança contemporânea não é falar sobre o cotidiano atual, não é dança contemporânea, sabe? Não é assim "ai, é dança contemporânea porque eu estou falando sobre a negritude", não, por que tô falando isso? porque é o seguinte, uma pessoa que faz balé clássico ela pode colocar dentro... ela pode fazer um espetáculo sobre a questão racial, mas se você for ver a linguagem é uma linguagem da dança moderna e não da dança contemporânea porque os corpos ainda estão em intensa formação, ainda estão, vou usar essa expressão "reféns" de um vocabulário de movimento e coreográfico que ainda tem muitos resquícios da dança moderna" então assim, pra mim, a dança contemporânea não é você falar sobre assuntos contemporâneos, sobre os indígenas, sobre a negritude, sobre as questões LGTBQI+, sobre o Bolsonaro, pra mim não basta, não é suficiente pra dizer que é dança contemporânea, porque enquanto linguagem ela precisa também que tenha que propor uma pesquisa do próprio corpo, do movimento e do espaço, não é somente assim "ah, eu vou falar sobre questões dos pretos, dos índios e dos gays" e ao fazer, utilizo um léxico corporal (30:39) com resquícios, "sotaques" e padrões corporais do balé clássico e da dança moderna. Ou seja, não é que não se possa utilizar do léxico desses dois estilos de dança, mas utilizar de forma a ressignificar a corporalidade em diálogo com as questões raciais, de gênero, e outras. Não é só usar os artefatos, artes e culturas ancestrais, mas que o próprio corpo performer se "rebele" e provoque uma "revolução" contra corporalidades colonizadoras, que engessam e subordinam os corpos. E isso pra mim é político. E isso pra minha são questões que atravessam a linguagem da dança contemporânea e não somente é "dança contemporânea" só por falar de "assuntos" da atualidade.

Ana Camargo: É... a técnica ainda tá lá né? a técnica ainda tá lá.

Francisco Rider: A técnica ainda tá presente, a técnica ainda tá presente porque é ideológico, né? Isto é, o treinamento, em geral "eurocentrado", fica marcado no corpo por muitos anos. E acho que os Somáticos podem contribuir para "desmarcar" um tipo de treinamento que é rígido e baseado num corpo/estética eurocêntrico. E o artista performativo tem que ir pra cena holisticamente, sem que a técnica se sobrepõe no aqui e agora do jogo performativo; e isso requer muitos anos de práticas. É dialético, pois é importante o artista obter técnicas, mas é necessário que elas não apareçam no ato performativo. O eu quero problematizar é o seguinte: se eu quero falar sobre os ribeirinhos, se eu quero falar sobre os caboclos, se eu quero falar sobre os pretos na Amazônia, em Manaus, sobre os indígenas, eu não posso permitir

que esse corpo seja um corpo com padrões e vícios do balé clássico, eu não posso ter no corpo que está ali resquícios do balé clássico, porque senão eu vou estar fazendo uma dança que é uma dança... é uma dança... colonizada... que é uma dança colonizada, né, fetichizada, um olhar sobre o corpo preto ou indígena fetichizado. Então, pra gente entender quão hoje em dia é maravilhoso, mas ao mesmo tempo perigoso é você falar de questões como dos indígenas, ou questões dos pretos e aquele corpo não ter passado por vivências e processos sobre aqueles sujeitos e suas corporalidades, né? Então... eu acho que hoje a gente enquanto artista das artes contemporâneas a gente tem que pensar se eu estou falando sobre alguma questão como é que o meu corpo performer não pode permitir que seja um corpo com **léxico (33:14)** colonizado, com o **léxico** de movimento que sejam resquícios de movimentos canônicos, como é que eu vou me fortalecer enquanto **performer (33:28)**, enquanto corporeidade, pra eu falar sobre algumas questões sem deixar que o meu corpo tenha resquícios do colonizador, da dança colonizada. E isso é ético e político. Você tá entendendo onde eu quero chegar? não sei se faz sentido pra você, porque eu já vi alguns trabalhos na cidade em que os **performers e as performers (33:52)** elas queriam ou eles queriam falar sobre determinado assunto que são pautas contemporâneas, da atualidade, vamos falar da atualidade, mas ali era posto um corpo com resquícios de uma dança colonizada: uma mão, um pé, que remete muito ao balé clássico, ou seja, eu acho que a primeira coisa que teria que fazer este artista ou essa artista é passar um período da vida dele ou dela elaborando isso enquanto pesquisa, porque não adianta falar assim "ah, toda arte é política", "ai, todo corpo é político", "ai, toda dança é política", mas é politizada ou é despolitizada né? então assim, eu acho que passa pelo corpo primeiro né, passa pelo corpo eu acho, e quando digo "corpo", não é há um sentido dicotômico: mente/corpo, feminino/masculino, dentro/fora...

Ana Camargo: é... assim, como por exemplo, quando você vai, pelo menos eu acho que deveria ser assim, quando você vai falar sobre alguma corporeidade você tem que vivenciar aquela corporeidade pra trazer ela pra você e é, por exemplo, vamos supor aí que alguém fale sobre ribeirinhos você tem que tá "quem são esses ribeirinhos?", sabe? não sei se deu pra entender o que falei... você tem que observar, vivenciar aquela realidade pra ter ela no seu corpo.

Francisco Rider: É porque senão fica assim um olhar externo. Exotizado. Colonizado.

Ana Camargo: Sim.

Francisco Rider: Fica o exótico, entre aspas, "o primitivo". Mas, independentemente dos discursos e pautas identitárias e das diversidades, eu acho que a primeira coisa é o teu corpo, pois você carrega nele suas pautas e diversidades, suas ancestralidades, assim, como é que você vai... é... eu não posso ir pra cena, não no sentido de autocensura ou censura do outro, assim, "ser proibido/proibida" não, não é isso, a pessoa tem que ter a liberdade de ela se expor da maneira que ela se contenta, esteja contemplada, mas eu vejo o seguinte, que quando eu, enquanto público, eu sento na cadeira e vejo uma pessoa fazendo uma peça, uma obra, seja uma performance, seja uma dança contemporânea, um teatro, eu fico observando... meu olhar vai no corpo, vai na vestimenta... eu vou no, digamos no cenário/ambiente; como é que essa pessoa lida com esses elementos sem que esses elementos não sejam refém de uma mentalidade é... colonizada, que eu não esteja somente reproduzindo o que eu vi na internet ou o que eu vi do discurso dos outros, mas que seja uma voz minha, que seja uma potência minha, uma potência de ser e estar no mundo... e pra isso precisa de um processo um pouco mais focado e que não seja um simulacro do que seria uma dança contemporânea. Então, assim, quando eu voltei pra Manaus em 2006, eu fiquei muito chocado de ver que aqueles corpos ainda tinham muitos resquícios da dança moderna e do balé clássico, foi uma das coisas que mais me chamou atenção

porque veja bem, eu passei anos, anos e anos vivendo em Nova York e estudando sobre Somáticos, e eu retorno e vejo alguns trabalhos, seja no teatro, seja na dança, ainda naquele momento em 2006 não se falava em Manaus de uma dança e teatro performativo né, falava-se sobre dança, falava-se sobre teatro, o máximo que se falava era dança contemporânea, dança moderna, dança folclórica, mesmo as danças urbanas não era falada no meio, digamos assim, hegemônico né, não é que não faziam, tinham pessoas que já faziam danças urbanas, enfim... mas não se falava, digamos no ambiente hegemônico (Teatro Amazonas, por exemplo), ou na Academia, sobre as danças urbanas, sobre os estudos somáticos, pouco se falava, então obviamente que esses corpos, naquele momento, eram corpos com padrões, ainda com um sotaque da dança moderna e da dança clássica, não só os corpos mas como também o uso do ambiente... então assim, o que eu percebia naquele momento e eu acho que ainda continua tendo muito desses resquícios é de um pensar a cênica e a corporeidade ainda com resquícios da dança moderna e da dança clássica... Quando eu falei lá do Merce Cunningham e que pra mim isso é político em provocar rupturas, ele e Trisha Brown... Anna Halprin... porque eles já estabeleciam quebras de paradigmas como uso do espaço, como uso do espaço urbano, como o uso do espaço cênico, como abordar o corpo também, não que seja uma coisa monolítica, mas cada artista tinha um olhar diferente de abordar o espaço cênico, o espaço urbano, o espaço cidade, o espaço de si com o outro, com o ambiente. Ana, também percebia e percebo, com a questão do tempo e o uso da música, o que eu percebi na cidade era uma dança voltada a dançar a música ou a música servir como paisagem, não como paisagem, mas atmosfera né e não como uma paisagem sonora ou a música ser uma linguagem e a dança ser uma linguagem, mas que parecia que a dança emprestava da música e se encontravam, só se encontravam, porque precisava, digamos assim, enriquecer aquele momento, algum momento dessa dança, ou seja, a dança/movimento reféns da música... E o uso do espaço ainda tinha essa centralidade, ainda se abria a cortina, enfim... são vários elementos que pra mim caracterizavam com essas questões que eu tô falando de que quando eu cheguei em Manaus, eu tive realmente uma espécie de “choque”, eu ter passado 20 anos fora... não estou dizendo que não existiam e existem saberes, existiam saberes né... **Conceição Souza (40:23)** é um saber, **Beckinha** é um saber, **Wagner Mello** é um saber, são saberes... é... mas você me pergunta sobre a dança contemporânea eu tô te dando alguns resquícios né de como eu senti, não sei se faz sentido pra você. Eu acho que também... é... a gente aqui em Manaus, nos últimos anos, nós perdemos muito algumas conquistas que nós tínhamos adquiridos em relação a dança da pesquisa, eu acho que não se fala mais, eu acho também que, por exemplo, houve um, que é uma coisa positiva né, as danças urbanas conseguiu entrar... adentrar no espaço da Academia, eu acho isso muito legal, muito legal mesmo, mas ao mesmo tempo eu vejo que os próprios artistas das danças urbanas eles estão muito focados nos estereótipos do que seria danças urbanas, na maneira de se vestir, na maneira da composição, na gestualidade, o que eles assistem no youtube... é... eu acho que isso é devido a uma falta de pensar a dança como linguagem e que precisa, enquanto linguagem, de um processo de pesquisa de um mergulho, eu acho q a gente tinha conquistado entre os anos 2007 e 2010, a gente tinha conquistado alguma coisa que precisava, que era necessário, uma dança de pesquisa, eu acho que foi se perdendo um pouco isso, foi se diluindo isso... é... não vejo muito mais em Manaus, como é que eu vou falar? Eu acho que são poucos os artistas que são autônomos né, que não estão dentro da Academia em Manaus, isso é um fato, de quem faz dança, performance e teatro, é um fato, é... são poucos artistas como **Léo Scantbelruy**, **a Francis Baiadi**, **o Dimas Mendonça (43:35)**, mas parece assim, eu sinto que hoje em dia quem faz arte está dentro da Academia, sabe ? uma coisa assim, eu acho que houve uma grande lacuna aí da discussão entre... porque você me perguntou sobre Manaus né ? das contemporâneas, parece que existe uma grande lacuna aí, uma lacuna e uma espécie de fissura aí... é... dessa falta do que era alimentado antes como uma dança de pesquisa, eu acho que não se discute mais, principalmente com a pandemia, se diluiu muito né, fora do ambiente acadêmico, porque assim no ambiente

acadêmico as pessoas tem as associações, tem a ANDA, tem os grupos de pesquisa, tem determinadas verbas de fomento, tem a FAPEAM, tem FAPESP, apesar de ter perdido muito com governo Bolsonaro, mas existe ainda né, existe assim todo um sistema, mecanismo, uma burocratização, que faz com que esses mecanismos, essas engrenagens elas funcionem, mas, por exemplo, os artistas que não são da Academia, são artistas autônomos, a gente percebe, a gente sente, que por uma questão da vulnerabilidade, da precarização das nossas vidas artísticas, houve uma precarização mesmo, essa que é a palavra né, porque pra você fazer uma pesquisa você precisa de verba, né? por exemplo, eu fiz o meu mestrado no PPGLA da UEA, com subsídios da FAPEAM; e se não fosse a bolsa da CAPES que eu ganhei pra ir pra Nova York eu não poderia ter ido para lá, ou do meu mestrado, com a bolsa da FAPEAM me possibilitou me dedicar à pesquisa; obviamente que não era uma bolsa com valor alto, mas dava pra eu sobreviver com a bolsa por dois anos realizando a pesquisa, né, e da CAPES é a mesma coisa, me ajudou muito, então para o artista pesquisador, especialmente o que está fora da Academia, ele precisa desses mecanismos que possibilitem amadurecer a sua pesquisa, então eu acho que você me perguntando sobre a dança contemporânea em Manaus, eu acho que hoje existe uma grande vulnerabilidade, subalternização e precarização do artista autônomo. Até pelo fato de não existir aqui na cidade um mercado que acolham artistas com uma arte experimental e alternativa **(ACABA AQUI)**

Anexo 5 - Transcrição Entrevistado 2 (Yara Costa/Índios.Com)

Tópico 1 - Apresentação Índios.com Cia de Dança/Yara Costa (Diretora)

Yara Costa - A Índios.com foi criada em 2001 com alguns bailarinos da Corpo de Dança do Estado do Amazonas que buscavam criar e não ser apenas reprodutores de movimento. Em 1995 já tinha feito uma especialização em coreografia na UFBA e lá foi stardado (*start*) esse processo de ser criadora, e lá no CDA na época éramos muito só intérprete, só bailarinos e reprodutores do movimento mesmo. Ai eu já estava inquieta com isso, então reuniu eu (Yara Costa), Marcelo Dantas e Getúlio Henrique, então a secretaria de cultura disponibilizou um advogado que foi o Sergio Cardoso, que criou uma associação, uma pessoa jurídica. A gente era um laboratório muito rico, um momento de lazer também, de extravasar algumas inquietações que eu acho que ficam, né, de uma companhia de dança estatal, que tem uma certa intensidade assim, uma exigência em cima dos bailarinos, ainda mais iniciando ali, o CDA tinha dois anos, então ali sentíamos uma liberdade, então a Índios.com veio pra gerar esse laboratório, um espaço de criação e eu fui levando em segundo plano.

Em 2004 quando eu saio do CDA, eu realmente começo a trabalhar a Índios.com, realmente eu me dedico a Índio.com, quando eu começo a escrever projetos e ganho alguns editais, da FUNARTE, o primeiro foi de uma operadora de telefonia, Amazônia Celular em 2002, em seguida 2005 da FUNARTE, logo um da prefeitura de Manaus que era a Fundação Vila Lobos e a partir disso foi embora, aprendi a escrever projetos e um grupo independente, apesar de ter esse termo independente, ele sobrevive muito a custa de editais, né, desses projetos, então foi muito legal ... teve uma época só que eu consegui ter uma verba pra gerar manutenção oferecendo um salário, como uma bolsa, geralmente eu trabalhava por cachê e no que eu podia, eu já era contratada da UEA, tinha um salário ali fixo, e os bailarinos, muitos eram egressos da UEA, eu tentava ajudar na melhor forma possível.

Bom, aí eu investi logo de início na "Índios" no primeiro espetáculo que já foi bem diferente do que era convencional aqui, era um espetáculo interativo, então politicamente já vinha rompendo algumas coisas, porque a cena da dança era muito de contemplação, não existia muito essa relação com o público e aí a gente começa, propõe esse trabalho que vai sendo interativo, imprevisível e aí por isso que a gente se divertia tanto, eram 4 palhaços, e aí vem uma história da dança-teatro misturado aí, eu já tinha tido uma experiência com Jorge Kenedy de dança-teatro. Eram 4 *clowns*, era mais pra clown que palhaço, enfim, era uma coisa mais sutil, um corpo meio lúdico com brincadeiras de criança e pronto né.

E aí, em seguida, eu me aproximei do rapel, da técnica esportiva do rapel e comecei a explorar o movimento aéreo e levei isso pra Índios, foi realmente a porta, se abriu pra mim e acho que um momento é a minha contribuição. Ontem perguntaram pra mim qual era a contribuição que eu vejo da Índios.com e da minha carreira, eu acho que uma das coisas é a sistematização das danças aéreas, de técnicas circenses, e técnicas esportivas e com um trabalho mesmo que se tornou pesquisa, de iniciação científica, trabalho de conclusão de curso, enfim, que gerou muitos projetos, eventos, participações em grandes eventos, tanto no Amazonas, quanto em Boa Vista que a gente levou 2 anos. Então o aéreo também veio, até numa questão política de espaço que falta na cidade, a gente tinha poucos teatros e como eu comecei a pesquisar essa coisa do movimento aéreo o único teatro que, até hoje isso, suportava era o Teatro Amazonas mas era muito difícil conseguir uma pauta no teatro Amazonas e a gente começou a investir realmente o aéreo nas ruas, nos prédios e pronto sair daquele espaço convencional, aí é outra ruptura que eu crio aí né, que a gente propõe na Índios com o ballet aéreo, as rupturas de uso do espaço. Em 2006, quando vou pra Lisboa fazer o mestrado, e sempre foi assim sabe Ana, a minha vida acadêmica está diretamente relacionada e influencia

minha produção artística, sempre, sempre esteve atrelado, nunca foi apartado, eu acho que a participação nos grupos independentes do Jorge Kennedy no Renascença Grupo de dança, no GEDAM da Conceição Souza, talvez tenha sido a coisa mais afastada nesse sentido de não estar diretamente relacionado com um faculdade mas sempre foi muito junto e eu sempre percebi a importância disso, como isso me movimentava, me deslocava enquanto criadora, enquanto pensadora em arte, em dança.

E aí, veio o mestrado, eu era professora e tinha que investir nisso, na carreira acadêmica. Com o mestrado eu resolvi fazer sobre a Dinâmica Identitária da cultura Baniwa a partir do objeto de estudo, as danças Baniwa, e isso foi assim um divisor de águas pra mim, por que eu me apaixonei, eu já tinha isso em mim, de querer fazer um trabalho sobre a cultura amazônica e tal, mas tinha o aéreo e todo seu virtuosismo mas aquilo já estava me atravessando, me inquietando, não é isso que eu queria mais, só o virtuosismo, mesmo quando eu saio do CDA, eu também já estava cansada daquilo e aí eu fui para as comunidades indígenas e lá eu fui atrás da minha própria história, quando eu fiz o "Rito de Passagem". E aí, quando eu fiz o "Rito de Passagem" vem como um marco na história da ÍNDIOS e na minha, porque ele reúne as duas linhas de pesquisa da índios, o aéreo e a cultura indígena, aí eu fui pensando não só em um Ritual Baniwa, mas um ritual das mulheres em aspectos desses rituais e momentos desse ritual, na puberdade, na adolescência, quando criança, quando mais velha e como eu poderia abstrair disso, aí eu levo os elementos, uso uma linguagem do audiovisual, com vídeodanças, na verdade é com vídeodanças que eu trabalho ali, hoje dá pra se dizer vídeodança e eu interagia com eles nessa projeção, nesse modelo bem básico, as projeções em mim e eu trabalhando essa interação e tem um momento de respiro, porque era um solo, então o trabalho também vem pra pensar o que que era o aéreo pra mim, como eu podia ressignificar ele pra mim, então eu vou muito pra próximo do chão e desde quando eu comecei a me interessar no aéreo, não me interessava muito essa coisa também só do virtuosismo então por exemplo o tecido circense quando eu comecei a trabalhar com ele, eu disse não gente eu quero explorar essa técnica aqui, essa trava aqui de pé e trabalhava isso de diferentes formas até que aquilo ficasse mais orgânico e fugisse daquela linguagem do circo, que não denotasse como uma linguagem de circo mas que atravessasse ali aquelas várias linguagens, do esporte, do circo, da cultura indígena e o que que resultava. E na época até me perguntavam o que que eu achava de mais contemporâneo no "Rito de Passagem"? Na época a única resposta que que tive é que era um solo e nós éramos 4 mulheres e essas mulheres eram Rosi Rosa, Carol Santana, Alessani Negreiros e Eu (Yara Costa) e aí eu propus pra esse elenco que a gente transitasse, fizesse um rodizio, então cada uma traria sua própria forma de expressar aquilo, aqueles momentos dos rituais dela, aí existiam algumas coreografias mais marcadas e outras mais livres, a maior parte era mais livre, então só quando exigia algo do aéreo de ponto que era um acordo entra o bailarino e a equipe técnica que tinha que ter um momento certo na música e tal, então a gente era bem definido, até por questões de segurança mesmo e de continuidade e fluência do espetáculo, e isso era a coisa mais contemporânea acaba que até hoje eu me vejo muito barroca, nesse sentido, do meu gosto estético assim, não sei se um dia vou fazer uma dança muito conceitual, ela é sim movida por questões e conceitos mas a forma que eu organizo isso não sei se chega a ser, sabe? Eu me provoco muito, eu falo muito que eu trabalho como se fosse rituais auto subversivos, porque pra mim é um pouco isso, eu sempre estou de desafiando a repensar como eu crio, hoje eu acho que estou mais estabelecida em um caminho, mas em cada etapa é muito aberta, é muito cartográfico, é muito de descobrir no caminhar.

Então nós fazemos o "Rito de Passagem" e outros trabalhos, vamos para a Guiana Francesa, entramos em contato com outros ameríndios, que foram os Calina?, vem uma demanda de lá para fazer um trabalho que interagisse com eles e assim eu faço uma residência lá, talvez eu seja uma das primeiras da época a sair de Manaus e fazer uma residência fora do país, mas claro teve o Rider antes que saiu de Manaus, tiveram outras pessoas, mas daqueles grupos que

atuavam em Manaus na época a Índios vinha se despontando nesse sentido. Eu até falava que eu ganhava mais prêmios, fora de Manaus do que aqui, porque aqui era fraco, não tinha editais como depois de tornou uma coisa mais continua, festival de dança, com boas premiações não tinham, apenas mostras como MODAMA, sem nenhum cachê e então nesse processo eu falo que a gente passou quase 10 anos sem receber nenhum centavo, só investindo.

Então nós investimos na cultura indígena que fica cada vez mais forte pra mim e com o doutorado o que aflora de vez com a estética que eu trago pra Índios é a performance, mas uma performance voltada no campo da experiência, de pensar que aquilo que me possibilita uma presença de corpo, me aciona, me exige e então eu vou para as abordagens somáticas como preparação corporal que eu acredito que vá trazer aquele corpo presente, essa escuta mais afluada na pele e de pensar outros caminhos. Mas eu não sei que tipo de performance que eu faço, hoje eu já não me preocupo mais com isso, e acredito que a classificação das artes hoje já caiu por água, por que não faz sentido, essas divisões, classificações, a gente já percebeu bem o capitalismo que dividiu as classes sociais só nos faz entrar nesse buraco que estamos hoje, então acho que isso tem que estar em tudo que fazemos, se não estaremos nos contradizendo com o que a gente acredita, em democracia, respeito a diversidade, a pluralidade de corpos, tudo isso, até em relação ao corpo, apesar de termos um privilégio de ter um corpo "bom", de conseguir ter entrado numa escola de dança profissional, mas hoje não é isso que me interessa, esse corpo nesse estereótipo, aliás me interessa outras coisas, é como aquela pessoa se resolve em cena, quais são as verdades que ela traz pra cena.

Tópico 2 - PROCESSO DE CRIAÇÃO

Pra mim é sempre muito importante que eu seja motivada, tem muito a ver com as causas que eu acredito lutas, eu me vejo dentro de um ativismo que vai por questões de diminuir esse processo colonizador que a gente viveu e nos dividiu tanto, é mesmo por essa questão do neoliberalismo e hoje o capitalismo mesmo que provoca essa coisa de querer o lucro. Meu processo de criação tem muito a ver com os impactos na minha vida, como eu vejo a vida, então ARTE E VIDA estão sempre juntas, assim como a dança e a vida acadêmica estão juntas, arte e vida também, hoje no mundo contemporâneo, até Kátia Canton fala sobre isso no final do livro dela "Do moderno ao contemporâneo" ela traz sobre esse multi olhar das várias linguagens juntas e então é isso, eu preciso estar motivada a criar com isso.

Com a pandemia, por exemplo os povos indígenas, o 1o dia quando eu soube que chegou o COVID-19 em São Gabriel da Cachoeira, que é 95% indígena, me atingiu muito, e eu tive que dançar, fui pra uma arvore e coincidentemente meu marido podou o ipê que eu amo, e ele tinha podado muito ficando então só o tronco, e então dancei no ipê, realizei um vídeodança. E foi um dos vídeodança que eu realizei a partir disso, como reverberar um pouco dessa preocupação que eu tinha do que estava acontecendo no mundo, então é muito isso, as performances e processos de criação eles são startados a partir dessas dores, é muito voltado pra esse lado trágico da humanidade, que me incomoda e eu preciso falar.

O primeiro espetáculo que foi feito com 4 palhaços, um momento que a gente ria muito, foi talvez um dos trabalhos que mais me gerou essa coisa do riso na cena e aí eu tentei depois mas quando eu comecei a trabalhar com a cultura indígena e pensar nessa identidade e pensar nesses impactos da colonização nas nossas vidas, na nossa educação, nos povos indígenas que aí eu me sinto muito essa indígena, tanto é que índios.com tem a ver com isso, apesar da palavras índios se tornou um estigma que veio porque eles achavam que estavam chegando na Índia e o termo mais apropriado é indígena, mas na época não e até hoje "Índios.com" acho que flui esse nome.

Eu tentei fazer um trabalho que foi baseado na alegria do povo Yanomami, mas eu não

consegui, porque acaba que chega um momento que a gente volta a pensar e aí elas falam de sustentar o céu, que eles dançam e cantam e vivem a cultura deles é pra sustentar a abóboda do céu pra não cair e o mundo não acabar e isso vem pra mim de uma forma tão forte que não tenho como fazer uma coisa muito alegre, eu não consigo, é o meu jeito. E no doutorado me fez isso, de repensar como que eu reverbero outras formas de cena, de resolução da cena que produza corpos com mais afeto, que reverbero afetos entre as pessoas, no sentido de positividade, de energias boas. No doutorado eu realizei algumas experiências performáticas no mercado, fui pra esses outros lugares pra repensar a cena e foi no doutorado que me fez pensar muito na performance, o contato com a Christine Greiner e com a Helena Katz, as disciplinas em si e foi lá que eu fui ler mais Foucault, Deleuze e Guatarri pra entender um pouco mais esses impactos no corpo, a biopolítica ali, esses dispositivos de poder, como eles atuam e vão se atualizando sempre na nossa vida e a gente não consegue sair de algumas amarras e algumas coisas que vão ficando meio cristalizadas no nosso jeito de viver. Então é sempre assim tentando me indisciplinar, como a Teoria Corpomídia fala, tentando me subverter, os meus próprios gostos, e eu fui me apaixonando por esse lugar da rua e eu até brinco que a Índios fez 18 anos quando eu estava no doutorado e me fez dizer "eu já atingi a maioria então já posso ir pra rua" depois disso só foram trabalhos na rua, vindo "Os filhos da Terra", "Giganta" e são trabalhos bem mais recentes, "Giganta" foi contemplado com a Aldir Blanc em novembro pra dezembro, é um trabalho que eu queria aprofundar bastante, nele eu reúno um pouco da minha história. E foi se tornando também os trabalhos que eu propus pra Índios autobiográficos desde o "Rito de Passagem", tendo como referência a vida da minha mãe e "Giganta" volta com isso mais forte ainda, pensar que ela trabalhou na Juta, eu trago esse cotidiano também, é uma das coisas que atravessam muito meu processo de criação, que foram escolhas que eu fui fazendo. Porque tem uma coisa assim, eu não sou reconhecida por uma etnia indígena, não sou nem totalmente branca, na minha identidade diz que eu sou parda e quando eu estive em Portugal foi um impacto, de pensar "caramba, eu falo português brasileiro, nós fomos colonizados por esse povo e eles tem preconceito com a gente e lá nós nos sentimos a vontade naquele lugar" principalmente perto dos mais velhos, eles são muito preconceituosos com brasileiros e principalmente brasileiras. E então fui tendo que fazer escolhas, eu não posso dizer que sou uma índia mas "eu sou o que?" então veio esse conceito de Corpos da Floresta que eu estou procurando falar Corpos da Floresta, porque também é isso no processo de criação eu perceber de que corpo que eu falo, então não é indígena senão eu estaria me apropriando de um termo que não é exatamente, apesar de eu me sentir, mas em respeito a esse não reconhecimento de uma etnia, não saber quais delas me originam, quais são meus ancestrais, eu prefiro me dizer como um corpo da floresta, amazonida sim, nascida ali na beira do rio Amazonas, então o que que atravessa ali, então foi muito mais pra minha família, pra minha história. Nesse processo quando as pessoas estão comigo, mais recentes eu vou pedindo isso, orientando que se pense na sua própria origem para não se tornar algo falso, para não querer se apropriar culturalmente de algo que você não pode dizer que é seu, isso é outra coisa que eu to tentando resolver sempre, talvez o conceito de corpo mestiço também me interessa muito do Professor Amálio Pinheiro, ele fala muito sobre isso, inclusive o próprio indígena ele acaba tratando como um corpo mestiço, porque ele já é atravessado por outras culturas e não é mais só como ele tradicionalmente vivia, talvez os mais isolados sim. Mas enfim, o processo de criação ele gira entorno disso, qual é o conceito de corpo e o que da vida, do meu cotidiano me inquieta mais, me provoca mais curiosidade pra eu falar sobre aquilo, uma coisa de comunicar algo ou de reverberar algo, não no sentido narrativo, eu fujo dessa narrativa linear e essa coisa do tempo real que a performance proporciona é também algo que me tira da estabilidade, por isso também eu acho a linguagem da performance tão interessante.

Tópico 3 - PERFORMANCE EM MANAUS

A linguagem da performance por muito tempo, não era bem recebida, na verdade, e quem traz fortemente em um conceito mais fiel é o Francisco Rider. Ele sofreu bastante, eu como amiga, ouvia outras pessoas falarem que aquilo não é dança, mas o que é dança né? e aí volta essa coisa da classificação, por que que a gente precisa classificar as coisas, que é uma arte que lida com o corpo, com o movimento então dança é o que? Dança é movimento? qual o conceito de dança que a gente tem, acho que é isso também, que conceito é esse de dança que a gente quer pra nossa vida? E o Rider trabalha muito o corpo, é corpo, é movimento. E aí, a gente vai começando a entender com a vinda dele, com os espetáculos dele, com as propostas dele a gente vai entendendo essa linguagem que até então não era tão explorada em Manaus, não era mesmo, talvez o pessoal do teatro tenha começado alguma coisa, mas não e na dança não, então eu considero o Rider um pioneiro, eu posso estar até equivocada mas a performance que eu falo em relação a essa arte conceitual mesmo, então o Rider vem e faz um bom processo de formação aqui em Manaus, eu acho, independentemente de faculdade, agora ele já tem mestrado mas ele sempre investiu na vida enquanto artista independente.

Eu acho que esse momento das pessoas não reconhecerem essa arte como dança ou essa linguagem como que deve fazer parte por exemplo de um festival de dança é de certa forma uma ignorância, mas ao mesmo tempo essas pessoas nem tem culpa, porque não chegava, eu sempre fui uma pessoa aberta a olhar e eu também tinha tido a oportunidade antes da chegada do Rider de ter ido pra Bahia feito um curso de coreografia onde os professores tinham feito mestrado nos Estados Unidos, tinham acabado de chegar, então estavam cheios de informação, cheios de coisas ali que começou nos EUA, isso também facilita e acredito que meu jeito de ser também, essa coisa de sempre estar inquieta e muita gente vai atrás disso, dessa acomodação, da estabilidade, apesar de ser concursada publica, mas eu não tenho muito medo, quando eu pedi as contas pra ir fazer o mestrado, fui na luta, vendi o carro pra me sustentar lá em Portugal e porque eu realmente tenho uma certa coragem que me impulsiona a não ter medo de que se eu tivesse que voltar e varrer casa de alguém pra conseguir dinheiro pra viver, tudo bem, eu não teria problema, essa vaidade. Acho que tem esse problema da vaidade na nossa dança, na nossa sociedade, sinto que em Manaus ainda tem esse perfil, um pensamento ainda colonizado de valorizar algumas coisas que as vezes não fazem sentido, teria que valorizar mais as coisas daqui, mas também não ficar tão apegado as coisas e se abrir mais para as possibilidades de vida.