

The cover features a dark blue background with a horizontal band of lighter blue and yellow brushstrokes. Abstract white lines and yellow circles of various sizes are scattered across the page, creating a dynamic, network-like pattern.

Valeska Ribeiro Alvim

A Dança Cênica no Acre:

**Por uma inserção
na cartografia nacional**

Universidade de Brasília Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes

Valeska Ribeiro Alvim

**A DANÇA CÊNICA NO ACRE: POR UMA INSERÇÃO NA
CARTOGRAFIA NACIONAL**

Brasília
2018

Valeska Ribeiro Alvim

**DANÇA CÊNICA NO ACRE: POR UMA INSERÇÃO NA CARTOGRAFIA
NACIONAL**

Projeto de pesquisa apresentado como exame de defesa do curso de Doutorado em Artes da Universidade de Brasília.

Linha de Pesquisa: Processos composicionais para a cena.

Orientadora: Profa. Dra. Soraia Maria Silva
Área de concentração: Artes.

Brasília

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Universidade de Brasília



AGRADECIMENTOS

Apesar do processo solitário a que qualquer pesquisador está fadado, todo esse processo reúne contributos de várias pessoas. Sem a mesma coadjuvação, sinergia e solidariedade, esta investigação não teria sido possível.

Agradeço primeiramente à minha orientadora, Prof.^a Dra. Soraia Maria, pela orientação desse trabalho, pelo auxílio nas decisões difíceis e por permanecer comigo até o final desse processo, ações inteiramente importantes para meu crescimento científico e profissional.

Ao grande companheiro e incentivador Márlon Teixeira com quem dividi minhas angústias e conquistas acadêmicas. Aos artistas que, muito gentilmente, compartilharam comigo suas histórias, suas experiências e todos os materiais para o acervo. Vocês exerceram participação imprescindível na maturação desse projeto.

À banca examinadora, pelo carinho com que olharam minha pesquisa, especialmente à professora Susi Martinelle, que acompanhou o desenvolvimento dessa tese em distintos momentos, contribuindo com precisas considerações.

À FAPAC, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Acre, pelo auxílio financeiro e emocional, que tornou essa tese possível. Aos colegas do Curso de Artes Cênicas/Teatro da Ufac em especial para Gisele Brugnara por compartilhar as angústias do doutoramento comigo e ao Micael Cortes pelas percepções que aguçam novas ideias.

Ao grupo de Extensão e Pesquisa de Artes Cênicas *Nois da Casa* pelos estímulos, ensinamentos e aprendizados.

Às artistas, proprietárias de escolas e professoras pela disposição generosa em cederam seu tempo para a realização das entrevistas. Ao Movimento de Dança do Acre (MODA) e a Associação de Dança do Acre (ASDAC) que muito contribuíram para o meu crescimento artístico e para as questões referentes a essa pesquisa.

À minha mãe Lúcia Ribeiro, minha fiel companheira de luta, apoiou na realização deste e de todos os projetos em que me envolvi. As minhas irmãs Amanda, Tatiana e Ana Carolina pelo incentivo e encorajamento.

Enfim a todos as pessoas que participaram, contribuindo para realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

“A memória é filha do presente. Mas como seu objeto é a mudança, se lhe faltar o referencial do passado, o presente permanece incompreensível e o futuro escapa a qualquer projeto.” (Ulpiano T. Bezerra de Meneses)

RESUMO

ALVIM, V. R. *Cartografia da dança brasileira: a realidade do estado do Acre*. Projeto de pesquisa apresentado como exame de defesa do curso de Doutorado em Artes da Universidade de Brasília.

Esta pesquisa realizou uma cartografia da dança cênica no estado do Acre, nesse propósito, fez-se necessário, assim, traçar linhas, reconhecer territórios ditos inexistentes para a maioria dos brasileiros, promover rotas de escape para um estudo que envolveu 22 municípios, muitos deles com uma participação ativa dos povos indígenas, entendendo que a pesquisa ultrapassa o âmbito do recenseamento: trata-se de mapear a produção revelando artistas, formadores e dinâmicas culturais do único estado que lutou para ser brasileiro.

Tem-se aqui uma escolha ética de apresentar ao público a realidade da dança cênica nesse lugar de fronteira e, principalmente, dar luz às lacunas informativas que o próprio afastamento geográfico dos grandes eixos revela. São essas questões que fizeram emergir essa cartografia, levantamento que tem um papel singular, pois não se trata apenas de categorizar atuais configurações coreográficas na região, mas, sobretudo, identificar informações que permitam distinguir no presente a articulação e o pensamento em relação à dança, em uma região da Amazônia com movimentação na área e pouquíssimos registros. Para tanto, apresentamos uma rede de ações e um acervo digital com o material doado que não atua como um arquivo estático, mas como um espaço de reflexão sobre a memória da dança, como proposta de construção de conhecimento e discussão de políticas públicas a partir da difusão dos materiais e das quantificações.

Palavras-chave: cartografia; Artes; dança.

ABSTRACT

ALVIM, V. R. Cartography of Brazilian dance: Acre's state reality. Research project presented as qualification exam of Doctoral Degree in Art at University of Brasília.

This academic research aims to develop a cartography on scenic dance in the state of Acre. In order to reach that, it is necessary to draw lines, recognize territories supposedly inexistent for most Brazilians and find escape routes for a study involving 22 municipalities, many of them with an active participation of indigenous peoples, understanding that the research goes beyond the census scope: it is about mapping productions, revealing artists, trainers and cultural dynamics of the only state that fought to be Brazilian. There is an ethical choice here to present to the public the reality of scenic dance in this border place and, above all, show not only the data collected, but also the informational gaps revealed by the geographic distance from major axes. Such questions address this cartography, a survey that has a unique role, which aims not only to categorize current choreographic configurations at the region, but above all, to identify information that allows us to distinguish nowadays the articulation and thought in relation to dance, in a dynamic Amazon region with lack of records on such theme. To accomplish it, we present a network of actions and a digital collection coming from a donated material that does not act as a static file, but as a space for reflection on dance memory and as a proposal for knowledge and dialogue of public policies from the diffusion of this material and quantifications presented.

Keywords: Cartography; Art; Dance.

LISTA DE SIGLAS

ASDAC – Associação de Dança do Estado do Acre
FAPAC – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Acre
FAPESP– Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
FEM – Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour
FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
PAE – Projeto de Assentamento Extrativista
RESEX – Reserva Extrativista
UFBA – Universidade Federal da Bahia – Bahia
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – São Paulo
UFV – Universidade Federal de Viçosa – Minas Gerais
MODA– Movimento da Dança no Acre
ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas
FAEB- - Federação de Arte Educadores do Brasil
FETAC- Federação de teatro do Acre

Lista de figuras

Figura 1:Piadas encontradas em diferentes sites na internet que falam da inexistência do Acre	12
Figura 2: Vida dos seringueiros no Acre	17
Figura 3: Obra de Helio Melo (1973). Látex PVA sobre compensado. Acervo: Museu da Borracha, Rio Branco-AC.....	18
Figura 4: Bandeira do estado do Acre.....	22
Figura 5: Produção de borracha entre os anos 1892 e 1911.	25
Figura 6 - Esquema da cartografia	44
Figura 7 -	48
Figura 8 - Infográfico que representa a circulação cartográfica.....	66
Figura 9 - Os altos preços das passagens para o estado do Acre.	82
Figura 10- Gráfico número de espetáculo ao longo dos anos.	93
Figura 11-Número de espetáculos por grupo.	94
Figura 12: Panorama do que foi oferecido durante o andamento do projeto Expressões contemporâneas: criação e visibilidade. Convidados locais dentro do Mapa e convidados de outros estados fora do Mapa.....	110
Figura 13: O registro de todas as atividades (fotos e vídeos) realizadas durante os quatro anos do Projeto Expressões Contemporâneas estão no acervo da cartografia. http://cartografiadadancadoacre.com.br/?p=151	112
Figura 14: Mesa de palestra e debate do Seminário História da dança no Acre, compor afetos, traçar alianças e descobrir caminhos	116
Figura 15: Fotos do Seminário História da dança no Acre, compor afetos, traçar alianças e descobrir caminhos e do Pen drive entregue a cada diretor e proprietário de escola para futuros registros.	119
Figura 16 - Enchentes em Rio Branco, Acre: a) Bairro Gameleira em 1997; b) Bairro Gameleira em 2012; e c) Enchente vista de cima em 2015.	122
Figura 17 - Incêndios no Acre: a) Incêndio no Departamento de Patrimônio Histórico do Acre em 2016; b) Incêndio da casa da escritora Florentina Esteves em 2013, uma das casas mais antigas de Rio Branco; e c) Incêndio da casa de posseiro e militante em Xapuri, ocorrido em 2017..	123
Figura 18 - Exemplos da pluralidade dos espetáculos (Espectáculo “Kênes”, Companhia Garatuja de Artes Cênicas, 2014).	137

Figura 19 - Exemplo da pluralidade dos espetáculos (“Sansão e Dalila”, Escola de Dança Adorai).....	138
Figura 20 - Exemplo da pluralidade dos espetáculos (Espetáculo “Flor da pele”, Studio Contemporâneo, 2015).	138
Figura 21 - Lista dos grupos de dança cênica de 1996 a 2017.....	139
Figura 22 - Informações específicas disponíveis acerca de cada grupo.	140
Figura 23 - Lista dos espetáculos de dança cênica no período de 1996 a 2017.....	141
Figura 24 - Informações específicas de cada espetáculo. Vídeos, folders, cartazes e até 27 fotos.....	144
Figura 25 - Informações específicas de cada espetáculo. Vídeos, folders, cartazes e até 27 fotos.....	145
Figura 26 - Informação específicas de cada espetáculo. Vídeos, folders, cartazes e até 27 fotos.....	146
Figura 27 - Informações específicas de cada espetáculo. Vídeos, folders, cartazes e até 27 fotos.....	147
Figura 28 - Informações específicas de cada espetáculo. Vídeos, folders, cartazes e até 27 fotos.....	148
Figura 29 - Lista de ações (seminários, festivais e mostras) e formações.	149

Lista de tabelas

Tabela 1 - Tabela dos entrevistados.....	37
--	----

Sumário

1.DELINEANDO NORTES, TRAÇOS E PERCURSOS ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.	
1.1. Delineando os nortes de um estado que existe e resiste.....	16
2.A ESCOLHA DA CARTOGRAFIA COMO MÉTODO DE PESQUISA ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.	
3.MEMÓRIAS E PRÁTICAS DA DANÇA NO ACRE	45
3.1. Percursos e contextos na circulação pelo Acre	47
3.1.1.Regional do Purus e Envira	48
3.1.2.Regional do Baixo Acre.....	57
3.1.3.Regional Alto Acre.....	62
3.2. A possibilidade de conhecer as outras histórias	69
3.3. Mapas e contextos	75
4.CONJUGAÇÃO DE DESEJOS	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
5.ACERVO COMO REGISTRO E PROPOSIÇÃO	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
5.1. Quem somos e quantos somos	131
6.CONCLUSÃO	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
REFERÊNCIAS	156
ANEXO I - DECLARAÇÃO	164
ANEXO II – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS	166
ANEXO III – TEXTOS PARA O LIVRO <i>DE PONTA A PONTA: CRUZANDO OLHARES PARA A DANÇA NO ACRE,</i> ”	215
ANEXO IV – CLASSIFICAÇÃO EM EDITAL	303

INTRODUÇÃO

Desde 1999 iniciou-se um processo inovador, no sentido de pensar a gestão da cultura no estado do Acre – inovador porque antes dessa data, existia a “prática do balcão”¹, e não havia, de fato, diretrizes e política públicas com uma perspectiva de igualdade e continuidade. Dois anos depois aconteceu a primeira Conferência Nacional de Cultura² que, de acordo com o seu estatuto, tinha como requisito a realização de conferências estaduais, e estas, por sua vez, seriam pautadas a partir de conferências municipais.

Na mesma dimensão das possibilidades, apresentavam-se os vários desafios; nos dez anos seguintes foram se estabelecendo diálogos com os municípios, o que proporcionava um processo de participação e deliberação das conferências municipais e, conseqüentemente, um maior funcionamento do Conselho de Cultura. Nesse período, proposições diversas emergiram, turbilhões de ideias se materializaram e, então, outro desafio se fez urgente: a efetiva construção do sistema municipal de informações e indicadores culturais, já que a informação é a condição básica para o avanço no acerto e na qualidade das decisões tomadas.

Em 2011, quando o estado se preparava para transformar as reivindicações desses últimos dez anos em princípios, diretrizes e ações para os outros dez anos que estariam por vir, através da consolidação do Plano Municipal de Cultura, os intérpretes e criadores da dança no estado reivindicaram junto ao Conselho de Cultura uma cadeira própria, dentro das Artes Cênicas, separada do Teatro. Por acreditar que à dança não se poderia aplicar o mesmo entendimento da dramaturgia do teatro, como alguns acreditam, pois, como coloca Hércules (2005, p. 9), “A dança é uma área de produção de conhecimento e, como tal, discute, propõe e soluciona as questões específicas do seu fazer artístico”.

Ainda no mesmo ano, durante uma briga política envolvendo a legitimação dessa linguagem, compreendemos que uma historiografia da dança no Acre se fazia necessária, uma vez que, os “esquecimentos” sobre os fatos importantes da dança ocorriam com frequência no estado face à ausência de procedimentos de

¹ Prática do balcão: expressão usada para a realização de auxílios com base em critérios não isonômicos, sem editais, seleções ou avaliações.

² As conferências de cultura são uma oportunidade para que a sociedade civil e os governos, juntos, avaliem as políticas culturais da União, dos estados, municípios e Distrito Federal e façam propostas para seu aperfeiçoamento.

mapeamento, de arquivamento e de uma reflexão sobre a história da dança. Dessa forma, o tema e o recorte dessa tese foram escolhidos coletivamente.

Acreditávamos que tal iniciativa abalaria o discurso recorrente, de alguns colegas amedrontados pela possível diminuição da fatia do bolo, de que a dança não existe nessa parte do Brasil. E, possivelmente iria conferir o princípio de isonomia ao estado, uma vez que tal levantamento já acontece no restante do país.

Toda a arte, e em particular a dança, deseja o real. Se há formas artísticas que se sucedem no tempo, construindo uma história da arte, é porque a própria história resulta de uma pulsação entre dois movimentos: um que constitui a realidade, que vela progressivamente o ponto inicial em que ela fazia ainda parte do real – véu poderoso que forma a história das instituições, dos saberes e dos poderes. O outro que vai no sentido contrário, a história dos acontecimentos intempestivos, a história dos esforços tenazes, por vezes desesperados, visando romper as construções da realidade e atingir o real. (GIL, 2004, p. 168)

Apesar de ter conhecimento da dimensão continental e da imensidão territorial que torna hercúleo o trabalho de localizar e mapear as diversas atividades de dança pelo país, é evidente a importância de se estabelecer dados, traços e mapas estatísticos sobre a dança brasileira. Foi então que, recentemente, o Ministério da Cultura, por meio da Funarte e em parceria com a Universidade Federal da Bahia – UFBA, anunciou um mapeamento da dança no país concluído em 2016.

Vale reiterar que algumas cartografias de criadores-intérpretes nacionais estão disponíveis no mercado desde 2000, como, por exemplo, o mapeamento realizado pelo programa *Rumos Itaú Cultural Dança*,³ mantendo nas edições seguintes a preocupação com a ampliação de sua abrangência e as atualizações dos mapeamentos já realizados. Em nenhum desses levantamentos o estado do Acre aparece, mas falarei dos mapeamentos em dança que existem no país e possíveis arquivos-acervos, de forma mais verticalizada, no quarto capítulo. (ITAÚ CULTURAL, 2007)

Acredito que essa região da Amazônia ocidental mereça ser mais analisada por ter uma história ímpar, já que foi a última a ser anexada ao território brasileiro, e por carregar em suas memórias a especificidade de serem terras, antes bolivianas,

³ “O princípio do programa é a identificação das iniciativas, mapeamentos, tanto no terreno das artes (cênicas, visuais, musicais, interativas, audiovisuais, literárias) quanto no do pensamento (pesquisa acadêmica, educação, jornalismo). Projetos inéditos, em fase de produção ou que, já existentes, ainda não chegaram ao conhecimento de grande público, contribuindo para a realidade cultural e social do Brasil” ITAÚ CULTURAL (2007, p. 7).

invadidas por nordestinos sedentos por uma vida melhor. Uma busca, muitas das vezes, feneceida pela desconhecida floresta e pela extração da borracha, que sempre se pautou por relações de grande exploração e por lutas históricas pelo uso da terra.

O desejo de incorporar essas terras ao Brasil desencadeou conflitos armados que resultaram na criação passageira de um “Estado Independente do Acre”, também conhecido como “Revolução Acreana”, acontecimentos estes que marcaram a conquista do espaço físico, assim como as relações que se formaram e o entendimento de pertencimento presente nos dias atuais.

Desse modo, respaldada na retaguarda de fontes documentais e na bibliografia de renomados historiadores da região, compartilharei no primeiro capítulo um pouco da história do Acre, narrando seu passado e entrando em contato com as bases formadoras, que o identificam de modo singular no contexto brasileiro.

Divido também nesse mesmo capítulo um resumo da minha trajetória intercambiada pela arte, geradora de acontecimentos e ressonâncias. Caminhos que foram e estão sendo trilhados como um exercício da suspeita, conferindo à arte sua legitimidade enquanto produtora de conhecimento e dando pistas sutis do processo que me fizeram querer dialogar com o objeto desta pesquisa.

O segundo capítulo dedica-se a apresentar uma cartografia como criação, ao refletir a pesquisa como geradora de multiplicidades, dispostas a traçar linhas, mapear territórios, acompanhar movimentos, criações cênicas, formações que se confundem e se atravessam, corroborando com a ideia que o caminho se faz ao caminhar, nas palavras de Vianna (2005).

Arrisco um caminho de conceituações solidárias e potentes de cartografia, implicada na filosofia de Deleuze e sua parceria com Guattari (1986) com contribuições de Suely Rolnik (2014), no sentido de apresentar a cartografia não como um caminho, mas como um modo de pensamento que indica método e objeto como figuras correlativas, produzidas em um mesmo movimento dentro de uma estratégia flexível.

O capítulo segue sem apego às hierarquias, confiando no entendimento que estamos tratando de circunstâncias históricas, que se configuram como processo contínuo de articulação entre os diversos aspectos que compõem um determinado contexto cultural. Nesse sentido, lidamos com esse processo com entendimento não simplista, que não indica um único causador, mas sim um conjunto de articulações que favorecem a ocorrência do fato na sociedade que opera.

No terceiro capítulo, entrego um passaporte para o entendimento dessa cartografia, através das histórias compartilhadas e de suas memórias e registros em dança, que só serão compreendidas se soubermos de que lugar estamos falando, questões pertinentes não só à prática da dança, mas ao movimento de criação da dança, que mostram as influências que um corpo absorve do contexto ao qual é exposto.

Dediquei um espaço a revelar informações estruturadas dessa cartografia da Dança Cênica no Acre, de 1996 até 2017, a partir de entrevistas com 06 professoras artistas, que atuavam ou atuam como coreógrafos ou diretores de academias.

Vale ressaltar que o recorte limitou-se a levantar somente as danças cênicas, que são as formas de arte que se desenvolvem num local de representação, e são objetos artísticos que só se concretiza na relação com o espectador. Visão que se assemelha a de Márcia Almeida (2015) quando denomina a dança como arte coreográfica, pois para ela são diversas as maneiras de dançar, mas nem todas são objeto artístico, nesse sentido, segue o texto dando exemplo as danças que existem, como as de função festivas para encontros, as danças sagradas de caráter somente religioso, as danças profanas, as populares, as danças que estão mais próximas ao objeto de entretenimento de massas que promovem divertimento fácil sem conduzir a reflexão como a própria arte promove. Ou seja, somente danças que são objeto artístico entram na pesquisa. A questão também é levantada por Ana Mundim (2015) ao reforçar a diferença entre dançar e compor dança em um artigo de reflexão sobre a arte coreográfica:

Há uma grande diferença entre dançar e compor danças. Dançar pode ser aproveitado pelo prazer de mover se com hábil precisão, de mover com outros e pela libertação do sentimento. Mas compor uma dança é criar um trabalho de arte (MUNDIM,2015, p.25)

Nessas entrevistas foram abordados temas como produção, criação e formação, sendo essas informações a base para a construção de um acervo, físico e on-line, nascido de uma preocupação que foi crescendo ao longo da pesquisa, de preservação e difusão das histórias e informações colhidas sobre artistas e grupos da região, na intenção de promover a preservação da memória da dança e, principalmente de socialização das informações das fotos, vídeos e programas de espetáculos realizados no período do recorte da pesquisa.

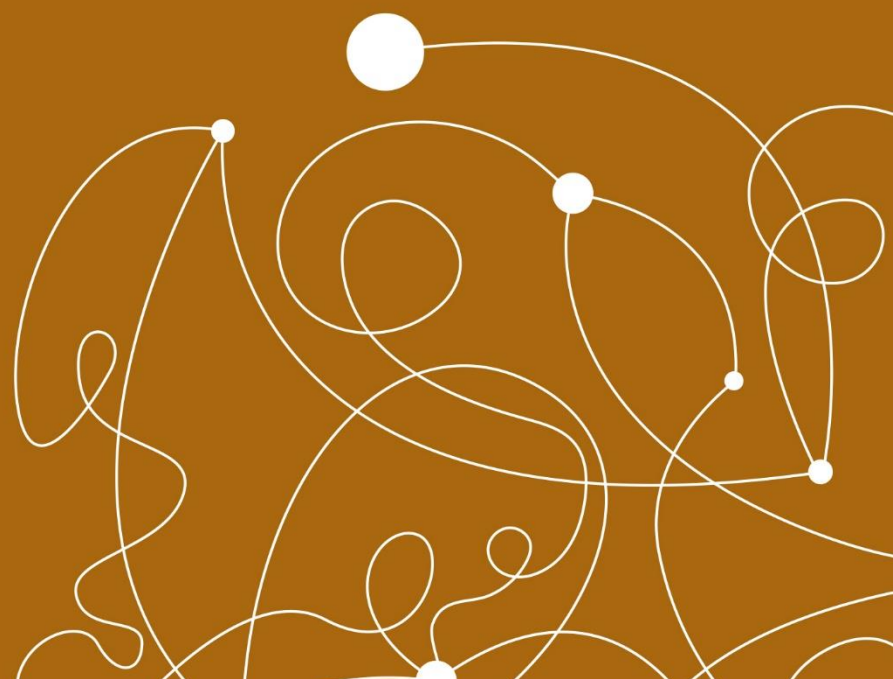
No quarto capítulo, exploro as conjunções de desejos, que envolvem as várias ações em rede que esse trabalho foi criando nos espaços de representatividade do estado, uma vez que os processos de comunicação e criação demandam uma leitura política da atuação – entendendo política cultural como programa de intervenções realizadas pelas instituições civis, entidades privadas e as que são realizadas pelo estado na intenção de satisfazer as necessidades culturais do estado ou do país.

No quinto e último capítulo, apresento e discorro em relação a criação do acervo que aprofunda e relaciona cada vez mais os acontecimentos históricos com as trajetórias artísticas, reconhecendo e traçando os possíveis caminhos de desenvolvimento das danças nos espaços onde elas se exprimem, e ainda, relacionando os aspectos socioculturais destes ambientes com a sua produção artística.



1

Delineando nortes,
traços e percursos.



Para conhecer um pouco minha trajetória de vida, na qual se insere a produção acadêmica, começo com uma apresentação clichê, mas que no momento penso ser capaz de contextualizar os diálogos que este texto propõe. Quando minha avó, uma senhora nascida e criada no interior de Minas Gerais, descobre a gravidez de minha mãe, expulsa-a de casa, só com a roupa do corpo. Desde então, moramos, minha mãe e eu, em quatro lares diferentes, que nos acolheram por piedade, por troca de favores domésticos ou por generosidade. Na casa da última família onde residimos, minha mãe conseguiu fôlego para assumir o aluguel e nos sustentar sozinha, além de ganhar o afeto de uma professora aposentada que passava suas tardes contando histórias e dançando comigo. Ela morreu quando eu tinha quatro anos, mas a dança permaneceu.

Aos treze anos, iniciei-me em uma companhia de teatro que tinha certo prestígio na cidade e contava com a parceria de duas empresas particulares; fizemos diversas apresentações em escolas, em comunidades desfavorecidas socialmente, na rua e em diferentes teatros locais. Dos seis anos que vivenciei dentro da companhia, dois foram atuando como atriz mirim na escolinha de atores, período em que, teoricamente, os alunos não se apresentavam nos palcos.

Em 1996, depois de concluir o curso de Magistério, ministrei aulas de Arte em colégios públicos e privados e, nesse período, passei a frequentar o curso de Dança no nível avançado do Serviço Social do Comércio de Minas Gerais (Sesc-MG), o que resultou em um convite para participar de uma companhia de dança e no desenvolvimento de alguns projetos vinculados a essa linguagem nas escolas. Ingressei, então, na graduação em Dança em 2002, em Viçosa, Minas Gerais, momento em que voltei o olhar para as habilitações que o ensino formal proporcionava a fim de intervir, produzir e apreciar espetáculos e mostras de dança, assim como para investigar a linguagem coreográfica e suas articulações com outras linguagens cênicas. Para além da aplicação direta de conhecimentos adquiridos, a grande faceta dessa vivência foi passar a questionar diversos aspectos de minha própria prática profissional.

As formações pelas quais havia passado até aquele momento apresentavam um caráter eminentemente prático, e, embora consiga reconhecer os aspectos positivos desse tipo de abordagem formativa, torna-se impossível não confessar as evidentes lacunas. Nessas instâncias, não se discutia a dança sob uma perspectiva problematizadora, avaliando suas dimensões poéticas, éticas e políticas. O modo

como essa graduação dilatou a minha percepção da dança, de seus saberes e de seus fazeres reverberou, mais tarde, na criação do projeto *Expressões contemporâneas: criação e visibilidade*, que apresentarei com mais detalhes no quarto capítulo desta tese.

Em 2006, finalizei a graduação, depois de duas iniciações científicas, extremamente ciente da importância da articulação e do estreitamento entre a pesquisa artístico-científica e a realidade profissional contemporânea. Consequentemente, um ano depois adentrei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, ambiente fértil para o diálogo com grandes pesquisadores como Armindo Bião⁴, Helena Katz e Ciane Fernandes, os quais me permitiram refletir sobre a complexidade teórico-crítica das artes cênicas e o efeito desse aprofundamento no professor-artista. Apesar do encantamento quase inefável com aquele universo, constatei minha impossibilidade de permanecer no estado da Bahia por ausência de apoio financeiro da instituição.

Em 2008, exatamente quatro meses depois de minha saída da UFBA, fui aceita no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), e convivi com estudantes de diversas partes do país preocupados não apenas com a execução de suas tarefas artísticas, mas, também, em refletir a partir de tais tarefas que ora eram determinantes, ora desviantes, do território onde atuavam. E não faziam isso com o objetivo de demarcar caminhos ou apontar fronteiras, mas de permanecer impulsionando os movimentos que se colidem e se transformam.

Foram tantos conceitos e questionamentos que me atravessaram naquele espaço-tempo que meu corpo construiu um estado de alerta para a condição da dança, que foi em mim se edificando, principalmente depois do contato com meu vizinho de bairro, o *Lume*, um coletivo que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores por difundir sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho e reflexões teóricas.

As experiências vivenciadas nas distintas instituições ficaram corporificadas em minhas ações no campo da dança e foram responsáveis pela transformação da curiosidade pueril em uma curiosidade epistêmica, assim como redimensionaram

⁴ Falecido em 2013, aos 63 anos, vítima de leucemia.

arcabouços construídos entre teoria e prática, entre arte e educação. Passei a perceber o “corpo em sua presentificação potente como intensificação poética a abrir fissuras nas forças estratificadas e gerar nessa ação fluxos libertos e abertos de força” (FERRACINI, 2013, p. 34).

Dialogando com a ideia de Ferracini de corpos como territórios existenciais que estão sempre em trânsito, inseridos pelo estado de dúvida e reorganização constante, resolvo mover meu desejo e corpo para outras direções, outras formas de estruturação das ideias. Junto com mais quatro amigos embarco na aventura para mim inédita: pleitear uma vaga para Magistério Superior, especificamente nas disciplinas Dança e Técnicas Corporais I, II e III. A escolha do estado foi aleatória! Não sabíamos nada da região. Escolhemos o Acre por ser o concurso mais próximo das datas em que podíamos nos ausentar do mestrado. Três não foram aprovados; um conseguiu a aprovação, mas não permaneceu. Trinta dias depois, tomei posse.

Quando pisei nas terras úmidas acreanas, senti o afago de um lugar que está acostumado a receber, percebi a vivacidade e o calor que são próprios da região e, no ímpeto de acelerar a compreensão em relação ao estado, escolhi a literatura de Euclides da Cunha e Márcio Souza, que assinalavam, na maioria das vezes com muita clareza, ambientes, modos e hábitos desse pedaço da Amazônia que me acolhia. Ao entrar em contato com esses textos representativos da literatura, constatei o regionalismo do século XIX, início do século XX, que revelava a existência do herói anônimo na busca do eldorado, preso nas entranhas da floresta, cujo retorno era tão utópico quando a fortuna que se pretendia obter com o látex.

Em um curto tempo, percebi então a importância que o ato de contar histórias tinha, e ainda tem, nessas terras tão distantes dos ditos grandes centros, e aos poucos outras literaturas de expressão acreana, que transitam entre a tradição oral e os contos, revelaram-se para mim como forma literária que cumpre um papel fundamental na cultura local, como é o caso de Florentina Esteves⁵ (COSTA, 2006), uma autora pouco conhecida fora do Acre, mas bastante explorada no âmbito acadêmico, principalmente na região norte. O mesmo ocorreu com os artistas locais acreanos

⁵ Escritora do final do século XX, atuou como professora de francês no Colégio Acreano e na secretaria de educação do estado. Suas obras são inseridas após a batalha da borracha, retratando a vida na cidade e na floresta, bem como o estereótipo do seringueiro.

Helio Melo⁶ (SOUZA, 2013), Juvenal Antunes⁷ (ALBUQUERQUE, 2011) e João Donato⁸ (BITTENCOURT, 2006), todos reconhecidos pela qualidade de suas produções.

Os primeiros anos de docência no curso de Artes Cênicas/Teatro foram exploratórios e, por vezes, conflitantes pela expectativa de que, no ambiente acadêmico, a hierarquia entre áreas de conhecimento fosse mais diluída e de que, por ser um local propício à criação, o gesto inventivo estaria mais ligado ao gesto formativo. Compartilhei muitas angústias e euforias por acreditar na relação entre *formar* e *inventar* – não consigo entender minha função na universidade se não for atravessada por esse agenciamento.

Passei meus últimos nove anos na Amazônia ocidental atrelando minhas vivências éticas e estéticas à Universidade Federal do Acre (UFAC), que está situada no capital do estado, uma terra que, para muitos, até hoje, não existe. Esse lugar me convocou ao diálogo e fez emergir questões como a necessidade da formação técnica ou superior em dança, levando-me a pensar em como contribuir para a construção de procedimentos formativos na área.

Quando olho para trás, lembro-me de quase tudo, mas principalmente da dificuldade de aprendizado de uma cultura tão ampla e rica, exercício longuíssimo e que ainda perpetua, extenso em processo, mas curto por tudo que ainda está por vir. Chama atenção, por exemplo, o fato de que, de todos os docentes do curso de Artes Cênicas, apenas um nasceu no estado; o restante dos professores, oriundos de diversas partes do Brasil, vêm construindo sua trajetória profissional, desafiando

⁶ Hélio Holanda (1926- 2001) foi um artista acreano que reproduzia nas suas obras o trabalho dos seringueiros. Por também ser seringueiro, sofreu com a exploração dos donos dos seringais, além de vivenciar a decadência do Ciclo da Borracha e a expansão da agricultura, da pecuária e do desmatamento. Ele transitou por diversas expressões artísticas (música, artes visuais, literatura e teatro), sempre retratando uma natureza grandiosa e conceitos de uma convivência em harmonia com o homem. Em sua homenagem, o governo do Acre criou um espaço cultural – o Theatro Hélio Melo – com capacidade para 150 lugares.

⁷ Nascido em 1883, no Rio Grande do Norte, e formado em Direito, em Recife, Pernambuco, tornou-se promotor da cidade de Açu, Rio Grande do Norte, e logo depois secretário de saúde do estado. Em 1914, chega a Rio Branco, onde em 1922 lança o livro *Acreanas*, sendo o primeiro livro de poesias do acre. Juvenal Antunes é considerado pela Academia de Acreana de Letras o “príncipe dos poetas acreanos”.

⁸ Nascido em 17 de agosto de 1934 na cidade de Rio Branco, viveu a partir de 1945 no Rio de Janeiro. Passou 12 anos nos Estados Unidos, onde tocou, gravou, arranjou e acompanhou artistas como Astrud Gilberto, Eumir Deodato (com o qual gravou um disco em 1969), Tom Jobim, Dorival Caymmi, João Gilberto, Nelson Riddle (arranjador de Frank Sinatra) e Stan Getz, retornando ao Brasil em 1972.

territórios pedagógicos e também geográficos. A maioria mantém um diálogo constante com a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes (ABRACE) e em menor escala com a Federação de Arte/Educadores do Brasil (FAEB), recebendo apoio de tais instituições.

Lembro, também, que muitos colegas da Pós-Graduação na Unicamp ficaram surpreendidos com a minha escolha de ir para o Acre, tanto que era comum ouvir frases como “você não precisa disso”, “o Acre existe mesmo?”, “você não vai produzir mais!”, dentre outras abordagens envolvendo o quantitativo de índios no estado. Pesquisadores assinalam que menções desse tipo ao estado do Acre iniciaram por volta de 1903, depois que o Brasil comprou o Acre e se comprometeu a construir a ferrovia Madeira-Mamoré, ocasião em que mais de cinco mil operários teriam morrido, por diversos fatores, mas principalmente por doenças tropicais. Tal acontecimento foi tão marcante que pode ser encontrado no dicionário Aurélio (1996), entre as definições do verbete “morrer”, a expressão “ir para o Acre”, assim como “ir para o bebeléu”.

Na tese *Acre, a “pátria dos proscritos”: prisões e destierros para as regiões do Acre em 1904 e 1910*, o autor discorre sobre os possíveis motivos de o Acre, desde sua origem, ser visto como um lugar de não produção, de isolamento ou destierro, ao explanar que, associada às características geográficas, a ideia de uma terra inóspita e inadequada à presença humana estava atrelada às dificuldades de acesso por rios, à distância dos grandes centros e ao envio de pessoas para o Acre como uma forma de punição. Ou seja, provinha daí uma morte simbólica – “geralmente entrava para o rol daqueles de quem não se tinha mais notícias no lugar de onde partira. Isso porque ao ‘ir para o Acre’, perdiam-se, muitas vezes por completo, os laços dos que partiam com aqueles que ficavam” (SILVA, 2010, p. 221).

Euclides da Cunha, por exemplo, explica que o interesse do poder público na época era sanar imediatamente qualquer adversidade, retirando, para isso, os “causadores” de problemas e enviando-os ao Acre, “o que equivalia a expatriá-los dentro da própria pátria. (...) Os banidos levavam a missão dolorosíssima e única de desaparecerem” (CUNHA, 1999, p. 34).

A situação dos degredados tanto da Revolta da Vacina quanto da Revolta da Chibata gerou notas nos tabloides como a do jornal *A Notícia* (27/12/1904), que narrou a partida do navio Itaipava na noite do dia 25 de dezembro de 1904 da seguinte maneira:

Dos porões do navio partiam rumores surdos, gritos, imprecações, blasfêmias (...). Ali, amontoados na maior promiscuidade, crianças e velhos, negros e brancos, nacionais e estrangeiros. Nos porões nenhuma luz! Os 334 condenados, quase nus, debatiam-se nas trevas, com enormes ratazanas que, audaciosamente, os atacavam, cobrindo-os de dentadas. Nos porões os presos sem apoio rolavam uns sobre os outros, magoando-se, escorregando na lama nauseabunda de fezes e vômitos.

Para muitos, o Acre, ainda hoje, é visto como terra sem lei, longínqua e sem desenvolvimento; as piadas, em geral, demonstram um extremo preconceito que advém da imagem ficcional em torno da Floresta Amazônica e das comunidades que a compõem. Em uma época em que a midiatização potencializa fluxos de difusão, o quantitativo de representação que circula em forma de anedotas nas redes sociais defendendo a sua inexistência, as quais são construídas a partir de uma perspectiva que privilegia determinados elementos e processos em detrimento de outros e supervaloriza o que vem de fora, constitui um percurso de negação histórica vivida pelo estado desde a sua origem que, de alguma forma, avigorou meu interesse em estudar e conhecer de maneira mais aprofundada o estado.



Figura 1: Piadas encontradas em diferentes sites na internet que falam da inexistência do Acre ⁹

Paralela a essa questão das recorrentes piadas, no início do meu exercício em sala de aula na UFAC, observei a ausência de prática artística devido a uma preocupação quanto à qualificação acadêmica, o que demonstra, de alguma maneira,

⁹ Fontes: MEME CRUNCH. **O Acre não existe**. Disponível em: <<https://memecrunch.com/meme/473QN/o-acre-nao-existe>> Acesso em: 1 de dezembro de 2016.
DE SEGUNDA À DOMINGO... PELO MENOS NA TEORIA. **ACRE EM FATOS**. Disponível em: <<https://desegundaadomingo.wordpress.com/tag/acre-nao-existe>> Acesso em: 1 de dezembro de 2016.
BLOG DIZEMQUENAOPRESTO. **Terremoto no Acre**. Disponível em: <<http://dizemquenaopresto.blogspot.com.br/2010/05/terremoto-no-acre.html>> Acesso em: 1 de dezembro de 2016.

uma compreensão que deve ser reavaliada quanto à produção de conhecimento (DUARTE, 2004) (STRAZZACAPPA, SCHROEDER e SCHROEDER, 2007) e às várias formas possíveis de pesquisa em arte. Tal pensamento entrava em colisão com toda a bagagem adquirida até aquele momento, que exorava que o artista se torna um profissional no exercício da sua prática.

Em meio a essa inquietação, nasce o grupo de pesquisa e extensão em Artes Cênicas *Nois da Casa*, criado em 2009, com o objetivo de refletir, discutir e combater esse discurso da inexistência, tanto para os que no Acre habitavam quando para os que não viviam no estado. Seus primeiros membros foram alunos de diversos cursos da UFAC, seis integrantes da comunidade e eu, que atuava como coordenadora. Nesse primeiro momento, instituímos não mais responder as piadas na internet, para não estimular infrutíferas questões, e, ao mesmo tempo, incentivamo-nos mutuamente a dar luz a tudo que acreditávamos ser peculiar, “positivo”, atraente e forte ou que tivesse potencial para servir de base para futuras criações práticas e teóricas. Queríamos não só provar que ele existia, mas também usufruir toda a sua potência para criar e discutir sua forma ímpar de permanência no mundo.

As discussões e leituras giravam, então, (e ainda giram) em torno de alguns dispositivos de poder constituídos como dominantes e válidos e principalmente da busca por um estreitamento entre as pesquisas desenvolvidas na universidade e as experiências artísticas presentes no ambiente: queríamos um entrecruzamento que configurasse outra escala de valoração e validação dos conhecimentos e de suas formas de produção. Diante disso, alguns artistas acreanos (músicos, compositores, artistas plásticos e escritores) e suas respectivas obras foram elencados com o único objetivo de conhecer, listar e inspirar futuras produções artísticas e científicas.

Tal tarefa aponta para a proposta defendida pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos de propor uma *poética da relação*, que considere diferentes lógicas e questione estruturas já sedimentadas, proporcionando visibilidade a experiências que se organizam a partir de outras lógicas, isto é, de singularidades locais. A essa proposição foi dado o nome de *ecologias dos saberes*. (SANTOS, 2010).

A ecologia dos saberes procura dar consistência epistemológica ao saber propositivo. Trata-se de uma ecologia porque assenta no reconhecimento da pluralidade de saberes heterógenos, da autonomia de cada um deles e da articulação sistêmica, dinâmica e horizontal entre eles. A ecologia dos saberes assenta na independência

complexa entre os diferentes saberes que constituem o sistema aberto de conhecimento em processo constante de criação e renovação. O conhecimento é interconhecimento, é reconhecimento, é autorreconhecimento (SANTOS, 2010, p. 157).

Nesse sentido, o *Nois da Casa* constitui-se em um espaço de formação experimental cênica, de origem e experiências diferenciadas, mas aglutinadas ao redor da ideia de experimentação em Teatro e Dança Contemporânea e baseadas no anseio por um trabalho autoral e, sobretudo, coletivo – no qual o diretor é, na verdade, um “estimulador” do diálogo e das potencialidades. Tal processo de instrumentalização proporciona a imbricação de outras linguagens, como a música, e outras linhas de estudo da arte da cena, como cenografia, iluminação, figurino, composição do intérprete-ator-bailarino e encenação, vendo indistintamente a importância do trabalho corporal e agregando a composição de cenas e dramaturgia aos seus processos criativos.

Em 2011, o grupo desenvolve personagens a partir do trabalho corporal e estreia a encenação teatral *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, texto escolhido depois de vivenciar a experiência com uma disciplina sobre autor e o cômico popular na UFBA e, também, por perceber a possibilidade de transversalizar em cena alguns aspectos dos textos de Florentina Esteves com o texto nordestino. Adaptação da comédia latina *Aulularia*, de Plauto, *O Santo e a Porca* conta a história de Eurício Engole-Cobra, mas fala também dos costumes e da especificidade do povo acreano. Esse trabalho ficou meses em cartaz na capital, e depois das críticas positivas recebemos o convite para inaugurar como atividade artística principal o primeiro teatro da UFAC, *campus* Rio Branco¹⁰, com capacidade para mais de oitocentas pessoas, assim como para inaugurar o Teatro Universitário do Môa, localizado no *campus* da UFAC em Cruzeiro do Sul¹¹. Outro convite importante que aceitamos foi o de representar a região Norte em 2012 no que, segundo a coordenação do evento, seria o maior acontecimento estudantil da América Latina, ocorrido em Recife¹².

¹⁰ Rádio difusora: Emissora do Sistema Público de Comunicação do Acre. **Inauguração do “Teatro Universitário da UFAC”**. Disponível em: <<http://difusoraam.blogspot.com.br/2012/11/inauguracao-do-teatro-universitario-da.html>> Acesso em 16 de março 2016.

¹¹ Universidade Federal do Acre. **Ufac-Floresta inaugura o Teatro Universitário do Môa**. Disponível em: <<http://www.ufac.br/site/noticias/ufac-na-imprensa/edicoes-2012/outubro/ufac-floresta-inaugura-o-teatro-universitario-do-moa>> Acesso em: 16 de março de 2016.

¹² União Nacional dos Estudantes. **UNE RELEMBRA SUA HISTÓRIA COM ARIANO SUASSUNA**. Disponível em: <<http://www.une.org.br/2014/07/une-relembra-sua-historia-com-ariano-suassuna/>> Acesso em: 16 de março de 2016.

No final de 2012, em seu terceiro ano de existência, o grupo estréia um espetáculo de dança contemporânea, tendo como fonte inspiradora para a montagem as obras do artista acreano Hélio Melo (1926-2001). Nesse trabalho, o grupo busca uma relação pulsante entre o modo de vida do homem da floresta e a dramaturgia na Dança, construindo pinturas moventes em um espaço cênico que mescla lembranças, amores e conflitos sem perder a simplicidade comumente vista nas obras do homenageado. Partituras coreográficas e cenas inteiras repetem-se revelando novas pinturas, sempre carregadas de subjetividade e reflexões sobre tradição e modernidade, ponto de partida e questionamento do fazer artístico de Hélio Melo.

Para essa ocasião, a trilha sonora original é inspirada na cultura regional por meio de dois artistas acreanos - Écio Rogério (professor no curso de Artes Cênicas) e João Veras – que emprestam suas composições feitas com o som da floresta para a realização do trabalho, assim como a cenografia que enriquece a dramaturgia do trabalho criada pela cenógrafa e também professora do curso de teatro da UFAC, Gisela Brugnara, na intenção de conduzir a roteiros de história em que o narrador é o próprio público.

Esse espetáculo ficou em cartaz em 2013 por alguns meses na capital e participou como apresentação artística nos três Fóruns de Dança que o estado realizou, sendo ainda exibido em cinco municípios do estado e na 66ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) em 2014¹³. Além disso, foi contemplado com o Projeto de Circulação, o que possibilitou ao grupo viajar com o espetáculo por nove cidades: Manaus, Boa Vista, Porto Velho, Palmas, Cuiabá, Teresina, Belém, Macapá e São Luís (Anexo 3).

Esse grupo de pesquisa e extensão, durante suas apresentações, intencionava provocar reflexões acerca da construção de conhecimento em arte por meio de processos poético-acadêmicos envolvendo docentes e estudantes e findou influenciando uma conjunção de desejos, que serão mais bem explicitados no quarto capítulo desta tese.

Posso afirmar, assim, que sigo a docência artística atravessada pelo desejo de invenção e permaneço caminhando seguindo as convocações de Deleuze e Gattari, que mencionam que “não há critérios senão os imanentes, e uma possibilidade de vida se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que

¹³ <http://www.sbpcnet.org.br/riobranco/atividades/> acessado em 12 de setembro de 2015

ela cria (...). Não há nunca outro critério senão o teor da existência, a intensificação da vida” (1992, p. 98).

1.1. Delineando os nortes de um estado que existe e resiste

Para entender a dinâmica atual da dança no Acre, é preciso, em primeiro lugar, compreender um pouco da sua história, o que nos obriga a um retorno ao passado. O estado do Acre está situado no extremo oeste do Brasil, ocupando 4% da Amazônia brasileira e constituindo o portão de entrada do Brasil pela Amazônia ocidental. Faz fronteira com o Peru e a Bolívia e representa um território promissor para uma integração não só física, mas também econômica e cultural, entre o Brasil e os países sul-americanos.

Com 164.221 km², o Acre possui florestas primárias em 88% de seu território. Do total de sua extensão, 47% são constituídos de terras protegidas por lei, as chamadas Unidades de Conservação e as terras indígenas. As características geográficas do estado do Acre favorecem situações de isolamento de centenas de comunidades, vilas e até cidades. Seus rios, correndo paralelamente, de sudoeste para nordeste, em direção ao Amazonas, dificultam a ligação por via fluvial entre municípios situados em vales diferentes.

Registros históricos da Comissão Pró-Índio do Acre mostram que, no século XIX, cerca de 50 grupos indígenas diferentes viviam, cresciam e se desenvolviam tendo essa região da floresta como elemento organizador de sua vida social, período denominado pela população indígena como o “tempo das malocas”, uma referência à vida sem contato com o homem branco, pois essas habitações eram enormes e abrigavam várias famílias. Nesse mesmo século, a Europa passava por profundas transformações originadas do desenvolvimento científico e tecnológico motivado pela Revolução Industrial do século anterior, e a crescente demanda pela borracha no mercado internacional transformou essa matéria-prima em uma das mais importantes do mundo; conseqüentemente, a Amazônia, fonte da próspera seringueira, tornou-se palco de inúmeras guerras por disputas territoriais.

Os primeiros exploradores chegaram ao Acre em 1870, fugindo das grandes secas que dizimavam o Nordeste, atraídos por promessas de melhores condições de vida e iludidos com a ideia de autonomia e enriquecimento rápido. Esses sertanejos,

que se viram obrigados a realizar a emigração na tentativa de escapar da miséria, auxiliaram na abertura das terras e, depois, na exploração dos seringais.

Esses sítios de exploração da seringa se solidificaram como principal empreendimento econômico na Amazônia ocidental, devido à valorização progressiva da matéria-prima látex, sendo também encarados pelo governo brasileiro como um caminho para a ocupação territorial de uma região de fronteira na Amazônia disputada pelo Peru e pela Bolívia. Para Ranzy (2008), o seringal passou a constituir o núcleo econômico-social mais expressivo da Amazônia, bem como a primeira grande unidade de produção dessa localidade, tendo em vista sua área geográfica e as grandes transformações no modo de vida da região e de seu povo.



a)Retirada do látex b) Defumando látex para transformar em borracha c) Seringueiros e Porongas
Figura 2: Vida dos seringueiros no Acre ¹⁴

Allegretti (2002) ratifica a ideia de que o seringal era muito mais que um sistema de produção, funcionando como uma instituição fechada com características absolutistas, onde o coronel ditava as ordens e as leis que controlavam os seringueiros e suas atividades; os regulamentos estabeleciam, entre tantas outras coisas, a proibição de qualquer cultivo de subsistência, na intenção de aprisionar os trabalhadores aos conhecidos armazéns, estabelecimentos que mantinham os preços extremamente elevados, em um esquema lembrado pelos seringueiros como “tempo de cativeiro”.

¹⁴ Fontes: ECKERT, Cornelia. História social da borracha, seringueiros do Acre. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 12, n. 25, p. 320-323, Junho 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832006000100022 &lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 2 de dezembro de 2016.

MOULIN, Altier. **As velhas histórias de seringueiro**. Disponível em: <<https://www.Penaestrada.blog.br/historias-de-seringueiro>> Acesso em: 2 de dezembro de 2016.

SOARES, Armando. **O Primeiro Grande Saque Amazônico (III)**. Disponível em:<<http://libertatum.Blogspot.com.br/2016/06/o-primeiro-grande-saque-amazonico-iii.html>> Acesso em: 04 de abril de 2017.

Nesse período, a única atividade de dança que se tem registrada era os bailes que os seringueiros organizavam. De acordo Wolff (2001), no primeiro Ciclo da Borracha, no período de 1870 a 1890, quando ocorreu a primeira migração nordestina, não existiam mulheres nos seringais; somente depois desse momento, mais precisamente entre 1930 e 1940, é que a fixação de famílias aconteceu de fato, mas a presença da mulher ainda era um privilégio. Com a ausência das mulheres, os homens improvisavam seus bailes e dançavam homem com homem, originando encontros festivos que ficaram conhecidos como baile dos seringueiros ou **baile das quatro bolas**. A dança presente então não era o forró como conhecemos atualmente, mas os movimentos eram bem próximos e quase sempre aconteciam acompanhados de instrumentos musicais improvisados com o que os participantes tinham em casa – baldes de recolher leite de seringueira, facão, dentre outros –, como demonstra a obra do artista plástico Hélio Melo, exposta a seguir:



Figura 3: Obra de Helio Melo (1973). Látex PVA sobre compensado. Acervo: Museu da Borracha, Rio Branco-AC.

De acordo com Esteves,

As normas impostas pelo sistema seringal romperam, mesmo que temporariamente, com o padrão de reprodução familiar, levando a um processo por eles interpretados como 'desumanização'. A falta de mulheres ou a proibição da vinda da família eram compensadas pela prática de sexo com animais, pela 'caça' às mulheres indígenas, pelos

crimes violentos na disputa pelas poucas mulheres existentes e pelo incesto entre irmãos. (2010, p. 57)

Nessa empreitada de exploração e ocupação, a presença de grupos indígenas era apontada como entrave para o sucesso dos objetivos territorialistas e econômicos dos negócios; desse modo, por quase três décadas, as correrias¹⁵ foram usadas para perseguir e matar indígenas, com a justificativa de que só matavam aqueles que eram infiéis e os “brabos”, ou seja, os selvagens que não se deixavam amansar. Os índios que escapavam com vida eram aprisionados e obrigados a adotar hábitos do homem branco e a trabalhar no seringal.

O padre francês Constant Tastevin, em suas pesquisas etnológicas pelo Alto Rio Juruá, publicou em 1925 o texto “O Rio Muru”, na revista *La Géographie*, de Paris, com o seguinte epítome:

Nada mais fácil do que acabar com uma tribo incômoda. Reúnem-se de 30 a 50 homens, armados de carabinas de repetição e munidos cada um com uma centena de balas, e, à noite, cerca-se a única maloca, em forma de colmeia de abelhas, onde todo o clã dorme em paz. No nascer do Sol, na hora em que os índios se levantam para fazer a primeira refeição e os preparativos para a caça, um grito convencional dá o sinal, e os assaltantes abrem fogo todos juntos e à vontade. Pouquíssimos sitiados conseguem escapar: levam-se as mulheres e as crianças que podem ser pegas vivas, mas não se perdoam os homens que, por sua vez, se mostram sem medo e indomáveis (FEM, 2010).

Paralelamente a esse processo violento de ocupação, uma crise provocada pela Guerra do Paraguai (1864-1870) exigiu uma atitude da diplomacia brasileira, que isolou o Paraguai para dificultar sua associação aos povos de língua espanhola. Para tanto, foi assinado com a Bolívia um tratado que indicava que todo o território do Acre atual seria reconhecido como boliviano, a fim de assegurar a neutralidade daquele país no conflito com o Paraguai.

Com essa garantia oficial do tratado, o governo boliviano estabeleceu seu sistema fiscal e, em todo o território demarcado pelo acordo, modificou a administração e os métodos de trabalho já estabelecidos pelos habitantes brasileiros dos inúmeros seringais. Reis (1965) dimensiona a realidade da época em números:

¹⁵ “Para os povos indígenas era o início de um período de perseguição, aprisionamento e morte: o tempo das correrias. Inconformados com a presença deles na região, os donos dos seringais contratavam expedições armadas (correrias) para exterminar os habitantes das aldeias, principalmente os homens, e aprisionar mão de obra para os seringais. As correrias marcam um tempo longo (mais de três décadas) de extrema violência aos povos indígenas do Acre”.

[...] a marcha povoadora, em verdadeiras ondas humanas, dilatou-se, precipitou-se, em 1899, quando os bolivianos se instalaram em Puerto Alonso, o povoamento, no rio Aquiri; do que informa o relatório da primeira autoridade estrangeira era realizado quase unicamente por brasileiros.

Um descontentamento generalizado tomou conta da população local, que, em ação coletiva, negou-se a compactuar com os altíssimos tributos impostos por bolivianos e também se sublevou à evidente demonstração de desinteresse do governo brasileiro pela vida dos que ali viviam e trabalhavam. Esse impasse virou assunto nas rodas de conversas de intelectuais e nas páginas dos jornais de Manaus e Belém.

Um dos jornalistas e juristas que assinava com frequência as matérias em relação à “questão do Acre” era Luís Gálvez Rodríguez de Arias, espanhol de Cádiz, descendente de nobres e acostumado a transitar entre políticos e a desfrutar de grande influência por ter atuado no corpo diplomático da Espanha, servindo também na embaixada de Roma e Buenos Aires. No Brasil, esse jornalista começou a trabalhar na embaixada da Bolívia e, nesse ofício, tomou conhecimento do interesse boliviano em arrendar as terras para os norte-americanos. Nesse contexto, “De posse de tamanhas revelações que tanto afetavam o Brasil, minha pátria adotiva, que sempre procurei honrar, não duvidei em denunciá-las a quem de direito competia” (Luís Gálvez apud TOCANTINS, 1979, p. 256).

De acordo com Bezerra (2016), Gálvez adentrou ao campo de guerra no momento em que os seringalistas, preocupados com a situação do possível arrendamento, precisaram encontrar um personagem que reunisse as características políticas necessárias para dar uma definição à questão da libertação do Aquiri¹⁶.

A escolha recaiu sobre Gálvez por já estar envolvido com a questão do Acre, inclusive, o mesmo estava ligado à junta revolucionária do Acre, organizada desde 1899 e da qual era representante nos estados do Pará e Amazonas. De Belém, onde adquiriu grande fama como jornalista notadamente da causa acreana, Gálvez transferiu-se para Manaus, tendo recebido apoio do governador Ramalho Júnior para a concretização de sua meta: lutar contra os bolivianos. De Manaus, viajou para o seringal São Jerônimo, onde, juntamente com os componentes da junta revolucionária do Acre, marcou a data de 14 de

¹⁶ O nome *Acre* origina-se de *Áquiri*, transcrita pelos exploradores dessa região a partir da palavra *Uwakuru*, que pertencia ao dialeto dos índios Ipurinã.

julho para proclamar o Estado Independente do Acre. (BEZERRA, 2016, p. 36).

Dessa forma, no dia 14 de julho de 1899, em uma homenagem aos 110 anos da Queda da Bastilha¹⁷, marco simbólico da Revolução Francesa, Luís Gálvez proclamou a criação do Estado Independente do Acre, e, para evitar a possessão estrangeira, uma nova organização política e social foi instituída, e as leis anteriores, substituídas pelas brasileiras.

Para Ranzy (2008), sob o lema “Pátria e Liberdade” o governo de Luís Gálvez idealizou propostas modernas para aquela época, visando organizar a máquina administrativa da nova unidade política a partir de preocupações sociais e ambientais. Tal forma de governo, em muitos aspectos, foi contestada por contrariar os interesses políticos e econômicos da classe mais abastada, mas foi favorável aos brasileiros que lá estavam radicados, proporcionando organização de ministérios, criação de escola fluvial para os filhos dos seringueiros, regulamentação das técnicas de extração da borracha, proibição da exploração predatória das seringueiras, incentivo à agricultura e criação do hino e da bandeira do Acre, ambos adotados oficialmente até hoje.

De acordo com Bezerra (2016, p. 72), “de maneira metafórica e poética, o Acre passou a ser um *astro na nossa bandeira / que foi tinto com sangue de heróis / Adoremos na estrela altaneira / o mais belo e melhor dos faróis*” (grifo nosso). Esse trecho do hino, composto em 1903 pelo médico e poeta Francisco Cavalcanti Mangabeira, resume um discurso construído a partir de um olhar positivista sobre o nascimento do Acre.

As cores da bandeira do Acre são as mesmas que compõem a bandeira do Brasil, e não por acaso foram escolhidas por ratificarem a ideia de pertencimento: a estrela, sendo assentada no canto superior esquerdo, representa a luz intelectual que orientou a incorporação do Acre ao território nacional, o sangue dos bravos que lutaram pela anexação da área e a “estrela solitária” que se juntou tardiamente ao restante das estrelas da bandeira nacional.

¹⁷ A Bastilha era uma fortaleza situada em Paris, no século XV, que foi transformada pela monarquia francesa em uma prisão de Estado, ou seja, um local onde eram presos aqueles que discordavam ou representavam uma ameaça ao poder absolutista dos reis. Durante a Revolução Francesa (1789), a fortaleza foi atacada e tomada pelos revolucionários, em 14 de julho, e os presos políticos foram libertados. A Queda da Bastilha tornou-se um marco e um símbolo da queda da monarquia francesa, sendo, inclusive, o dia 14 de julho escolhido pelos franceses como feriado nacional e data de celebração da Revolução Francesa.



Figura 4: Bandeira do estado do Acre¹⁸.

O duelo era conhecido: de um lado, a articulação boliviana com grande interesse e investimento estrangeiro, na época liderada pelo filho de Theodore Roosevelt, então presidente dos Estados Unidos; e, do outro, um contingente de brasileiros que imaginava viver em um território muito mais brasileiro que boliviano. Em meio a poderosos interesses e diante da pressão internacional, o governo brasileiro decidiu acabar com a República do Acre, e assim, em 15 de março de 1900, Gálvez era levado do Acre por militares, pondo fim à ímpar e extraordinária experiência do Estado Independente. Depois desse episódio, o governo brasileiro devolveu as terras à Bolívia.

É nesse mesmo momento que o ex-governador do Acre Ramalho Júnior financia a Expedição dos Poetas, na intenção de expulsar os bolivianos e retomar o Acre. O levante intelectual, no entanto, é derrotado rapidamente. Temerosos da atitude boliviana em conceder plenos direitos aos norte-americanos, os acreanos convocam para aderir à causa acreana o jovem militar Plácido de Castro, com vasto conhecimento em estratégias de guerra, tendo chegado a atingir a carreira de major e sido apontado como um dos poucos capazes de defender e fazer valer as reivindicações dos que ali permaneciam trabalhando.

¹⁸ Fonte: ALMA ACREANA: FILOSOFIA-LITERATURA-ACREANIDADES. **Bandeira do Acre**. Disponível em: <<https://almaacreana.blogspot.com.br/2010/03/bandeira-do-acre.html>>. Acesso em: jul. 2015.

Apesar de as terras terem sido devolvidas formalmente à Bolívia, na prática poucas coisas se modificaram sob a perspectiva das relações transnacionais de fronteiras e de migrações urbanas. Nesse sentido, embora se reconheça a influência boliviana em termos culturais, ela é infinitamente menor do que a dos nordestinos, não tendo sido encontrado, de acordo com a bibliografia levantada e reexaminada sob questionamentos atualizados, nenhum registro que evidencie uma fusão ou aculturação significativa no que diz respeito à dança.

Plácido, aceita a árdua missão e começa a ensinar noções militares aos seringueiros, travando uma luta diária com as condições primitivas de transporte, comunicação e despreparo militar dos seringueiros voluntários. Apesar de todas as dificuldades impostas pelo ambiente e pela carência de recursos bélicos, eles conseguem derrotar o exército formal boliviano, e a “Revolução Acreana” ganha notoriedade, conforme se pode confirmar pela citação transcrita a seguir:

No Congresso, na imprensa, no seio das associações científicas mais preponderantes, por toda parte, vozes as mais autorizadas levantaram-se em favor da reivindicação do Acre, que os acreanos com os maiores sacrifícios de sangue e dinheiro estavam realizando, ao desamparo dos poderes públicos. Tornara-se uma revolução genuinamente nacional a revolta dos seringueiros. (COSTA, 1974, p. 92)

Em 1903, quando a vitória da Revolução Acreana passa a ser conhecida por todo o território nacional, o diplomata Barão do Rio Branco, então ministro de Relações Exteriores, inicia diálogos diplomáticos com o objetivo de oficializar o domínio brasileiro. Como resultado dessas negociações, o Brasil comprou as terras dos vizinhos e assumiu de forma integral os limites territoriais do Acre, mediante o tratado de Petrópolis, que não só colocou fim à Guerra do Acre, como também fez o Congresso Nacional reconhecer oficialmente a existência do território do Acre.

Essa nova estrutura exigiu mudanças políticas e administrativas. Assim, em 1904, o Acre tornou-se Território Federal (Decreto n.º 5.188, de 07 de abril de 1904), sendo administrado pelo Presidente da República no Rio de Janeiro, então capital do nosso país, a mais de 4.000 km de distância, em uma época em que a comunicação e o transporte eram muito difíceis.

O regime de Território Federal foi um regime de exceção que, na prática, transformou os acreanos em cidadãos de segunda categoria, já que, mesmo pertencendo ao país, não podiam participar por vias democráticas das decisões que

influenciariam diretamente o destino do Acre; ou seja, durante todo o período de Território Federal (1904-1962), a região não tinha representação política e também não ficava com nenhum dos impostos arrecadados. A lógica de exploração continuava, assim como, de alguma forma, a exploração de bens naturais continua até hoje¹⁹.

Vale lembrar que, durante esse período em que o Acre ficou como Território Federal, a Revolução Russa e a Primeira e Segunda Guerra aconteceram, eventos que, segundo Alvarenga (2007), causaram uma verdadeira diáspora de artistas, entre eles profissionais de dança que eram integrantes de grandes companhias e não retornaram ao seu país de origem. Como um dos vários exemplos, pode-se citar Maria Olenewa, uma artista nascida em Moscou, cujo empenho possibilitou a criação da primeira escola de dança ligada a um teatro oficial em 1927, impulsionando mais tarde a oficialização, em 1931, da “Escola de Dança Clássica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro” com o objetivo de criar um corpo estável de balé. “Nas décadas de 30, 40 e 50 será formada a primeira geração de bailarinos que, disseminarão, em distintas temporalidades, a dança clássica, em diferentes estilos, por vários estados brasileiros”. (ALVARENGA, 2007, p. 62). O Acre, por sua especificidade, não foi um desses estados.

Os índices de produção fornecidos por Arthur Reis para o período de 1890 até o ápice do Ciclo da Borracha ajudam a evidenciar a importância do Acre na economia do país, principalmente enquanto permaneceu como Território Federal (REIS, 1965, p. 65), como mostra o gráfico a seguir:

¹⁹ No livro *(Des) envolvimento insustentável na Amazônia Ocidental*, Elder Andrade de Paula, professor e pesquisador da Universidade Federal do Acre, compartilha o resultado de uma tese de doutorado defendida em fevereiro de 2003 na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que advoga que as duas atividades mais predatórias realizadas na região eram a pecuária extensiva de corte e a exploração.

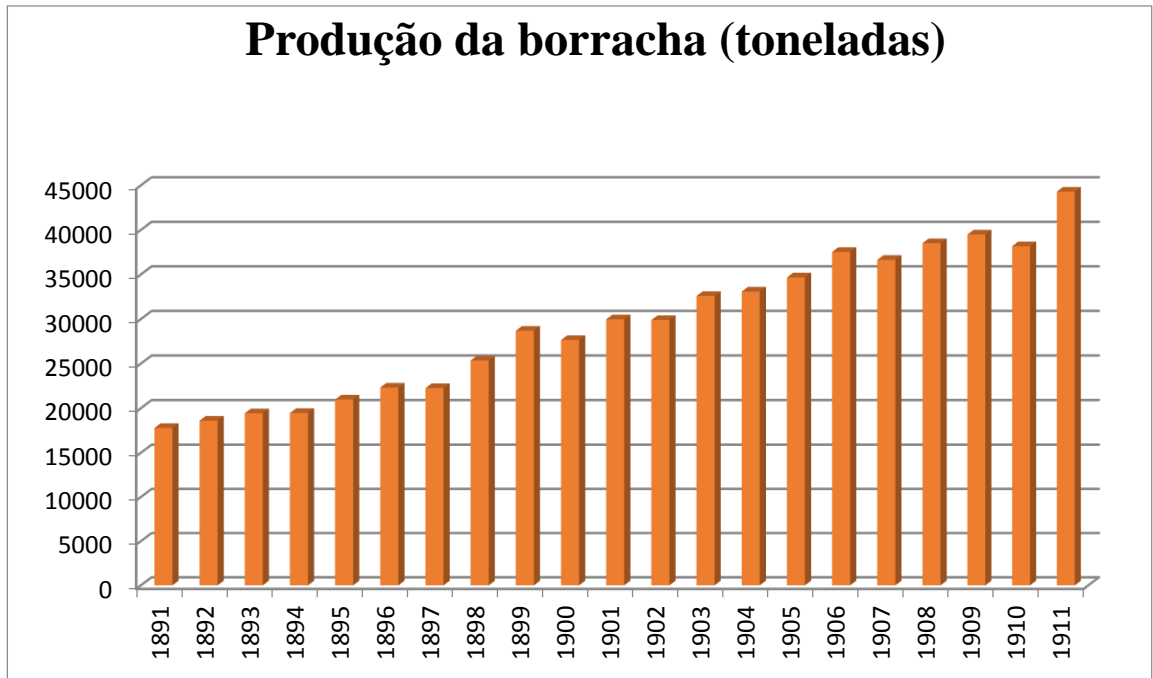


Figura 5: Produção de borracha entre os anos 1892 e 1911.

Nessa época, no centro do país, havia um grande interesse sobre o mundo amazônico, por este ter se transformado no maior polo de extração e exportação de látex do mundo, gerando uma alta movimentação financeira. Contudo, pouquíssimos recursos ficavam na região, e ainda existia a conflituosa questão das fronteiras amazônicas, o que justifica a parca produção cultural na região, mesmo em um período tão rico economicamente.

De acordo com Ranzy (2008), quando se fala em Amazônia, constatamos que a economia do Acre apresenta aspectos que permitem singularizá-la das demais regiões em função da especificidade de sua formação e de seu caráter exclusivamente extrativista:

O Acre surgiu em função da economia extrativa da borracha. Mesmo assim, e independente dos rudimentares processos técnicos que envolvem a tarefa extrativista e das condições desafiadoras que marcaram a região na sua primeira fase, sua capacidade produtiva se apresentou crescente, permitindo a investida de sua conquista efetiva e de organização político-social do novo meio, assegurando ao Brasil, condição ímpar de liderança em termos mundiais na produção de borracha. (ALLEGRETTI, 2002)

Esse caráter de produção próspera e extremamente específica não permitiu uma superação em relação à grande crise enfrentada quando os consumidores europeus elegeram a produção nacional asiática como mais lucrativa. O Brasil perde,

então, a liderança na produção e vê o preço do látex cair no mercado, o que acentuou ainda mais a diferença entre as classes dominantes e os seringueiros.

A impotência pós-1913 para encontrar novas saídas, em um quadro socioeconômico dependente, com a imprevista diminuição de produção, gerou um retrocesso econômico, mas também gerou significativas mudanças sociais, como a mobilidade de relações e o surgimento do seringueiro autônomo. Nesse contexto, na diversidade de informações produzidas a partir da institucionalização da representação política dos seringueiros, como ocorreu por meio do Sindicato de Trabalhadores Rurais (STR) e do Conselho Nacional de Seringueiros (CNS), percebemos que as décadas seguintes, pós-crise, foram marcadas por diversas intervenções do governo e uma imensa migração dos seringais para as periferias da cidade causada pela venda das antigas *colocações*²⁰ e pela chegada dos “paulistas”²¹.

A data de 1962 ficou marcada na história: o Acre foi o primeiro Território Federal a se tornar estado. Ou seja, o território do Acre foi elevado à condição de estado somente nessa data, movimento que permitiu que finalmente os acreanos tivessem sua Constituição e pudessem eleger seus governadores e deputados no Congresso Nacional. Infelizmente, um golpe militar, dois anos depois, interrompe a tardia democracia acreana, e diversos parlamentares acreanos são cassados e destituídos do poder.

Nesse sentido, é possível afirmar que a identidade do acreano está intimamente ligada a essa memória de luta e de ânsia de pertencimento. Nas palavras de Nilton da Silva, “a grande obra que nos foi legada pelos povos das florestas se compõe de uma rica e complexa engenharia política e uma invejável capacidade de resistência” (SILVA, 2010, p. 65).

Nesse mesmo ano em que o Acre finalmente consegue se tornar estado, precisamente em setembro de 1962, vários outros estados já em sólida situação, como Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio Grande do Sul, São Paulo e Paraná, reúnem-se no primeiro *Encontro das Escolas de Dança do Brasil*. De acordo com a Alvarenga (2007), foram eventos como esse que continuaram acontecendo que deram

²⁰ Colocação: área do seringal onde a borracha era produzida; lugar onde também se localizava a casa do seringueiro. Um seringal possuía várias colocações.

²¹ De acordo com Esteves (2010), em seu livro *Do “manso” ao guardião da floresta*, na classificação dos seringueiros, o termo “paulistas” indicava, para os empresários do sul do país, grupos econômicos representantes do capital financeiro, grandes latifundiários e médios proprietários do sul e sudoeste que, atraídos pelo fator especulativo da terra, dirigiam-se para a região.

visibilidade nacional a todo um trabalho que, há muito, vinha sendo realizado em termos de dança cênica.

Em solos acreanos, a expropriação do seringueiro acontecia sempre atrelada a um discurso político que exaltava o espírito empreendedor dos fazendeiros, apresentando-os como representantes do “progresso” na ocupação de terras “ociosas”, como detentores de condições de “salvar” o estado do atraso tecnológico e da pobreza. Para ceder lugar a essa “modernidade”, muitos incêndios criminosos, ameaças e torturas aconteciam aos que se negavam a abandonar tudo que lhes conferia sentido e substância.

As maiores mudanças nessa situação ocorreram a partir da década de 1970, quando os seringueiros não tinham mais suas colocações nem os recursos naturais como fonte de sobrevivência, inserindo-se em um processo de transformação de percepção da realidade baseado na construção coletiva da invalidação do fazendeiro e de seus métodos de desmatamento. A esse respeito, Esteves esclarece que “o reconhecimento de interesses comuns levou a procura de seu par social, fazendo surgir os companheiros de luta, a comunicação e a unificação da linguagem em torno da luta pela manutenção da floresta em pé” (2010, p. 125). Esse reconhecimento do inimigo comum colocou em evidência as relações de propriedade, antes não tão claramente percebidas por conta do entendimento de apadrinhamento que se tinha com os antigos coronéis, e impôs uma nova forma de socialização mediante as representações coletivas e a defesa do patrimônio.

Os incentivos governamentais presentes nessa época para a conversão da floresta em grandes projetos empresariais de produção pecuária vão de encontro às aspirações de milhares de famílias espalhadas pelos antigos seringais, que requerem a legitimidade do espaço, entendendo-o como incorporada à identidade do seringueiro. Esse choque de interesses projetou lideranças populares e sindicais como a de Chico Mendes, que estava preocupado com a exploração desenfreada da Floresta Amazônica e a precária situação dos seringueiros.

Chico Mendes nasceu no seringal Porto Rico, em Xapuri, e como filho de seringueiro passou sua infância e juventude “cortando seringa”, sem acesso a nenhuma escola. Aprendeu a ler aos dezesseis anos com um refugiado político que morava próximo da colocação da sua família e participou ativamente da fundação do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Xapuri, organização que mais tarde assumiu como presidente.

Em 1985, Chico Mendes lidera o Primeiro Encontro dos Extratores de Látex e cria o Conselho Nacional dos Seringueiros, uma organização não governamental voltada a defender as condições de vida e trabalho das comunidades que dependiam da floresta. Nesse período, sua proposta de “União dos Povos da Floresta” pretendia atrelar os interesses de indígenas e seringueiros em um projeto que incluía a criação de *reservas extrativistas* para preservar as áreas indígenas e a floresta, assim como a execução de uma reforma agrária para beneficiar os seringueiros.

Essa luta em favor da preservação da floresta atingiu repercussão internacional, e, dois anos mais tarde, Chico Mendes proferiu um discurso em defesa dos direitos humanos e pelo respeito à floresta na reunião do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), em Miami, Estados Unidos, denunciando o desmatamento e ratificando a necessidade de suspensão do financiamento para a construção da BR-364, que atravessava o estado de Rondônia e chegaria ao Acre. Dois meses depois, o financiamento foi suspenso, e o BID exigiu do governo brasileiro um estudo do impacto ambiental na região.

No mesmo ano, Mendes recebe da Organização das Nações Unidas (ONU) o Prêmio Global 500 de Preservação Ambiental, na Inglaterra, e a Medalha de Meio Ambiente da *Better World Society*, nos Estados Unidos, o que possibilitou retirar da invisibilidade e da condição de inaudíveis comunidades inteiras descendentes das diásporas que constituíram as Amazônias. Chico Mendes, como líder político, conseguiu transcender sua localidade; entretanto, na mesma proporção com que ele conquistava o respeito internacional, aumentavam também as ameaças de morte no Acre, assim como a violência policial para com os seringueiros e os *empates*²², que terminavam em prisões.

Como resultado desse movimento de articulação internacional, juntamente com os povos indígenas e as organizações nacionais que advogavam que os benefícios derivados da manutenção da floresta eram maiores do que o valor que se obtinha com a sua derrubada, foram criados os Projetos de Assentamento Extrativistas (PAE) e as Reservas Extrativistas (RESEX), que são um tipo de assentamento em Unidades de Conservação.

²² O empate foi uma forma de luta pacífica para impedir o desmatamento da Floresta Amazônica. Nessas ocasiões, a comunidade mobilizava-se em mutirão sob a liderança de Chico Mendes e outros líderes, direcionando-se para a área que seria desmatada pelos pecuaristas. Os participantes do empate colocavam-se, juntamente com crianças, mulheres e idosos, na frente das árvores, impedindo sua derrubada.

Chico Mendes foi assassinado com tiros de escopeta por Darci Alves a mando do pai, o fazendeiro Darli Alves. Pai e filho foram condenados em 1990 a dezenove anos de detenção. O julgamento, que atraiu a atenção da imprensa de todo o mundo, foi concluído em 15 de dezembro, dia do aniversário de Chico Mendes, que faria 46 anos.

Mesmo depois de sua morte, percebe-se que o maior legado deixado por ele ao estado é o discurso de repensar a dominação humana como condição de progresso e a insistência em discutir o mundo a partir de seus lugares de origem, em um universo globalizado caracterizado pelas universalidades cerceadoras da alteridade das culturas.

As resistências tão bem representadas por Chico Mendes ecoaram nas manifestações culturais e sociais do estado, originando embates travados nos seringais que lutavam por direitos territoriais e ambientais, o que, por sua vez, impulsionava a luta por uma imprensa forte e cultural. As transformações nos meios sociais intensificam o jornalismo cultural do estado, que se confunde com o surgimento dos primeiros movimentos artísticos.

Depois do advento da Rádio, com informações do país e do mundo, e da implantação do primeiro jornal diário do estado, *O Rio Branco* (1969), podemos verificar por meio dos jornais da época que o movimento de atividades cinematográficas era muito frequente na década de setenta. Segundo historiadores e artistas, é nesse período que atividades envolvendo Artes Cênicas/Teatro começam a despontar como reflexo de uma leitura “crítica da realidade brasileira com apresentações tanto de textos literários de autores nacionais como internacionais” (BEZERRA, 1993, p. 66).

Também nesse período começaram a acontecer muitos registros e manifestações nas Artes Plásticas, com ênfase às paisagens amazônicas. Tal contexto logo abarcou a 1ª Exposição de Pinturas de Artistas Acreanos, evento que ocorreu com incentivo de um jornal local.

Depois dessa primeira exposição e do advento da criação da Universidade do Acre²³, muitas exposições usaram a instituição para suas atividades. Nos anos seguintes, as exposições tornaram-se mais frequentes com a criação e recriação de

²³ A Universidade foi criada em 1971, tendo se tornado entidade Federal em 1974.

importantes espaços como o Sesc/Acre²⁴, o Cine Teatro Recreio²⁵ e o Teatro Plácido de Castro²⁶.

Todos esses espaços incentivaram e deram suporte arquitetônico a vários acontecimentos culturais, como os memoráveis Festivais Acreanos de Música Popular Brasileira, que movimentavam o estado nos anos 70 e 80, chegando a tocar mais de 160 músicas. O primeiro festival aconteceu em 1976, sendo sucedido por uma série de edições realizadas até o início dos anos 2000. Esses festivais foram basais na constituição de um conceito de autoria musical local com a qualidade e diversidade que percebemos nos dias atuais.

Nesse contexto, foi criado o Cineclubes Aquiry, em 1976, por artistas e intelectuais, que também contribuíram indiretamente para a realização do respeitado Festival Internacional Pachamama, evento que teve sua primeira edição em 2010, no mesmo ano em que foi inaugurada a rodovia interoceânica na intenção de fazer a integração cultural e artística entre os países da fronteira. Esse festival cresceu e se conectou com toda a América Latina, sendo considerado em 2014 um dos 25 novos festivais mais promissores do mundo, segundo a Revista Latam Cinema.

No que se refere às artes cênicas/teatro, identificamos o surgimento de grupos teatrais a partir de 1960, mas somente na década seguinte aconteceu a consolidação desses primeiros grupos, marcada pelo início de sua profissionalização – inclusive, determinados grupos tiveram uma longa permanência histórica no estado e são ativos na atualidade. Os artistas envolvidos nos primeiros processos de formação e consolidação do movimento estimularam a criação da Federação de Teatro Amador do Acre (FETAC) em 1978.

²⁴ O Sesc no Acre iniciou suas atividades no dia 21 de janeiro de 1977, em sede provisória, nas proximidades da atual Igreja Batista do Bosque, onde permaneceu por pouco tempo. Em 1983, houve a compra da sede no centro, onde permanece até os dias atuais. Acessado em março de 2015 <http://www.sescacre.com.br/o-sesc-acre/nossa-historia/>.

²⁵ Instalado no prédio do extinto Cine Édén em 13 de junho de 1948, o Cine Teatro Recreio é um cineteatro erguido em alvenaria e madeira no período áureo da borracha. Somente em 1987, foi restaurado para promover eventos culturais. Acessado em março de 2015. Disponível em: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/cine-teatro-recreio-rio-branco-ac/>.

²⁶ Construído em estilo moderno em 1990, com capacidade para 493 lugares e 120 vagas para estacionamento, seu interior tem toda uma decoração no estilo de artefato de entalhamento que registra elementos da cultura acreana com a arte de marchetaria. Disponível em: Portal de Informações do Governo do Acre - Acessado em 16 de março de 2016.

Segundo Calixto, em seu livro *A Cidade encena a Floresta*, durante as décadas de 70 e 80, existia uma corrente ideária que conduzia as produções cênicas focando os acontecimentos políticos e históricos acreanos que se misturaram com os discursos sobre o imaginário e os mitos locais. Ou seja, “havia um elo que mantinha esses grupos em constantes atividades no cenário teatral: a construção de um discurso sobre a realidade local, sobre a história dos habitantes da floresta”. (Marques 2005, p. 81).

Já em relação às artes cênicas/dança, poucos registros foram encontrados do movimento dessa época. Somente dez anos depois da criação da Federação de Teatro do Acre, precisamente em 1988, aconteceu a 1ª Mostra de Dança do Acre – Acredança – no Cine Teatro Recreio, coordenada por Antônio Alcântara. Outras edições não consecutivas também aconteceram até 2004.

Analisando dezenas e dezenas de exemplares da coluna cultural *A cidade se diverte*, do jornal *O Rio Branco*, um dos maiores veículos de comunicação impressa do estado, assinada por Chico Pop, que registrava a vida cultural da cidade especialmente nas décadas de 70 e 80, notamos que, ao contrário da música, do teatro e do cinema, a dança pouco aparecia. Os escassos registros diziam respeito à dança de rua, aos bailes da cidade e a grupos folclóricos.

Nos anos 90, as capitais que mais influenciavam o Acre estavam vivendo uma efervescência na área da dança. A estruturação do Rio de Janeiro como polo do balé clássico se manteve, mas isso não dificultou a instauração de um movimento de dança contemporânea nessa década, com destaque para artistas como Márcia Milhazes, João Saldanha e Paulo Caldas. Parte desses artistas tiveram suas obras acolhidas pelo potente Panorama de Dança Contemporânea (1991), que hoje é conhecido como Panorama Rio Arte de Dança.

Em São Paulo, o cenário não era diferente. Depois da consolidação do, hoje tradicional, Encontro Nacional de Dança (ENDA), surgia o MTD - Movimento Teatro-Dança 90, no ano de 1993, integrado por artistas e intelectuais que se uniram para a estruturação da Cooperativa Paulista de Bailarinos-Coreógrafos (CPBC) em 1995.

O Ceará, por sua vez, embora comumente não faça parte dos grandes eixos econômico-culturais do país, está entre as capitais mais influentes para o Acre, devido à migração nordestina. Na área da dança, muitas professoras, proprietárias de escolas e diretoras de grupos nasceram e/ou fizeram sua

formação na região, fomentando, nos anos 90, o surgimento da Bienal de Dança do Ceará (1997) e do Colégio de Dança - Instituto Dragão do Mar (1998), ambos sediados em Fortaleza, onde também se encontra a premiada Escola de Dança e Integração Social para crianças e adolescentes.

No Acre, as danças populares e o *hip-hop* permaneceram presentes e extremamente fortes também nos anos 90; no entanto, nessa época as escolas de dança começam a aparecer e oferecer o balé clássico, o *jazz* e o sapateado, já com estruturas arquitetônicas apropriadas, como pisos de madeira, espelhos e barras. Alguns alunos dessas escolas testemunham e integram a primeira geração de bailarinos e coreógrafos que hoje são figuras representativas e que contribuem para a formação e preparação corporal para a dança cênica. É importante notar que, durante essa década, surge um número razoável de profissionais, parcerias consolidam-se, e coreógrafos despontam, mas o ensino de preparação para a técnica artística ainda é predominantemente clássico. Apesar dessa falta de multiplicidade, escolho essa década para iniciar meu recorte, por ter encontrado nesse período os primeiros espetáculos cênicos do estado e por perceber ações mais comprometidas com a formação em dança que me interessava abordar.



2

Escolha da cartografia como método de pesquisa.



Nesta pesquisa, optamos pela cartografia como método de pesquisa por entender que tal método é adequado à leitura de uma realidade em movimento, propiciando uma proposta que ultrapassasse a simples geração de informação ao proporcionar o desafio de expor o perfil do estado, mesmo que transitório, em um processo de construção de conhecimento. Nesse sentido, o presente capítulo apresenta a cartografia não como um caminho, mas como um modo de pensamento que indica método e objeto como figuras correlativas, produzidas em um mesmo movimento dentro de uma estratégia bastante flexível.

Trata-se, assim, de olhar para a região e buscar uma topografia bem mais complexa que a geográfica, uma vez que o objeto de registro é dinâmico. Essa cartografia que intencionamos desenvolver reverte o sentido tradicional de caminhar, sem pretender alcançar metas prefixadas (*metá-hódos*)²⁷; porém não abre mão de uma direção, o que convoca o pesquisador a um exercício cognitivo peculiar, já que acompanha percursos poéticos que requerem uma cognição inventiva de mundo.

Para melhor entendimento dessa proposta, buscamos referências no conceito de cartografia apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1995), em Suely Rolnik (2014) e em outros autores que defendem que o sentido está em acompanhar um processo, e não em representar um objeto, operando no entendimento de não unificação e de planos de composição de elementos heterogêneos.

Esse método da cartografia é designado pelos autores como rizomas, isto é, sistemas acentrados, não hierárquicos, que realizam conexões, ligamentos e junções. Rizoma é aliança, movimento transversal, que procede por variação, expansão, conquista e captura. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra no meio, entre as coisas, *inter-ser, intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 36).

A cartografia é da ordem do rizoma, e em *Mil platôs* (1995) Deleuze e Guattari desenvolvem uma percepção de rizoma fazendo ligações com a cartografia. A ideia de rizoma foi inspirada em uma “metáfora botânica”, intencionando mostrá-lo como um tipo de modelo de funcionamento que opera a partir de princípios não unitários, totalmente abertos para a multiplicidade e para direções variáveis, criando redes móveis e propondo jogos de relações.

Segundo Costa (2011), foi somente nos anos 1960 e 1970 que a produção artística voltou novamente sua atenção à cartografia, tratando esteticamente de ícones, mapas, bandeiras e símbolos

²⁷ A pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas de partida.

vinculados à geopolítica. Um dos precursores dessa apropriação estética dos mapas foi o artista Jasper Johns, que em *Map* (1961) recriou o mapa geopolítico dos Estados Unidos e produziu uma pintura enérgica que desorienta o olhar perscrutório e analítico daquele que observa sua imagem cartográfica. Apesar de preservar as proporções e escalas dos estados, Johns reinscreve a posição do espectador diante de seu *Map*: ao invés de procurar fronteiras, divisas ou orientações, somos tomados pela volúpia da pintura e simplesmente convidados a vê-lo, senti-lo, fruir das cores e de seu movimento de maneira mais subjetiva, reposicionando o mapa entre o objeto familiar e um traço imaginário. Em 1967, Johns passou a ser consultor artístico e cenógrafo de Merce Cunningham, a partir de *Walkaround time* (1968), que mostra as primeiras afinidades de ideias entre a dança contemporânea e esses novos olhares para a cartografia (TERRA e GUZZO, 2015).

Gomes (2004, p. 69) ratifica essa visão de Costa ao afirmar que “o tema dos mapas como meios de comunicação e como linguagem gráfica já tinha crescente espaço” no campo científico na década de 70, o que levou, na década seguinte, a um “questionamento do conceito e do estatuto de objetividade dos mapas”. Alguns artistas contemporâneos endossaram esse entendimento dos mapas como suporte e linguagem e aproximaram-se da cartografia tentando criar novas formas de aferição.

O trabalho do cartógrafo dá-se no desembaraçamento das linhas que compõem o mapa, linhas de força e de subjetivação; dá-se no estudo da dimensão processual da subjetividade, que requer, primordialmente, a habitação do território investigativo e a implicação do pesquisador no trabalho de campo de forma transversal. A realidade cartografada são mapas. Conforme esclarece Deleuze,

[...] o mapa é aberto, conectáveis em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revestido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (1995, p. 22).

Deleuze ampara os nossos entrosamentos com a questão e discorre sobre os modos de fazer que engendram os modos de existir:

Acreditar no mundo é o que mais nos falta; nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele. Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmos pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volumes reduzidos (DELEUZE, 1992, p. 2018).

A cartografia não pretende ser um modelo de caminho ideal para conhecer as coisas do mundo, mas um modo de pensamento que se desdobra, que se adapta aos

desníveis; uma figura da exploração que se faz potente pela multiplicidade das formas de conexão e de avaliação do que está dentro e do que está fora.

Nesse sentido, Gilles Deleuze (2006) propôs, em um de seus textos, substituir uma imagem do pensamento por um pensamento sem imagem, ou seja, deixar de trabalhar com o previamente conhecido para lidar com o trêmulo, com o impensado.

Suely Rolnik, por sua vez, esclarece, em seu livro *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, que, para o cartógrafo,

Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender (ROLNIK, 2014, p. 66).

Com esse entendimento de cartografia e de cartógrafo, apresento o objetivo desta tese, que é **criar uma cartografia da dança cênica no estado do Acre**. Juntamente, apresento a seguir os passos que foram dados ao longo desse processo a fim de alcançar tal objetivo:

- Foi realizado um levantamento da produção em dança cênica de 1996 a 2017;
- Foi investigada a produção teórica em dança cênica no estado;
- Foi identificado a ausência de espaços específicos para dança;
- Foram entrevistados professores-artistas que atuavam ou atuam como coreógrafos ou diretoras de escolas e grupos;
- Efetuei um levantamento documental dos fazedores de dança do estado;
- Reuni os documentos específicos de dança no patrimônio cultural.

Em relação ao primeiro passo em busca dessa cartografia, vale salientar que esse recorte de 1996 a 2017 foi fundamentado no aparecimento dos primeiros produtos cênicos no estado em meados da década de 90.

No que concerne à seleção dos entrevistados, elenquei sete nomes, com base nas vivências como artista e docente no estado, realizando, em duas reuniões ordinárias do Movimento de Dança, uma enquete junto à diretoria do Movimento em relação à adequação dos nomes previamente escolhidos para serem entrevistados durante a pesquisa. Ao efetivar essa solicitação, reforcei que precisava de pessoas que tivessem atuado na história da dança cênica no Acre entre 1996 e 2017, como professor, coreógrafo ou diretor de grupos, já que acreditava que estes seriam fontes catalisadoras de informações sobre os trajetos da dança na região.

Depois da escuta, seis professores-artistas previamente elencados foram confirmados, e retirei apenas um nome da minha lista por entender e concordar com a sugestão da maioria da diretoria. Dessa forma, iniciou-se o levantamento a partir dessas entrevistas com os professores-artistas indicados, versando sobre temas como formação, produção e criação artística.

Das seis pessoas selecionadas, duas não atuam na capital do estado, mas pertencem a outros municípios que realizam atividades em dança significativas; um deles é o município de Cruzeiro do Sul, segunda maior cidade do estado, que possui uma Federação de Dança desde 2011. No terceiro capítulo desta tese, discorrerei de forma mais detalhada sobre os municípios e a Federação de Dança do Acre.

Tabela 1 - Tabela dos entrevistados.

Entrevistados			
Nome	Escolas ou grupos que pertencem	Tempo de existencia de cada grupo ou	Função exercida
Beatriz Rodrigues Araújo	Escola de dança Arabesque (Rio Branco)	2008-2017	Professora e bailarina
Elenilda Henry / Dione Henry	Grupo Elyte (Plácido de Castro)	2010-(em atividade)	Coreógrafa / Bailarina e professor
Lilian Pinho	Dançando do ritmo (Rio Branco)	1997-2014	Diretora de escola de dança e professora
	École de dance (Rio Branco)	2017-(em atividade)	
Livia Maria Anjo Teodoro / Anjeani Macedo	Escola de dança Adorai (Rio Branco)	2008-(em atividade)	Diretoras de escola de dança e bailarinas
Maria José Freitas	Estúdio de dança e academia Juruá Ritmos (Cruzeiro do Sul)	2012-(em atividade)	Diretora de escola de dança e professora e bailarina
Regina Maciel	Companhia Garatujá de Artes Cênicas (Rio Branco)	2001-(em atividade)	Diretora, bailarina e coreógrafa

Os participantes/colaboradores da pesquisa tiveram o direito de não participar ou de se retirar do estudo, a qualquer momento, sem que isso representasse qualquer tipo de prejuízo a eles. Além disso, foram solicitadas autorizações para revelação das identidades dos entrevistados, por meio de uma carta de cessão de direitos autorais, uma vez que um dos objetivos desta pesquisa é identificar as produções coreográficas do grupo e os sujeitos que delas fizeram parte.

Considerando-se a necessidade de compreender os pensamentos vigentes nas atuações dos grupos e das companhias de dança, nas formações oferecidas por escolas especializadas no ensino de dança, bem como nas políticas públicas direcionadas para o setor, abordamos questões como: *Quais grupos ou espetáculos foram importantes para o cenário da dança nos últimos vinte anos? Há quantos anos atua com a dança? Já fez uso de algum apoio ou edital nacional ou estadual? Você poderia citar pessoas ou instituições importantes para criações e formações em dança cênica? Como foi o seu processo de profissionalização?* (Anexo II).

A aplicação de entrevistas semiestruturadas permitiu compreender o significado que o entrevistado dá ao fenômeno, assim como suas perspectivas e experiências, de acordo com os objetivos gerais e específicos da investigação. A escolha desse instrumento de coleta de dados se deve ao fato de ele oferecer ao entrevistador um espaço de liberdade para desenvolver e questionar um contexto particular de pesquisa, buscando diferentes significados. Nesse sentido, Ludke afirma:

Especialmente nas entrevistas não totalmente estruturadas, onde não há imposição de uma ordem rígida de questões, o entrevistador discorre sobre o tema proposto com base nas informações que ele detém e que no fundo é a verdadeira razão da entrevista. Na medida em que houver um clima de estímulo e de aceitação mútua, as informações fluirão de maneira notável e autêntica. Permite a captação imediata e corrente da informação desejada, praticamente com qualquer tipo de informante e sobre os mais variados tópicos (1986, p. 33).

A interpretação dos dados fornecidos pelos entrevistados – no caso, coreógrafos, diretores e formadores – foi realizada considerando as particularidades apresentadas por cada um dos participantes. Assim, após leituras reflexivas, as unidades de significado foram agrupadas em conjuntos de significados mais amplos, ou seja, não foram predefinidas, mas emergiram à medida que avancei nos processos da cartografia.

Durante as entrevistas e com a pesquisa de campo em Rio Branco em andamento, senti uma grande necessidade de desfazer o emaranhado do novelo e acabei propondo ampliar os passos para alcançar o objetivo proposto, entendendo que, sem tais modificações, não conseguiria desemaranhar as linhas. Findei, assim, aumentando ainda mais a empreitada.

No texto *Um novo cartógrafo*, Deleuze ratifica a cartografia como método para desemaranhar as linhas de um dispositivo, tal qual se desfaz um novelo:

Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de “trabalho de terreno”. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal (2005, p. 1).

Nesse sentido, comecei a entender os passos seguintes que estavam sendo solicitados durante o processo de criação da cartografia como pequenos desatadores de nós e, ao mesmo tempo, como dispositivos de visibilidade e de diálogo e como atos de criação e política. A seguir, listo todos os passos percorridos, os previstos inicialmente e aqueles anexados durante a construção da cartografia:

- Realização de um levantamento da produção em dança cênica de 1996 a 2017;
- Investigação da produção teórica em dança cênica no estado;
- Identificação dos espaços específicos para dança;
- Realização de entrevistas com professores-artistas que atuavam ou atuam como coreógrafos ou diretores de escolas e grupos;
- Análise os documentos no patrimônio cultural;
- Realização de um levantamento documental dos fazedores de dança do estado;

Aspectos propositivos do trabalho anexados durante a construção da cartografia.

- *Indicação de possíveis ações colaborativas a serem desenvolvidas com e durante o processo de criação da cartografia;*
- *Criação de encontros de pensamento e diálogos para compor afetos e traçar caminhos junto com a sociedade;*

- *Proporcionar um canal de diálogo na internet para divulgar, potencializar e mobilizar o Movimento de Dança;*
- *Subsidiar a criação de um site/acervo para divulgação da pesquisa, com interação das atividades de criação e formação em dança no estado.*

As ações colaborativas que foram desenvolvidas durante a pesquisa, assim como os encontros para o diálogo, os presenciais e virtuais, são descritos minuciosamente no terceiro capítulo. Em relação à criação do site/acervo, dedico o quarto capítulo ao surgimento e desdobramento de tal feito.

Nesse sentido, ressalto que o objetivo do cartógrafo, segundo Amador (2009), consiste em incursionar-se pela atenção de modo a atingir o virtualmente dado e erguer, por ela, os objetos-processos com uma dose de ludicidade, sem, contudo, descuidar de seus procedimentos. Eduardo Passos, no livro *Pistas do método da cartografia*, corrobora esse pensamento e explica:

Conhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas. Quando já não nos contentamos com a mera representação do objeto, quando apostamos que todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos. (PASSOS, KASTRUP e ESCÓSSIA, 2015, p. 30)

Deleuze desenvolve mais profundamente a temática, afirmando a cartografia como método e modo de enfrentamento dos dispositivos, em uma palestra proferida em um encontro internacional, intitulada *O que é um dispositivo?*. Ele se refere a seus trabalhos como uma busca por cartografar e “desemaranhar” esses complexos novelos políticos, que se apresentam como conjuntos multilineares compostos por linhas de visibilidade e enunciação. Afirma, ainda, que a produção de subjetividade talvez seja a principal “função” de um dispositivo, o objetivo central das suas ações e práticas, envolvendo jogos de objetivação e subjetivação dos sujeitos.

No artigo *A cartografia como método de pesquisadas em ciências humanas e sociais*, os autores reforçam e corroboram esse entendimento, que é cerne desta pesquisa:

Mesmo não reproduzindo um modo predeterminado de operação e funcionamento, pode-se afirmar que o movimento dos dispositivos

envolve jogos singulares entre práticas de saber e poder, estrategicamente articuladas tendo em vista o problema em torno do qual se organizam, visando produzir as subjetividades daqueles que estão sujeitos à sua ação ou que são objetos da sua ação. Como não se trata de práticas simétricas nota-se um desnível entre elas: enquanto saber e poder operam de forma “positiva”, produzindo “realidades” e sujeitos, a subjetividade é da ordem dos efeitos, sendo consequência das relações saber x poder. (FILHO e TETI, 2013, p. 50)

A importância da cartografia proposta neste trabalho ultrapassa o âmbito do recenseamento: pretende-se mapear a produção teórica e prática em dança, revelando artistas, formadores e dinâmicas culturais que contribuíram para a criação dessa produção. Trata-se de uma escolha por apresentar ao público a realidade da dança no estado e, principalmente, dar luz não só aos dados coletados, mas também às lacunas informativas que o próprio procedimento revela. Sonia Sobral, tratando de base de dados do programa Rumos Dança da Fundação Cultural do Banco do Itaú, ratifica esse entendimento, afirmando:

A base de dados, além de contribuir para a visibilidade e a existência política de muitos contextos de dança que eram conhecidos, presta serviço para a área listando o conjunto de instituições de ensino, de produção artística, de teatro para a dança, de bolsas, leis etc. Os objetivos dessa base, desde uma razão particular, a de que uma pessoa em Manaus possa saber o que está acontecendo em Caxias do Sul, por exemplo, até uma razão geral, a de tornar público o levantamento de dados de um programa de caráter nacional. (ITAÚ CULTURAL, 2007, p. 10)

Diante da escassez de informações organizadas sobre o tema no estado, revelar essas memórias é percorrer registros que não nos colocam somente diante dos espetáculos, já que somos instigados também a capturar tendências que nos permitem colocar as ações em uma relação dinâmica para conhecimento, reconhecimento e dimensionamento das diferenças e potencialidades.

De acordo com a Sobral (2001), pesquisas que envolvem esse tipo de levantamento apresentam informações que não são abordadas de forma linear e causal, mas intencionam dar visibilidade às ideias que transitaram nesse ambiente no passado e que hoje permeiam o presente. O objetivo é, assim, possibilitar a formulações de questões mais do que questionar, é dar base para a construção e oportunizar modos diferentes de ver, a cada vez que se estabelecem novas relações.

Muitas das ineficiências na área específica da dança são apresentadas por falta de indicadores que informem onde estão, quem são, quando produzem, como

sobrevivem e para quem produzem os artistas e profissionais da dança, considerando-se, ainda, o pensamento articulado pelos criadores em seus processos artísticos, as possibilidades de organização e a combinação com determinado ambiente. Esses possíveis indicadores que faltam à cultura do estado são, de acordo com a classe artística da região, um dos grandes responsáveis pela instabilidade e precariedade dos recursos e patrocínios para a dança; pela falta de espaços para a produção e manutenção de grupos e companhias; pela falta de estudos críticos especializados; pela hierarquização existente entre as áreas de conhecimento; pela propagação dos festivais de caráter competitivo, que ratificam equívocos conceituais; e, sobretudo, pela total ausência no estado de um projeto de formação na área, seja ela de nível técnico ou superior.

São tais questões que fazem emergir essa cartografia, levantamento que tem um papel singular, pois não se trata apenas de categorizar atuais configurações coreográficas na região, mas também de identificar informações que permitam distinguir no presente a articulação e o pensamento em dança em uma região da Amazônia com movimentação na área e pouquíssimo registro. Ítala Clay Freitas, na obra *Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros*, enfatiza a importância dessa iniciativa de mapeamento:

Há um compromisso claro na própria natureza do profissional de pesquisa. Ele é um leitor de realidades que se entrelaçam e se movimentam. O que direciona a um importante papel social, cujo trabalho não se trata apenas de uma coleta de dados. Ele deve estar apto a transformar dados em informações, e essas em conhecimentos, sobretudo resguardando as relações ambíguas e abertas que se estabelecem na urdidura das realidades particulares. O profissional de pesquisa em Dança no mercado atual brasileiro deve estar consciente de seu papel difusor e também criador de contextos na medida que capta e interpreta existência e relações diversas e complexas, ampliando a extensão de sua irradiação ao conhecimento público. Trazer à luz um universo teórico que revele, interprete e expanda a parte da realidade que chamamos de prática, ou mesmo o contrário, intrigando a prática por meio de provocações teóricas. Acredito ser esse o papel do pesquisador, garantir a dialética do que nos acostumamos a chamar de teoria e prática. Isso deve fortalecer o mercado em Dança no país, e deve ainda criar demandas, na medida em que pode revelar novos nichos de mercado e respaldar práticas marginalizadas pela ignorância. (FREITAS, 2001, p. 19)

Nesse sentido, é imprescindível conhecer e legitimar a produção prática dos professores que atuam nos campos artísticos e de formação do estado, tanto pela ausência de registros que documentem essa atuação e existência quanto pela

informalidade das ações desse setor específico da dança, confiando serem esses materiais os que podem garantir, por meio da participação política e democrática, possíveis mudanças na realidade atual dessa área de conhecimento. Esse tipo de cartografia não está interessado somente em evidenciar artistas e valorar o seu trabalho, mas também em localizar os trabalhos artísticos e organizar uma rede de informações e conexões dessas produções em um determinado local.

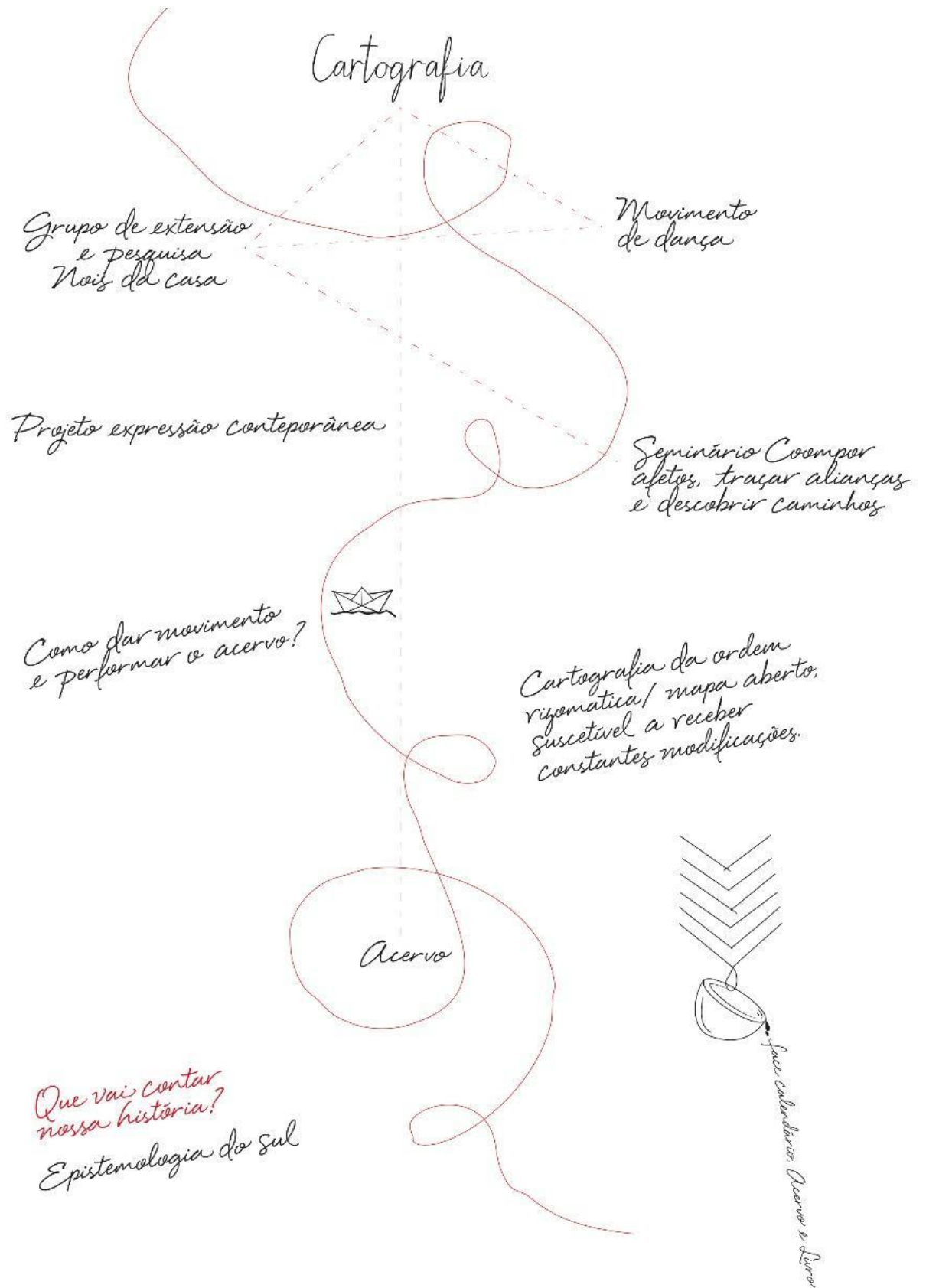


Figura 6 - Esquema da cartografia



3

Historias compartilhadas da dança cênica no Acre



Nos últimos vinte anos, ações fora do eixo cultural Rio-São Paulo têm ganhado espaço em meio a um cenário ainda de pouca valorização. No Acre, iniciativas condenadas à invisibilidade por conta da geografia fazem-se presentes e apontam para outras possibilidades de produção e disseminação de práticas, tanto no sistema artístico quanto no ambiente cultural ao qual pertencem, propondo uma reestruturação no papel ocupado pela arte dentro das relações estabelecidas no meio sociocultural e no mercado. Nesses traços cartográficos, vão se delineando estruturas culturais regionais descentralizadas, que questionam o discurso colonialista tão presente nas produções em dança.

Com a intenção de fornecer dados que nos levassem a refletir sobre a história cultural recente da dança, acerca da qual se tem pouca informação, sobretudo as produções localizadas fora dos eixos habituais de produção cultural, conduzimos esta pesquisa de forma cartográfica, conhecendo e refletindo as ações que merecem destaque e entendendo a arte como sistema dinâmico em constante processo de movimento e de contaminação. Tais ações precisam ser estudadas para a compreensão de quais estratégias têm possibilitado a emergência e a permanência ou não de novas estruturas.

Discorrer sobre a dança nessa região é um desafio, não só pela ausência de registro, mas também por suas singularidades geográficas, que acentuam a dificuldade de comunicação e circulação e que fazem com que, embora eu esteja me referindo a uma dança que acontece em um mesmo estado, o diálogo entre suas distintas cidades raramente aconteça. Essa particularidade e o medo de cometer a impostura intelectual de negligenciar alguma região me obrigaram a abandonar a ideia inicial de levantar os dados somente por meio de documentos para propor uma circulação física pelas especificidades de cada município.

Sob esse prisma, era indispensável passar por cada um dos 22 municípios em busca desse entendimento amplo dos produtos cênicos e da formação em dança do estado. A ideia era ir além das entrevistas e dos documentos.

Certamente, foram grandes as dificuldades para executar esse intento, justamente por esse estado guardar muitas peculiaridades, como é o caso de Santa Rosa do Purus, Jordão, Marechal Thaumaturgo e Porto Walter, que possuem as densidades demográficas mais baixas do Acre. Chega-se a esses municípios somente de avião ou navegando pelos rios, que ainda são os caminhos tradicionais na Amazônia brasileira.

1.2. Percursos e contextos na circulação pelo Acre

Essa experiência de circulação foi uma das tarefas mais difíceis, caóticas e incertas desta pesquisa, ainda que a mais marcante. Findar com esse traço cartográfico exige critério e um exercício minucioso de revisão e síntese que estabelece, em relação às regiões mais afastadas da capital, um perfil diferente dos que vivem a submissão na capital e da volatilização imediata dos produtos criados pelas academias.

Os dados encontrados deparam-se com a contingência diante da diversidade e da complexidade estrutural que se apresentam, mas começam a traçar um panorama e avançar no entendimento da realidade da dança cênica em lugares extremamente periféricos. Deslocar o olhar para o interior do estado me fez questionar as propostas curriculares vigentes e as ações para viabilizar um ensino contextualizado no estado, fez emergir questionamentos em relação ao papel do Curso de Artes Cênicas do qual faço parte e me fez questionar a forma como tecemos as relações com os Jabutis, os Iguarapes e as etnias na nossa ementa. Qual seria nossa visão do entorno? Quão eurocêntrica ainda é nossa prática? Qual é a resistência em (re)existir?

Deleuze afirma que o pensamento precisa de colisão, algo que force à reflexão e que rompa cercas cômodas. E essa busca por todo o estado conseguiu esse abalo: sacudiu uma série de convicções empoeiradas. Mais do que apresentar dados, esse percurso pela cartografia se pautou por fazer algumas articulações que permitam começar a perceber as relações implícitas no mapa, interseções que revelam mutações ou manutenção, maneiras diversas de reinventar o modo de existir.

Tratava-se de cartografar a produção para arriscar compreender as dinâmicas culturais onde cada obra foi criada. Para tanto, montei uma estrutura operacional que respeitava a divisão político-administrativa feita pelo governo e comecei a buscar pelas secretarias de cultura os fazedores da dança respectivamente nessa ordem: **Purus e Envira** (Manoel Urbano, Santa Rosa do Purus, Sena Madureira, Tarauacá, Feijó e Jordão); **Juruá** (Cruzeiro do Sul, Mâncio Lima, Rodrigues Alves, Marechal Thaumaturgo e Porto Walter); **Baixo Acre** (Acrelândia, Bujari, Capixaba, Plácido de Castro, Porto Acre, Rio Branco e Senador Guiomard); e **Alto Acre** (Assis Brasil, Brasileia, Epitaciolândia e Xapuri), como mostra a Figura 7 (Fonte: adaptado de (IFAC, 2016)).

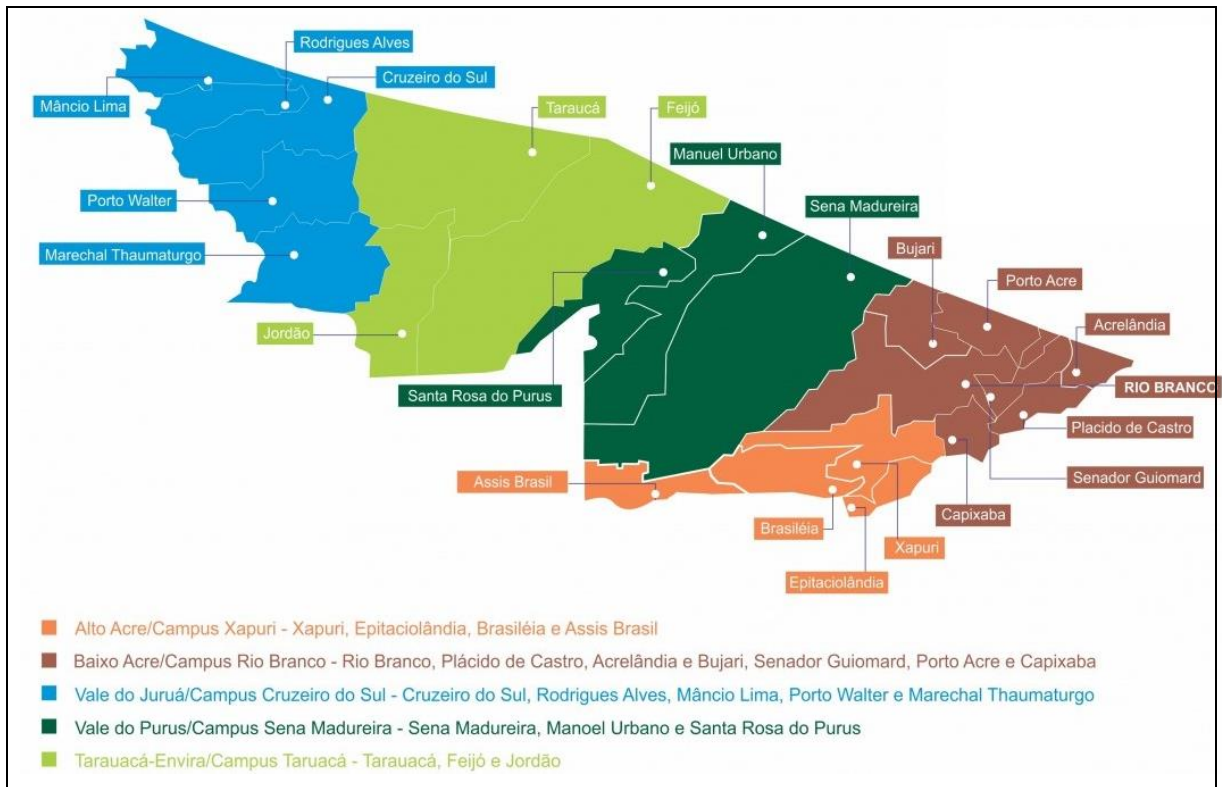


Figura 7 -

Na tentativa de organizar a leitura e elucidar melhor as discussões e os dados acerca dessa circulação pelo estado, descrevo cada município sem muitas delongas, para não perder o objetivo da pesquisa, mas com a confiança de que essa história é muito maior do que essas poupadas linhas que escrevi e de que ainda hei de contá-la com mais detalhes, em outro trabalho, sem a urgência acadêmica e com a percepção de tempo que aprendi com as comunidades indígenas.

1.2.1.Regional do Purus e Envira

- ***Santa Rosa do Purus***

Santa Rosa é um dos menores municípios do Acre e um dos mais isolados também. A região foi palco de um confronto sangrento entre peruanos e brasileiros. Seus limites foram impostos a partir da Expedição de Euclides da Cunha à região em 1905, tendo definido Santa Rosa do Purus, quatro anos depois, como ponto terminal da ocupação brasileira no rio Purus e dando origem ao Tratado do Rio de Janeiro, entre Brasil e Peru.

Para chegar à cidade, só de barco ou avião. Como o transporte fluvial demora mais de dez dias, o biomotor que comporta de doze a dezoito pessoas foi o meio

escolhido para realizar a pesquisa – mesmo assim, esse transporte aéreo só é oferecido três vezes por semana. Devido ao isolamento, a localidade possui uma forte dependência econômica da prefeitura e de outros municípios do entorno. As principais atividades econômicas desenvolvidas em Santa Rosa são o extrativismo vegetal de borracha e madeira, a agricultura de subsistência e a pesca.

A população da área urbana é formada por colonos, ribeirinhos, extrativistas e comunidades indígenas. De acordo com o site do governo do estado²⁸, de cada dez moradores, seis são índios das etnias *Kulina* e *Kaxinawá*. Com um quantitativo expressivo de indígenas, é comum ver as danças étnicas nas festividades do município, mas não há registro de nenhum espetáculo ou escola de dança cênica na região.

- **Sena Madureira**

Sena Madureira é um município que compõe um capítulo especial na história do Acre, tendo sido uma das primeiras cidades a se desenvolver no estado. Fundada em 1904, após menos de uma década, nos tempos áureos da borracha, a cidade foi alvo de investimentos nacionais e estrangeiros para melhorar sua infraestrutura e poder receber os coronéis da borracha. Isso a transformou, por certo período, na cidade politicamente mais importante do estado, que passou a se relacionar diretamente com a sede do Governo Federal, então situada no Rio de Janeiro.

O nome da localidade é uma homenagem ao coronel do exército brasileiro que participou da Guerra do Paraguai: Antônio Sena Madureira. De acordo com o site do senador Jorge Vianna (VIANA, 2016), Sena Madureira, naquela época, já tinha jornal, tribunal de apelação, estação de telégrafo, vice-consulado de Portugal e até linha de bonde puxado a burro. O tempo áureo da borracha acabou rapidamente, mas uma ideia do quão abastada era a região, mesmo com todas as dificuldades geográficas e de desenvolvimento da época, pode ser obtida explorando o Museu de Sena Madureira.

Três terras indígenas localizadas nesse município, Mamoadate (uma parte apenas), Jaminawa do Rio Caeté e Jaminawa do Rio Guajará, abrigam sete comunidades indígenas no território e são responsáveis pela grande quantidade de

²⁸ Portal do Governo do Acre. **Terras Indígenas**. Disponível em: <www.ac.gov.br>. Acesso em: 15 de mar. 2016

danças étnicas na região. Não se tem, contudo, registro de nenhum espetáculo ou escola de dança cênica.

- **Manuel Urbano**

A localidade foi desmembrada do município de Sena Madureira, recebendo o nome de Manuel Urbano em homenagem ao caboclo explorador do rio Purus, entre as décadas de 1850 e 1860, Manuel Urbano da Encarnação. O acesso à cidade, que está a 84 km da capital do estado, pode ocorrer por via terrestre pela BR-364, que tem tráfego normal somente no período seco. Entre novembro e maio, meses de muita chuva na região, o acesso a Manuel Urbano é feito apenas pelo rio Purus, já que, nesse período, trafegar pela estrada torna-se impraticável, dificultando muito a comunicação com outros municípios.

A minha escolha foi utilizar a via fluvial para navegar mais um pouco pelo lendário Rio Purus, de Sena Madureira para Manuel Urbano, em um barco irregular, cheio de redes coloridas, que eu só descobri que eram inapropriadas para a viagem depois de realizá-la. Outra descoberta reveladora foi que meu corpo, mesmo com memórias de técnicas de dança diferentes, não era capaz de vivenciar aquela viagem de Sena Madureira até o município, como eu ingenuamente imaginei, no sentido contrário à correnteza, com duração exata de 25 horas, sem amargar dores absurdas. (PREFEITURA DE MANOEL URBANO, 2016).

Não foi encontrado nenhum registro de espetáculo ou escola de dança cênica na região.

- **Jordão**

Jordão nasceu nos tempos áureos da borracha e transformou-se em município no dia 28 de abril de 1992, quando seu território foi desmembrado do município de Tarauacá. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a população indígena mais numerosa do Acre pertence a essa região e se autodenomina *Huni Kuin* – “homens verdadeiros” ou “gente com costumes conhecidos”. Para chegar à região, foram necessárias cinco horas de avião, oito de carro e oito de voadeira, pequena embarcação sem encosto.

Passei dias no município e aproveitei para compreender melhor uma das expressões culturais mais conhecidas do *Huni Kuin*, que são os Kene – grafismos tradicionais aplicados em pinturas corporais. Na ocasião, participei de discussões

sobre o registro dos Kene como patrimônio cultural imaterial visando à preservação da produção artística e também das discussões que envolvem o direito de imagem do indígena, que muitas vezes tem suas fotos expostas sem autorização. Participar dessa conversa e escutar a percepção do indígena foi tão impactante que revisei a tese e retirei todas as fotos que envolviam indígenas, mesmo tendo a autorização das lideranças para a realização desses registros.

As lideranças indígenas e o governo do Acre são os responsáveis pelo crescimento do etnoturismo no município de Jordão e pela criação do Festival *Xina Benâ* (“novo tempo”), que culminou na construção de uma base turística com estrutura arquitetônica de refeitório e dormitórios voltados para o festival, apontado pela comunidade como uma forma de resistência cultural e de promoção das vivências do povo *Huni Kuin* (PREFEITURA DE JORDÃO, 2017).

Não foi encontrado nenhum registro de espetáculo ou escola de dança cênica no município, mas, o povo *Huni Kuin* e o seu cotidiano serviram de base para o trabalho cênico “*Ikuãni*” da Companhia Garatuja de Artes Cênicas, devidamente catalogado no acervo como um dos espetáculos de dança da artista e diretora Regina Maciel, uma das entrevistadas neste estudo. O espetáculo trata da decodificação da movimentação cotidiana da mulher *Huni Kuin*, da estrutura corporal e de sua organização estética, coreográfica e ritualística, uma questão fundamental no desempenho ritualístico das tradições indígenas que serviram de objeto de pesquisa para o trabalho da artista.

- **Feijó**

A cidade de Feijó localiza-se na foz do Rio Envira, na região central do estado. No segundo dia na cidade, contraí uma infecção alimentar e fiquei um dia na ambulância fluvial que se encontra atracada no porto.

Atualmente, sua população possui aproximadamente 32.000 habitantes, sendo a terceira cidade mais populosa do estado. A região do município era habitada pelas tribos *Jaminawás*, *kaxinauwás* e *Chacauwás*. Com a chegada dos nordestinos em 1879, as terras foram loteadas, e surgiram os seringais, que foram o motivo de diversos conflitos com os índios. Um dos principais seringais foi o seringal Porto Alegre, que daria origem à cidade em 1938, data da sua emancipação.

Dentre os municípios do Acre, Feijó destaca-se por concentrar o maior número de territórios indígenas, com uma população média de 1.500 pessoas distribuídas em

30 aldeias. Foram encontradas mais de seis etnias diferentes, incluindo os índios isolados que habitam terras entre o Brasil e o Peru. Tal característica faz com a cidade de Feijó tenha uma grande diversidade cultural. A grande maioria dessas terras se situa no sudoeste, estabelecendo fronteira com o Peru, e o acesso à maioria das tribos indígenas se dá apenas por via fluvial. (FEIJÓ: GOVERNO MUNICIPAL, 2016) (O RIO BRANCO, 2016).

Também não foi encontrado nenhum registro de espetáculo ou escola de dança cênica no município.

- **Tarauacá**

A exploração da região do município de Tarauacá começou em 1877, com a chegada dos nordestinos. No encontro dos rios Murú e Tarauacá, foi fundado o seringal Murú, muito usado como ponto de apoio às incursões de exploração da região. Com o tempo, o seringal foi ganhando importância, sendo elevado à categoria de vila no início do século XX. Em 1913, a vila tornou-se município, assumindo o nome de Tarauacá, o mesmo nome do rio que banha a região.

A região antes habitada por índios *Kaxinauás* e *Jaminauas* atualmente possui oito áreas destinadas a Terras Indígenas, totalizando 9,8% da área do município. Esses povos vivem em 30 aldeias, com aproximadamente 1.639 pessoas. Na atualidade, a cidade possui aproximadamente 35.500 habitantes, sendo o quarto município mais populoso do estado.

O primeiro teatro do estado do Acre foi construído em Tarauacá. O Teatro José Potyguara foi inaugurado em 26 de janeiro de 1933, tendo como estreia as peças melodramáticas “Razões do Coração” e “Alma Acreana”, escritas por José Potyguara, ex-promotor público de Tarauacá e escritor cearense. Atualmente, o teatro não possui uma programação fixa de espetáculos, e não foi encontrado nenhum registro de espetáculo ou escola de dança cênica no município.

Tarauacá possui uma relação econômica mais forte com Feijó do que com a própria capital. Isso se deve ao fato de que só nos últimos anos a ligação terrestre entre Rio Branco e Tarauacá foi possível durante todas as estações. Anteriormente, no período chuvoso, o trecho da rodovia BR-364 entre as duas cidades era fechada, mas o trecho entre Tarauacá e Feijó permanecia trafegável (PREFEITURA DE TARAUACÁ, 2016).

Regional Juruá

- **Cruzeiro do sul**

A atual sede de Cruzeiro do Sul foi estabelecida no início do século XIX, na margem esquerda do Rio Juruá, quando houve a desapropriação do seringal Centro-Brasileiro. Atualmente, Cruzeiro do Sul é o segundo município mais populoso do Acre e representa o polo econômico do Vale do Juruá. Além disso, possui uma forte ligação econômica com a cidade de Manaus no que tange ao transporte de produtos e mercadorias por balsa.

O acesso por terra, durante os meses secos de julho a setembro, é possível pela BR-364. No restante do ano, o acesso ocorre por via aérea, tendo ligação com Manaus, Rio Branco e Pucallpa, no Peru, incluindo intercâmbios comerciais, e por via fluvial (de Manaus) pelo rio Juruá (PREFEITURA DE CRUZEIRO DO SUL, 2016).

O município abriga o Parque Nacional da Serra do Divisor, uma Unidade de Conservação. Segundo relato de historiadores dessa região, existem muitos fósseis e inúmeras riquezas naturais de fauna e flora no parque, que constitui uma das maiores biodiversidades da Amazônia. O parque tem como objetivo proteger o ambiente natural com montanhas cobertas por florestas que separam o vale do Alto Juruá, no Brasil, do vale do rio Ucayali, no Peru (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2014) (PREFEITURA DE CRUZEIRO DO SUL, 2016).

A cidade possui, atualmente, dois teatros: o Teatro dos Náuas e o Teatro Moa. O Teatro dos Náuas foi construído no final da década de 90, dispõe de 500 lugares e possui uma arquitetura requintada, com duas grandes colunas na frente do prédio e um vasto *hall* de entrada. No ano de 2012, foi inaugurado em Cruzeiro do Sul o Teatro Moa, no *campus* Floresta da UFAC, com o espetáculo *O Santo e a Porca*, no qual atuei como diretora. Já o Teatro Moa possui cerca de 350 lugares. Os dois teatros não apresentam uma programação fixa, servindo na maioria das vezes como espaço de realização de eventos diversos, tais como formaturas e palestras (PREFEITURA DE CRUZEIRO DO SUL, 2016).

No município de Cruzeiro do Sul, encontra-se a Federação de Dança de Juruá (FEDAJ), que acolhe cerca de dez grupos de cultura popular, dança mediática e dança cênica. De acordo com a Presidente da FEDAJ, a professora Maria José, uma das

entrevistadas nesta pesquisa, mais de sessenta artistas estão inseridos no bojo das atividades da federação. Para tanto, são realizadas, anualmente, mostras de dança com participação de grupos locais e convidados das cidades circunvizinhas. Todos os registros de dança cênica do município estão devidamente catalogados.

- **Mâncio Lima**

Mâncio Lima situa-se às margens do Rio Moa e originou-se do povoado Japiim, referência ao nome de uma ave que se aninha nos buritizais da região. Esse povoado se localizava dentro do seringal Barão, de propriedade do Coronel Mâncio Lima. Em 1913, foi transformado em vila e, em 1º de março de 1963, foi elevado à categoria de município, passando a exercer a autonomia política a partir de 14 de maio de 1976. O atual nome da localidade faz referência ao seu fundador, o coronel Mâncio Lima, que foi uma das principais lideranças políticas de Juruá e um dos líderes da Revolta Autonomista que ocorreu em Cruzeiro do Sul, em 1910.

Mâncio Lima possui três Terras Indígenas, as quais ocupam 12,1% da área do município. Os povos que habitam essas terras são da família linguística Pano. Também vivem no município os *Nawa* e os *Nukini* na região da Serra do Moa, com acesso pelo rio de mesmo nome. Já os *Poyanawa* vivem no antigo seringal Barão, próximos à sede do município, com acesso terrestre.

O povo *Nawa* foi considerado extinto até poucos anos atrás. Mais recentemente, foram identificados descendentes que não falam a língua *Nawa*, mas português. A identificação desse povo gerou um trabalho de investigação, e, em 2003, o estado brasileiro reconheceu sua existência, gerando um processo de delimitação para posterior homologação de suas terras.

Esse processo de valorização e fortalecimento dos povos indígenas pelo qual o Acre vem passando nos últimos anos deu origem à reivindicação de outros povos como os *Contanawa* e os *Apolima-Arara*, que, junto com os *Nawa*, estão sendo tratados como povos ressurgidos.

O Parque Nacional da Serra do Divisor (PNSD) é uma Unidade de Conservação de proteção integral criada em 2002, que se situa parcialmente dentro do município. O acesso ao parque é possível pelo Rio Moa. A parte da serra, à qual o rio dá acesso, também é chamada de Serra do Moa. Essa parte do parque forma um mosaico com as Terras Indígenas no seu entorno e o PNDS São Salvador, que se situa a jusante do rio Moa.

Na ocasião de minha visita, participei de festa da etnia *Poyanawa*, que contou com apresentações de dança étnica, consumo de caiçuma, bebida fermentada feita à base de mandioca, que só pode ser servida por uma índia, com direito à emocionada explanação do cacique Joel Poyanawa, que apontou essas reuniões como pequenas oportunidades de manter as tradições e se conectar com a herança ancestral do povo poyanawa (PREFEITURA DE MÂNCIO LIMA, 2016).

Durante a pesquisa em Mâncio Lima, não foi encontrado nenhum registro de espetáculo ou escola de dança cênica no município, mas, coincidentemente, encontrei um artista plástico formado na Universidade de São Paulo (USP), pesquisador da cultura popular do Acre e membro da Marujada, destrinchando uma tradição da cidade desconhecida por grande parte do estado: o Boi de Rezado. Essa espetacularidade acontece entre a festividade do Natal e o Dia de Reis, a um intervalo de cada três ou quatro anos, justificado pelo altíssimo custo com figurinos e cenários. De acordo com o pesquisador, trata-se de festas consideradas óperas amazônicas que ainda estão sendo investigadas.

Ao estreitar os laços com os novos amigos, entre um banho e outro de igarapés descobri que muitos dos seus ancestrais foram capturados e escravizados pelo coronel Mâncio Lima, que hoje dá nome ao município em que eles vivem. Não existe registro de nenhum espetáculo ou escola de dança cênica.

- **Rodrigues Alves**

O município de Rodrigues Alves, a partir dos anos 60, constituiu-se como uma vila de Cruzeiro do Sul. O nome foi dado em homenagem ao ex-presidente da república Francisco de Paula Rodrigues Alves, por ter enviado à região o Barão de Rio Branco como ministro de relações exteriores para negociar o território do Acre com o Peru e a Bolívia.

A partir da década de 90, a cidade ganhou autonomia como município, desmembrando-se de Cruzeiro do Sul e Mâncio Lima. Contudo, não perdeu a ligação econômica com Cruzeiro do Sul. O município ocupa o décimo quinto lugar em extensão territorial do estado do Acre e abriga a décima quarta maior população.

Assim como Cruzeiro do Sul, o município também possui parte do território demarcado como unidade de conservação do Parque Nacional da Serra do Divisor. Apesar da proibição de habitar a região, é possível encontrar ainda alguns moradores, principalmente na margem do rio, anteriores ao estabelecimento do parque, os quais

enfrentam, atualmente, uma situação de conflito. Não foi encontrado nenhum registro de espetáculo ou escola de dança cênica no município (PREFEITURA DE RODRIGUES ALVES, 2016).

- **Porto Walter**

Porto Walter está localizado no oeste da cidade do Acre. Em seu território, viviam as antigas aldeias dos índios das nações *Arara*, *Náuas*, *Amoaças*, *Kampas*, *Kulinas* e *Catianos*. Antes de se tornar oficialmente um município, era formado pelos seringais Tavares de Lira, Humaitá e Cruzeiro do Vale, reunindo um grande número de brasileiros (na maioria nordestinos) e estrangeiros, com o objetivo de obter riquezas por meio da exploração da borracha.

Localizada aproximadamente a 700 km da capital Rio Branco, ela foi emancipada em 1992. Não existe acesso à cidade por transportes terrestres, sendo o Rio Juruá ou o fretamento de pequenos aviões as únicas formas de chegar ao local. Meu primeiro transporte a Porto Walter foi aéreo, entre Rio Branco e Cruzeiro do Sul, e o restante do caminho foi via transporte fluvial. (PREFEITURA DE PORTO WALTER, 2017). Na oportunidade, levei o grupo de extensão e pesquisa em Artes Cênicas Nois da Casa, exatamente oito pessoas, para apresentar o espetáculo *Origens – uma homenagem a Hélio Melo* e trocar experiências na busca por construção de rede de intercâmbios e compartilhamento de vivências. Não foi encontrado nenhum registro de espetáculo ou escola de dança cênica no local.

- **Marechal Thaumaturgo**

O município de Marechal Thaumaturgo fica às margens do Rio Juruá e foi originado do seringal Minas Gerais. No início do século XX, diversos conflitos entre seringueiros e o exército peruano ocorreram em seu território. Esse impasse só foi resolvido com a assinatura do Tratado do Rio de Janeiro, estabelecendo, assim, as fronteiras políticas entre o estado do Acre e o Peru.

Emancipada em 1993 e a 550 km de distância da capital, atualmente a cidade possui 14.227 habitantes e não tem acesso por estradas: apenas por via aérea em pequenos aviões e por via fluvial é possível chegar até o município. Do total de seu território, 16,5% são terras indígenas, abrigando dezessete aldeias das famílias linguísticas Panos e Aruak. Não foi encontrado nenhum registro de espetáculo ou

escola de dança cênica no local (PREFEITURA DE MARECHAL THAUMATURGO, 2016).

1.2.2. Regional do Baixo Acre

- **Rio Branco**

Rio Branco, situada às margens do Rio Acre, é a capital do estado do Acre e é o principal centro financeiro, corporativo e mercantil do estado. Distante 3.030 km de Brasília, ao longo de sua história, a cidade passou por diversas fases de desenvolvimento até se consolidar. Entre os anos de 1882 e 1898, o ainda seringal ganha destaque econômico e se torna um povoado. Posteriormente, entre 1899 e 1903, o povoado adquire importância política diante dos acontecimentos da Revolução Acreana e, entre 1904 e 1908, torna-se o centro econômico e político do Alto Acre.

Entre 1909 e 1940, diversos fatos históricos foram determinantes na região, tais como o fim do primeiro Ciclo da Borracha e o reconhecimento de Rio Branco como a capital de todo o território. Já durante as décadas de 40 e 70, com o cenário mundial diante da Segunda Grande Guerra, a economia de Rio Branco volta a ganhar destaque, os seringais retomam suas produções, e milhares de imigrantes, principalmente vindos do nordeste, chegam à região para trabalhar na extração da borracha.

Entre a década de 70 e o final da década de 90, ocorre o fim do segundo Ciclo da Borracha e dos anos de ditadura no país. É nesse período que, diante de uma nova política nacional, grandes empresas e fazendeiros foram incentivados a irem para a região. Ante um cenário de falência dos seringalistas, as terras foram vendidas a preços considerados baixos, atendendo a um novo eixo econômico.

Os novos donos das terras (fazendeiros, grandes empresas, grileiros e madeireiros), conhecidos regionalmente como “paulistas”, fizeram parte da frente de expansão da fronteira agrícola que atingiu os estados do centro-oeste antes de atingir Rondônia e Acre. Nessa época, estradas foram abertas, como, por exemplo, a BR-364.

Essa situação causou um impacto social profundo, pois, devido ao desmatamento e à transformação dos seringais em fazendas, milhares de famílias

que até então viviam há anos na floresta tiveram de ir para a cidade, principalmente para Rio Branco, pois este era o principal centro econômico de estado. Por esse motivo, novos bairros surgiram, muitas vezes por meio de invasões, onde a condição de saneamento básico é muito precária. Então, desde o fim da década de 90 até os anos atuais, a cidade vem recebendo muitos recursos para serem aplicados na infraestrutura, buscando superar a sua defasagem estrutural (PREFEITURA DE RIO BRANCO, 2006).

Rio Branco possui atualmente aproximadamente 400.000 habitantes, tornando-a a sexta cidade mais populosa da região Norte do Brasil. Apesar de ser a capital do estado, várias obras de infraestrutura são muito recentes. A BR-364, que liga Rio Branco a Cruzeiro do Sul (segunda maior cidade do estado), só nos últimos anos ficou aberta para o tráfego o ano todo. Anteriormente, ela era fechada na época de chuvas, deixando diversas cidades isoladas durante boa parte do ano. Apenas em 2015 teve início a construção da ponte sobre o Rio Madeira, tornando possível a interligação por terra do Acre com o restante do país – a travessia ainda hoje, em muitos casos, é realizada por balsas. É possível perceber um quadro riquíssimo e diverso de mistura e tradições, que incluem a maneira de se vestir, o tereré nas praças e as bebidas indígenas (PREFEITURA DE RIO BRANCO, 2006) (IBGE, 2017).

Na capital Rio Branco, encontram-se a Associação de Dança do Acre (ASDAC) e o Movimento de Dança do Acre (MODA), responsáveis pelos encontros do movimento de dança, pelos festivais de dança, pelos fóruns estaduais e pelas mostras. De acordo com a presidente Regina Maciel, pessoa que por mais tempo presidiu o Movimento e que também é uma das entrevistadas nesta pesquisa, são mais de 300 artistas inseridos nas atividades do Movimento de Dança, direta e indiretamente. Para tanto, são realizadas, anualmente, mostras de dança com participação de grupos locais e convidados de municípios diversos. Todos os registros de dança cênica do município, que ao todo somam dezessete, estão devidamente catalogados no acervo *on-line*, bem como as ações de formação e divulgação.

- **Bujari**

Diferentemente da grande maioria das cidades acreanas, que possuem um vínculo muito grande com os rios da região, a cidade de Bujari nasceu muito ligada à BR-364. Isso é comprovado pelo seu povoamento, já que o grande crescimento

populacional aconteceu no final da década de 60, juntamente com a construção da rodovia.

Localizada entre as cidades de Rio Branco e Sena Madureira, ela foi emancipada em 1992, quando ocorreu o desmembramento territorial da capital. Atualmente, a cidade possui aproximadamente 8.400 habitantes, e sua economia é baseada no extrativismo vegetal, na agropecuária e na agricultura de subsistência. (PREFEITURA DE BUJARI, 2018) Não foi encontrado nenhum registro de espetáculo ou escola de dança cênica no local.

- **Porto Acre**

Porto Acre foi um dos principais focos da Revolução Acreana. Quando sob domínio do governo boliviano, chamava-se Puerto Alonso e possuía um posto da alfândega boliviana, sendo o estopim para a revolta dos brasileiros que viviam na região. No ano de 1899, a partir da 1ª Insurreição Acreana, passou a se chamar Cidade do Acre.

Com o fim da Revolução Acreana em 1903 e a vitória comandada por Plácido de Castro, as terras passaram para o domínio do governo brasileiro. As marcas das lutas dessa época ainda podem ser encontradas na cidade: cartuchos das armas de fogo, garrafas de bebidas, entre outros materiais, estão reunidos na Sala Memória de Porto Acre.

A cidade é banhada pelo Rio Acre, que já foi o principal meio de acesso à região. Atualmente, a cidade é cortada pela rodovia AC-10. Emancipada em 1992, possui aproximadamente 14.400 habitantes, e sua economia é baseada no extrativismo vegetal da borracha e beneficiamento da castanha. (PREFEITURA DE PORTO ACRE, 2017). Não foi encontrado nenhum registro de espetáculo ou escola de dança cênica no local.

- **Capixaba**

No Ciclo da Borracha, a região onde está situada a cidade de Capixaba era o seringal Gavião. Com o declínio econômico da borracha, concentrações de ex-seringueiros começaram a se formar, e, por volta de 1962, na já considerada Vila Gavião, foram fundadas a Escola Estadual Argentina Pereira Feitosa e a igreja católica.

Com o fim do Ciclo da Borracha e com a mudança de foco econômico incentivada pelo governo estadual, em meados da década de 70 muitos imigrantes do sul do país vieram para a região em busca de terras com baixo preço para a criação de gado. Emancipada em 1992, a cidade possui atualmente 8.800 habitantes e fica aproximadamente a 70 km da capital Rio Branco (PREFEITURA DE CAPIXABA, 2016) (IBGE, 2016).

Em Capixaba, foi encontrado o espaço Studio Debourré, que oferece aulas de balé clássico para adultos e crianças, assim como o registro do primeiro espetáculo cênico local realizado em 2017.

- **Plácido de Castro**

A cidade recebeu esse nome em homenagem a Plácido, que era muito jovem, quando teve início a Revolução Acreana. Combinando seu tirocínio militar e sua experiência de agrimensor, profissão que o trouxera àqueles rincões e lhe ajudara a conhecer os segredos da região amazônica, traçou a estratégia que conduziu à vitória. O jovem gaúcho foi o único capaz de organizar a resistência às investidas bolivianas, visando retomar aos brasileiros o território que apenas lhes pertencia de direito, mas não de fato.

Dotado de extraordinária capacidade de gestão pública e de gerenciamento urbano, esboçou as diretrizes de um plano diretor para Rio Branco quando foi prefeito interventor. Os registros desse plano se encontram em Genesco de Castro e constituem um legado valioso para historiadores e homens públicos comprometidos com a melhoria da qualidade de vida do povo acreano.

O município de Plácido de Castro está situado na região Sudeste do estado do Acre, com uma área de aproximadamente 2.272 km², distando 81 km da cidade de Rio Branco, capital do estado. A atividade econômica pioneira na região foi o extrativismo, pela extração do látex da seringueira e coleta de castanheira-do-brasil. A abertura das rodovias BR-364 e AC-40 e dos ramais dos assentamentos implantados pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incrá) alterou as atividades econômicas para agricultura familiar em pequenos lotes e para pecuária desenvolvida em grandes áreas, pela derrubada e queima da floresta para implantação de pastagens. A agricultura familiar é feita pelo sistema de culturas de subsistência, em que se planta, principalmente, mandioca, milho, arroz e feijão. Nos lotes dos assentamentos do Incra, após a colheita da produção das culturas, é feito o

plântio de pastagens para criação de gado, como uma tentativa de aumentar o rendimento do agricultor (CASTRO, 2005) (RODRIGUES, GAMA, *et al.*, 2003).

No município, foi encontrado o Grupo Elythe, que é coordenado pelo casal de professores Dione Henry e Elenilda Henry desde 2010. Ambos contribuíram com a pesquisa, concedendo entrevista e material para o acervo.

Acrelândia

O município surgiu com o projeto de colonização Redenção I, nos anos 1970. Foram assentadas famílias sem terra que chegavam de outras regiões do país em um dos locais mais desmatados do estado, o Vale do Acre, entre os anos 1970 e meados da década de 1980. Atualmente, faz parte de uma Zona Especial de Desenvolvimento, em que se investe em mecanização da produção agrícola, aproveitando as áreas já desmatadas, sem derrubar mais nenhuma árvore (AMAC, 2017).

Cheguei a Acrelândia, um município de ruas largas e planejadas, pela BR-364, uma estrada de grande movimento. Como fica a 110 quilômetros da capital, muitos acrelandenses estudam ou trabalham em Rio Branco. Não foram encontrados registros de escola, companhia ou espetáculo de dança cênica.

- **Senador Guimard**

O município acreano de Senador Guimard, conhecido também como Quinari, surgiu em um primeiro momento como colocação de seringa, em 1931. Na década de 50, o então governador do território do Acre, o general Guimard dos Santos, e o Secretário-Geral do governo, o Coronel Manoel Fontanelle de Castro, compraram uma grande extensão de terra em que se situavam os dois seringais. Essa compra objetivava assentar as famílias de nordestinos e também de japoneses que viviam em São Paulo. Essa estrutura era considerada uma vila pertencente a Rio Branco, sendo emancipada em 1993. De treze famílias vindas do Japão, hoje, apenas duas permanecem no município e trabalham com a produção de amendoim, alimento muito apreciado no estado. Atualmente com 20.000 habitantes, por meio da BR-317, via Assis Brasil, a cidade de Senador Guimard serve de passagem para Rio Branco, Plácido de Castro, Xapuri, Brasília, Bolívia e Peru. (PREFEITURA DE SENADOR GUIOMARD, 2017). Não foram encontrados registros de escola, companhia ou espetáculo de dança cênica

1.2.3.Regional Alto Acre

- **Assis Brasil**

Assis Brasil marca o ponto de encontro dos três países: Peru, Brasil e Bolívia. Essa pequena cidade fronteiriça está rodeada por áreas de floresta primária, e seu extenso território municipal inclui Terras Indígenas e Unidades de Conservação ambiental.

Assis Brasil está localizado à margem esquerda do Rio Acre. Ao sul de Assis Brasil, do outro lado do rio, está a cidade de São Pedro de Bolpebra, pertencente ao departamento de Pando, território boliviano.

A oeste da sede municipal e ao sul do território do município, encontra-se o Rio Yaverija, que desemboca na margem direita do Rio Acre. Neste local, também está situada a cidade peruana de Iñapari. Esse ponto constitui o ponto tripartite Brasil-Bolívia-Peru, junção de três fronteiras.

O município de Assis Brasil é o único na regional do Alto Acre que concentra populações indígenas. Aproximadamente 280 índios *Jaminawá* e 480 *Manchineri* vivem em Terras Indígenas, chamadas Cabeceira do Rio Acre, com 785,13 km² pertencentes aos *Jaminawá* e *Mamoadate* com 3.136,47 km² pertencentes aos *Manchineri*.

O extrativismo é uma atividade tradicional em todos os municípios do Alto Acre. O povoamento local foi iniciado com o extrativismo da borracha, de modo que sua história está ligada a essa atividade econômica, que, embora se encontre em declínio, ainda é fonte de renda para 25% da população rural dos municípios da regional.

Hoje se pratica o agroextrativismo, em que os agricultores familiares simultaneamente extraem Castanha-da-Amazônia, látex, óleos vegetais, resinas, cipós e frutas silvestres. Existem atividades de criação de bovinos e de pequenos animais, assim como atividades de comércio em geral e, recentemente, projetos turísticos. (PORTAL AMAZÔNIA, 2005) (PREFEITURA DE ASSIS BRASIL, 2015) Não foram encontrados registros de escola, companhia ou espetáculo de dança cênica.

- **Epitaciolândia**

Epitaciolândia formou-se a partir de um vilarejo que se localizava próximo a Brasiléia, do outro lado do Rio Acre. Com o seu crescimento, no fim da década de 50, ele se tornou uma vila, recebendo o nome de Vila Eptácio Pessoa. Antes de ser considerado um município, Epitaciolândia foi distrito de Brasiléia e, por meio de um plebiscito em 1992, obteve sua emancipação em 1993.

Assim como Brasiléia, Epitaciolândia tem um forte vínculo com a cidade de Cobija, no Peru. O município possui uma Área de Relevante Interesse Ecológico, o seringal Nova Esperança, com 2.584 hectares, criada em 1999 com o objetivo de proteger a riqueza da vegetação regional (PREFEITURA DE EPITACIOLÂNDIA, 2017).

- **Brasiléia**

A região onde está localizado o município de Brasiléia era habitada pelas tribos catianas e maintenecas. Assim como na grande maioria das cidades acreanas, a primeira penetração de não indígenas de que se tem notícia ocorreu por volta de 1879, com a chegada de imigrantes nordestinos na busca pelas riquezas oriundas da extração da borracha.

Tal situação fez com que as terras fossem loteadas, surgindo vários seringais: Carmem Nazaré, Belmonte, Quixadá, Canindé, Baturité, São João, São Francisco, Triunfo, Piauí, Bahia etc. Durante a Revolta Acreana em 1902, a região já era ocupada, na sua quase totalidade, por brasileiros. Os seringais Carmem e Bahia foram centros de batalhas em que muitos brasileiros perderam a vida. Com o Tratado de Petrópolis, em 17 de novembro de 1903, as terras de Brasiléia, como todo o Acre, passaram a pertencer ao território brasileiro, tendo fim os conflitos.

Localizada a 237 km ao sul de Rio Branco, Brasiléia possui uma estreita relação com a cidade boliviana Cobija, pois apenas o Rio Acre as separam. Com o objetivo de incentivar o desenvolvimento econômico da região, foi criada uma área de livre comércio, mas ela ainda não foi regulamentada (PREFEITURA DE BRASILÉIA, 2016).

Durante a estada na região do município, é praticamente impossível não perceber a onda migratória de haitianos. Sua chegada pela Amazônia foi facilitada pela inauguração, há alguns anos, da Estrada Interoceânica, que liga o Acre à costa do Peru, e começou em 2010, após o terremoto que devastou o Haiti e com a recepção humanitária oferecida pelo governador Tião Viana (PT), que decidiu prestar atendimento humanitário. Os imigrantes receberam “vistos humanitários”, com os

quais podem trabalhar e ter acesso a serviços de saúde e educação, mas o gesto acabou atraindo muitos outros imigrantes, e o município de 20 mil habitantes chegou a acolher 2,5 mil imigrantes, o que trouxe transtornos para o governo acreano, já que o estado viveu duras enchentes e a população dizia que os estrangeiros sobrecarregavam os serviços públicos locais. A ausência de uma política migratória nacional eficaz, a falta de recurso do município e a falta de agências governamentais próprias que lidem com a questão de forma específica e adequada foram responsáveis pelo fechamento do amplo abrigo que existia no município e pelo envio de grande parte dos haitianos que vivia no Acre para o estado de São Paulo.

- **Xapuri**

A região onde está situado o município foi habitada por indígenas das tribos xapuris, catianas, moneteris, entre outras. Somente em 1861, durante a excursão de Manuel Urbano da Encarnação à foz do Rio Xapuri, teve início a colonização. Considerado um lugar estratégico para os comerciantes durante o Ciclo da Borracha, o povoado surgiu no ano de 1883, na confluência dos rios Xapuri e Acre (SCHOBER, 2003) (AMAC, 2017).

No decorrer da Revolução Acreana, o povoado chegou a ser tomado pelo governo boliviano, sendo retomado pela tropa de Plácido de Castro em 06 de agosto 1903. Seu nome tem origem na tribo indígena *Xapurys*, e suas terras foram o centro do movimento de luta dos seringueiros em defesa da criação das reservas extrativistas. Foi em Xapuri que nasceu Chico Mendes, um dos mais importantes ambientalistas, sindicalistas e ativistas políticos do Brasil. A cidade possui atualmente 16.091 habitantes e foi a primeira cidade oficialmente reconhecida por adotar técnicas de manejo florestal. Não foram encontrados registros de escola, companhia ou espetáculo de dança cênica (IBGE, 2016) (SCHOBER, 2003) (AMAC, 2017).

Os desafios, a partir das vivências no interior do Acre, já estão postos para os desdobramentos posteriores à tese: discorrer sobre a imersão em outro espaço-tempo, fora da engrenagem trabalhar-comprar-pagar, comumente vista no nosso cotidiano; explicar com esmero a experiência ímpar vivida com algumas etnias; descrever o que vi e vivi nas horas intermináveis de barco, que depende da força das águas ou da falta delas para precisar a chegada; narrar a delicadeza dos rituais ao pé da árvore samaúma; contar o que aprendi em relação à preservação e ao extrativismo consciente e principalmente em relação à visão de compartilhamento.

Para este trabalho, posso afirmar que, para além das experiências inefáveis, a circulação por esses municípios sugou recursos financeiros inimagináveis e extrapolou o tempo planejado, mas também oportunizou entendimentos da realidade do estado, que certamente não teriam acontecido sem tal experiência, isto é, um entendimento mais amplo da arte no Brasil, nas suas dimensões culturais e interculturais tecidas nas diferenças que assinalam uma região de fronteira. Diante dessa vivência, cabe citar a proposição de Deleuze e Guattari (1997), de que os processos que arranjam a existência se entrecruzam e se autoengendram: pesquisador fazendo o pesquisado, e pesquisado fazendo o pesquisador. Arma-se um “espaço de afectos mais do que propriedades” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 185).

Além das comunidades indígenas descendentes dos moradores da região, uma das características fortes do estado é a existência de grande população migratória (questão esmiuçada no primeiro capítulo desta tese), composta, sobretudo, por nordestinos, que, no contexto da expansão extrativista da borracha, foram os responsáveis pelo primeiro fluxo migratório. Já o segundo fluxo foi sulista, incentivado pelo governo, e as migrações mais recentes são a haitiana e o movimento impulsionado pelos concursos públicos, caso no qual eu me enquadro.

Nessa perspectiva, retorno à capital do Acre, fazendo o caminho inverso nessa esteira cartográfica, mais atenta à demografia acreana e sua miscigenação, e repensando continuamente as práticas da disciplina Dança e Técnicas Corporais, pela qual sou responsável, bem como a responsabilidade de trabalhar em um curso de licenciatura em Teatro no Acre, seguindo o proposto pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB), sem considerar as inter-relações com as camadas socioculturais existentes na região. Paulo Freire (1996) sugere, em sua obra “Pedagogia da Autonomia”, que um dos saberes indispensáveis à prática educativa é saber escutar, considerando a leitura de mundo que os sujeitos engendram ao interpretar e vivenciar a sua cultura e reforçando o papel do educador de partir da leitura do educando e, “com” ele, inventar uma forma mais “crítica de inteligir o mundo”.

A seguir, consta um infográfico (Figura 8) produzido especialmente para registrar o percurso da circulação (aérea, fluvial e terrestre) feita por todos os municípios do estado do Acre e sua íntima ligação com as etnias indígenas.



Figura 8 - Infográfico que representa a circulação cartográfica.

O fato de a região ser extremamente influenciada por seus rios e pelos saberes dos povos da floresta, ser conhecida por uma mesclagem étnica e contar com uma densa Floresta Amazônica e com um universo riquíssimo de lendas não se contrapõe ao crescimento do balé clássico nas cidades. A esse respeito, os fatos contradizem a imaginação de muitos, que ainda imprimem uma visão europeia de mistério e exotismo à região e, conseqüentemente, à sua dança.

O que significa pensar a educação relacionada à experiência estética de dança, em que saberes e práticas inscritos na experiência corporal são ativados na e pela prática pedagógica? O que esse mapa diz das minhas proposições como docente e como artista? Será que pluralidade e imbricamento de culturas tem sido tema ou objeto para experimentações em arte dentro do curso de Artes Cênicas da UFAC? Qual seria nossa responsabilidade em relação às práticas ou à sua inexistência nas escolas do estado? O ensino está calcado em uma perspectiva multicultural e intercultural? (CHALMERS, 2003; FLEURI, 2003)

Foram tantas questões que emergiram depois da circulação pelos rios-caminhos do Acre, tantos atravessamentos, que senti necessidade de questionar as minhas antigas alunas em relação às disciplinas sob minha responsabilidade e aos posicionamentos sobre a temática indígena dentro do curso de Artes Cênicas, em um processo de autoavaliação sem grandes pretensões. Esse processo instigou uma ex-orientanda²⁹ de iniciação científica, que, depois de formada, tornou-se professora em duas escolas do estado, a estender os mesmos questionamentos a ela feitos para os formandos do curso que atuavam em algumas escolas do estado.

Nesse sentido, instauramos um espaço de diálogo, que a princípio era pequeno, quase ingênuo, mas que reverberou e tomou proporções bastante significativas, propiciando o envolvimento de cinquenta egressos do curso de Artes Cênicas da UFAC. No início, essa ex-orientanda deslocou as perguntas que tinham sido feitas a ela para o questionário-piloto, e depois nossas leituras foram se ampliando fundamentadas nas minhas vivências na circulação e na docência e na

²⁹ Andressa Batista é atriz, produtora cultural e arte-educadora. Licenciada em Artes Cênicas: Teatro pela UFAC e Especialista em História e Cultura Afro-Brasileira e Africana pela mesma instituição. Atuou durante quatro anos na Rede Estadual de Educação do Estado do Acre, exercendo a função de professora de Arte nas Escolas Pedro Martinello, Tancredo de Almeida Neves, Alcimar Nunes Leitão, Carlos Casavechia e Boa União Ensino Jovem. Nessa última, recebeu o Prêmio Professores do Brasil a nível estadual na categoria Ensino Médio, com o projeto "Abayomis: Cultura Afrodescendente na Escola Boa União Ensino Jovem". Também foi semifinalista do XVII Prêmio Arte na Escola Cidadã, em 2016. Atualmente, é técnica especializada em Artes Cênicas no SESC Rondônia.

experiência dela como ex-aluna do curso e professora contratada da rede pública do estado.

Desses 50 egressos, 86% concordaram em participar desse estudo, o que representa 43 ex-alunos. Considerando que a existência do curso de licenciatura em Teatro na Universidade se afirma pela produção artística pedagógica nos espaços educativos e que o ensino de Arte deve ser ministrado por professores com formação específica, propomo-nos a investigar de que forma esse professor percebe a temática indígena em sua formação educacional, considerando que, conforme propõe a Lei n.º 11.645/08, esse docente deverá abordar essa temática e propor relações artísticas pedagógicas que potencializem a conexão entre saberes.

A Lei n.º 11.645 sancionada em 2008 afirma no seu artigo 26, alínea a, que “Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena” (BRASIL, 2008). Diante disso, para verificar de que forma os docentes tiveram contato com a temática em sua formação, foi solicitado que os egressos do curso de licenciatura plena em Artes Cênicas: Teatro da UFAC respondessem questões sobre a cultura indígena e sua aplicabilidade em sala de aula, bem como sobre seu interesse no tema por meio de ações de formação continuada.

Enquanto os egressos respondiam as questões postas, verificamos que, no Projeto Político Pedagógico do curso de licenciatura plena em Artes Cênicas: Teatro, que data de janeiro de 2009, data posterior a da Lei n.º 11.645/08, a questão da temática indígena não era discutida em nenhuma das disciplinas elencadas. Ainda que se mencione a importância da cultura indígena para a Amazônia na justificativa e se faça referência à relevância desse povo com suas catorze etnias e seus três troncos linguísticos na organização didático-pedagógica do projeto, nenhuma outra discussão é levantada a esse respeito. Não existe, no rol das disciplinas, nenhuma que se debruce sobre a valorização do indígena ou que atenda, minimamente, a necessidade da formação específica prevista pela Lei n.º 11.645/08. Logo, percebemos uma lacuna significativa nessa formação, de forma que não podemos dizer que os números encontrados forma uma surpresa:

Dentre os 43 egressos entrevistados, 58% afirmaram conhecer a lei, e saber a temática da qual a mesma trata, 28% afirmaram já ter ouvido falar da lei, mas não possuem aprofundamento no tema e 14% dos entrevistados declararam não conhecer a lei. Se considerarmos que, essa pesquisa trata de egressos de um curso de formação de

professores e que 42% destes não conhecem a fundo o que propõe a lei, tampouco poderão ter conhecimento suficiente para discuti-las muito menos trabalhar suas dimensões performativas (BATISTA e ALVIM, 2016, p. 948).

Ao final de todos os levantamentos e horas de estudo, tínhamos tantas informações que Andressa Christiny solicitou a transformação dos dados em um artigo, que foi apresentado em forma de comunicação no XXVI Congresso da Federação de Arte/Educadores do Brasil (ConFAEB). Esse artigo apresentou um panorama da formação da sociedade acreana, que ocorreu, principalmente, por meio da miscigenação de nordestinos e indígenas, relacionando essa sociedade atual com a percepção que se tem do indígena contemporâneo e imbricando tal percepção com a formação de professores de Artes Cênicas nesse contexto sociocultural. Além disso, dialogou com a aplicação da lei que prevê a obrigatoriedade do ensino da temática indígena dentro do ambiente escolar, discorrendo sobre a forma como os egressos do curso de licenciatura plena em Artes Cênicas: Teatro, curso que completou dez anos em 2016 na –UFAC, percebem a referida lei e sobre se estes a notaram ausente ou presente em suas formações inicial e continuada.

Sem relacionamento direto com o artigo, um ano depois de completar seu décimo aniversário, o curso de licenciatura plena em Artes Cênicas: Teatro redimensionou todo o seu projeto pedagógico e propôs, além da formação de professores, a formação de artistas com a implantação do bacharelado, reforçando o caráter menos instrumental da educação e potencializando sua função social, política e ética – tão necessária ao estabelecimento do respeito à diferença –, bem como potencializando sujeitos capazes de se relacionar com a cultura e com seus próprios modos de fazer e ser.

Essas percepções e os percursos pelas veias de penetração do Acre, em certa medida, impuseram à pesquisa um pensamento menos herdeiro e subordinado à Europa. Nesse sentido, a pesquisa aproximou-se e foi contaminada por uma ou várias epistemologias do Sul, conforme o pensamento de Souza Santos (2010) e o princípio do saber descolonial.

1.3. A possibilidade de conhecer as outras histórias

Durante a qualificação da tese, recebi a sugestão para conhecer o pensamento e a obra de Chimamanda Adichie³⁰, o que considero um dos maiores presentes dessa fase da pesquisa. Em sua obra, a escritora nigeriana conta, de forma muito lúcida, sua história de convivência com Fide, um menino que era filho de pessoas que trabalhavam para sua família. Tudo o que ela sabia sobre ele é que sua família era extremamente carente socialmente.

Um dia, ao visitar sua comunidade, a garota fica surpresa ao ver um cesto que o irmão do garoto havia feito. “Nunca havia pensado que alguém em sua família pudesse realmente criar alguma coisa”, relata. “Tudo o que eu tinha ouvido sobre eles era como eram pobres, assim havia se tornado impossível para mim vê-los como alguma coisa além de pobres. Sua pobreza era minha história única sobre eles.” (ADICHIE, 2009, tradução nossa).

Como vivenciou parte dos seus estudos em uma universidade dos Estados Unidos, percebeu, na convivência com outros universitários, que a imagem do continente africano como lugar de guerras e de miséria reverberava na imagem que tinham dela mesma.

Nessa história única não havia a possibilidade de africanos serem iguais a ela de forma alguma. Nenhuma possibilidade de sentimentos mais complexos do que a pena. Nenhuma possibilidade de conexão como humanos. [...] Então, depois de ter passado alguns anos nos EUA como uma africana, eu comecei a entender a reação da minha colega de quarto para comigo. Se eu não tivesse crescido na Nigéria e tudo o que eu soubesse sobre África viesse das imagens populares publicadas, eu também pensaria que a África era um lugar de paisagens bonitas, animais bonitos e pessoas incompreensíveis, disputando guerras insensatas, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por si mesmas. Esperando para serem salvas pelo estrangeiro branco e gentil. [...] Eu acho que essa história única vem da literatura ocidental. [...] Então comecei a perceber que minha colega de quarto deve ter visto e ouvido, durante toda sua vida, diferentes versões da história única.³¹ (ADICHIE, 2009, tradução nossa).

³⁰ Chimamanda Adichie, escritora nigeriana reconhecida como uma das mais importantes jovens anglófonas, é autora premiada de três livros, cujas escritas abrangem questões étnicas e de identidade. Seu pai era professor universitário, e sua mãe trabalhava como administradora na mesma instituição. Quando completou dezenove anos, deixou a Nigéria e se mudou para os Estados Unidos. Depois de estudar na Universidade Drexel, na Filadélfia, Chimamanda transferiu-se para a Universidade de Connecticut. Estudou escrita criativa na Universidade Johns Hopkins, de Baltimore, e fez mestrado em estudos africanos na Universidade Yale. Seu livro “Americanah” foi apontado pelo jornal New York Times como uma das dez melhores obras de 2013.

³¹ Texto original: “In this single story there was no possibility of Africans being similar to her in any way. No possibility of feelings more complex than pity. No possibility of connection as human equals. [...] So

Chimamanda, ao recontar várias passagens da sua vida, chama atenção para o perigo de resumir toda a complexidade de um lugar e de seu contexto em um único aspecto, o que denomina de “o perigo da história única”. E reforça: “mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão” (ADICHIE, 2009, tradução nossa).

A autora percorre as várias crenças sobre a África – e não deixa de mostrar como ela mesma se permite levar pela tentação das versões hegemônicas, como quando fez uma viagem ao México e percebeu o quanto seu olhar estava sendo direcionado pela visão de mexicanos somente como imigrantes. Dessa forma, pela compreensão do seu universo (de exclusão pelo ocidente e de diáspora), aborda a necessidade de investigação, de quebra da parcialidade do que se conta e de quem conta e discursa sobre a importância de reconhecer as facetas de uma história e seus personagens sem desmerecê-los; fala de nossa insistência em abraçar o olhar eurocêntrico, da urgência de conhecimento e entendimento do outro, da fuga do senso comum e da discussão dicotômica West/Rest (Ocidente/Resto) presente também em Hall (2001).

Todo o dispositivo que visa criar controle e condicionamento segrega táticas que o domesticam ou o subvertem; contrariamente, não há produção cultural que não empregue materiais impostos pela tradição, pela autoridade ou pelo mercado e que não esteja submetida às vigilâncias e às censuras de quem tem poder sobre as palavras ou os gestos (CHARTIER, 2002, p. 137).

Ao pensarmos na concepção sociológica, a identidade é formada pela interação entre indivíduo e sociedade, e a identidade cultural está entre o interior e o exterior, entre o mundo pessoal e o público. Nesse sentido, podemos compreender o pensamento de Dantas:

A globalização corresponde à intensificação das relações sociais a uma escala mundial, atravessando as fronteiras nacionais e integrando ou conectando as comunidades e as organizações em novas combinações espaço-tempo. Os fluxos culturais acelerados e o consumismo global permitem às pessoas que vivem em diferentes regiões do planeta compartilharem uma identidade. Desse modo, os

after I've spent some years in the US as an African, I began to understand my roommate's response to me. If I had not grown up in Nigeria and if all I knew about Africa were from popular images, I too would think that Africa was a place of beautiful landscapes, beautiful animals and incomprehensible people fighting senseless wars, dying of poverty and AIDS, unable to speak for themselves. And waiting to be saved by a kind white foreigner. [...] This single story of Africa automatically comes, I think, from western literature. [...] So, I began to realize my American roommate must have throughout her life seen and heard different versions of the single story”.

sujeitos podem identificar como consumidores de um mesmo produto, públicos para uma mesma produção artística, ou ainda como militantes por uma mesma causa. À medida que a vida social torne-se mais arbitrada pelo mercado global dos estilos, das imagens e pelos sistemas de comunicação global, as identidades se destacam dos tempos, dos lugares, das histórias e das tradições específicas e parecem flutuar livremente. (2014, p. 205)

Dantas (2005), a partir da obra de Giddens (1991), acrescenta que a globalização não acontece de maneira simétrica em todos os países e regiões e que um processo de desenvolvimento desigual é um dos responsáveis pela introdução de várias formas de interdependência mundial.

Não se pode, então, desconsiderar que as identidades fluídas que habitam a contemporaneidade se constituem a partir de jogos de poder que tendem a preservar certos modelos. Desse modo, identidades consideradas mais legítimas são as assumidas através da violenta rejeição às identidades que supostamente não importam, isto é, que não contam no contexto de uma matriz heterossexual ou étnica e racial que tem interesse particular em manter suas próprias estabilidades e coerências às custas de outras identidades (DANTAS, 2014, p. 2007).

E a autora clarifica ainda mais essa ideia ao afirmar que, na performance de uma coreografia, há um duplo momento de representação, na qual o corpo elabora e é simultaneamente elaborado, e que, ao dançar, ela acaba constituindo representações culturais. Ou seja, o bailarino, ao elaborar seu corpo dentro da proposta de que participa, gera reconhecimentos para seu corpo e para o outro. “Essas representações surgem como traços de identidade, traços incorporados que formam identidades somáticas e projetam identidades culturais” (DANTAS, 2014, p. 2013).

A Ecologia de Saberes quebra com as hierarquias que submetem o saber regional a categorias dadas por supostos centros de saber. Um dos autores que escolhi para discutir essa questão foi Boaventura de Souza Santos, que, embora não seja pesquisador na área de dança, discute teoria crítica e advoga a importância de propor uma epistemologia do Sul e uma ecologia dos saberes.

Sua obra “Epistemologias do Sul” (2010) dialoga acerca da emergente necessidade de superação da lógica da monocultura do saber e do rigor científico, sugerindo, para tanto, a necessária compreensão e adoção de novas propostas

epistemológicas que considerem e assumam a pluralidade de conhecimentos. Para Santos (2015) a ecologia é uma prática de articulação da diversidade, que ocorre por meio do agenciamento de intercâmbios sustentáveis entre entidades e saberes heterogêneos.

A Ecologia de Saberes reconhece que há uma variedade de conhecimentos e que estes constituem um interconhecimento capaz de agregar novos saberes aos saberes já preconizados. Para a elaboração desse pensamento, Santos (2005) aponta três ideias principais: 1) não há ignorância em geral nem conhecimento em geral, uma vez que toda ignorância somente o é a partir de uma perspectiva específica, assim como todo conhecimento é, em si, a superação de uma ignorância particular; 2) a credibilidade de um conhecimento é sempre contextual e, por assim ser, é condição suficiente para que qualquer conhecimento possa ter legitimidade no debate com outros conhecimentos; e 3) saberes não científicos são alternativas ao saber científico.

De acordo com Ramos (2017) essas ideias sustentam a proposição fundamental da Ecologia de Saberes: ser uma contraposição à credibilidade exclusiva das práticas de validade de conhecimentos hegemônicos. É nessa perspectiva que a Ecologia de Saberes se coloca como um procedimento para a descolonização epistemológica, seja criando novas formas de relação com/entre o saber científico e os saberes não científicos, seja possibilitando a discussão pragmática de critérios de validade alternativos, permitindo que todos os modos de produção de conhecimento e tipos de saberes possam ser reconhecidos pela ciência moderna em termos de sua validade e/ou credibilidade.

No que concerne especificamente aos estados que fazem fronteira e são geograficamente distantes dos grandes centros, é importante reconhecer as particularidades apresentadas no discurso de cada realidade social. Dessa forma, a pluralidade epistemológica figura como uma dimensão singular na produção de novos conhecimentos.

É impossível fazer uma circulação por todo o estado do Acre, saber da existência de catorze etnias e suas especificidades e acessar livros escritos por eles, como os de Tashka Peshaho Yawanawa, líder da Aldeia Mutum da Terra Indígena do Rio Gregório, que decidiu colocar no papel histórias que eram contadas pelo Pajé Tatá aos seus jovens, bem como receber de um amigo indígena que fiz durante a peregrinação o “Una Isĩ Kayawa, Livro da Cura” – endossado pelo Instituto de Pesquisa do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (IJBRJ) e pela Editora Dantes com

descrições de 109 espécies de plantas usadas na terapêutica indígena – e negar que exista essa pluralidade dos saberes.

Reproduzo, então, a pergunta de Spivak (2010): mas, afinal, pode o subalterno falar? O Acre é um dos estados pioneiros no país a ter uma Assessoria Especial dos Povos Indígenas, implantada na estrutura de governo de Tião Viana (PT). Zezinho Kaxinawá, gestor que auxilia no avanço da educação, do turismo, da cultura, da habitação e do saneamento básico, é, também, corresponsável pelo estado ser reconhecido pela luta para garantir a posse de terras indígenas.

Nesse contexto, a UFAC não tem medido esforços para promover essa pluralidade. Comumente, convida lideranças indígenas para realizarem palestras e seminários de linguagens e culturas indígenas e para auxiliarem na construção de cursos como o de Licenciatura Indígena, ofertado no *campus* Floresta da instituição, que conquistou nota cinco, maior pontuação que um curso de graduação pode receber, no processo de avaliação de reconhecimento do Ministério da Educação (MEC).

Talvez a falta de formação na área (curso técnico, graduação ou mesmo pós-graduação específica) no estado justifique o distanciamento da dança desse olhar mais plural para a realidade das produções cênicas locais: de 79 espetáculos catalogados, apenas quatro falam do contexto em que vivem. Tal falta reflete a necessidade de efetivar uma concepção social e política que congregue um processo de conscientização acerca da superação do colonialismo e de valorização do conhecimento do sujeito colonizado.

Entretanto, de acordo com Greiner (2010), essa questão ainda é muito difícil de ser trabalhada, devido a hábitos cognitivos muito estabilizados que surgiram desde o início da dança cênica, com a vinda de grande parte dos imigrantes europeus ou com a experiência de brasileiros que muito tempo viveram fora do país.

Por isso, embora nossas experiências de dança contemporânea tenham sido fortalecidas e ampliadas, sobretudo após os anos 1990, o hábito cognitivo de valorizar o que é internacional ainda se faz bastante presente em muitos circuitos (mídia, ensino, política). Como não existe tradução literal (toda criação é tradução), os dispositivos locais absorvem e reorganizam os modelos traduzidos, conforme faz sentido para aqueles que conduzem as iniciativas (e não necessariamente para o contexto onde estão inseridas).

A autora também lembra as companhias que preferem convidar coreógrafos estrangeiros para montar espetáculos com quase sempre menos de um mês a construir questionamentos por um corpo cênico baseado em seus próprios contextos.

Dessa forma, a produção da descolonialidade deve acontecer por meio de uma incessante luta em favor do reconhecimento da validade do conhecimento e do discurso produzido pelos sujeitos pertencentes ao Sul. De acordo com (RAMOS, 2017):

Descolonizar é uma ação que deve ser processada em todos os sentidos – políticos, sociais, culturais, simbólicos e poéticos – para que possa gerar um efeito em relação ao confronto com os saberes e as práticas colonizadoras. Descolonizar implica um intenso e constante processo de ressignificar, em que haja a construção de uma consciência ética em relação ao outro e uma valorização daquilo que compreende o seu conhecimento do mundo. Implica, portanto, colocar o corpo como centro da possibilidade de articulação dos saberes-fazer, na medida em que acentua que o conhecimento não acontece apenas na racionalidade escrita, mas também nas práticas performativas de restauração da memória e de sua ancestralidade. Implica, assim, um exercício contínuo para reconhecer o outro e alcançar a alteridade.

1.4. Mapas e contextos

Sabe-se que em 1990, quando a dança cênica engatinhava no estado, esta se orientava a partir de uma visão elitista. Ou seja, quem queria dançar e não tinha condições de pagar não acessava a dança cênica; participava das danças populares como as quadrilhas juninas, já que no Acre, terra de laços fortes com a cultura nordestina, a tradição dessas danças populares é intensa e economicamente pouco seletiva.

Nessa época, somente as escolas e academias particulares ofereciam aulas, que em geral se restringiam ao balé clássico e ao *jazz*, oportunizando apenas a um grupo distinto e de poder aquisitivo elevado frequentarem esse espaço. Contudo, alguns projetos sociais criaram fissuras nesse sistema, como indicam as falas de algumas entrevistadas.

Já na metade dos anos 90 iniciavam novas configurações no estado, propiciando a ruptura entre o tradicional e o moderno, o acesso à rede de informações, já denominada internet, e, conseqüentemente, o encurtamento das distâncias, mas as

academias permaneciam centradas no modelo de sistematização e repetição dos passos e de movimentos a serviço do que tinha de mais vertical, controlado e virtuoso.

As obras exibidas nos festivais, de modo geral, encontram-se ancoradas na estética do balé, mesmo na atualidade, e a busca ainda é por um corpo que se adeque às formas da dança clássica: fechado, metrificado e hierarquizado. Nesse contexto, assumir a implicação do sujeito tanto na construção do discurso quanto na reprodução dos saberes a ele associado é buscar uma relação horizontalizada, de modo poético, comprometido e libertário em relação aos sujeitos. Para tanto, a necessidade que se coloca é a de superar o parâmetro da neutralidade científica, entendendo que não há conhecimento que se confirme fora de sua realidade social. Compreendo, assim, que todos os discursos que se cruzam neste estudo possuem a mesma validade, independentemente do lugar onde são pensados e produzidos.

As propostas apresentadas pelas academias tendem a delimitar fronteiras técnicas e ratificar linguagens específicas, inibindo o pensamento crítico que transforma e rompe a inércia do senso comum disseminado no estado, que é a canonização do balé clássico, atribuindo a este um *status* de linguagem universal. Mas vale lembrar que, possivelmente, essa ratificação de ideal técnico e estético tenha mais vínculo com as dificuldades do estado de acessar outras técnicas do que propriamente com uma escolha ética de abrir mão de outras possibilidades.

O sistema de formação a dança no estado foi composto de academias que tendem a aplicar um sistema formal, preestabelecido, que padroniza o ensino e valoriza a homogeneidade do saber, desconsiderando a relação entre o texto da dança e seu contexto sociocultural (MARTINS, 2006). Contudo, na década de 2000, sobretudo na segunda metade, essa lógica começou a ser posta em xeque com o aparecimento da chamada dança contemporânea: esse corpo de lógica disciplinar e codificada do balé clássico foi sendo atravessado pela estrutura mais expressiva e fissurada da dança contemporânea, mostrando o processo da cartografia dessa ligação e descortinando a dança que se faz nos últimos vinte anos no estado.

Nesse sentido, foram aparecendo grupos e companhias interessadas em conjugar sua prática, estética e política, que acabavam funcionando como uma plataforma poética; alguns o faziam por princípios filosóficos, outros, como meio de resistência aos formatos das escolas. E são esses grupos que massivamente lutavam (e ainda lutam) por políticas culturais, junto às instâncias governamentais.

Concomitantemente ao aparecimento de tais grupos, o Movimento de Dança também se fortalecia, assim como a qualidade artística, que recebia pequenos apoios do governo. Ressalto, nesse contexto, a atuação da companhia Garatuja de Artes Cênicas, que representa a resistência desses grupos no estado. Além de manter uma produção artística, a diretora Regina Maciel fomenta uma movimentação cultural e de formação na cidade, agenciando parcerias para ações formativas que por muitos anos movimentaram a região.

Essa companhia realizou, não sem intervalos, a Mostra Garatuja de Dança e o Festival de Dança do Aquiry. Parte do material que registra esses eventos e que eu consegui recuperar se encontra catalogado no acervo no ícone **Ação e formação**. Além disso, recebeu diversos prêmios: Funarte Petrobras com *Chapurys* (2005), Chico Mendes de Florestania com “Chapurys” (2006), Prêmio Funarte Miriam Muniz de Fomento ao Teatro com “Rosa Vermelha” (2006), Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna com “Estágio Modular da Dança” (2007), Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna com “A Saga de Yo Bá” (2008, 2009 e 2010) e II Estágio Modular da Dança (2011).

Os integrantes dessa companhia também realizaram o projeto intitulado “Laboratório da Dramaturgia do Corpo”, em 2013, no Amazônia Cultural pelo Fundo Estadual e, em 2014, organizaram o II Seminário da Mitologia Indígena e Dramaturgia do Corpo. Em 2015, realizaram durante todo o ano o laboratório da Dramaturgia do Corpo e a VII Mostra Garatuja de Dança. Em 2016, concretizaram o projeto Maturando as Artes Cênicas III e o lançamento do Documentário Mariri Yawa. Já em 2017 realizaram apresentação de “Ikuãni” no 10º Seminário de Dança da Faculdade de Dança Angel Vianna, no Rio de Janeiro. Esses dados inventariados não representam a dança no Acre porque a Companhia Garatuja tem um diferencial de ser uma das mais antigas e maduras companhias, mas certamente apresentam o ambiente de dança que tem se expandido e mantido uma produção artística continuada e com promoção de ações formativas.

A Companhia Garatuja apresenta seus espetáculos como sendo de dança contemporânea. E, embora não estivesse inclusa uma pergunta específica em relação à dança contemporânea nos questionamentos feitos aos 43 ex-alunos da UFAC, os artistas entrevistados nesta pesquisa discorreram sobre a descoberta dessa abordagem dentro do leque da dança e sobre o que entendem como dança contemporânea:

No Acre, o trabalho da Regina na mostra de dança, eu já vi essa diversidade, e em outros trabalhos de grupos aqui. O Nois da Casa e outras companhias daqui também. O que marcou muito, muito, muito foi o contemporâneo, que, até então, nós com o grupo de dança Triplo X, a gente não tinha trabalhado com a dança contemporânea e a gente viu, acho que na Sexta Mostra de Dança Garatuja, eu vi as meninas fazendo um trabalho, uma coreografia contemporânea e eu achei aquilo muito interessante. A questão do figurino, da dinâmica no palco... Eu falei: “Não, a partir de agora contemporâneo está no nosso trabalho”. E acho que foi um espelho pra gente” (FREITAS, 2016).

O espetáculo é dança contemporânea. Até um dia desses eu estava conversando com o professor Lambada e o Alex, o Alex foi o primeiro coritossauero. O coritossauero, eu lembro que ele dava uns saltos. Eu falei: “Gente, tem que saltar porque jacaré salta”. Eu me inspirei, eu ficava horas vendo como jacaré se movimentava e mostrava pra eles, que a gente estudou isso também. Aí eu dava aulas de paleontologia, eu fazia o curso de História na universidade na época, que eu sou formada em História. Eu tive que dar aula de paleontologia para todas as pessoas que estavam dançando, tinha gente que já vinham de cursos, de oficinas de dança e tinha gente que eram crua, completamente crua, e dançou. A gente não tinha muita opção, como até hoje é assim; hoje melhorou um pouco, mas ainda acontece da gente não ter, da gente ter que pegar pessoas completamente cruas, pessoas com vontade de fazer e trabalhar o corpo, essa memória do corpo, essa coisa da educação somática, que eu trabalho muito dentro dos meus laboratórios de dança, do improvisado mesmo. Eu gosto de fazer isso (MACIEL, 2016).

Lá a gente só via quadrilha. A gente só vê outros tipos de dança no fórum de dança. Quando mostraram dança contemporânea, eu: “Ahn? O que é isso?”. Tiveram outras apresentações lá que eu: “Meu Deus, a gente tá... Plácido de Castro é outro mundo. Não, a gente tem que vir mais em Rio Branco”. Eu fiquei apaixonada. [...] Então, pra mim era só balé, *jazz*, *axé*, *hip-hop*, forró. Era o que a gente conseguia na internet e na televisão. Porque contemporâneo ainda não vi nenhum programa de TV que passasse contemporâneo. Então a gente conheceu aqui no fórum (HENRY, 2016).

Dentre as falas, são perceptíveis aquelas que reforçam a importância da realização sempre desafiadora de fóruns, festivais e seminários de dança com vistas a articular os processos de construção e visualização do corpo em vários estilos de dança e na convergência de ações para a qualificação profissional.

Devo lembrar que, em relação à dança cênica, todo o processo educacional do Acre esteve, até muito pouco tempo atrás, nos anos 90 principalmente, atrelado exclusivamente às academias, o que auxilia o entendimento da concepção de corpo que impera fortemente nas aulas: do corpo como instrumento, como máquina que deve ser aperfeiçoada. Paulo Freire explana sobre as relações que são construídas nos processos educacionais:

Educação mata o poder criador não só do educando, mas também do educador, na medida em que este se transforma em alguém que impõe ou, na melhor das hipóteses, num doador de “fórmulas” e “comunicados”, recebidos passivamente pelos seus alunos. Não cria aquele que impõe, nem aqueles que recebem; ambos se atrofiam e a educação já não é educação (FREIRE, 1982, p. 69).

Isabel Marques (2004) entende que a dança enquanto arte *do/com corpo* carrega um potencial de transformação dos cenários cotidianos sociais; entretanto, o *modo* com que a dança é ensinada pode fazer com que esse potencial da arte da dança seja ou não transformador. Nesse sentido, cabe lembrar que a competição das academias no estado incitou a reprodução de repertórios com o objetivo de “mostrar a técnica” e a homogeneização dos bailarinos, ratificando ainda mais a visão dicotômica do corpo, presente no mecanicismo do processo educativo da dança não só no estado do Acre, mas também em outros lugares do Brasil.

Essa formação cartesiana influenciou a região a adotar uma atitude politicamente passiva, perante a relação que se estabeleceu entre aluno e academia, e perpetuou a ideia de exclusividade do corpo, já que os corpos que os bailarinos “tinham” eram “formados” por aquela academia específica. Logo, não poderiam ser cedidos para outros espaços.

Seja por ingenuidade ou por pragmatismo, educar o bailarino para “ter” o corpo e não “ser” o corpo é vantajoso para o mercado das academias. Foucault discorre sobre a sociedade disciplinar e sua ação no corpo como máquina da seguinte maneira:

No seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na integração em sistemas de controle eficazes e econômicos (1998, p. 131).

As pessoas não estudavam dança, na década de 90 nem na década seguinte no estado, com finalidade de ser um profissional da área, o que justifica a não preocupação dos pais e alunos com a formação dos professores; muitos pais compreendem as aulas como divertimento ou atividades psicomotoras. Ademais, não existe no Acre nenhum curso superior ou técnico em dança, de forma que qualquer pessoa é aceita para ensinar, não havendo critérios para a escolha desses profissionais. Por esse motivo, uma aluna aplicada, que se destacou recentemente, pode começar a oferecer aulas nas escolas menos tradicionais.

Ante tais questões, justifica-se a preocupação recorrente do Movimento de Dança e da Associação de Dança do Acre com a qualidade de escolas que estão sendo

abertas por pessoas com pouca inserção na área. A professora e proprietária dessas instituições, Lilian Pinho, responsável pela formação de grande parte dos bailarinos do estado, fala acerca dessa questão na entrevista:

Aqui no Acre é assim, tem um monte de escola, tem um aluno meu que fez três meses de aula comigo e abriu uma escola. Falo de mim, do que sei e do que vejo, que as pessoas têm profissão sem formação de dança (PINHO, 2016).

Assim, a formação dos profissionais e os processos de ensino-aprendizagem ocorrem de modo informal e sem projetos pedagógicos, sendo estruturados na comercialização e na espetacularização como resultado estético primordial. Essa supervalorização dos resultados em detrimento dos processos pode ser uma das explicações para o uso recorrente de repertório preestabelecido. Alguns pais, por exemplo, acreditam que os filhos passam o ano inteiro se preparando e ensaiando para a apresentação de fim de ano, sem questionar o ambiente de ensino ou o aprimoramento expressivo de seus filhos.

Os bailarinos que insistem em continuar tentando viver da dança encontram na atuação como professor de escola de dança em academias, apesar do pouco dinheiro que recebem, uma maneira de persistirem; outros abandonam a área e buscam diferentes trabalhos, uma vez que não existe subvenção para grupos ou companhias de nenhuma natureza no estado. Vale reiterar que o profissional de dança na região tem grande dificuldade em trabalhar com vínculo empregatício, de modo que a grande maioria dos professores ainda recebe remuneração por hora/aula e não tem credencial para comprovar suas atividades ou carteira assinada, não contando, conseqüentemente, com proteção legal ou previdenciária.

O professor e/ou artista da dança, além das dificuldades de reconhecimento profissional e remuneração, enfrenta o custo amazônico, que é o custo entendido em todas as esferas como aquele que onera as iniciativas artístico-culturais devido a questões geográficas e logísticas envolvendo a Amazônia Legal³². Castro (2014) enumera com precisão as fragilidades que justificam o termo:

³² Área instituída pela Lei n.º 1.806/53 para fins de planejamento econômico da região amazônica. Abrange a totalidade dos estados do Acre, do Amapá, do Amazonas, do Pará, de Rondônia, de Roraima e do Tocantins e parte dos estados do Maranhão e do Mato Grosso, perfazendo uma superfície de aproximadamente 5.217.423 km², o que corresponde a cerca de 61% do território brasileiro.

Os fatores de desigualdade evocados para justificar o custo amazônico foram a carência de infraestrutura e a fragilidade logística existente na região; as condições de acessibilidade e a dependência do transporte fluvial; as dificuldades de fazer circular as matérias-primas e os bens industrializados; a oneração constante dos preços de serviços e produtos em função da variação socioeconômica interna da região; as limitações de durabilidade sujeitas ao clima quente, úmido e chuvoso próprios da floresta equatorial; e as limitações de capital social, em especial no que tange à formação em nível superior, que enfrentam dificuldades históricas referentes à carência de recursos em ciência e tecnologia e à oferta de vagas no ensino de graduação (CASTRO, 2014, p. 267).

As questões referentes aos altos custos de viver e produzir na Amazônia são reveladas pelos artistas que convivem diariamente com as limitações impostas pelo distanciamento dos grandes centros:

É, essa distância é realmente muito complicada pra gente, tudo muito caro, passagem é cara... Então pra você ir fazer formação fora ou trazer alguém, os dois saem caro, a não ser que a gente aproveite essas coisas, esses Klauss Vianna, essas coisas que a gente tá aproveitando pra fazer esse processo, porque não é fácil sair do Acre. O Acre é riquíssimo, tem fontes de pesquisa maravilhosas, temos pessoas talentosíssimas, mas a gente precisa se reciclar, a gente precisa dessa formação. O ideal é que a gente tivesse uma escola de dança, uma faculdade de dança, isso seria o ideal, uma pós-graduação, que é a nossa batalha, pelo menos isso. Nós temos essa dificuldade realmente pela distância (MACIEL, 2016).

Aqui no Acre, a Arabesque, assim como todas as escolas de dança, a gente paga pra dançar, que os governos não dão muito apoio em relação à dança. Nós pegávamos amigos nossos, como a loja Patricinha ou o Supermercado Araújo, algumas dessas instituições e usávamos para apoio, que era mínimo. Em relação a figurino, os alunos tiravam do próprio bolso, e era só isso. A gente literalmente pagava pra dançar, tanto que vários anos o dinheiro que era arrecadado era pra pagar o que gastávamos para fazer o espetáculo, não era pra lucrar; às vezes saímos até devendo nos primeiros anos. É complicado. Até o “Lago dos Cisnes”, todos os figurinos eram feitos pela costureira Teresa Leite, que é daqui. Eles eram muito caros, não era mil, oitocentos reais, não. A gente procurava não fazer um figurino por coreografia, era um figurino pra dançar o espetáculo todo, no máximo dois. Quem quisesse mais figurinos, era por conta própria, não exigíamos. No “Lago dos Cisnes”, no “Malévola” e no “Carmem”, 2015, 2016 e 2017, começamos a pedir de fora, de uma costureira de São Paulo, que é uma costura profissional, um pouquinho mais caro, uns seiscentos reais o *tutu*, que, se você mandasse fazer esse mesmo *tutu* aqui, sairia uns dois mil reais, que as costureiras daqui cobram muito caro, e a costura não é tão boa; é seiscentos reais já contando com o frete, então é bem mais barato. Como a gente pediu uns quinze *tutus* de uma vez, diminuía o frete. A gente percebeu isso de 2015 pra cá, e passamos a pedir de fora. Só não os das *babies*, que elas crescem, engordam, não tem como pedir de fora, chegar daqui dois

meses e a criança já cresceu, então, fazemos aqui, que a taxa de preço sai mais ou menos duzentos reais, são pequenas e não gastam muito tecido (RODRIGUES, 2016).

Nos fóruns de dança, nos seminários e nas assembleias de Artes Cênicas, a questão do custo Amazônico está sempre em pauta por ser apontado como o grande limitador de desenvolvimento da região, tanto que o Senador Jorge Viana (PT) discute essa questão na tribuna do Senado desde 2010 (Figura 9). Um dos entrevistados também levanta essa discussão:

Não é possível que, para o voo de cinquenta minutos, seja cobrado dois mil reais. Rio Branco-Brasília chega a quatro mil e quinhentos reais. Isso é um assalto. Enquanto isso, no percurso Brasília-São Paulo, onde o tempo de voo é maior, uma passagem sai a 120 reais (NÓBREGA, 2017).

The image shows a screenshot of a news article from the website 'Brasil Econômico'. The page features a navigation bar with categories like 'IMPOSTO DE RENDA', 'CARREIRAS', 'INOVAÇÃO', 'FINANÇAS PESSOAIS', 'TECNOLOGIA', 'PRA FRENTE SEMPRE', 'MAIS SITES', and 'COLUNAS'. The main headline reads: 'Viajar de avião para o Acre custa o dobro de ir a Nova York'. Below it, a sub-headline states: '“É mais barato ir para o Japão do que para o Acre”, diz senador sobre passagens aéreas no Brasil'. A sub-headline below that says: 'Jorge Viana critica alto valor dos bilhetes no Brasil em audiência no Congresso'. At the bottom, there is a footer: 'BRASIL | Alexandre Saconi, do R7 | 04/10/2015 - 11H51'. There is also a search bar in the top right corner with the text 'BUSCAR' and 'enhanced by Google'.

Figura 9 - Os altos preços das passagens para o estado do Acre.

Essa questão do custo amazônico na cultura foi discutida durante a II Conferência Nacional de Cultura, realizada em março de 2010. Com base no artigo 3º, inciso III, da Constituição Federal, por meio do qual se estabelece o compromisso da União com a redução das desigualdades sociais e regionais, os órgãos gestores

da cultura foram incentivados a assegurarem uma dotação específica para os estados e municípios da Amazônia Legal por intermédio de projetos culturais, editais e leis de incentivo, em especial pelo Fundo Nacional de Cultura. O custo amazônico foi reconhecido, primeiramente, via sistema privado, pelo Programa Rumos, do Itaú Cultural, com incentivo financeiro para os projetos propostos pela região amazônica, já que,

Em 14 anos de existência, o programa havia selecionado apenas oito projetos do Amazonas e 26 do Pará, em um total de 990 projetos de todo o país. A expectativa era aumentar em pelo menos 30% esses números nos anos seguintes (RUBIM, BARBALHO e CALABRE, 2015, p. 268).

Nesse sentido, ressalta-se que

O resultado, em termos de desigualdade regional, é também evidente: enquanto cerca de 80% dos recursos se concentram nos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro – e, mesmo assim, em regiões e setores de atividade cultural diferenciados desses estados –, apenas 0,5% dos recursos, em média, se destinam à Amazônia, onde ainda são onerados pelo custo amazônico. Os seja, os recursos tendem a se concentrar nas regiões de maior consumo – cultural ou publicizado pela atividade cultural. É contra os aspectos políticos produzidos por essa situação que a ideia de custo amazônico, na sua formulação original, procurava se enunciar (CASTRO, 2014, p. 269).

Apesar de conseguir notar o saldo positivo de um olhar mais isonômico para um país de tamanho continental e de perceber a importância do reconhecimento de todas as dificuldades que oneram as iniciativas artístico-culturais na região, questiono a validade de um montante extra meramente quantitativo como única perspectiva de inclusão social para o estado, o que faz com que o Acre seja um dos estados menos participativos em editais nacionais. Acredito que a reflexão qualitativa foi esquecida ou, ao menos, sublimada perante o acréscimo de valor ou de pontuação para projetos do Norte e que, apesar dos esforços, a grande maioria dos fazedores não se sente apta para pleitear os editais concorridos e hierárquicos que submetem o saber local a categorias dadas por núcleos de poder e ou saber. Percebe-se claramente essa realidade nas falas dos entrevistados:

Não, não é fácil. Não é fácil nem aqui e nem em lugar nenhum. Primeiro porque, eu digo assim, não é nem questão do edital, que às vezes tem problema mesmo no edital e às vezes também as pessoas têm que ver as propostas do que elas tão fazendo. Eu vejo muitas vezes gente reclamando porque não tem acesso. Eu digo: “Mas qual é a proposta que você fez?”. Eu também não tive, eu já tentei Caixa

Econômica, Itaú Cultural; eu já desisti porque a minha linha de trabalho não vai dar certo, porque eu quero ir lá pro Jordão, quero ir pra Marechal, eu quero ir pra Harmonia, eu quero ir pra esses lugares pesquisar a dança indígena, e não passa projetos assim. Os caras querem que eu vá lá pra dentro do bairro da Sobral, e não é meu viés de trabalho. Eu posso até ir pra fazer uma apresentação, mas não é minha proposta de pesquisa ir pra Sobral. Vou pesquisar o que na Sobral se não é o meu caminho? Eu vou me perder ou vou me achar, não sei. Pode ser que eu ache algo diferente que realmente vá surgir uma proposta aí. Enfim, é algo que acontece com todo mundo. Mas não é fácil acessar edital nenhum. As pessoas têm muita dificuldade de escrever, de dizer qual é o objetivo, dizer qual é a justificativa. Eu treinei, eu li vários projetos pra aprender a fazer projeto, eu lia projeto dos outros. Antônio de Alcântara me dava projetos pra eu ler. Ele dizia: “Leia os projetos, aí você vai ter sua ideia. Veja aqui, como é a sua justificativa? Como que é a meta?”. Eu aprendi muito ouvindo as outras pessoas (MACIEL, 2016).

A gente não sabia que tinha essa ajuda, que o governo ajudava grupos de dança, apoiava a cultura. A gente não sabia disso. O cara disse: “Não, por que vocês não fazem esse projeto tal?”. E eu: “Como é que é isso?”. “Não, se você quiser, quando abrir, eu vou ajudar vocês”. Aí ele nos ajudou a fazer, e foi assim que a gente conseguiu ir pra semifinal sem nenhum problema, que, pra gente ir pra final, eu pedia pros meus alunos pedirem patrocínio no município (HENRY, 2016).

Não. Eu acredito que 95% do país tem a mesma dificuldade do que eu. 90%. É o mínimo do mínimo das pessoas que acessam. Como eu acessei e tive dificuldade, da próxima vez que eu for acessar, eu já sei quais são as dificuldades e eu já vou tentar superar aquelas dificuldades. E assim as outras pessoas, o restante do país também. Vai fazendo a primeira vez, tentou, não deu certo e uma segunda vez, uma terceira vez e vai tentar ter o projeto aprovado. Mas eu acredito que agora mesmo ainda tá difícil, é novo, as portas que eles abrem ainda tá difícil. Abre de uma forma, mas fecha de outra, através da tecnologia, dos recursos, da informática. Acaba tornando difícil o acesso do artista, principalmente do artista mais de cidade do interior; fica difícil da gente ainda compreender toda essa linguagem da plataforma (FREITAS, 2016).

Além dessas dificuldades levantadas pelos entrevistados, há a dificuldade que envolve a centralização das verbas de patrocínio nos grandes centros e a quase ausência de editais nacionais, o que, muitas vezes, sobrecarrega os parques editais locais e estimula a competitividade.

As limitações no que tange à formação em nível superior ou técnico, por sua vez, acionam dispositivos imediatistas dos artistas do estado, como os cursos de curta duração, e adaptabilidades equivocadas, como reprodução de vídeos e *workshops* eventuais, que são incapazes de promover uma reflexão e resolver as questões de inserção no mercado nacional. Isso não ocorre por descuido dos proponentes, falta

de interesse ou desatenção, mas pelas dificuldades estruturais já discutidas anteriormente.

Nesse contexto, o reforço diário na criação dos corpos dóceis, que Foucault elucidou há mais de três décadas, institui corpos pouco críticos e inertes para a inventividade. Essa realidade de descontinuidade na formação inviabiliza um olhar mais crítico e alimenta a patologia que insiste, ainda nos dias atuais, em supervalorizar o que vem de fora.

Por isso, embora as nossas experiências de dança contemporânea tenham sido fortalecidas e ampliadas, sobretudo após anos 1990, o hábito cognitivo de valorizar tudo que é internacional ainda se faz bastante presente em muitos circuitos (mídias, ensino e política) Como não existe tradução literal (toda tradução é criação), os dispositivos locais absorvem e reorganizam os modelos traduzidos, conforme faz sentido para aqueles que conduzem a iniciativa então necessariamente para o contexto onde estão inseridos (GREINER, 2010, p. 23).

Desse modo, não é difícil encontrar obras inteiras baseadas em filmes americanos e realizadas por grandes academias da cidade, cujos bailarinos aprendem os passos assistindo e repetindo em frente à tela. As remontagens que acontecem sem a devida preocupação com direitos autorais fazem emergir questões polêmicas, que muitas vezes são relevadas pelas dificuldades da região, como a apresentada a seguir:

O problema do vídeo é que você perde a noção de processo. Quer dizer, você não tem o processo de estar com o coreógrafo, trabalhando com ele e ele construindo sua ideia e ta, ta, ta... Você tem uma ideia de cópia. E nessa ideia de cópia pouca coisa se constrói em termos de processo. E aí impede também que veja nascer os coreógrafos aqui. Acho absolutamente enganosa essa ideia que esse tipo de espetáculo cria... (PEREIRA, 2006, p. 333 apud GADELLHA, 2006).

A exemplo da realidade de muitas cidades brasileiras, a dança no Acre, em termos quantitativos, deixa para o plano secundário os investimentos no campo da criação. E, em minha percepção, na condição de docente do curso de Artes Cênicas/Teatro e de atuante no campo da dança, seria necessário nos imbuirmos de esforços para resolvermos nossos impasses de atuação, de pensamento e de posicionamento em relação aos modos de formação da dança.

A produção de conhecimento em dança constitui-se a partir da experiência e não necessariamente tem vínculo com o conhecimento dentro da lógica acadêmica.

Igualmente, a formação do artista não está limitada a um espaço-tempo determinado, de forma que o espaço da universidade pode ser de compartilhamento, interlocução e também acolhimento.

Dentre as perguntas feitas durante as entrevistas com os ex-alunos, estavam as relacionadas aos processos criativos de cada grupo ou escola. A grande maioria citou direta ou indiretamente a internet, como é possível perceber nos relatos a seguir:

Eu nunca tive aula, na realidade. Eu nunca tive um professor, eu aprendi com os grupos e usando a ferramenta da internet. Em município não tem, tudo é carente. Em município, quando vai alguma coisa assim... Abriu a academia, vai ter alguma coisa de dança, mas o valor é alto, e ninguém vai; não tem como ter. Pra município, eu digo de Plácido, é a internet (HENRY, 2016).

A internet pra nós é como a gente vir aqui e assistir uma apresentação, a leitura que a gente faz de uma apresentação, uma coisa presencial, é a mesma leitura que a gente faz quando tá na internet. Quando a gente vai numa aldeia indígena, quando a gente vê um trabalho de rua, num placô ou num teatro, em qualquer canto, a gente ira isso como leitura, não só a internet. Mas, o que tá mais acessível pra gente fazer pesquisa é a internet. Meus dançarinos, teve gente que ganhou bolsa pra tá na Arabesq; nós não tivemos condições de manter eles aqui. O Alex Matos foi uma das pessoas que se disponibilizou de tá trazendo algumas informações, dando dicas, orientações, dando umas aulas, e eu não tive condições de manter os meus dançarinos aqui. Às vezes, eu até faço essa diferença quando eu digo meus dançarinos e bailarinos. Pelo fato de que a nossa experiência, o Gilberto Gil, como ministro da cultura, ele falou que todo brasileiro é um dançarino nato, por direito cultural adquirido pela questão da experiência, da vivência, do ver, do fazer, não precisa tá só numa escola. A gente não teve condições de manter pessoas aqui; então a gente vai catando tudo que a gente pode (FREITAS, 2016).

Vamos supor que tem uma cena dos protagonistas dançando, a gente faz mais ou menos parecido, às vezes a música é igual, às vezes não, depende. Às vezes não precisa ser necessariamente igual, colocamos outras pessoas pro palco não ficar vazio, depende bastante. Mudamos a movimentação, mudamos cenário, as músicas também, fazemos nossa adaptação daquele tema. Depois da “Cinderella”, o mais difícil de fazer, na minha opinião, foi o “Lago dos Cisnes”, em 2015; o nome já diz tudo (RODRIGUES, 2016).

A questão da falta de formação específica tem sido um mote na Associação de Dança do Acre, que vem, desde 2014, discutindo possibilidades de formação em

dança junto à UFAC, sem grandes avanços. Apesar disso, tais instituições realizam um diálogo avançado em relação à pós-graduação na área.

É importante ressaltar, também, a permanência de artistas produzindo no estado por longos anos. Permanecer nas condições culturais que nos são impostas é um fator muito penoso que não pode ser negligenciado. Ainda maior é o desafio de quem faz isso em regiões de fronteira, a quilômetros de distância dos grandes centros.

Os dados nunca dão conta da realidade. Ao fazer uma cartografia de pessoas e ações, propondo um cruzamento de dados, percebe-se uma complexa rede de relações entre os diversos elementos que se estabelecem a partir da coevolução, de um processo de trocas, recíproca da dança que vai se modificando e sendo modificada.



4

Conjunção de desejo



A escolha do objeto da minha pesquisa aconteceu coletivamente, junto ao Movimento de Dança do Acre, fruto de rodas de conversas e muitas discussões envolvendo a legitimação dessa linguagem. O pedido era unânime que a tese deveria ter uma linguagem voltada para a maioria dos pesquisadores de dança e não para o público acadêmico. Em 2013 era de compreensão dos fazedores que um mapeamento da dança no Acre se fazia necessária, uma vez que, os “esquecimentos” sobre os fatos importantes da dança ocorriam com frequência no estado face à ausência de procedimentos de mapeamento, de arquivamento e de uma reflexão sobre a história da dança.

Acreditávamos que tal iniciativa agitaria o discurso recorrente, que insiste em afirmar que a dança não existe nessa parte do Brasil, e também iria conferir o princípio de isonomia ao estado, uma vez que tal levantamento já acontece em boa parte do país. A dança pede e pede o registro de resíduos das obras (GREINER, 2002).

Como a ciência e a arte fizeram e fazem parte do meu percurso, aceitei o desafio e mergulhei nas documentações existentes no patrimônio cultural do estado na tentativa de achar pistas do objeto, aquele que já me habitava, revelando-me à medida que eu o desvendava. Intencionávamos não mais privilegiar o produto de consumo imediato, mas refletir o que o move.

Vale lembrar que toda circunstância histórica se configura por meio de processos contínuos, não estanques, de articulação entre variados aspectos que fazem a composição de um contexto cultural e, com o Movimento de Dança do Acre (MODA) não foi diferente.

O movimento nasceu em 2009 depois de muita articulação, mas a Associação de Dança do Acre (ASDAC), que é uma entidade não governamental, sem fins lucrativos, constituída por bailarinos, professores de dança, grupos e companhias, e que tem como objetivo representar a classe supracitada na defesa dos seus interesses e direitos, só foi oficializada como tal em 2014, depois de várias articulações.

O MODA proporcionou um movimento mais consistente e articulado para o estabelecimento de um mercado de trabalho e de criação. Uma percepção que as academias e fazedores não podiam seguir incomunicáveis, e a noção de indivíduo passou a dar lugar a uma micropolítica, que, segundo Guatarri só é possível a partir de agenciamentos e invenção de modos. “Invenção que permita, ao mesmo tempo,

elucidar um campo de subjetivação e intervir efetivamente nesse campo”(GUATTARI e ROLNIK, 1986,p.30).

Quanto mais você fizer seu próprio regime de signos, menos você será uma pessoa ou um sujeito, mas você será um coletivo que encontra outros coletivos, que se conjuga e se cruza com outros, reativando, inventando, pre-dizendo, operando individualizações não pessoais. (...)todo agenciamento é coletivo, já que ele é feito de vários fluxos que arrastam as pessoas e as coisas, e só se dividem ou se juntam em multiplicidades. (DELEUZE,1998,p. 139)

Certamente, esses movimentos deram visibilidade à dança junto ao governo, e vários esforços foram empreendidos desde então, para sensibiliza-lo a ter um olhar mais demorado e cauteloso para as questões específicas desse fazer artístico, embora se reconheça que todo o processo de construção dessa política parta muito mais dos artistas e professores de dança do que de representantes da secretaria da Cultura.

Nos últimos cinco anos, o Movimento de Dança do Acre vem indicando representantes para dialogarem com o Colégio Setorial de dança nacional na intenção de minimizar o distanciamento geográfico, propondo estratégias de colaboração, além de plataformas de diálogos através de seus fóruns, festivais e eventos pautados em trocas de informação entre participantes e municípios.

Um dos resultados desses encontros e articulações foi o primeiro encontro do MODA com autoridades da Universidade Federal do Acre, realizado em agosto de 2015, com o intuito de possibilitar uma visibilidade do tamanho do movimento pela comunidade acadêmica e ratificar as reivindicações que giram em torno de uma formação artística em Dança.

Seguramente, uma das demandas mais desejadas e discutidas pelos profissionais é a criação do curso de Graduação em Dança, projeto que encontra se em andamento e faz parte das discussões com a reitoria. O desejo do coletivo é que a dança comece a se firmar como área de conhecimento valorosa e respeitável para estudos e pesquisa.

O senso comum que insiste em classificar a dança como uma atividade eminentemente prática é um dos aspectos que dificultam o diálogo com a comunidade acadêmica em relação à formação. A falta de discussões verticalizadas, o pouco acesso a diferentes formas de fazer e compreender a dança, os elevados preços dos

fretes que oneram demasiadamente o acesso a publicações, e a descontinuidade das formações, dentre outros, explicam também a ínfima produção teórica na região.

Contraditoriamente aos ganhos e ao crescimento que o Movimento de Dança tem vivenciado, constata-se ainda uma falta de mobilização da grande maioria dos artistas, quantitativamente somos muitos nos festivais e poucos nas assembleias, embora politicamente ativos e potentes. Existe um comodismo com o que o estado oferece apesar da ausência de políticas públicas de fomento à criação em dança. Transcrevo os pensamentos de Helena Katz a respeito dessa apatia:

No Brasil, a dança vive hoje um ambiente regido pelo consumismo individualista e mercadorizado, pautado pelo desenvolvimento desigual e excludente. Aceita essas condições como se fizesse parte de um destino do qual não tem chance nenhuma de escapa. Todavia, há quem se insubordine a essa inércia por acomodamento, espécie de moléstia que parece endêmica e que, no momento, se encontra muito distante das práticas associativas que funcionariam como um bom antídoto. É preciso sair do estado de submissão em que nos encontramos para começar a investigar que chance temos para melhorar nosso presente (KATZ, 2006).

A direção da Associação de Dança do Acre, assim como toda sua diretoria tem feito um trabalho hercúleo para aumentar as participações e o entendimento da importância desses agenciamentos para fomentar a dança, promover expansão, ampliar os espaços para reflexão crítica e criar continuidade, pois as conquistas políticas não parecem estarem definitivamente asseguradas nessa região.

Nos âmbitos municipal e estadual, são inexistentes as políticas públicas específicas para a área da dança, embora exista um quantitativo considerável de projetos dessa área de conhecimento que se beneficiam dos editais destinados às Artes Cênicas em geral.

Criação de produção teórica exclusiva para a dança é inexistente no estado, não há interesse na mídia impressa em fornecer um espaço às críticas, artigos ou qualquer ambiente de reflexão, permanece somente convocações no caderno de cultura para programas pontuais de divulgação.

Os profissionais têm buscado caminhos alternativos na internet, com o objetivo de propor discussões, enviar convites, compartilhar uma fruição estética, fazer divulgação e mobilização da classe. Nessa perspectiva, nos últimos três anos ressaltam a criação da página no *facebook* denominada *Dança no Acre*³³, que é uma

³³ https://www.facebook.com/cartografiadancadoacre/?ref=br_rs

página administrada por mim, com o objetivo de divulgar a pesquisa, favorecer discussões e criar um calendário de atividades, a página do *Movimento de Dança* coordenada pela direção do MODA³⁴ com objetivo maior de compartilhar atividades do coletivo, chamada para editais e divulgar de atividades do movimento.

Ambas são muito bem aceitas e usam o potencial das redes para ampliar horizontes, aumentar as referências, viabilizar diálogos e favorecer encontros. No caso particular da minha página, a mesma funciona como um agenciador e meio de aglutinar esforços em relação ao acervo e acesso a dados quantitativos e qualitativos, proliferando vias de atuação.

Sigrid Nora (2011) relata que o setor da cultura foi contaminado positivamente por esse modelo e estimulado pelas novas tecnologias de comunicação, que vem cada vez mais se utilizando desse sistema operacional para dialogar e suprir carências de mídia.

A diversidade de pensamento e a falta de tempo disponível para reuniões fizeram com que a maior parte das discussões a respeito da criação do SATED/AC - Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Acre acontecesse nas redes.

O SATED foi fundado em 04 de abril de 2016, e iniciou suas atividades visando à profissionalização e a garantia dos direitos trabalhistas da categoria. Entre os benefícios que o sindicato deve trazer aos artistas é a regularização dele com registro no Ministério do Trabalho, que deve facilitar a circulação de trabalhos, além do reconhecimento legal.

O MODA acredita que um sindicato em si é sempre importante para qualquer classe, mas lamenta que as várias atividades e desafios como a criação de um curso de bacharelado na área de Teatro e apoio a alunos de cursos técnicos não envolva um olhar direcionado para a Dança.

A Dança ficou de fora da diretoria e das propostas, pelo menos por enquanto, o que é lastimável para a categoria que precisa discutir pontos fundamentais referentes à regulamentação do trabalho e, principalmente, realizar bancas de capacitação profissional para bailarinos.

Os números de grupos no movimento aumentaram significativamente depois de 2010 na tentativa de conquistar um espaço, entretanto, muitas produções são

³⁴ <https://www.facebook.com/groups/314020065444669/>

destinadas à participação em festivais ou para cumprir as demandas específicas de editais ou pequenos apoios. Não existem iniciativas de adesão à criação artística ou bolsas de pesquisa e nem mesmo prêmios específicos para a área.

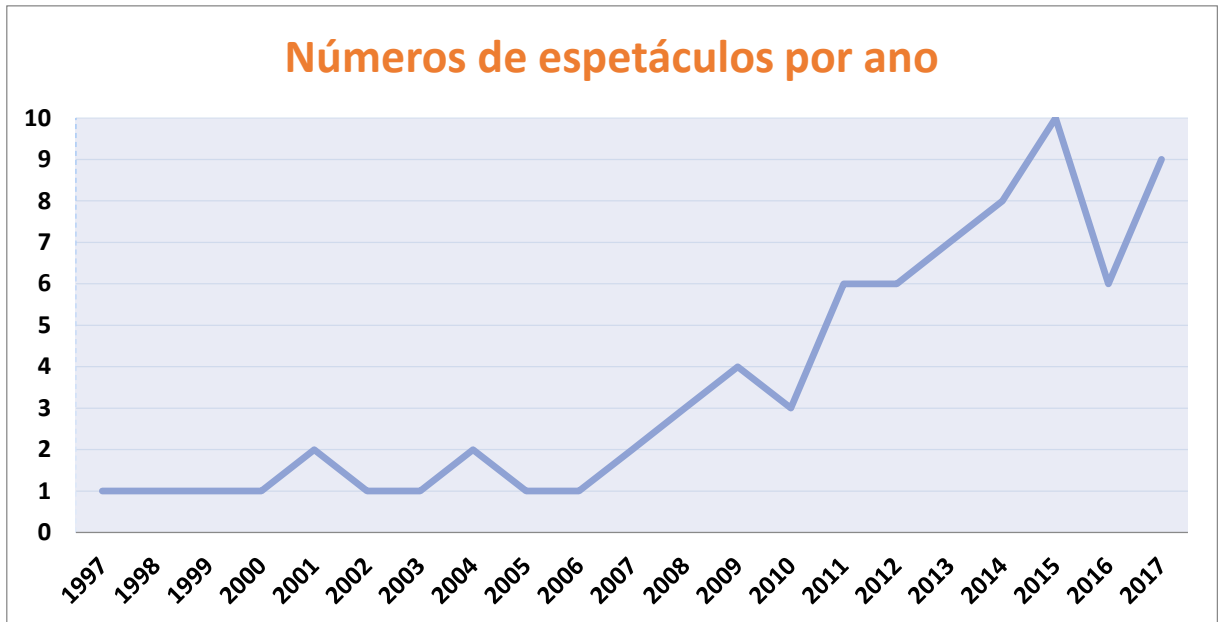


Figura 10- Gráfico número de espetáculo ao longo dos anos.



Figura 11-Número de espetáculos por grupo de 1996 à 2017.

Como podemos perceber a dança cênica está engatinhando, mas já não é mais feita somente por escolas de dança. A realidade atual no estado evidencia a existência de vários grupos com dois ou três anos de experiência que não conseguem produzir anualmente, por questões já discutidas nessa tese, como custo amazônico, mas participam ativamente do quadro de ações políticas para a área da cultura; sendo atualmente uma das áreas artísticas mais quantitativamente presente nas escutas e debates do governo.

Existe um número reduzido de espaços culturais e alguns espaços alternativos como auditórios que não apresentam boa estrutura ou boa localização. Os espaços públicos como o teatro Plácido de Castro e o SESC são os que mais concentram espetáculos de dança cênica, mas as temporadas normalmente são de duas semanas no máximo.

Durante toda a minha participação no Movimento de dança, sou associada desde 2010, não encontrei registros organizados, pesquisas, livro ou artigos falando da dança cênica no estado, logo constatei, juntamente com o movimento, que todo

percurso e profissionalização da dança cênica no estado estavam na memória dos profissionais.

Em sintonia com a Associação de Dança do estado desejamos fazer desse estudo um material rico em informações e questões para poder subsidiar escolhas e decisões; reconhecer a diversidade da cena local de dança; potencializar os recursos reduzidos; ocupar espaços estratégicos de atuação política.

Paralela a todas essas questões existia o grupo de pesquisa e extensão *NOIS DA CASA*, já mencionado no primeiro capítulo. A ideia do grupo era trabalhar com investigação de movimento, conjugar várias técnicas corporais, incentivar processos de composição coreográfica, criação coletiva, desenvolver linguagem própria, problematizar e socializar saberes. Ou seja, usar o espaço acadêmico para aprofundar modos de fazer e refletir.

O grupo foi criado sem pretensões de montagem, mas com a proposta de não-resignação já que a situação era cheia de possibilidade e na perspectiva de Deleuze, quando ao possível, você não o tem previamente, você não o tem antes de tê-lo criado. O que é possível foi sendo feito sem alardes ou verdades absolutas.

O ambiente acadêmico e o banimento da cópia foram os fatores que mais atraíram os bailarinos, e também o que causaram mais discórdia entre as donas de academia e o grupo de pesquisa e extensão. Dentro dessa realidade, minha função dobrou no sentido de trabalhar com o grupo na sala laboratório e depois propor diálogos práticos e teóricos com as academias, com propósito de não afastar as mesmas do ambiente acadêmico.

A aspiração era ser um grupo que cultivasse a diversidade de gênero e de linguagens, que transitasse entre as bordas da cidade e que ao mesmo tempo, que ampliasse sua geografia em níveis intermunicipais e interestaduais, e que acima de tudo mantivesse os pressupostos estéticos e atitudes éticas convergindo com a poética.

Aos poucos o grupo foi sendo aceito como uma proposta a mais para a capital e não uma ameaça às academias, e os convites e diálogos voltaram a acontecer com frequência satisfatória.

A necessidade de descobrirem a real possibilidade de produzir um produto como intérpretes criadores, protagonistas que respondem pela criação e ressignificação do produto se fez urgente e, em 2012 estreamos na capital com o

espetáculo de dança contemporânea que colocava o espectador-leitor como elemento ativo e construtivo de leitura da obra.

Enquanto os interpretes criadores demonstravam uma necessidade de verificar como engendrava a autonomia com a criação de espetáculo, o grupo de pesquisa e extensão pretendia com a montagem ampliar o espaço de diálogo, de construção de pensamento e investigação criativa.

Depois da pequena temporada, recebi a notícia que uma das interpretes iria sair para cuidar dos preparativos de seu casamento e não mais voltaria, resolvi fazer uma nova seleção para preencher a vaga da mesma. Para minha surpresa apareceram seis vezes mais candidatos do que a primeira seleção.

Como não tinha condições de aprovar mais de doze pessoas, pelo formato da proposta de extensão e pesquisa que estava vigente, os que não conseguiram fazer parte nesse primeiro momento do grupo, pediram para entrar em uma lista de espera, mesmo intuindo que a possibilidade de outra desistência seria pequena.

Esse quantitativo na lista de espera colocou em evidência as inquietações que envolviam os jovens bailarinos ao abrir suas fronteiras, o termo aqui empregado não está no sentido de linhas geográficas ou do sistema físico para a região externa, mas, no sentido que ganhou ao ser expandido para o campo da cultura, caracterizando-se como lugar de comunicação e troca.

Passei o mês seguinte pensando e formulando um projeto que possibilitasse essa ampliação de compartilhamento e diálogo com e entre os fazedores da dança. Dias depois apresentava o projeto pronto para a UFAC -Universidade Federal do Acre e para o IFAC -Instituto Federal do Acre conhecido por seus cursos técnicos. Ambos recusaram alegando motivações diversas, dentre elas a econômica.

O Sesc que tem sido sede de reuniões da classe para elaboração de propostas do plano de cultura, e mantém uma programação de dança em seus espaços por conta de projetos nacionais da própria instituição, abraçou a proposta de entrar como co-idealizador e adequou o projeto ao programa da instituição.

Esse investimento só foi possível por conta do sistema de gestão compartilhada entre Departamento Nacional do SESC e o Departamento Regional do SESC/ACRE que se configurou como uma rede de espaços e profissionais que regularizam e sistematizam a ação cultural junto com a curadoria.

O projeto nasceu junto com a tese, exatamente nos primeiros meses de doutoramento ele saía do papel e ganhava corpo. Surgiu da inquietação que a tese

provocara, da inesperada procura pelo grupo de extensão e pesquisa, mas também como passo necessário para a realização da cartografia e, de uma vontade de não só descrever, mas realizar ações junto, em uma conjunção de desejos.

O objetivo era realizar ações formativas que potencializem o fazer artístico da dança contemporânea no estado do Acre, desenvolvendo atividades com profissionais experientes da dança local e profissionais renomados oriundos de outros estados.

Atender a demanda da produção de dança contemporânea local, possibilitar a população de baixo poder aquisitivo à participação nas ações oferecidas, fortalecer e divulgar as ações de dança cênica existentes nas cidades, realizar ações que visem capacitar bailarinos, pesquisadores, estudantes e demais profissionais da dança contemporânea era a intenção da parceria.

O projeto foi denominado *Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade* e foi dividido em módulos, que são oferecidos por profissionais da dança local e profissionais convidados de outros estados para participarem dessa ação contínua de formação, com a intenção primeira de valorizar o saber local e propor intercâmbio de ideias.

Mais do que apresentar dados, esse percurso pela cartografia se pautou por fazer algumas articulações que permitisse começar a perceber as relações implícitas no mapa, interseções que revelam mutações ou manutenção reinventando o seu modo de existir.

As ações do projeto são realizadas nas dependências do SESC-Centro sempre nas segundas, quartas e sextas-feiras, no período da noite, mas especificamente de 19 horas até às 22 horas. Quando o convidado não é do estado, o projeto ocupa toda a semana com atividades. Para alguns desses profissionais solicitamos o acréscimo de produtos como apresentações, vídeo-dança, lançamento de livros e outros.

Em suas quatro edições (2014, 2015, 2016 e 2017) visamos a continuidade e o aprimoramento na formação dos profissionais de dança, de forma gratuita. Nesses encontros estavam em debate tanto percursos formativos trilhados, como as implicações sociais em fazer dança, e o espaço da dança local dialogar com o cenário nacional. Como não existe formação no estado do Acre em Dança o projeto *Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade* foi o primeiro a oferecer uma formação continuada e certificar os integrantes com mais de 500 horas anuais.

Desde sua concepção faço o papel de curadora do projeto, que funciona como uma espécie de mediação entre o contexto cultural e a realidade prática artística, uma

forma de dar impulso à reflexão e ao intercâmbio de saberes. Nirvana Marinho (2001) contribui com sua visão em relação a função do curador.

O curador é um meio de interligar essa rede de informações, reverberando novas ideias, fomentando o debate sociocultural através do apontamento de obras, de conceitos e eixos que conduzem a prática atual. Ler o contexto e voltar pra ele com novas concepções é um papel que modifica os padrões estabelecidos dos criadores, que instiga a concepção do público e atualiza e dinamiza o mercado (MARINHO,2001,p. 73).

Para esse projeto a curadoria seguiu as ideias de Deleuze e Gattari, em Mil platôs que conceberam o corpo sem órgão, o corpo inorgânico, um corpo devir, como luta contra a subjetividade hegemônica contra as ideias fixas e binárias como arvore-raiz e estimulou o pensamento rizomático, que se esparsa e que derrama (DELEUZE, 2007, p. 29).

O projeto vem se dedicando a uma formação mista de conhecimento e proporcionando, a partir dessa troca com convidadas locais e de fora do estado, múltiplas visões de dança, facilitando o acesso do outro com suas corporeidades, despertando interesses, e apontando diversas possibilidades de criação, sem sair do estado.

A proposta oferece ambiente propício não somente para explorarmos as possíveis fronteiras que borram os limites entre linguagens teatro, artes plásticas, novas mídias e performance, mas a fronteira corpo mundo e artista espectador. De acordo com Roberta Marques:

Na fundação de um corpo, ou de um pensamento corporal na dança, o tipo de treinamento assume uma parte fundamental da responsabilidade. O objetivo de treinar não é senão criar, construir um pensamento de corpo, de forma que é imprescindível considerar que tipos de treinamento estão sendo utilizados para compreender em que corpo se quer investir (MARQUES, 2014).

O fundamento metodológico é a motivação ao papel criativo do intérprete. Compreensão que está de acordo com a proposta de Isabel Marques, segundo a qual:

Repertórios não são fixos ou rígidos. Embora sejam resultados ou coreografias com acabamento (finalizadas), eles estão também em constante transição e mudança. Mediados pelas leituras dos dançantes, do diretor, do coreógrafo, dos apreciadores, os repertórios da dança arte também se tornam fluidos, em movimento, rearranjado e relidos a cada apresentação, a cada espaço de tempo a cada lugar que são dançados e vistos (MARQUES, 2010).

Iniciativas como essa têm desempenhado papel de relevância e potência transformadora não apenas em ambientes desprovidos de graduações em dança. Há exemplos de acionamentos que promoveram o desenvolvimento de pesquisas, experimentações e compartilhamentos, e também a formação, como no caso da Casa Hoffmann, em Curitiba, PR (entre os anos 2003 e 2005), que alimentou e potencializou transformações já em curso na universidade ou extraoficiais – como o Núcleo do Dirceu (Teresina, PI) ou a Híbridos (Ipatinga, MG) –, que testam modos de atuação, procedimentos artísticos e estratégias de comunicação do corpo. Dessa maneira, reforçam a ideia da constituição de uma ecologia dos saberes que, conjuntamente com ações promovidas no contexto das universidades, pode configurar espaços de resistência aos dispositivos de poder que impactam a produção em dança, trazendo à luz outros modos de construção e comunicação de saberes que, por não se encaixarem nos modelos legitimados, se assentam na invisibilidade.

Como curadora do projeto Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade elenquei entre convidados pessoas que apresentavam em suas práticas artístico-docentes, uma preocupação com a reflexão, com a invenção, com a memória e com fortalecimento do profissional de dança, são eles:

Ciane Fernandes: performer e coreógrafa, professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995) e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York - 1994), de onde é pesquisadora associada. É consultora da CAPES e do CNPq, além de bolsista de produtividade em pesquisa pelo CNPq. Já se apresentou em diversas cidades brasileiras, nos Estados Unidos, Itália, Índia, Portugal e Alemanha. É fundadora, diretora e dançarina do A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA, que recebeu o prêmio ANDES-SN de Arte Universitária na categoria Dança em 2000. É autora de dois livros esgotados, um deles já em terceira edição nos EUA e Europa (Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação). Seus artigos foram publicados no Brasil, Alemanha, EUA, Índia e Malásia. Recebeu diversos prêmios e bolsas de estudos nacionais e internacionais (EUA, Alemanha e Japão). Desde seu ingresso na UFBA, em 1997, vem ensinando e desenvolvendo projetos de pesquisa sobre formação corporal, dança-teatro,

performance e interculturalismo, dentre eles a associação do Sistema Laban/Bartenieff à dança clássica indiana de estilo Bharatanatyam. (Fonte: Currículo Lattes).

Hanna Araujo: Pedagoga formada pela Faculdade de Educação da Unicamp (2007), Mestre em Artes (2010) e Doutora em Artes Visuais (2016) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da Unicamp. Suas áreas de interesse são Arte e Educação, incluindo processos criativos de artistas plásticos, mediação e ensino de arte, narrativas visuais, livro de imagem, ilustração de literatura infantil, constituição de leitores e práticas de leitura. Tem experiência com confecção de cenário e figurino. Para esse trabalho propôs um paralelo entre a dança e os elementos visuais; desenho das linhas corporais. Experimentos de Kandinsky na Bauhaus, observação estética, artistas plásticos que dialogam com as artes do corpo dentre outros. (Fonte: Currículo Lattes)

Felipe Barbosa : Bailarino, professor de dança. Graduando em Educação Física Bacharelado e aluno/pesquisador no projeto de extensão PIBIC pela Universidade Federal do Acre. Atuou em nove espetáculos de dança em diferentes escolas e companhias do estado. Com experiência nas modalidades de jazz dance, dança contemporânea, sapateado e ballet clássico. Integrante do Grupo de pesquisa e extensão em Artes Cênicas “Nóis da Casa.”. (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista).

Renata Lima: Professora do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás, membro do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Rituais, Brincadeiras e Vadiagens. Doutora em Artes (2010) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp, com o projeto; Corpo Limiar e Encruzilhadas: Capoeira Angola e Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea; Entre maio e agosto de 2009 realizou o Doutorado Sanduíche (Capes), na Faculdade de Motricidade Humana em Lisboa (Portugal). Também na Unicamp, defendeu a dissertação de mestrado; Mandinga da Rua: a construção do corpo cênico em dança brasileira contemporânea; (2004). Mesma universidade em que em 2001, concluiu a graduação em Dança. É capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e diretora artística do Núcleo de Dança Coletivo 22, um dos ganhadores do Prêmio Klauss Vianna 2008 e 2012 e do Procultura 2010. (Fonte: Currículo Lattes)

Arnaldo Alvarenga: Dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador com mais de 35 anos de experiência artística em dança, tendo se formado pelo Trans-Forma Centro de Dança Contemporânea de Belo Horizonte (MG), tendo também formação em Leitura Corporal com aprofundamento em Fisiognomonia pelo Núcleo de Leitura Corporal de Belo Horizonte (MG). Trabalha com preparação corporal, para atores, cantores líricos e populares, bem como para a maior idade. No campo acadêmico tem graduação em Geologia pelo IGC - UFMG (1981), mestrado em Educação pela FAE - UFMG (2002) e doutorado pela mesma instituição (2009), no campo da História da Educação. Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais onde integra o corpo docente dos cursos de Graduação em Teatro e da Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes. Participa como professor permanente do PROFARTES - mestrado profissional em Ensino de Arte e do PPGARTES - UFMG - mestrado acadêmico e doutorado em Arte. Orienta, também, TCCs de Licenciatura, Bacharelado e PIBIC na área do Ensino de Arte. É coordenador pedagógico da Licenciatura em Dança da EBA – UFMG. Atuou como presidente da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Gestão 2013-2014). É avaliador da área de Arte cadastrado no MEC e atua nas áreas de História da Dança e Estudos Corporais. Pós-Graduação em Artes Cênicas (Gestão 2013-2014). (Fonte: Currículo Lattes)

Barbara Urrutia: Graduada em Licenciatura em Kinesioterapia e Fisioterapia pela Universidad Nacional de Asunción e Universidad de la Integración de las Américas (UNIDA). Pós-graduação em Fisioterapia pela Universidad Estácio de Sá – Brasil. Treinadora de Ginástica Artística e Coreografa no Gimnasio Casa España Assunção – Paraguai, de 1997 a 2005. Coreografa de Dança Moderna e Playback para equipes de Colégios e Universidades em Assunção – Paraguai. Atualmente é professora de Tecido acrobático. (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista)

Fabiano Carneiro: Coordenador de Dança da Funarte/ Ministério da Cultura, acumula a experiência de 23 anos como gestor cultural no setor público. Possui formação em Administração de Empresas e especialização em Administração Cultural. Durante seus oito anos de trabalho na Coordenação de Dança, Fabiano vem atuando diretamente no desenvolvimento e na implementação dos principais projetos da instituição, como o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna e as Oficinas de Capacitação em Dança da Funarte; participando também das discussões do Colegiado Setorial de Dança, da elaboração do Plano Nacional de Cultura durante a

III Conferência Nacional de Cultural, do Plano Nacional de Dança e das ações do Fundo Setorial de Circo, Dança e Teatro. Integrante de comissão de seleção de vários estados brasileiros de projetos de fomento e circulação da Dança Nacional. Curador e programador de teatros, festivais e mostras de dança em diferentes regiões do Brasil. Participante convidado do programa Focus Danse na Bienal Internacional de Dança de Lyon- França em setembro 2014. Atualmente, além de Coordenador de Dança da Funarte, é Membro da Comissão de Seleção do Edital de Difusão e Intercâmbio do Ministério da Cultura 2011/2012/2013 e Membro do Comitê Gestor do Ministério da Cultura, responsável pelo Plano Estratégico das Ações do Governo Brasileiro para a Copa do Mundo da Fifa 2014 – CGCOPA 2014. (Fonte: Currículo Lattes).

Marcelo Sena: é Bacharel em Comunicação Social, Artista da Dança, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Sergipe (2001), com especialização em Dança – Práticas e Pensamentos do Corpo pela Faculdade Angel Vianna/Compassos Cia. de Dança – Recife/PE (2010/2011). Tem formação em escola livre de música, como instrumentista e compositor. É diretor e artista-pesquisador da Cia. Etc., companhia criada em 2000 e que tem um trabalho de desenvolvimento de criações artísticas em dança. Coordenador e fundador do Movimento Dança Recife. Foi pesquisador do Acervo RecorDança, entre 2003 e 2011. Tem uma trajetória em jornalismo cultural, a partir de iniciativas próprias e de serviços de assessoria de imprensa para diversos grupos e instituições culturais. Foi coordenador pedagógico do Curso de Dança Contemporânea, pelo Programa Qualifica Pernambuco, da Secretaria de Juventude e Emprego/PE. Produtor e coordenador dos projetos “Pesquisa Prática Pele e Ossos”, “10 Anos de Cia. Etc.” (Funarte), do “Projeto Plantando Dança Etc.” (aulas gratuitas de dança em Camaragibe-PE), foi produtor das criações de Valéria Vicente: Fervo (Correios e Funarte) e Pequena Subversão (Itaú Cultural), Bolhas em Interface, e Imagens Não Explodidas – Cia. Etc. (Fomento às Artes Cênicas da Prefeitura do Recife), da Plataforma Recife de Dança / 2006, 2007, 2008 e 2009 (Funcultura e Prefeitura do Recife). Pela Cia. Etc. participou das pesquisas Pele e Ossos (2008/Funarte), Contribuições entre o Corpo e o Vídeo (2012/Funcultura) e Audiodança: a ventura do corpo no som que dança (2014/Funcultura). Coordenou o encontro Conexões Criativas 2: A Dança pelo olhar do Vídeo (2013/Funcultura), o site de críticas e podcast Contracorpo: Conversando com Dança (2013/Funcultura), a circulação do espetáculo Corpo-Massa: Pele e Ossos

(2009/Funcultura) e Sobre Nossos Corpos (2007/Funarte). Criou as trilhas sonoras dos espetáculos. (Fonte: Currículo Lattes)

Susi Martinelli: Doutora (PhD) em Psicologia da Educação e do Desenvolvimento pela Universidade de Brasília (2005), com a tese intitulada; A criatividade no movimento: contribuições a partir da dança; e Mestre em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento pela mesma Instituição (2000), com a dissertação: No ensino, quem dança? Uma análise crítica sobre a criatividade no ensino da dança; Possui Bacharelado e Licenciatura em Dança (UNICAMP) e Psicologia (PUCCAMP). Atua como docente do Curso de Licenciatura em Dança, do Instituto Federal de Brasília, desde 2010, na área de Composição Coreográfica. Possui experiência na área de Dança, Criatividade, Psicologia do Desenvolvimento, Aprendizagem, Programas de Qualidade de Vida e Docência Superior. Como pesquisadora, atua com os seguintes temas: criatividade, criatividade no ensino, criatividade no movimento e na composição coreográfica, aprendizagem e desenvolvimento. Possui larga atuação clínica com programas de desenvolvimento humano, no contexto de prevenção e promoção da saúde, bem como intervenção em crise. (Fonte: Currículo Lattes).

Rosa Primo: professora dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisadora em dança, concentrada principalmente nas áreas da teoria da dança, filosofia e corporeidade dançante. Doutora, com estágio de um ano no curso de dança da Université de Paris 8 (França), com bolsa CAPES, tendo finalizado o doutorado (2010) e mestrado (2004) em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará - ambos com pesquisa relativa a corporeidade dançante. Possui graduação em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (1999). É Líder do Grupo de Pesquisa Concepções Filosóficas do Corpo em Cena (CNPq) e membro da Association des Chercheurs en Danse. (Fonte: Currículo Lattes)

Lucas Souza: Bailarino, professor de dança e coreógrafo na Escola de Dança Adorai das modalidades, Balé Clássico, Jazz e Dança Contemporâneo. Atuou em oito espetáculos de dança, em diferentes escolas e companhias do estado. Participou de vários cursos e oficinas e foi integrante do projeto Expressões Contemporâneas: criação e visibilidade durante três anos. (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista)

Beatriz Cerbino: Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense/UFF, no curso de Produção Cultural, no Pólo Universitário de Rio das

Ostras/PURO, e professora do Programa de Pós-graduação de Estudos Contemporâneos das Artes/PPGCA, também na UFF. É graduada em Licenciatura em Dança, pelo Centro Universitario da Cidade/UniverCidade (2000), com mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-São Paulo (2003) e doutorado em História pela UFF (2007), com estagio de doutoramento/visiting scholar na Universidade de Nova York, no Programa de Estudos da Performance, na Tisch School. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos temas crítica, autoria, imagem, história e memória da dança. É pesquisadora do projeto Rede Proprietas, financiado pelo edital Pensa Rio: Propriedade, Inovações e Bem Comum, da FAPERJ. Integrou o comitê editorial da ABRACE, biênio 2013-2014. (Fonte: Currículo Lattes)

Christian Morais: Graduado em Arte Cênica - Teatro - UFAC. Especializando em Gestão da Educação Profissional, Científica e Tecnológica no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia. Atualmente Professor substituto na Universidade Federal do Acre no curso de Artes Cênicas Teatro na cadeira de Interpretação, Técnicas Corporais e Dança. Professor efetivo na Secretaria de Estado e Educação e Esporte na disciplina de Arte na Escola Marilda Gouveia. Instrutor de Circo Social, Ator e Bailarino no Grupo de Extensão Universitária de Artes Cênicas - Nois da Casa - UFAC. Presidente do MODA - Movimento de Dança no Acre. (Fonte: Currículo Lattes)

Soraia Maria: Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1989), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1994) e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (2003). Atualmente é professora da Universidade de Brasília. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Coreografia, atuando principalmente nos seguintes temas: dança, literatura, arte e composição coreográfica. Na UnB coordena o CDPDan (<http://e-groups.unb.br/cdpdan/>) ou (<http://cdpdan.blogspot.com>) Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia (CEN/UnB), o qual procura estabelecer um espaço de reflexão e prática da dança. Entre outros projetos artísticos produziu e atuou nos espetáculos; 21 Terras de 2012 (www.soraiasilva.com.br); No Princípio (<http://cdpdan.blogspot.com>), 2010, Lisboa e Brasília; Trilogia poemadançando, no 7º Encontro Internacional de Artes e Tecnologia, Museu Nacional de Brasília em 2008; Profetas em Movimento de 1994 a 2008 (São Paulo, Brasília, Nova Orleans); Dança da Guerra do Povo Xavante - Tseretomodzatsé Xavante, 2005, DF. Entre os projetos

de produção bibliográfica se destacam os livros 21 Terras (2012//Ed. do programa de pós-graduação em arte da UnB), No Princípio (2010/Ed. do programa de pós-graduação em arte da UnB); Profetas em Movimento (2001/Edusp e Imprensa Nacional); Poemadançando Gilka Machado e Eros Volússia (2007/Edunb); e os capítulos de livros: O expressionismo e a dança (2002), O pós-modernismo e a dança (2005), e O surrealismo e a dança (2008), O Naturalismo e a Dança, todos publicados na coleção Stylus da editora Perspectiva (S.P.) (Fonte: Currículo Lattes)

Jacqueline Silva: Professora e coreógrafa e há 19 anos ministra aulas de dança de salão. Reconhecida pelo trabalho desenvolvido com tango, samba de gafieira e bolero com foco na consciência corporal e desenvolvimento de movimentos orgânicos. Integrou por 15 anos a equipe de professores da Companhia de Dança Marcelo Amorim. (Fonte: Currículo Lattes)

Hary Salgado: nascido em Caracas – Venezuela, é bailarino, investigador e docente, licenciado em Artes Cênicas, com habilitação em Dança Contemporânea, pela Universidade Central da Venezuela (1995). Amplia seus conhecimentos por meio de diversas técnicas em relação à cena e as artes do movimento, tais como: Dança Butoh; improvisação física; dança contemplativa; Dança-Movimento Terapia; dança aérea; teatro físico; dança clássica; Graham Technique y Aikidô. No final dos anos 90 conhece o Contato Improvisação no Instituto Universitário Nacional de Arte de Buenos Aires por meio de Cristina Turdo, precursora dessa técnica na Argentina. Radica-se em Berlin- Alemanha, para aprofundar seus estudos com os professores: Eckhard Müller, Daniel Schwartz, Heike Culmam, Jaroschinki Ralf, dentre outros. Participou da apresentação do exercício “Advances in Dance Therapy” com a presidente da Associação de Dança Terapia da Argentina, Eugenia Lacour. No ano de 2008 formou em Dança-Movimento-Terapia (American Dance Therapy Association. ADTA), pela Universidade de Buenos Aires. Ainda este ano, promoveu a performance de Dança Butoh “Rastros”, em Florianópolis – Brasil. Em 2009 criou e organizou o Primeiro Festival de Contato Improvisação na Natureza no Brasil, intitulado “Transformando pela prática”. Realizou algumas turnês de Contato Improvisação, tais como: “Espirales en Danza” – Argentina, 2008; “Un Dialogo en Danza” – Brasil, 2009; “License to Fly” – Europa, 2010; “Contact Improvisation the art of listening” – África-Ásia, 2010. Atualmente investiga a área de performance sob o conceito de Dança-Movimento-Vivo, improvisando em espaços naturais e urbanos. (Fonte: Currículo Lattes)

Valeska Alvim: Doutoranda no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (UNB) Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes (Unicamp) bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Atualmente é docente na Universidade Federal do Acre (UFAC), concentrando suas atividades prioritariamente no curso de formação de professores em Artes Cênicas, coordena o grupo Universitário de Artes Cênicas da UFAC (Nois da Casa) que originou a linha de pesquisa Dramaturgias Corporais associada ao GRUPA - Grupo de pesquisa em Artes Cênicas da Amazônia . (Fonte: Currículo Lattes)

Flavio Sanctun: Doutor em ArtesCênicas pela UNIRIO, mestre em Ciência da Arte pela UFF, possui graduação em Pedagogia e licenciatura em Teatro. Foi membro da equipe de curingas (pedagogo social) do Centro de Teatro do Oprimido onde trabalhou diretamente com Augusto Boal desde 2001 até 2009. Um dos idealizadores e membro do GESTO - Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido vinculado ao NEPAA - Núcleo de estudos das Performances Afro Ameríndias/UNIRIO. Idealizador e organizador das JITOU – Jornadas Internacionais de Teatro do Oprimido e Universidade, evento que em 2017 realizará sua 5ª edição. Atualmente o GESTO tem parceria com o SESC Nacional com projeto de formação em Teatro do Oprimido que acompanha a Exposição “Arena Conta”. Flavio é autor de três livros sobre a metodologia do Teatro do Oprimido, um romance juvenil, além de diversos artigos publicados em revistas e periódicos na área das artes cênicas. Já ministrou cursos teatrais por todo Brasil, em diversos países da Europa e na América Latina, além de participar de Festivais de Teatro na França, Áustria, Palestina, Croácia e Índia. Em 2014/2015 trabalhou com os grupos CTO Jana Sanskriti da Índia e CTO Maputo em Moçambique.Em 2014 foi um dos responsáveis pelas oficinas do projeto Sesc Dramaturgias cidades de Rio Branco, Boa Vista, Manaus e Macapá, onde trabalhou textos escritos por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. (Fonte: Currículo Lattes)

Victor Afonso: bailarino, professor de dança de rua (Hip Hop) Professor de Capoeira pelo grupo AcreBrasil, com a Supervisão do Mestre Ozeias (Caboquinho). Coordena o grupo de dança de rua Unidade Popping é aluno integrante do Projeto expressões contemporâneas: criação e visibilidade. (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista)

Sandra Meyer: Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). Possui mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1998) e graduação em

Educação Artística - Habilitação Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1981). É professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina desde 1989, atuando no Curso de Licenciatura em Teatro e no Programa de Pós-graduação em Teatro (mestrado e doutorado). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança e Teatro, atuando principalmente nos seguintes temas: corpo, movimento, cognição, improvisação, ação física e composição. - Recebeu prêmio de Honra ao Mérito - Medalha do Mérito Cultural Cruz e Souza- pelos relevantes serviços prestados à cultura no Estado de Santa Catarina, pela área de Artes Cênicas. Prêmio concedido pelo Governo do Estado por indicação do Conselho Estadual de Cultura no ano de 2003. - Co-coordenadora do Projeto Tubo de Ensaio - Composição [Interseções + Intervenções]. Projeto premiado pelo Edital Nacional Rumos Itaú Cultural - 2014/15. (Fonte: Currículo Lattes)

Wanessa Lima: Graduada em Fisioterapia e Pós-Graduada em Ortopedia e traumatologia pela Uninorte. Fez o curso de Formação em Pilates Baseado em Evidência pela Nacional Fisio em dezembro de 2015. Concluiu os cursos “Intensivo de Terapias Corporais, Massagem Bioescultura Integral, Banhos Temáticos e Terapêuticos no SPA” e “Intensivo de massagem Bioflex Facial e Corporal, Relaxamento e Flexibilidade”, pelo SPA Brasil – Rio de Janeiro no ano de 2010. Em 2013 participou do curso “Bases teóricas e práticas do método Busquet” ministrado pelo professor Claudiane Koglin. Bailarina, atuou em sete espetáculos de dança em diferentes escolas e cias. do estado. Com experiência nas modalidades de jazz, dança contemporânea, ballet clássico e sapateado. É bailarina e artista-pesquisadora do Grupo de dança Nós da Casa desde 2012, que desenvolve um trabalho de criações artísticas em dança. Circulou por nove estados do Brasil com o Espetáculo de dança contemporânea "Origens" pelo Amazônia das Artes. (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista)

Marcos Mattos: Graduado e Licenciado em Educação Física e pós-graduado em Dança pela UCDB - Universidade Católica Dom Bosco. Diretor e Coreógrafo da Cia. Dançurbana e do Grupo Expressão de rua, onde desenvolve trabalhos de pesquisa, criação e concepção coreográfica. Coordenador do Movimento Espaço de Danças. Membro da Câmara setorial de dança de Campo Grande – MS. Integrante do Coletivo Corpomancia. Um dos criadores da Arado Cultural - Produções Artísticas. (Fonte: Currículo fornecido pelo próprio artista)

Valeria Vicente: Formada em Comunicação Social pela UFPE e mestre em dança no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, é professora de danças populares e preparação corporal do Departamento de Artes Cênicas e coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Desenvolve pesquisas que discutem elementos das culturas populares na Sociedade contemporânea, tendo publicado o DVD *Trançados Musculares: saúde corporal e ensino do frevo* (2011), e os livros *Entre a Ponta de é e o Calcanhar: Reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife* (2009); *Brincando Maracatu* (2008) e *Maracatu Rural: O espetáculo como Espaço Social* (2005), entre outros artigos e textos divulgados em jornais, revistas e anais acadêmicos. Na prática de dança, atua em dança contemporânea e se especializou sobre o frevo, realizando pesquisas práticas e teóricas que resultaram nos espetáculos de dança: *Frevo de Casa* (2014) *Fervo* (2006) e *Pequena Subversão*, criação para o programa *Rumos Dança*, Itaú Cultural (2007).

Ligia tourinho: Atriz, diretora, coreógrafa, dançarina e pesquisadores em Artes da Cena. Doutora em Artes, Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas, todas estas titulações foram obtidas na Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Vice coordenadora do curso Bacharelado em Teoria da Dança e Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professora dos cursos de Bacharelado em Dança, Bacharelado em Teoria da Dança, Licenciatura em Dança e Direção Teatral da UFRJ e da Pós-graduação em Laban da Faculdade Angel Vianna. É fundadora e coordenadora o Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo (DAC/ UFRJ) que desenvolve a pesquisa *Mapeamento dos Espetáculos em Cartaz na Cidade do Rio de Janeiro* desde 2012. Foi a Coordenadora do Núcleo Rio de Janeiro do Projeto *Mapeamento Nacional da Dança nas Capitais Brasileiras e no Distrito Federal*. Integrante dos Grupos de Pesquisa *Labcrítica* e *GPICC* (CNPQ). Atualmente está finalizando o programa *Certification Movement Analyst/ Laban Institute Movement Studies* (CMA/ LIMS/ NY, EUA). Autora de artigos, trabalhos completos em eventos nacionais e internacionais, bem como capítulos em livros e livros no campo das Artes Cênicas. É criadora e diretora do Projeto *Jogo Coreográfico*. É Atriz e Sócia da *Bonecas Quebradas Teatro*. (Fonte: Currículo Lattes)

Amanda Graciele: Formada no curso de licenciatura em Artes Cênicas: Teatro, pela Universidade Federal do Acre (2016), e no curso de Comunicação Social - Bacharelado com Habilitação em Publicidade e Propaganda (2006-2009). Tem experiência nas áreas de dança, teatro, música, performance e yoga. De 2013-2016 participou de Projetos de Iniciação Científica como bolsista PIBIC/CNPq, orientada pelo Professor Dr. Micael Côrtes. Apresentou trabalhos de pesquisa na USP/SP (2015-2016), em Juiz de Fora/ MG e Congressos da UFAC. Participou de Seminário de Pesquisa na Unicamp-SP (2016) e do GT Artes Cênicas na Rua da ABRACE na UNIR-RO (2015). Trabalhou como assistente de produção na Usina de Arte (2010) e como monitora do VI Simpósio Linguagens e Identidade/UFAC (2012). Realizou o projeto de música EducArte na Escola Barão do Rio Branco - CEBRB (2010) e ministrou algumas oficinas relacionadas ao trabalho de corpo. De 2007-2009 estudou no curso de música da Usina de Arte, fazendo parte da montagem do espetáculo Levantado do Chão, sob direção de Cida Falabella, Roberto Bürgel e Clarisse Baptista. Participou de oficinas artísticas com os grupos Lume, Cia. de Tijolo, Barbatuques, Uakti, Los Andes, dentre outros. Atualmente faz parte do Projeto Expressões Contemporâneas (SESC/AC - 2014-2017) e é professora substituta no curso de Artes Cênicas (UFAC), ministrando disciplinas na área de corpo. (Fonte: Currículo Lattes)



Figura 12: Panorama do que foi oferecido durante o andamento do projeto Expressões contemporâneas: criação e visibilidade. Convidados locais dentro do Mapa e convidados de outros estados fora do Mapa.

O projeto tem como base falar de conhecimentos em dança, no plural, entendendo que não há apenas um conhecimento, mas vários e estes não devem se sobrepor uns aos outros como coloca Boaventura de Souza Santos (2011) ao refletir sobre a crise paradigmática da ciência.

Não cabe aqui detalhar a importância de cada docente artista no contexto contemporâneo das Artes Cênicas, mas apenas enfatizar que houve um “banquete epistemológico” como definiu uma aluna do projeto e, um amplo contágio que possibilitaram alguns questionamentos, deixando vestígios singulares, para além das práticas. Sugiro a leitura dos textos (anexo III) produzidos pelos integrantes do projeto na intenção de contribuir para discussão e ressignificação de modos de fazer e conceber a práxis do bailarino junto ao projeto.

De uma maneira ou outra, os integrantes do projeto Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade estavam sempre acessando os códigos e transformando em composições coreográficas, refletindo sobre o seu fazer e multiplicando os conhecimentos para seus próprios alunos já que a grande maioria são professores atuantes na cidade. Esse caráter de formação contínua é único no

estado, ganhou muita visibilidade pelo incentivo no processo de desterritorializar os comandos e códigos e potencializar a criação.

São questões que me levam a pensar no acesso a produção artística, a formação em dança e no quanto estamos trabalhando para o fortalecimento e expansão da arte que produzimos.

Muitos reforçaram seu interesse em permanecer no projeto, apesar do casamento, do filho ou do vestibular, pela oportunidade de ter um corpo conectado a propostas diversas de investigação, sem modelos limitantes. Esse alargar de referências em torno do que é a dança cênica, conectou as pessoas e, nessa condição começaram a pensar na diversidade da dança.

Cartografia da dança do Acre Início Apresentação Grupos Espetáculos Ações/Formação Faça parte Parcerias Contato Buscar

Expressões Contemporâneas – 2015 – Criação e Visibilidade do SESC/ACRE


Ações/Formação | 0 Comentários

SOBRE


O Projeto Expressões Contemporâneas: Criação e visibilidade do SESC/ACRE que tem como colaboradora a professora da Universidade Federal do Acre Valeska Alvim, tem o objetivo de realizar ações formativas que potencializem o fazer artístico da dança contemporânea no estado do Acre, desenvolvendo atividades com profissionais da dança local e profissionais renomados oriundos de outros estados.

FOTOS


Tecido Aéreo – Bárbara Urrutia




Circo como preparação para Dança – Christian Moraes




Condicionamento Físico para Dança – Felipe Barbosa




Corpo e Consciência – Arnaldo Alvarenga




Dança Pensamento Dispositivos – Rosa Primo




Danças Urbanas – Marcos Mattos




Reflexões sobre Corpo, História e Dança – Beatriz Cerbino




Memória e Registro – Marcelo Sena



Políticas Públicas na Dança – Fabiano Carneiro




Instalação Corporal e Composição Coreográfica – Renata Lima




VÍDEO


CORPO E CONSCIÊNCIA_ARNALDO ALVARENGA_EXPRESSÕES_2015_VÍDEO
de Valeska Ribeiro Alvim




RENATA LIMA_EXPRESSÕES_2015_VÍDEO DEPOIMENTO
de Valeska Ribeiro Alvim




INSTALAÇÃO CORPORAL E COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA_RENATA LIMA_EXPRESSÕES_2015_VÍDEO
de Valeska Ribeiro Alvim



Circo como preparação para Dança_Expressões_Christian Moraes_2015
de Valeska Ribeiro Alvim



Expressões Contemporâneas_Hip Hop Dance_Marcos Mattos_2015
de Valeska Ribeiro Alvim



PEÇAS GRÁFICAS




Figura 13: O registro de todas as atividades (fotos e vídeos) realizadas durante os quatro anos do Projeto Expressões Contemporâneas estão no acervo da cartografia. <http://cartografiadadancadoacre.com.br/?p=151>.

Os festivais ainda são os que mais atraem o público da dança, sejam eles competitivos ou de formato não competitivo, esses eventos ocupam um destacado papel na região e funcionam como ponto de encontro muitas das vezes, pois levam ao palco a diversidade da dança produzida por grupos da capital e do interior. Alguns desses festivais oferecem oficinas voltadas para o aprimoramento das técnicas, mas poucas vezes convidam profissionais para a reflexão crítica ou discussões que abarquem questões éticas e políticas da dança.

Durante o trabalho de campo em um desses festivais que acontecem anualmente na capital, desloquei o olhar para a mesa de conversa entre proprietárias de escolas e artistas da dança que compartilharam de um mesmo tempo histórico e desejavam as mesmas coisas para a dança no estado, no entanto, não conversava entre si não sabiam responder onde estava o material de memória de seus espetáculos e a estrutura sócio cultural que existia na época que os mesmos foram criados.

Como as dificuldades eram muitas para encontrar materiais que ajudassem a contar uma das história de dança no Acre iniciei a escrita de um projeto baseada nos problemas que encontrei ao caminhar com a cartografia e o **SEMINÁRIO HISTÓRIA DA DANÇA NO ACRE, COMPOR AFETOS, TRAÇAR ALIANÇAS E DESCOBRIR CAMINHOS** nasceu desse propósito.

O Seminário que propunha uma afetação, uma troca de experiências entre diretores de grupos de dança, considerados profissionais e os que não se consideram amadores, mas que também não são companhias- uma grande realidade no estado- que sobrevivem sem contar com grandes apoios e patrocínios, inclusive, por desconhecer os caminhos.

No entendimento que os encontros entre poéticas e políticas aumentam nossa potência de agir busquei subsídios do estado e do município, mas os editais não estavam abertos na época, então, decidi pleitear um edital nacional e o projeto foi contemplado pelo **Prêmio Funarte Klauss Vianna de Dança 2014** sendo realizado em novembro de 2015.

O filósofo francês Jacques Rancière, aponta que a política tem sempre uma dimensão estética, e ao entendermos as práticas estéticas como meios de dar visibilidade às artes, o filósofo situa a “partilha da sensível” como cerne da política, procedimento através do qual podemos construir a inteligibilidade dos acontecimentos.

Spinoza ratifica que um corpo se define pela capacidade de ser afetado. Essa capacidade é altamente variável, de acordo com a forma como agimos diante desse afeto, e como isso é capaz de alterar o grau de nossas potências de agir e de pensar. Tal e qual na cena, a construção de novas condições de possibilidade no campo da vida depende fundamentalmente da nossa habilidade e compor afetos (uma dramaturgia de forças), mais que traçar alianças (uma dramaturgia de formas), favorecendo o surgimento de um plano de consistência potente, subversivo em si e por si, atravessado por diferenças e dissensos, heterotopias, entre lugares, estados de invenção que se constituem no avesso de um estado de exceção (BARDAWIL, 2009, p. 7).

São essas questões que nos aproximaram de nossos parceiros, para o estado esse levantamento que tem um papel singular, pois não se trata apenas de categorizar atuais configurações coreográficas na região, mas identificar informações que permitam distinguir no presente a articulação e o pensamento em Dança em uma região da Amazônica. Andréa Bardawil reforça a importância desses encontros quando coloca:

Inventar um lugar é inventar um novo espaço do corpo, operação que não é privilégio somente dos artistas, mas de qualquer relação onde haja investimento afetivo de corpos. Nossa capacidade de propor novas estratégias de colaboração está diretamente relacionada a nossa capacidade de invenção. Podemos pensar, então, que continuar inventando é continuar existindo, abrindo espaço para o que escapa, o que desloca, o que desestabiliza, como num embate criativo intenso e irrefreável (BARDAWIL, 2009).

Sandra Meyer (2010, p. 36) ratifica: Não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetado, até que nos coloquemos em estado de experimentação. Afetar e ser afetado com arte e astúcia; abrir os estratos do corpo para conexões que supõem agenciamentos. O corpo é ao mesmo tempo lugar de produção de representação e de sua desestabilização: constrói-se e destrói-se nas metamorfoses do corpo. Ao desestabilizar as leis da estática e afrontar os seus limites, o corpo consegue criar na instabilidade outra estabilidade de nível mais complexo, que por sua vez retornará novamente para o lugar do instável. [...] O que emerge como imagem potente pode provir de séries de sentido divergentes que se intensificam que operam num certo ponto de contato, num encontro que ressoa, dispara sensações. A consistência que

reúne heterogeneidades. O jogo dramaturgico: entre o sentido das ações e as ações dos sentidos (MEYER, 2010)

Nesse sentido, contamos com um exército que atua nos campos artísticos e de formação do estado, que acreditaram na importância do Seminário, tanto pela ausência de registros que documentem essa atuação e existência quanto pela informalidade das ações desse setor específico da dança, confiando, serem estes materiais os que podem garantir por meio da participação política e democrática, possíveis mudança na realidade atual dessa área de conhecimento.



Figura 14: Mesa de palestra e debate do Seminário História da dança no Acre, compor afetos, traçar alianças e descobrir caminhos .

O evento possibilitou um espaço de diálogo, entre diferentes municípios com debates políticos envolvendo instâncias governamentais municipais, estaduais e federal, interessados em discutir projetos capazes de contribuir com o enriquecimento intelectual dos indivíduos, dotando-os de uma consciência mais ampla a respeito do seu papel no mundo.

Os artistas despertaram para uma lógica mais isonômica do nosso estado com o restante do Brasil, depois da palestra do coordenador de dança da Funarte Fabiano Carneiro, que empoderou muitos dos fazedores, que também se tornaram formadores, a desenvolverem novos modos de organização, e a se estruturarem anualmente para estarem em sintonia com o seu tempo cultural/ artístico, independente das diferenças culturais e as desigualdades sociais e econômicas do país; reforçando que a Funarte está ciente das especificidades das diferentes regiões e tem apresentado diversas maneiras de resolver essa questão. Ratificou ainda, juntamente com os outros pesquisadores convidados do seminário, que o Acre apresenta um mosaico rico e desafiador capaz de criar novas necessidades para a produção do conhecimento em relação a dança, gerando novas demandas para a ampliação de pesquisas.

Os novos sujeitos históricos construtores desse rizoma que representam a linguagem da dança no estado, depois de apontarem coletivamente os problemas que eles acreditam que a dança enfrenta no estado, foram também estimulados a refletirem e debaterem durante a palestra e a oficina do Marcelo Sena, pesquisador do Acervo Recordança e fundador do Movimento de Dança de Recife, o que precisa o artista da dança para conseguir minimamente uma inserção profissional, e a resposta foi construída coletivamente: precisa necessariamente adquirir conhecimentos sobre os debates governamentais da área da cultura e da educação, assim como, disputar editais de financiamento (números ínfimos de projetos do Acre são enviados aos editais regionais e nacionais) e sobretudo refletir sobre o seu fazer artístico.

E, foi assim, coletivamente durante uma palestra que um panorama extremamente interessante foi desvelado, quando os próprios artistas se propuseram a fazer uma auto avaliação, no sentido de perceber quais as questões que cada grupo, particularmente precisava retificar, assim como, as questões para o movimento de Dança do estado fazer emergir nos próximos anos, na intenção de contrariar o costume de vários bailarinos de migrarem para outros estados em busca de melhores

condições para formação e criação. Como um exercício coletivo de construção de parâmetros para subsidiar a elaboração de uma política de ação do Movimento de Dança do Acre (MODA) para os próximos anos, convidando aos participantes para responderem quais deveriam ser as políticas de ação do MODA? E as respostas foram surgindo coletivamente: 1- Reflexão e melhoria da política cultural existente no estado; 2- Iniciar movimentos de luta por formação na área; 3- profissionalização e DRT e 4- Registro como processo de estabelecimento das políticas de ação capazes de garantir regularidade e continuidade aos diferentes campos de sua atuação sejam eles artísticos ou acadêmicos em instâncias públicas institucionais ou privadas.

O resultado do seminário foi apresentado pelo Movimento de Dança do Acre, na primeira reunião de 2016, como um dos mais bem sucedidos na área de dança dos últimos anos, transcendendo os objetivos iniciais e assumindo desafios de nos armamos com documentos oficiais para acelerar o processo de formação técnica ou acadêmica no estado e também de nos responsabilizarmos pelo cuidado diário em construir elos na história da dança, e não somente compreendê-la, mas, de certa forma, apropriar-se das possíveis histórias das que fazemos parte.

Para tanto, o *Seminário de Dança no Acre* comunicou oficialmente a abertura do **Acervo Cartografia da dança do Acre** como uma ação continuada de pesquisa e documentação sobre a história da dança, comprometida com a memória e com os processos atuais da dança no estado e forneceu a todos os diretores de grupos de dança do estado, que participaram ativamente da programação, um pen drive de 32gb com a logo do evento, como ato simbólico do que seria o início de um pacto com o registro e história da dança local. O amadurecimento desse seminário constituiu no reflexo da preparação de meses que antecederam o evento, as colaborações coletivas, a sistematização das ações, e principalmente o prévio embasamento teórico que a tese proporcionou e diálogos permanentes entre a pesquisadora e proponente do edital e o Movimento de Dança.



Figura 15: Fotos do Seminário História da Dança no Acre, compor afetos, traçar alianças e descobrir caminhos e do Pen drive entregue a cada diretor e proprietário de escola para futuros registros.

A programação foi muito bem aceita, e extremamente divulgada por nosso parceiro de instituição privada (Sesc-Acre) e esperada pelas instituições governamentais que sofrem com a falta de indicadores no estado. A fundação do estado aproveitou o público do nosso seminário para realizar um cadastro oficial, para tanto, forneceu cinco de seus funcionários e computadores para que o levantamento pudesse acontecer com sucesso.

Vale ressaltar que durante o *Seminário História da Dança no Acre*, *compor afetos, traçar alianças e descobrir caminhos* falamos da ausência de publicações que

contasse a história de dança no estado. Dois anos depois perto de completar quatro anos do Projeto Expressões Contemporâneas: criação e visibilidade pensei em iniciar esse registro, em termos de publicação, contando um pouco desse processo de formação continuada junto daqueles que compartilharam dessa experiência, e como mais um braço da cartografia.

No ano de 2017 propusemos a publicação do livro intitulado ***De ponta a ponta: cruzando olhares para a dança no Acre,*** ” (anexo III) que reforça as proposições do projeto, as discussões sobre a dança cênica no contexto do Acre, registrando as questões que emergiram ao longo desses anos, bem como a diversidade de pensamentos e métodos acolhidos pelo projeto, na perspectiva de desencadear reflexão e impulsionar novas ações no contexto cultural.

Nesse sentido, convidamos os cúmplices desse projeto que vem sendo apontado pelo SESC Nacional, como referência no Brasil, a compartilhar a experiência de sua oficina no Acre por meio de texto autoral, com finalidade de integrar o mencionado livro junto com outros pesquisadores nacionais. O livro também contará com a produção de pesquisadores locais, a fim de valorizar o saber local e contrastar as diferenças de perspectivas.

A publicação contém aspectos das oficinas ministradas refletindo esse encontro com a situação da dança no Acre, como potencialidades, desafios, impasses e construções, que só não estão no corpo do texto por conta do atraso na entrega dos artigos.

A confecção do livro conta com o apoio de políticas públicas resultado de um edital do governo que pleiteei pensando, exclusivamente no pagamento do pró-labore dos autores (ANEXOIV), assim como, o apoio do SESC e da editora da UFAC que assumiu a publicação do livro.

Sabe-se da desigualdade estrutural que a região norte enfrenta em relação às outras regiões dos país. O projeto Expressões Contemporâneas tem sido um lugar de resistência frente a um contexto muitas vezes desfavorável ao florescimento da dança contemporânea no estado. Esta proposta de livro é uma iniciativa que luta contra essa desigualdade, procurando situar a dança do Acre frente a um contexto nacional.



5

acervo como registro e proposição



Como o presente não está desvinculado do passado, julguei importante tentar entender como as experiências artísticas anteriores vivenciadas no Acre se transpunham para as atuais, descartando certos aspectos, na mesma medida em que expandiam e intensificavam outros. Durante a circulação por todo o estado, foi necessário examinar quais eram os princípios de suas pesquisas corporais, como estas vêm se constituindo e quais são suas necessidades e seus interesses.

Para tanto, juntamente com os dados recolhidos, comecei a levantar também marcas e vestígios daquela história, inicialmente por querer complementar e elucidar a pesquisa e depois por ter receio de que aquele escasso material se perdesse, como tantos outros já haviam se perdido, nas três maiores enchentes do Acre, ocorridas em 1997, 2012 e 2015 (Figura 16). Nessas três situações, o estado ficou isolado.

Na última enchente, as três das quatro pontes de acesso à capital Rio Branco ficaram interditadas. O nível do Rio Acre subiu 18,4 metros, marcando um recorde – o da maior enchente de todos os tempos no estado. Cinquenta e três bairros de Rio Branco foram invadidos pela água, e uma operação de guerra foi montada com soldados do exército, bombeiros e policiais, além de mais de dois mil voluntários, a fim de resgatar os desabrigados em canoas.

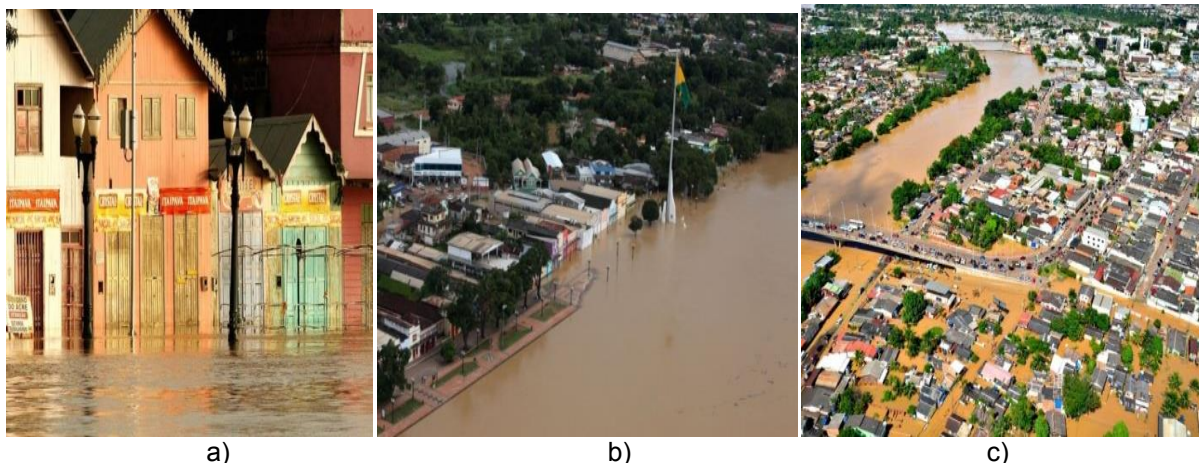


Figura 16 - Enchentes em Rio Branco, Acre: a) Bairro Gameleira em 1997; b) Bairro Gameleira em 2012; e c) Enchente vista de cima em 2015³⁵.

³⁵ Fontes: G1 ACRE. **Rio Acre sobe 1 cm por hora e ultrapassa 18 metros em Rio Branco.** Disponível em: <<http://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2015/03/rio-acre-sobe-de-1-cm-por-hora-e-ultrapassa-18-metros-em-rio-branco.html>> Acesso em: 1 dezembro de 2017.

O GLOBO. **Impacto global de enchentes pode triplicar até 2030.** Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/ciencia/impacto-global-de-enchentes-pode-triplicar-ate-2030-15508121>> Acesso em 1 dezembro 2017.

NOTÍCIAS DO ACRE. **Número de atingidos pelas enchentes no Acre supera proporcionalmente os do Rio de Janeiro e Santa Catarina.** Disponível em: < <http://www.agencia.ac.gov.br/numero-de-atingidos-pelas-enchentes-no-acre-supera-proporcionalmente-os-do-rio-de-janeiro-e-santa-catarina/>> Acesso em 1 dezembro de 2017.

Vale reiterar que o Rio Acre passa por onde 70% da população do estado reside e que os eventos extremos, como os mostrados na Figura 14, causam impactos sociais alarmantes, que reverberam diretamente na cultura e nas políticas públicas, já que o estado quase anualmente direciona esforços e recursos para resolver questões básicas como corte de energia, saneamento e fornecimento de água, sem mencionar abrigo para as famílias atingidas. Além das enchentes, que são realidade no estado, não é pouco comum o incêndio de órgãos públicos ou casas de militantes, repetindo a forma de intimidação muito utilizada no período em que Chico Mendes era vivo (Figura 17).

Um dos maiores prejuízos para o patrimônio cultural do estado aconteceu quando esta pesquisa ainda estava em andamento: um incêndio criminoso que causou total destruição do Departamento de Patrimônio Histórico de Rio Branco, ocasionando danos inimagináveis às investigações na área, pois o fogo destruiu, inclusive, todas as cópias digitalizadas. A necessidade da construção de um acervo *on-line*, no decorrer da cartografia, fazia-se, assim, cada dia mais urgente.



Figura 17 - Incêndios no Acre: a) Incêndio no Departamento de Patrimônio Histórico do Acre em 2016; b) Incêndio da casa da escritora Florentina Esteves em 2013, uma das casas mais antigas de Rio Branco; e c) Incêndio da casa de posseiro e militante em Xapuri, ocorrido em 2017.³⁶

A partir dos exercícios de levantamento de material, comecei a refletir a respeito de como as práticas da dança dialogam e se articulam com esses acontecimentos,

³⁶ Fontes: BLOG OLHOS DA AMAZÔNIA. **Incêndio criminoso destrói Departamento de Patrimônio Histórico do Acre**. Disponível em: <<http://olhosdaamazonia.blogspot.com.br/2016/08/incendio-criminoso-destroi-departamento.html>> Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

CARVALHO, Sérgio de. **Chico Mendes, a história se repete**. Disponível em: <<https://medium.com/@MidiaNINJA/chico-mendes-mais-uma-vez-e7819bf0ebcd>> Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

RIBEIRO, Veriana. **Incêndio destrói uma das casas mais antigas de Rio Branco**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2013/08/incendio-destroi-uma-das-casas-mais-antigas-de-rio-branco.html>> Acesso em: 1 de dezembro de 2017.

com a sociedade e com as demais linguagens artísticas. Novamente, o principal obstáculo para o desenvolvimento desta pesquisa foi a carência de publicações e estudos e a ausência de um arquivo com imagens dos espetáculos ou de entrevistas com os criadores.

Ao me deparar com as fotos, vídeos e *folders*, pensei em arquivar e catalogar todo o material, mas, antes, acreditei ser prudente recorrer a uma amiga da área da dança que fiz durante o período em que passei pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Essa amiga é pesquisadora e idealizadora do *Acervo Recordança*³⁷, projeto que existe desde 2003 com a preocupação de documentar e difundir a memória da dança, sendo realizado na região metropolitana do Recife.

O grupo que coordena esse projeto, responsável por um dos principais acervos de dança do país, preparava-se para comemorar, na ocasião do meu contato, dez anos de existência com a exposição *Recordança 10 anos: construir, sentir e olhar a dança* atrelada ao seminário *Recordança 10 anos: movimentos de memória*, do qual tive a honra de participar como palestrante, além de compartilhar experiências com quem sobrevive trabalhando com dança fora dos grandes eixos.

Além da experiência mais íntima com o acervo RecorDança, também pesquisei profundamente sobre o acervo Mariposa³⁸ e o grupo Temas de Dança³⁹, já que os três discutem a maneira como a dança é afetada pelos seus aparatos de registros, elaborando seu material imbricado com a produção teórica e proporcionando uma relação entre arquivo e dança. É preciso mencionar, ainda, tendo em vista sua importância, outros exemplos pesquisados: em São Paulo, o acervo da crítica de

³⁷ O acervo RecorDança (Recife, Pernambuco) é um projeto de pesquisa, documentação e difusão da memória da dança que se dividiu em várias etapas, mediante os esforços de uma equipe multidisciplinar envolvendo bibliotecários, jornalistas, pesquisadores e artistas para conseguir realizar seus objetivos. A pesquisa serviu de base para a construção de um acervo até então inédito, tendo em vista que, assim como o acervo do Acre, quando criado o RecorDança, não existiam, em nenhuma publicação ou instituição do país, informações estruturadas sobre a história da dança cênica em Pernambuco.

³⁸ “O Acervo Mariposa (São Paulo-SP) define-se como um programa cultural de gestão do acervo de vídeos de dança. Idealizado em 2007, foi realizado com recursos de lei de incentivo federal (Rouanet 2008-2009, patrocínio Petrobras), de lei de incentivo estadual e patrocínio VIVO) e com editais de fomento (Iberescena 2011) e ao longo de seis anos efetivou uma concepção de patrimônio coletivo. Como a principal tônica do Acervo Mariposa, sua finalidade foi de estabelecer a democratização dos materiais de dança, seja para a comunidade da dança, seja para o público em geral”. Texto acessado em 08/ 03/ 2015 <http://acervomariposa.com.br/post-3-1/>.

³⁹ Temas de Dança (Rio de Janeiro). Desde 2012, o grupo de pesquisa dedica-se a elaborar critérios – a partir de leituras, análise de vídeos, oficinas temáticas, conversas com artistas – que auxiliem a pesquisa em dança, mais especificamente as relações entre pensamento, história, dança e corpo. Tem como proposta disponibilizar, *on-line*, material textual e iconográfico que procure atender às especificidades da dança (a dança entendida aqui como um campo ampliado da criação artística, no qual as fronteiras que o definem estão em estado constante vibração).

dança e professora Helena Katz⁴⁰; no Rio de Janeiro, o acervo de Klauss Vianna; e, em Belo Horizonte, o acervo de Arnaldo Alvarenga.

Também acompanhei, antes mesmo do doutorado, a constante tentativa de buscar o “rumo” da arte e cultura brasileira realizada pelo programa Rumos Itaú Cultural, que em 2017 comemora seus vinte anos. Esse programa foi estruturado, no fim de 1999, com o objetivo de mapear a dança contemporânea brasileira: a produção artística e o contexto cultural dos locais onde as obras foram criadas. Em 2000, foram apresentados os resultados da primeira edição, que contou com edições subsequentes a cada três anos. Grande parte dos produtos que foram frutos dessa construção de acervo integra o projeto “Cartografia da Dança”, que consiste em um material informativo de parte da realidade da dança na cena contemporânea, aglutinando muitos estudos e mapeamentos, que foram fundamentais para esta pesquisa. Algumas das suas propostas, extremamente abrangentes (mas não suficientes para chegar ao Acre), e a preocupação em selecionar pesquisadores de várias regiões que tenham, ao mesmo tempo, ferramentas e qualificação necessárias para o trabalho de campo e a proximidade com o ambiente mapeado foram pioneiras e fizeram emergir questões importantíssimas para a dança em um país de tamanho continental.

As trajetórias desses acervos e o modo de abordar as práticas de criação e sua relação com o ensino corroboraram para que eu os escolhesse como arquétipos para um pensamento que relacionasse memória e história da dança. Formatou-se então, no início de 2015, o acervo Cartografia da Dança no Acre, mas este só foi apresentado para o público no final daquele mesmo ano no seminário intitulado “História da Dança no Acre, compor afetos, traçar alianças e descobrir caminhos”, depois de estabelecer claramente quais critérios seriam adotados para definir a participação e todas as parcerias.

A proposição consistia em os documentos serem organizados em pastas temáticas com registros em vídeos, fotografias e impressos de divulgação dos espetáculos (cartazes, panfletos, programas e jornais), por meio de um movimento de formação na prática de organização do acervo, análise de documentos e reflexão sobre os processos históricos que não findaria com a defesa da tese. Desde então, o

⁴⁰ Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/Mem%C3%B3ria%20da%20Dan%C3%A7a.pdf>>. Acesso em: 08 de agosto de 2014.

acervo proposto vem se baseando no discurso dos próprios artistas e em sugestões de possíveis doadores de materiais que dêem pistas sobre as histórias da dança cênica produzidas na região, que possivelmente servirão como ferramentas para que os pesquisadores e interessados na memória da dança possam conectar os dados e criar um olhar próprio sobre os percursos dessa arte.

Encontra-se disponibilizado no site do acervo o material relativo a todos os espetáculos de dança cênica a que se teve acesso dentro do recorte da pesquisa. Sem distinção ou juízo de valor, foram catalogados, com a devida autorização, todos os espetáculos (o que exclui coreografias soltas criadas pontualmente para eventos como fóruns e seminários, por exemplo), e os materiais estão sendo atualizados de acordo com o andamento da pesquisa.

Como esse material está sendo adquirido por intermédio de uma pesquisa específica, o acervo não intenta abranger toda a produção de dança, voltando-se somente à dança cênica, mas, sim, contribuir para que o máximo de informação qualificada esteja disponível a pesquisadores, estudantes e artistas. Assim, conforme o acervo crescia, também tomava forma o entendimento de que o espaço pretendido não era de acúmulo estático, mas de reflexão, ou seja, de um acervo *on-line* que promovesse a produção e a democratização do saber, assim como estimulasse a atuação cidadã dos artistas, no que se refere à preservação da história das artes locais e à implantação de práticas que garantam a organização e democratização do acesso aos documentos sobre dança.

A proposta consiste, desse modo, em ir registrando a dança por meio de uma construção coletiva junto com os artistas de dança cênica que colaboraram, e ainda estão colaborando, para fazer esse registro intermitente, participando com suas doações, não no sentido de arquivamento de imagens passadas, mas, como diria Hélio Oiticica, de formar um “inventário” de vivências, uma coleção de fluxos de vida (OITICICA, 2011).

Ao pensar a criação do acervo, necessidade que despontou durante o percurso desta pesquisa, desconhecia completamente o trabalho imensurável que estava por vir. Na verdade, acredito que ninguém que faz um ou dois *clicks* e já acessa uma gama de informações em um acervo tem dimensão das adversidades vivenciadas para que o material possa ser acessado tão facilmente. Ademais, todos os acervos *on-line* que mencionei neste trabalho foram criados e alimentados por mais de uma pessoa, de forma totalmente diferente do processo de construção solitária do acervo do Acre.

Nesse sentido, só a aproximação com a obra de Gilles Deleuze consegue explicar o paradoxo da solidão povoada:

Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte dessa escola. Só há trabalho clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, idéias, acontecimentos, entidades (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 14).

Além das enchentes e do incêndio mencionado anteriormente, em que muitos materiais foram perdidos, duplicando demasiadamente o trabalho de busca, visto que não era suficiente entrar em contato só com o diretor ou responsável, mas com os atuais e antigos bailarinos também, o que me fez acessar uma rede de possíveis colaboradores e realizar um trabalho de detetive extremamente fadigoso, enfrentei o desinteresse inicial desses agentes, que é muito natural em relação ao desconhecimento da importância de se ter arquivos dos seus próprios trabalhos. Percebi, contudo, que as rivalidades de algumas academias findaram por auxiliar o profissional que, inicialmente, havia se recusado a participar e que, ao perceber o “concorrente” com muitos materiais no acervo, mudou de ideia.

Ao mesmo tempo, quando olho para trás, compreendo que não poderia ser diferente, uma vez que esse entendimento da importância da memória está sendo ainda construído pelo movimento de dança e que a própria pesquisa, que incitou nos artistas esse momento raro de resgate de material. Como artista atuante e pesquisadora, vivenciei os dois lados da moeda. Valeria Vicente, que é uma das coordenadoras do acervo RecorDança e também vivencia esses dois lados, fala da sua experiência

Penso que não podemos mensurar o quanto as coisas que valorizamos podem ser realmente consideradas importantes. Para mim, em algum momento, cada uma das experiências aqui relatadas foi imprescindível. Enquanto experiência pessoal fica marcado o quão difícil é ser fonte do acervo Recordança. O quão duro é interromper o fluxo do cotidiano à procura dos registros, das datas da informação precisa. Quão difícil é encontrar palavras e reencontrar pessoas e situações abandonadas pela urgência do presente. Ser fonte da história é algo que comove, que faz dançar por dentro. Muitas das vezes senti os olhos marejados e o sorriso tomando conta do rosto. Agora sou muito mais imensamente agradecida a cada um que, desde

2003, parou para nos receber e dividiu conosco sua história (VICENTE, 2016, p. 30).

Aos poucos, essa construção foi gerando questionamentos aos grupos, e paulatinamente o acervo de dança estava assumindo outras funções. Além de promover a organização de informações e disseminar o conteúdo de forma democrática, o acervo começou a assumir o cargo de instigar a definição de funções (bailarino, diretor, coreógrafo, intérprete-criador, colaborador e dramaturgo) ao solicitar aos grupos uma ficha técnica discriminada. Assim, os grupos começaram, por exemplo, a buscar esse entendimento para saber como se autodenominar e definir seus processos como colaborativos, coletivos e/ou outros.

Inicialmente, a cada grupo que solicitava ajuda eu entregava textos de autores nacionais elucidando as diferenças entre as funções, pois acreditava que somente os atuantes do processo poderiam fazer essa definição, e me colocava à disposição para conversas futuras. Poucos grupos voltavam para maiores esclarecimentos ou para diálogos. Questionei, então, meu posicionamento e comecei a realizar uma leitura conjunta desses textos, quando solicitado auxílio, na intenção de propor uma maior abertura.

Ao longo da cartografia, constatou-se claramente uma dificuldade dos grupos e das escolas em afirmar seguramente os nomes dos profissionais envolvidos nos espetáculos, bem como os incentivos oferecidos pela região e os recebidos pelo próprio grupo. Isso se deve ao fato de que parte dos fatos mais relevantes da história da dança no estado ainda está apoiada no registro da memória pessoal.

No entanto, o maior desdobramento provocado pelo acervo está atrelado à questão da autoria. Depois que a plataforma de distribuição digital de vídeos YouTube⁴¹ começou a bloquear a grande maioria dos espetáculos, que eram postados na conta aberta especialmente para a Cartografia de Dança, alegando que as músicas usadas nos espetáculos estavam violando os direitos autorais, muitos questionaram esse acontecimento. De início, acreditei ser um erro meu envolvendo a forma da postagem e solicitei a alguns dos artistas que realizassem as suas postagens e depois enviassem apenas os *links*, ação que evidenciou a dimensão do problema.

⁴¹ O YouTube é um site que permite que usuários de todos os pontos do planeta, que têm acesso à internet, possam postar (carregar) e compartilhar vídeos em formato digital para serem acessados livremente por todos os navegantes da rede.

Como o quantitativo de espetáculos bloqueados se mostrava maior do que os que conseguiam permanecer, comecei a questionar a continuidade do acervo, já que existe uma ferramenta embutida no YouTube, chamada Content ID, que escaneia o conteúdo do site para detectar automaticamente reivindicação de direitos autorais. Entretanto, depois de pesquisar sobre o assunto, passei a utilizar a plataforma do Vimeo⁴², que não faz esse tipo de bloqueio e ainda fornece – mediante pagamento – uma quantidade maior de espaço de armazenamento.

Quando pensei o processo de criação do acervo em dança como algo que iria atuar para a promoção e difusão de saberes e fazeres, via reunião de fotos, cartazes, vídeos e documentos, ou seja, das pequenas pistas que apontam para a prática da dança que se faz no estado, esperava que questões fossem, emergir ao longo do processo, mas não cogitei que isso iria acontecer logo no início da construção do acervo. Vale ratificar que esse problema envolvendo autoria de músicas em espetáculos não ocorre somente nesse estado, de modo que existe ainda uma questão que deve ser debatida nacionalmente. No entanto, quando pensamos na história do Acre, explorada por anos e considerada de segunda categoria, como já exposto no primeiro capítulo desta tese, na falta de graduação ou curso técnico específico, mesmo na capital, nas dificuldades geográficas que inviabilizam participação em atualizações teórico-práticas para dança e que acabam envolvendo também questões éticas, no custo amazônico e nas dificuldades econômicas da maioria dos artistas de dança do estado, compreendemos que qualquer julgamento comparativo seria perverso e até ingênuo. Corroborando esse pensamento, Fabiana Britto (2001, p. 11) afirma: “trata-se de um outro modo de lidar com a coisa mapeada, sem julgá-la pelo que é, mas apenas reconhecendo-a como exemplo de possibilidades viáveis ao seu contexto”.

Nesse ínterim, oito meses depois da celeuma envolvendo o bloqueio dos vídeos por questões de autoria, precisamente no dia 22 de abril de 2016, o Governo do Estado, por meio da Fundação Elias Mansour (FEM), abriu o edital denominado Jamaxim com o objetivo de fomentar a circulação de produtos artísticos prontos. Esse

⁴² O Vimeo é um site de *upload* e compartilhamento de vídeos, com uma quantidade enorme de usuários, perdendo somente para o gigante YouTube, do Google. Seu acervo de vídeos é considerado de alta qualidade, mas possui um limite de *upload* de 500 MB por semana – ou 26 GB por ano – para o usuário comum. Se o usuário quiser aumentar essa faixa para 260 ou 1000 GB por ano, terá de assinar um plano de US\$ 59,95 ou US\$ 199 anuais, respectivamente. O plano pago atualmente para que a Cartografia de Dança no Acre permaneça no ar é o de 1000 GB.

edital, cujo auxílio financeiro foi oriundo do Fundo Nacional de Cultura, contribuiu para a troca de experiências e o intercâmbio entre artistas e comunidade em geral, envolvendo as áreas de teatro, dança, música e artes visuais.

O repasse foi um dos maiores que o estado já conseguiu para um edital voltado somente à cultura, envolvendo o valor de R\$ 2,2 milhões, com a proposta que abarcava uma circulação de produtos artísticos somente dentro do estado e instituía um pagamento de oito mil reais para cada apresentação. Esse edital, diferentemente dos editais passados locais, exigia, juntamente com os documentos do proponente, um termo de liberação de direitos autorais da obra a ser apresentada, fornecido pelos órgãos coletores responsáveis – Sociedade Brasileira de Autores (SBAT), Escritório Central de Arrecadação ou Distribuição (ECAD) e Associação Brasileira de Música e Artes (ABRAMUS) – ou assinado pelo próprio autor. Apenas um dos grupos redimensionaram seus espetáculos depois do bloqueio do YouTube, e muitos outros nem sequer conseguiram pleitear o edital por conta dessa exigência. Desde então, o Movimento de Dança do Acre não tem medido esforços para discutir e orientar as questões de autoria de dança.

Segundo Nirvana Marinho, gestora cultural, curadora e responsável pelo acervo Mariposa,

Em forma de parceria e de articulação com a comunidade, com patrocinador e com o público do acervo, o trabalho diário do acervo vem sendo criar formas de entrelaçamento de uma rede de participantes do acervo: coreógrafos que doam, professores que emprestam, instituições que recebem doações, artistas que consultam e recriam, projetos que veem no acervo um espaço de reflexão sobre a história viva da dança (MARINHO, s/d)⁴³.

Dessa forma, o acervo Cartografia da Dança não deixa de ser um estimulador à implantação de práticas que garantam a organização e democratização do acesso aos documentos sobre dança, já que, ao garimpar e pedir a colaboração, ocorrem algumas consultorias para os membros responsáveis do grupo, no intento de que estes sejam agentes da organização do próprio acervo. No entanto, alguns artistas alegam dificuldade, falta de tempo ou esquecimento das funções de cada um nos

⁴³ MARINHO, Nirvana. **Estudo no corpo da gestão cultural**. Disponível em: <<http://curadoriavideosdanca.files.wordpress.com/2011/06/artigo-acervo-grude-semin-polit.pdf>> Acesso em: 04 de setembro de 2016.

antigos processos e deixam, por isso, a ficha técnica e a sinopse dos espetáculos em branco.

Diante disso, ressalta-se que

A emergência de um ambiente virtual foi o maior impacto tecnológico para as artes do cartografar. Em sua própria origem, o virtual guarda o complexo sentido de potência e devir, da mesma forma que sugere mutação e inacabamento, ou seja, um campo aberto de atualizações (LÉVY, 1996), fortemente vinculado ao presente. A emergência do virtual (e da internet) não foi o simples surgimento de um novo suporte com possibilidades artísticas, mas uma nova camada tectônica da cultura, paradoxalmente espessa e cheia de brechas. Se a arte contemporânea já questionava a materialidade da obra, bem como sua institucionalização, com a internet tal impulso ganhou novas alavancas: as possibilidades de circulação, mobilidade, convergência, conectividade, mixagem, simultaneidade, recombinação, compartilhamento e colaborações fertilizaram a produção criativa, da mesma forma que criaram novos poderes, fronteiras e corporações, fomentando os complexos debates sobre autoria, democracia e segurança (TERRA e GUZZO, 2015, p. 67).

1.5. Quem somos e quantos somos

O acervo Cartografia de Dança ainda está em construção e permanecerá caminhando e produzindo, junto com os processos, espaços virtuais que possibilitem a visibilidade, historicamente restrita a poucos, dos grupos, incluindo aqueles que não possuem condições econômicas para veicular suas ideias e produções. A constituição do acervo foi um trabalho extremamente árduo, marcado pela dificuldade de acessar materiais espalhados e de digitalizar com qualidade tais materiais para exposição na *web*, de produzir as filmagens das entrevistas em estúdio, de efetuar o registro cuidadoso dos processos de formação e de atuar com a ciência da informação para tornar o acervo acessível de modo virtual, com um nível de operabilidade que permita materializar a constituição de um acervo *on-line* que se encontra disponível no endereço eletrônico www.cartografiadadancadoacre.com.br e de um acervo físico – em pequenas caixas contendo CDs com todos os vídeos, programas, fotos, fichas técnicas e descrição de espetáculos –, o qual será doado para a UFAC, a Fundação de Cultura Elias Mansur e o SESC Acre.

Ao todo, o acervo contém até o momento (12 de dezembro de 2017) 1274 fotos de espetáculos, 74 sinopses, 79 espetáculos, 22 mídias, 58 vídeos, 22 ingressos, 97 cartazes (alguns espetáculos têm mais de um cartaz) e 69 fichas técnicas identificadas

e digitalizadas, encontrando-se em construção contínua. Além disso, todos os artistas de dança cênica são convidados a doar a qualquer tempo pistas-rastros dos seus processos. Embora alguns números impressionem pela abundância, o que mais chama atenção no acervo não está vinculado ao que é possível quantificar, mas à potência dessa ferramenta que se apresenta, à luz que consegue dar a alguns fenômenos, às escolhas (que são políticas), ao que foi subvertido, ao que revela das criações, ou seja, ao que já aconteceu e ao que está acontecendo no presente em um dos estados mais ocidentais do país.

Na primeira década estudada (1996 a 2006), predomina o ambiente da escola de dança, de onde, certamente, saiu a maior parte dos artistas que comporiam os grupos e as novas escolas que seriam fundadas nos onze anos seguintes. Com exceção, sobretudo de Regina Maciel, que fazia um trabalho de pesquisa independente e dirigia uma companhia de teatro desde os anos 1990, denominada Garatuja, a qual, em 2001, passou a ser conhecida como Companhia Garatuja de Artes Cênicas⁴⁴, somando aos seus processos trabalhos voltados para a linguagem da dança, nesses primeiros dez anos, existia um único espaço denominado *escola* de dança, a Dançando no Ritmo. Essa escola tinha, portanto, o prestígio de ser única e envolvia um grande quantitativo de alunos, movimentando a cidade com suas apresentações de fim de ano com produções que ficaram muito conhecidas e acabaram influenciando a formação de diversos bailarinos. Como era a única no estado, por diversos anos Lina Márcia e Lilian Pinho, ambas de Fortaleza e responsáveis pela escola, ofereceram cursos de *jazz*, balé clássico e sapateado também em projetos sociais financiados com apoio da prefeitura.

Tanto a Companhia Garatuja de Artes Cênicas quanto a escola Dançando no Ritmo foram apontadas pelas entrevistadas nesta pesquisa como referência:

Quando eu venho e vejo toda essa soma dos trabalhos dentro da mostra Garatuja, pra mim é uma referência há vinte anos, vinte e poucos anos de Garatuja⁴⁵ (FREITAS, 2016).

Eu acho que grupo que marcou foi o que a gente começou mesmo, a Dançando no Ritmo. Os espetáculos que eram coisas novas, que na época só existia a Dançando no Ritmo. Então, o que era novo pra gente, o que marcou pra gente foram os espetáculos que a gente até

⁴⁴ FACEBOOK. **IX Mostra Garatuja de Dança**. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Cia-Garatuja-de-Artes-C%C3%AAnicas-372602986211911/>> Acessado em: 18 de março de 2016.

⁴⁵ FREITAS, Maria José. **Entrevista III**. [maio 2016]. Entrevistador: Valeska Ribeiro Alvim. Rio Branco, 2016. 1 arquivo .MTS (60 min.) A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

mesmo viveu, conviveu. Foram coisas que marcaram e que a gente nunca vai esquecer, porque, além de tudo, foi ali que a gente aprendeu a montar um espetáculo, através de todos os espetáculos montados pela Dançando no Ritmo; a cada espetáculo a gente aprendia um pouquinho, a cada espetáculo foi ficando marcado. Eram coisas que a gente nunca tinha visto, era a primeira vivência, primeiro contato; então, eu acho que sim, todos os espetáculos da Dançando no Ritmo marcaram⁴⁶ (TEODORO, 2016).

A Vanessa Mendes, que é a minha mãe. A Lina Márcia, a Lílian Pinho, que era uma das sócias da Dançando no Ritmo, mas a formação de balé que eu aprendi desde Fortaleza era mais focada na Lina Márcia (ARAÚJO, 2016).

Pra balé clássico, eu. Contemporâneo, alguém que se forme contigo ou tu. Tem uma moça chamada Regina aqui, eu conheci faz pouco tempo, que ela é formada em História e ela dança um contemporâneo meio indígena e ela arrebenta, ela pode formar um povo legal. Ela pode ser uma peça fundamental nesse quebra-cabeça (PINHO, 2016).

No decurso da década seguinte analisada (2007 a 2017), outras tantas escolas surgem, e uma flexibilidade começa a ser imposta. Nesse contexto, alguns bailarinos não aceitam mais a exigência de exclusividade, e, a partir de 2012, diferentes realidades de produção se enunciam com outros formatos de trabalhos. O estado passa a conhecer tanto companhias independentes de escolas quando artistas independentes, com propostas de processos criativos solos, e dupla ou em grupo.

As formas de organização para produzir artisticamente estão diretamente ligadas aos modos de pensar o corpo na dança, e esse engendramento está associado ao que denominamos dramaturgia. A esse respeito, Beatriz Cerbino (2010, p. 10) afirma que “tão importante quanto um espetáculo é a discussão que ele pode gerar, as diferentes maneiras de percebê-lo e de se apropriar das ideias que ele coloca em movimento”.

Nesse sentido, retomei a pesquisa realizada durante o mestrado⁴⁷ na Unicamp, que se destinava justamente a repensar as metáforas de demarcação da dramaturgia, a partir da expansão dos limites do termo, para além das já conhecidas demarcações exclusivas da prática teatral a fim de discutir as escolhas dramáticas. Pavis (2001)

⁴⁶ TEODORO, Livia Maria Anjo. **Entrevista II**. [maio 2016]. Entrevistador: Valeska Ribeiro Alvim. Rio Branco, 2016. 1 arquivo .MTS (60 min.) A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

⁴⁷ ALVIM, Valeska Ribeiro. **A dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Sílvia Soter**. 2012. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 2012.

afirma, por exemplo, que o trabalho da dramaturgia abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação e a representação.

Essa expansão dos domínios que o conceito de dramaturgia vem sofrendo causou várias inquietações e tem transformado a compreensão do comportamento cênico nas mais diversas tradições. Da mesma forma, o conceito de dramaturgia vem sendo modificado pelos comportamentos cênicos (ALVIM, 2012, p. 12).

Nesse sentido, ao observarmos as escolhas dramáticas no mapa traçado durante o longo percurso de tessitura do acervo, é possível concluir que, predominantemente, os espetáculos, mesmos os mais recentes, contam histórias que são representadas por meio de danças, muitas vezes com a mímica como forte aliada, trazendo o universo do balé de repertório, não necessariamente elementos específicos contidos nos clássicos como “Quebra-Nozes”, “O Lago dos Cisnes” e “Giselle”, mas um entendimento e escolhas que são próximas desses espetáculos.

O tempo parece ainda ser o da produtividade e, muitas vezes, está atrelado à adequação dos editais que são fonte de pequenos recursos financeiros para trabalhos de curta duração. Existe pouco tempo para pesquisa ante a obrigatoriedade de produtos de fim de ano, o que inviabiliza a maturidade e impõe o uso do movimento já habitual ou mais fácil de ser acessado.

Certamente, a falta de graduação ou de curso técnico específicos da área da dança dificulta desconstruir constituições menos sinópticas envolvendo a dança no Brasil, o que reforça uma identidade unívoca, assim como não possibilita uma discussão em relação ao controle social do corpo, das singularidades e da variabilidade de formas expressivas em oposição à esterilização de modelos consagrados. Não é incomum, assim, encontrar mais de uma dezena de espetáculos inspirados em temas de filmes americanos como “Mamma Mia!”, “Malévola” e “Moulin Rouge” e certificar que no estado quantitativamente as danças cênicas ainda apresentam um repertório de movimentos que já lhes é familiar, de produções bem anteriores ao projeto presente.

Todas as produções artísticas são compostas de saberes e práticas específicas que se organizam a partir de modos distintos de estruturar o conhecimento. Com um olhar armado para o acervo, já é possível perceber despontando na totalidade

produtos cênicos menos etéreos, com temas mais associados à vida dos coreógrafos e intérpretes, que privilegiam o próprio corpo ou parte dele nos processos de criação.

Alguns processos reforçam a dicotomia entre corpo e mente e ainda ratificam o desamparo de um povo composto pela universalidade das vontades, como tão bem coloca Foucault (2002). É sabido que existiu uma preponderância histórica, principalmente no ocidente, da visão maniqueísta entre corpo e mente e que essa visão deixou o corpo polarizado e, conseqüentemente, desprivilegiado, permanecendo dessa forma até o século XX.

Percebe-se que os espetáculos que têm o corpo como eixo central dramático, entrando em diálogo de forma isonômica com a tendência global a reservar um lugar mais privilegiado ao corpo, depois de um longo esquecimento, findam acessando alguns editais de circulação com mais facilidade que outros. Nesse sentido, um discurso legitimador de determinadas produções, que se distanciam dos repertórios existentes nos primeiros quinze anos analisados, agita os artistas e, inevitavelmente, modifica lentamente a produção local.

Para além disso, a circulação de grupos e artistas começa a acontecer de fato somente depois de 2014, dentro do estado e para fora dele. Essa oportunidade contribui não somente para a formação de plateia, nos vários municípios, quando se trata de circulação dentro do estado, mas também para a possibilidade dessas novas formas de pensamento e criação serem conhecidas, o que acaba estimulando o interesse e a formação de novos criadores.

Em linhas gerais, a relação entre dança e política, negada por muitos, existe em todas as criações, mas é mais facilmente perceptível em alguns trabalhos artísticos cujas escolhas dramáticas são movidas por crenças e, nesse sentido, existem como (re)afirmadoras de pensamentos ou dogmas, tornando-se, assim, um instrumento de divulgação e legitimação. Nesse contexto, cita-se o caso das igrejas evangélicas, que são responsáveis no estado por grande parte da iniciação dos alunos em dança e também por estimulá-los a ingressarem nas escolas de dança com o objetivo de melhorar a qualidade técnica dos movimentos. As proprietárias da escola de dança *Adorai*, uma escola que é exemplo de constância e que produz desde 2008, reafirmam suas crenças e seu compromisso com a missão de evangelizar, mas condenam o preconceito vinculado à escola por esta desenvolver atividades de dança com pessoas de todos os credos:

Não entravam porque pensavam que era igreja. A escola é Adorai porque eu sou evangélica, a Lívia é evangélica. A escola Adorai existe porque Deus nos entregou nas mãos; então, nunca passou na nossa cabeça de fazer outros espetáculos que não sejam da Bíblia, porque também não vem da nossa índole. Eu particularmente, eu não conseguiria fazer, eu faço porque é pra Deus; além de eu gostar da dança, eu faço porque é pra Deus. De alguma forma, eu estou deixando o meu legado na terra e estou fazendo algo pra Deus, que a gente tem que fazer algo pra Deus aqui nessa terra; então eu acho que, através da escola, eu faço algo pra Deus. Já chegaram vários pais falando: “Eu trouxe minha filha pra cá porque eu tive boas referências daqui, que a escola é evangélica”. Às vezes a pessoa nem é evangélica, mas, como mostra o que é bom, ensina o que é bom, eles acabam indo pra escola. Lá é um ambiente agradável, ninguém dá mau exemplo para as crianças, ninguém ensina coisas que, ao ver da sociedade, não são boas. Tudo isso, a gente não condena ninguém, o espetáculo é baseado na Bíblia, a gente só fala: “Olha, tal personagem da Bíblia era assim; então, leiam a Bíblia pra vocês que são protagonistas se inspirarem no personagem, pra que tudo saia como tá detalhado na Bíblia”⁴⁸ (MACEDO, 2016).

Como ela falou, é um lugar que tá aberto a todas as pessoas. Ali se encontram católicos, pessoas que até mesmo não tem nenhum Deus e pessoas evangélicas. A gente recebe todo tipo de público porque, além de tudo, é uma empresa, não é uma igreja. Claro que nós temos os nossos princípios, temos os nossos princípios bíblicos, acreditamos num Deus, acreditamos na palavra dele. Como a professora Geani disse, nós não estamos ali para pregar, mas muitas pessoas já foram tocadas através do nosso espetáculo, pessoas já aceitaram Jesus, já falaram pra gente, pessoas que viram o espetáculo, estavam lá, eram católicas e pelo testemunho de vida que nós temos, não que sejamos perfeitos, mas procuramos fazer aquilo que agrada Deus. Então, muitas pessoas acabam aceitando Jesus convivendo com a gente; não que a gente chegou e pregou ali a Bíblia nua e crua, chegou: “Olha, você tem que aceitar”. Não, nada disso. Isso é de cada pessoa, Deus tocar no coração mesmo. Respondendo sobre a dificuldade de entrar num projeto com espetáculo evangélico, pra gente é muito difícil. A gente colocou esse de “Sansão e Dalila”, mas pra mim foi uma grande surpresa o nosso espetáculo ter passado; eu acredito que foi um milagre (TEODORO, 2016).

Diante das fronteiras e interseções que se revelam, percebe-se que entender a produção da dança cênica nessa região do país requer uma ampla conscientização acerca da própria evolução do pensamento e também do entendimento de como todas as práticas em dança cênicas estão sendo desenvolvidas e da forma como suas memórias estão sendo preservadas.

A salvaguarda desse patrimônio imaterial ocorre com a democratização do acesso a informações por meio do compartilhamento virtual. O acervo *on-line* conta

⁴⁸ MACEDO, Angeani. **Entrevista VI**. [maio 2016]. Entrevistador: Valeska Ribeiro Alvim. Rio Branco, 2016. 1 arquivo. MTS (60 min.) A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo II desta tese.

com um menu que inclui os seguintes *links*: Início, Apresentação, Grupos, Espetáculos, Ações/Formação, Faça parte, Parcerias, Contato e Buscas. O *link* **Início** apresenta várias fotos mostrando a diversidade dos espetáculos catalogados. Ao todo, são sete grupos representados logo na entrada do site (Figuras 18, 19 e 20).

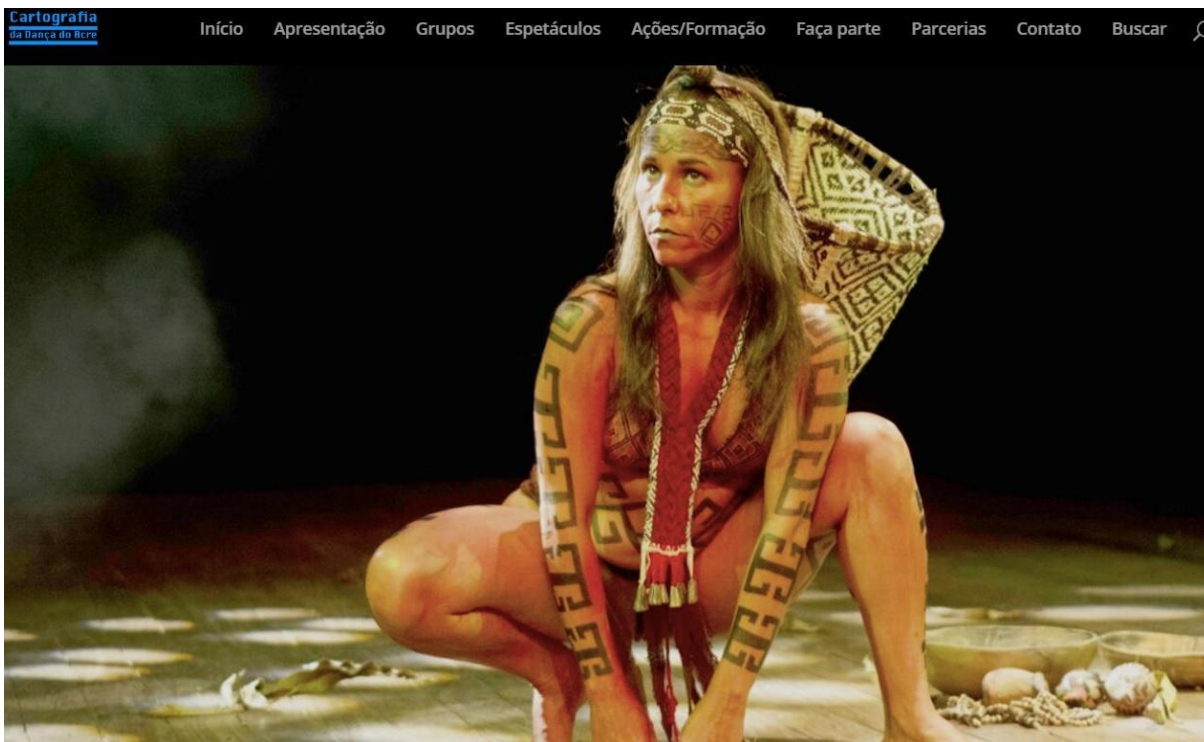


Figura 18 - Exemplos da pluralidade dos espetáculos (Espetáculo “Kênes”, Companhia Garatuja de Artes Cênicas, 2014).

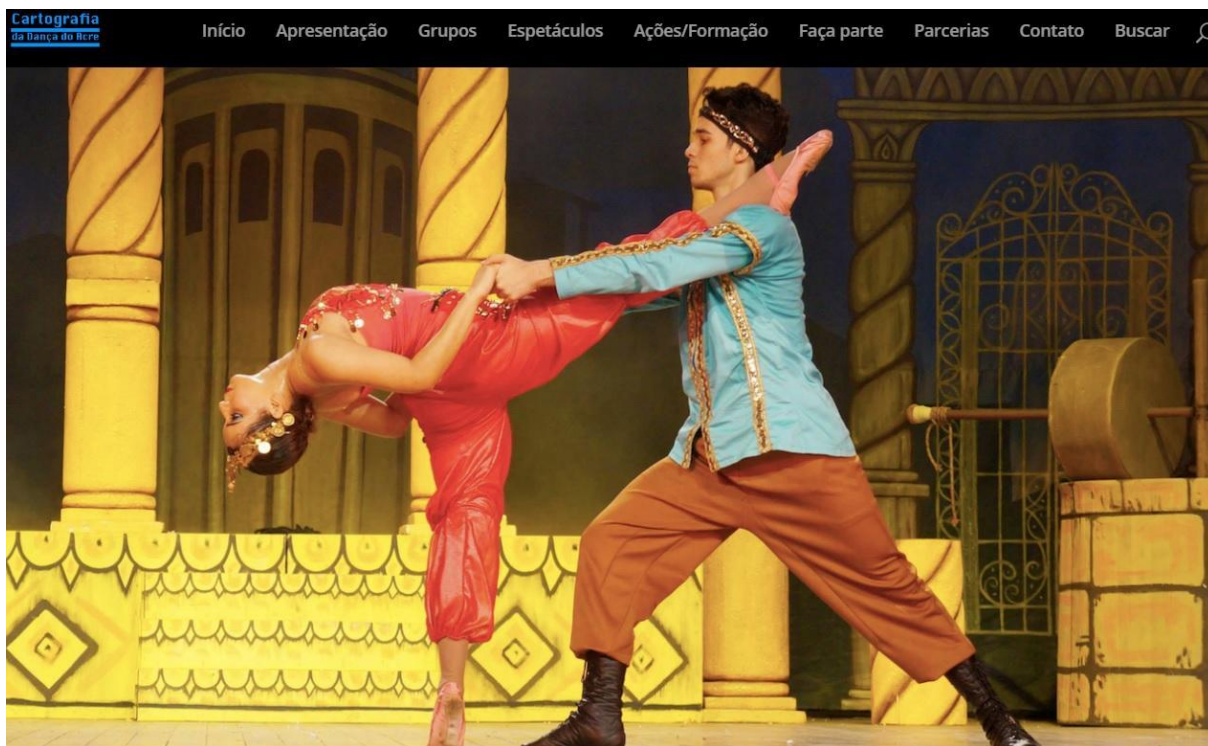


Figura 19 - Exemplo da pluralidade dos espetáculos (“Sansão e Dalila”, Escola de Dança Adorai).

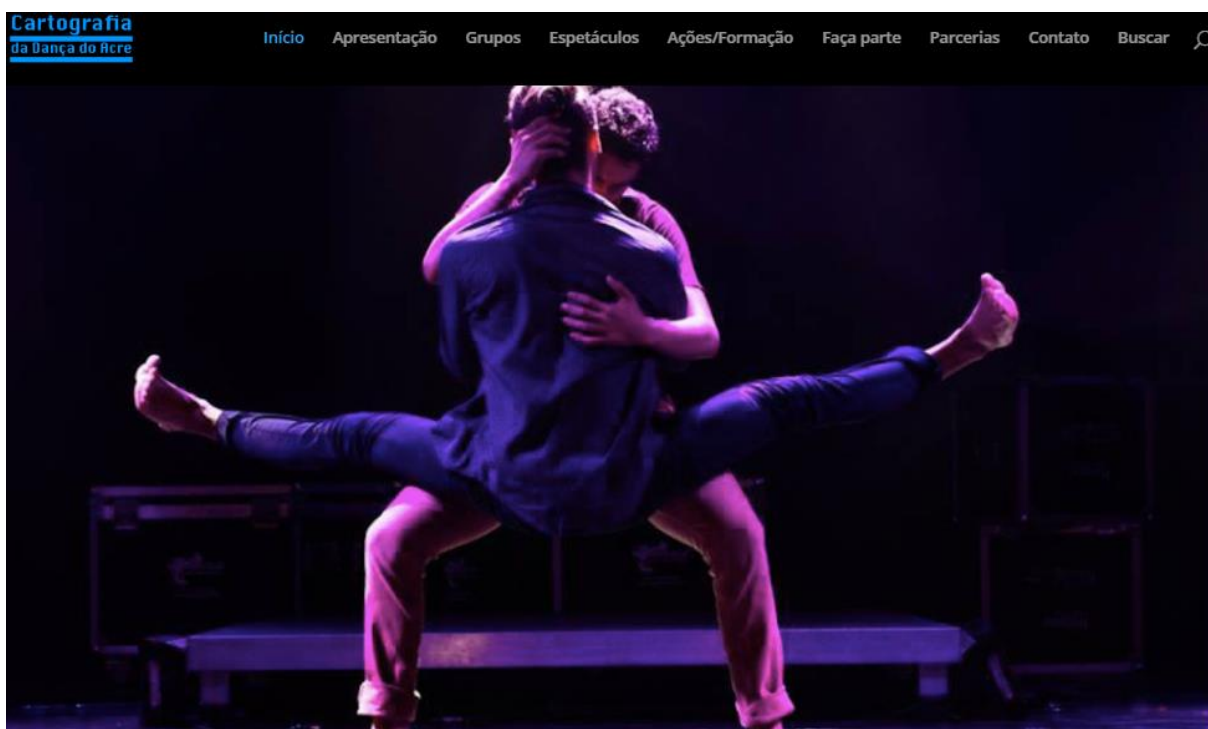


Figura 20 - Exemplo da pluralidade dos espetáculos (Espetáculo “Flor da pele”, Studio Contemporâneo, 2015).

Já o ícone da **Apresentação**, como o próprio nome diz, apresenta a proposta do site, um espaço que oportuniza esclarecimentos em relação ao propósito do acervo

e a quem pode ou não participar. Em seguida, há o *link* **Grupos**, que exhibe os vinte grupos de dança cênica que existiram de 1996 a 2017 (Figura 21).

Cartografia da Dança do Acre

Início Apresentação **Grupos** Espetáculos Ações/Formação Faça parte Parcerias Contato Buscar

Grupos

Ballet Power Fitness Escola de Dança Arabesque

Companhia Garatuja de Artes Cênicas Escola de Dança Exaltai

Companhia Independente de Dança do Acre Estúdio de Dança e Academia Juruá Ritmos

Companhia de Dança Corpóreos Grupo Elythe

Companhia de Dança Oasis Grupo de Extensão e Pesquisa em Artes Cênicas Nós da Casa

Companhia de Dança Êxtase Jhon Gomes e o Grupo Aguardeiro

École de Danse Lillian Pinho Park Academia

Escola de Dança Dançando no Ritmo Studio Alimah

Escola de Dança Adorai Studio Contemporâneo

Escola de Dança Adorarte Studio de Dança Gabili



Copyright © Cartografia da Dança do Acre - Todos os direitos reservados. | Alux Info | Cia. Etc.  

Figura 21 - Lista dos grupos de dança cênica de 1996 a 2017.

Ao clicar em um dos grupos escolhidos, a página abre e oferece informações sobre o grupo, como tempo de permanência (Figura 22), apoios e patrocínios recebidos, além de mídias (*blogs*, páginas no Facebook e sites) da companhia ou escola de dança (Figura 24).

The screenshot shows the website 'Cartografia da Dança do Acre' with a navigation menu including 'Início', 'Apresentação', 'Grupos', 'Espetáculos', 'Ações/Formação', 'Faça parte', 'Parcerias', 'Contato', and 'Buscar'. The main content area is titled 'Companhia Garatuja de Artes Cênicas' and includes a search bar with the text 'Pesquisa'. Below the title, it says 'Grupos | 0 Comentários'.

SOBRE

A companhia surgiu no ano de 1990 como Cia. de Teatro Garatuja, só em 2001 modificamos devido uma nova vertente que surgia a Dança contemporânea, hoje trabalhamos diversas linguagens e modalidades de teatro e dança. Essa companhia se tornou a maior companhia de teatro e dança do Acre com referencias em todo o estado tanto com teatro quanto com a dança. Realizamos hoje o maior evento de dança do estado Mostra Garatuja de Dança e o Festival de Dança do Aquiry. Prêmios: 2005 – Funarte Petrobras com Chapurys 2006 – Chico Mendes de Florestania com Chapurys. 2006 – Prêmio Funarte Miriam Muniz de Fomento ao Teatro com Rosa Vermelha. 2007 – Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna com Estágio Modular da Dança. 2008 – Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna com A Saga de Yo Bá 2009 e 2010, estagio Modular da Dança II em 2011. Realizamos o projeto Laboratório da Dramaturgia do Corpo em 2013 no Amazônia Cultural e pelo Fundo Estadual, onde tivemos a oportunidade de estamos na comunidade do Crôa, e no rio Gregório com o Povo yawanawa no Festival Yawa da aldeia Mutum. Em 2013 iniciamos a dramaturgia do espetáculo Kenes, apresentamos no Iª Seminário de Pesquisa da Mitologia Indígena e Dramaturgia do Corpo em 29 de maio de 2014 no Teatro recreio. Maturando as Artes Cênicas em Cruzeiro do Sul e Rio Branco. Apresentamos Kenes no SBPC em 2014 na Universidade federal do Acre, Maturando as Artes Cênicas II. Ainda em 2014 realizamos o II Seminário da Mitologia Indígena e Dramaturgia do Corpo no dia 20 de dezembro, ainda em dezembro apresentamos na Panamazônica no Hosto Florestal. Viagem de pesquisa ao Jordão aldeia Iago Lindo, processo cênico Ikuâni.

Em 2015 realizamos durante todo ano o laboratório da Dramaturgia do Corpo, montagem do Ikuâni, realização da VII Mostra Garatuja de Dança, participação no 9º Seminário da Faculdade Angel Vianna no Rio de Janeiro com Ikuâni.

Estreia do Ikuâni em março de 2016 e realização do projeto Maturando as Artes Cênicas III, lançamento do Documentário Mariri Yawa e diversas temporadas do Ikuâni e Saga de Yobà.

Apresentação e Circulação nos Municípios do Acre no Edital Jamaxi Cultural 2016, 2017 e 2018.

Apresentação nos bairros de Rio Branco no Gameleira Cultural 2017 espetáculos: Ikuâni e Saga de Yo bá.

FONTE: Texto fornecido por Regina Maciel (Companhia Garatuja de Artes Cênicas)

Blog: <http://ciagaratujadeartescenicas.blogspot.com.br/>

Facebook: <https://www.facebook.com/Cia-Garatuja-de-Artes-C%C3%AAnicas-372602986211911/>

Figura 22 - Informações específicas disponíveis acerca de cada grupo.

Depois, vem o *link* **Espetáculos**, que reúne todos os espetáculos que foram catalogados na pesquisa, informando o nome de cada um e ano em que foi produzido (Figura 21).

Cartografia da Dança do Acre | Início | Apresentação | Grupos | **Espetáculos** | Ações/Formação | Faça parte | Parcerias | Contato | Buscar

Espetáculos

Pesquisa

4 Elementos (Rio Branco, 2013)	José Governador do Egito (Rio Branco, 2012)
A Bela e a Fera (Rio Branco, 2017)	Kenes (Rio Branco, 2014)
A Fantástica Fábrica de Chocolate (Rio Branco, 2014)	IKuãni (Rio Branco, 2016)
As Aventuras no Fundo do Mar (Rio Branco, 2015)	Lago dos Cisnes (Rio Branco, 2015)
A Arca de Noé (Rio Branco, 2010)	Mamma Mia! (Rio Branco, 2009)
A Criação do Mundo (Rio Branco, 2009)	Malévola (Rio Branco, 2016)
À Flor da Pele (Rio Branco, 2015)	Meninas (Rio Branco, 2014)
A História de Rute e Noemi (Rio Branco, 2014)	Meu Brasil Brasileiro (Rio Branco, 1997)
A Magia do Circo (Rio Branco, 2011)	Milagres (Rio Branco, 2012)
A Princesa Anastácia (Rio Branco, 2011)	Mil e Uma Noites (Rio Branco, 2015)
A Saga de Yo Ba (Rio Branco, 2008)	Moulin Rouge (Rio Branco, 2014)
Alice in Wonderland (Rio Branco, 2012)	Mulheres (Rio Branco, 2014)
Alice no País das Maravilhas (Brasília, 2014)	Mudança (Rio Branco, 2009)
Adão e Eva (Brasília, 2013)	O Circo (Rio Branco, 1998)
Apocalypse (Rio Branco, 2011)	O Encontro (Rio Branco, 2015)
Alimah com as Estrelas (Rio Branco, 2017)	O Mundo Mágico de Peter Pan (Rio Branco, 2006)
As Quatro Estações (Rio Branco, 2012)	O Exército de Débora (Rio Branco, 2017)
Branca de Neve (Cruzeiro do Sul, 2017)	Origens (Rio Branco, 2012)
Branca de Neve (Brasília, 2017)	Prece a Terra (Rio Branco, 1999)
Branca de Neve e os Sete Anões (Rio Branco, 2002)	Promessas (Rio Branco, 2014)
Broadway (Rio Branco, 2013)	Príncipe do Egito (Rio Branco, 2009)
Burlesque (Rio Branco, 2013)	Quebra Nozes (Rio Branco, 2013)
Casa Grande & Senzala (Rio Branco, 2004)	Retalhos da Vida (Cruzeiro do Sul, 2015)
Carmen (Rio Branco, 2017)	Rainha Ester (Rio Branco, 2011)
Ceará Terra de Luz (Rio Branco, 2005)	Reis e Divas (Rio Branco, 2010)
Cinderella Rock'n Roll (Rio Branco, 2011)	Rastros (Rio Branco, 2001)
Controle Remoto (Rio Branco, 2001)	Ritmos (Rio Branco, 2008)
Chicago (Rio Branco, 2012)	Romeu e Julieta (Rio Branco, 2007)
Dançando no Ritmo do Rock'n Roll à Discoteca (Rio Branco, 2007)	Sansão e Dalila (Rio Branco, 2015)
DançaPoema (Rio Branco, 2017)	Sobre Outras Janelas e Portas (Rio Branco, 2015)
Destino (Rio Branco, 2011)	Sonhos (Rio Branco, 2016)
Daniel na Cova dos Leões (Rio Branco, 2016)	Sucessos de Bilheteria (Rio Branco, 2008)
Dom (Rio Branco, 2004)	Teu Chamado (Rio Branco, 2013)
Doces e Travessuras (Rio Branco, 2017)	The Trip (Rio Branco, 2000)
Espelho Mágico (Cruzeiro do Sul, 2013)	Uma Volta ao Mundo (Rio Branco, 2010)
Esperança (Rio Branco, 2017)	Uma Volta ao Mundo (Brasília, 2012)
Frozen (Rio Branco, 2015)	Uma Noite no Cinema (Rio Branco, 2016)
Frozen - Uma Aventura Congelante (Brasília, 2015)	Um Sonho de Natal (Rio Branco, 2017)
Fusões (Rio Branco, 2014)	Vitória Régia (Rio Branco, 2003)
Jô (Rio Branco, 2013)	Vida (Rio Branco, 2017)

Copyright © Cartografia da Dança do Acre - Todos os direitos reservados. | Alux Info | Cia. Etc.

Figura 23 - Lista dos espetáculos de dança cênica no período de 1996 a 2017.

Para a seleção dos espetáculos, foi empregado o entendimento de Bonilla (2007, p. 149), que diz o seguinte:

Para materializar-se como espetáculo, a dança precisa se apoiar em princípios de composição. Processo unificado que procura ressaltar todas as partes da obra coreográfica. O percurso coreográfico deve legitimar todas as partes a partir de um sistema de relações significativas, diga-se, comunicadora de sentidos. Entretanto, a uniformidade desde sentido está longe de constituir uma regra de composição, como já sabemos diante de tantas maneiras distintas de imaginar uma cena coreográfica.

Como são muitos espetáculos e a visualização em folha A4 de sua exposição no site não ficou perfeita, listo, a seguir, todos os grupos e espetáculos catalogados no acervo (exemplificados nas Figuras 22 a 26):

- **Ballet Power Fitness** – Frozen (2015), Sítio do Pica-Pau Amarelo (2016) e Um Sonho de Natal (2017);
- **Companhia Garatuja de Artes Cênicas** – Rastros (2001), A Saga de Yo Bá (2008), Kênes (2014) e Ikuãni (2016);
- **Companhia Independente de Dança do Acre** – Destino (2011);
- **Companhia de Dança Corpóreos** (2017);
- **Companhia de Dança Oasis** – 4 Elementos (2013), Fusões (2014) e Mil e Uma Noites (2015);
- **Companhia de Dança Êxtase** – Dom (2004);
- **École de Danse Lílian Pinho** – Vida (2017);
- **Escola de Dança Dançando no Ritmo** – Meu Brasil Brasileiro (1997), O Circo (1998), Prece a Terra (1999), The Trip (2000), Controle Remoto (2001), Branca de Neve e os Sete Anões (2002), Vitória Régia (2003), Casa Grande & Senzala (2004), Ceará Terra de Luz (2005), O Mundo Mágico de Peter Pan (2006), Dançando no Ritmo do Rock'n Roll à Discoteca (2007), Príncipe do Egito (2009), Uma Volta ao Mundo (2010), A Princesa Anastácia (2011), As Quatro Estações (2012), Quebra-Nozes (2013) e Meninas (2014);
- **Studio de Dança Gabilí** – A Bela e a Fera (2017);

⁴⁹ BOLLINA, Noel. A composição coreográfica: estratégias de fabulação. 2007. Disponível em: <http://idanca.net/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao/4085>> Acesso em: 25 de outubro 2015.

- **Escola de Dança Adorai** – A Criação do Mundo (2009), A Arca de Noé (2010), Rainha Ester (2011), José Governador do Egito (2012), Jó (2013), A História de Rute e Noemi (2014), Sansão e Dalila (2015), Daniel na cova dos Leões (2016) e O Exército de Débora (2017);
- **Studio Contemporâneo** – À Flor da Pele (2015);
- **Escola de Dança Adorarte** – Uma Volta ao Mundo (2012), Adão e Eva (2013), Alice no País das Maravilhas (2014), Frozen – Uma Aventura Congelante (2015) e Branca de Neve (2017);
- **Escola de Dança Arabesque** – Romeu e Julieta (2007), Sucessos de Bilheteria (2008), Mamma Mia! (2009), Reis e Divas (2010), Cinderella Rock'n Roll (2011), Chicago (2012), Burlesque (2013), Moulin Rouge (2014), Lago dos Cisnes (2015), Malévola (2016) e Carmen (2017);
- **Escola de Dança Exaltai** – Ritmos (2008), Mudança (2009), Apocalipse (2011), Milagres (2012), Teu Chamado (2013), Promessas (2014), O Encontro (2015), Sonhos (2016) e Esperança (2017);
- **Estúdio de Dança e Academia Juruá Ritmos** – Espelho Mágico (2013), Retalhos da Vida (2015) e Branca de Neve (2017);
- **Grupo Elythe** – Espetáculo Elythe (2011);
- **Grupo de Extensão e Pesquisa em Artes Cênicas Nós da Casa** – Origens (2012);
- **Studio Debourré** – Floresta encantada (2017);
- **Jhon Gomes e o Grupo Aguardeiro** – Sobre Outras Janelas e Portas (2015) e DançaPoema (2017);
- **Park Academia** – Uma Noite no Cinema (2016), As aventuras no Fundo do Mar (2015), A Fantástica Fábrica de Chocolate (2014), Broadway (2013), Alice in Wonderland (2012), A Magia do Circo (2011) e Doces e Travessuras (2017);
- **Studio Alimah** – Mulheres (2014) e Alimah com as Estrelas (2017).

Carlografia
Da Dança ao Ritmo

[Início](#) [Apresentação](#) [Grupos](#) [Espetáculos](#) [Ações/Formação](#) [Faça parte](#) [Parcerias](#) [Contato](#) [Buscar](#)

A Saga de Yo Bá (2008)

Espetáculos | 0 Comentários

Cla. Garatuja de Artes Cênicas

SINOPSE


Yo Bá Nawa Taraní, brinca a beira do lago, sobe no jenipapeiro eis que vê uma cena extraordinária, seus desejos mais obscuros e carnis afloram e é encantado. Nesse novo mundo Yo passa a conviver com as cobras gigantes, lá ele aprende a beber cipó, mas Yo sente falta de sua família e quer voltar a sua aldeia.

FONTE: Texto fornecido por Regina Maciel (Cla. Garatuja de Artes Cênicas)

FICHA TÉCNICA


Balaninos - Criadores - Intérpretes: Derval Santos (Yo Bá), Mel Dantas (Mulher Nativa), Victor Onofre (Paje e Iskin), Danilo Guimarães (Anta), Regina Maciel (Encantada Mulher Jibola), Xanã Kaxinawa (Povo Huni Kuim)
 Dramaturgia pesquisa: Regina Maciel
 Direção Artística: Regina Maciel
 Coreografias: Criação Coletiva
 Iluminação: edelvado Santos
 Cenografia e Figurino: Regina Maciel
 Adereços: Cleberston Monteiro
 Trilha Sonora: Narciso Augusto e Regina Maciel
 Designer Gráfico: Max Araes
 Cenotécnicos: Edicley Araújo
 Músicas: Narciso Augusto, Shanelhur, Andre Dantas, Zé Cleuber e Paulo Arantes.

FOTOS

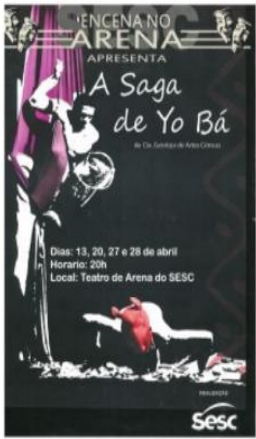


VÍDEOS

ESPETÁCULO A SAGA DE YO BÁ_CIA GARATUJA DE ARTES CÊNICAS
de Valéska Ribeiro Avim



PEÇAS GRÁFICAS
















Figura 24 - Informações específicas de cada espetáculo. Vídeos, folders, cartazes e até 27 fotos.

Casa Grande & Senzala (2004)

Espectáculos | 0 Comentários
Escola de Dança Dançando no Ritmo

SINOPSE

O espetáculo conta a história do Brasil Império. O roteiro foi baseado no livro Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre e contará ao espectador os principais fatos ocorridos durante o período de escravidão no país. Os personagens do espetáculo são os brasileiros de hoje, que originam dos portugueses, índios e africanos vendidos como escravos desde os primeiros tempos de colonização do Brasil.

FONTE: Texto fornecido por Lilian Pinho (Escola de Dança Dançando no Ritmo)

FICHA TÉCNICA

- Direção geral, Cenografia, Ensaios e Projeto: Lilian Pinho e Lina Andrade
- Professoras: Lilian Pinho e Lina Andrade
- Produção Musical: Dj, Wagner
- Sonoplastia: Wagner
- Iluminador: Luis Carlos
- Assessoria e Marketing: Lilian Pinho e Lina Andrade
- Programação Visual: RG Comunicação e Marketing
- Fotolitos e Impressão: Sergio Macêdo
- Figurino: Marize Pontes
- Confecção/Guarda Roupas e Adereços: Marize Pontes, Maria Olga, Rubens Araujo, Neyde Oliveira e Marina Kelly
- Cenografia: Rubens Araujo e Deniken Lopes / RG Produções

FOTO



OBS: Todas as fotos foram doadas por artistas da cidade ao acervo. Caso reconheça o autor de alguma dessas fotos, por favor, entre em contato conosco, pois é nosso interesse registrar e resguardar os direitos dos profissionais.

VÍDEOS



Pesquisa

PEÇAS GRÁFICAS



MATERIAL NA IMPRENSA



Figura 25 - Informações específicas de cada espetáculo. Vídeos, folders, cartazes e até 27 fotos.

A Bela e a Fera (2017)
 Direção de: J. B. Carralho
 Onde se Dança Gabilí

SINOPSE
 Um dos maiores sucessos no mundo ganha uma nova roupagem em "Bela e a Fera". O espetáculo conta a história de uma princesa e a encantada que a transforma em uma fera por não pôr o objeto de desejo do reino ao lado dela. Depois de descobrir com o ajudante do reino, um príncipe, o seu verdadeiro lado, ela precisa lutar com a fera e a fada para salvar o reino e se apaixonar por ele e viver um final feliz de amor. Mas quem poderia imaginar por como é?

FICHA TÉCNICA
 Diretor: J. B. Carralho
 Produção: J. B. Carralho
 Escrita: J. B. Carralho
 Música: J. B. Carralho
 Coreografia: J. B. Carralho
 Elenco: J. B. Carralho

FOTOS

PEÇAS GRÁFICAS

VÍDEOS

MATERIAL NA IMPRENSA

The image shows a comprehensive digital promotional package for the theatrical production 'A Bela e a Fera (2017)'. The layout is organized into several key sections:

- Header:** Includes the production title and director's name, J. B. Carralho.
- SINOPSE:** A detailed text block describing the plot of the musical, focusing on the transformation of the princess and her journey to find her true self.
- FICHA TÉCNICA:** A structured list of credits, including the director, producer, writer, composer, and choreographer.
- FOTOS:** A grid of 27 small images showcasing various scenes from the stage production, featuring the cast in elaborate costumes.
- PEÇAS GRÁFICAS:** A promotional poster for the show, highlighting the dates '21 e 22/out' and the venue 'Estúdio de Dança Gabilí'.
- VÍDEOS:** A video player interface showing a performance scene from the stage.
- MATERIAL NA IMPRENSA:** A video player showing a dance rehearsal or class, likely used for promotional purposes.

 The overall design is professional and visually appealing, effectively communicating the artistic and technical aspects of the production.

Figura 26 - Informação específica de cada espetáculo. Vídeos, folders, cartazes e até 27 fotos.

Cartografia da Arte da Arte

Início Apresentação Grupos Espetáculos Ações/Formação Faça parte Parceiros Contato Buscar

À Flor da Pele (2015)

Espectáculos | 0 Comentários

Pesquisa

Studio Contemporâneo

SINOPSE

É um trabalho de dança contemporânea que envolve a percepção das realidades sociais nos dias de hoje, atentando a importância do cuidado com a minoria que hoje vive à flor da pele algum tipo de preconceito imposto pela sociedade moderna, mostrando os sentimentos de cada ser humano de uma forma bem intensa. O espetáculo propõe ao público refletir de que maneira a emoção interfere na razão. Os assuntos abordados são: Homofobia, Violência contra a mulher e a Mortalidade Infantil.

FONTE: Texto fornecido por Maycon Coelho (Studio Contemporâneo)

FICHA TÉCNICA

Direção Geral: Maycon Coelho
 Produção Artística: Victor Onofre
 Roteiro: Maycon Coelho e Marcos Dhemuthy
 Coreografia: Maycon Coelho
 Fotografia: Marcos Dhemuthy, Nelson Willyam, Davi Pinheiro Sopchaki
 Sonoplastia: Maycon Coelho
 Iluminação: Luís Rabió
 Bailarinos: Amanda Marcondes, Gabriela Borges, Kalú Viana, Luan Ribeiro, Maycon Coelho, Sidney Seixas
 Duração: 20 minutos
 Apoio: Sesc, Usina de Arte João Donato

FOTOS

VÍDEOS

A Flor da pele_Studio Contemporâneo_2015
 de Valeska Ribeiro Alvim

PEÇAS GRÁFICAS

Programa do V Aldeia Caiçuma das Artes - 2015

À flor da Pele

Quando os sentimentos chegam a um limite, o corpo reage de maneira impulsiva e perigosa. Não havendo controle sobre o momento, vontades intensas passam a dominar cada parte do corpo. Paixão, tensão, raiva e solidão, tantos sentimentos explodem que perdemos a noção. Logo brotam à flor da pele dia 7 de setembro no Sesc Aldeia das Artes às 19h.

À FLOR DA PELE
 ENSAIO ABERTO
 01/09
 SESC CENTRO
 19:00h

Figura 27 - Informações específicas de cada espetáculo. Vídeos, folders, cartazes e até 27 fotos.

Ecos (2018)

Espectáculos | 0 Comentários
Companhia de Dança Corpóreas

SINOPSE

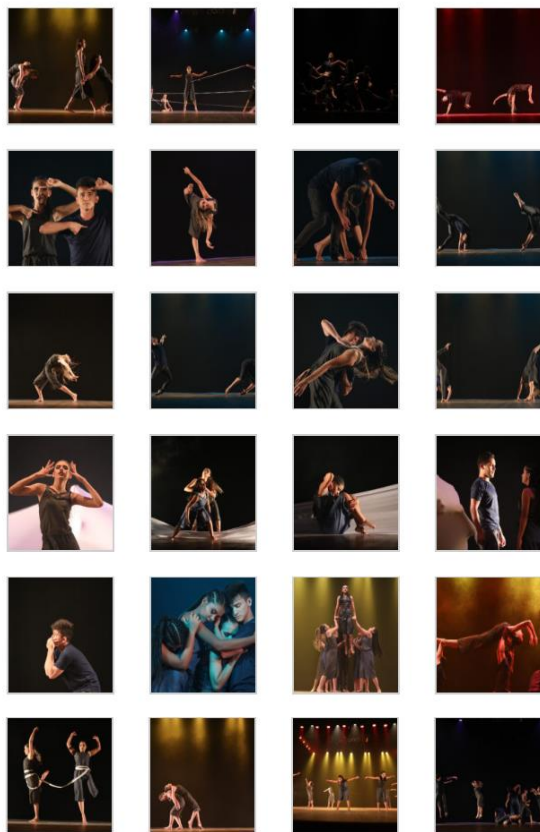
Tendo como fonte inspiradora as escolhas de vida e experiências traumáticas resultantes das relações humanas para a montagem do espetáculo, o grupo busca uma complexa teia de conexões em que todos os fenômenos no espaço cênico são determinados por suas conexões com a totalidade. Gestos e movimentos mesclam no ambiente lembranças dolorosas, escolhas ruins, temores, tragédias, crenças inconscientes e carências que ficam ecoando em suas memórias. Dessa forma, os intérpretes revivem constantemente essas eventualidades, que os dirigem como uma força motriz gerando medo do futuro e feridas ainda mais profundas. Contudo, mudanças significativas ocorrem quando estes doam e recebem amor uns dos outros, tornando possível o surgimento do bem a partir de tragédias indescritíveis. Mas o fato de algo bom surgir de algo ruim não significa que isso foi provocado intencionalmente, ou que seja necessário para se realizar coisas boas. A graça não depende da existência do sofrimento, mas onde há sofrimento pode-se encontrá-la de inúmeras maneiras. Tudo dependerá da escolha de viver no passado ou abraçar o presente.

NOTA: Texto fornecido por Felipe Barbosa (Companhia de Dança Corpóreas)

FICHA TÉCNICA

Direção: Felipe Barbosa
Bailarinos: Alice Lima, Ana Caroline Bandeira, Ana Paula Amaral, Elizeu Costa, Felipe Barbosa, Juliana Pinto, Kerolayne Mendes, Thais Barroso, Virginia Martins e Wanessa Lima
Ensaaiadores: Felipe Barbosa e Wanessa Lima
Produção: Felipe Barbosa, Jean Angelim, Jardiel Angelim, Karol Angelim e Wanessa Lima
Fotografia: Allen Ferraz
Produção de vídeo: Bateião Filmes
Direção de vídeo documental: Glaucio Capper
Iluminação: Magrão Nascimento e Luiz Rabico
Designer Gráfico: Thiago Lima
Figurino: Ateliê Mulher Virtuosa
Maquiagem: Virginia Martins
Tabela: Silvia Menezes

FOTOS



VÍDEOS



PEÇAS GRÁFICAS



Figura 28 - Informações específicas de cada espetáculo. Vídeos, folders, cartazes e até 27 fotos.

Já a inserção do *link* **Ações/Formação** não era nosso objetivo inicialmente, mas os materiais para sua composição foram fornecidos pelos próprios diretores e coreógrafos que também realizavam os seminários e as ações de formação. Além disso, existia um pedido dos próprios participantes do projeto “Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade” para disponibilizar os vídeos que, como pesquisadora, realizava durante as formações (Figura 29).

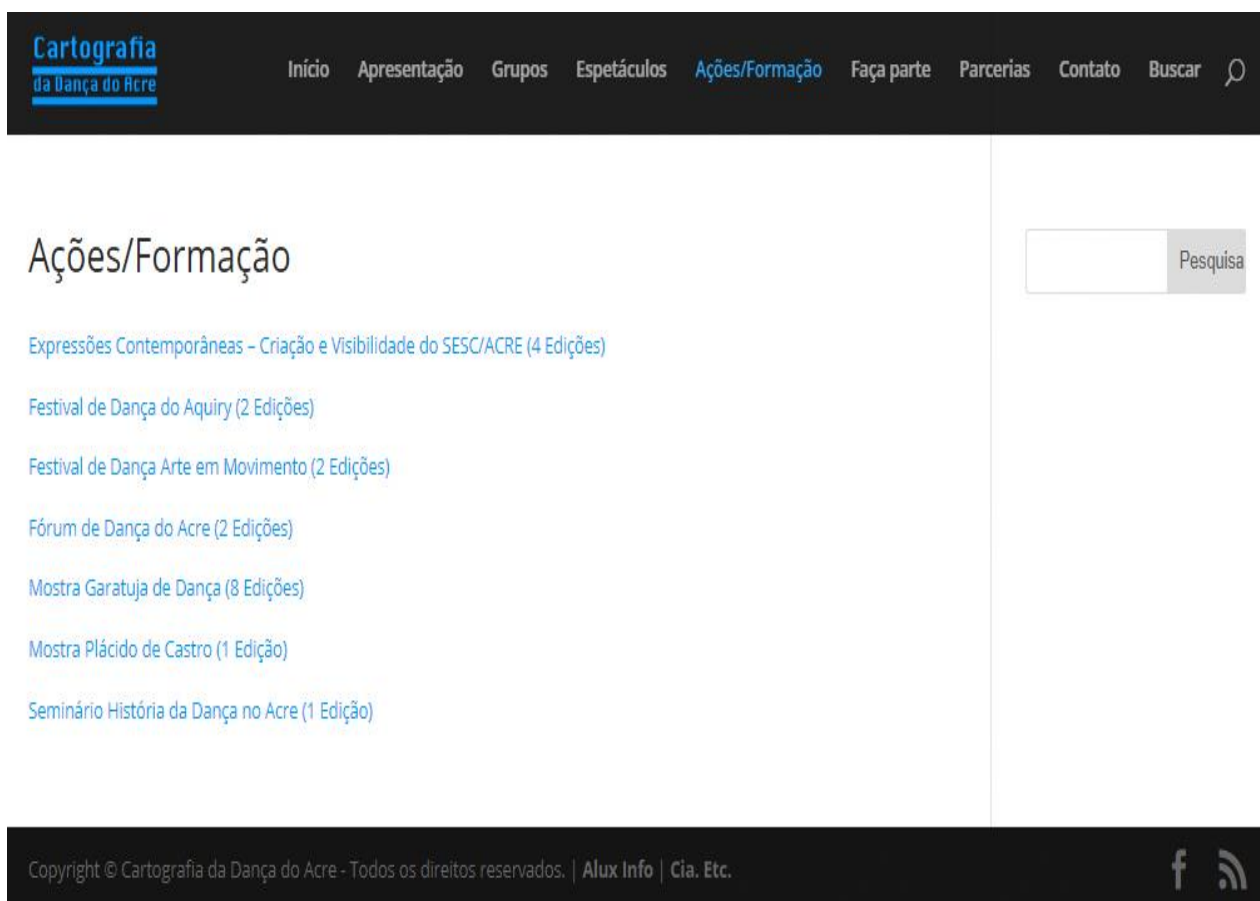


Figura 29 - Lista de ações (seminários, festivais e mostras) e formações.

A quantidade de materiais reunidos surpreendeu os artistas do Movimento de Dança, ao ponto de crescerem os dados na pauta das discussões para as ações da nova diretoria que assumirá 2017-2020. Essa nova diretoria já assinala o interesse em fazer parcerias com o acervo para preservar documentos que possibilitem uma experiência histórica.

O mesmo se pode dizer da quantidade de registro reavido dos festivais e fóruns, que são atividades correlacionadas à criação, à formação de público e ao sistema de dança local. Percebe-se, ao examinar esse material, que muitos desses festivais e

fóruns buscam soluções mais econômicas, o que faz com que desenvolvam as atividades apesar da ausência da verba pública, criando alternativas para continuar existindo, o que é excelente do ponto de vista da continuidade, mas que, ao mesmo tempo, inviabiliza eventos maiores, teórico-práticos, com produções de fora do estado.

Ainda que o conhecimento em dança venha alcançando um considerado espaço nas pesquisas acadêmicas, são poucas as teses que conseguem ser publicadas, e, quando essas publicações acontecem, a distribuição da editora geralmente não atinge a região do Acre de forma satisfatória, sem contar os altos valores do frete que acentuam a distância entre os fazedores da região e os livros da área. Nesse sentido, esses arquivos *on-line*, com seus levantamentos de dados, documentos, fotos, vídeos, materiais de jornal e entrevistas, findam ganhando ainda mais importância para regiões afastadas dos grandes centros, por dar visibilidade aos materiais de pesquisa, que geralmente são engavetados. Apesar disso, ainda é muito incomum universidades ou programas de pós-graduação apresentarem uma preocupação em criar ou manter acervos, principalmente na área de Artes Cênicas, embora estejamos cientes de que é dever da universidade “garantir a memória das organizações para efeitos científicos da pesquisa histórica ou para efeitos de transmissão cultural” (BELLOTTO, 2014, p. 74).

Renata Xavier (2006), que atuou como pesquisadora de dança na divisão de Pesquisa do Centro Cultural de São Paulo (CCSP) desde 1994, explicita a importância desses registros para a pesquisa em dança:

A documentação fotográfica de um espetáculo de dança, fonte iconográfica de imagem fixa, oferece caminhos/pistas a ser explorados na recuperação de informações para a constituição de uma memória da dança. Também disponibiliza informações sobre a coreografia, a cenografia, o figurino e a iluminação, além de ser um dos principais mídias da dança. Independentemente de o registro ser feito em película ou em câmera digital de última geração, a fotografia vale como fonte à memória visual de uma manifestação cênica. Dançarinos e professores podem contar com esse material visual no processo de reflexão sobre sua própria prática artística e também como espectadores (XAVIER, 2017, p. 111).

Há uma deficiência nas ações e nos recursos para dar continuidade e visibilidade, para toda a comunidade, às iniciativas que alimentam o fluxo de informação documental gerada na universidade, ainda que a contemporaneidade esteja cada vez mais ligada à tecnologia e às maneiras subjetivas de organizar dados, acontecimentos e memórias nas Artes Cênicas. Precisamos, portanto, modificar a

forma de pensar a história das danças e as formas de comunicação, porque mudaram as maneiras de dançar, de criar e de compreender conceitos de corpo, movimento e criação e, principalmente, a relação com o tempo.

Deve-se destacar, também, que o acervo, por seu comprometimento, recebeu o convite para participar do projeto “Performar Arquivos”, trabalhando memória e história da dança, uma ação e concepção do *Vizinhas* que envolve o acervo Mariposa (São Paulo), o grupo Temas de Dança (Rio de Janeiro) e o acervo RecorDança (Pernambuco), junto com o projeto “Olhares pra a Dança”, de Goiânia.

Nesse sentido, o acervo continuará a abrigar, mesmo depois da defesa desta tese, entrevistas com outros artistas de dança que não fizeram parte desse momento da escrita, bem como os trabalhos de conclusão de curso que, porventura, envolvam a área da dança, já que o novo projeto pedagógico do curso de licenciatura e bacharelado em Teatro da UFAC exigirá, a partir de 2019, os trabalhos de conclusão de curso, além, é claro, da versão *on-line* do “De ponta a ponta: cruzando olhares para a dança no Acre” (Anexo III) primeiro livro discutindo dança no estado e que também faz parte desta pesquisa.

Quando operam no campo da cultura, os processos de comunicação demandam uma leitura política da sua atuação. Ações culturais promovem formas de comunicação entre as várias camadas da população que compõem uma cidade, entre interior e capital, modificando a cidade modificando a relação entre ambos. A natureza das ações traça o perfil daquilo que comunica, daí a importância de cada uma delas, e justamente por isso torna indispensável aprender a identificar cada ação cultural como um processo de comunicação com a sociedade na qual opera.

Essa pesquisa tem por finalidade apresentar a descrição de fatores conjunturais do ambiente da dança no estado do Acre. Para tanto, exploro as questões que envolvem a dança nos espaços de representatividade e condições de existência, uma vez que os processos de comunicação demandam uma leitura política da atuação, entendendo política cultural como programa de intervenções realizadas pelas instituições civis, entidades privadas e as que são realizadas pelo estado na intenção de satisfazer as necessidades culturais do estado ou país.

O movimento de Dança do estado tem um papel co-agente na configuração de um ambiente cultural propício à formulação de uma política pública para a dança que a propaga como forma de produção de conhecimento.

O projeto de formação continuada Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade que é uma ação de uma instituição privada, uma parceria entre Sesc Nacional associado à minha curadoria, e conseqüentemente a essa pesquisa engendram novas qualidades informativas corroboram a reconfiguração do cenário da dança, fomentando a pesquisa, a reflexão e a produção.

Como todo o processo, a percepção dos seus efeitos se dá ao longo do tempo, depois de um entendimento das conseqüências provocada pelas ações, bem como a percepção dos agenciamentos com as estratégias que tem possibilitado a emergência de novas propostas e suas permanências.

O corpo, entendido como um construto social, cultural, histórico e simbólico, é o ponto nodal de atravessamentos das experiências humanas. Ele é espaço traçado/marcado pelas relações estabelecidas com o mundo, sendo necessário reconhecer o contexto em que essas experiências se dão para, então, se compreender a lógica do corpo. Nesse sentido, corpo e cultural são instâncias indivisíveis, haja vista que a produção da cultura é uma ação humana e, no sentido que atribuo, uma ação corporal. Desse modo, o corpo que suscito não é apenas um elemento de agenciamento com o mundo circundante, mas o resultado mesmo da

própria experiência humana nas suas diversas vivências e, por isso, reconhecer as diferenças culturais, as maneiras diversas de lidar com os saberes-fazer, as inúmeras formas de culto e os processos de relação sociais é compreender que as corporalidades são, também, particularidades humanas que se constituem de modo peculiar e singular de acordo com o contexto sócio-cultural em que acontece a interação com o mundo.

Percebe-se com a construção do acervo, que as produções ainda estão mais apontadas para horizontes distantes que atravessa a linha do equador, do que com as vinculações sociais políticas que o cercam ou com aquilo que nos distingue. Mas vale ressaltar que essa realidade tem muito mais vínculo com a falta de formação, com o custo amazônico e as dificuldades em acessar editais do que propriamente o desinteresse em criar outras maneiras de se fazer e pensar dança. Evidenciamos a existência de histórias no plural e de danças também no plural para se desvincular de discursos totalizantes.

Compreender o cenário que atuamos é tarefa fundamental para embasar o discurso e a relação das histórias da dança, aproximando esse Brasil de fronteira, com os grandes centros, de maneira inventiva. Atinge-se o início de favorecimento de um pensamento mais complexo, que a medida que suas práticas se desenvolvem passam a fortalecer a emancipação dos envolvidos, consolidando a produção de conhecimento e autonomia criativa na dança.

O corpo e a dança propõe desafio para a escrita, no formato de uma publicação, que força o pensamento a inventar novas possibilidades de expressão outros modos de enunciar. Aproximando campos do pensamento, vistos historicamente como campos separados, no intuito de traçar relações detectar movimentos e cartografar nossas ações.

A discussão não se pretende conclusiva, ao contrário, apresenta se como promotora de novas questões e como contribuição singela ao Movimento de Dança do Acre que cresce em potência.

A carência de registro e memória sobre a dança um levantamento perpassa todos os debates da classe e, é preciso saber quem somos, o que fazemos, como fazemos e para quem. Entendemos que essa cartografia é importante para o desenvolvimento e para o real entendimento desse processo de colaboração, processo de convívio, entre nossos artistas e de modo a construir zonas de fato capazes não só de abrigar processos, mas também de conferir sobrevivência.

“Um arremesso começa sempre antes e só finda depois, como se cada arremesso comportasse dois sentidos. Um que segue e não sabemos nunca se volta e outro que já segue voltando, uma dobra do sensível. O futuro desse gesto é seu eterno retorno, sua variação por acúmulo. A acumulação é aqui uma função poética (ela engendra mundo), ela entrega o gesto que se gasta em sua repetição como elemento fundador de um novo sentido. Um sentido que surge da permanência, do prazer do jogo, do gasto de energia que não se produz como encadeamento de ações na cadeia produtiva do sentido teleológico do consumo. É preciso pensar uma dramaturgia do arremesso, de como jogar as coisas, de como se jogar nas coisas, de como jogar junto”... (VERAS, 2010, p. 19).

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, N. C. Novelist Chimamanda Adichie: The danger of a single story. **TED**: Ideas worth spreading, 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story>. Acesso em: 2016 fev. 2.
- ALBUQUERQUE, R. B. **Veredas poéticas de Juvenal Antunes**. Rio Branco: Dissertação (Curso de Pós- Graduação em Letras)- Universidade Federal do Acre, 2011.
- ALLEGRETTI, M. H. **A construção social de políticas ambientais: Chico Mendes e o movimento dos seringueiros**. Tese (Doutorado). Brasília: Universidade de Brasília, 2002.
- ALMEIDA, M. Arte coreográfica: plasticidade corporal e conhecimento sensível. In: ALMEIDA, M. **A cena em foco: artes coreograficas em tempos liquidados**. Brasília: IFB, 2015. p. 89-116.
- AMAC. Acrelândia. **AMAC: Associação dos Municípios do Acre**, 2017. Disponível em: <http://www.amac-acre.com.br/site/?page_id=551>. Acesso em: 23 out. 2017.
- AMAC. **AMAC: Associação dos Municípios do Acre. Xapuri**, 2017. Disponível em: <<http://www.amac-acre.com.br>>. Acesso em: 20 out. 2017.
- AMADOR, F.; FONSECA, T. M. G. Da intuição como método filosófico à cartografia como método de pesquisa: considerações sobre o exercício cognitivo do cartógrafo. **Arq. bras. psicol**, Rio de Janeiro, v. 61, n. 1, p. 30-37, abril 2009.
- AUTONOMIA, P. D. **Paulo Freire**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- BARDAWIL, A. A invenção do lugar. **Do que se pode dizer**, 2009. Disponível em: <<http://doqueseppededizer.blogspot.com.br/2009/11/invencao-do-lugar.html>>. Acesso em: 12 set. 2017.
- BATISTA, A. C. D. C.; ALVIM, V. R. A percepção e aplicação da Lei 11.645/08 na perspectiva dos Egressos do Curso. **Anais do XXVI CONFAEB**, Boa Vista, novembro 2016. 941-951.
- BELLOTTO, H. L. **Arquivos. Estudos e reflexões**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- BEZERRA, M. J. **Invenção do Acre: um olhar social sobre a história institucional da região acreana**. 1. ed. Rio Branco: [s.n.], 2016.
- BEZERRA, M. J. **Invenções do Acre: um olhar social sobre a história institucional da região acreana**. Rio Branco: [s.n.], 2016.
- BITTENCOURT, A. D. S. **A guitarra Trio inspirada em Johnny Alf e João Donato: uma abordagem do estilo de interpretação de Johnny Alf e João Donato ao piano, direcionada a performance da guitarra em contexto instrumental trio (guitarra, contra-baixo e**

bateria/percussão). Campinas: Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, 2006.

BOURCIER, P. **Historia da dança no ocidente**. 2. ed. São Paulo: [s.n.], 2001.

BURKE, P. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

CALIXTO, M. D. P. S. **A Cidade encena a Floresta**. Rio Branco: EDUFAC, 2005.

CASTRO, E. **Um novo planejamento para um novo Brasil?** Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

CASTRO, F. F. D.; CASTRO, M. R. N. D. A tese do custo amazônico, o novo desenvolvimento e a política cultural do primeiro governo Dilma. **Coleção Cult**, Salvador, p. 253-277, 2015.

CASTRO, G. D. O Estado Independente do Acre e J. Plácido de Castro: Excertos Históricos. **Edições do Senado Federal**, Brasília, v. 56, p. 334, 2005.

CHALMERS, F. G. **Arte, educación y diversidad cultural**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.

CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Portugal: Difel, 2002.

COSTA, J. C. **A conquista do deserto ocidental**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, v. 191, 1974.

COSTA, M. J. D. S. M. **Trajetória de uma expressão amazônica: o encanto do desencanto em Florentina Esteves**. Brasília: Dissertação (Mestrado em Teoria Literária)-Universidade de Brasília, 2006.

CUNHA, E. D. **À margem da história**. São Paulo: [s.n.], 1999.

DANTAS, M. F. Fenômenos Identitários e a Produção Coreográfica Atual. In: MUNDIM, A. C.; CERBINO, B.; NAVAS, C. **Mapas e Percursos, Estudos de Cena**. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2014, p. 203-215.

DELEUZE, G. **Conversações**. 34. ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 1992.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: 34, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 34. ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 1995.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos..** São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DUARTE, J. F. **O sentido dos sentidos**. Curitiba: Criar, 2004.

- ELIAS, N. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ELIAS, N. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- ESTEVES, B. M. G. Do "manso" ao guardião da floresta. Rio Branco: Edufac, 2010. p. 57.
- FEIJÓ: GOVERNO MUNICIPAL. A cidade. **Feijó: Governo Municipal - Gente é para ser feliz**, 2016. Disponível em: <<http://www.feijo.ac.gov.br>>. Acesso em: 20 out. 2017.
- FEM, F. D. C. E. C. E. M. **Revista Índios Isolados no Acre**, Rio Branco, v. 1, n. 1, maio 2010.
- FEM, F. D. C. E. M. Índios isolados no Acre. **Índios isolados no Acre**, Rio Branco, v. 1, n. 1, p. 79, maio 2010.
- FERRACINI, R. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FILHO, K. P.; TETI, M. M. A cartografia como método para as ciências humanas e sociais. **Revista Barbarói**, Santa Cruz do Sul, v. 38, 2013.
- FLEURI, R. M. Intercultural e educação. **Revisão Brasileira de Educação**, v. 23, maio 2003.
- FOUCAULT, M. **Historia da sexualidade: a vontade de saber**. 14. ed. v: Edições Graal, v. 1, 1998.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 17. ed. São Paulo: Graal, 2002.
- FREIRE, P. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- FREITAS, I. C. D. O. Cipoal de pressupostos da Amazônia. In: BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). **Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros**, São Paulo:Itaú Cultural, 2001.
- GADELLHA, R. C. P. **A Dança Possível: as ligações do corpo numa cena**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda., 2006.
- GIDDENS, A. **As Consequencias da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.
- GIL, J. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOMES, M. D. C. A. Velhos mapas, novas leituras: revisitando a história da cartografia. **Revista Geosp – Espaço e Tempo**, São Paulo, v. 16, 2004.
- GREINER, C. O registro da dança como pensamento que dança. **Revista d'Art**, São Paulo:Secretaria Municipal de Cultura, 2002.
- GREINER, C. A trama política dos dispositivos da dança. **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: mapas e contextos/Organização**, São Paulo, 2010.

GREINER, C. Mapas e Contexto. In: GREINER, C.; CRISTINA ESPIRITO SANTO, S. S. **Cartografia: rumos itaú cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica Cartografias do Desejo**. Petropolis: Vozes, 1986.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HERCOLES, R. M. **Formas de comunicação do corpo – novas cartas sobre a dança (Tese Doutorado)**. São Paulo: [s.n.], 2005.

IBGE. Capixaba: Acre-AC. **IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**, 2016. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/acre/capixaba.pdf>>. Acesso em: 25 set. 2017.

IBGE. Xapuri Acre-AC. **IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**, 2016. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/acre/xapuri.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

IBGE. **Rio Branco**, 2017. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ac/rio-branco/panorama>>. Acesso em: 23 out. 2017.

IFAC. Onde estamos. **Instituto Federal do Acre**, 2016. Disponível em: <http://portal.ifac.edu.br/index.php?option=com_content&view=article&id=253&Itemid=123>. Acesso em: 10 nov. 2017.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Parque Nacional Serra do Divisor faz 25 anos. **Instituto Socioambiental**, 2014. Disponível em: <<https://www.socioambiental.org/pt-br/blog/blog-do-monitoramento/parque-nacional-serra-do-divisor-faz-25-anos>>. Acesso em: 21 out. 2017.

ITAÚ CULTURAL. **Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Revista da Associação Brasileira de Psicologia Social – Psicologia e Sociedade**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, 2007.

KATZ, H. Apresentação. In: XAVIER, J.; MEYER, S.; TORRES, V. **Tube de ensaio – Experiências em dança e arte contemporânea**. Florianópolis: Editora do Autor, 2006.

LUDKE, M. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MARINHO, N. Curadoria. In: BRITO, F. D. **Cartografia da Dança: Criadores-Intérpretes Brasileiros (Org.)**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

MARQUES, A. V. R. V. E. R. R. **Acordes e traçados historiográficos: a dança no Recife**. Recife: UFPE, v. 1, 2016.

MARQUES, I. Metodologia par o Ensino de Dança: luxo ou necessidade? In: PEREIRA, R.; SOTER, S. **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004. p. 135-158.

- MARQUES, I. A. **Linguagem da dança: arte e ensino**. São Paulo: Digitexto, 2010.
- MARQUES, R. Rosa Invenções do ensino da arte. In: PRIMO, R.; PARRA, D. **Rosa Invenções do ensino da arte**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014.
- MARTINS, G. **Uma nova geografia de ideias: diversidade de ações comunicativas para a dança** (Dissertação). São Paulo: [s.n.], 2006.
- MENESES, U. T. B. D. A história cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 34, 1992.
- MEYER, S. Tessituras em ação. In: BARDAWIL, A. **Tecido Afetivo. Por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza: [s.n.], 2010. p. 34-37.
- MÜLLER, R. P. Noverre: cartas sobre a dança de Mariana Monteiro. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 43, 2000.
- MUNDIM, A. C. O que é coreografia? In: ALMEIDA, M. **A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília : IFB, 2015. p. 23- 47.
- NÓBREGA, R. Jorge Viana sai em defesa do consumidor e denuncia preço das passagens aéreas para o Acre. **Justiça Em Foco**, 2017. Disponível em: <<http://justicaemfoco.com.br/desc-noticia.php?id=122982&nome=Jorge-Viana-sai-em-defesa-do-consumidor-e-denuncia-preco-das-passagens-aereas-para-o-Acre>>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- NORA, S. Anotações sobre Trabalho em Rede. In: PRIMO, R.; ROCHA, T. **Bienal Internacional de Dança do Ceará: um percurso de intensidades**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 150-155.
- O RIO BRANCO. Os saberes da floresta que atraem pesquisadores de todo o país. **ORB**, 2016. Disponível em: <<http://www.oriobranco.net/noticia/meio-ambiente/29-12-2016-os-saberes-da-floresta-que-atraem-pesquisadores-de-todo-o-pais>>. Acesso em: 21 out. 2017.
- OITICICA, H. **Museo é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do azougue editorial, 2011.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- PEREIRA, R. Entre o céu e a terra. In: PEREIRA, R. **Lições da dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- PORTAL AMAZÔNIA. Assis Brasil (AC). **Amazônia de A a Z**, 2005. Disponível em: <<http://portalamazonia.com.br/amazoniadeaz/interna.php?id=1032>>. Acesso em: 20 out. 2017.
- PREFEITURA DE ASSIS BRASIL. Prefeitura de Assis Brasil. **Prefeitura de Assis Brasil**, 2015. Disponível em: <<http://www.assisbrasil.ac.gov.br/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

PREFEITURA DE BRASILEIA. História do Município de Brasília. **Prefeitura de Brasília:** Froteira da Esperança, 2016. Disponível em: <<http://www.brasileia.ac.gov.br/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

PREFEITURA DE BUJARI. Bujari. **Prefeitura de Bujari:** Vida nova no campo e na cidade, 2018. Disponível em: <<http://www.bujari.ac.gov.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

PREFEITURA DE CAPIXABA. Município. **Prefeitura Municipal de Capixaba**, 2016. Disponível em: <<http://www.capixaba.ac.gov.br/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

PREFEITURA DE CRUZEIRO DO SUL. O município. **Prefeitura de Cruzeiro do Sul:** cidade da gente, 2016. Disponível em: <<http://www.cruzeirodosul.ac.gov.br/>>. Acesso em: 23 out. 2017.

PREFEITURA DE EPITACIOLÂNDIA. Epitaciolândia. **Prefeitura de Epitaciolândia:** A serviço do povo, 2017. Disponível em: <<http://www.epitaciolandia.ac.gov.br/cidade>>. Acesso em: 20 out. 2017.

PREFEITURA DE JORDÃO. Histórico. **Prefeitura de Jordão**, 2017. Disponível em: <<http://www.jordao.ac.gov.br/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

PREFEITURA DE MÂNCIO LIMA. A cidade. **Prefeitura de Mâncio Lima:** junto com você, 2016. Disponível em: <<http://www.manciolima.ac.gov.br>>. Acesso em: 23 out. 2017.

PREFEITURA DE MANOEL URBANO. Dados do Município. **Prefeitura de Manoel Urbano**, 2016. Disponível em: <<http://www.manoelurbano.ac.gov.br/>>. Acesso em: 21 out. 2017.

PREFEITURA DE MARECHAL THAUMATURGO. Dados do Município. **Prefeitura de Marechal Thaumaturgo:** De mãos dadas com o povo, 2016. Disponível em: <<http://www.marechalthaumaturgo.ac.gov.br>>. Acesso em: 20 out. 2017.

PREFEITURA DE PORTO ACRE. Informações do Município. **Prefeitura Municipal de Porto Acre:** Unidos para construção de um novo tempo, 2017. Disponível em: <<https://www.portoacre.ac.gov.br/>>. Acesso em: 23 out. 2017.

PREFEITURA DE PORTO WALTER. História de Porto Walter. **Prefeitura Municipal de Porto Walter:** Trabalho, esse é nosso compromisso., 2017. Disponível em: <<http://www.portowalter.ac.gov.br/>>. Acesso em: 23 out. 2017.

PREFEITURA DE RIO BRANCO. Rio Branco. **Prefeitura de Rio Branco:** com você no dia a dia, 2006. Disponível em: <<http://www.riobranco.ac.gov.br>>. Acesso em: 23 out. 2017.

PREFEITURA DE RODRIGUES ALVES. Rodrigues Alves (Acre) – História. **Prefeitura de Rodrigues Alves:** construindo uma nova história, 2016. Disponível em: <<http://www.rodriguesalves.ac.gov.br/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

PREFEITURA DE SENADOR GUIOMARD. O Município. **Senador Guiomard: União, Trabalho e Prosperidade**, 2017. Disponível em: <<https://www.senadorguiomard.ac.gov.br/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

PREFEITURA DE TARAUCACÁ. O Município. **Prefeitura de Tarauacá: união e trabalho**, 2016. Disponível em: <<http://www.tarauaca.ac.gov.br/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

RANZY, C. M. D. **Raízes do Acre**. Rio Branco: EDUFAC, 2008.

REIS, A. C. F. **A Amazônia e a cobiça internacional**. 2. ed. Rio de Janeiro: Edinova, v. 2, 1965.

REIS, A. C. F. **A Amazônia e a cobiça internacional**. 2. ed. Rio de Janeiro : Edinova, v. 2, 1965.

RODRIGUES, T. E. et al. Caracterização e Classificação dos Solos do Município de Plácido de Castro, Estado do Acre. **Documentos**, Belém, n. 160, p. 51, abril 2003.

ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014.

RUBIM, A. A. C.; BARBALHO, A.; CALABRE, L. **Políticas culturais no Governo Dilma (Org.)**. Salvador: EDUFBA, 2015.

SANTOS, B. D. S. (Org.) **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, B. S. **O fórum social mundial: manual de uso**. São Paulo: Cortez, 2005.

SCHOBER, J. Manejo florestal pioneiro no Acre. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 44, n. 2, abril/junho 2003.

SILVA, F. B. D. **“Pátria dos proscritos”**: prisões e desteros para as regiões do Acre em 1904 e 1910 (Tese). Curitiba: [s.n.], 2010.

SILVA, N. E. D. **Um governo na floresta: política, mito e história no Acre contemporâneo**. São Paulo: Baraúna, 2010.

SOARES, M. V. **Ballet ou Dança Moderna? Uma questão de Gênero. São Paulo na década de 30**. Juiz de Fora: Clio Edições Eletrônicas, 2002.

SOBRAL, S. Introdução. In: DULTRA, F. **Cartografia da dança: criadores-intérpretes brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

SOUZA, M. R. N. D. **Hélio Melo: um olhar sobre a floresta por meio do ensino da arte**. Rio Branco: Monografia (Licenciatura em Artes Visuais)—Universidade de Brasília, 2013.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STRAZZACAPPA, M.; SCHROEDER, J.; SCHROEDER, S. A construção do conhecimento em arte. In: BITTENCOURT, A. **Gestão, currículo e cultura**. Campinas: Faculdade de Educação: [s.n.], v. 1, 2007.

TERRA, V. D. S.; GUZZO, M. S. L. Cartógrafos e inventariantes: listas como pesquisa em artes cênicas. **Revista Aspas**, v. 5, n. 1, p. 60-70, 2015.

TOCANTINS, L. **Formação histórica do Acre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

TOMAZZONI, A. Trânsitos possíveis: conexões e desconexões da cartografia da dança contemporânea no Rio Grande do Sul. In: _____ **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: Mapas e Contextos**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

VIANA, J. Conhecendo o Acre. **Senador Jorge Viana**, 2016. Disponível em: <http://www.jorgeviana.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=88&Itemid=61>. Acesso em: 20 out. 2017.

VIANNA, K. **A dança**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005.

VICENTE, A. V. R. Entre a memória e a historiografia: apontamentos para refletir sobre a geração da dança no começo dos anos 2000. In: VICENTE, A. V. R.; MARQUES, R. R. **Acordes e Traçados Historiográficos: a dança no Recife**. Recife: Editora UFPE, 2016. p. 204.

WALSH, C. Introducción.(Re) pensamiento crítico y (de) colonialidad.Pensamiento crítico y matriz (de) colonial. **Reflexiones latinoamericanas**, Quito, n. Ediciones Abya-yala, p. 13-35, 2005.

WOLFF, C. S. A CONSTRUÇÃO DA SUSTENTABILIDADE NOS SERINGAIS EM CRISE: UMA QUESTÃO DE GÊNERO. ALTO JURUÁ, ACRE/BRASIL: 1912 A 1943. **REVISTA DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS DE HISTÓRIA**, São Paulo, v. 23, p. 243-261, nov. 2001.

XAVIER, R. **Cartografia Rumos Itaú Cultural 2006/2007**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

ANEXO I - Declaração



Sesc

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Departamento Regional do SESC no Estado do Acre

DECLARAÇÃO

O Serviço Social do Comércio – SESC, Departamento Regional no Estado do Acre localizado à Avenida Brasil, nº 713 – Centro, vem por meio desta declarar a quem interessar possa, que durante o 7º Encontro de Curadoria do Projeto Amazônia das Artes realizado em São Luís – Maranhão em outubro de 2013, apresentamos como proposta para circuito na Região Norte durante o ano de 2014 o espetáculo “**Origens – Uma Homenagem a Hélio Melo**” do Grupo Universitário Nós da Casa que tem como integrantes a **Artista, Bailarina e Diretora Valeska Ribeiro Alvim – RG: m8825693**. O projeto Amazônia das Artes realizado desde o ano de 2007 tem como principal objetivo um espaço para a recepção, criação e interação da imaginação, da criatividade e do fazer artístico, de artistas e público dos estados que compõe a Amazônia Legal, além de proporcionar o intercâmbio desses artistas dentro dos estados.

As obras selecionadas sugerem reflexões não só sobre sua regionalidade, mas ultrapassam as questões locais e expandem para o universal, tornando então possível estabelecer diálogos e trocas de conhecimentos sobre a arte produzida por artistas dessa região, ampliando assim o campo de atuação desses produtores, e chamando atenção do público para as especificidades e características estéticas dessa produção. Abaixo segue os estados que o grupo selecionado para representar o estado realizou e ainda realizará apresentações:

Maior: período de 11 a 23 – estados (Acre, Rondônia, Amazonas, Roraima e Tocantins).

Agosto: período de 15 a 25 – estados (Amapá, Pará, Maranhão, Piauí e Mato Grosso).

Ressaltamos ainda que é de extrema importância a participação de grupos de artistas que surgem e/ou realizam seus trabalhos dentro das universidades uma vez que estão

Av. Brasil, 713 – Centro – CEP: 69.900-100
CNPJ. 03.616.827/0001-12
Rio Branco – AC. Tel. (0XX) 68-3302 1053
e-mail: mia@ves@ac.sesc.com.br


Sesc

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Departamento Regional do SESC no Estado do Acre

cada vez mais surgindo produtos artísticos reconhecidos nacionalmente e que na maioria são provenientes de processos concebidos e articulados por universitários que buscam desenvolver e mostrar sua arte como forma de criatividade e expressão em processos de pesquisas e fruição.

Rio Branco Acre, 04 de agosto de 2014.


Marcos Vinícius Alves
Animador Cultural
Coordenador do projeto no Regional.

Av. Brasil, 713 – Centro – CEP: 69.900-100
CNPJ. 03.616.827/0001-12
Rio Branco – AC . Tel. (0XX) 68-3302 1053
e-mail: mialves@ac.sesc.com.br

ANEXO II – Transcrição das entrevistas

Arquivo: D1 – Tempo de gravação: 45 minutos e 52 segundos

Realizada em: 05 de junho de 2016.

Pesquisadora: Gostaria que descrevesse sua trajetória com dança e a Escola de Dança Arabesque.

Beatriz: A minha mãe dança desde os sete anos de idade. Até os nove meses de gravidez para me ter, ela estava dando aula, então, eu digo que eu nasci praticamente na dança. Eu comecei a fazer balé com três anos e meio pra quatro anos de idade e desde então nunca parei. A minha formação, eu comecei a dar aula na Dançando no Ritmo, que foi quando a gente veio pra cá, pro Acre, que eu e minha mãe somos de Fortaleza, uns três anos depois que a gente chegou aqui, resolveu abrir a Escola de Dança Arabesque, que a gente estava desde então. A minha formação, eu, uma ou duas vezes por ano, eu vou pra Fortaleza e antes eu fazia cursos na escola Hugo Bianchi, que era uma das escolas mais respeitadas de Fortaleza, depois eu fui fazendo outros cursos técnicos e também aprendo com a minha mãe na Arabesque. A Arabesque começou no final de 2006 e início de 2007. Passamos o ano de 2007 inteiro sem fazer espetáculo, porque a minha mãe queria formar bons alunos para o espetáculo. Nosso primeiro espetáculo foi em 2008, “Romeu e Julieta”. Desde então, nós fazemos um espetáculo, até esse recente, que foi o “Carmen” em 2017.

Pesquisadora: Quais grupos ou espetáculos foram importantes para o cenário da dança nos últimos vinte anos na sua concepção?

Beatriz: Aqui do Acre tem bem pouca escola de dança. Tem a Arabesque, Adorai, Gabilí e a École. Antes eu achava muito importante a pioneira daqui. A Dançando no Ritmo, aqui no Acre, pelo que vejo, foi a mais importante para todas as escolas, já que todas as escolas são provenientes dela. A Arabesque não é proveniente da Dançando no Ritmo, mas o resto é. A Dançando no Ritmo, por ela ser a pioneira daqui, ela foi muito importante pro cenário da dança aqui no Acre.

Pesquisadora: Há quantos anos você atua com dança?

Beatriz: Há dezesseis anos eu atuo com dança e há nove anos eu dou aula de balé, jazz e sapateado.

Pesquisadora: A escola oferece...

Beatriz: A escola oferece balé, jazz e sapateado. Antes, ela oferecia *hip-hop*, dança do ventre, dança de salão, *swing*, que é o forró. Só que a gente voltou mais pro clássico, que o pessoal do *hip-hop* gosta muito de dançar em festivais, dançar fora e eles não têm muito compromisso, pelo menos os que a gente teve experiência com os espetáculos, que são muito atarefados, muito agendados. Tem um festival fora, no dia do espetáculo e eles têm que viajar, aí não temos como contar muito com eles. O pessoal da dança do ventre, exatamente igual. A gente teve até Kung Fu na Arabesque; nos dois primeiros anos, teve capoeira também.

Pesquisadora: Como preparação pro bailarino?

Beatriz: Tivemos Kung Fu, que começou com os pais das alunas de *baby*, que queriam fazer alguma coisa masculina, diziam: “Ah, eu fico esperando as minhas filhas aqui e não tem nada pra fazer”. Aí começou. Tinha um amigo da minha mãe que era de Fortaleza que, quando ele veio pra cá, minha mãe convidou ele pra dar aula, só que durou um ano e meio, justamente pelo mesmo motivo do *hip-hop*, tinha esses concursos, ele faltava muito e a gente acabou perdendo aluno por causa disso. Capoeira, mesma coisa. Dança do ventre a gente acabou mais ou menos pelo mesmo motivo, elas têm os compromissos e não focam com a responsabilidade de dar aquela aula todo dia. O último que a gente teve foi a dança de salão, temos nossos parceiros de longa data, da Fênix, que a gente decidiu não competir com eles, porque competir com a Fênix em dança de salão não tem como, eles são os melhores daqui. A gente resolveu só ficar com o que eu e a minha mãe sabemos de certa forma, que é o balé, *jazz* e *sapateado*. Nós tivemos a parceria da Maria Clemilda, que acompanhou a minha mãe desde a Dançando no Ritmo; quando a minha mãe saiu, ela saiu também. Ela sempre foi nossa professora de *sapateado*, ajudou bastante em relação a cenário, figurino, maquiagem, cabelo, tudo. Ela é nosso braço direito; quando eu e a minha mãe não podíamos fazer algo, ela fazia.

Pesquisadora: Como foi feito o processo de formação de vocês?

Beatriz: A formação da minha mãe é pela escola de dança Hugo Bianchi, que até hoje existe, desde a época dela, que começou com sete anos de idade. Ele é daqueles professores que usam bengalinha. Já fiz cinco cursos lá, inclusive um curso técnico, que foi em 2014 e todos os anos eu viajava pra visitar a minha família...

Pesquisadora: Desde 2008?

Beatriz: Não, eu cheguei aqui em 2000 e voltei pra lá em 2005 e voltei de novo em 2006. Fiquei indo e voltando.

Pesquisadora: Então você faz aulas desde 2000?

Beatriz: Isso. Tem a escola Betina Dantas, que é uma das pioneiras de lá. Ela era aluna do Hugo Bianchi e abriu a própria escola. Eu fiz dois cursos lá, duas oficinas, na verdade, de dança contemporânea. No Hugo Bianchi, eu fiz balé clássico, que ele é mais voltado pro balé clássico, no método francês, cubano e *vaganova*, que eram os métodos que eu dava aula, o francês e *vaganova*. A formação da minha mãe também é pelo Hugo Bianchi, desde os sete anos, ou seja, fazem mais ou menos trinta e cinco anos que ela faz balé, a mais antiga daqui do Acre. Quando ela veio pra cá, ela deu aula na Dançando no Ritmo, que a dona, a Lina Márcia, fazia aula lá também na mesma escola. Quando ela chegou aqui, a Lina Márcia falou: “Vanessa, vem aqui, vamos dar aula pro pessoal, ajuda a gente”.

Pesquisadora: Em que ano?

Beatriz: Ela começou a dar aula na Dançando no Ritmo em 2001.

Pesquisadora: E ela abriu a Arabesque em?

Beatriz: Final de 2006, começo de 2007. De 2008 a 2017, teve espetáculo todo ano.

Pesquisadora: Vocês já fizeram o uso de algum apoio ou edital nacional, municipal ou estadual?

Beatriz: Não, nacional a gente nunca fez. No começo, em 2007, como a gente não tinha feito espetáculo, fizemos um edital pra Fundação Elias Mansour, pra gente trazer pessoas que queriam fazer balé e *jazz*. Sapateado não teve como a gente fazer, que a maioria não queria; pessoal aqui tem a mente muito fechada pro sapateado ainda. Pessoas interessadas para fazer aula de balé e *jazz* de graça durante um ano, que era o ano do projeto, e, no final, a gente fazia uma apresentação, de cinco e seis coreografias, pra mostrar a evolução deles, apresentação que foi até na Concha Acústica. Na época, tava tendo a onda daquela banda “Rebelde” e a maioria queria que eles apresentassem com aquelas músicas; eles apresentaram e foi muito legal, foi nosso primeiro ano, 2007. De 2009 até 2015, a minha mãe fez as correções dos editais e dos próprios projetos da Fundação Elias Mansour. Como ela corrigia, não tinha como fazermos os projetos, que não era ético. Por isso que, desde então, a Arabesque não teve mais projetos.

Pesquisadora: A base de vocês é toda de balé clássico?

Beatriz: Balé, *jazz* e sapateado. Porque assim, no *jazz*, que eu e a minha mãe damos aula, o *jazz*, a gente não dá só aquele clássico, aquele *jazz* “abalezado”, que a gente chama, que é só levantar a perna e fazer salto, como se fosse um pouquinho adiante do balé, só muda o estilo da música, que é o *jazz* clássico. A gente também trabalha com o *jazz* moderno e o *jazz* contemporâneo, assim como o balé clássico e o balé contemporâneo, então, nas aulas de balé e de *jazz*, tinha contemporâneo. A gente trabalhava os três tipos de balé e os três tipos de *jazz*. As oficinas que eu fiz eram voltadas justamente pra isso que a gente não focava em só uma metodologia, tinham várias que cativavam o aluno, não só aquela *mesmice*.

Pesquisadora: Você poderia citar pessoas ou instituições importantes pra criação e formação e dança no estado?

Beatriz: A Vanessa Mendes, que é a minha mãe. A Lina Márcia, a Lílian Pinho, que era uma das sócias da Dançando no Ritmo, mas a formação de balé que eu aprendi desde Fortaleza era mais focada na Lina Márcia.

Pesquisadora: Como acontecem as criações com dança no grupo? Custo e produção...

Beatriz: Aqui no Acre, a Arabesque, assim como todas as escolas de dança, a gente paga pra dançar, que os governos não dão muito apoio em relação à dança. Nós pegávamos amigos nossos, como a loja Patricinha ou o Supermercado Araújo, algumas dessas instituições e usávamos para apoio, que era mínimo. Em relação a figurino, os alunos tiravam do próprio bolso, e era só isso. A gente literalmente pagava pra dançar, tanto que vários anos o dinheiro que era arrecadado era pra pagar o que gastávamos para fazer o espetáculo, não era pra lucrar; às vezes saímos até devendo nos primeiros anos. É complicado. Até o “Lago dos Cisnes”, todos os figurinos eram feitos pela costureira Teresa Leite, que é daqui. Eles eram muito caros, não era mil, oitocentos reais, não. A gente procurava não fazer um figurino por coreografia, era um figurino pra dançar o espetáculo todo, no máximo dois. Quem quisesse mais figurinos,

era por conta própria, não exigíamos. No “Lago dos Cisnes”, no “Malévola” e no “Carmem”, 2015, 2016 e 2017, começamos a pedir de fora, de uma costureira de São Paulo, que é uma costura profissional, um pouquinho mais caro, uns seiscentos reais o *tutu*, que, se você mandasse fazer esse mesmo *tutu* aqui, sairia uns dois mil reais, que as costureiras daqui cobram muito caro, e a costura não é tão boa; é seiscentos reais já contando com o frete, então é bem mais barato. Como a gente pediu uns quinze *tutus* de uma vez, diminuía o frete. A gente percebeu isso de 2015 pra cá, e passamos a pedir de fora. Só não os das *babies*, que elas crescem, engordam, não tem como pedir de fora, chegar daqui dois meses e a criança já cresceu, então, fazemos aqui, que a taxa de preço sai mais ou menos duzentos reais, são pequenas e não gastam muito tecido.

Pesquisadora: Quantos figurinos vocês pedem no total pra um espetáculo de vocês?

Beatriz: Desde 2016, a maioria dos nossos alunos optaram por não dançar no espetáculo. Nós temos muito alunos adultos, não temos muitas crianças e adolescentes, temos mais adultos. Vamos supor que temos uns trinta e cinco *babies*, mas temos sessenta alunos adultos, então, a maioria não têm tempo pra participar dos espetáculos. Acaba que no total pedimos uns oitenta, entre sessenta e oitenta. O primeiro espetáculo foi “Romeu e Julieta”, em 2008. Como eu havia dito anteriormente, em 2007, tivemos o projeto com a Elias Mansour para alunos carentes; a maioria desses alunos ficaram, demos bolsas para eles, e quiseram participar do espetáculo. Em 2009, foi o “Mamma Mia!”, um espetáculo excelente, um dos meus favoritos, que deu uma crescida enorme de gente, muitas pessoas de outras escolas vieram pra gente, por causa do espetáculo anterior; deu uma crescida de 30%. Em 2010, foi o “Reis e Divas”, que não fizemos baseados num tema, como “Romeu e Julieta”, de Shakespeare, e “Mamma Mia!”, de um musical; “Reis e Divas” eram os artistas mais famosos, teve Beyoncé, Roberto Carlos, Michael Jackson, Lady Gaga, Madonna. O pessoal gostou muito, principalmente o elenco, que não teve um protagonista, cada um foi protagonista. Em 2011, foi “Cinderella Rock’n Roll”, uma adaptação da minha mãe de Cinderella, e, como nós gostamos muito de *rock*, foi a mesma história só com músicas de *rock*. Teve Metallica, Guns N’ Roses, AC/DC, muito *rock* clássico; os adolescentes gostaram muito pela trilha sonora. Esse foi o mais trabalhoso, em minha opinião, foi o maior número de pessoas, quase cem pessoas participaram do espetáculo; tinham coreografias que dançavam o elenco inteiro, tanto iniciante quanto avançado, e quase não coube no palco, ele é grande, mas, em comparação com outros teatros, ele é pequeno. Deu muito trabalho também com cabelo e maquiagem, deu muito trabalho, mas é um dos meus favoritos. Depois dele, em 2012, teve “Chicago”, que foi excelente. O musical ajudou muito, que as músicas são muito dançantes; as coreografias foram mais puxadas pro *jazz*, teve mais *jazz* que balé. Ao contrário dos anteriores, “Chicago” foi mais sapateado e *jazz*. Todos os espetáculos a minha mãe fazia o roteiro, ela adaptava, não pegava pronto, até porque um roteiro original gastaria muito dinheiro, muito tempo. As músicas também, nós não tirávamos inteiramente dos originais, claro que tinham muitas, mas adaptávamos. Depois teve “Burlesque”, que foi em 2013, também um musical, da Christina Aguilera e da Cher, que, depois de “Cinderella Rock’n Roll”, é um dos meus favoritos; ele deu menos trabalho, tivemos até que dublar. Foi um desafio pra mim, pois eu nunca tinha dançado de salto, e, no “Burlesque”, as dançarinas dublam e dançam de salto, e a gente fez tal

qual. Todo mundo dançou de salto, não foi só eu, as iniciantes também, as *babies* e as suas mães, tivemos a participação da Janis Joplin, que é uma das pioneiras daqui em *tribal fusion*, que é uma adaptação da dança do ventre; ela ajudou muito a gente, foi muito legal. Contamos com a participação de quarenta e cinco pessoas. O “Moulin Rouge” foi mais ou menos essa quantidade, em 2014, outro musical, no qual eu fui a principal e não foi tão difícil de fazer, pois é um dos meus favoritos e eu já sabia do roteiro todo de cor; eu que fiz o roteiro adaptado.

Pesquisadora: Vocês também adaptam a movimentação? A movimentação é a mesma?

Beatriz: Sim, adaptamos tudo.

Valeska: Você pode exemplificar melhor?

Beatriz: Vamos supor que tem uma cena dos protagonistas dançando, a gente faz mais ou menos parecido, às vezes a música é igual, às vezes não, depende. Às vezes não precisa ser necessariamente igual, colocamos outras pessoas pro palco não ficar vazio, depende bastante. Mudamos a movimentação, mudamos cenário, as músicas também, fazemos nossa adaptação daquele tema. Depois da “Cinderella”, o mais difícil de fazer, na minha opinião, foi o “Lago dos Cisnes”, em 2015; o nome já diz tudo. Esse espetáculo contou com um pouco mais de gente, contou com setenta pessoas ao todo e foi muito gratificante pra mim; nós nunca tínhamos feito um balé de repertório, foi o nosso primeiro, e ninguém tinha feito “Lago dos Cisnes” aqui. Os outros temas também não, mas esse foi o mais marcante. Depois dele, nós crescemos em tudo, em relação aos temas, aos alunos que vieram de outras escolas e foram pra Arabesque; a nossa estrutura deu uma evoluída. O “Lago dos Cisnes” foi o mais marcante. Depois teve “Malévola”, em 2016, que contou com a mesma quantidade de pessoas; foi bom que o filme estava no auge, com a Angelina Jolie. Tive mais facilidade que a Malévola; ela não é ruim, mas tem a cara fechada e eu tenho essa tendência no palco. Quando você faz o espetáculo, não tem que só saber dançar, tem que saber interpretar também, tem que ser praticamente uma atriz. O espetáculo “Malévola” eu fiz tudo, minha mãe estava cansada e ela disse: “Beatriz, esse ano você vai fazer tudo, que todos os anos sou eu quem faço”. Nos anteriores, eu montava umas seis coreografias, e ela montava umas vinte; esse ano foi o contrário: ela montou três coreografias e eu montei vinte e oito. Foi o maior, teve quase três horas de espetáculo, foi o mais cansativo, quatro dias, com aquele chifre enorme que doía minha cabeça, aquelas asas que incomodavam. Foi um desafio pra todo mundo, temos poucos personagens principais, que aparecem constantemente, e não tínhamos uma troca pra respirar; eu particularmente dançava oito, nove coreografias seguidas, quando estava na décima, não aguentava mais. Foi cansativo, mas gratificante. O roteiro deu mais trabalho, que, como foi baseado no filme, diferente do musical, que tem as músicas e não precisa fazer muito. E por último foi o “Carmem”, agora em 2017; foi mais fácil em relação a roteiro, que é um balé de repertório mundialmente conhecido. O roteiro estava pronto, não tinha muito o que fazer, só seguir. Claro que adaptamos as músicas, que aqui no Acre o povo não tem muito aquela cultura de clássico; então, se a gente colocar exatamente as músicas, iriam achar chato, insuportável. Adaptamos com uma música mais forte, por mais que fosse

instrumental. O elenco diminuiu um pouco, foi o primeiro que fizemos no meio do ano, todos foram feitos geralmente em novembro, final do ano. Esse deu trabalho, pois fizemos tudo: roteiro, coreografia, figurino; tudo em um mês. Como fizemos no meio do ano, a maioria só voltou lá pra abril, pra academia. Começamos a ensaiar em maio pra apresentar no começo de julho; foi complicado, mas deu tudo certo.

ENTREVISTA II – Lívia Teodoro e Angeani Macedo

Arquivo: D2 – Tempo de gravação: 1 hora, 10 minutos e 10 segundos

Realizada em: 05 de maio de 2016.

Pesquisadora: Gostaria que descrevesse a sua trajetória com dança e a Escola de Dança Adorai.

Lívia: Eu me chamo Lívia Teodoro. Danço desde os meus dezoito anos. Sempre fui apaixonada pela dança, mas nunca tinha tido a oportunidade de ter esse contato quando criança; só tive esse contato com a dança a partir dos meus dezoito anos, que foi através de um projeto de dança. Passaram algumas professoras na minha sala de aula, estudava na escola Heloísa Mourão Marques, e lá estavam essas professoras distribuindo alguns panfletos para uma audição; na verdade, era pra quarenta bolsas de dança, divididas entre vinte de *jazz* e vinte de balé. E, então, eu peguei esse panfleto, vi o endereço, tudo direitinho, certinho, e no dia estava lá pra fazer essa audição. Daí tudo mudou, a partir desse dia tudo mudou. Na verdade, eu peguei pra fazer o *jazz*, passei. Teve três etapas nessa época, foi em 1998, onde a gente conseguiu passar, e esse local, engraçado, era bem perto da minha casa, eram bairros colados, que na época eu morava no Palheiral, e esse projeto foi colocado num bairro vizinho, o Aeroporto Velho. Lá tem essa casa de cultura, que era o antigo aeroporto há muitos anos; acho que não era nem nascida. Lá é o Lídia Ramos, um centro de cultura, onde tudo começou. Eu fiz essas três etapas e consegui passar e fiquei fazendo aula por dois anos, dois anos de aula. No entanto, eu passei pra bolsa de *jazz*, mas logo em seguida a professora me escolheu também para fazer o balé. Ela viu o nosso potencial, já estávamos lá há dois anos, e levou a gente pra escola dela como bolsistas. Daí, então, já foi outra etapa. Lá nessa escola, Dançando no Ritmo, que eu fiz parte, fiquei nove anos, estava pra completar os dez anos quando eu saí de lá. Uma etapa da minha vida que eu vivi, que eu tive basicamente a minha formação, onde eu passei a conhecer mais a dança e, lá, quando eu cheguei, eu não só fazia a modalidade de *jazz*, mas fazia também o balé e o sapateado; fiquei lá durante esses quase dez anos. Participei de oito espetáculos. De lá, já veio outra etapa da minha vida: quando estava perto de completar os dez anos, eu e a minha sócia, a gente já tinha um sonho no coração de ter a nossa própria escola, era um sonho que já vinha bem antes; logo quando a gente começou a dançar, esse sonho já estava no nosso coração. Depois de quase dez anos, Deus colocou mais forte no nosso coração esse sonho, e daí nasceu a nossa escola, que hoje é a Escola de Dança Adorai. Essa escola, na verdade, surgiu através de um milagre: eu estava um dia, num domingo, na minha igreja, e Deus falou profundamente ao meu coração, falou através do meu pastor. Ele estava chamando algumas pessoas lá pra frente, e

Deus falou no meu coração que eu teria que ir até lá e meu pastor iria fazer uma oração por mim; naquele momento que eu cheguei lá, com toda a dificuldade, eu estava muito tocada por Deus, e ele falou através do meu pastor, que, naquele momento, ele estava entregando a chave do meu próprio negócio, entregando nas minhas mãos. Eu realmente senti que era Deus falando comigo e eu senti algo muito especial, muito diferente, que eu nunca tinha sentido na minha vida, e, na mesma hora que ele orou e falou, já veio aquilo no meu coração, aquela dúvida: “Mas, meu Deus, eu não tenho nem um real pra montar uma escola, como é que eu vou?”. Mas Deus já imediatamente falou que ia preparar tudo. Eu disse: “Então, se o Senhor já vai preparar tudo, eu creio e eu sei que vai dar tudo certo”. Saí e fui embora pra casa. Passou-se uma semana, e Deus enviou mais duas pessoas. Já tinha eu e a minha sócia, já tinha falado pra ela, já tinha passado tudo que tinha acontecido, porque Deus estava confirmando aquele sonho que nós tínhamos no nosso coração, que era da gente ter a nossa escola; já tinha chegado o nosso tempo. Nessa outra escola, onde tivemos toda essa vivência, onde aprendemos, agradeço muito às minhas professoras, Lilian e a professora Lina, por tudo que elas nos ensinou, mas já tinha chegado a nossa hora, já tinha chegado o nosso momento, e Deus queria nos levar além do que a gente estava vivendo e, dentro de uma semana, Deus preparou essas duas meninas, duas amigas nossas e mais algumas pessoas que vieram, eu não sei como foi, mas Deus mandou pra nos ajudar, porque a gente não tinha condições, a gente não tinha dinheiro. Você sabe que pra montar um negócio você tem que ter um capital de giro, mas a gente não tinha. Deus mandou essas pessoas para nos ajudar, e, dentro de uma semana, a gente conseguiu o local da escola de dança. Teve a inauguração da nossa escola, a gente conseguiu montar ela; naquele momento todo mundo foi lá nos visitar, tinha muitas pessoas presentes, muitas pessoas que compartilharam aquele momento com a gente. Estávamos muito felizes de estar ali e vendo que o nosso sonho estava sendo realizado. Até mesmo a nossa família eu acho que muito desacreditava. Na época, nós não tínhamos muito apoio da nossa família; a minha família mesmo preferia que eu tivesse seguido um outro caminho, não o caminho da dança. Eles achavam: “Ah, esse negócio de dança não dá dinheiro”. Aí vem as dificuldades, vem aquela parte que você pensa “Ah, meu Deus, aí no futuro como vai ser?”. Mas eu coloquei no meu coração: “Se Deus falou comigo, ele vai cuidar de tudo, vai preparar tudo”, assim como ele fez. Até hoje, a nossa escola tem dez anos, então, foram nove anos nessa outra escola, Dançando no Ritmo. Quase dez anos e mais dez anos agora que a nossa escola completou dia onze de abril; já temos quase vinte anos nessa estrada, vinte anos trilhando esse caminho, que é a dança, uma coisa que a gente ama. Não é porque é uma coisa que você disse “Ah, você ficou rica através da dança”, não, não é isso; é porque a gente faz, a gente ama essa arte, a gente ama dar aula, a gente ama passar aquilo que a gente aprendeu para outras pessoas. É tanto que tem muitos alunos, hoje, que estão trabalhando nessa área; eu fico muito feliz. Alguns voltam pra nos agradecer, outros não; mas isso não importa. Voltam pra agradecer: “Obrigada, professora”, como dois dos nossos alunos. Foram pra Sergipe, estão fazendo faculdade de dança... O engraçado é que ela fala comigo, fala que tá morrendo de saudade, mas que eu e a professora Geani foram duas pessoas que a incentivaram nesse caminho. Ela era apaixonada pela dança, mas também nunca teve muito apoio em casa; os pais queriam que ela fosse advogada, ela até começou a fazer essa faculdade de Direito e tudo, mas não deu

certo, porque não era o sonho dela. O sonho dela era fazer dança. A Dyliane, ela passou quase dez anos com a gente, ia completar dez anos agora, e ela conseguiu realizar o sonho dela: tá fazendo faculdade de Dança agora em Sergipe. E sempre ela fala comigo através do WhatsApp, através dos outros meios sociais, e fala que tá morrendo de saudade e agradece muito a Deus e agradece muito a gente por ter apoiado ela, porque ela considera, eu e a professora Geani, como apoiadoras, pessoas que incentivaram ela a correr atrás do sonho dela, que era fazer faculdade de Dança. Então, assim, são coisas muito gratificantes que talvez as pessoas até não entendem, dizem: “Ah, mas você poderia ter seguido um outro estilo de vida, você poderia ter escolhido outra profissão”. Mas é isso que nos faz feliz, ver que a gente pode ajudar outras pessoas e elas sentirem as mesmas coisas que a gente sente em poder ajudar, porque eu sei que ela vai ser uma grande profissional; na verdade, ela já é uma grande profissional, porque a Dyliane ela é uma bailarina, nossa, maravilhosa, e agora a faculdade de Dança só vai completar tudo isso, e tenho certeza que ela vai trilhar um caminho de sucesso. Então, é isso. Foram vários e vários alunos que já passaram na nossa escola que a gente teve ajudando; muitos vieram agradecer, outros não, mas o que importa é que a gente tá fazendo a nossa parte e continua trabalhando, a gente continua se esforçando. Todo ano a gente viaja, faz cursos. Tenho vários cursos de dança, sempre estou me reciclando, porque eu acho isso muito importante, ter essa vivência, viver outros momentos, conhecer mais e mais e mais pra gente poder tá passando para as pessoas que estão ao nosso redor, pessoas que estão na nossa escola, melhorar a cada ano os nossos espetáculos, que já são nove. Ai que felicidade, mais dez anos de Adorai, porque o primeiro ano de Adorai a gente não teve condição de montar um espetáculo e, a partir do segundo ano de Adorai, a gente vem trabalhando todos os anos, e a nossa escola não só realiza espetáculos: a gente tem um outro evento que são os festivais. Todo mês de setembro a gente tem festival de dança Adoracre. Já é o sexto festival que a gente realiza também, e muitas outras pessoas que não fazem parte da escola, mas fazem parte de ministério de dança, pessoas que dançam e a gente não conhece; no mês de setembro, se reúne todo mundo ali no teatro, e a gente faz aquela festa, um festival mesmo, bem legal, abençoado.

Angeani: Bom, meu nome é Geani. Eu já estou nesse caminho há quase vinte anos; iniciei juntamente com a professora Livia, que acabou de falar. Nós iniciamos através de um projeto de dança idealizado pela professora Lina e pela professora Lilian e nós fizemos parte de uma audição, e nessa audição... Na verdade, na primeira fase eu não passei. Eu escolhi o *jazz*, logo o *jazz*, eu escolhi primeiramente o *jazz*. Na verdade, foi uma curiosidade. Eu gostava muito de dançar quando era criança, adolescente; dançava tudo, outros ritmos, forró, aquele lá do “É o Tchan”, nossa, que vergonha, dançava outros ritmos. Mas aí eu tive o interesse de conhecer o clássico, então eu fui conhecer o *jazz*. Nessa primeira fase, eu não passei, e depois a menina que estudava na minha sala tinha passado e ela falou que tinham desistido várias meninas e pediu pra mim ir lá: “Geani, vai lá. Surgiu vagas que as outras meninas saíram, desistiram”. E eu falei: “Então tá, eu vou lá”. Aí fui lá, fiquei e conheci o *jazz*. Só que a minha paixão maior logo depois foi o balé clássico. Então, assim, eu via as meninas, porque no Lídia Ramos, e tinha uma era lá separado, uma parte as meninas faziam balé e outra parte as meninas faziam o *jazz*, então, sempre depois do *jazz*, eu

ia olhar o balé. Eu gostei e via as meninas dançando também na ponta, sapatilha de ponta. A professora trouxe elas da Dançando no Ritmo pra fazer uma apresentação pra gente, e aí foi a minha paixão quando eu vi. Passei um ano fazendo *jazz* e depois falei com a professora Lina: “Professora, eu queria dançar na ponta. Como é que eu faço?”. Ela disse: “Minha filha, se você não fizer balé, você nunca vai conseguir dançar na ponta.. Eu disse: “Ah, então tá, então eu vou fazer balé”. Como era em outro local, lá no Lídia Ramos a gente fazia o *jazz*, e o balé não tinha como fazer porque era no mesmo horário, então a gente foi pro Taumaturgo Filho, que é no Manoel Julião. A professora saía de carro, e eu saía de bicicleta; eu chegava lá suada pra fazer o balé. Aí depois a Lívia começou a ir, começou a fazer o balé; aí depois de um ano, dois anos que a gente estava fazendo, a professora deu uma bolsa pra gente fazer na Dançando no Ritmo. A gente entrou já estava no segundo ano de espetáculo. O primeiro espetáculo delas foi o “Meu Brasil, Brasileiro” e o segundo foi “O Circo”. Ela levou a gente pra assistir, pra ajudar as meninas lá; eu fiquei encantada, foi outro mundo. Desde pequenininha, eu já tinha aquilo na mente, eu via uma sapatilha de dança, eu dançava na pontinha do pé, mas eu não sabia que aquilo existia, eu não sabia que aqui, aqui no Acre, aqui em Rio Branco existia isso, existia dança, existia balé, *jazz*. O nosso primeiro contato foi nesse projeto que foi aprovado até o “Dança e Ritmo para todos”; era um projeto pela Fundação Garibaldi Brasil. Então, desde 1998 até hoje, nós estamos caminhando na estrada e tentando melhorar a cada ano; passamos na Dançando no Ritmo quase nove anos e agora dez anos na Adorai, e, de lá pra cá, só muita dança, muita pontinha no pé e tentando ajudar, tentando levar para as pessoas, para outras meninas, para outras adolescentes, essa magia que é a magia da dança, a do balé, porque muito antes, quando a gente começou, só quem fazia balé eu ouvia isso: “Balé é pra rico, balé não é pra qualquer um”. Eu ouvi aquilo, e aquilo mexeu comigo. Eu disse: “Um dia eu posso mudar isso, eu vou mudar isso”. Mas eu fiquei com aquilo só pra mim.

Lívia: É, tanto que a nossa família nunca quis nos apoiar, porque também eles tinham essa impressão. Então, nós que viemos de família simples, eles tinham aquilo na mente deles, no coração também, que balé é só pra rico.

Angeani: Que balé clássico é só pra rico. Aquelas roupas, aquele *tutu*; você olhar pra aquilo ali é a cara da riqueza, né?

Pesquisadora: Só tinha a Dançando no Ritmo na época e esses projetos sociais?

Angeani: Sim, o que se conhecia na época, sim, era a Dançando no Ritmo.

Pesquisadora: Mas não existiam outras escolas? Só projetos como esse do estado?

Lívia: Foi o primeiro projeto social de dança.

Angeani: Foi a partir daí que desencadeou mesmo a dança. Depois que a gente começou a fazer dança, aprendeu, se aperfeiçoou, começamos a dar aulas nas igrejas. As meninas tiveram esse primeiro contato com a dança que foi na igreja.

Pesquisadora: Há quantos anos atua com dança? São vinte anos?

Angeani: Vinte anos.

Pesquisadora: Quais grupos ou espetáculos foram importantes para o cenário da dança nos últimos anos na concepção de vocês?

Lívia: Eu acho que grupo que marcou foi o que a gente começou mesmo, a Dançando no Ritmo. Os espetáculos que eram coisas novas, que na época só existia a Dançando no Ritmo. Então, o que era novo pra gente, o que marcou pra gente foram os espetáculos que a gente até mesmo viveu, conviveu. Foram coisas que marcaram e que a gente nunca vai esquecer, porque, além de tudo, foi ali que a gente aprendeu a montar um espetáculo, através de todos os espetáculos montados pela Dançando no Ritmo; a cada espetáculo a gente aprendia um pouquinho, a cada espetáculo foi ficando marcado. Eram coisas que a gente nunca tinha visto, era a primeira vivência, primeiro contato; então, eu acho que sim, todos os espetáculos da Dançando no Ritmo marcaram.

Pesquisadora: Já fez uso de algum apoio ou edital municipal, estadual ou nacional?

Lívia: Os nossos espetáculos, a nossa escola, a Adorai, vou falar da nossa escola. A Adorai, ela sobrevive; é uma empresa normal, e ali são cobradas mensalidades pra sobrevivência mesmo da escola, e a gente também participa desses projetos sociais. Já fomos contemplados em cinco projetos, só que os nossos espetáculos nunca tiveram um apoio desses projetos. Nos nossos espetáculos, a gente sempre busca alguns patrocinadores, alguns amigos que nos ajudam, mas, para realizar espetáculo, nunca tivemos ajuda de projetos sociais, mas já fomos contemplados em alguns projetos que nos direcionaram pra dar aula em lugares periféricos, lugares que a gente sentia que tinha necessidade de ter um projeto social para as crianças carentes. Eu mesma fui contemplada em dois pra dar aula que foi muito bom. Eu até hoje tenho algumas desses projetos, que foram “Balé na Comunidade”, que também foi realizado aonde eu comecei, no Lídia Ramos; olha só que ironia do destino: esse projeto, eu passei um ano lá e hoje eu tenho frutos lá, esses frutos estão lá na escola de dança. Inclusive, tem uma aluna nossa que viajou ano passado para São Paulo, com a minha filha, que também é bailarina, e as duas viajaram pra São Paulo e ganharam dois prêmios de primeiro lugar e um de segundo lugar num festival que tem por nome “Dance Move Brazil”, que é realizado todo ano em São Paulo. A gente levou elas, e, quando elas ganharam esse prêmio, eu fiquei maravilhada e me fez lembrar lá atrás, olha só. Ela foi um fruto de um projeto que eu fui contemplada, “Balé na Comunidade”, aonde essa menina nasceu, começou a fazer aula, foi pra nossa escola. Aí eu fui comparar a vida dela como tinha acontecido comigo. Eu comecei num projeto, fui levada também como bolsista pra escola e estou até hoje aqui dando aula e trabalhando; aconteceu a mesma coisa com ela. É engraçado isso, até hoje ela tá lá na escola. Muitos e muitos dos nossos alunos, tem alguns alunos dos projetos que a gente deu aula que estão na escola até hoje, acompanham a gente. E esse outro projeto que eu fui contemplada que foi o “Rio Branco faz balé”, um outro projeto que foi em outro centro cultural, ali no Manoel Julião, foi outro projeto que tivemos outros alunos; e, sempre assim, a gente tá trabalhando com projeto, trabalhando na escola com balé e *jazz*. Sempre os nossos projetos são sempre referência, sempre nessas duas modalidades; na verdade, são o sonho dessas crianças, que elas nunca tiveram nenhum contato, crianças que moram em lugares perigosos, lugares carentes, crianças que não têm condições; e nesses projetos sempre damos uniformes pra elas.

Nossa, se vocês vissem as carinhas delas quando recebem esse uniforme e começam a fazer aula... Pra elas, elas tão realizando aquele sonho que achavam que nunca seria realizado, ter esse contato com a dança, poder participar, conhecer o balé de perto, e as mães também, por não terem condições de colocar as filhas numa escola de dança, ter esses projetos direcionados é muito bom. Por isso que é bom sempre tá vindo esses apoios de fora pra nos apoiar; os professores aqui que precisam, fazendo essa vivência, tá trabalhando diretamente com essas crianças que não têm condições. A gente até agradece esses apoios que vêm, quando vêm essas verbas direcionadas à cultura pra dança. A gente teve um último agora, do Jamaxi, que a gente tá levando os espetáculos pros municípios, a gente tá tendo esse apoio aí. Esse espetáculo é de três anos atrás, o “Sansão e Dalila”. A gente vai em vários municípios; quando a gente chega no município, as pessoas, quando elas veem o espetáculo, elas falam: “Nossa, nunca vi uma coisa tão linda”. Elas não têm essa vivência, não conheceram a dança de perto. Através desse espetáculo que a gente leva aos municípios com o apoio dos projetos é um outro meio para que as pessoas conheçam o nosso trabalho, conheçam o nosso estado. Tem cultura, tem, sim; tem dança, outros meios, tem teatro e assim por diante. Essas pessoas acabam conhecendo o nosso trabalho, acabam até mesmo participando, e é muito gratificante.

Angeani: Como a Lívia falou, a gente nunca recebeu verba do governo pra realizar espetáculo de dança. Na verdade, é muito difícil conseguir verba pra realizar um espetáculo. Se a gente não tirar do bolso e conseguir outros meios, com outras pessoas, com patrocinadores, a gente não faz. Claro que é importante os projetos sociais; sim, é importante porque a gente tem a oportunidade de levar o nosso trabalho pra outras pessoas conhecerem, a gente tem a oportunidade de fazer com que outras pessoas façam a mesma coisa que a gente faz, porque, quando a gente leva o nosso projeto, esse do Jamaxi que a Lívia falou, a gente leva esse projeto pros municípios, e outras pessoas fazem o *workshop* com a gente, as pessoas ficam maravilhadas. A gente pergunta: “Qual foi o contato que vocês tiveram com a dança?”. Eles respondem: “É esse”. Então a gente sabe que é muito, que as pessoas são carentes de dança. Eu comparo assim: quando eu comecei, nossa, quando eu fui assistir o primeiro espetáculo da Dançando no Ritmo, o segundo, na verdade, eu fiquei maravilhada, eu pensei que eu estava em outro mundo. Então, é a mesma coisa que as pessoas lá foram veem, elas veem dessa forma. Meu Deus, quando a menina sobe na pontinha do pé, acho que é o sonho de toda menina, de toda bailarina, quando começam a dançar; é dançar na sapatilha de pontas.

Pesquisadora: Como acontecem as criações com dança no grupo? Custo e produção...

Angeani: No primeiro momento, a gente conta com alguns amigos, temos parcerias, não com verbas altíssimas, mas com um pequeno apoio; não vou dizer que é muito porque não dá. Fazemos uns carnês de figurino, maquiagem, sapatilha; a gente dobra o preço, que é pra gente poder arcar com algumas despesas e também na venda de ingressos. Então, praticamente tudo que a gente arrecada é o nosso patrocínio, tudo que a gente arrecada com venda de ingresso. Quem paga roupa, figurino, maquiagem, sapatilha, essas coisas, tudo são os pais. O que a gente consegue de patrocínio extra a gente vai montando o espetáculo. Mas é muito difícil a gente montar

porque, pra você montar um espetáculo, é mais de dez mil reais; só de cenário vai cinco mil, só de roupa, vai mais de vinte mil. Então a gente tem o apoio da costureira, que cobra mais barato da gente um pouco, que dá pra pagar ela, nas pequenas coisas que a gente consegue e com fé e trabalho.

Pesquisadora: Explique a criação na especificidade do caso de vocês com relação à Escola de Dança Adorai.

Angeani: Procuram a escola por ser uma escola evangélica?

Pesquisadora: Você acha que não?

Angeani: Sim. Desde quando nós abrimos a escola de dança, nunca passou pela nossa cabeça de fazer espetáculos fora da Bíblia, fora da nossa realidade, que é a igreja e tudo, mas também não é que o nosso espetáculo é, vamos dizer, um culto. Não é isso, a gente não vai lá pra pregar pra pessoa: “Você que aceitar Jesus?”, não é isso. Além da palavra de Deus, a gente leva a arte, a arte nua e crua. Você vai lá no espetáculo assistir, você vê uma diferença, só que o nosso propósito é a evangelização, mas também as pessoas vão pra dançar, as pessoas aprendem a técnica do balé, do *jazz*, do *sapateado*, do *hip-hop*, do contemporâneo. Então as pessoas têm muito essa ideia de igreja: “Ah, a Escola de Dança Adorai é igreja?”. Não é igreja, gente.

Lívia: Tem muita associação com o nome. Pelo nome ser Adorai, aí as pessoas até passavam na frente da nossa escola e achavam que era uma igreja.

Angeani: Não entravam porque pensavam que era igreja. A escola é Adorai porque eu sou evangélica, a Lívia é evangélica. A escola Adorai existe porque Deus nos entregou nas mãos; então, nunca passou na nossa cabeça de fazer outros espetáculos que não sejam da Bíblia, porque também não vem da nossa índole. Eu particularmente, eu não conseguiria fazer, eu faço porque é pra Deus; além de eu gostar da dança, eu faço porque é pra Deus. De alguma forma, eu estou deixando o meu legado na terra e estou fazendo algo pra Deus, que a gente tem que fazer algo pra Deus aqui nessa terra; então eu acho que, através da escola, eu faço algo pra Deus. Já chegaram vários pais falando: “Eu trouxe minha filha pra cá porque eu tive boas referências daqui, que a escola é evangélica”. Às vezes a pessoa nem é evangélica, mas, como mostra o que é bom, ensina o que é bom, eles acabam indo pra escola. Lá é um ambiente agradável, ninguém dá mau exemplo para as crianças, ninguém ensina coisas que, ao ver da sociedade, não são boas.

Lívia: Como ela falou, é um lugar que tá aberto a todas as pessoas. Ali se encontram católicos, pessoas que até mesmo não tem nenhum Deus e pessoas evangélicas. A gente recebe todo tipo de público porque, além de tudo, é uma empresa, não é uma igreja. Claro que nós temos os nossos princípios, temos os nossos princípios bíblicos, acreditamos num Deus, acreditamos na palavra dele. Como a professora Geani disse, nós não estamos ali para pregar, mas muitas pessoas já foram tocadas através do nosso espetáculo, pessoas já aceitaram Jesus, já falaram pra gente, pessoas que viram o espetáculo, estavam lá, eram católicas e, pelo testemunho de vida que nós temos, não que sejamos perfeitos, mas procuramos fazer aquilo que agrada Deus. Então, muitas pessoas acabam aceitando Jesus convivendo com a gente; não que a

gente chegou e pregou ali a Bíblia nua e crua, chegou: “Olha, você tem que aceitar”. Não, nada disso. Isso é de cada pessoa, Deus tocar no coração mesmo. Respondendo sobre a dificuldade de entrar num projeto com espetáculo evangélico, pra gente é muito difícil. A gente colocou esse de “Sansão e Dalila”, mas pra mim foi uma grande surpresa o nosso espetáculo ter passado; eu acredito que foi um milagre. Tiveram pessoas, que eu ouvi falar, amigos que estavam nessa bancada, de escolher os projetos e tudo, que, quando pegaram o nosso projeto diretamente, disseram: “Ah, isso aqui é da igreja. Então, não vamos nem abrir e nem analisar”. Eu fiquei surpresa com isso. Depois pessoas que defenderam o nosso projeto lá: “Não, eu conheço o trabalho das meninas; é um trabalho sério, é um trabalho conhecido na cidade”. Nosso trabalho de dez anos já é conhecido na cidade. Muitas pessoas nos procuram pelo nosso profissionalismo, não porque a gente é uma escola evangélica, mas também pelo nosso lado profissional. Quando escolheram o nosso projeto e quando fomos apresentar, muitas pessoas nem acreditavam. Teve uma apresentação há uns meses que eu vi que as pessoas que nos julgavam, quando assistiram esse espetáculo, elas tiveram uma outra ideia do nosso trabalho. Eu vi pelos olhos dessas pessoas, na mente deles, achavam que era só coisa de igreja, achavam que não tínhamos nenhuma técnica, a raiz da dança, o que a gente aprendeu mesmo, tinham uma outra ideia, achavam que era um culto. Eu vi que, a partir daquele momento que a gente estava apresentando o espetáculo de “Sansão e Dalila”, que foi contemplado por esse projeto social, que ali tinha o nosso trabalho, tinha, sim, tinha a palavra de Deus, era uma história bíblica, mas tinha o nosso lado profissional dentro daquilo; é isso, a nossa escola está lá aberta pra todas as pessoas, a todos os credos religiosos. Tanto que na nossa escola tem, sim, homossexuais, e a gente ama do mesmo jeito; são pessoas maravilhosas, que sabem nos respeitar como nós somos e nós sabemos respeitá-los como eles são. Estamos ali pra ajudar, ajudar essas pessoas que estão ali. Muitas chegam até mesmo com depressão e são curadas através da dança: a dança é uma forma de curar a depressão. Quantas e quantas pessoas já passaram lá com depressão, pessoas que já tinham até mesmo tentado se matar? Se eu for falar pra vocês, é muito extenso, é uma coisa muito complexa.

Angeani: Eu falo pra Livia que a gente, além de ser professora, a gente tem que ser psicóloga, tem que ser médica muitas vezes lá dentro. Aluna passa mal, a gente vai lá socorrer; aluna chega com um problema, a gente tem que ouvir e agir com sabedoria pra lidar com aquela situação. A gente resolve, tenta resolver da melhor forma possível algumas situações que geram lá na escola. Em relação a essa pergunta, eu quero falar, não posso deixar de falar não. Eu tenho certeza que os nossos projetos não entram, isso é preconceito. É preconceito com a nossa religião; eu não tenho religião, eu tenho um Deus. As pessoas falam que os evangélicos são preconceituosos, mas quem é preconceituoso são as outras pessoas, não somos nós. Não vamos julgar ninguém, tem vários tipos de dança, eu vi vários tipos de dança lá; a pessoa pode dançar pelada, não pode? Eu falei alguma coisa porque a pessoa tá dançando pelada? Eu não falei. A pessoa lá dança tomando não sei o quê; eu vou falar alguma coisa? Aí eu vou dançar fazendo reverência a Deus, isso não é preconceito não? A pessoa vem falar da nossa arte, da nossa dança, porque a gente tá reverenciando a Deus? E por que não fala da outra que dança pelada? E por que não fala da outra que dança tomando cachaça? Isso não é preconceito? Esse é a

minha insatisfação com esses projetos. Só porque é “Sansão e Dalila”, a pessoa nem vai ver o conteúdo, nem conhece, fala de uma coisa que não conhece. Se a gente não tivéssemos pessoas que gostam da gente, que conhecem o nosso trabalho, a gente nunca entraria num projeto desse. O MODA foi uma forma da gente mostrar, de ampliar o nosso trabalho; a Regina ajudou muito a gente nesse sentido, de passar projeto e tudo. A Regina é uma das pessoas que conhecem, que sabem do nosso trabalho. Eu, muitas vezes, naquelas reuniões do MODA, eu respeito todo mundo, a pessoa vem falar: “Ah, Sansão e Dalila? Eu não vou nem abrir esse projeto, isso é coisa de igreja”. Eu acho que isso é preconceito e uma falta de respeito com a gente, que nós estávamos lá e falaram dessa forma lá. Só que eu fiquei na minha, a Lívia também ficou, porque a gente não vai entrar em conflito.

Pesquisadora Você poderia citar instituições importantes para formação e dança cênicas?

Lívia: SESC e Movimento de Dança do Acre.

Pesquisadora: Como foi o processo de formação de vocês?

Lívia: Antes, eu quero complementar a fala dela. Quero até agradecer. Uma das pessoas que nos deu apoio foi a Regina, que hoje é a atual presidente do MODA e ASDAC, a Associação de Dança do Acre. Quero deixar o agradecimento, que a Adorai faz parte, porque ela nos deu apoio, conheceu nosso trabalho direitinho e nos encaminhou nessa questão de projetos. Ela foi uma das primeiras pessoas que, quando a gente foi fazer projeto, foi uma das primeiras pessoas que a gente teve contato em questão de dúvidas. Regina muito nos ajudou em questão de projetos, explicando como que era essa produção, que tem toda uma produção pra você colocar um projeto desse de alto nível, que, quando você vai elaborar um projeto, você tem que realmente conhecer pra poder encaminhar para as pessoas analisarem. Falando um pouco sobre a nossa profissionalização, como já tinha dito antes, foram quase dez anos nessa escola, a Dançando no Ritmo, durante todo esse tempo. Depois veio a nossa escola, a Adorai; fora os cursos que a gente faz fora. A gente também é formada em Educação Física. Eu sou formada em Educação Física licenciatura; a professora Geani é formada em bacharelado. A gente tem essa formação, mas sempre buscando fazer cursos e mais cursos. Estamos aí com a ASDAC lutando por uma pós-graduação em Dança. Acho que a gente merece aqui no Acre, estamos esperando. Eu tenho certeza que Deus vai nos abençoar e vai mandar aqui pra UFAC essa pós-graduação, porque tem muitos fazedores da dança, da arte, da cultura, que precisam ter esse contato, precisam aprender mais, que precisam ter uma pós-graduação para que possa ajudar mais, pra se profissionalizar e ajudar outras pessoas que estão começando nesse caminho da arte e da dança. A gente precisa muito que venha uma pós-graduação e quem sabe uma faculdade de Dança pro nosso Acre. Inclusive, os nossos espetáculos influenciaram outras pessoas a fazerem a mesma coisa. Muitos espetáculos, produzidos por igrejas que têm escolas, a gente tá sendo um referencial; nós ficamos muito felizes com isso, de ser um referencial para outras pessoas produzirem outros espetáculos com temas bíblicos, com uma história que passa veracidade. Voltando sobre a nossa dificuldade com projetos, de entrar com um projeto evangélico, um projeto que leva uma história bíblica, em algumas reuniões a

gente até que escuta algumas pessoas falando: “Tem muitos espaços culturais, que poderiam ser ocupados por vocês, fazedores de dança, que estão sendo ocupados por igrejas, marginais”. Eu fiquei um pouco abalada e triste; ao mesmo tempo, seria melhor ser ocupado por igrejas e não ser comparado com marginais. Eu concordo plenamente, mas as igrejas também, elas fazem o papel delas, o trabalho delas, e não comparar com marginais. Em muitas reuniões, a gente escuta isso e não acaba falando. Mas que bom que tá tendo esse momento pra gente falar e expor as nossas ideias. Acho que todo mundo tem sua opinião, as pessoas têm suas opiniões, e a gente tem a nossa. E a questão de entrar desses projetos, levando um espetáculo bíblico, sendo referência pra outras pessoas, que, logo quando a gente começou aqui no Acre, não tinha; as únicas pessoas que faziam espetáculos evangélicos era a Adorai. Hoje não, você olha na cidade inteira, e tem gente produzindo espetáculos que passam a mensagem verdadeira para as outras pessoas, que tão trabalhando com essa arte, que tão trabalhando com esse conteúdo que é tão especial e maravilhoso, que a gente trabalha na nossa escola. Eu também gostaria de comentar um pouquinho dos nossos espetáculos. Desde quando a gente começou nosso primeiro espetáculo, que a gente tem o maior carinho. O segundo, o terceiro, o quarto, a gente tem carinho por todos. O nosso primeiro espetáculo foi “A Criação do Mundo”, foi um espetáculo que foi onde a gente pensou que não ia conseguir.

Angeani: Foi a primeira experiência com a produção de espetáculos, desde “A Criação do Mundo”. Aí veio “A Arca de Noé”, depois “A Rainha Ester”. Então, a gente vendo os primeiros espetáculos e vendo agora o quinto, o sexto, a gente vê um progresso, tanto em figurinos, na arte, na técnica. Eu vi alguns alunos falando: “Poxa, porque naqueles primeiros espetáculos os figurinos eram tão feios e agora os figurinos são lindos?”. Que no passar do tempo, a gente vai aprimorando, aprendendo novas técnicas, com figurino, música, tudo. Eu falei: “Naquele tempo, a gente ainda estava começando; então, a gente vai progredindo a cada ano”. Esse é o nosso nono espetáculo, vai ser “O Exército de Débora”. Nem todo mundo conhece a história de Débora; as histórias das mulheres da Bíblia não são tão populares. A gente conhece mais daquelas de José, de Moisés, que é mais comum para as pessoas. Esse de Débora e outras mulheres da Bíblia, a gente tenta resgatar esses que as pessoas não conhecem, para terem conhecimento e despertar algo nelas. Cada tema que é escolhido, a gente ora primeiro, que espetáculo iremos fazer, quem será protagonista... Temos toda uma preparação; pensamos nos bailarinos, o que encaixa melhor com o personagem, é Deus que mostra. Uma pessoa que a gente nunca tinha colocado como protagonista, esse ano a gente pensou nela, foi uma coisa bem rápida. Cada ano é inovador pra gente, cada ano é uma experiência. Eu tenho uma experiência do espetáculo “A Rainha Ester”. Foi o espetáculo, ano passado, de “Daniel na Cova dos Leões”. O que foi aquilo? O que é aquela fornalha? Depois a gente fica imaginando: “Meu Deus, como foi que a gente fez isso?”. Ficou tão original: aqueles três meninos lá dentro, jogaram fogo, espírito santo lá em cima, todo mundo impressionado. O resto do ano, eles falam sobre algo e foi sobre essa fornalha; cada ano Deus nos surpreende. Não é nós que surpreendemos o público, é Deus que nos surpreende.

Lívia: É uma grande produção mesmo, a gente tem um grande trabalho. A gente passa seis meses pra produzir um espetáculo desses, começa a escrever a história.

Aí vêm os ensaios, parte de cenário, figurino, no teatro, as pessoas que vão trabalhar junto com a gente, os pais, tudo isso. É uma grande produção.

Angeani: A história, ela é escrita várias vezes; a gente não pega como ela tá escrita na Bíblia. A gente escreve uma vez e vê que alguma coisa não se encaixa e escreve de novo. Nos ensaios, vê que algo não se encaixou, a gente escreve de novo, várias vezes. É muito trabalho.

Lívia: Então é isso, os nossos espetáculos, reformulando, deixando aqui pra todo mundo conhecer. O primeiro foi “A Criação do Mundo”, segundo foi “A Arca de Noé”, o terceiro foi “Rainha Ester”, o quarto, “José, Governador do Egito”, o quinto, “Jó – Uma História de Fé e Obediência”, o sexto foi “A História de Ruth Noemi”, o sétimo foi “Sansão e Dalila”, o oitavo foi “Daniel na Cova dos Leões”, e o nono, agora, vocês não podem perder, vai ser agora em junho, dia 15, 16, 17 e 18 de junho, “A História de Débora” – uma história incrível. Vai falar de uma mulher poderosa, abençoada por Deus, uma mulher que era profetiza naquele tempo, que sabia aconselhar as pessoas ao redor dela; ela era usada por Deus para aconselhar o povo que estava vivendo em meio a guerras. Uma mulher de fé, corajosa, obediente... Tanto que, não querendo desfazer dos homens, mas chegou lá o coronel do exército, Barak, pra pedir ajuda da Débora e disse: “Eu só vou pra guerra se você for comigo”. Então, Débora não recuou; ela estava na frente do exército, marchou e foi pra guerra junto com Barak. Uma história linda. Obrigada.

ENTREVISTA III – Maria José Freitas

Arquivo: D3 – Tempo de gravação: 1 hora, 03 minutos e 07 segundos

Realizada em: 05 de maio de 2016.

Pesquisadora: Gostaria que você descrevesse a trajetória com a dança e o Grupo de Dança Triplo X.

Maria José: Eu sou Maria José Freitas, de Cruzeiro do Sul. Eu sou pedagoga, mas eu não me conformei só com a pedagogia, eu busquei alguma coisa que fosse voltada para as artes. A nossa realidade era mais um pouco distante da dança, e eu fiz Artes Visuais. Então, eu atuei na educação com artes visuais e acho que daí que veio meu trabalho com dança, porque a maioria das expressões culturais, elas vêm da sala de

aula. Eu já tenho quinze anos nesse trabalho com dança, mas como produção, produtora de um grupo, que ele é muito variado com o número de pessoas, às vezes a gente tá com dezesseis pessoas, às vezes a gente tá com dez, com cinco pessoas, porque tem uma rotatividade assim de dançarinos. Então eu me identifico muito nessa área, na área das expressões culturais, não só da dança. Já vim do teatro, fiz parte da Federação de Teatro. eu tinha a diretoria de dança dentro dessa diretoria. Mas estava pequeno pro tamanho dos meus anseios com relação à dança. Então fomos montar a Federação de Dança e hoje nós temos, em Cruzeiro do Sul, a Federação de Dança, há seis anos. Falar de mim sobre a dança é falar sobre minhas paixões, dos meus objetivos, dos meus sonhos.

Pesquisadora: Quais grupos ou espetáculos foram importantes para o cenário da dança nos últimos vinte anos no Acre?

Maria José: No Acre, o trabalho da Regina na mostra de dança, eu já vi essa diversidade, e em outros trabalhos de grupos aqui. O Nois da Casa e outras companhias daqui também. O que marcou muito, muito, muito foi o contemporâneo, que, até então, nós com o grupo de dança Triplo X, a gente não tinha trabalhado com a dança contemporânea e a gente viu, acho que na Sexta Mostra de Dança Garatuja, eu vi as meninas fazendo um trabalho, uma coreografia contemporânea e eu achei aquilo muito interessante. A questão do figurino, da dinâmica no palco... Eu falei: “Não, a partir de agora contemporâneo está no nosso trabalho”. E acho que foi um espelho pra gente. Uma outra coisa também que eu lembro hoje e acho que nem acontece mais aqui, que seria importante, a questão do resgate, uma história que foi contada, uma pequena parte de um ser mitológico de Rio Branco, acho que é macrauquênia, que era contado através de um dos trabalhos da Garatuja, também achei muito interessante. Me abriu visão, portas... A gente tem que aproveitar ao máximo os elementos da natureza pra tá colocando, se espelhando, pra dentro da arte, fazendo essa ligação. Não só corpo, mas conexão com a natureza, ambiente, espaço, tudo. Completo. Achei interessante; eu fico até arrepiada quando eu lembro dessa cena, de assistir a macrauquênia morrendo. Eu acho lindo e não esqueço essa cena.

Pesquisadora: Há quantos anos atua com a dança?

Maria José: Nós estamos com quinze anos, quinze anos já de trabalho. A gente foi inovando o trabalho porque nós sentimos necessidade. Cruzeiro do Sul é um município que não tinha escolas, mas a gente fazia pequenos laboratórios. A internet é uma escola... A gente sempre selecionando aquilo que é bom que era pro trabalho da gente, tendo aquele cuidado de olhar como estudo, como observação, como análise dos trabalhos de dança, não como plágio, como reprodução dos trabalhos de outros locais, mas sim como uma forma de estudo pra gente. A gente foi aperfeiçoando nosso trabalho. Já estamos, começamos com pouquíssimos ritmos e agora a gente tem uma abrangência maior por conta de formações, *workshops*, oficinas, que a gente vem correndo atrás, vem conquistando isso. Então a gente tem ampliado um pouquinho essa questão dos ritmos dentro do grupo de dança Triplo X.

Pesquisadora: O Triplo X, ele é contemporâneo, é moderno, balé clássico? É o quê?

Maria José: Bom, ótima essa pergunta. Muita gente tem curiosidade de saber por que Triplo X. Triplo, porque eu iniciei com três casais; agora X, eu pensei desde o início essa questão de diversidade. Então para nós X significa a diversidade de ritmos que a gente poderia estar abraçando dentro do trabalho. Então a gente trabalha de tudo um pouco; temos uma sensibilidade em relação a todos os ritmos. Às vezes, não temos muitas técnicas, mas a gente tenta ir fazendo, ir aprendendo e, aos poucos, ganhando esse amadurecimento. Então, X por isso, por diversidade: vem um pouco do clássico, vem um pouco do contemporâneo, do *jazz*, das danças populares, do regional. A gente aproveita um pouco dos nossos elementos culturais pra tá jogando dentro dos nossos trabalhos. Então é assim bem diverso o nosso trabalho.

Pesquisadora: Nesses quinze anos, foram quantos espetáculos?

Maria José: Espetáculos nós temos... Assim, em 2010... O grupo iniciou em 2003, saindo da sala de aula, dos trabalhos escolares pra já outras dimensões, pra praças, pra palcos, teatros, essas coisas. Então, em 2010 nós já sentimos necessidade de já ter um primeiro espetáculo. Na medida da nossa realidade, na medida do possível, de acordo com a nossa realidade, de acordo com as nossas orientações, observações já dos trabalhos de dança, nós montamos um trabalho assim, que contasse a nossa trajetória; nós montamos um espetáculo chamado “Mosaico”, “Mosaico de Dança”. Nesse momento, ele representava um pouquinho de cada coisa que o Triplo X tinha trabalhado. Então, o primeiro espetáculo de longa duração, nós tivemos até sugestões, até na minha, o cuidado com a pesquisa, com os trabalhos, de conversar com a Regina, que pra gente é uma referência: “Regina, um nome, alguma coisa, o trabalho mais ou menos assim”. E ela deu algumas sugestões, e a gente foi amadurecendo a ideia e montamos esse trabalho: o primeiro já de longa duração na cidade, apesar de já ter outros trabalhos de dança, outros grupos, com mais experiência, com mais tempo de trabalho, mas foi Triplo X que foi pioneiro nessa questão de levar um trabalho de longa duração já pro teatro. Nós temos um teatro lindo em Cruzeiro do Sul, o Teatro dos Náuas, pra levar um trabalho maior. Com esse cuidado também de cidade do interior, uma noite de trabalho já é o suficiente. Não, nos colocamos já, tipo, duas noites. Vamos fazer uma temporada; passou um mês, dois meses, vamos colocar de novo. Pra gente até adaptar o público a apreciar ou se dividir. Não posso ir hoje, posso ir amanhã... A gente já foi pensando nessa questão de plateia de tudo e levar para o teatro, dividir esse nosso, pegar esse nosso trabalho e fazer várias vezes pra ter mais oportunidade das pessoas assistirem.

Pesquisadora: Esse último foi o “Mosaico”? São quantos?

Maria José: Esse foi o “Mosaico”. De lá pra cá, como a gente já ganhou, fizemos o primeiro, vamos pra frente. Agora a gente tem condição de fazer mais. Então, veio “Espelho Mágico”, que é uma história clássica. Também é uma história, é um livro. Nós não tivemos acesso ao livro, mas eu peguei bastante informações, até com uma bailarina de verdade, que veio do estado de São Paulo; ela já parou, fez cirurgias, deu uma parada. Ela disse: “Olha, tem um livro, uma história linda”. Me falou tudo, e a gente montou a história “Espelho Mágico” não com os bailarinos, só os dançarinos do grupo de dança Triplo X, mas já com muita gente. Um trabalho com sessenta, oitenta pessoas no palco, porque esse é o anseio com dança. Esse trabalho, essa paixão que

eu tenho fez com que eu montasse um trabalho: tenho uma escola de dança, e a gente trabalha o clássico, trabalha outros ritmos. Então, a gente já montou esse espetáculo com muita gente e também agrupando outros grupos de dança da cidade, fazendo parte do mesmo espetáculo que era Triplo X, alunos da escola Juruá Ritmos e outros grupos de dança. Então foi um espetáculo de sessenta, setenta pessoas. Um outro lindo, que hoje estamos com ele em cartaz ainda que é “Retalhos da Vida”, é uma história fantástica, uma história bem nossa, real mesmo, que ela inicia a paixão de uma mãe, uma mulher quando está grávida. E a gente foi contando as fases, desde a gravidez até a terceira idade; isso é passado no palco. Um espetáculo bem interativo, de linguagens, as linguagens cênicas todas, a música, a dança, as artes visuais, a questão do teatro, toda a encenação. Então, o espetáculo já bem rico, com quatro, cinco linguagens artísticas, já foi assim, mas, quer dizer, nós estamos sempre evoluindo. Graças a Deus, a gente tá com essa, aguçando essa sensibilidade, de pesquisa, de material, de leitura, de releitura das coisas, e vamos montando nossos trabalhos.

Pesquisadora: Então são três?

Maria José: Três.

Pesquisadora: Você já fez uso de algum apoio ou edital nacional, estadual ou municipal?

Maria José: Estadual sim e municipal também. Em 2011, eu tive um projeto aprovado. Justamente, eu apresentei o projeto “Mosaico de Dança” nos municípios próximos de Cruzeiro do Sul e foi através do recurso da lei de incentivo estadual. Municipal também: nós temos uma lei de incentivo, pouco tempo, estamos com dois anos que a gente tá usufruindo da lei do incentivo municipal; eu já tive um projeto aprovado. Não é um recurso suficiente que a gente saia e possa desenvolver trabalhos, mas ajuda, ajuda muito. Com a lei de incentivo, como o nome já diz, é um incentivo. A gente corre menos atrás do empresariado, de ficar atrás de uma coisa e outra. Já é um recurso que melhora a qualidade do trabalho da gente.

Pesquisadora: Qual o valor da lei de incentivo do município de Cruzeiro do Sul?

Maria José: Lei de incentivo municipal é muito pouco, no máximo cinco mil reais pra gente desenvolver um trabalho, mas, como é dentro do próprio município... Estadual, se eu não me engano, foi onze mil reais que eu utilizei em 2011, com o projeto “Mosaico de Dança”. Também tem agora o Jamaxi Cultural, que, nossa, eu estou encantada. Abrindo esse leque de intercâmbio, de viajar, de circular, de conhecer os municípios, a produção que tem nos municípios, através do diálogo, da troca que a gente tem com os artistas de cada cidade, e eu senti que o recurso também valorizou mais o trabalho do artista. A gente pode se empolgar mais, produzir melhor, enriquecer o trabalho através do recurso do Jamaxi Cultural. Eu acho que fui uma felizarda no Jamaxi, graças a Deus. Muitos foram, mas eu acho que eu fui mais ainda. Eu tive dois projetos aprovados; são projetos diferentes, um é o “Mosaico”, e o outro é o “Retalhos da Vida”. São projetos diferentes, mas tratam das mesmas linguagens, quatro ou cinco linguagens dentro do mesmo trabalho. O Jamaxi, até agora, pra mim, com o tempo de trabalho que eu tenho com dança, é o que me deu mais asas. Estou viajando, estou

conhecendo, tá sendo maravilhoso, sendo uma troca. Vim aqui pra Rio Branco; acho que é o único grupo que vai tá em Rio Branco é a gente. Até cria uma expectativa, mas a gente vai tá preparado pra fazer esse trabalho, se Deus quiser.

Pesquisadora: Ao todo, foram três municipais?

Maria José: Dois municipais e dois estaduais. Só que, de dois estaduais, foram três projetos aprovados.

Pesquisadora: Você já acessou algum nacional?

Maria José: Já tentei editais do Banco da Amazônia, mas não consegui. É difícil. Não tem uma linguagem que seja acessível ao meu entendimento, à minha realidade; então eu achei difícil. A plataforma pra você trabalhar é difícil, é aquela correria: você tem que concluir, não dá tempo de formular as ideias, juntar um material. Porque ela abre e você tem que colocar tudo ali; não pesquisa antes a plataforma, junta o material pra depois fazer. Eu não entendi. Eu não tive condições de fazer um projeto Caixa Econômica, Banco do Brasil e outros editais nacionais. Funarte eu não tive condições ainda. Eu até já cheguei a dar uma lida, mas eu acredito que tá difícil pra mim. Deveria ser mais acessível, ter uma plataforma, um *link* que seja mais acessível a todas as pessoas, porque eu acredito que tem que entender muito de informática de tecnologias pra atuar, pra ir lá e preencher todos os quesitos que o edital tá pedindo, aquela ficha que eles elaboram lá. Eu acho difícil pela questão de plataforma mesmo.

Pesquisadora: Você acha que você tem mais dificuldade do que o restante do país?

Maria José: Não. Eu acredito que 95% do país tem a mesma dificuldade do que eu. 90%. É o mínimo do mínimo das pessoas que acessam. Como eu acessei e tive dificuldade, da próxima vez que eu for acessar, eu já sei quais são as dificuldades e eu já vou tentar superar aquelas dificuldades. E assim as outras pessoas, o restante do país também. Vai fazendo a primeira vez, tentou, não deu certo e uma segunda vez, uma terceira vez e vai tentar ter o projeto aprovado. Mas eu acredito que agora mesmo ainda tá difícil, é novo, as portas que eles abrem ainda tá difícil. Abre de uma forma, mas fecha de outra, através da tecnologia, dos recursos, da informática. Acaba tornando difícil o acesso do artista, principalmente do artista mais de cidade do interior; fica difícil da gente ainda compreender toda essa linguagem da plataforma.

Pesquisadora: Você poderia citar pessoas ou instituições importantes para as criações e formações em Dança Cênica no Acre?

Maria José: Como a minha experiência foi vir para a mostra de dança Garatuja, festival do Aquiry, Seminário de história da dança e também dessa trajetória, porque eu não venho só da dança como produtora, eu venho da dança numa construção da política cultural da dança, eu venho ralando junto com todo esse povo daqui de Rio Branco. Desde a primeira moção, eu, nós fizemos pra montar o MODA, pra desenvolver esse trabalho que hoje é o MODA; depois a Associação de Dança do Acre. Então, sempre que a gente tem essa oportunidade de vir aqui, a gente vê, vivencia trabalhos, artistas, pessoas. Quando eu venho e vejo toda essa soma dos trabalhos dentro da mostra Garatuja, pra mim é uma referência há vinte anos, vinte e poucos anos de Garatuja. Acompanhei as pessoas que têm outros trabalhos. A

Adorai, que eu cheguei a ver trabalho, o trabalho de danças mais livres, a dança do povão, que a gente vem, vê na Concha, que nem eu já vi do professor Lambada. Trabalho que eu gostei como o do Christian, que é da sua companhia, e ele já ofereceu oficinas lá na minha cidade mesmo. Eu já sei a forma como vocês trabalham; isso é referência pra gente aqui no Acre. É uma soma enorme pro nosso trabalho, essas contribuições que a gente vem recebendo do povo da capital. Você pra mim como uma pesquisadora, uma pessoa que estuda, que tem todo esse trabalho científico na dança que vem desenvolvendo, é uma inspiração. Como eu apresentei meus dançarinos: “É você, que a gente fala tanto, que a Maria fala tanto, que a nossa coordenadora fala tanto”. Eu referencio pra eles dentro do nosso trabalho, no nosso dia a dia, nossas reuniões, pessoas que trazem contribuições para nós.

Pesquisadora: Como foi o seu processo de formação?

Maria José: Pra mim, formação, desde as pequenas orientações é a formação; tudo que eu vou assimilando, que eu vou vendo é formação. Às vezes, eu olho um objeto aqui na capital ou em outro local e eu vejo um objeto, aquilo me faz pensar em dança, em movimento, em criar. Então, não por termos escolas, pelo fato de nós não termos escolaridade ou vir até aqui, mas eu acredito que as pessoas que estão estudando teatro tão fazendo jogos, eles tão tendo todo um trabalho de corpo de dança. Como nós não temos essa oportunidade de tá aqui, a nossa escola pode ser a internet. Como eu já falei antes, eu sempre falo pra eles, o nosso caminho é esse. A internet pra nós é como a gente vir aqui e assistir uma apresentação, a leitura que a gente faz de uma apresentação, uma coisa presencial, é a mesma leitura que a gente faz quando tá na internet. Quando a gente vai numa aldeia indígena, quando a gente vê um trabalho de rua, num placo ou num teatro, em qualquer canto, a gente ira isso como leitura, não só a internet. Mas, o que tá mais acessível pra gente fazer pesquisa é a internet. Meus dançarinos, teve gente que ganhou bolsa pra tá na Arabesq; nós não tivemos condições de manter eles aqui. O Alex Matos foi uma das pessoas que se disponibilizou de tá trazendo algumas informações, dando dicas, orientações, dando umas aulas, e eu não tive condições de manter os meus dançarinos aqui. Às vezes, eu até faço essa diferença quando eu digo meus dançarinos e bailarinos. Pelo fato de que a nossa experiência, o Gilberto Gil, como ministro da cultura, ele falou que todo brasileiro é um dançarino nato, por direito cultural adquirido pela questão da experiência, da vivência, do ver, do fazer, não precisa tá só numa escola. A gente não teve condições de manter pessoas aqui, então a gente vai catando tudo que a gente pode.

Pesquisadora: Como foi seu processo de profissionalização?

Maria José: Olha, é engraçado, porque é uma trajetória de muita ralação. Nós somos de uma cidade que tem uma diversidade enorme de dança, mas que ainda não tem essa questão muito profissional. E, pra gente se tornar profissional, fazer com que a sociedade entenda, o contratante entenda, as pessoas que tão ali precisando do nosso serviço entendam que a gente precisa desenvolver esse trabalho como profissional, é um pouco difícil. É fácil? “Ah, tem um grupo de dança, chama. Vamos fazer aqui”. Não. Olha, pra gente chegar até aqui e fazer uma apresentação pra você, alegrar todo esse povo que você tá aqui, significa que nós precisamos de figurino, nós

precisamos ter um trabalho de música, um tempo de ensaio, isso e aquilo. A gente precisa receber por esse trabalho pra que a gente desenvolva um trabalho de qualidade. Se eu não tiver um pagamento, se eu não disser: “Não, nós somos profissionais, nós precisamos ser acolhidos em um lugar que nos dê condições, que você troque uma roupa, que você tenha uma água pra beber, tudo isso”. Essas coisas, que são pequenos detalhes, mas são importantes pra que a gente tenha uma autoestima no seu próprio ego. Eu sou uma profissional, eu preciso me valorizar. É difícil, como eu falei, é engraçado, porque é uma batalha. Com todas as pessoas, a gente dizer: “Nós precisamos de tudo isso, nós precisamos ser valorizados, o nosso trabalho é de qualidade, tem uma produção”. A gente precisa de um pouquinho mais de respeito, de atenção. A dança, a gente tá vendendo não é só o movimento mas um conceito, uma ideia, são opiniões. A gente precisa que as pessoas vejam o nosso trabalho dessa forma. Cruzeiro do Sul ainda tá amadurecendo nesse sentido, mas eu sou uma das pessoas que faz essa exigência, que as pessoas deem esse reconhecimento pra gente, que eles valorizem o meu tempo de trabalho, que eles valorizem todo aquele esforço que o bailarino tem, de sair da sua casa, de ensaiar, de se preparar, de se vestir adequadamente, de ter uma postura, porque ele vai passar essa postura no seu trabalho para todas as pessoas. Na verdade, o artista é um formador de opinião com o próprio corpo e merece um respeito. Pra mim, se posicionar diante de tudo isso, você tá acreditando que o meu trabalho é um trabalho profissional.

Pesquisadora: Fale como é o trabalho na Federação de Dança do Juruá que você preside.

Maria José: A Federação de Dança, a FEDAJ, Federação de Dança do Juruá, ela tem seis anos de existência. É um processo um pouquinho complicado de institucionalizar, demora, corre atrás das coisas, mas eu tinha muita força de vontade, eu tenho muitos outros colaboradores de trabalho da dança. A gente se uniu... Nós temos um potencial em dança, em vários grupos, e a gente sentiu a necessidade de ter uma federação. Então a gente fez isso seis anos atrás.

Pesquisadora: Quantos grupos estão associados?

Maria José: Nós temos na base de dez, doze grupos. Varia a questão de grupos associados pela questão de tem pessoas que montam um grupo pra um determinado trabalho; terminou, dali espalha, vai dançarino pra um, pra outro, participando e atuando em festivais, que lá tem uma pessoa que desenvolve muitos festivais. Todo ano tem dois, três festivais. Então acaba muitas pessoas se juntando, alunos de escolas, vai se juntando, montando seus grupinhos, e a gente vai agregando na Federação de Dança. Muitos deles ainda não recebem pra tá fazendo uma contribuição. Às vezes fica difícil a gente tá mantendo a federação. A questão de ter um recurso próprio foi interessante como a gente fez... Logo quando criou ela, o que a gente fez, todo mundo que é de grupo se disponibilizou, no grátis mesmo, todo mundo foi pra rua, vendeu ingresso, fez isso e aquilo. E a gente juntou, pagamos, teve ajuda de custo pros bailarinos dos grupos, e a gente fez toda essa questão burocrática da federação e ainda ficamos com recurso. De lá pra cá, a gente manteve esse recurso, mas não é todo mundo que tá pagando a sua anuidade. É difícil pra gente manter, mesmo porque grupos profissionais recebendo cachê em várias vezes no ano é dois ou três em Cruzeiro do Sul ainda. Então fica difícil manter, mas a gente, como

conquista um espaço importantíssimo que a gente lutou, lutou e conseguiu, que até então era apenas uma diretoria dentro do espaço no teatro, e ela cresceu pra ser um espaço nosso, só da dança, ser grande. E a gente depois tá vendo isso como uma forma de tá pleiteando recursos, projetos maiores para a federação. Estamos fazendo alguns ajustes, até pra mudar de presidência, pra gente tá mantendo e buscando projetos, buscando recursos pra trabalhar em Cruzeiro do Sul.

ENTREVISTA IV – Regina Maciel

Arquivo: D1 – Tempo de gravação: 1 hora, 06 minutos e 44 segundos

Realizada em: 05 de maio de 2016.

Pesquisadora: Gostaria que descrevesse a trajetória de vocês com a dança e a Companhia Guaratuja.

Regina: Eu me chamo Regina Maciel. Eu comecei no teatro há vinte e oito anos atrás. Já tem um bom tempo assim, e eu comecei num grupo chamado Arte 6. Logo em seguida, eu fui convidada pra fundar um grupo junto com Raimundo Castro, que era a Companhia Garatuja, na época era só de teatro. Bom, daí quando Raimundinho sai totalmente da Companhia, eu começo a trabalhar com dança também. Foi aí que eu comecei, só que eu já tinha uma ligação com a dança anterior. No teatro, eu conhecia TODOS os grupos de dança da década de 1980, todos eles, não da década de 1970, que na década de 1970 eu era criança, mas eu tenho uma lembrança também da dança na década de 1970, no Acre, como que era. Pouquíssimas pessoas faziam dança, pouquíssimas pessoas; tinham pouquíssimos grupos que se trabalhava, e eram mais danças mais relacionadas ao folclore; essa dança também mais junina era muito forte na década de 1970. Já na década de 1980 vieram os grupos, realmente os grupos mais voltados, assim, pro *jazz*, pra dança um pouco mais moderna, e também continuava essa coisa da dança mais folclórica também; havia os grupos. Com o advento do Michael Jackson no mundo... Gente, foi um *boom*, assim, em termo de dança, porque surgia grupo de dança assim do nada, parecia que tinha uma mãe parindo o tempo inteiro, o tempo inteiro, vários grupos, porque ele virou realmente uma febre. E foi uma febre muito gostosa assim de se ver, de sentir. Eu participei de tudo isso, eu acompanhava tudo isso que meus amigos todos dançavam, meu irmão dançava, mas eu não dançava, eu não dançava. Então, eu comecei a dançar já no finalzinho da década de 1980 pra década de 1990; eu estava saindo da adolescência, pré-adolescência pra adolescência, enfim. Nesse vago aí assim, e comecei a trabalhar o *jazz*, mais foi pro *jazz* e um pouquinho só de balé clássico, porque nós não tínhamos ninguém que desse balé. Em Rio Branco, nós tínhamos uma pessoa só que dava balé e que eu nem lembro mais o nome dessa mulher, mas eu sei onde a filha dela mora até hoje, eu conheço o local; ela é viva, a filha, a mãe não, que dava aula, já não vive mais.

Pesquisadora: Que ano que essa senhora dava as aulas?

Regina - É, de 1980 pra 1990 tinha essa professora que dava aulas, mas era muito assim, muito improvisado, sabe. Ela não tinha muita técnica, a gente não pode dizer

que tinha, porque não tinha mesmo. Então ela fazia muito com força de vontade, que na casa dela tinha um salão imenso. Essa casa existe até hoje, aonde era a sala de dança, e posso até te levar lá um dia desses, pra gente ir lá conhecer o local, entendeu? Que existe até hoje. E aí, assim, a década de 1990, muitos grupos, muitos grupos mesmo vivendo, e eu vivendo tudo isso, mas aí eu conheço um rapaz chamado Alexandre Matos, convido ele para a minha companhia na época, e o Alexandre, ele tinha mais esse envolvimento com o *jazz*. Aí a gente começa mais forte a trabalhar a dança dentro da companhia e só finalzinho da década de 1990 que a gente monta o primeiro espetáculo de dança da minha companhia de teatro, da Companhia Garatuja em Artes Cênicas, que aí foi o “Rastros”, um desafio imenso dentro da universidade, que ele foi criado dentro da Universidade Federal do Acre. Como? Ia acontecer, acho que era o décimo segundo encontro internacional de paleontologia, era congresso internacional de paleontologia, entendeu? Internacional. Vinha gente do mundo inteiro, e aí o professor Jonas e um outro professor que eu não estou me lembrando, na época, nos convidou. Disse assim: “Você aceita o desafio? Você tem que montar um espetáculo de teatro que fale sobre paleontologia”. E aí eu: “Ah, tudo bem, vamos ver, eu vou estudar, vou pesquisar”. E aí eu fui ler sobre paleontologia, peguei várias aulas, recebi várias aulas, fui assim. O Jonas, na época, que era o reitor, me ajudou muito, e aí o Hans também, doutor em paleontologia, também me ajudou bastante e pegou um livrinho que ele tem sobre paleontologia na Amazônia, se chama “Fauna do Pleistoceno na Amazônia”. Esse livro li todinho. Só que eu li o livro e eu via a dança, reli o livro eu via dança; eu não via teatro. Não via teatro. Eu disse: “Gente, por que tá vindo dança? Por que tá vindo dança?”. E essa minha ligação também com essa coisa da natureza, da cultura indígena também, que eu sou muito ligada. Eu disse: “Gente, tem alguma coisa estranha aí. Que tá acontecendo?”. Aí eu fui tentar entender, fui conversar com eles, aí eu disse: “Gente, eu não estou vendo teatro, eu não consigo ver dramaturgia teatral nisso, eu só consigo ver dramaturgia pra dança”. Aí eles toparam. Disse: “Não, então monta, monta”. Nossa, gente! Montar o primeiro espetáculo de dança pra mim foi uma loucura. Eu fui buscar até a espiritualidade nisso e aí eu fui pesquisar muitas músicas, aí eu achei uma fita cassete na época, era do Beto Rocha, meu amigo Beto Rocha que faleceu. Digo amigo porque nós nunca brigamos, de todas as pessoas do teatro, olha que na época eu estava iniciando, meu deus do céu, ele brigava com todo mundo, mas comigo ele não brigava. Eu não sei o quê que é, eu sei que ele não brigava comigo, ele conversava comigo; eu acho que é porque eu respeitava ele, e aí havia essa recíproca, esse respeito também, vinha dele também. Aí a gente tinha essa ligação. E eu achei essa fita. Como que isso veio parar, eu te juro que não sei como que isso veio parar nas minhas coisas até hoje. Por isso que digo que fui buscar na espiritualidade as coisas, porque elas vinham; até hoje acontece muito isso comigo. Aí fui escutar a fita, era praticamente toda a trilha sonora do espetáculo, tinha tudo a ver com o espetáculo: eu escutava, eu já via as cenas, eu via macrauquênia, que é um animal que viveu na Amazônia, extinto. Eu via o megatério, que era a preguiça-gigante; eu via tudo. As cenas iam se passando, e eu comecei a escrever o roteiro. Acordava quatro horas da manhã, começava a escrever o roteiro que ele vinha. Nós começamos a trabalhar, eu, na época, a gente ensaiava pouco na universidade, que não tinha muito espaço. Aí, que fazia? A gente ia ensaiar dentro da escola Maria Angélica, ali no Segundo Distrito, a gente ensaiava lá. Montamos o espetáculo, e foi um desafio, porque nós montamos em um mês. Foi uma

loucura, foi muito bom. Apresentamos, foi um sucesso, plateia lotada no Anfiteatro Garibaldi Brasil, lotada, porque não era só de estudante que estava vindo ver paleontologia, estudar paleontologia; era gente do Chile, da Argentina, da Europa, de todos os lugares do mundo, que estavam aqui, mas muita gente de Rio Branco que foi assistir, porque nós fizemos uma homenagem ao Beto Rocha. Tinha uma cena dos pássaros, que eles abriam assim os braços e faziam esse movimento lentamente, e a luz que vinha; aquele foco aqui, então só dava pra ver o movimento da musculatura do braço. Então nós fizemos essa cena em homenagem ao Beto, porque o espetáculo foi todo inspirado no trabalho antropológico do Beto. Foi muito bom, foi uma experiência fantástica. Eu fiquei com esse espetáculo, acho que até a última apresentação foi em 2008. Olha, oito anos o espetáculo durou, ele começou a ser montado no início do ano 2000, e a gente, a última apresentação foi em 2008. Foram oito anos.

Pesquisadora: Você o definiu como sendo um espetáculo de dança contemporânea?

Regina: Ele é contemporâneo. Até um dia desses eu estava conversando com o professor Lambada e o Alex, o Alex foi o primeiro coritossauro. O coritossauro, eu lembro que ele dava uns saltos. Eu falei: “Gente, tem que saltar porque jacaré salta”. Eu me inspirei, eu ficava horas vendo como jacaré se movimentava e mostrava pra eles, que a gente estudou isso também. Aí eu dava aulas de paleontologia, eu fazia o curso de História na universidade na época, que eu sou formada em História. Eu tive que dar aula de paleontologia para todas as pessoas que estavam dançando, tinha gente que já vinham de cursos, de oficinas de dança e tinha gente que eram crua, completamente crua, e dançou. A gente não tinha muita opção, como até hoje é assim; hoje melhorou um pouco, mas ainda acontece da gente não ter, da gente ter que pegar pessoas completamente cruas, pessoas com vontade de fazer e trabalhar o corpo, essa memória do corpo, essa coisa da educação somática, que eu trabalho muito dentro dos meus laboratórios de dança, do improviso mesmo. Eu gosto de fazer isso. Isso foi fluindo, aí nós montamos um outro espetáculo, que infelizmente eu não tenho nenhum registro desse espetáculo. “Rastros” eu tenho, mas esse espetáculo... é “Nawaki”. Já era diferente: o “Nawaki” tinha músicas indígenas, eram músicas de só gente do Acre, só de autores acreanos. Eu tenho a trilha até hoje, mas não tenho a filmagem do espetáculo. O roteiro eu também tenho, então o roteiro foi assim todo baseado, a gente terminava com um *rock* do Diogo Soares, que é meu irmãozão, amigão. Na época, ele disse: “Não, Regina, eu libero o *rock* pra vocês dançar”. E ele foi ver, ele disse: “Eu quero ver como vocês vão montar essa coreografia”. E a gente montava porque ele fala dos senadores, dos deputados e tal, uma crítica assim. Eu disse: “Vamos fechar aí”. Tem até uma música do Da Costa nesse espetáculo, um samba do Da Costa. Finalizava com a moça enforcada, ela saía de dentro do povo, ela ia lá e enforcava, e as pessoas ainda ajudavam, que é a atual situação do povo mesmo. Parece uma, a humanidade parece que tá perdendo mesmo a coisa do ser humano, de ver o outro, de ter afeto pelo outro. Tem várias apologias: bandido bom é bandido morto, não sei o quê. A gente já falava disso, dessas coisas, já fazia esse tipo de crítica, era pra ser uma crítica pior, mas aí a gente desistiu da cena, porque era eu que tinha que fazer e não dava para eu fazer. Enfim, não rolou. Depois do “Nawaki”, veio a, eu já estava no processo de pesquisa da “Saga de Yo Bá”, que é sobre a ayahuasca na cultura Huni Kuin, que é uma etnia do Acre. Essa cultura, ela, na

verdade, tem várias etnias que têm a mesma história com algumas diferenças, e eu escolhi os Huni Kuin porque é uma história trágica. Eu digo: “Não, vamos botar a tragédia. Esse negócio muito romântico já chega”. E colocamos e nós estamos aí com ele. O processo de pesquisa começou em 2004 e só acabou em 2008, e nós estreamos no final de 2008. Nós fizemos um ensaio aberto que chocou as pessoas de teatro; algumas pessoas de dança ficaram sem entender o que era isso, o que as pessoas estavam peladas, dançando peladas só com o corpo pintado. É contemporâneo. E a proposta... Tem teatro, tem muito de teatro no espetáculo. E a proposta era essa mesmo, e até hoje eu trabalho com essa proposta. Eu investi nisso, eu acreditei nisso; dentro da minha companhia, a gente não tem essa coisa desse pudor, a gente ensaia mesmo, com pouca roupa mesmo. Não existe essa coisa e tem o maior respeito entre os bailarinos, os dançarinos, entre os atores, que tem muito ator também na companhia. A gente não tem essa coisa do... E quando eu vi isso, quando a gente fez esse ensaio aberto, que foram várias pessoas de teatro, chocou realmente. Eu digo: “Gente, mas nós já tivemos nu na cidade, não estou entendendo por que as pessoas estão chocadas”. Mas aí eu comprei a briga e continuei o trabalho, e o trabalho tá aí até hoje. “A Saga de Yo Bá”, até hoje, tá circulando no projeto Jamaxi, e depois da Saga vieram, a gente montou muitos espetáculos e juntava um pouco de teatro e um pouco de dança, mas espetáculos mesmo só de dança, mas só esses. Aí vem o “Ikuãni”. Antes do “Ikuãni” tem “Kênes”, um espetáculo baseado na cultura do povo Yawanawa, do Rio Gregório, que é um povo de cultura maravilhosa. Tanto os Yawanawa quanto o povo Huni Kuin, eles são, fazem parte do tronco linguístico pano; eles têm línguas parecidas, mas ao mesmo tempo diferente. É tipo português, o português do Nordeste e o português lá do Sul, completamente diferente. Tem essas diferenças de palavras, uma coisa significa isso, e lá na outra etnia é a mesma coisa, mas significa outra coisa. Eu estou nesse processo de estudo, é um estudo que não para nunca, que eu quero muito aprender a falar o Hantxa Kuin, que é a língua Huni Kuin. Já sei muita coisa e eu estou investindo mais na cultura Huni Kuin. Já vai sair praticamente um terceiro espetáculo, porque a “Ikuãni” é o segundo espetáculo sobre a cultura Huni Kuin, que é sobre essa mulher tradicional, sobre a mulher da floresta, a mulher que é muito ligada à espiritualidade da floresta, a mulher que trabalha e luta pela sua família, a mulher livre, livre, livre de preconceitos, livre dessas coisas do sistema, que a nossa cultura capitalista nos impõe. Ikuãni é uma mulher completamente livre de tudo isso e ela desconhece isso e não faz a menor questão de conhecer e é uma mulher feliz; o tempo inteiro ela é feliz. Aquele processo de pesquisa foi de dois anos, da Ikuãni. Eu estive na aldeia, várias vezes eu estive na aldeia, mas teve uma época que eu fiquei quinze dias com as mulheres: eu ia pra roça com elas, eu via como elas faziam muita coisa. Agora mudou umas coisas do espetáculo, já tem uns cantos, que às vezes eu tinha medo de cantar e de errar, medo bobo. Eu fiz lá pros Huni Kuin, e, nossa, eles adoraram, se identificaram com o trabalho. A gente fez *workshop* com eles, era só o povo Huni Kuin participando do *workshop*, foi fantástico. Essa experiência com a cultura indígena é uma experiência que não é fácil, é um desafio muito grande; ao mesmo tempo, eu recebo muitos elogios do trabalho, ao mesmo tempo, eu recebo críticas porque as pessoas dizem: “Você só faz isso, você só trabalha com a cultura indígena”. Eu digo: “Eu adoro, eu amo”. Eu me sinto... Quando eu entro dentro de uma aldeia, eu me sinto na minha casa, porque eu sou recebida assim, com o carinho, principalmente com o povo Huni

Kuin, eu amo demais aquele povo. É como se Ritinha e Edilene, que são minhas duas amigas do Jordão, fossem minhas irmãs de sangue; é uma amizade muito forte que a gente tem. Quando a gente se conheceu lá no Lago Lindo, lá no seringal Independência, que é a aldeia de Lago Lindo deles, a gente se conheceu lá, três anos atrás, e nunca mais a gente se largou; a gente tá sempre se comunicando e se ajudando. Elas fizeram minha pintura, me pintaram toda de jiboia mesmo, a pintura da jiboia no meu corpo todinho, e ficou fantástico. E a energia também, essa coisa da energia deles, de saber receber, da educação, de tudo. Tudo isso pra mim é muito encantador, é tudo muito maravilhoso. Eu gosto disso, eu gosto de trabalhar com eles.

Pesquisadora: Quais grupos ou espetáculos foram importantes para o cenário da dança nos últimos vinte anos?

Regina: Nos últimos vinte anos, quais grupos foram importantes? Nossa, muita gente foi importante, muita gente, porque, assim, o cenário da dança no Acre tem uma coisa da rua, que vem da rua, uma solicitação, uma necessidade que vem da rua mesmo. Nós tínhamos muitos grupos de dança, professores que vieram de outros lugares e ficaram aqui. Principalmente na década de 1990, nós recebemos várias pessoas, e as pessoas iam ficando. Antônio de Alcântara, por exemplo, que era uma pessoa que era de teatro e que era de dança e tinha uma formação em dança, era um baiano, meu amigão da gente brigar e voltar a amizade de novo, era assim; uma pena, já faleceu. Já fui dirigida por ele, tive a honra de ser dirigida por ele, aprendi tanta coisa com Antônio. Estou até emocionada de falar dele, porque o Antônio, ele teve um momento quando a gente estava trabalhando, eu morria de preguiça de fazer atividade física, eu agradeço a ele hoje, o trabalho de corpo que eu tenho a ele. Foi ele que começou isso, ele que incutiu isso em mim, que tinha que fazer, que eu tinha que fazer atividade: “Vamos lá, vamos lá, você tem que fazer todo dia antes do ensaio. Antes de começar os ensaios você tem que fazer”. E aquilo foi trabalhando, e eu nunca mais esqueci disso, nunca mais deixei de fazer e eu repasso isso dentro da minha companhia, porque eu fazia pouquíssimo. É um alongamento, um aquecimento, laboratório que ele mesmo dizia: “E esse negócio de meia hora, isso aí não vale a pena, isso não trabalha nada”. E eu ia, fazia, e foi muito bom esse aprendizado com ele. Aprendi muita coisa, aprendi a fazer leitura dramatizada com ele, porque até então eu não tinha essa coisa da leitura dramatizada. Eu lia muito, lia muito Nelson Rodrigues, muito Shakespeare, muitos autores. Lia muita poesia, Castro Alves, Gonçalves Dias... Meu deus, o que eu lia na minha adolescência! Uma garota de doze anos ler Olga Benário é difícil. Então, eu lia. Isso eu sempre trouxe comigo, porque eu aprendi com meu pai, com a minha avô, que eu via eles lendo; meu pai lê até hoje com oitenta e dois anos. Eu aprendi isso na família. Agora a leitura dramatizada era outra história, a técnica, a maneira de ler, da leitura e tudo mais, isso aí eu aprendi com Antônio de Alcântara, foi ele quem me trouxe isso. E a dança que ele trouxe pro Acre. Depois do Antônio, veio Clinger César, que formou grupos de dança. Tem o Kennedy até hoje da TV Aldeia, tinha o grupo Flashdance, tinha o grupo Os Cobras de Rua. Gente, esses meninos existem até hoje, acho que é Os Cobras que chama, mas na época era Os Cobras de Rua; todo mundo conhecia Os Cobras de Rua.

Pesquisadora: Era dança urbana?

Regina: Era dança urbana! Eles botavam um tapete no meio da Praça da Revolução, que na época não era Praça da Revolução, era a praça central, Praça Plácido de Castro que chamavam, e botavam uma caixa de som. Gente, era a tarde todinha e assim de gente. E eles tinham um projeto que eles iam pros bairros e faziam isso, e rolava também os festivais de dança, vários festivais de dança em Rio Branco. O próprio Antônio de Alcântara organizava esses festivais. Eram várias modalidades. Só não rolava o balé clássico, porque isso não; era quase que inexistente mesmo, era uma ou duas pessoas que ainda batalhavam e tal. Tem a Cláudia, esposa do Lenine, que é bailarina formada que veio e ela tentou ainda colocar uma escola de dança, ficou um tempo, mas aí depois não deu certo e tal. Mas ela é uma dessas pessoas que tentou, e depois veio várias escolas de dança. Algumas até já acabaram, já não existem mais, mas que contribuíram para essa formação que a gente tem hoje, que é pouca. Ainda não é o que a gente realmente precisa; a gente precisa de mais. Então, são muitos grupos assim. Nossa! Eu tenho uns escritos que têm os nomes dos grupos, eu lembro de poucos. Tem Flashdance, tem esse Os Cobras de Rua e o grupo do...

Pesquisadora: Há quantos anos você atua com a dança?

Regina: A minha companhia tem... Não, dezessete anos. A minha companhia tem vinte e sete anos; dezessete é de dança, os outros é de teatro. É isso.

Pesquisadora: Você já fez uso de algum apoio ou edital nacional ou estadual?

Regina: Já, já. Eu tenho vários projetos a nível nacional, já ganhei vários prêmios. Foram quatro prêmios de dança Klauss Vianna. De teatro, foram dois, um Myriam Muniz e um Funarte, que chamava na época Funarte Petrobras, mas era um prêmio, eles não tinham muito bem o nome ainda e tal, eles estavam buscando isso então, enfim, botaram lá. Depois que surgiram o Myriam Muniz, depois que surgiu o Klauss Vianna, logo em seguida, no ano seguinte. Logo no primeiro Klauss Vianna, eu já ganhei um e aí fui ganhando. Passava um ano, e no outro ano eu ganhava outro; era sempre nessa proposta de pesquisa, de montagem de espetáculo, de formação também, era sempre assim. O último nacional foi o Amazônia Cultural, Cultura Amazônica, era uma coisa assim o edital, que já tem um tempo; foi o último que saiu. Agora estadual, são dezenas, muitos, muitos projetos estaduais, muitos projetos municipais que a gente fez. O último foi o Maturando as Artes Cênicas III. Então eu fiz uma sequência, porque realmente é uma sequência de pesquisa, de processos, do laboratório da dramaturgia do corpo, que a gente promove dentro da companhia, que a gente recebe várias pessoas que geralmente culmina sempre num trabalho cênico. Nós tivemos o “Virtual”, que é um trabalho cênico que a gente fez na rua, baseado em resultados do laboratório e o “Kênes”, que também foi resultado do laboratório da dramaturgia do corpo. Também fizemos o seminário da cultura indígena, da dramaturgia da cultura indígena. Eu acredito que esse ano nós vamos fazer um também. Já tem um ano e meio que a gente não faz, então a gente tá dando um tempo, pra fazer de dois em dois anos que é pra dar um acúmulo de resultados pra poder apresentar.

Pesquisadora: Você falou que foram dezenas de prêmios estaduais? Você acha que é fácil acessar os editais?

Regina: Não, não é fácil. Não é fácil nem aqui e nem em lugar nenhum. Primeiro porque, eu digo assim, não é nem questão do edital, que às vezes tem problema mesmo no edital e às vezes também as pessoas têm que ver as propostas do que elas tão fazendo. Eu vejo muitas vezes gente reclamando porque não tem acesso. Eu digo: “Mas qual é a proposta que você fez?”. Eu também não tive. Eu já tentei Caixa Econômica, Itaú Cultural; eu já desisti porque a minha linha de trabalho não vai dar certo, porque eu quero ir lá pro Jordão, quero ir pra Marechal, eu quero ir pra Harmonia, eu quero ir pra esses lugares pesquisar a dança indígena, e não passa projetos assim. Os caras querem que eu vá lá pra dentro do bairro da Sobral, e não é meu viés de trabalho. Eu posso até ir pra fazer uma apresentação, mas não é minha proposta de pesquisa ir pra Sobral. Vou pesquisar o que na Sobral se não é o meu caminho? Eu vou me perder ou vou me achar, não sei. Pode ser que eu ache algo diferente que realmente vá surgir uma proposta aí. Enfim, é algo que acontece com todo mundo. Mas não é fácil acessar edital nenhum. As pessoas têm muita dificuldade de escrever, de dizer qual é o objetivo, dizer qual é a justificativa. Eu treinei, eu li vários projetos pra aprender a fazer projeto, eu lia projeto dos outros. Antônio de Alcântara me dava projetos pra eu ler. Ele dizia: “Leia os projetos, aí você vai ter sua ideia. Veja aqui, como é a sua justificativa? Como que é a meta?”. Eu aprendi muito ouvindo as outras pessoas. Tem uma pessoa que ele nem sabe que ele foi importante, é o Naylor George; ele é historiador, poeta e jornalista. O Naylor, eu conversava tanto com ele... Eu suguei aquele homem, ele nem sabe disso. Estou dizendo isso aqui, mas ele nem sabe, nunca falei isso pra ele e eu sou amiguíssima do filho dele, mas também nunca falei, até porque nunca veio essa lembrança na minha cabeça. Estou lembrando disso agora e até um tempo atrás eu lembrei muito disso, porque ele me indicava livros pra eu ler, um monte de coisa. Eu conheci José Potiguara através do Naylor. Tinha uns livros na Fundação de Cultura, e eu era funcionária da Fundação. Aí eu disse: “Naylor, quais são os melhores livros pra eu ler aqui?”. Aí ele foi escolhendo vários e me deu uma pilha de livros, e eu li todos. Eu dizia: “Quem é José Potiguara?”. Ele disse: “Leia e você saberá”. Depois eu entendi que ele queria que eu realmente, era muito fácil ele me explicar quem era José Potiguara, mas ele queria que eu descobrisse o José Potiguara. Aí eu li “Terra Caída”, de José Potiguara. Até hoje eu tenho vontade de fazer um roteiro de filme com aqueles contos dele, porque é tudo maravilhoso. De dança, é difícil ter gente que acessou. Eu sou uma das pouquíssimas que acessei; sendo acreana, eu fui a única. Você acessou, mas você mora aqui; você não é daqui, mas fez um trabalho a respeito do Acre. Fizemos juntas, houve cooperação de todo o movimento. Foi muito bacana aquele seminário, foi muito bom. Até hoje muita gente fala, muita gente não soube usufruir, mas quem soube até hoje fala. Então eu acredito que sim, eu sou uma das pouquíssimas pessoas, talvez a única. Pode ser que alguém tenha acessado e eu não fiquei sabendo. Eu acho que é uma falta de conhecimento, no sentido de buscar, de pesquisar os editais, de pesquisar as fontes de a Funarte... Esse meu contato com a Funarte não vem de hoje, eu conheço Fabiano, nosso coordenador de dança, há muito tempo. Eu falava com Fabiano, não sabia nem a cara que ele tinha. Um dia ele bate na minha porta, no Acre; nem sabia. Essas amizades também vão abrindo as portas pra você, mas porque eu tinha uma proposta que interessava eles, que era a proposta de pesquisa, que interessava muito o Klauss Vianna. Então por isso que eu acredito que eu tenha acessado.

Pesquisadora: Você poderia citar pessoas ou instituições importantes para criações e formações da dança cênica?

Regina: Aqui no Acre?

Pesquisadoras: É. Instituições e pessoas que foram importantes pra dança cênica.

Regina: Difícil. Porque, assim, nós temos as fundações de cultura, e essas fundações vão trazendo aos pouquinhos essas oficinas, essas formações mais soltas, não só a Fundação de Cultura, mas o SESC também. Essas duas, Fundação Elias Mansour e SESC, são muito importantes nesse sentido. Tem outras, que aí entra as escolas e tudo mais. Mas a dança cênica, o que eu entendo de dança cênica, tem que ter uma ação cênica, você tem que entender o que é uma ação cênica, e às vezes as pessoas que estão fazendo dança não sabem o que é uma ação cênica. O que eu vim aprender o que era uma ação cênica eu tinha dez anos de teatro, eu já fazia teatro, mas eu não entendia o que era ação cênica. Primeira pessoa que veio falar de ação cênica pra mim foi um alemão. Foi uma oficina que veio acho que através da Funarte, há muitos anos, e essa pessoa que falou a primeira vez de ação cênica e eu fiquei: “Gente, eu não sei nada de ação cênica. O que é isso?”. Só que eu não falei nada, fiquei na minha. Eu disse: “Eu vou aprender”. Eles foram mostrando na prática, eu achei fantástico na época, aprendi e fui repassando. Isso não saiu de mim, e fui reconhecendo as ações cênicas que eu fazia e que eu não sabia identificar. Uma das primeiras coisas que a gente tem que entender da dança cênica é o que é arte, o que é arte da dança, porque tem dança que não é arte, é só dança, só a pessoa se mexendo, mas não é arte; não tem estética, não tem uma preocupação com a estética, com a criação, com o processo. A dança cênica, ela vem de um processo. Eu acredito que com o “Rastros”, por exemplo, eu já tinha essa coisa do processo da dança cênica, isso já vinha naturalmente. Também por conta dessas formações que essas instituições sempre forneceram pra gente, que são bem soltas, aleatórias. Então, na época do Gregório, quando Gregório era presidente, já nessa segunda agora, ele foi um dos presidentes que mais se preocupou com a dança. Eu tenho que falar do Gregório porque não dá pra não falar dele; ele realmente recebia as pessoas de dança. Eu lembro que um dia ele disse assim pra mim: “Você que dança, né?”. Ele ia para as mostras de dança da Companhia Garatuja que a gente já fazia, aí ele dizia assim: “O que vocês querem de formação pra dança?”. Eu digo: “A gente não tem quase oficinas aqui. Traz aí uma Lia Rodrigues”. E trouxe, ele trouxe a Lia Rodrigues também e trouxe, fugiu agora o nome das moças que ele trouxe, várias muito boas, e na época veio também, acho que o nome do cara era Álvaro alguma coisa, Álvaro Romero? Bom, não sei, mais ou menos isso. Uma dança, movimentos de animais. Na verdade, é ginástica, não é dança; ele chama de ginástica animal, uma coisa assim. Ele chamou o pessoal da dança pra fazer na época. Eu fiz a oficina com ele. Foram três dias, quase que a gente morre. Na época, a gente já tinha feito esse trabalho do “Rastros”, tanto que o Álvaro foi conhecer o trabalho e culminou com tudo que eu fazia, que eu já trabalhava com essa movimentação do macaco, de pular, do lagarto, da onça, e deu muito certo o trabalho, e só fortaleceu o que eu já fazia. O Gregório foi muito importante nisso, principalmente nesse início do século 21.

Pesquisadora: Como acontecem as criações com dança na companhia? Custo e produções...

Regina: Então, as criações na área de dança cênica, havia várias, mas as pessoas estavam muito perdidas; aquela história de não entender exatamente o que elas estão fazendo. Então não tinha muito espetáculo. Pareciam mais umas mostras de dança, do que realmente trabalhar a cena mesmo, dar sentido à dramaturgia, de a gente ver dramaturgia. Em alguns momentos, a gente via dramaturgia. Eu me lembro de ter visto um trabalho do Glinger César, logo no final da década de 1980, um projeto de espetáculo, como ele mesmo diz. A gente percebia que havia uma proposta de dramaturgia, uma proposta de cena, de ação cênica. Eu acho que isso ainda tem na filмотeca, era bom pesquisar com o Tony Ivan lá. Eu acredito que ele tenha ainda, que ele é uma pessoa que guarda essas coisas; ele tem muito cuidado com isso, com esse patrimônio. Então eu acredito que ele tenha lá, porque eu acessei algumas vezes isso e acho que ele tenha. Então, assim, são poucas as criações nesse sentido, mas essas oficinas que vieram, elas abriram caminhos, elas foram abrindo os caminhos pra isso, pra esse trabalho mais da criação cênica, de trazer mais pra dramaturgia da dança e tal essa preocupação. Eu lembro que veio uma peruana pra cá e ministrou uma oficina de dança contemporânea, com resultados fantásticos, tanto que os meninos na época que dançavam comigo, o Alexandre, vários meninos foram fazer e voltaram, assim, outra coisa, entendendo um pouco mais do que é a dança contemporânea. Então essas oficinas vieram, desde a década de 1990 até hoje, ela vem vindo. Tem época que tem um pouco mais, tem época que tem um pouco menos.

Pesquisadora: Como foi seu processo de formação?

Regina: Hoje eu sou profissional. Eu faço praticamente só isso hoje, apesar de eu ter um trabalho na prefeitura, mas é um trabalho que me dá liberdade de fazer. Se eu quiser ensaiar todo dia, como eu sempre faço em determinada época, eu posso fazer tranquilamente. Esse processo se dá aos poucos, do não desistir nunca principalmente na história do teatro, na história da dança. Muitas pessoas desistem; eu conheço muita gente assim. Elas fazem um tempo, dançam, casam, têm filho e desistem. Gente assim, com talento maravilhoso, desistem. Meu processo vem de não desistir nunca, vem muito daí e dessas oficinas. Eu fui pra São Paulo e fiz várias dessas oficinas. Na época eu era do movimento estudantil, já trabalhava com dança, e aí a Lume na época, a gente ficou hospedado, dentro do teatro do Lume, que tinha uma hospedaria pequena lá. Eu lembro que eu fiz umas quatro oficinas de dança e umas duas de teatro que me interessaram muito, e todos dias tinha teatro e todo dia eu ia assistir teatro, todo dia, era uma coisa, uma loucura. Eu fiquei uns quinze dias em São Paulo só fazendo isso; aí voltei e montei um espetáculo chamado “Aos Noventa e Nove Por Cento”, do Aldoado Viana Filho, que era um musical, que era dança, que era música, era teatro, era tudo. Muita gente fala nesse espetáculo até hoje. E era um espetáculo político, o Aldoado Viana Filho então falava de política. Aquele texto é muito atual; até hoje que ele faz uma crítica muito especial. Tudo que ele fala acontece até hoje na crítica que ele faz. Minha formação vem muito disso, dessas oficinas, das pesquisas. Eu estudo muito, estudo Klauss Vianna, estudo Laban, estudo Pina Bausch; eu leio, eu passo horas lendo, eu leio várias pessoas, autores brasileiros. Estive e sempre vou ao Rio de Janeiro, sempre vou na faculdade

Angel Viana, sempre faço uns minicursos que tem, que só dá pra fazer isso. Eu sempre faço algumas coisas, participo dos seminários deles. Estou esperando agora o décimo seminário da Angel Viana pra participar. Em 2015 eu participei do nono, com um projeto de pesquisa da Ikuãni, eu nem tinha estreado a Ikuãni, eu só mandei o artigo, processo de pesquisa. Foi tão bem recebido... Era pra eu ter ido, mas na época eu não consegui a passagem. Na última hora, eles me ligaram: “Você tem que vir”. Eu falei: “Não vai dar pra ir, mas eu posso gravar um vídeo”. Aí eles: “Grave um vídeo”. Aí eu saí com uma câmera, o carro e a minha filha do lado e fomos atrás, pegamos a estrada. Eu disse: “Vamos gravar onde? Pelo amor de Deus...”. Ela disse: “Na beira do rio”. Eu peguei uma estrada e fui saindo, entrando ali pela Via Verde, porque eu sabia que ali tinha a beira do rio; eu entrei num lugar que tem um lago lindo e eu me deparei com ele. Eu disse: “Gente, é aqui”. Sabe quando os ichibu da floresta te recebem e te guiam? Que eu sou muito ligada ao grande espírito da floresta, todos os dias eu agradeço. Eu tenho uma outra ideia de espiritualidade, mas isso tem me ajudado muito. Aí nós fizemos a gravação, ficou maravilhosa. Isso tá no YouTube, inclusive, e foi muito bem recebido. A Camila Cabeça estava lá no Rio de Janeiro. Eu pedi: “Camila, vai lá, pra tu ver e pra dizer que me conhece”. Por incrível que pareça, o mediador me conhecia, estive no meu aniversário de quarenta anos, que na época eu tinha quarenta, hoje eu já tenho mais. Aí que é o Zeca Ligiero, pesquisador, meu amigo, quando ela chega lá, ela diz: “Regina, é o Zeca, teu amigo”. Aí foi fantástica a apresentação e foi a única que apresentei em vídeo, um seminário, que todos os outros eu estive lá. Mas foi muito bom essa experiência.

Pesquisadora: Você acha difícil por conta da nossa distância essa formação? Você sente dificuldade?

Regina: É, essa distância é realmente muito complicada pra gente, tudo muito caro, passagem é cara... Então pra você ir fazer formação fora ou trazer alguém, os dois saem caro, a não ser que a gente aproveite essas coisas, esses Klauss Vianna, essas coisas que a gente tá aproveitando pra fazer esse processo, porque não é fácil sair do Acre. O Acre é riquíssimo, tem fontes de pesquisa maravilhosas, temos pessoas talentosíssimas, mas a gente precisa se reciclar, a gente precisa dessa formação. O ideal é que a gente tivesse uma escola de dança, uma faculdade de dança, isso seria o ideal, uma pós-graduação, que é a nossa batalha, pelo menos isso. Nós temos essa dificuldade realmente pela distância.

ENTREVISTA V – Elenilda Henry e Dione (Grupo Elythe)

Arquivo: D4 – Tempo de gravação: 1 hora e 06 minutos

Realizada em: 17 de maio de 2016.

Pesquisadora: Gostaria que descrevessem a trajetória de vocês com a dança e o grupo Elythe.

Elenilda : Eu comecei com a dança no colégio. Tinha uma professora que ela dava educação física. Ela, o esposo e o filho e a esposa do filho dela, tudo mexia com dança na cidade. Aí eu comecei a dançar e vi que a nora dela dava aula de balé. Aí minhas

amiguinhas entraram pra dançar balé, e eu peguei e fui no ritmo com elas, dançar balé também. Fiz aula de balé, *jazz*, sapateado e música também. Tudo que tinha eu entrava. Eu estudei dos seis anos até os doze. Ela teve que ir embora pra fazer medicina na Bolívia; aí parou. Essa professora parou de dar aula de dança lá, e a gente ficou só com a professora de educação física – ela mexia muito com essas coisas, fanfarra, aquelas apresentações que mexe com fio, fita, não sei falar. Eu entrava em todas as coisas, eu pegava as minhas amiguinhas e fazia, eu gostava muito de axé, eu pegava, tinha Carla Perez, o “É o Tchan”, e a gente via ela na TV apresentado e a gente ficava olhando, aprendia, juntava com as amiguinhas, comprava roupa tudo igual e ia dançar nas festinhas do colégio, em arraiais. Foi até eu chegar a conhecer o Dione, daí dos seis anos não parei mais de dançar.

Dione: A minha história na área da dança, eu tinha mais ou menos uns doze anos. Tinha uma professora lá em Plácido que ela dava aula de *jazz* e aeróbica também; aí eles criaram um grupo e estavam convidando as pessoas pra participar, e eu era amigo de uma dessas alunas dessa professora. Me convidaram, eu aceitei e passei mais ou menos uns dois anos dançando nesse grupo. Aconteceu um problema comigo: eu morava em Plácido, vim pra Rio Branco, passei cinco meses aqui em Rio Branco e voltei pra Plácido de novo; quando eu voltei pra Plácido, o grupo continuou ainda, a outra professora foi embora, mas a minha amiga que era aluna dela deu continuidade no grupo. Foi quando ela convidou o grupo dela, da minha esposa hoje, a se unir com o meu antigo grupo, quando eu voltei pra Plácido eu entrei no grupo também. Foi quando a Elenilda, na união dos grupos, e a gente passou três meses.

Elenilda: Uns três meses. A moça precisou vir pra faculdade e encerrou o grupo. Quando encerrou o grupo, nas escolas municipais e estaduais, lá ganharam um projeto, o “Mais Educação”. Tinha oficina de matemática, dava aula de reforço, de computação, e numa delas tinha uma de dança. E como a gente era envolvido na área da dança, fazia apresentação em município, então a maioria das pessoas lá conhecia a gente e convidaram pra dar aula nesse projeto, oficina de dança. A gente deu mais ou menos em umas três escolas. De 2005 a 2010, foi quando a gente dava aula de dança, e depois disso veio o grupo Elythe.

Dione: Isso. Foi aí em 2010. Fomos convidado pra dar aula de dança na escola estadual de nível médio. Lá duas alunas tiveram essa ideia; na época que as professoras foram embora, parou. No município ninguém via mais apresentações de dança. Dança que tinha lá era só quadrilha.

Dione: Agora, grupos de dança, dança normal ou cênica... Não sei como é que fala. Não tinha. Que quadrilha é temática, uma vez por ano, parte do folclore. Não tinha mais nada. Fizeram um convite pra gente criar um grupo.

Elenilda: Eu falei assim: “Mas vou criar um grupo com duas pessoas?”. Aí elas: “Duas não, três”. Com ele, porque eu não dançava mais... Eu disse: “Ah, então, vamos”. E a gente começou. O irmão dele também fazia parte do grupo anterior e também quis entrar, e assim as outras pessoas viam a gente ensaiando na rua e pediam pra entrar, e a gente deixava. A gente pegava qualquer pessoa que queria entrar, a gente deixava dançar.

Pesquisadora: Há quantos anos atua com dança?

Dione: Em torno de vinte anos. No início foi muita luta, muita batalha; algumas, como é que eu posso falar? Meus alunos foram um pouco humilhados por uma elite de empresários. Entende? Normalmente, quando a gente vai fazer uma apresentação, a maioria das vezes eu cheguei a tirar dinheiro do meu bolso, porque recurso é muito pouco pra quem mexe com dança. Então a gente fazia porque gostava. Já tivemos até quinze integrantes, mas passaram mais de cem dançarinos. Só que com falta de verba, muitos não tinham condição de ficar...

Dione: A maioria sai por conta da questão financeira, porque precisam trabalhar, e o grupo, de certa forma, ele tomava realmente o tempo. Em 2010, a gente iniciou o grupo; aí fez apresentações simples. Já em 2012, primeira vez que a gente foi pro campeonato sul-americano em Cobija. Foi um campeonato que vários países participaram desse evento e foi feito lá. Dali a gente deu prioridade ao grupo, esqueci dos afazeres. Muitas vezes, faltava trabalho pra ensaiar o grupo. Muitas vezes, a gente ensaiava no meu trabalho, já pra buscar o melhor. Quando me falaram desse evento, passou longe na minha mente, era só um desejo, um sonho, de conseguir aquele título.

Elenilda: Pra ver se o nosso município dizia: “Não, esse grupo é bom. Olha aí!”. Pra ver se eles olhavam mais pra nós, se ajudavam a gente, mas nem assim. A gente só foi saber que era bom quando a gente veio para o fórum de dança, quando a gente viu muitos grupos de dança dançando, muita gente de academia, com condições. Tipo: “Meu deus, que grupo é esse de vocês? A gente queria um grupo desse aqui em Rio Branco”.

Dione: Foi o que a gente teve condições de vir participar. Eles mandaram passagem, ida e volta, estadia, alimentação, e a gente veio. Os outros não deram pra gente vir por conta de problemas pessoais. Como eu te falei, ritmos novos, a dança contemporânea, a questão do apoio que o estado dá na Fundação Elias Mansour. Foi muito bom pra gente.

Dione: E em município não tem. Não tem academia, não tem nada. O que a gente antigamente tinha de ferramenta era a televisão: via aquilo lá, aprendia. Hoje não, hoje a gente tem a internet, é só a ferramenta, a gente escuta uma música boa, procura na internet, vê o vídeo e tem aquilo como base pra poder levar. Ou é a internet ou não é nada, porque não tem academia, não tem nada que incentive isso.

Pesquisadora: Quais grupos ou espetáculos foram importantes no cenário da dança nos últimos vinte anos no Acre?

Dione: Pra mim, não teve. Em município a gente era desligado de tudo. Fazia dança porque a gente gostava. O que me levou pra dança foi uma apresentação de um grupo de lá mesmo que eu vi, gostei, me interessei. Fizeram o convite, e eu fiz.

Elenilda: Lá a gente só via quadrilha. A gente só vê outros tipos de dança no fórum de dança. Quando mostraram dança contemporânea, eu: “Ahn? O que é isso?”. Tiveram outras apresentações lá que eu: “Meu Deus, a gente tá... Plácido de Castro é outro mundo. Não, a gente tem que vir mais em Rio Branco”. Eu fiquei apaixonada.

Pesquisadora: Qual foi o primeiro fórum que participaram? Como custearam a vinda do grupo para a capital?

Dione: Em 2013. O Fórum de Rio Branco pagou a passagem e hospedagem para os municípios participarem.

Dione: Então, pra mim era só balé, *jazz*, *axé*, *hip-hop*, forró. Era o que a gente conseguia na internet e na televisão. Porque contemporâneo ainda não vi nenhum programa de TV que passasse contemporâneo. Então a gente conheceu aqui no fórum.

Pesquisadora: Como acontecem as criações no grupo Elythe? Custo e produção...

Dione: Em *shows*. Na realidade, a gente teve uma ajuda de um rapaz daqui de Rio Branco, que ele apadrinhou o grupo e, como ele é ligado no mundo da moda, ele tava antenado nas músicas que estavam mais tocando no momento. E quando ele via algo que ele gostava, ele trazia isso pra gente, pra dançar no evento dele. Quando ele viu o grupo apresentando uma vez, ele chamou a gente... Ele viu a gente apresentando lá no município, gostou, fez o convite; desde então, ele via uma apresentação bonita, que ele queria pro evento dele, ele falava: “Olha, eu quero que vocês façam dessa forma”. Às vezes, ele dava o tecido pra fazer o figurino do jeito que ele queria, e assim que a gente fazia a coreografia.

Elenilda: Só que a gente pegava a coreografia ou a proposta, pegava a base, e o resto a gente mesmo ia mudando, modificando pra nós, do jeito que a gente gostava. “Ah, eu não gostei desse passo assim. Vamos fazer assim?”.

Dione: Quando a gente vai fazer apresentações, normalmente a gente busca patrocínio, porque deslocamento, muitas vezes uma pessoa pede uma apresentação, mas aí não...: “Tu vem que aqui a gente te dá alimentação, te dá a dormida”, quando é um local distante. “Agora transporte você consegue aí via prefeitura”, quando é evento de município. Um exemplo, Brasília. Dançamos mais em Brasília que em Plácido de Castro, porque nosso município não valoriza. Tinha diferença. O grupo todo notava quando a gente ia fazer apresentação no município de Plácido de Castro, era pouco valorizado. Quando a gente ia dançar fora do município, trinta quilômetros do município, em Acrelândia, o pessoal fechava. A gente foi dançar lá nos jogos escolares, os alunos fecharam a quadra e não deixava a gente sair enquanto não dançasse a segunda vez. Então, a gente notava a diferença, que, quando a gente dançava em Plácido, não tinha aquele reconhecimento. Muitas vezes eu me sentia: “Rapaz, eu acho que a gente tá fazendo um trabalho ruim, um trabalho, não tá legal. O esforço não tá sendo o bastante”. Só que, quando a gente ia pra fora, via que não era nada daquilo.

Pesquisadora: Foi em que ano?

Dione: Creio que foi em 2014. Que já fazia dois anos que tinha ganhado o sul-americano.

Pesquisadora: E os prêmios que vocês ganharam foram esses?

Elenilda: Todos os eventos que a gente entrou, a gente ganhou. No sul-americano, a gente trouxe primeiro lugar geral, primeiro lugar de melhor dançarino, segundo lugar de melhor dançarino e terceiro lugar de melhor dançarino. A gente teve que vir com a polícia pro Brasil, porque os outros grupos: “Nossa, porque tudo eles?”. Entendeu? O grupo da Argentina, a gente era o sexto grupo a apresentar, o da Argentina era o quinto, vinte e oito dançarinos; no final, eles jogaram trigo pra ficar liso. Eu disse: “O meu grupo não vai entrar. Não tô doida de deixar meu grupo dançar aí e cair”. Eram dois apresentadores, um lá e outro lá em cima com o CD; aí o lá de cima falou: “Agora grupo Elythe do Brasil”. Aí: “Não vai entrar, nosso grupo não vai entrar”. Aí ficou meia hora, e todos os organizadores foram em mim, e eu não entendia era nada em espanhol. Aí eu chamei um amigo meu, brasileiro, que tava estudando medicina lá: “Quê que ele tá falando?”. “Por que que vocês não vão entrar?”. E eu disse: “O senhor não viu que tá cheio de pó de trigo ali no chão?”. Aí ele: “Mas como assim?”. Eu disse: “Olha lá nos vídeos. O outro grupo jogou”. Aí ele foi lá e chamou os integrantes do grupo e fez eles limparem: tiraram a blusa e ficaram limpando. Foi mais de meia hora, tem até no vídeo isso. Foi quando o grupo entrou, e a minha dançarina foi fazer um passo com ele e escorregou. Eu disse: “Se vocês escorregarem, vocês disfarçam”. Ela escorregou e disfarçou, era um passo que ia pro chão mesmo. Falando desse concurso, antes da gente entrar, foi assim: a gente chegou atrasado porque não tinha dinheiro. “Gente, empresta o carro pra nós”. Ninguém emprestava. Aí ia ter eleição, e a gente apoiava um vereador. Ele falou: “Eu dou o meu carro”. Aí ele deu o carro e a gasolina. E aí a gente precisava de outro carro pra chegar na Bolívia, tinha que chegar lá cinco horas da tarde, porque o DJ tinha que pegar o *pen drive*, e eles tinham que ver a coreografia antes de entrar.

Dione: Lá tinha as suas particularidades. Não podia entrar forró, não podia entrar axé; era só dança, a cênica. No mínimo cinco minutos de dança.

Elenilda: Que teve a semifinal, a gente já tinha apresentado e ganhado. Ele já conhecia o grupo, e nós já éramos muito conhecidos lá.

Dione: Sabia de onde a gente tinha vindo. Era muito distante.

Elenilda: Quando a gente chegou lá, boliviano é todo: “No, no, no. Acabou o horário”. E eu: “Meu Deus, e agora?”. Os dançarinos começaram a chorar. Eu disse: “Tu chama o Benjamin e fala que é o grupo Elythe”. “Grupo Elythe? Pode entrar”. Desse jeito. Aí os meninos...

Dione: Aí eu vi faltar sangue dos meus dançarinos. Quando a gente chegou lá, tinham uns grupos que estavam ensaiando lá. O cara virando salto, dando pirueta, fazendo aqueles movimentos. Eu mesmo pensei: “Lascou. Agora a gente perdeu”.

Elenilda: A gente não sabia que ia outros grupos de outros países. Na final, dançou Bolívia, Brasil, Peru, Argentina e Cuba. Eu fiquei supernervosa. Ele ficou mais do que eu. A gente não podia passar pros meninos, quinze integrantes: “Nossa, nós vamos ganhar. Todo mundo aqui nessa sala, todo mundo aqui, ninguém sai daqui. Vamos se aquecer, ensaiar”. Como todo mundo era carente, foram na Bolívia e compraram tênis. A menina ensaiando, o tênis arranca o solado. Eu já me tremendo toda, perguntaram o que eu tinha. Eu disse: “Ah, eu tô morrendo de frio, esse ar condicionado tá demais”.

A menina veio chorando: “Elenilda, olha aí”. E mostrou o tênis; só na meia o sapato. Eu disse: “Arranca o outro lado. Vai dançar os dois lados assim”. Ela arrancou e dançou daquele jeito. E os meninos todos nervosos... Sempre ia gente com a gente: “Vai comprar energético pra dar pra esses meninos ficarem bom”, pra eles não verem os outros grupos. Aí dançou os outros grupos e tal. O Benjamin: “Bora, grupo Elythe, vocês tem que ficar aqui na concentração”. A gente foi pra lá, e ainda faltavam três grupos pra apresentar. Quando eles viram, eu tava lá atrás com o Dione. Eu bem quietinha, e eles: “A gente perdeu”. E eu: “Por quê?”. “Olha aí o que eles tão fazendo”. Eles tinham um figurino que toda a vez que eles batiam no corpo, mudavam as luzes do figurino, cada batida do som, as luzes mudavam; tinha um negócio no olho. O grupo Elythe era com um abadá, daqueles de quinze reais, e uma saruel branca. Aí rasgou o figurino, que era o do Dione. Na hora de dançar, tava rasgado. Aí ele tinha uma calça saruel *jeans* e dançou com ela.

Pesquisadora: Vocês já fizeram o uso de algum edital municipal, estadual ou nacional pra manter o grupo?

Dione: Não. Pra manter o grupo, não. Teve dois eventos, um que foi a semifinal que a gente foi para bicampeonato. Como a gente já tinha levado um título de campeão pra Plácido de Castro, então, quando teve esse campeonato municipal aqui em Rio Branco, a prefeitura tinha acabado de ter eleição, e o prefeito tinha prometido ajudar o grupo. Ele deu um dinheiro pra comprar o figurino e o transporte pra transportar a torcida e o grupo pro campeonato municipal aqui. O outro foi um edital, uma coisa que a gente fez na oficina pra já ir justamente pra semifinal do sul-americano. A gente conseguiu esse apoio através do fórum de dança que teve, que a gente conheceu as pessoas envolvidas. Desde a época que teve esse fórum, a gente mantém um contato com as pessoas que são envolvidas. Eles falaram pra gente como fazer.

Elenilda: A gente não sabia que tinha essa ajuda, que o governo ajudava grupos de dança, apoiava a cultura. A gente não sabia disso. O cara disse: “Não, por que vocês não fazem esse projeto tal?”. E eu: “Como é que é isso?”. “Não, se você quiser, quando abrir, eu vou ajudar vocês”. Aí ele nos ajudou a fazer, e foi assim que a gente conseguiu ir pra semifinal sem nenhum problema, que, pra gente ir pra final, eu pedia pros meus alunos pedirem patrocínio no município.

Pesquisadora: O apoio de vocês só foi pra locomoção. Mas para patrocínio, pra manutenção, nenhum?

Dione: Manter o grupo, não. O grupo quem mantinha éramos nós mesmos. Várias apresentações a gente ia, e eu tirava do meu bolso mesmo pra poder segurar.

Elenilda: Quando minha mãe ficava muito brava: “Não quero ninguém ensaiando aqui”, que a gente chegou a quebrar o piso, rachou. Esse joelho aqui é deles ensaiarem no contrapiso; rasgava, chegava a rasgar. Do lado da nossa casa, na esquina, tinha uma sala supergrande, com ventilador que ninguém tava usando. Era trancado, mas tinha uma janela que tava aberta. Eu disse: “Gente, se vocês quiserem...”. Aí fomos. Até que um dia a polícia chegou e perguntou: “É o grupo Elythe, é? Ah, pode continuar ensaiando. Só abaixa o som. Tá incomodando os vizinhos, e

eles ligaram. Mas vê se vocês param de entrar assim. Vão lá no dono e peçam”. Foi quando a gente foi lá e a gente pediu.

Dione: Era um centro de treinamento da igreja. Lá em Plácido não tem nenhum local voltado pra essa situação, de dança, um local pra ensaiar. Então a gente ensaiava, como o pessoal falava, o nosso grupo é de fundo de quintal. Só que é um grupo de fundo de quintal que tinha o seu respeito, com muita garra, muita luta.

Pesquisadora: Você poderia citar pessoas ou instituições importantes pra criação e formação da dança cênica no estado?

Dione: A pessoa que a gente conhece que é envolvida nessa situação da dança é a Regina Maciel e Valeska Alvim e as escolas de dança da Capital. Tem o SESC, a fundação Elias Mansur, a Universidade Federal... A Regina é da Garatuja.

Pesquisadora: Como foi o processo de formação de vocês?

Elenilda: Depois da professora que foi estudar fora, só a TV.

Dione: Eu nunca tive aula, na realidade. Eu nunca tive um professor, eu aprendi com os grupos e usando a ferramenta da internet. Em município não tem, tudo é carente. Em município, quando vai alguma coisa assim... Abriu a academia, vai ter alguma coisa de dança, mas o valor é alto, e ninguém vai; não tem como ter. Pra município, eu digo de Plácido, é a internet.

Pesquisadora: Como acontecem as criações em dança no seu grupo?

Dione: A gente só usa a internet como base.

Elenilda: Foi o que fez o meu grupo ter mais autoestima. Eles eram muito tristes por causa da população de Plácido, que botavam eles pra baixo e também porque não valorizavam, não aplaudiam. Aqui não. Nesse fórum falavam: “Vocês são bons. Dá o testemunho de vocês”. Muitos deles chegaram a chorar.

Dione: Viram que tem como ter apoio. Que tem pessoas que apoiam aquilo que a gente gosta de fazer. Isso foi o que alavancou o grupo. Teve um certo tempo que eu recusava apresentações em Plácido de Castro. Toda vez que a gente dançava lá, eu notava, no semblante dos meus dançarinos, de não ter o reconhecimento merecido. Não é fácil você ficar ensaiando até as três da manhã. Às vezes, a gente ensaiava na chácara de um amigo nosso, era o final de semana todinho: sexta, sábado e domingo.

Elenilda: Das dez da manhã até meia-noite, uma hora. A gente fazia churrasco e parava pra comer e depois continuava.

Dione: A gente soube realmente escolher as pessoas, que não adianta a gente querer montar um grupo, mas ter pessoas desinteressadas. Meu grupo deu sorte por causa disso. Era uma família que a gente tinha; a gente não chamava de grupo Elythe, chamava de família Elythe. Até hoje, onde eles veem, chamam a gente de pai e mãe.

Elenilda: Elas falaram: “A gente ama o grupo. A gente tem que ir pra essa apresentação”. Ninguém sabia o que era fórum, ninguém sabia o que era isso. Quando a gente chegou, era, nossa! Foi muito bom. A gente queria todo final de semana ter fórum de dança.

ENTREVISTA VI – Lílian Pinho

Arquivo: D6 – Tempo de gravação: 1 hora, 32 minutos e 23 segundos

Realizada em: 05 de maio de 2016.

Pesquisadora: Gostaria que descrevesse a sua trajetória com a dança no Acre.

Lílian: Eu comecei com violão. Minha mãe me arrastava pra aula de violão, eu tinha uns quatro anos. Ela me arrastava, pra ir pra aula de violão, passava em frente ao teatro de Fortaleza, o José de Alencar, eu ficava vendo aquelas menininhas entrando com o coque no cabelo, aquela roupa rosinha, aquela polaina, que na época usavam, hoje em dia aboliram. E muitos anos depois, tem uma hora, na vida da gente, que a gente acorda, pra gente mesmo, e eu indo pra aula de violão, de piano. Aquela coisa me cansava, eu chegava até mentir pra minha mãe: “Ai, mãe. Meu polegar tá doendo. Eu não consigo chegar a nota com o mindinho”. Que minha mão era muito pequena, meu pé é muito pequeno; eu tinha vergonha porque eu sou pequena, eu tenho um metro e sessenta e cinco. A minha mão é muito pequena, e a nota com o mindinho ficava muito difícil, e isso me fortalecia pra que eu pudesse dizer pra minha mãe, que eu não podia dizer: “Mãe, eu não quero fazer”. Que todo mundo fazia, as minhas irmãs faziam, o meu irmão fazia; eu sou a mais nova numa família de seis. Graças a Deus que um dia eu tava com febre de garganta, eu sempre tive muito problema com a garganta, que eu sempre fui muito tagarela e eu fazia teatro na escola que eu estudava, O Nossa Senhora de Lurdes, na época, colégio de freiras. Aí surgiu esse negócio de fazer arte na escola. Tinha uma menina, a Regina, que é uma amiga do peito, a gente estudou até o último ano juntas. Ela se descobriu e se apaixonou por uma amiga nossa – até hoje elas são casadas. Uma delas se fertilizou com banco de esperma, e hoje elas são mães, enfim. A Regina me chamou, eu sempre fui muito magra, agora eu tô uma baleia assassina, mas eu sempre fui muito magra, aquela coisa muito esquelética, mas com um defeito horrível pro balé, que é o bumbum meio avantajado, enfim. Ela me convidou pra participar dessas aulas de teatro com dança, aí eu fui. Minha mãe era uma valsista de primeira, tocava um violão, um piano, que era uma coisa linda. Ela tocava no violão umas valsas lindas e dançava com o meu pai na cozinha. Chego até a me emocionar, que eles não estão mais aqui, mas ela

dançava muito. Minha mãe tinha leveza, e todo mundo lá em casa fazia alguma coisa de arte, que a minha mãe sempre gostou. Aí eu fui pra esse grupo, fiz “Chapeuzinho Vermelho”, fiz a dança das bandeiras e eu fui crescendo. Com seis anos, ela me colocou na aula de balé e *jazz*. Aí eu fui entrando na escola, eu sempre fui muito comunicativa, e todo mundo era muito minha amiga. Eu tinha um cabelo muito grande, e todo mundo gostava do meu cabelo, que era liso e eu fazia permanente, mentindo que meu cabelo tinha cachinho de nascença. Eu fazia umas tranças e tinha umas irmãs que não gostavam de mim, que eu sempre fui atrevida, sempre falei a verdade. Eu simplesmente cheguei na irmã e falei: “Não vou fazer essa peça porque eu não vou ser essa bruxa. Olha pra minha cara, vê se eu tenho cara de bruxa. Não vou fazer”. Ela ficou com raiva de mim, falou pra minha mãe, até que eu fui expulsa da aula de teatro. Continuei no balé, era no teatro José de Alencar, continuei, ia meio forçada porque eu não tinha me encontrado ainda. Eu era rebelde, mimada, bobona, aquela coisa nojenta. Aí eu ouvi o barulho do sapateado num dia que eu esperei a minha mãe, que ela tava na aula de violão, e eu esperei sentada de frente pra aula de sapateado. Eu ouvindo aquela coisa pensei: “Eu vou conversar com a minha mãe”. Eu disse: “Mãe, eu quero fazer sapateado e quero sair do balé”. Ela disse: “Você não vai sair do balé, você vai continuar no balé, continuar no *jazz*, mas eu vou deixar você fazer sapateado”. Eu fiquei apaixonada por sapateado, juntou tudo. Aí eu me apaixonei por tudo, eu fazia tudo, eu gostava e ia bem na escola, porque o meu irmão, o mais velho antes de mim, não gostava de mim, por causa de ciúme. Ele me maltratava, ele dizia que eu não era filha do meu pai, porque eu não tenho olho azul; meu pai tem o olho azul, todo mundo tinha olho azul, e eu nasci com o olho da minha mãe. Meu irmão, pra me fazer raiva, dizia que eu não era filha do meu pai. Eu chorava, sofria e me engolia pra estudar, pra ser a melhor da aula, a melhor do balé, e eu nunca fui a melhor do balé. Eu tinha uma meia ponta maravilhosa, só que eu nunca fui a primeira bailarina. Minha professora não sabia o meu nome, a minha professora não me chamava pra ser nada; eu sempre era, como chamava na minha época, da galera do fundão. Eu ficava na frente porque eu gostava de ouvir a professora, mas eu era da galera do fundão no balé. Tipo, no “Lago dos Cisnes”, eu era da galera que compunha, dos balés que ela fazia, tudo, do “Quebra-Nozes”, da “Gisele”, tudo, “Copélia”, eu nunca fui papel principal. Eu era louca pra ser a Copélia, ou pelo menos a boneca da Copélia. Um dia eu surpreendi minha professora fazendo um solo de sapateado num cantinho, que eu amava sapateado. Eu digo, assim, que eu não tenho sangue, eu tenho balé nas veias, inclusive, eu sofro por isso, que eu defendo muito o balé, chego até a ser arrogante, chata, não discuto com as pessoas, mas imponho a minha opinião através da minha posição diante da minha escola, eu imponho minha posição de olhar no olho, de criticar; eu não tenho medo, não. Não me preocupo com a tua opinião, de tipo: “Ah, que balé é um saco”. Balé é um saco, mas, quando tu vê aquela bailarina na ponta, quando ela faz aquele pique pirueta e para na terceira arabesque... Aí tu não consegue viver. Eu não consigo mais fazer, mas eu sei ensinar bem. Chega a uma época da vida, com cinquenta e um anos, que você não consegue fazer. Então, diante desse solo, que eu fiz no cantinho, a minha professora me convidou pra fazer o *ketchup* em uma dispensa que ela fez, coisa mais linda – a dispensa tinha tudo e ela se descolava da parede e saiam dançando, era uma coisa louca. Eu só fazia *flap*, *step*, às vezes *pull back* no final; era mais *flap*, *ball change*, *flap*, *ball change*. Aí no final fazia *pull back*, *pull back*, *pull back* e saía. Só isso, mas

eu me sentia a rainha da Inglaterra da escola. Todo mundo falava: “Nossa, lá vem o *ketchup*”. Minha vida foi passando, eu passei no vestibular, fui vivendo, minha irmã foi morar em São Paulo... Eu fui fazer o resto lá, morei no Rio e fui pra São Paulo, voltei pro Ceará, me apaixonei, desfiz o casamento e vim pro Acre curar a dor do casamento desfeito. Eu era apaixonada por ele, louca, sabe aquela paixão de quinze anos? Ele foi o meu primeiro homem, eu era noiva dele, foi péssima a minha primeira vez, e eu era louca por ele. Não consigo entender até hoje. Fui pra psicóloga, não quis mais saber, sabe? Me achei na dança como professora, me encontrei como mãe e eu amo ser professora de balé, *jazz* e sapateado. Cheguei no Acre em 1982. O povo do Acre era um ônibus, que era o Norte-Sul, um supermercado, que era um japonês, nem lembro o nome, que a Sayuri, era minha aluna, filha do dono, lá na Soraia Danças, eu comecei na Soraia Danças. Eu comecei e tudo, tinha carnaval; eu sempre me vestia de bailarina e eu fazia uns passos de balé no meio do carnaval, tomava uma cerveja, que nunca tinha tomado, que eu era muito recatada, que bailarina não pode beber, bailarina não pode fumar, bailarina não pode dormir tarde, não pode comer, não pode tomar Coca-Cola, essas coisas. Aí eu me soltei aqui no Acre. Um dia, no carnaval de 82, na praça em frente à prefeitura, antigo hotel Chuí, tô eu lá, calcei a sapatilha e fiz duas piruetas, fiz um monte de pique. Abriu um clarão assim no meio, a minha prima olhou pra mim e disse: “Lílian, agora ferrou, continua”. Eu dancei um monte de coisa, espanhola, que tem aquela variação de espanhola com o *développé* enorme. Eu tinha dezenove anos, eu tinha tudo, perna alta, tinha um pique lindo. Aí a minha prima, era professora de educação física, aqui não tinha educação física, a faculdade era ali na Avenida Ceará, onde é o Colégio Aplicação. Todo mundo aqui no Acre era formado em veicultura – eu depois que fui descobrir que é a cultura da seringa. Tinha veicultura e letras português, dois cursos só. A minha prima ficou louca. Ela chegou em casa e falou: “Prima, você fez balé onde? Vai dar aula, aqui no Acre não tem ninguém”. Eu respondi: “Não, não quero mexer com aula, é muito difícil”. Minha tia, ela tinha uma clínica de fisioterapia, a minha tia abriu um salão de massagem, ela foi a primeira doutora em fisioterapia aqui no Acre, elas conversaram e findou que eu fui dar aula lá. Era tanta gente, o salão era do tamanho dessa sala, de madeira, lindo. Eu mandei botar barra de madeira, eu pus o piso; o salão era lindo, cheio de espelho, cabia acho que umas cinquenta pessoas. Tinha setenta, oitenta pessoas dentro da sala, eu quase enlouqueci. Só tinha eu, todo mundo queria fazer, e me criticavam porque eu não tinha tempo: eu dava aula de manhã, de tarde e de noite. Eu tirei as meninas que já estavam aparecendo, eu como professora sei olhar quem vai ser bailarina ou não, separei, separei, separei, findou que eu trabalhei oito anos lá. Tive uma discussão com a minha tia por causa de um espetáculo que a gente montou. Sabe como é família, né? Se acha no direito de exigir uma coisa da gente que não é direito dela. O teu espaço começa quando o meu termina, a tua vida não tem nada a ver com a minha porque a gente tem o mesmo sangue. Então a gente precisa ser respeitada. Tinha umas coisas que a gente não combinava, e, como eu sou muito chata, eu disse: “Parei”.

Pesquisadora: Você passou oito anos?

Lílian: Passei quatro anos. Lotado de aluno. Hoje eu dou aula para as filhas das minhas alunas.

Pesquisadora: Vocês produziram espetáculos nessa época? Quantos?

Lílian: A minha tia, na época, não quis porque dá trabalho. Aqui não tinha teatro, não tinha o Teatrão ainda. Eu fiz no Juventus, que hoje em dia nem existe mais, e o Cine Recreio tava desativado, não tinha teatro, tive que fazer num clube. Por causa disso, não deu; todo mundo querendo, mas eu não conseguia dar a barra do ano inteiro, era muita aluna – eu fazia a barra do mês e tinha que montar outra, não dava tempo. Acabou, não queria mais, tava cansada, prestes a casar com um cara bacana, que contava piada, era gente boa e ele foi em Fortaleza, me pediu em casamento. Eu voltei, a gente não casou, a gente ficou morando junto noivo, por vinte anos. Depois de vinte anos, eu casei; dois anos depois, eu separei. Então eu tava sentada lá no bar que ele tinha, todo mundo conhece ele aqui, o Papinha, aí a Lucy, que é meu anjo da guarda, sou apaixonada por ela, ela é coordenadora do curso de educação física aqui da UFAC e pró-reitora. Pró-reitora de cultura da Universidade! Sou apaixonada pela Lucy, nossa, muito. Ela bateu no meu ombro, eu tava de costas, ela disse: “Você que é a Lílian?”. Eu disse que sim. Ela: “Me dá um minutinho?”. Eu falei: “Pois não”. Ela falou: “Querida conversar com você, mas eu queria que você fosse, você tá vendo ali, aquele prédio? Ali é a Corpo Academia, você pode ir lá amanhã?”. Falei: “Posso”. Não sabia o que era. Trabalhei oito anos com a Lucy. Ela me colocou onde eu estou hoje, ela quem abriu as portas pra mim, ela que me mostrou o mundo da dança aqui no Acre, como eu devia me comportar, como eu devia me valorizar, como ela me valorizou. Ela nunca foi capaz; não sei se eu era boa demais, eu era boa, como funcionária, eu nunca cheguei atrasada, nunca faltei. Ela era muito boa.

Pesquisadora: Isso foi de que ano a que ano?

Lílian: De 1987 até meu filho nascer, em 1995. Eu não quis sair da Academia Corpo. Eu fiquei grávida, era uma coisa que eu queria muito, eu já tava casada há dez anos, ia fazer quinze, era louca pra ficar grávida. Ela tava grávida da Aline, ela era uma mãe muito boa, ela era uma pessoa muito boa. O João, meu Deus, ele sentava pra conversar comigo: “Calma Lílian, a vida não é assim”. Ensinava a ser gente longe dos meus pais, uma criança, vinte anos. Meu filho tá se formando agora em Engenharia Civil aqui na UFAC com vinte anos. Eu fiquei grávida, eu tive meu filho. Ela foi a primeira a me visitar: “Vamos ter esse menino, vamos trabalhar”. Nesse período que eu saí dois meses antes do final da gravidez, eu fiquei muito gorda, meu barrigão era grande, o menino era muito grande; o doutor mandava eu andar muito, e eu andava muito e dava aula. A Lucy dizia que eu ia dar aula depois de ter o neném, que eu ia ter neném normal, mas eu não queria ter normal. Minha mãe chegou, e eu falei: “Lucy, eu vou dar um tempo pra mim”. Ela: “Claro”. Nunca ela dizia não pra mim; eu queria aquela chefe pra vida toda. Faltando alguns dias pra ter o neném, o doutor Julinho fazia todos aqueles procedimentos e dizia: “Vamos ver”. Eu com dores na lombar, aquela coisa de ter neném, quem teve sabe, aquele cansaço que dá, aquele sono que você não consegue levantar da cama. Nesse período que eu fiquei sozinha, minha mãe ficou e eu fiquei longe da Lucy, eu encontrei a aluna Lina Márcia, que trabalhava comigo na Lucy, que ficou grávida da Dolores e saiu pra ter o neném em Fortaleza e ia voltar. A gente se encontrou porque eu fui ver a minha licença-maternidade e ela trabalhava na prefeitura também e tava vendo as férias dela pra viajar. A gente se encontrou, a gente se amava, não tinha essa coisa que tem hoje, essa guerra na dança aqui no Acre, que eu não entendo. Eu fico no meu canto, eu odeio guerra, odeio briga, detesto discutir. Eu disse: “Lina e aí? Tá linda e tal, eu vou ter neném, me dá

seu telefone?”. Botou num papelzinho, eu larguei lá em casa. Tive o Junior, tava mexendo numas gavetas lá, achei o papelzinho, sem sacanagem nenhuma, veio aquela escola vermelha, rosa, eu dando aula, a Lina dando aula, eu fazendo o que eu gosto, a Lina fazendo, a gente seguindo juntas, e eu liguei pra ela: “Lina, vem aqui em casa, vamos conversar”. Ela: “Claro, amiga”. Me levou lembrança, a gente conversou: “Eu tenho uma coisa pra te falar. Vamos montar uma escola de dança?”, desse jeito, na cara dela. “Tá louca? Não, nunca”. “Por quê?”. “Não seguro aluno como você, tuas alunas te amam, você tem essa coisa com as tuas alunas; todo mundo te encontra na rua, é uma paixão, professora Lílian eu te amo e cartinha”. Se você ver o tanto de carta que eu tenho em casa, uma caixa que, se for abrir, não vai dar conta de ler... Ela disse: “Eu não vou conseguir segurar a onda”. Eu respondi: “Eu seguro, eu te ajudo”. Tinha que ser, sabe aquela coisa que você olha e tem que ser? Eu não tinha um tostão, mas ela tinha um cheque, e eu falei: “Então a gente vai montar”. Ela viajou, no outro dia eu consegui a sala; ela deixou cheques assinados, montei, montei o vestiário, lá em frente à Unimed. Eu era louca, ainda sou, apaixonada pela dança. Sempre fui muito dada e eu tinha muitos amigos jornalistas. Encontrei uma amiga, falei pra ela que ia montar uma escola, montei em quatro dias, com cheque naquela época, não sei se tinha fundo, mas eu saí dando. Montei a primeira sala, não deu. A Lina veio, quando olhou: “Caraca, sócia, já estamos matriculando alunas!”. “Já estamos com uniforme. O nome da escola é Dançando no Ritmo, e já tá tudo certo”. E a gente começou a dar aula. A sala não deu conta em 1996. Dava aula, e a Lina também. A gente ficou um mês só, pra ir atrás de algo maior. Um mês a gente pagou todos os cheques e ainda conseguiu alugar no seu Joaquim, que a gente passou quinze anos ali na Valéria Magalhães, 321, Bosque, Dançando no Ritmo. Fiquei com a Lina, a gente se amava. Todo mundo dizia que eu era nervosa e que ela era calma. Não. Eu sou agitada, não sou nervosa. Ela não era calma, ela parava. Foram doze anos de um casamento perfeito. Eu nunca discuti com a Lina, ela nunca discutiu comigo, a gente nunca divergiu; ela olhava pra mim, sabia o que eu tava pensando, eu olhava pra ela e sabia o que ela tava pensando. Nosso primeiro espetáculo, “Meu Brasil Brasileiro”, em 1997, eu mandei o cara fazer o painel. Achamos um cara que foi aluno do Rivas Plata, que trabalhava na Fundação Garibaldi Brasil. Eu desenho, faço uns rabiscos, todos os meus cadernos têm tudo, eu penso numa coreografia, eu desenhava, pensava numa coreografia, eu desenhava, escrito tudo errado, escrevia na borda, no papel higiênico, na conta do restaurante, no papelzinho do cartão de crédito. A Lina pegava e fazia o roteiro do espetáculo inteiro, ela decifrava o que eu escrevia. Eu lembro que no espetáculo de 2000, “De Rio Branco para as Ruas da Broadway”, a gente colocou um avião, uma escada, as comissárias desciam e sapateavam. A Stephanine Ricciardi, hoje em dia tá na Alemanha, fez oito anos de aula comigo, ela é a uma grande bailarina do mundo; o Airton Junior foi do meu projeto; a Lívia e a Angeani, que deram entrevista, foram minhas alunas; a maioria das pessoas do Acre foram minhas alunas, e as que não foram, foram alunas de minhas alunas. Eu lembro que, nesse primeiro espetáculo, eu fui dar uma entrevista na TV Acre; quando eu cheguei, não tinha uma onça, não, tinha um elefante sem tromba, pintando de onça. A Lina chegou na minha frente; pra eu não ver a onça, ela disse: “Sócia, só olha pra mim. Promete pra mim, não tem jeito, vai ter que ser assim”. Eu disse: “Não vai ser assim. Então não vai ter espetáculo. Tu me conhece, sabe como eu sou. O que aconteceu? Alguém machucou?”. Na época, era a Lívia, outra Lívia, a Camila, que

vieram da Corpo e me acompanharam, as alunas me acompanham ao longo da minha vida profissional... Quando eu vi aquela coisa, gorda, parecia um elefante, em cima de um pau, eu fiz um escândalo. Ele veio na minha frente falando espanhol que eu não entendia nada. Eu falei: “Não. Você tá entendendo? Não quero esse elefante, olha que o desenho que eu recortei. Eu quero essa. Se vira, eu não quero. E você tem duas horas pra fazer essa onça igualzinho, senão eu vou cancelar o espetáculo”. Em quinze minutos, ele transformou o elefante em onça. Fizemos espetáculos lindíssimos... Já coloquei fogo, já coloquei avião dentro do teatro.

Pesquisadora: Foram oito espetáculos?

Lílian: Com a Lina? Não, foram nove. Meu primeiro sem ela foi o “Peter Pan”, eu quase não consegui fazer. Eu chorava direto no salão. Era a cara dela, eu não tinha o apoio dela, ela me ouvia, me escutava, eu chorava. Se eu falar demais eu vou chorar, pode chorar? Eu não conseguia fazer nada, começava a coreografia e chorava, as meninas me abraçavam. Foi embora que o marido teve que ir. Foi uma separação horrível, foi uma coisa horrível, uma dor terrível, eu não conseguia dar aula. Passei dois dias sem trabalhar, as minhas alunas foram lá em casa, e eu meio deprê, sempre fui dorminhoca. Chegou lá em casa um monte de aluno, o Sidney, o Mike, um monte dizendo: “Professora, a senhora consegue. A gente vai ajudar a senhora, a senhora é a Dançando no Ritmo, a senhora fez tudo isso”. Eu só tava assim porque não conseguia fazer o final, que no final, em todo espetáculo, a gente batia as mãos e terminava e vestia uma roupa igual. Saía do Teatrão chorando, não era charme, era que a gente era muito amiga. Já pensou tu viver nove anos com a pessoa, tu fazer bolo e café pra ela? A gente era tão unida, ela ia pro supermercado e ligava pra mim: “Sócia, o cheiro-verde tá tão lindo. Eu vou levar pra ti”. Era uma coisa... Meus alunos se uniram, fizeram uma coisa lá em casa, e eu fui pro teatro. Cheguei lá, o Sidney sentou comigo e disse: “Professora, a senhora consegue. Faça, vou lhe ajudar”. Era um silêncio mórbido. A Luana, que vai ser professora agora na École de Danse, me apoiou muito. Ela disse: “Eu tô com a senhora. Eu vou colocar a música, a senhora vai sentar, a gente vai apagar a luz e vamos fazer o final”. A Kelly também me ajudou muito. Apagamos a luz, e eu botei a música. Não deu nem cinco segundos, e eu me levantei. Meu marido tava lá no cantinho, e eu disse: “Que mulher sou eu? Vou fazer, sempre fui eu quem fiz. Gente, eu vou fazer, põe a música”. Colocaram a música, e eu fiz. Foi o final mais lindo que eu fiz na minha vida. Todo mundo chorou, foi aquela coisa... Lembro da Geani correndo, ela era a Sininho, corria, fazia um pique; foi o começo do meu fim como sociedade. Perdi a sócia, ganhou outra sócia, a Sônia, que era secretária. A Lina vendeu a parte dela pra ela, e veio várias crises, que eu não conseguia. Eu conseguia; dava aula, mas, dentro de mim, eu achava que não era capaz, não me conhecia como quem eu sou hoje, confiante, sei do meu trabalho, sei quem sou e de que sou capaz. Me deixei ser levada por pessoas que não sonhavam o mesmo sonho que eu. Isso durou uns oito anos.

Pesquisadora: Mais oito anos? Com quem de sócia?

Lílian: Mais oito anos com Sônia e Lara. Eu era apaixonada pela Lara, a Sônia era estranha, não era minha amiga, não se posicionava como sócia, só ficava na secretaria, não entendia nada de dança. Eu não tinha menor apoio, mas eu fiz. A Lara

era sócia, mas era muito nova, era minha aluna e professora, era sócia só de nome; no começo ela era muito nova, dava aula. Mas eu sempre fui muito criteriosa. Passou o tempo, aconteceram as coisas, e parei, encerrou. Não vou mais trabalhar com dança. Em 2014, fiz uma carta, mandei pra Sônia, não falei com minhas alunas, não tive coragem. Elas falaram que eu tava doente, depois eu falei pra Sônia falar a verdade, que eu não tava doente e que ia postar no Facebook. Sofri muito nessa saída da Lina até 2014. Fofoca, traição, aluno saindo de escola, indo pra minha, falando mal delas, saindo da minha e falando de mim pra elas, e eu no meu canto, fazendo espetáculo bombando, casa cheia, esgotando ingresso no primeiro dia de venda esses anos todos. Mas, do outro lado sofrendo, não tinha sócia, não tinha amiga, não tinha nada. Minha secretária me traía, era um inferno. Sei nem se posso falar isso aqui, mas é a minha vida, não é mentira. Desisti, por que quem que consegue trabalhar? Já deu aula de balé? Ou tu concentra no aluno ou você é um péssimo professor. Eu sou daquelas insuportáveis, eu sou chata; se eu ver um erro, eu paro a aula. Não me importo com tempo. Balé não dá pra ser assim, balé tu tem que dar aquilo naquele dia; se não der doze barras no ano, a bailarina não vai conseguir o desempenho que tem que ter pro final do ano, não consegue. As minhas alunas me chamam de chata porque eu não gosto de internet, eu gosto das aulas que mandam pra mim agora em *pen drive*. Eu tenho ainda as fitas de VHS, eu tenho um aparelho de VHS com a televisão lá em casa, que o meu marido já quis jogar, e eu não deixo. Que eu tenho uma pilha de aulas minhas que eu fazia e aulas de estudo. Sofri muito nessa época, fui podada, fui criticada pelas pessoas que me cercavam, fui violada nos meus sentimentos; fiquei tão mal que fiquei doente, fiquei com a tal da síndrome do pânico e ansiedade patológica. Meu cabelo descolava do couro cabeludo. Minha aluna que é médica me disse: “Professora, eu lhe conheço desde os três anos de idade. A senhora tá doente, tem que ir no médico”. Aí me levou no Doutor Marcos Araripe, um doce, me ajudou muito, me deu remédio pra transtorno obsessivo compulsivo e um remédio pra ansiedade. Eu só ficava deitada e levantava pra ir dar aula. Eu só conseguir viver dentro de quatro paredes dentro de um salão de dança, com música de balé, *jazz* e *sapateado*. Quando eu saía, não conseguia comer, não conseguia dormir, não conseguia trabalhar, não conseguia dirigir. Quando eu tava pra ir pra escola, que eu trabalhei num estúdio aqui da cidade, o Gabilí, a Gabi foi minha aluna e me convidou pra trabalhar com ela. Eu tava doente, ela via que eu não era a mesma. Me ajudou tanto... O último espetáculo que eu fiz na Dançando no Ritmo, se não fosse ela, eu não tinha conseguido fazer. A Gabriela Taveira, que é dona do Gabilí, se não fosse a Gabi, eu não tinha conseguido fazer o “Meninas”. Ela pagando, providenciou sandálias pra mim, que eu não tinha condições emocionais pra sair; me levava pra lanchar, me levava pra casa, que eu não tinha condições de dirigir. Ia nas entrevistas comigo, foi o meu apoio. Se não fosse ela, eu teria saído antes. O “Meninas” foi lindo: tinha fumacinha saindo da casa, tinha um poço puxando água, um varal de roupa. Foi lindo. Tinha contemporâneo também. Eu tinha esse problema com contemporâneo, que tem uma pessoa aqui no Acre que chegou pra salvar um monte de menino pequeninho, que não conseguia levantar, menina, uma profissional da UFAC sem igual. Mas eu tenho onze meninos e um segredo: não conheça a professora da UFAC. Ela pega meninos pra fazer contemporâneo, e eles se apaixonam, e eu morro [risos]. Eu tenho um ditado lá na École de Danse, de não conhecer o contemporâneo. Todos conhecem, mas eu não deixo fazer aula, senão eles vão sair do balé [risos]. A Gabi

foi maravilhosa, não tenho palavras, queria poder homenageá-la, queria fazer algo em homenagem a ela. Ela me chamou pra ser sócia, foi. Só que ela investiu muito dinheiro, e eu não tinha dinheiro; a escola de dança tava fechando. Enfim, a Gabi me ofereceu pra trabalhar com ela, é lindo o Gabilí, que escolhi as cores, ajudei tudo. Trabalhei um ano com ela, mas não consegui mais, pedi demissão. Meu marido não queria que eu trabalhasse lá, fui contra ele. Toda briga que a gente tinha era sobre isso, que eu não tinha que ser calda, tinha que ser cabeça. Coisa de crente, ele é pastor, o meu marido. Mas eu gostava de trabalhar lá, eu amo a Gabi. Não era a mesma coisa, ela não entende de dança, ela entende de administração, ela é uma excelente administradora. Um belo dia, meu marido chegou e falou que não. Eu já tava bem, meu cabelo tinha parado de cair, sem a síndrome. Tô ótima, não tenho medos, tanto é que eu tô aqui; meus medos são desconhecidos, são imaginários. Cheguei a perguntar se eu era louca pro médico. Ele disse: “Não, a senhora não é louca. Que a senhora tá perguntando se a senhora é louca”. Ele disse que tinha uma surpresa pra mim: ele vendeu dois terrenos que ele tinha e fez, ele que desenhou, não teve arquiteto, engenheiro, só depois pra assinar a obra, meu marido fez o projeto, e o filho dele fez a logo. Ele chegou à noite no domingo, botou o projeto na mesa, o dinheiro inteiro numa caixa de sapato, quarenta mil cada terreno vendido, o desenho da escola, o nome da escola, o contrato de aluguel... Acabei abandonando ela. Não foi porque eu quis... Na hora que eu pedi demissão, eu disse: “Olha Gabi, eu vou sair que meu marido tá montando uma coisa pra mim. Ele quer desde o começo, você sabe”. Ela não fez a menor questão. Eu achei que ela ia dizer: “Não, Lílian. Vamos juntas, vamos continuar”. “Tava tudo bem”. Nossa, eu fiquei mal, aí que eu me senti sem valor. Boa, sem *stress*, sem síndrome do pânico, me senti nada. Falei: “Não vou ser hipócrita, não, Gabi. Não é legal, não tá tudo bem”. Me redimi à minha insignificância, vi que eu não era o que pensava. Aqui eu vou em algum canto, todo mundo me endeusa como melhor professora de dança no Acre, a que formou um monte de gente no Acre, faz os espetáculos que lota, que não têm ingresso, e a dona da escola que eu trabalhava disse que tava tudo bem! Poxa, ela não gosta de mim. Eu saí chorando, fiquei muito mal; falei com a secretária, ela disse: “Tá tudo bem, Lílian, vive a tua vida”. Como tá tudo bem? A pessoa pedir demissão de uma empresa maravilhosa daquela e tá tudo bem? Nunca faltei, nunca cheguei atrasada, limpava meu salão, tirava lixo, arrumava, que eu sou louca, sempre dei as doze barras. A gente não fez espetáculo porque ela não queria e dava, que eu fazia das tripas coração por ela, e tá tudo bem? Tem alguma coisa errada, não tá tudo bem. Meu marido perguntou: “E aí? Como a Gabi ficou?”. Eu disse que não: “Ela disse que tá tudo bem”. “Ela falou isso pra você? Então tá, tudo bem”. Me levou pro espaço, já tava quase tudo, lindo, cento e vinte metros quadrados de salão, com barra, piso flutuante, com espelho, com som ambiente, tudo lindo, um retrô, meio contemporâneo. A recepção tem mais de oito metros de profundidade, com televisão a cabo, com internet; o vestiário tem nove metros por oito de fundura, com chuveiro, banheiro masculino e feminino, enorme; bancada pra estudo, com luminária – é uma coisa louca. Do rústico com o contemporâneo, dos anos 60, é uma coisa linda. Ele criou o nome, a única coisa que eu fiz foi a letra. Em 1996, seu Edson Caetano, que era o nosso fotógrafo, agora o seu Freitas, que é o único que sabe fotografar a mim, eu tenho cinquenta e um anos, eu tô cheia de rugas, quero envelhecer com rugas; eu uso cremes, mas eu quero envelhecer, mas envelhecer com dignidade, dando aula, quero ser essa pessoa

que eu sou sempre. Eu vou abrir a École de Danse no final de maio agora, com um único salão de cento e quatro metros quadrados. A Luana vai ser professora, que é minha aluna, vai continuar fazendo aula, tá fazendo um curso pra dar aula pra *baby class*; o Jairo, que é meu aluno, vai dar aula pra preliminar, aquelas meninas de dez, onze anos que nunca viram balé, vai dar só os primeiros toques, passar pra mim fazer o restante. Vou trabalhar das duas até às dez da noite, é o que eu gosto de fazer. Tem uma coisa na minha vida, que vai ter lá, vai ser um plástico adesivo na parede com todas as fotos do meu primeiro espetáculo, de cada aluna que eu tive; uma parede de quatro metros por cinco de altura de foto.

Pesquisadora: Quais grupos ou espetáculos foram importantes para o cenário da dança nos últimos vinte anos?

Lílian: Todos os espetáculos da Dançando no Ritmo, é marco. Quando me encontram na rua, esses dois anos que eu não fiz espetáculo, falam: “Professora, cadê a senhora? Que o melhor espetáculo é da senhora?”. Eu tô sendo soberba, não, é que eu faço o que sei e sei o que faço. Mas tem uma pessoa que entrou aqui, que veio de gaiata, fazer um negócio meio louco aqui na Universidade do Acre, que ela roubou a cena do povo aqui do Acre. Não tinha, não, pessoal não sabia nem o que era contemporâneo. Ela fez uns espetáculos lindos aqui. Eu fui assistir o primeiro e fiquei louca: “Quero conhecer essa mulher”. Só que aqui no Acre tem essa coisa, ninguém deixava eu chegar perto dela e ninguém deixava ela chegar perto de mim, que sabia que, se a gente se unisse, o negócio não ia prestar pro Acre. Como aí aconteceu, tu abriu. Eu cheguei em 82, fui eu com meu riozinho, aí tu chegou e puxou o braço do rio. Dentro desse aqui, tinha umas pessoas que abriam um mês uma escola, tem gente que faz um pouco de aula e abre outra escola. Acho que o único problema é esse, é falta de formação. Tenho uma entrevista no meu celular, que a Stephanie sempre manda. Vocês sabem que eu fui medalha de ouro na China? O Acre concorreu com o mundo inteiro. São Paulo, Rio de Janeiro, Estados Unidos, Canadá, Rússia, e eu fui medalha de ouro em 2008. O embaixador da China queria que eu morasse lá, pra trabalhar com dança lá. Tá louco? Não vou nunca.

Pesquisadora: Explique melhor esse prêmio.

Lílian: Eu fiz um contemporâneo louco, com balé, *jazz*, sambado, com boi-bumbá, misturei tudo, com bandeira. O menino não sabia nem se ajoelhar pra segurar na mão da menina, com vinte dias eu botei ele pra dançar. Foi um grupo de dezesseis alunos.

Pesquisadora: Da Dançando no Ritmo?

Lílian: Não. Da Dançando no Ritmo só tinha duas; o resto a gente catou do estado, que tinha que ser do estado, e eu fui a escolhida, fui contratada pelo governo, pelo embaixador da China no Brasil.

Pesquisadora: Há quantos anos atua com a dança?

Lílian: Eu nasci com a dança. Com três anos já fazia aula, mas, aqui no Acre, eu tô há trinta e cinco anos e vinte de escola. Vou fazer o vigésimo, e espetáculo não vai parar; a Dançando no Ritmo era minha. Não vou fazer o primeiro espetáculo da École de Danse, vou fazer o vigésimo espetáculo meu, com a minha direção, com as minhas

coreografias, tudo, sou eu. Meu espetáculo é tão criterioso que eu escolho cor da roupa, escrita, diálogo, músicas da época. Eu fiz o espetáculo “Casa-Grande, Senzala”, a Lívia foi sinhazinha, e a Geani foi escrava; a Geani branca do olho azul, e a Lívia uma negra muito linda, ela tá mais linda do que nunca agora.

Pesquisadora: Você pra esses espetáculos usou algum edital ou apoio nacional?

Lílian: Nunca, eu tinha projetos, fiz por onze anos. Aí vetaram o último ano. Meu projeto era enorme, tinha alimentação, tinha tudo, era o projeto mais lindo. O cara que leu falou: “A senhora vai ganhar com certeza. Olha o tamanho do seu projeto! Tem gente que vem com uma folha aqui”. Eu não passei no projeto porque eu sou funcionária pública municipal, aí não pode mais. A Lívia foi resultado do meu projeto.

Pesquisadora: Além da sua escola de dança, você também atua como funcionária da prefeitura na área de dança?

Lílian: Eu dou aula pela prefeitura de balé e *jazz*.

Pesquisadora: Em projetos sociais?

Lílian: Não, eu sou funcionária da prefeitura. Não funciona mais projeto. Nos centros de convivência da prefeitura... Só que agora eu tô dando dentro da minha escola, que o lugar é mais apropriado, eu tô levando os meninos pra lá. Eu recebo meu salário da prefeitura.

Pesquisadora: Você poderia citar pessoas ou instituições importantes pra criação e formação em dança cênica no Acre?

Lílian: Pra balé clássico, eu. Contemporâneo, alguém que se forme contigo ou tu. Tem uma moça chamada Regina aqui, eu conheci faz pouco tempo, que ela é formada em História e ela dança um contemporâneo meio indígena e ela arrebenta, ela pode formar um povo legal. Ela pode ser uma peça fundamental nesse quebra-cabeça.

Pesquisadora: Como foi o seu processo de formação?

Lílian: Eu fiz os dez espetáculos, mas não queria dar aula. Peguei tudo meu, dei na mão da Lucy; ela pegou tudo, trouxe aqui na faculdade todo meu currículo e me chamou pra ajudar a professora Norma. Eu não tinha tempo, e tinha duas alunas minhas que eram alunas da professora Norma. Ajudei ela nesse sentido. Pra ajudar no curso de educação física aqui, pra entender o que era o balé, começou o curso. Professora Norma trabalha com dança na educação física como ninguém. Fiz vários cursos em São Paulo antes de vir pra cá, fiz no Rio, nos Estados Unidos; na época, que agora não dá não com esse Trump aí. Mas final do ano eu vou pra Alemanha, eu ia pra Rússia, que vieram uns russos pra cá, ficaram lá no Gabilí, eu fiquei muito amiga deles. Eles chamaram pra ir pra lá.

Pesquisadora: Como acontecem as criações com dança na sua escola?

Lílian: Eu odeio internet. Eu não vejo internet, a não ser quando a Stephanie me manda o material, mas eu não consigo ver internet. Estudo pelas minhas apostilas dos cursos, tenho as pessoas do Ceará, tenho a Stephanie na Alemanha, eu tenho em São Paulo um contato, na Petite Danse, que manda apostila. Eu gosto de escrever,

caneta, papel; minha escola vai ter carnê. Eu estudo muito, adoro ler, odeio quem tira coisa de internet. Coreógrafa é você se trancar no seu quarto; escuto uma música, escureço meu quarto, fecho meu olho, fico sentada e vejo a coreografia, de tanto que eu estudo. Não tiro nada de internet, tiro das apostilas, estudo muito... A Lívia era minha aluna, era a melhor bailarina que eu tinha da época; a Geani sempre foi essa mesmo, sempre essa coisinha pequenininha, se aborrecia fácil, a Lívia não. Como professora, não sei nada dela, fui em um único espetáculo, que foi o “Arca de Noé”. Aqui no Acre é assim, tem um monte de escola, tem um aluno meu que fez três meses de aula comigo e abriu uma escola. Falo de mim, do que sei e do que vejo, que as pessoas têm profissão sem formação de dança. Tu tem dinheiro, tudo bem. Vou dar um exemplo: a Gabi teve dinheiro e montou uma excelente escola e tem uns profissionais excelentes; ela tem a empresa dela e bota os profissionais. Agora eu tô abrindo minha escola de novo, École de Danse Lílian Pinho, tô muito feliz de tá aqui. A minha vida é dança, e eu sobrevivi e vou continuar dançando, vou morrer num salão, vou passar mal dando aula. Eu faço assim, eu monto tudo, figurino, faço a pesquisa, procuro tudo, vou na biblioteca. Como eu tenho assessores, eles pesquisam na internet, que eu não quero mexer com internet, eu quero papel; compro livros, vou na Nobel, pesquiso e monto tudo, faço tudo. Faço o primeiro cartaz na gráfica e vou nos meus patrocinadores, já conhecem o meu trabalho, já são os mesmos sempre.

Pesquisadora: Eles pagam por todo o espetáculo?

Lílian: Menos com roupa; figurino são os pais que pagam. Eles pagam sem problema, que o *tutu* é um escândalo. O espetáculo se paga depois, não tiro nenhum tostão do espetáculo. Eu fecho a conta. Uma vez sobraram cento e cinquenta reais, e eu paguei o lanche dos meninos; aí foi assim. Mas sempre é lindo.

ANEXO III – Textos para o livro *De ponta a ponta: cruzando olhares para a dança no Acre,*

CORPO, PERCEPÇÃO, GÊNERO E SEXUALIDADE: EXPERIÊNCIAS DE UMA OFICINA DE DANÇA NA CIDADE DE RIO BRANCO - ACRE

Arnaldo Leite de Alvarenga

Resumo: O presente ensaio procura tecer algumas considerações sobre a experiência de ministrar uma oficina no Projeto *Expressões Contemporâneas: criação e visibilidade* na cidade de Rio Branco – Acre. Embora vigore no senso comum a ideia de que o Brasil é um país muito dançante, o fato é que o exercício da dança, como uma prática cultural em nosso meio, ainda se reveste de uma série de mal entendidos e preconceitos, seja como atividade de lazer ou prática regular profissional. Assim, ganham relevo as questões de gênero face às muitas diferenças sócio-culturais, econômicas e desigualdades regionais que encontramos em nosso país, afastando-se de uma visão generalista, em favor de perspectivas mais específicas e que possam localizar melhor as muitas questões e problemas existentes, sobre os quais levanto algumas questões a partir de autores como LOURO (2004), Andreoli (2010), NORONHA (2005), dentre outros.

Palavras-chave: corpo – dança – gênero – educação – sexualidade

Introdução

Ao receber o convite para ministrar uma oficina na cidade de Rio Branco fiquei muito surpreso pois, além de ter a oportunidade de conhecer um ponto extremo do Brasil onde nunca estive, era a dança o motivo principal do convite: uma experiência de dança no e para o extremo oeste do Brasil. Quem seriam as pessoas? Como seriam as pessoas? Qual a receptividade para uma forma específica de “*Expressão*

Contemporânea”? Perguntas com respostas a confirmar somente *in loco*. A chegada à elevada temperatura local contrastava com o frescor verde da floresta em volta. Essa temperatura elevada se estendia no calor das pessoas, discretamente observadoras, como a inquirir se aquele seria mais um estrangeiro/forasteiro, entre os muitos que circulam por Rio Branco. Quantas representações sobre aquele lugar me passavam pela cabeça! Tantas representações quanto o número surpreendente de pessoas que não eram de lá, mas migrantes de distintas regiões brasileiras e de outros países; quanto gosto pelo concreto em um lugar onde a madeira parece ocupar um lugar de menos importância, como um aparente manancial inesgotável e acessível, uma espécie de bem, que por ser do acesso de todos, parece não ter muito valor.

Em meio à minha estupefação e curiosidade, meu instinto parecia pedir -ou antes comandar- que cada inspiração fosse profunda e a expiração lenta, como a reter algo de um fôlego, daquele ar pujante, mas de um futuro incerto. Mas embora tudo isto me perturbasse a cabeça eu estava ali para por outras questões e elas me colocaram os “pés no chão”.

Pensando uma oficina para Rio Branco

A proposição do projeto propunha uma oficina que relacionasse práticas corporais contemporâneas de criação e que pudesse dar visibilidade tanto a experiências novas para a cidade de Rio Branco, como também nos desse a veros potenciais locais ali existentes. Nesse sentido era importante valorizar a expressão individual dos participantes na criação, aportando, também, aspectos formativos que pudessem ser aproveitados por todos, tendo em vista seus diferentes perfis – todos muito jovens –, seus diversificados percursos estéticos e níveis técnicos. Assim, optei por elementos básicos de informação corporal teórica e prática.

Durante as apresentações individuais que solicitei a cada participante no primeiro encontro com o grupo, foi-se deixando transparecer que a dança entrava em suas vidas como uma forma de arte com capacidade de proporcionar-lhes, por intermédio de gestos e do movimento dançado, a expressão da interioridade de cada um manifestando algo vivido e pensado, suas emoções e sentimentos, entrelaçando o real e o imaginário no tempo, no espaço, nos sons, nos figurinos, dentre outros elementos. Porém, foram ficando claras, também, as facilidades e dificuldades que cada um enfrentava em função do fato de praticarem dança, os muitos conceitos e

preconceitos que permeavam suas falas, evidenciando algumas *marcas culturais*⁵⁰ referentes a estigmas sociais, marginalização, livre expressão sexual, ligadas a questões de gênero, principalmente no cotidiano dos homens dançarinos.

Diante destas constatações reorganizei minha programação, já anteriormente elaborada, e procurei valorizar elementos que pudessem, sem serem explícitos, aproximar os alunos das questões observadas, deixando que naturalmente elas emergissem nas práticas e interações entre eles, sem que ninguém se sentisse especialmente “citado”, mas que de certo modo pudesse se tornar presente, dando talvez, mais significação àquela experiência. Nesse sentido, a partir de Auzubel (1980), podemos inferir que um procedimento voltado para a aprendizagem, para ser significativo, tem como principal variável o que o aprendiz já conhece, ou seja, o conhecimento que está em sua estrutura cognitiva, sendo no processo interativo entre esta bagagem prévia do aprendiz e as novas informações que lhe serão apresentadas, que novos significados e conceitos serão assimilados e apreendidos de forma duradoura na sua estrutura cognitiva e segundo suas singularidades.

Nesse entendimento, propus um exercício no qual todos deveriam caminhar aleatoriamente pelo espaço com a orientação de se olharem e observarem como se efetivava o caminhar dos demais, quais segmentos do corpo apresentavam uma maior mobilidade nesse deslocamento e quais se moviam menos, ou até mesmo permaneciam com muito pouco movimento. Depois de algum tempo o caminhar foi interrompido para uma troca de impressões entre os alunos e suas diferenciadas observações. Repetimos mais uma vez o mesmo exercício novamente paramos para trocar observações. Concluiu-se que a região dos ombros era a que apresentava uma menor mobilidade, na grande maioria dos presentes. Propus, em seguida, que fosse tentada a inserção do movimento dos ombros no caminhar, o que resultou em um grande estranhamento, pois o mesmo parecia forçado e, em alguns casos, levando a uma descoordenação da relação cruzada, presente no caminhar, entre o membro superior direito em oposição ao membro inferior esquerdo e vice-

⁵⁰ NORANHA, Márcio Pizarro. *Imagens do corpo e embodiment das imagens. A circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética)* in *Sociedade e cultura*, v. 8, n. 2, jul/dez. 2005, p. 131-141. Disponível em: <http://revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/1017/1213>

versa. Após novas tentativas e o uso de música adequada ao exercício todos foram chegando a um lugar de conforto – ao longo da semana de aulas, a repetição desse exercício foi tornando natural a permissão do movimento inserido –, deixando-se mais a vontade com ele. Mas onde pretendo chegar com este exemplo? Bem, para muitos daqueles alunos, caminhar e deixar que os ombros se movimentassem em consonância à coordenação motora humana adquiriu, em suas falas, as mais diversas significações levando a considerações que oscilavam desde a aceitação à recusa completa; do sentir-se bem até a impressão de que “todo o mundo” olhava para eles; do ganho de leveza no caminhar até a possibilidade de que correriam o risco de serem considerados afetados – como um trejeito desnecessário – nesse caminhar, e principalmente os homens, terem sua masculinidade posta em dúvida. Tudo isto gerou um debate muito profícuo e revelador de como cada um se percebia, bem como a partir do receio frente a um possível olhar do outro e das interpretações daí resultantes. No cerne destas discussões estava presente uma série de representações sobre o que se permite ou não aos gêneros masculino e feminino, explicitados por seus corpos em movimento, uma forma de perceber mais atentamente o caminhar de cada um, pois nem era um movimento propriamente de dança.

Como comenta Louro (2004), o corpo é o local de inscrição dos discursos e das representações culturais e que posicionam os sujeitos em lugares sociais específicos por meio da construção de diferentes marcas corporais. Nesse sentido, pode-se associar, segundo Albright (1997), que todo um senso de vida estabelecido em torno de distinções corporais relacionadas ao gênero, à classe, à etnia, à geração, à sexualidade marcam as pessoas uma vez que esses movimentos, gestos e posturas corporais diferenciam-se culturalmente em cada uma dessas identidades sociais.

No Brasil, embora as práticas de dança sejam muito difundidas e o país ser considerado, no senso comum, como um país dançante, torna-se comum a associação entre dança e falta de masculinidade, ou seja, a associação da dança à homossexualidade. Por outro lado, esta ideia não se apresenta da mesma forma para as relações femininas com a dança, como nos coloca Andreoli (2010), citando Rogers (2006), que nos atenta.

(...) para o fato, por exemplo, de as mulheres dançarem juntas e não despertar o mesmo temor que o fato de homens dançarem juntos desperta. Assim, é com o interesse de sustentar um modelo hegemônico de masculinidade e também de sexualidade, o modelo

heterossexual masculino, que a sexualidade, na dança, é elemento de hierarquização e regulação de gênero. A partir daí, surge a noção de que homens que se aproximam da dança não são totalmente homens.

Desse modo, embora aqueles jovens estivessem inscritos na oficina e disponíveis para a experiência de uma prática corporal de dança, esta não se revelava como isenta de uma série de problemas de aceitação, estereótipos, representações e conflitos com familiares, frente a uma possível opção dos seus filhos e filhas pela dança como profissão. Nesse sentido, poder fazer aulas de dança pareciaser mais um “prêmio temporário”, como uma atividade passageira, do que alguma outra possibilidade.

Pode-se dizer que a condição de artista traz consigo a fantasia – aos olhos da sociedade – de um mundo maravilhoso e cheio de experiências excitantes, sendo também, por outro lado, um desconforto para as famílias que esperam profissões mais seguras e rentáveis para seus filhos, longe das ideias de devassidão e promiscuidade que sempre acompanharam a profissão. Para as mulheres, dançar sempre foi uma possibilidade interessante na sua educação, pois deixava-as mais graciosas (e mesmo desejáveis) aos olhos de pretendentes interessados, sendo que, hoje em dia, a variedade de outras possibilidades de contato entre os sexos, deslocou essa importância de uma estética menos frágil e delicada, para uma outra mais vigorosa e de musculatura mais desenhada das academias de ginástica e musculação. A cultura do corpo nos séculos XX e XXI trouxe um novo status social ao próprio corpo, e não especificamenteporintermédio da linguagem artística que o corpoutiliza para se expressar.

Porém, toda esta questão não se limita a localidades específicas, mas apresenta-se em lugares que a valorização da arte da dança como escolha profissional, é uma tradição, como a Rússia, como diz o diretor da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil Pavel Kazarian: “Ainda há preconceito em qualquer lugar do mundo (...) inclui mesmo a Rússia, famosa por revelar bailarinos como Nureyev, Vasiliev e Baryshnikov e por sua dança folclórica, na qual a figura masculina tem evidência”⁵¹.

Fazendo frente a esta realidade adversa, no entanto, temos exemplos muito inspiradoresque vêm de diferentes lugares do mundo como, por exemplo, a

⁵¹KASARIAN, Pavel. <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/danca/danca-e-coisa-de-homem-sim-senhor,ee9a10044fcbc410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html> Acesso em 14/09/2017.

experiência do refugiado palestino Ahmad Joudeh⁵² na cidade de Damasco, capital da Síria. Embora apoiado pela mãe, ele dançava escondido do pai e temia a reação dos amigos. Após uma apresentação na TV do seu país, passou a ser ameaçado de decapitação pela milícia terrorista Estado Islâmico e teve sua conta no Facebook hackeada e em que publicaram uma foto sua com a inscrição “procurado”, além de enviarem mensagens com ameaças de atirarem em suas pernas. Em suas palavras:

“Fiz uma reclamação à polícia, mas ninguém se importou. Então fui a um tatuador e pedi que escrevesse ‘dance ou morra’ atrás do meu pescoço, exatamente onde eles me cortariam (...) Tudo bem, venham e me matem”.⁵³

Contatado por um cineasta holandês que fez um documentário sobre sua vida, Ahmad Joudeh recebeu um convite de um diretor de uma companhia holandesa, com quem passou a trabalhar. Mesmo tendo que deixar o seu país, Ahmad realiza o seu sonho.

Não chegamos a viver uma situação extrema como a que transcrevi acima, pelo menos no que diz respeito à dança, mas ainda há um caminho a ser percorrido no sentido de uma aceitação plena dessa arte como profissão em nosso país.

Avalorização do papel masculino na dança e de sua dignidade como profissão decente cresceu ao longo do século XX na pessoa do grande bailarino russo Vaslav Nijinsky; excepcionalmente a partir dos anos 60, com Rudolf Nureiev e nos anos 70 com Mikhail Baryshnikov – ambos da extinta União Soviética –, que aportaram uma outra qualidade técnica e expressiva às performances masculinas do balé, bem como outros nomes ligados às estéticas da dança de expressão alemã e moderna americana, como Kurt Joos, Harald Kreutzberg, Ted Shaw e José Limon, entre outros, ampliando-se ainda mais no campo da dança contemporânea nas últimas décadas do século XXI, como Jérôme Bel, Dominique Mercy, entre outros.

Porém, se tal acontece no campo do *grand monde* da arte da dança, no cotidiano das pessoas, um filho bailarino, ainda pode trazer muita dor de cabeça para seus pais. Aos homens cabem mais as práticas de luta ou do esporte, pois as representações do masculino colocam-no no lugar da força, onde a atividade e a

⁵² BERCITO, Diogo. *Minha História Ahmad Joudeh*, 27. in Jornal Folha de São Paulo domingo, 3/09/2017.

⁵³ Ibidem.

imposição necessária de uma maior agressividade, justificam a inadequação, para o homem, dos movimentos refinados e graciosos de muitas formas de dança. É assim que ganham um diferente destaque as Danças Urbanas, cujos movimentos, com todas as suas variações de estilo, parecem preservar de certo modo a masculinidade de seus executantes homens, havendo até um certo estranhamento – da parte dos homens – quando mulheres executam estas danças.

Mas com todas estas questões, o fato é que novos jovens desejosos de assumirem a dança como forma de expressão artística e profissão não param de crescer, encorpando o número de brasileiros internacionalmente reconhecidos e exemplos vitoriosos, entre alguns exemplos: Rodrigo Pederneiras (Grupo Corpo), Henrique Rodovalho (Quasar Cia. de Dança), Jomar Mesquita (Mímulus Cia. de Dança), como diretores e coreógrafos; os intérpretes Thiago Soares (Royal Ballet de Londres), Rui Moreira (Cisne Negro, Grupo Corpo, Cia.SeraQuê?), Marcelo Gomes e Irlan Soares (American Ballet Theatre, Nova York), Denis Vieira (Staatsballet de Berlim), entre muitos outros nomes.

Frente a tais fatos, ganham, então, forte relevo as ações como as do projeto *Expressões Contemporâneas: criação e visibilidade*, uma vez que além de fortalecerem todos aqueles que já têm a dança como prática inserida no seu cotidiano, incentivam outros a seguirem caminho semelhante, seja pelos contatos efetivados ou pela descoberta de novas possibilidades e formas de atuação. Por outro lado, o registro destas experiências solidificam, no tempo e na história de nosso país, as muitas iniciativas semeadoras da dança contribuindo para a diminuição de diferenças nos modos de compreensão sobre o fazer dança, além de incrementarem trocas e diálogos.

Vida longa e boa viagem ao projeto e que o mesmo possa reverberar nas sucessivas gerações daqueles que trabalham pela dança no Brasil.

BIBLIOGRAFIA:

ALBRIGHT, A. *Choreographing difference: the body and identity in contemporary dance*. Hanover: University Press, 1997.

ANDREOLI, Giuliano Souza. *Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural in Conjectura*, v. 15, n. 1, jan./abr. 2010.

AUSUBEL, David Paul; NOVAK, Joseph D., HANESIAN, Helen. *Psicologia Educacional*. Rio de Janeiro: Interamericana, 1980.

BERCITO, Diogo. *Minha História Ahmad Joudeh*, 27. in Jornal Folha de São Paulo domingo, 3/09/2017.

LOURO, Guacira L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

KASARIAN, Pavel. <https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/danca/danca-e-coisa-de-homem-sim-senhor,ee9a10044fcbc410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html> Acesso em 14/09/2017.

- NORONHA, Márcio Pizarro. *Imagens do corpo e embodiment das imagens. A circulação da imagem corporal em uma perspectiva histórica (artística) e antropológica (estética)* in *Sociedade e cultura*, v. 8, n. 2, jul/dez. 2005, p. 131-141. Disponível em: <http://revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/1017/1213> Acesso em 14/09/2017.

Reflexões sobre as memórias de uma dança em Estado de Espírito

Soraia

“Não é da memória e da sensação que se forma sempre em nós a opinião espontânea criação e refletida?” Sócrates

Realizar a oficina "Dança e Atualização" dentro do projeto "Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade" no período de 11 a 17 de setembro de 2016, no teatro de Arena do Sesc na cidade de Rio Branco foi uma experiência ímpar.

Por primeira vez no Estado do Acre e na cidade de Rio Branco pude entrar em contato com a cor e o calor local, e ver de perto o projeto realizado pelo SESC Acre, muito interessante e profícuo. Ao perceber e sentir a realidade das pessoas envolvidas na oficina tive a dimensão real da delicada e sensível curadoria do evento, ficou clara a preocupação com a formação de artistas e professores de dança da região. E com certeza o objetivo de ampliar o horizonte de informações sobre a dança contemporânea que acontece em outras regiões do Brasil foi atingido, não só pelos vários esforços realizados pela curadoria atenta, como também pelas parcerias realizadas para o desenvolvimento das várias etapas do trabalho. O qual agora desponta com mais um fruto na organização desta publicação, em que gentilmente foi convidada a participar e registrar minhas impressões.

A escolha da minha oficina foi claramente focada na peculiaridade dos temas cristãos abordados em alguns dos meus trabalhos. Rio Branco apresenta uma grande parcela de artistas da dança formados pelos projetos dessa arte desenvolvidos em igrejas cristãs. E com certeza, como em várias outras regiões do Brasil, o papel dessas instituições cristãs tem sido fundamental na atualidade, tanto no sentido de formação, quanto de proporcionar a produção de espetáculos e o desenvolvimento de habilidades corporais tão necessárias à essa arte. A curadoria do projeto achou interessante que temas cristãos estivessem presentes em minha obra sem que essa estivesse vinculada a nenhuma igreja específica, tal fato poderia ser interessante como ponto propiciador de debates, diálogos e trocas de informações. E realmente fiquei muito feliz com a maturidade artística e profissional do grupo envolvido e com as trocas realizadas.

Agora revendo as minhas memórias posso refletir as trocas realizadas e compreender mais amplamente a curadoria do projeto. Entre os participantes das oficinas vários eram cristãos, e esse tema esteve presente o tempo todo. Muitas perguntas me foram feitas, e ficaram muito interessados no fato de eu levar a minha experiência com a produção de temas bíblicos na dança fora do ambiente religioso (sem o apoio espiritual e econômico naturalmente encontrado nessas entidades) e mostrar a possibilidade da realização desses temas na amplitude de uma produção mais acadêmica/artística por excelência, inclusive concorrendo a editais públicos e sendo selecionada. No percurso da minha caminhada artística, embora tenha tido um percurso religioso pessoalmente, não desenvolvi a minha obra nesse ambiente e nem aí encontrei um respaldo específico para o desenvolvimento da mesma. E também ao falar no ambiente acadêmico de temas bíblicos, como por exemplo eu costumava iniciar as minhas aulas, no primeiro dia de aula na pós-graduação, sobre o primeiro capítulo de Gênesis e citar alguns versículos bíblicos como Gênesis 1:1-5 para exemplificar a dificuldade da criação, e que Deus era o artista maior por excelência, pois criou todas as coisas, e mesmo ele teve que fazer a separação entre trevas e luz, entre caos e ordem para gerenciar a sua obra. Nesse sentido sempre visitei a fonte bíblica como um rico manancial para os desdobramentos metodológicos da criação em arte, especificamente a dança e a pintura. E muitas vezes nas aulas práticas, exemplificava a pausa de um movimento ou outro com a metáfora de uma oração. Mas nesses casos também aconteceram algumas dificuldades, pois o ambiente acadêmico, laico por excelência encontra as resistências eventuais de outras culturas pessoais religiosas e isso em si já é um gerador espontâneo de polêmicas entre as narrativas e mitos religiosos pessoais. Mas para além de toda a questão religiosa o que sempre me interessou na bíblia foi a questão humana e suas projeções místicas desdobradas na própria humanidade, e o que disso resulta como vértice motivador motor.

O tema bíblico esteve presente principalmente em dois momentos de minha criação artística: no mestrado com o trabalho Profetas em Movimento do qual resultou o desenvolvimento de um espetáculo que teve várias edições no decorrer de uma década (de 1996 a 2006), a edição do Livro Profetas em Movimento publicado pela Edusp/Imprensa Nacional em 2001, e o livreto catálogo/DVD publicado pelo CDPDan (Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança/CEN/UnB) em 2006, por ocasião da edição desse espetáculo apresentado no Teatro Nacional de Brasília no mesmo

ano; e No Princípio (projeto desenvolvido em 2010), o qual também teve a edição de um livreto catálogo/DVD do espetáculo pelo CDPDan. O tema religioso também inspirou mais sutilmente o meu projeto 21 Terras, de 2012, o qual constou de duas exposições de quadros, realizadas nos SESC de Taguatinga e do Setor Comercial Sul de Brasília, a apresentação de um solo de dança e a realização de uma trilogia de videodança, com a participação de skatistas e dançarinos de HipHop (ver videodança em: http://youtu.be/4T_Oai9JA-c; solo de dança: http://youtu.be/3VJQ-T_hrpc). Em 21 terras cito versículos bíblicos tanto no texto do livreto catálogo produzido quanto nos quadros pintados para a exposição e motivadores de todo o projeto.

No artigo O TEXTO BÍBLICO NO TRÂNSITO DA DANÇA: Profetas em Movimento na cena, publicado pela revista Moringa - Artes do Espetáculo (UFPB), v.4, p.77 - 91, 2013, faço uma reflexão sobre o tema da presença do texto bíblico no percurso cênico do espetáculo *Profetas em Movimento* o qual interage dança, escultura, música e literatura com a transposição para a cena do conjunto escultórico dos Profetas do Aleijadinho, dos evangelistas da catedral de Brasília, obras de Athos Bulcão, diferentes estilos de dança e referências bíblicas do Velho e do Novo Testamento como fonte de inspiração para a criação cênica. http://www.youtube.com/watch?v=e_w-X2MUCiU.

Nesse texto saliento que a perspectiva do texto bíblico o qual permeou toda a construção narrativa simbólica do espetáculo não é inédita. Como podemos observar, no decorrer da história da dança encontram-se vários trabalhos de referência a esse texto clássico da cultura religiosa ocidental, desde a Idade Média passando pelo Renascimento, do balé moderno à dança moderna. A estética e a dramaturgia do balé bíblico é uma questão ambígua, mas oferece uma grande oportunidade para se verificar a questão da atitude devota ou mesma cética a qual mobiliza o imaginário do coreógrafo. Loie Fuller e Maude Allan introduziram temas bíblicos em suas danças. Loie Fuller desenvolveu seu solo *Salomé* em 1895 e em 1911 a dança de Miriam. Maude Allan causou um escândalo internacional com sua *Visões de Salomé* em 1907. Também Ruth St. Denis e Ted Shawn sujeitam suas criações à temas bíblicos como *Salomé*, de 1948 entre outras. George Balanchine criou o seu *Filho Pródigo* para a companhia dos Balés Russos dirigida por Diaghilev. Também os expoentes da dança expressionista como Harald Kreutzberg e Kurt Jooss também trataram temas bíblicos em suas coreografias. Martha Graham, Jose Limon, Lester Horton, Anna Sokolow e

vários outros coreógrafos trataram temas do antigo e do novo testamento em suas narrativas de dança.

A dança moderna tem em si uma forma profética, desde temas como *O Filho Pródigo* e *Jó*, os quais foram muito utilizados como referências de danças modernas e que trazem em si uma reflexão profunda das qualidades proféticas não só em coreógrafos como Martha Graham e Kurt Jooss como também em coreógrafos mais contemporâneos como Paul Taylor e Twyla Tharp. Algumas artes são religiosas no estilo, mesmo que o assunto não seja religioso e algumas outras não são religiosas no estilo, mas expressam a fé bíblica. O antigo testamento também tem se mostrado em diversos tempos uma fonte importante de temas, religiosos ou não, para o exercício da dança em diversas nacionalidades. Nos Séculos XVII e XVIII as escolas Jesuítas, como o exemplo da escola Louis le Grande em Paris, usaram o teatro e o balé como parte integrante da educação global. As peças eram apresentadas em latim e para não tornar profano o material bíblico apresentado introduziam-se interlúdios de balé entre os atos das cenas bíblicas, como metáforas e alegorias. A história de Salomé no início do século XX foi motivo de criação de coreografias, o protótipo da mulher fatal e sensual esteve presente nos gestos de Loie Fuller (1895/6), Maud Allan (1907/8), Tâmara Karsavina (1913/14), Ida Rubinstein (1908) e Ruth Page (1940).

No caso dos Profetas em Movimento busquei no repertório simbólico tradicional dos profetas bíblicos, novas substâncias simbólicas. Quando se concebe os Profetas como uma forma capturada em uma postura estática (Profetas do Aleijadinho), está se apontando para uma correlação entre a semântica do significado e a semântica do significante, cuja união equivale ao sentido global do "Ser Profético". Deste modo, é coerente pensar que o sistema de signos originais (as esculturas, o texto religioso) e a sua tradução para outro sistema de signos (a dança) é possível na medida em que os elementos formativos das respectivas linguagens formam um sistema de duas equações simultâneas. Embora difiram entre si, os valores absolutos dos elementos simetricamente correspondentes, numa e noutra equação, têm o mesmo valor relativo. É esse valor relativo que faz desses elementos, operadores poéticos para além do seu valor absoluto, ocorrências visuais específicas de cada linguagem, específicas e simultâneas.

A dança, como em outras artes, se alimenta de "metáforas" para o desenvolvimento de sua expressão criativa. E é na metáfora do silêncio, da forma

teatral “estática”, nas esculturas proféticas observadas, do adro barroco de Congonhas ao adro modernista de Brasília, que o antigo e o novo em comunhão se expressam nos bailarinos/observadores dos *Profetas em Movimento*. Desse modo, o corpo em trânsito, de significação estético/religiosa, assume a mediação, por meio da dança, da atualização da vida psíquica de suas personalidades plasmadas em informações indicativas de esforços passados.

O dualismo é característica barroca, no confronto de temas opostos: amor-ódio, vida-morte, juventude-velhice, no qual muitas vezes encontram-se também presentes o heroísmo, o ascetismo, o misticismo e o erotismo. Essas características muitas vezes estão ligadas à representação de temas religiosos como o martírio e da penitência, ligando sempre o céu e à terra, o sobrenatural ao natural, o eterno ao efêmero, Deus ao homem. Essas dualidades barrocas, revividas mais tarde pelo Expressionismo, à maneira dialética, não se anulam mutuamente, mas sim se complementam num movimento espiral de ascensão, de evolução. Tal fato torna-se completo e complementar com a presença do novo, das referências visuais modernistas brasilienses, um desdobramento e evolução abstrata de toda a massa em transe do barroco.

Segundo Ivo Storniolo a bíblia é um conjunto de livros, “uma verdadeira biblioteca” que narra a história de pessoas que tiveram um encontro com Deus e com a sua ação, encontro realizado através da vida e da história e que tem dois pontos fundamentais: “mostrar quem é Deus e mostrar quem são os homens” (STORNIOLO, 1986, p. 9). Essa fonte de histórias do homem é riquíssima de imagens potentes para as experiências cênicas do corpo e permeou a minha específica vivida em torno desse tema. *Profetas em Movimento* mobilizou com intensidade todos os meus sentidos corpóreos, além da complexidade espiritual do tema a que me propus como desafio de criação e de motivação profissional. Meu corpo como passagem dos profetas, seja pela dansintersemiotização (termo utilizado para definir a minha teorização do processo de tradução intersemiótica pelo olhar da dança, no caso dos *Profetas em Movimento*), seja pela dansintermediação mais ampla (da dança permeando as outras linguagens da cena), foi muitas vezes o Significante Flutuante que ultrapassa o campo semântico, assim como pontua José Gil em seu trabalho sobre *As Metamorfoses do Corpo*.

Atualmente tenho me dedicado ao desenvolvimento do conceito das sinergias mnemônicas na dança. Existem vários níveis estéticos/mnemônicos no arranjo da informação preservada em cena e suas novas configurações propostas, assim como nos problemas da conservação e difusão das mesmas. O patrimônio das memórias pessoais revisitado no processo criativo, do ponto de vista do seu contributo tanto na gênese do gesto expressivo primordial quanto na composição da argamassa do produto cênico final, edifica o legado da informação estética da dança para futuras gerações. Possivelmente a sinergia dessas forças mnemônicas da criação em dança podem ser favoráveis à difusão e potencialização de informações pessoais e coletivas, revivendo e atualizando a vitalidade das mesmas na expressividade da obra.

Um dos aspectos importantes na criação artística impregnada com registro de memórias que podemos destacar é a presença do “mito da origem”, conforme estudado pelo pesquisador Mircea Eliade. Esse mito merece ser observado, mesmo em uma sociedade laica, como a nossa. Podemos inferir que ele é derivado da potência original expressiva despertada pela sinergia mnemônica. Segundo o estudioso a ideia de que um remédio não age, a menos que sua origem seja conhecida, é muito difundida nas culturas por ele analisadas. Assim um de seus postulados é que nesses grupos não se pode realizar um ritual, a menos que se conheça a sua origem. Aqui vale ressaltar a letra de um canto xamã destacado por Eliade: “(...) se não se sabe de onde vem a dança não se deve falar a respeito. Se se ignora a origem da dança não se pode dançar” (Eliade, 1972, p.20)⁵⁴. Nesse sentido, parece interessante trazer para o nosso estudo esse paralelo com o mito de origem, para a arte da dança, de caráter mais contemporâneo. Não podemos esquecer que um dos conceitos e aplicações associados ao termo sinergia é quando existe a associação concomitante de vários mecanismos com funções que contribuem para uma ação coordenada. Mas para ocorrer a sinergia o efeito resultante dessa ação tem um valor superior a atuação individual dos dispositivos sem um objetivo comum previamente estabelecido. Assim como no uso medicinal a ação combinada de dois ou mais medicamentos resultam em um composto com efeito superior a mera soma dos medicamentos individualmente. Desse modo, caso não aja antagonismos a reciprocidade produz a potencialização das individualidades, ou seja, o efeito

⁵⁴ ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: editora Perspectiva, 1972.

sinérgico ocorre quando drogas interagem de forma a ampliar um ou mais dos seus efeitos. Nesse sentido a própria sinergia parece associada às memórias pessoais, na medida em que uma mnemônica serve como gatilho de associação e memorização, basicamente intersemiótico.

O espetáculo *No Princípio*⁵⁵, de 2010 (ver imagens desse trabalho em: <http://cdpdan.blogspot.com.br/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00-08:00&max-results=5>), leva em conta o Mito de Origem atualizado na arte da dança. Esse trabalho, foi a tentativa de desdobrar em cena alguns temas dessa arte na contemporaneidade. Uma das questões primordiais foi a inserção do espaço teórico/prático da dança realizada pelo CDPDan na universidade em uma pesquisa artística em cena. Tal pesquisa buscava diluir as fronteiras entre dança, teatro, literatura, imagem, memória, novas mídias. *No Princípio* teve como argumento o primeiro capítulo do texto bíblico de Gênesis, no qual cada dia da criação foi interpretado por um dos artistas convidados. Durante o espetáculo cada bailarino criador falou através de seus gestos e expressões cênicas, de sua trajetória e de seu credo como artistas dedicados à linguagem da dança em uma metaretrospectiva cênica.

Nesse trabalho participaram os artistas pesquisadores do CDPDan, alunos de mestrado, doutorado e iniciação científica e convidados especiais. A diversidade de idades, experiências e vivências desses artistas com a linguagem da dança e suas memórias (acervo de registros pessoais de suas artes) foi a matéria prima do espetáculo. Desde a presença de Ana Macara (artista convidada, pesquisadora e professora da Faculdade de Motricidade Humana de Lisboa), cuja história está marcada por referências europeias; a história da diretora Soraia de professora, orientadora, bailarina e produtora desse trabalho e todas as suas conseqüentes escolhas (desde dançar o primeiro dia da Criação para ir motivando o grupo no entendimento do processo do espetáculo); o Alexandre Nas, que de engenheiro ambiental, funcionário público a bailarino de um grupo profissional de dança em Brasília, tece suas histórias memórias em cena; a Laura Virgínia diretora do Margaridas (grupo de dança experimental e contemporânea de Brasília), e suas proezas criativas de infinitas criaturas; a Yara De Cunto (artista convidada), a

⁵⁵ Com o patrocínio do FAC (Fundo da Arte e da Cultura do GDF) e dirigido por Soraia Silva, *No Princípio* (espetáculo/documentário) foi apresentado nos dias 23, 24 e 25 de junho de 2010, no teatro SESC Paulo Autran- Taguatina, DF.

adolescente bailarina que aos 72 anos brilhou em cena, com a intensidade dos luzeiros de uma experiência em dança desde os seus 12 anos de idade, quando então esteve dançando no *Ballet do IV Centenário* de São Paulo; a Zou Mi, chinesa com a sua juventude e beleza de uma milenar estética oriental, com sua coragem ancestral ao se aventurar em terras estrangeiras (sem domínio do português) e que vitoriosamente conclui seu mestrado no Brasil levando na bagagem além da nova língua a experiência dessas trocas cênicas; a Sabrina Cunha, na época recém chegada de 5 anos de práticas da dança Butô na Itália, e desdobrando o seu doutorado no estudo das imagens e suas metáforas em movimento. Duas perguntas foram geradas para fomentar o espaço da expressão individual no processo de criação dos bailarinos: 1- quais foram as referências de movimento, ou coreográficas que marcaram a sua trajetória na dança? 2- Como você percebe a metáfora do seu dia de criação no livro de Gênesis transposta para a sua própria vivência enquanto criador de movimento expressivo?

Essas perguntas foram respondidas pelos artistas, em cena e no livreto do espetáculo: “Quando danço Deus gosta de criar formas e preencher os meus espaços vazios iluminando-os de vida” Soraia Silva (1º dia); “O ar é o Espírito e separa a água celestial da água terrena. A dança é a expressão corporal que veio do Espírito” Zou Mi (2º dia); “O ser humano é um espaço de possibilidades entre a vida e a morte sobre a terra. A dança é expressão do ser humano nesse espaço e além” Sabrina Cunha (3º dia); “A dança é a luz como aspiração- um caminho – uma referência- conduzindo para a plenitude do ser humano” Yara de Cunto (4º dia); “Antes um animal – sou Ser humana animal – meu corpo DANÇA e multiplica minhas criações que são pequenas criaturas reais de Deus.” Laura Virgínia (5º dia); “Da idéia a conformação, dual e complementar, que se re-cria no movimento, disseminando a inspiração primordial...” Alexandre Nas (6º dia); “O início é o momento da geração, é o que nos empurra para o futuro, nos faz viver”. Ana Macara (7º dia).

Essa experiência foi um encontro na poesia da dança entre música, memória, corpos em movimento, imagens de arquivo, animação cenográfica computacional, iluminação e figurino. Cada bailarino pode entrar no seu universo criativo e começar a desenvolver suas ideias coreográficas, musicais e de figurino juntamente com o músico e a figurinista. Durante o espetáculo foram realizadas duas projeções: a animação cenográfica (em uma poética tecnológica da atualidade), e as projeções de

partes do memorial/documentário de cada bailarino criador (ver imagens em: http://cdpdan.blogspot.com.br/2010/05/cdpdan-apresenta_28.html).

Desse modo investimos no espaço da memória pessoal atualizada na cena, ou seja, a retomada de lugares expressivos, em registros do passado, projetando nossas percepções atuais no confronto de vários níveis de depoimentos estéticos no quadro cênico. Aqui a dansintermediação ganhou status de poética, na mediada em que os arquivos pessoais se tornaram revisitação e presentidade no jogo de interação da imagem exibida e o movimento do bailarino.

Algumas pesquisas em arte na atualidade têm se preocupado com a gênese da criação, observando nesse processo a origem das potencialidades criativas realizadas na obra. Para Rosana Van Langendonck, pesquisadora que utiliza no seu método a Crítica Genética transposta para os estudos da criação em dança⁵⁶, “a gênese bíblica, os estudos cosmogênicos da física e os estudos genéticos da biologia dizem respeito às questões do nascimento, da emergência e da elaboração de algo que necessita de leis para seu desenvolvimento e ao seu caráter de transmissibilidade” (2004, p.17). Langendonck observa também que teorias como a do Big Bang, sobre a origem do universo, distribuídas nas diversas áreas do conhecimento, lançam luzes sobre os estudos genéticos da criação artística na medida em que as simetrias quebradas no instante do *Big Bang* assemelham-se ao estado pré-criativo da mente do artista.

Refletindo agora as minhas lembranças das experiências compartilhadas com o grupo participante da oficina "Dança e Atualização" dentro do projeto “Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade” na cidade de Rio Branco no Acre, retomo as minhas sinergias mnemônicas sentidas de cada participante. Nelas pude perceber potencialidades, desafios, impasses e construções. Suas potencialidades de memórias, pois a memória como método investigativo na dança tem sentido na medida em que se pode falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo o

⁵⁶ Langendonck esclarece que a crítica Genética nasceu oficialmente em Paris – França, em 1968, no “Institut des Textes et Manuscrits Modernes- ITEM”, do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) e como metodologia, a procura interrogar o processo de criação artística e compartilhar com o artista o segredo deste processo. LANGENDONCK, Rosana Van. A sagração da Primavera Dança & Gênese. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

momento em nosso futuro, conforme apontado por Bergson⁵⁷. Para ele o progresso da matéria viva consiste no desenvolvimento de um maior número de centros superiores com mais vias motoras. Nessas vias uma mesma excitação irá propor à ação uma escolha, ampliando desse modo as possibilidades do movimento no espaço, com uma tensão crescente e concomitante da consciência no tempo. Nesse sentido, a consciência tem, não apenas por sua memória das experiências antigas, mas retém cada vez melhor o passado para organizá-lo com o presente numa decisão mais rica e mais nova (Bergson, 2006, p.290). As memórias pessoais, marcadas nos corpos, nas mentes e nos espíritos em movimento dos corpos presentes nas oficinas conectadas com o passado mais recente das vivências propostas no projeto são as potencialidades em desafio de memórias mais distantes. Esses desafios são as bases para os futuros constructos teóricos e práticos advindos dessa cidade, cujo Estado de Espírito guerreiro com certeza edificará sobre seus impasses, como nos tem mostrado sua história geral, e agora no âmbito da dança.

⁵⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 84.

Desafios da gestão, intercâmbio e experiência da dança no Norte

Fabiano Carneiro¹

Este texto surgiu a partir da experiência ocorrida em 2015, quando fui convidado a falar para artistas e gestores na cidade de Rio Branco, dentro da programação do projeto *Expressões Contemporâneas Criação e Visibilidade* promovido pelo Serviço Social do Comércio no Acre (Sesc/ AC) e que teve a curadoria da professora Valeska Alvim.

Estar em Rio Branco em contato com o público da Dança era muito saboroso para mim, de um sabor comparável aos afetos regionais do meu imaginário - o açaí, o tacacá etc. Mais que tudo, o encontro seria uma grande chance de apresentar um balanço detalhado da minha atuação à frente da Coordenação de Dança da Funarte e de como ampliamos a nossa relação com o Norte do país.

Neste ano de 2017 completo 26 anos como gestor público na área da Cultura, nos primeiros 15 anos com uma visão regional (venho de Porto Alegre-RS), a partir da atuação direta na gestão dos espaços municipais, e nos últimos onze anos, sob a ótica da coordenação de dança da Funarte, tendo como preocupação cada vez mais premente descentralizar a realização dos projetos, identificando pontos de carência e direcionando as suas ações a partir desses dados. Explico: em 2012, a Coordenação de Dança debruçou-se sobre os números do Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna, em uma minuciosa pesquisa numérica sobre os caminhos da dança. Vimos que a maioria esmagadora dos espetáculos gostariam de mostrar os seus trabalhos no eixo Rio/São Paulo/ Minas Gerais. Readequamos, como resposta, o Prêmio de Circulação de Espetáculos, com uma bonificação para grupos que quisessem viajar pelas regiões menos procuradas, ou seja, os grupos de outras regiões que quisessem ir para o Norte, por exemplo. No ano seguinte, o perfil do prêmio ficou diferente, com um aumento de 130% no número de projetos inscritos que pretendiam circular pela região Norte do Brasil. Outro desdobramento positivo da iniciativa é que pudemos ocupar os espaços das redes SESC e SESI, além dos teatros municipais, com a programação das produções contempladas pelo prêmio.

Vale acrescentar que, além dos espetáculos, os projetos normalmente levam oficinas, workshops, debates e outros, oferecidos de graça às comunidades. Criou-se

a partir daí um verdadeiro circuito de projetos contemplados que desejavam circular pelos estados do Norte do Brasil.

O conhecimento “*in loco e in foco*” têm pautado a nossa gestão. É no conhecimento pessoal, no compartilhamento das experiências, nas discussões e nos debates que apoiamos a formulação do nosso plano de ação. Estar presente é uma das minhas atribuições como gestor cultural e a partir desta aproximação ter subsídios para a criação de políticas públicas que estejam em consonância com as especificidades de cada uma das regiões do país.

Através do colegiado setorial de Dança, órgão consultivo vinculado ao Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC), tive a oportunidade de participar de intensas discussões políticas onde diretrizes foram traçadas, levando em consideração a diversidade da cultura nacional. Um ponto recorrente em todas as discussões é o custo amazônico, onde este custo é entendido como um fator que onera as iniciativas culturais em função da logística e questões geográficas da região. Nos últimos anos a presença de integrantes do Norte fazendo parte do colegiado setorial de dança trazendo para o debate assuntos regionais vem sendo uma constância. Neste sentido o estado do Acre vem se destacando pois possui entidades representativas como o MODA (Movimento de Dança do Acre), que reúne artistas locais para discussões em torno de assuntos direcionados à dança, e através de uma participação efetiva tem garantido a sua representação dentro da macro região do colegiado.

Ainda sobre o Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna: considero o mais importante projeto da Funarte para a área. Foi criado em 2006 e se destina a patrocinar a criação artística em dança — montagens coreográficas, videodança, instalações, performances, seminários, festivais, etc — e a circulação de espetáculos em todo o território nacional. Ele é dividido em três categorias: atividades artísticas, circulação e novos talentos (criado em 2011), esse último contemplando artistas e coletivos com até três anos de atividades na área. Uma peculiaridade do Klaus Vianna é que, além de grupos, companhias e cooperativas, podem se inscrever pessoas físicas, com projetos para a área. Além desse aspecto, os próprios produtores e artistas brasileiros do segmento consideram o prêmio um incentivo fundamental para a efetivação de ações da dança no país, muitas vezes sendo o único fomento existente para a dança no município e no estado. Resultado de um trabalho de muitos anos, hoje, o prêmio beneficia iniciativas de todas as regiões brasileiras.

Um exemplo de projeto contemplado pelo prêmio foi o seminário *História da Dança no Acre: compor afetos, traçar alianças e descobrir caminhos*, contemplado na edição de 2015 e que teve uma série de desdobramentos que vem rendendo frutos até os dias de hoje.

Um grande desafio é a possibilidade de conseguirmos um número significativo de projetos inscritos no estado do Acre. A partir destas inscrições, será possível gerar indicadores e um panorama para a construção de políticas públicas específicas a serem desenvolvidas nesta região.

Ao longo de 10 anos da existência do prêmio, através de análises anuais com um recorte específico para o estado, constatamos que 98% das inscrições são oriundas da capital, Rio Branco, o que demonstra claramente a necessidade de descentralização das ações, atingindo as produções de outras cidades.

Neste sentido, para que estes números sejam revertidos e tenhamos um alcance cada vez maior fica evidente a necessidade de alinhamento entre gestores municipais, que estão mais próximos dos artistas e instituições com programas que já são consolidados.

Infelizmente nos dois últimos anos (2016-2017) não foram realizadas novas edições do prêmio, em função da falta de disponibilidade orçamentária por parte do Ministério da Cultura deixando uma lacuna no fomento e na circulação da dança regional e nacional.

Dentro da região Norte, projetos que envolvam a integração, circulação e o intercâmbio de artistas dos 7 estados nortistas ainda são muito pontuais, percebe-se aí uma carência de trocas entre a dança local. Vale destacar iniciativas que são impactantes para a região tais como: os microprojetos da Amazônia Legal, gerenciado pela Funarte voltado ao financiamento e intercâmbio de pequenas e médias produções da região Amazônica e o Amazônia das Artes projeto do Sesc que contempla a circulação de diversas manifestações artísticas fora dos grandes centros urbanos.

Programas de capacitação como oficinas, workshops e seminários com periodicidade constante e que envolvam tanto as cidades do interior quanto a capital, são alternativas para fortalecer e acentuar a participação de profissionais, companhias em diferentes ações da dança.

O projeto *Expressões Contemporâneas Criação e Visibilidade*, reflete um exemplo de oportunidade de profissionais da mais alta qualidade de diferentes

segmentos da dança, oriundos de várias partes do Brasil estarem em constante troca de conhecimento com os artistas acrianos.

Tenho participado frequentemente de comissões de curadoria de projetos de dança em diferentes regiões do Brasil, analisando e selecionando projetos, fica perceptível que cada região tem as suas particularidades. As produções locais refletem diretamente a política pública de dança que vem sendo desenvolvida e acredito que somente através de programas continuados específicos para a região e que tenham disponibilidade orçamentária é que poderemos impulsionar a produção local de dança.

É fundamental que cada uma das esferas - Município, Estado e União - possam traçar programas para que a dança seja, de fato, estimulada.

Outro ponto que me chamou a atenção nessa coleta de dados e de experiências foi a carência de espaços culturais públicos que contemplem a Dança em sua programação. Esta deficiência acontece em âmbito nacional, mas fica ainda mais evidente no Acre: a quantidade de equipamentos culturais públicos disponíveis é ínfima e os poucos que existem se quer atendem as necessidades básicas do segmento.

Em virtude disso, grande parte dos espetáculos de dança produzidos nesta região, e mesmo algumas produções nacionais, acabam procurando espaços alternativos e privados para mostrar sua arte.

Um aspecto que gostaria de destacar é o fortalecimento das danças urbanas na região Norte do Brasil. Durante minha estada em Rio Branco pude acompanhar o trabalho de grupos de dança da linguagem do *Hip Hop* formados por jovens bailarinos. Grande parte destes grupos têm uma interlocução importante com outros grupos da mesma linguagem na Bolívia, participando de coproduções de espetáculos e festivais realizados em território boliviano. Isso não apenas demonstra a força e a importância da articulação como reforça que caminhos já foram traçados e mesmo com todas as adversidades encontradas, é possível estabelecer a conexão com a cultura de diferentes países. Fica claro um potencial e a qualificação destas produções com a percepção de um aumento frequente de público e do surgimento de jovens criadores.

Por fim, acredito que estamos iniciando a jornada para a descentralização de ações voltadas para a Dança onde os desafios são muitos, mas tenho a convicção que oportunizar a capacitação para gestores (públicos e privados), produtores, artistas e demais integrantes da sociedade civil por meio de diferentes modelos de formação,

contribuem para o empoderamento popular da política e gestão cultural frente à diversidade, pluralidade e particularidades deste universo, transformando a cultura em uma ferramenta efetiva de desenvolvimento econômico e social.

O processo de formação em dança E o enfrentamento à colonialidade dos saberes do corpo

Renata de Lima Silva⁵⁸

Introdução

A discussão sobre os processos de formação em dança requer uma reflexão sobre a concepção de corpo atribuída à cada estética de Dança, construída a partir de determinados padrões e referências éticas, técnicas e epistemológicas. Isso pra dizer que, assim como não existem danças neutras ou universais, também não existe um corpo que simplesmente dança, isento de qualquer posicionamento político ou construção identitária. Todavia, é possível e frequente que tal posicionamento não necessariamente seja consciente e crítico no sentido de representar uma escolha, pois da mesma maneira que a maioria da população brasileira é falante da língua portuguesa sem a ter escolhido e nem ao menos ter conhecimento da existência das 274 línguas indígenas⁵⁹, a linguagem do corpo na dança também se consolida como uma cultura atravessada por forças de poder. E nesse jogo, a exemplo do português, imposto como língua oficial do Brasil, as referências européias de dança também tem lugar de destaque.

Podemos melhor compreender esse fenômeno a partir das discussões de Anibal Quijano (2008) sobre colonialidade do poder:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na posição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social cotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América (QUIJANO, 2008 p. 74).

Mas como a colonialidade do poder age sobre dança e o que isso tem a ver com o contexto de Rio Branco ou o projeto Expressões Contemporâneas? Bem, primeiramente é importante reconhecer que as relações de poder da colonialidade perpassam indubitavelmente o corpo, uma vez que o corpo implica a pessoa,

⁵⁸ Professora adjunta da Universidade Federal de Goiás. Doutora e Mestre em Artes pela Unicamp e graduada em Dança pela mesma instituição. Líder do grupo de pesquisa Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22.

⁵⁹ Os resultados do Censo 2010 apontam para 274 línguas indígenas faladas por indivíduos pertencentes a 305 etnias diferentes (<http://indigenas.ibge.gov.br/estudos-especiais-3/o-brasil-indigena/lingua-falada>)

conforme observou Quijano (2008). E se o corpo é o próprio enunciado da dança, neste contexto, ocupa dimensões simbólicas expressivas para se compreender e analisar as diversas relações entre corpo e cultura.

O modo de produção e entendimento do conhecimento pelas vias do projeto da colonialidade é, pelo seu carácter e pela sua origem, eurocêntrico, pois a medida que é “denominado racional, foi imposto e admitido no conjunto do mundo capitalista como a única racionalidade válida e como emblema da modernidade” (QUIJANO, 2008, p. 74). Essa noção de modernidade diretamente vinculada ao capitalismo ecoa culturalmente em muitos lugares do Brasil e, como pudemos observar em Rio Branco, como um sinônimo de sofisticação, que no contexto da dança cênica diz respeito a dançar *jazz*, balé clássico e sapateado.

A despeito das relações históricas que podem ser tecidas acerca das relações do *jazz* e do sapateado com a cultura negra norte-americana, nos contextos aqui tratados, essas danças aparecem um tanto quanto destituídas dessa herança, isto é, embranquecidas.

Desta maneira, é importante observar que o eurocentrismo não é então uma perspectiva cognitiva dos europeus nem tão somente dos dominantes do capitalismo mundial, e sim também participa do conjunto dos educados sob a sua hegemonia (QUIJANO, 2008).

Nesse sentido, é interessante observar, ainda recorrendo a Quijano (2008), que uma das implicações intersubjetivas da hegemonia do eurocentrismo no paradigma capitalista/moderno é a invisibilização e/ou a redução dos saberes das populações colonizadas à condição de saberes inferiores e atrasados, de indivíduos rurais e iletrados. Parece-nos que essa perspectiva explica o descaso da dança cênica com as manifestações tradicionais expressivas e, por outro lado, a valorização das estrangeiras.

No contexto deste artigo, o termo *dança cênica* diz respeito não apenas às expressões e o movimento cultural de dança voltado para a arte do espetáculo - que por sua vez envolve uma delimitação-relação espacial, conceitual e comercial entre artistas e platéia, - mas também contextos de formação em dança em escolas, academias, clubes e universidades.

Ao denunciar o modo como a colonialidade do poder age sobre a cena de dança, não pretendemos desconsiderar a importância do *jazz*, do sapateado, do balé clássico e de diferentes escolas da dança moderna norte-americana ou europeia na

história e no cenário da dança no Brasil, em uma atitude protecionista e nacionalista. Por outro lado, é importante deixar claro que a proeminência das danças acima citadas em relação às danças de matrizes africanas e indígenas é fruto de uma política racista, já que o marcador 'raça/etnia' é uma das égides em que se ampara o eurocentrismo.

Neste sentido, destaca-se a importância no contexto cultural, político e pedagógico do Projeto Expressões Contemporâneas: Criação e Visibilidade, de Rio Branco, engajado em uma proposta de formação em Dança numa perspectiva plural.

Entre tantas referências, linguagens e metodologias de trabalho em dança que esse grupo participante do projeto teve acesso ao longo do projeto, o presente artigo discute a presença da cultura negra na formação em dança contemporânea frente à invisibilidade que essa cultura ocupa na história e no cenário da dança cênica em muitos lugares do Brasil.

Compreendendo que referências da cultura afro-brasileira na formação de bailarinos da dança contemporânea representam uma possibilidade de enriquecimento e complexificação dos aportes técnicos e poéticos dessa arte, bem como um enfrentamento a colonialidade e o racismo neles implicados, optamos, em expor na primeira pessoa, as impressões decorrentes dessa experiência ímpar.

Por uma dança de identidade negra: relato de uma oficina

Conhecer o Acre foi, sem dúvida, uma grande oportunidade de ampliar minha percepção sobre o Brasil. E que agradável surpresa foi encontrar um grupo volumoso e comprometido com a sua formação em Dança. O que levei para compartilhar é um pouco do que venho fazendo e estudando nos últimos anos - uma dança de identidade negra. Mas que dança seria essa? Dança afro? Dança Popular? Dança Negra-Contemporânea?

Permita-me, para responder essa questão retomar um pouco de minha trajetória na dança. Apesar de em algum momento a imagem de uma bailarina de tutu rosa ter passado por minha mente como a referência de dança, me percebi dançando mesmo foi no fundo de quintal em rodas de samba, embora naquele momento não pudesse dimensionar a importância que aqueles momentos de lazer teriam sobre meu entendimento sobre cultura negra e popular. A essas experiências somaria duas outras fortes referências: o envolvimento posterior com o movimento Hip Hop e os sons e imagens advindos do terreiro de umbanda da família.

A vivência na cena do Hip Hop ampliou minhas noções sobre consciência negra e a problemática do racismo e, por outro lado, a percepção da dança como algo que embora se praticasse por prazer havia um compromisso com o mostrar, o exhibir, daí a necessidade de estudo, ensaio e aprimoramento.

No contexto religioso do terreiro da umbanda, onde pude acompanhar a prática de meus familiares, fui sensibilizada por meio do movimento corporal articulado com a magia do ritual, em que o corpo adquire contornos de arquétipos de ancestrais brasileiros - caboclos, boiadeiros, pretos-velhos, pombas-giras e exus que anunciavam no corpo e na musicalidade a dimensão estética da ancestralidade.

Essas vivências culturais estimularam o meu desejo por buscar a arte do movimento como campo de atuação profissional e isso já se apresentava claramente atrelado a uma necessidade pessoal de afirmação de minha identidade de mulher negra como posicionamento político na luta anti-racista. É em meio a essa busca que entra em minha vida a Capoeira Angola e a Dança Afro como espaços/tempos de “empoderamento corporal” e logo em seguida algumas danças populares brasileiras como o jongo, o batuque, o tambor de crioula, o bumba meu boi, carimbó etc.

Aqui chamo a atenção para essa ideia de empoderamento corporal como um despertar de si para o próprio corpo, isto é, uma consciência de si, uma consciência do corpo atrelada a um processo de identificação social próprio das manifestações culturais que tendem a imprimir em seus fazedores determinadas identificações.

Chego à Universidade, mais especificamente no curso de graduação em Dança da Universidade Estadual de Campinas, com essas marcas no corpo e lá sou estimulada a problematizá-las em busca de uma linguagem própria.

Nessa busca, que não cessa nunca, tiveram dois lugares de aprofundamento, as pesquisas acadêmicas de mestrado e doutorado em Artes e a prática de investigação artística no Núcleo Coletivo 22 que, embora sejam espaços distintos, sempre estiveram imbricados em um processo de retroalimentação. O principal ponto de intersecção entre esses dois espaços são algumas noções conceituais e procedimentos metodológicos, que destaco aqui os principais: Encruzilhada, Corpo Limiar e a Instalação Corporal.

A Encruzilhada, seria um lugar-momento simbólico onde a performance negra tradicional acontece, um espaço-tempo ritualístico em que corpo, dança, música e jogo, em um devir passado e presente, instauram uma dramaturgia da ancestralidade.

Por seu turno, o Corpo Limiar é o corpo que habita e significa a Encruzilhada, que a constrói ao mesmo tempo que é afetado por ela. Um exemplo: a roda de capoeira é uma manifestação de encruzilhada que se materializa no espaço a partir da ação dos sujeitos. Esses sujeitos não são a priori um Corpo Limiar, mas à medida que estes são afetados pelo jogo e pela musicalidade produzida no encontro de sujeitos e vozes, a partir de seus arquivos, repertórios e memórias afetivas passam a fazer parte de um corpo coletivo. Essa coletividade os transformam à medida que evocam não apenas as memórias pessoais dos sujeitos envolvidos, mas a própria ancestralidade da capoeira. Pois, na condição de manifestação tradicional, carregam consigo a força de resistir ao tempo e as diversidades pautadas pela colonialidade.

Ao vivenciar a Encruzilhada e perceber o Corpo Limiar compreendi a potência artística ali impressa em uma performance ritualística. Surge, então, a necessidade de perseguir essa potência no trabalho com Dança, tanto no campo pedagógico como na criação artística.

O caminho encontrado em direção à essa potência artística foi, de um lado, valorizar a vivência em manifestações tradicionais expressivas em seus espaços de acontecimento e, de outro, a partir do procedimento metodológico da Instalação Corporal.

[...] a instalação é vista como um trabalho de consciência corporal e transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em corpo diferenciado. Esse processo envolve o ato e efeito de se aliar à imagem de si a sensação de si através de exercícios que acionam o tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano. Instalar-se, assim, um corpo diferenciado (extracotidiano), que no caso das artes cênicas é a própria possibilidade para o transbordamento de um corpo em arte (SILVA, 2012, p. 125).

Neste caso, a Instalação Corporal funcionaria como um porta de entrada para a capoeira, para continuar utilizando essa manifestação como exemplo. Sim, porque em um contexto original em que a capoeira acontece, os sujeitos envolvidos têm uma motivação identitária para fazer com que a capoeira continue acontecendo. Em uma sala de Dança essa motivação não necessariamente existe e esvaziar a prática da capoeira a movimentos mecânicos não é capaz de contemplar a potência artística do Corpo Limiar.

É então com essas ideias que chego em Rio Branco para trabalhar com a turma do Expressões Contemporâneas. Logo na primeira rodada de conversa me surpreende o fato de pouquíssimas pessoas terem contato com manifestações populares e, mais ainda, o fato de muitas terem tido suas formações em Dança no contexto religioso evangélico. Na verdade, talvez não teria sido uma surpresa, pois esse cenário se repete em outras cidades como por exemplo em Goiânia, onde atuo como professora do curso de Dança na Universidade Federal de Goiás. A sensação é mesmo a de estar de frente para os efeitos da colonialidade do poder materializados na invisibilidade dos saberes populares. E isso significa, na maioria das vezes, enfrentar um desconhecimento que facilmente se transforma em preconceito, sobretudo em relação à cultura afro-brasileira, sistematicamente demonizada pela Igreja Evangélica.

Todavia, o que poderia ser um entrave, na verdade constituiu numa rica e prazerosa experiência pedagógica de descobrir e vivenciar a Dança a partir de outra perspectiva. Após uma rodada de apresentação em que eu pude reconhecer o público, início minha apresentação falando um pouco da minha formação artística e assinalando que minha arte é também o meu manifesto. Compartilho com o grupo algumas produções do Núcleo Coletivo 22 e partimos para a prática, com ginga, jogos, cantorias e outros elementos advindos da contexto da Capoeira Angola, manifestação escolhida como carro chefe dessa oficina. A oficina transcorreu com muitos encantos e quiçá preconceitos que se dissolveram pelo caminho ou ao menos se diluíram. Nem Dança Afro e nem Dança popular, talvez uma Dança Negra-Contemporânea, mas certamente uma dança de identidade negra.

Considerações Finais: Por um corpo plural

A colonialidade do poder que age sobre os corpos que dançam os formata em determinados modelos e padrões estéticos, limitando a própria potência artística desses sujeitos. Parece-me que a oportunidade dos participantes do Expressões Contemporâneas terem acesso a trabalhos de artistas da cena contemporânea com diferentes propostas metodológicas abre outras possibilidades de consciência e expressão de si.

Todavia, é importante ponderar que embora em tese a Dança Contemporânea se apresenta como uma manifestação privilegiada para a democratização das

linguagens da arte, toda sua estrutura, bem como suas próprias técnicas, por vezes são formadas por concepções e epistemologias que tendem a ignorar a diversidade cultural do povo brasileiro. Para enfrentar esse esse risco eminente, elementos da Capoeira Angola foram trabalhados na busca da potência artística do Corpo Limiar e de um alargamento teórico/conceitual do entendimento sobre Dança. Por um corpo plural!

Referências

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In SANTOS. Boaventura de Sousa & MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina/CES, 2009.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo Limiar e Encruzilhadas: Processo de Criação em Dança**. Goiânia: Ed. UFG, 2012.

Encontro de corpos, movimentos da cultura

Valéria Vicente⁶⁰

Em minha prática docente como professora das graduações em Dança e Teatro da UFPB, tenho bastante influência dos escritos da dançarina e pedagoga Isabel Marques. Ao desvendar os processos formativos presentes na produção de dança, Marques (2001) traça correspondências entre os papéis do coreógrafo com o do professor e do papel dos intérpretes com o dos alunos. Assim, evidencia pensamentos tradicionais que tendem a silenciar tanto os estudantes quanto os intérpretes, quando o professor-coreógrafo se coloca como o detentor de saberes a serem depositados sobre os alunos-intérpretes, num processo pedagógico tão bem criticado por Paulo Freire (1996). Sua reflexão e prática a leva a propor a busca de implementação do conceito do artista-docente, aquele que assume o processo pedagógico como um processo criativo - que exige diálogo, construção de conhecimento, conscientização - e que entende o processo de criação em dança como uma possibilidade educacional:

O artista-docente é aquele que, não abandonando as possibilidades de criar, interpretar, dirigir, tem também como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também explicitamente educacionais.” (Marques, 2001, p. 112)

Essa proposição orienta muito de minha prática docente, negociando espaços de criação dentro das disciplinas propostas pela instituição que ensino. Dentro da Academia, esforço-me para não esquecer meu próprio percurso dentro da área da Dança. Um percurso que tem sua origem e ponto de referência no prazer: de dançar

⁶⁰ Valéria Vicente, coreógrafa, dançarina e passista. Professora da Licenciatura em Dança da UFPB e pesquisadoras do Acervo RecorDança (PE). Doutoranda no Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, onde também realizou seu mestrado. Publicou o DVD *Traçados Musculares: saúde corporal e ensino do frevo* (2011) e os livros *Frevo pra Aprender e Ensinar* (2015); *Entre a Ponta do pé e o Calcanhar: Reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife* (2009); *Brincando Maracatu* (2008) e *Maracatu Rural: O espetáculo como Espaço Social* (2005). Co-organizadora do livro *Traçados historiográficos: A dança no Recife* (2016). Na prática de dança, suas pesquisas resultaram nos espetáculos: *Ebulição* (2018), *Re/in-Flexão* (2017), *Re-flexão* (2016), *Frevo de Casa* (2014), *Pequena Subversão* (2007) e *Fervo* (2006).

e de se redescobrir através da dança; que caminha através da prática de diferentes formas de apresentação da dança (folguedos, danças populares e tradicionais, dança moderna e contemporânea), e do questionamento dessas mesmas práticas em busca, por um lado, da expressão individual, e, de outro, da compreensão dos conhecimentos que estão implícitos nessas práticas.

Diferente de um curso de 60 horas, oficinas são encontros intensivos, em que temos mais liberdade formal e de conteúdo. Por este motivo, encaro as oficinas como oportunidade de repensar minha prática pedagógica e sua relação com minhas questões artísticas e políticas. Neste sentido, cada oficina marca um momento de reflexão e movimentação que desejei compartilhar e aprofundar.

Dessa forma, em 2014, propus como pensamento de trabalho para a oficina do projeto Expressões contemporâneas: criação e visibilidade, que conhecer o corpo é conhecer as informações culturais e ancestrais que compõem sua corporalidade. Desde os hábitos cotidianos a heranças ancestrais, o movimento corporal integra diversas camadas de conhecimento e desconhecimento sobre nós mesmos. Fugir, portanto, da compreensão de que precisamos e podemos ter um corpo neutro para dançar, mas ao contrário, entender o corpo como um campo de pesquisa que reúne o pessoal e o social. O corpo em cena é sempre político e histórico. Coreografar é definir qual a história que se quer contar, o que se quer dar a ver e o que ocultar.

Ao mesmo tempo, estava fugindo da ideia de que trabalhar com danças tradicionais significa sempre repassar passos e dinâmicas. Indo além desta forma tradicional de pensar dança e cultura, proponho que a cultura está no nosso corpo e a investigação sobre si pode trazer elementos preciosos para entender e agir no campo da cultura e na prática de dança. Esta proposição nasceu de uma análise de minha própria prática artística, de como pesquisar frevo foi se convertendo em pesquisar o frevo em mim. Para seu um pouco mais precisa, posso contar que meu trabalho coreográfico com frevo teve início em 2005, quando reuni um grupo de artistas para construir uma dramaturgia sobre violência urbana a partir do frevo. Investigávamos se seria possível ver golpes (da capoeira, dos confrontos entre grupos rivais) nos passos de frevo e investigávamos relações entre corpo e cultura a partir do confronto entre situações cotidianas e elementos dessa dança. O espetáculo seguinte foi o solo Pequena Subversão (2007), no qual eu estudo o desequilíbrio no frevo a partir das memórias musculares que meu corpo apontava ao reduzir o tônus muscular e observar os caminhos que o movimento encontrava para evitar a queda.

Posso ver aí o embrião de minha atual pesquisa de doutorado, que já resultou no trabalho artístico *Re-flexão* (2016) e *re/in-flexão*(2017), nos quais revejo movimentos, como os descritos acima, de meus processos de criação com frevo e discuto ideias e tensões que os compuseram. Estava eu, naquele período do curso em Rio Branco, elaborando o projeto que agora desenvolvo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Portanto, enquanto eu imaginava estar revisando minhas estratégias docentes com os artistas de Rio Branco, começava a nutrir minhas danças futuras.

Criação, memória e identidade. Foi este o tema da oficina que ministrei no Sesc de Rio Branco, em setembro de 2014. Três anos depois, escrever um artigo sobre esta experiência é também um exercício de memória e criação, à procura de reconhecer em mim as marcas daqueles encontros com pessoas cuja amizade na rede de computadores dá, vez por outra, notícias de suas trajetórias, mas não o suficiente para dimensionar os desdobramentos daqueles encontros.

Baseada no estudo que desenvolvi com o dançarino e fisioterapeuta Kiran (Vicente e Souza, 2015), a oficina propunha trazer diferentes formas de aquecimento e sensibilização corporal a cada dia. Sempre a partir de improvisações guiadas, o aquecimento buscava ligar desde o início do encontro a preparação corporal com o processo de criação. Em seguida, desenvolvíamos alguma investigação e a reflexão sobre cada prática: facilidades, dificuldades, ideias que surgiram.

Iniciamos com improvisações individuais que visavam identificar as tendências de movimento. Quais são os padrões motores estabilizados pela prática de dança? Como eles foram construídos, com que tipos de dança se relacionam? Qual o impacto da história pessoal e coletiva (os tipos de aulas existentes, os lugares de sair pra dançar) nesses padrões e hábitos? Identificar quais vivências o/a ajudaram a dançar e de que forma?

No segundo encontro, cada dançarino foi desafiado a pensar formas diferentes ou opostas de se movimentar. Ou seja, para cada padrão de movimento, encontrar outro padrão diferente e improvisar com ele. Se meu movimento costuma ser arredondado e usando o chão como principal superfície, como dançar, por exemplo, com movimentos retilíneos e usando minimamente o apoio do chão?

A proposta era desafiar a motricidade estabilizada em busca de um novo conforto no movimento. O que muda? Quais as dificuldades? Que elementos

interessaram neste exercício? O que muda na visão de si? O quão fácil ou difícil é mudar? Que pensamentos e percepções surgiram durante o exercício? Porque mudar? Porque não mudar? Este exercício se desdobrou em outro, em que cada um escolhe o movimento de outro para incorporar ao seu.

Transformar a organização do movimento em seus múltiplos elementos (gestão do peso, variação dinâmica, ritmo, forma, espacialidade) é um exercício de autoconhecimento não apenas da sua corporalidade e forma de improvisar, mas também de escolhas que muitas vezes foram feitas de forma inconsciente. Trazer à consciência, portanto, expande o ato de dançar e coreografar a uma compreensão mais ampla de corpo e movimento.

Morshe Feldenkrais (1977) desenvolveu sua técnica de educação somática baseada na ideia de que movimento, pensamento, sentimento e sensação são partes indissociáveis no ser humano. Portanto, quando se muda o pensamento, os outros três fatores também sofrem modificação. Para ele, mudar o movimento é a forma mais rápida de acessar transformações na forma como pensamos, sentimos e vivenciamos nossas emoções.

Seguindo a pista dos conhecimentos latentes que cada um possui, o terceiro encontro foi voltado para a investigação de memórias pessoais. Escolhi, por afinidade à minha pesquisa com o frevo, o tema alegria. Que momentos em sua história pessoal mobilizam a sensação de alegria? Como essa memória se manifestaria em movimento ou estado corporal?

As respostas individuais foram as mais diversas. Algumas levavam a risos, outras a um sentimento de nostalgia e acolhimento. Muitos levaram a danças comunitárias e religiosas, como quadrilhas e danças de culto afro-brasileiro. Perguntei porque não tinham aparecido memórias da ancestralidade indígena, tão presente nos traços culturais e na história daquele lugar.

E então, o silêncio se fez ouvir, por meio de relatos sobre como as escolas atuam para desqualificar a origem indígena dos alunos. Relatos que não eram do passado, mas testemunhados na atualidade de Rio Branco. Um deles relatava a opressão feita por uma professora, a uma criança filha de indígenas e pudemos perceber que aquela forma de repressão fez parte da vida de alguns dos que estavam na sala. É nossa escolha continuar ou não o processo de silenciamento e opressão cultural que cada um de nós herdamos e vivemos. Tomar consciência é um possível primeiro passo para poder escolher.

Com pouco tempo para adentrar significativamente nos repertórios de movimento das danças que estudo, a escolha do olhar para o corpo como detentor de conhecimento cultural fez aflorar questões importantes e potentes que se materializam em movimento, em corporalidade e em ações.

Quando trabalhamos com danças tradicionais, há muito estereótipo na forma de lidar com o conhecimento de cada dança. É comum serem organizadas como um simples repertório de passos. No entanto, cada dança reúne através dos seus movimentos tradicionalizados informações e conhecimentos preciosos que dependem menos do passo, e mais da gestão da corporalidade, energia e tipos de engajamento com o movimento. Além disso, toda tradição se constitui através da presença individual e por isso o brincante é aquele que compreende tão profundamente a dança que pode se sentir livre e indivíduo num contexto que aparentemente é restrito pelos passos ou pela música.

Do ponto de vista da criação coreográfica, propus que as transformações de movimento e de relação com o movimento desse suporte a escolhas sobre o que se quer falar. Quais são suas questões no mundo? Portanto, as vivências de Rio Branco desejaram ser um encontro para possíveis desdobramentos, guiados pelas escolhas e desejos de cada um.

Outros corpos para a memória: a prática de Acervo

Fizemos, ainda, uma palestra com roda de conversa sobre História e memória da dança. Minha trajetória de formação profissional é de invenção de mundos e de práticas para tornar possível viver de/na e com a dança nas diferentes esferas da vida cotidiana. Sem um curso de formação em dança, fui me construindo intérprete e coreógrafa em encontros como o que o projeto do Sesc propõe. Sem um lugar para estudar a história da dança local e nacional, ajudei a criar um acervo para reunir materiais dos artistas da cidade e construir uma compreensão coletiva da História e importância da dança na cultura local.

Por isso, aproveitamos minha vinda a Rio Branco para apresentar o Acervo Recordança⁶¹, um projeto continuado de pesquisa e documentação da memória da dança local, que fundei em Recife em 2003 e que atualmente atua como um coletivo

⁶¹ www.acervorecordanca.com.br. Para conhecer mais sobre essa trajetória sugiro a última publicação do Acervo (Vicente e Marques, 2016).

de pesquisadores. A apresentação do documentário Encontros no Recife, sobre as ideias do coreógrafo Zdenek Hampl, e explicação da estrutura do Acervo visavam mostrar como estudar a história da dança local lançou novas possibilidades de entendimento do contexto em que eu vivia, das práticas coreográficas e das mudanças necessárias para o crescimento da dança. A dança, como área artística, tem nesta cidade uma história recente e composta por iniciativas pontuais. Fazer crescer o senso de coletividade e os espaços de atuação amadora e profissional foram os desafios que pudemos compreender neste encontro.

O grupo que trabalhei no Sesc/AC era composto por pessoas com muitas habilidades físicas e grande variedade de experiência com dança, corpo, circo e teatro e muito abertos a experimentar e refletir. Claramente, era também um grupo que estava expandindo sua compreensão de dança dentro das atividades do Grupo de pesquisa da Universidade do Acre (UFAC) e daquele projeto do Sesc que conseguia fazer circular na cidade diferentes profissionais da dança. A grande maioria das proposições da aula era desconhecida do grupo e isso me ajudou a ampliar a percepção sobre a força desses procedimentos de investigação na dança contemporânea: exercícios que havia me habituado a fazer e que são potentes para ampliar a percepção corporal e as relações entre corpo, cultura e política. Pude também perceber o interesse pelo aprendizado de danças tradicionais, como o frevo, que terminei incluindo, a pedido do grupo, como aquecimento em um dos encontros.

O Projeto desenvolvido pelo Sesc/AC com a professora Valeska Alvim é bastante relevante no sentido de que oferece espaço e oportunidade de desenvolvimento dos artistas a partir de diferentes referências de dança. Como uma cidade recente, cuja história cultural me pareceu ocultada numa arquitetura que quase sempre não respeita o próprio ambiente e seu povo, o desafio de Rio Branco é se desprender de ideias exteriores sobre o que deve ser uma cidade e aprofundar num entendimento amplo de sua constituição, dando espaço para que escolhas conscientes, inovadoras e baseadas na sua realidade surjam como prática. Nisso, os artistas têm muito a oferecer. Para isso há de se investir em oportunidades de encontros não apenas entre artistas (de dentro e de fora) mas entre as produções e vivências artísticas e a sociedade, em suas diferentes camadas sociais.

Referências:

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo Movimento**: Exercícios fáceis de fazer, para melhorar a postura, visão, imaginação, percepção de si mesmo. São Paulo: Summus, 1977.

MARQUES, Isabel. **O ensino da dança hoje**: textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2001.

VICENTE, Ana Valéria; SOUZA, Giorrdanni G. **Frevo para aprender e ensinar**. Recife, Ed. UFPE; Olinda: Editora Associação Reviva, 2015.

Documentário Zdenek Hampl: encontros do Recife.
<http://associacaoreviva.org.br/siterecordanca/zdenek-hampl-encontros-no-recife-documentario/>

VICENTE, Ana V.R; MARQUES, Roberta R. **Acordes e Traçados Historiográficos**: a dança no Recife. Recife: ed. da UFPE, 2016.

Projeto Jogo Coreográfico: Residência Coreográfica em Rio Branco.

Lígia Tourinho⁶²

O projeto Jogo Coreográfico reúne dança, improvisação e interatividade com base no ato de coreografar e ser coreografado. É uma proposta interativa e divertida sob estrutura e forma de jogo com o objetivo de construir danças. Consiste em uma prática criativa: um processo de criação que não se esgota com o produto, a obra que é o próprio processo, valorizando a experiência viva e a manifestação das singularidades. A ideia surgiu em 2005, como metodologia para a composição coreográfica. Hoje, 12 anos depois, o projeto mantém uma vertente performática - que reúne estruturação de processos de criação, espetáculos, performances, intervenções urbanas - e uma outra vertente artístico-pedagógica com workshops, oficinas e residências coreográficas.

O Jogo Coreográfico é um jogo colaborativo de fazer danças que compartilha com o público a autoria da performance. Pode acontecer livremente, com diversos grupos, reunindo artistas de diferentes formações e especialidades e também não-artistas. Realizou grande itinerância, passando por muitas cidades do Brasil e por algumas fora do território nacional, na Cidade do México (México) e em Montevideu (Uruguai).

Foi a primeira vez que viajei para a Região Norte. O que eu imaginava sobre a região amazônica e sobre o Acre se confrontou com o que eu vivi e experienciei em Rio Branco. Ao chegar no Acre, em sua capital, Rio Branco, deparei-me com um povo hospitaleiro, mas uma cidade ainda muito patriarcal. Percebi o estranhamento dos atendentes quando ia sozinha a algum local para fazer uma refeição ou no café da manhã do hotel - como se não fosse usual uma mulher sozinha hospedada. Encontrei o espaço público extremamente preservado, o que me encantou. Conheci sabores

⁶² Artista do Movimento e pesquisadora das Artes da Cena. Doutora em Artes (UNICAMP), Mestre em Artes e Bacharel em Artes Cênicas pela mesma instituição. Especialista em Laban/ Bartenieff pela Faculdade Angel Vianna (FAV). Analista do Movimento (CMA/ LIMS/ NY, EUA). Professora Adjunta do Departamento de Arte Corporal (DAC/ UFRJ). Idealizadora do Projeto Jogo Coreográfico. Autora de artigos nacionais e internacionais, bem como capítulos em livros e livros no campo das Artes da Cena.

únicos, provei o açaí - que só a região Norte tem e experimentei o prazer do ar puro da proximidade da floresta.

Surpreendi-me ao constatar que o estado do Acre, que abriga tantos povos indígenas, o estado dos seringueiros, a terra da Casa Branca, é também o estado que possui a maior quantidade relativa de evangélicos do Brasil. Segundo a revista Exame, “São Paulo tem mais evangélicos que qualquer outra cidade do Brasil, 2,3 milhões, mas em termos percentuais fica longe de Rio Branco (AC), onde a presença de católicos e evangélicos é quase igual”⁶³. Ouvi relatos de moradores de que não há mais carnaval, e que neste período a maioria da população vai para os retiros evangélicos.

Quanta diversidade! Maior do que eu imaginava.

Foram 20 horas de oficina/montagem distribuídas em cinco encontros, além de uma performance no SESC Rio Branco. Como última ação, realizei uma palestra sobre Dramaturgias do Corpo e Performatividades do Século XX.

A diversidade de grupos e de realidades encontradas na cidade também aparecia no coletivo de artistas que experimentou o Jogo, ela se materializava nas danças e na formação dos artistas que integraram a residência, naquele grupo, composto por pessoas, com diferentes orientações de gênero, maneiras de pensar e atuar no mundo. Alguns vinham de experiências de danças que iam das academias às danças populares, dança do ventre, dança de rua; alguns eram acreanos, outros de fora do estado, outros tiveram sua formação nos ministérios evangélicos. Pessoas de diferentes crenças, de diferentes escolhas de vida, ali reunidas partilhando danças.

A heterogeneidade encontrada neste grupo nos tirou de nossas zonas de conforto, nos permitiu partilhar diferentes olhares e experiências de mundo. Eram artistas de corporalidades e formações diversas e, em geral, com uma habilidade admirável na execução de movimentos. Essa característica nem é um tópico prioritário no Jogo Coreográfico, o processo de partilha é mais valorizado do que a habilidade em executar o movimento do outro. Mas essa era uma característica daquele grupo, que surpreendentemente capturou minha atenção.

Este é um jogo para o encontro, para a partilha, e que preza a diversidade de pensamentos, poéticas e modos de existir. O Jogo é sobre Dança, mas também é sobre a vida, sobre a convivência, sobre a organização colaborativa de uma micro

⁶³ Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/as-capitais-mais-e-menos-evangelicas-do-brasil/>>. Acesso em: 11 out. 2017.

sociedade instaurada para aquele ato, jogo de fazer danças. A Dança surge no mundo com a humanidade, sua presença está grafada desde a pré-história⁶⁴. A vida em coletivo, desde sempre, careceu da Dança para se organizar e se instaurar no mundo. E, em pleno século XXI, continua a nos colocar em diálogo com o outro e com o mundo.

A diversidade é parte fundamental desta proposta. Reconhecemos que pode ser geradora de tensionamentos, mas que é essencial para o ato de conviver. Jogar é sempre uma mediação entre ceder e propor. E, neste Jogo, é mais importante partilhar o modo de mover e se apropriar dele a partir de sua singularidade, do que ser um hábil executor do movimento do outro.

Como funciona o Jogo Coreográfico

O Jogo acontece entorno de um espaço demarcado com fita adesiva, geralmente em formato de quadrado ou retangular, assumindo uma forma facilmente desmontável. Possui caráter de performance e reúne ações improvisadas, estruturas coreografadas e conteúdos sonoros e musicais. Sua estrutura simples garante sua realização em espaços diversos, com um público alvo variado e acessa rapidamente um espaço lúdico, de lazer e alegria.

Funciona da seguinte forma: o espaço do Jogo cênico (onde acontecem as danças) é delimitado. Todos os jogadores se posicionam fora dele para iniciar o jogo. Há três tipos de jogadores: “Jogador Intérprete”, “Jogador Coreógrafo” e “Jogador Público”. O modo de jogar é de rápida captação: Os “Jogadores Intérpretes” são os de dentro da cena: realizam ações como transitar pelas estruturas de “caminhadas”, “pausas” e “desenhos livres pelo espaço”; “ações simples” como sentar, levantar, olhar um ponto, dentre outras; “partituras coreográficas”, criadas a partir de suas motivações pessoais. Estão preparados para “imitar”⁶⁵ uns aos outros, formando assim duos, trios, coros... Entrar e sair de cena, etc. O “Jogador Coreógrafo” pode propor danças combinando livremente as possibilidades de ação dos “Jogadores Intérpretes”. Na frente do espaço cênico há uma mesa repleta de CDs variados e um som a disposição do “Jogador Coreógrafo”, podendo também usar CDs pessoais,

⁶⁴ BOURCIER, P. História da Dança no Ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 1 e 2.

⁶⁵ O conceito de imitação utilizado neste jogo toma como suporte o ponto de iniciação do impulso do movimento na corporeidade da pessoa imitada e o seu desenvolvimento no espaço. É um processo que tem como objetivo o estudo da intencionalidade do movimento que leva a uma forma no espaço, ou seja, um processo de dentro pra fora. Ao longo do artigo, o conceito de imitação será desenvolvido com mais detalhes.

internet ou ainda conectar seu celular, tablet, ipod... À frente dele, também existem dois microfones que determinam o espaço que deve ser ocupado pelo “Jogador Coreógrafo” – falam suas propostas no microfone. O “Público”, que também é um jogador, é posicionado de frente para o espaço cênico ou ao redor, após a mesa de CDs e os microfones. Os “Jogadores Intérpretes” ficam nas laterais do espaço cênico, prontos para entrar no espaço de cena, quando solicitados pelos “Coreógrafos”. As regras podem ser apresentadas pelos performers ou através de uma vinheta sonora coreografada pelo grupo. Em Rio Branco, optamos pela vinheta. O Jogo pode ser dividido em tempos (ou atos), geralmente é dividido em dois, no primeiro joga uma equipe de “Jogadores Coreógrafos”, que foi composta por mim e por Valeska Alvim, e no segundo tempo, o “Público” joga como “Coreógrafo”. A participação é espontânea, a equipe do projeto não aborda o público para ir ao microfone.

Há o risco de não participação do público. A não participação é também discurso, dança e proposta. O jogo predispõe a todo tempo a livre iniciativa. Em todas edições realizadas prezou por essa participação espontânea, democrática e divertida. As performances do Jogo possuem um ambiente leve, convidativo, lúdico e de convivência. Sempre tivemos participação espontânea do público, mas ela não é uma meta a ser conquistada. A ação do público de ir ao microfone é uma fala tão complexa e potente quanto a de deixar os microfones e o espaço de cena vazios.

O ambiente dessa Performance tem, até então, sempre se configurado como um ambiente das festas populares, como um espaço dos jogos públicos, sem acessar uma formalidade de relações geralmente encontrada nos espaços de teatro convencional. Sempre esteve associada a experiências lúdicas, de lazer, entretenimento e divertimento, geralmente ocupando os momentos festivos, de convivência social e prazer. Ações dessa natureza fazem parte do repertório de possibilidades do campo da animação cultural, mostrando-se também como uma prática potente e capaz de interferir diretamente na realidade social.

A animação cultural deve ser entendida como uma intervenção (pensamento-ação-sensação) pautada na ideia radical de mediação cultural, isto é, atuar no âmbito dos conflitos, tensões e lutas que marcam a vida em sociedade, e que busca contribuir para reflexões mais aprofundadas acerca das possibilidades e potencialidades da vida humana. (...) No entanto, tal mediação não pode ser feita de forma ligeira e simplista. Pelo contrário, deve-se atentar para as demandas sociais, e os seus deslocamentos. A animação cultural age no âmago, na essência, da cultura, a saber, na sua movimentação, na sua inconstância, na sua idiosincrasia, não privilegiando (que não quer

dizer descartar) regimes, normas, valores, parâmetros ou regras, mas, a partir deles (seja contra ou com), compreendendo seus limites e carências, contribuir para novas formas de vivência social (PEREIRA: 2008, p. s/n).

Segundo Melo (2006) a transformação na sociedade se dá com a transformação do indivíduo, potencializando o desenvolvimento de indivíduos fortes, ativos, sujeitos, capazes de se expressar e se posicionar de maneira clara e explícita. Ações no campo da animação cultural proporcionam espaços para a autodescoberta e, segundo o autor, isso só é possível pelo questionamento dos excessos de disciplina e controle.

O Jogo Coreográfico é também um projeto de democratização da dança, de aproximação do público às questões da dança contemporânea, rompendo com a perspectiva histórica da dança clássica que legitimou em sua trajetória uma arte de e para a nobreza e elite econômica, através de práticas de sublimação da dança, restringindo seu acesso aos demais grupos da sociedade. O Jogo apresenta questões de estrutura e composição em dança de forma simples e acessível, trazendo a presença e a humanidade dos jogadores envolvidos como poética de construção de cenas de dança e a corporeidade como tema. Permite que a prática da construção coreográfica seja uma experiência de fala sobre o mundo acessível a todos. Possibilita aos participantes uma experiência de construção de um discurso cênico, poético, pessoal, desprovido de modelos de “boa dança”.

Ao colocar como principal tema da performance a construção de danças a partir das relações entre “Jogadores Intérpretes”, “Jogadores Coreógrafos” e “Jogador Público”, problematizamos também o paradoxo *ceder e propor*, trazemos como tema relações de controle e poder. O maior embate das relações humanas está sempre nesse paradoxo, as relações são negociações de desejos, mutantes e transitórias. Nessa tensão está uma das nossas principais questões existenciais: tudo é perecível.

As artes populares, que evocam o lazer, divertimento e entretenimento, geralmente são espaços em que o público coloca o seu desejo com grande naturalidade.

(...) o espectador poderá recrear-se, como se tratasse de uma diversão, com as tremendas e infindáveis canseiras que lhe hão de dar a subsistência, e com o pavor que lhe inspira a sua interminável transformação. Num teatro deste tipo o espectador tem a possibilidade de formar a si próprio da maneira mais simples, pois a forma mais simples de existência é a arte que no-lo proporciona (BRECHT: 1978, p. 134).

O divertimento como fundamento e relação direta com o público também sempre estiveram e estão presentes em toda a história do Jogo Coreográfico. Intervenções dessa natureza trazem como proposição a importância de ações em coletivo capazes de apontar a dialética das relações humanas e de potencializar o respeito aos diferentes pontos de vista. A interatividade humana é uma questão importante hoje, num mundo em que grande parte das discussões gira entorno da interatividade digital, que propõe uma qualidade líquida e porosa às relações⁶⁶. Essa liquidez é tão poética, necessária e interessante, quanto mórbida.

O Jogo propõe a aceitação de dualidades como essa, como paradoxo, entendendo a complexidade da existência no sentido dado por Artaud em seu *corpo sem órgãos*, que sugere um desterritorialização de valores capaz de construir uma dança às avessas, a partir das potências dos impulsos de morte e vida, aceitando a crueldade e o devir e reconhecendo que nas pontas de cetim existem calos. Diferente da canção “Ciranda da Bailarina” de Chico Buarque e Edu Lobo⁶⁷, estamos falando de um bailarino, “Jogador Intérprete”, com “pentelhos”. Sujeito, constituído por mistérios, pensamento e um corpo estrutura com 11 sistemas corporais⁶⁸. Nossa proposta é em direção a essa dança feita de pensamento, ação, mistérios, para além de uma articulação entre os sistemas ósseo e muscular. A corporeidade, com todas as suas belezas extraordinárias e imperfeições, é tema de base. Os bailarinos não são seres sublimes, são seres humanos.

O corpo, sem prolongar uma existência como significante, pode ser *agente provocador* de uma experiência livre de sentido, que não consiste na atualização de um real e de um significado, mas é experiência do potencial. (...) teatro do corpo é o *teatro do potencial*, que na, situação teatral, se volta para o imprevisível entre os corpos e valoriza o potencial como situação ameaçadora. (LEHMANN, 2007, p. 336).

O corpo que cria em jogo, em co-autoria com o público, desenvolve especificidades que nos fazem redimensionar as possibilidades de construção cênica

⁶⁶ No sentido dado pelo sociólogo Zygmunt Bauman em seu conjunto de obras sobre um comportamento social líquido.

⁶⁷ “Reparando bem, todo mundo tem pentelho Só a bailarina que não tem.”

⁶⁸ Da pele, esquelético, muscular, cardiovascular, respiratório, digestório, urinário, reprodutor, nervoso, endócrino e linfático.

da linguagem do movimento, ele nos permite criar novas narrativas, imaginar outras possibilidades de existência.

O Jogo em Rio Branco promoveu o encontro entre diferentes grupos que compõem a identidade da cidade. Foi um espaço de partilha, de tensionamentos entre as diferenças, de mediação de ideias, mas sobretudo foi um processo de aprendizado sobre respeitar o outro, sobre conviver com a diversidade, colaborar e mediar as semelhanças e diferenças para criar e conviver.

Escrevo este artigo em 2017, num ano em que a intolerância toma conta de nossas ruas e as artes enfrentam uma luta contra o conservadorismo e o desrespeito à diversidade (de pensamento, de gênero, de classe, religiosa, ideológica...). Revisitar o vivido no Acre me faz pensar sobre a importância daquela experiência. Sobre como o exercício do respeito, da convivência, da co-criação, da autonomia são fundantes para a construção de um Brasil descolonial.

A improvisação como uma experiência descolonial

A exploração da arte da improvisação tem se apresentado como um campo de pesquisa fecundo no Jogo Coreográfico. O Movimento Improvisado vem se estabelecendo desde a modernidade como recurso de composição coreográfica e procedimento de ensino e aprofundamento nas artes cênicas, mas quando ele se torna a própria obra artística e é criado em parceria com o espectador, algumas reflexões merecem ser sublinhadas.

Improvisar um movimento não é uma ação vaga, não é fazer algo partindo do nada e sem nada. Nas Performances do Jogo Coreográfico, o ponto de partida é o encontro entre *performers* e público e sobre a frouxidão dessas barreiras, permitindo que o público performe e se torne co-criador, se desejar. Aliás, este é não só o ponto de partida, mas também o ponto de acontecimento, não é a partir, mas no próprio encontro que o espetáculo se faz, criando um ambiente de co-criação entre bailarinos e os mais variados espectadores, promovendo um espaço de partilha de ideias para a criação de narrativas do movimento.

Quando o Jogo acontece, as motivações e impulsos que geram as danças tendem a explorar a elegância do gesto e sua arquitetura (relação corpo/espço), porém o próprio jogo vai abrindo espaço para um tipo de movimento que interessa

pela simplicidade e objetividade. Um movimento que propõe descoberta atrás do movimento, como se bailarino e espectador estivessem se conhecendo e experimentando ao mesmo tempo, estabelecem uma relação de cumplicidade e partilha. As criações tendem ao cotidiano, surgem movimentos inspirados em ações do dia a dia, que quando tomam forma no corpo dos “Jogadores Intérpretes”, ganham outras potências e dimensões poéticas. Nesse contexto interessa menos a virtuosidade do movimento realizado pelo “Jogador Intérprete” e mais a intensidade e força expressiva daquele movimento, interessa menos a técnica codificada e mais a conexão e escuta coletiva. Interessa sempre saber que o público “viu a lua”, como na metáfora de Oida:

Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele [...] quando atuo, **o problema não está na beleza do meu gesto**. Para mim, a questão é uma só: **será que o público viu a Lua?** (OIDA, 2001, 94. Grifos meus).

Esse tipo de relação com o movimento agrega mais intensidades do que intenções. A intenção é consequência, é leitura feita pelo público. Faz circular intensidades conectando os jogadores “Intérprete” e “Público” em uma potência de comunicação não significada, porque o público não vai ver piruetas ou torções, não vai ver equilíbrios e sustentações, ele vai ver, no movimento, surgir intensidades e presenças, e, estas sim, o atravessarão. O Jogo passa a descolonizar as regras vigentes da dança cênica e desconstrói os clichês do que é dançar, ser bailarino, coreografar e ser coreógrafo.

O movimento improvisado em co-autoria também nos leva a refletir sobre a relação entre a apresentação das propostas dos “Jogadores Coreógrafos” e a disponibilidade e aceitação das propostas por parte dos “Jogadores Intérpretes”. É fundamental que os “Jogadores Intérpretes” e os “Jogadores Coreógrafos” estabeleçam um elo de colaboração, respeitando-se mutuamente, compreendendo cada proposta como uma tarefa coletiva - pois é dessa relação em coletivo que a obra artística nascerá. Estamos lidando com o acontecimento. O público deve ser respeitado e é necessária a criação de um espaço de tensão, colaboração e mediação – mais uma vez dizendo, de um jogo entre ceder e propor. Absolutamente tudo o que acontece no entorno atravessa as co-criações e faz gerar acontecimentos distintos, promovendo um território ilimitado de criação.

Este território de criação do movimento improvisado em co-autoria pode ser sempre estimulado, refinado e potencializado, especialmente em um contexto de linguagem técnico-poética espetacular. Aquele que improvisa um movimento não deve se ocupar apenas de “o que” faz, mas deve também sempre se fazer algumas outras perguntas, que funcionam como suporte ao movimento improvisado – “**como fazer?**” Por exemplo, suponhamos que um “Jogador Coreógrafo” solicite a um “Jogador Intérprete” que “caia no chão”. Ele está solicitando claramente “o que” o “Intérprete” deve fazer: cair no chão, mas “como” esta queda irá acontecer é o espaço de co-criação do bailarino. Existem infinitas possibilidades de preencher a indicação do “Coreógrafo”: uma queda pode ser súbita ou lenta, pelos lados, pela frente, pelo centro... muitas possibilidades... O local do espaço onde ele irá cair pode variar... A iniciação do movimento pode variar, se irá cair com a cabeça liderando ou com o quadril e etc. Se cairá de frente ou de costas para o público e etc. Os “Jogadores intérpretes” não são marionetes que executam o que o coreógrafo solicita. O Jogo Coreográfico não é um ditado de ações de dança.

Como dizia Paulo Freire (1996), “Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém.” Somos autores de nossas vidas! Existe uma liberdade criativa dentro da proposta coreográfica que é um espaço a ser preservado e potencializado não só por cada bailarino, como também pelo coletivo. Trata-se de problematizar a proposta, mediar, e assim problematizar o tempo e o espaço, gerando contrastes, fissuras, códigos e dramaturgias. As escolhas de “como” fazer o “o que” é solicitado pelo “Jogador Coreógrafo” dão camadas de refinamento e poesia para as danças que serão co-criadas em cada performance.

Algumas propostas coreográficas chegam mais detalhadas que outras, umas são mais provocativas que outras, sempre haverá uma fissura, um espaço criativo a ser preenchido pelo “Jogador Intérprete”, sempre haverá um detalhamento a ser impresso, e que poderá surpreender e arrebatá-lo o público e o próprio coreógrafo. Trata-se sempre do paradoxo “*ceder e propor*”. A realização de uma indicação é também um ato de fornecimento de material criativo e inspiração para a próxima indicação, criando um fluxo de mão dupla na composição, até que não se saiba mais quem inspira quem (“Intérprete” ou “Coreógrafo”) e as danças sejam efetivamente um espaço de encontro e troca, um acontecimento cênico.

A performance do Jogo Coreográfico em Rio Branco foi um espaço de convivência e de tensionamento entre grupos, nela as diversidades se encontraram e

partilharam a criação de danças, os bailarinos resistentes à cultura evangélica dançaram músicas de louvor, os evangélicos dançaram as danças profanas, mexeram sinuosamente o quadril, e as diferentes tribos se encontraram, conviveram, tensionaram, colaboraram e dançaram. E mais uma vez, como há milhões de anos atrás, a humanidade partilhou a dança como um ato de *religare* com o outro e com o mundo.

Lutar pela igualdade sempre que as diferenças nos discriminem.

Lutar pela diferença sempre que a igualdade nos descaracterize.

(Boaventura de Souza Santos)

Referências

- BAUMAN, Z. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOURCIER, P. História da Dança no Ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- BRECHT, B. Estudos sobre o Teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- ESPINOSA, B. Ética demonstrada à maneira dos geômetras. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- FREIRE, P. Pedagogia da Autonomia. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LEHMANN, H. Teatro pós-dramático. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MELO, V. A Animação Cultural: conceitos e propostas. Campinas; Papirus, 2006.
- OIDA, y & MARCHALL, L. O Ator Invisível. Editora BECA, 2001.
- PEREIRA, C. Lazer e animação cultural: pensando a formação profissional a partir de uma perspectiva nietzscheana. MORPHEUS. Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Conhecimento e Sociedade. Disponível em: <<http://www.unirio.br/morpheusonline/Carlos%20Santana.htm>>. Acesso em jul. 2011.

Uma experiência formativa em dança

Amanda Graciele Moreira Teixeira

Participar de um projeto em dança como o Expressões Contemporâneas tem contribuído tanto para minha formação profissional quanto para a compreensão mais alargada do fazer dança, possibilitando-me, também, refletir sobre a importância desse projeto dentro de seu contexto social.

Minha interlocução parte de um lugar longínquo geograficamente dos grandes centros econômicos do país, em terras periféricas, com suas características e ritmo de vida próprios, resultante das relações de um passado não muito remoto que a história nos conta. Localizado na região Norte do país, no coração da Amazônia, o Acre é um estado brasileiro relativamente novo, ainda desconhecido e estigmatizado por boa parte do Brasil, com suas potencialidades e limitações características desta região.

Com aproximadamente 115 anos de existência no território brasileiro, penso que a jovialidade acreana talvez influencie algumas questões sócio culturais que não são o cerne dessa escrita, mas que interferem diretamente em seu desenvolvimento. E também, na escolha de implementar (ou não) cursos de graduação e pós-graduação nas instâncias educativas, priorizando aqueles que atendam às exigências mais imediatas do mercado de trabalho. A exemplo disso, os únicos cursos de Arte que temos implantados atualmente na Universidade Federal do Acre (UFAC) são os de Artes Cênicas: Teatro e Música, ambos voltados para a licenciatura, com menos de doze anos de existência.

Mesmo com um mercado promissor, ainda não temos cursos técnicos e de graduação em dança em nosso estado, cabendo aos bailarinos aprimorar seu fazer artístico dentro das escolas de dança, ou através de oficinas pontuais. Quando não, saindo do estado em busca dessa formação.

Mas migrar nem sempre é viável, ainda mais por se tratar de um estado pertencente à Amazônia Legal, onde a distância geográfica tem relevância. Ao meu ver, o custo financeiro com passagens é caro, inviabilizando a transitoriedade

necessária e constante desse bailarino que deseja se qualificar mais e ter oportunidades de formação oferecida em outros estados brasileiros.

Semelhante à trajetória de alguns bailarinos que conheço, meu envolvimento com a dança vem desde a infância. Nesse percurso, recebi influências da mídia - grupos de axé (1994-2001) e grupos folclóricos de boi bumbá (1997); de práticas religiosas e de modalidades artísticas específicas, tais como o *jazz* (1999-2005), a baliza de fanfarra (2002-2004) e a capoeira (2001-2003), transitando entre a espontaneidade do fazer sem a técnica e da dança com seus códigos específicos.

Em linhas gerais, as escolas de dança da cidade de Rio Branco-AC ensinam a seus alunos-bailarinos técnicas de balé, *jazz* e sapateado, com foco na montagem de espetáculos anuais, a partir de temáticas a serem trabalhadas.

Com o aprendizado das técnicas para encaixar seu corpo na dança, este bailarino busca assimilar as coreografias ensinadas pelos professores que comporão tais espetáculos, por meio do método da cópia-repetição, ou seja, pela reprodução de passos sequenciados sem a devida reflexão.

Partindo de minhas experiências e observações, percebo que as relações estabelecidas nesses ambientes são verticalizadas, não possibilitando a criação do bailarino através de estímulos-respostas, da escuta do corpo, da pesquisa de movimentações próprias, desconsiderando sua subjetividade, memórias, histórias e repertório gestual, em favor de uma estética a ser seguida.

As técnicas do corpo [...] recebem uma impressão de cada sociedade, de cada indivíduo. Cada corpo é único – não se pode pensar numa técnica absoluta que possa servir a todos os corpos, nem em um corpo que possa se adaptar a todas as técnicas. Assim, não se pode falar em técnica corporal no singular, e sim em técnicas corporais no plural (STRAZZACAPPA, 2012, p.21).

Influenciados por tais propostas de ensino-aprendizagem, esses alunos-bailarinos, ao adentrarem em outros espaços e se depararem com novas possibilidades de fazer dança, podem ter como reação inicial um possível estranhamento atrelado ao pensamento do “eu não sei fazer isso”, resultantes de uma autonomia ainda não conquistada. Ou, então, uma reação de desqualificação daquilo que lhes é apresentado, como consequência de formas e conceitos que cristalizam e engessam seus movimentos, impossibilitando-os de se reinventar e de mergulhar no novo.

Diante desse contexto explicitado, com suas lacunas possíveis de serem preenchidas e reconfiguradas, surge em Rio Branco um projeto de formação em dança chamado Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade, fomentado pelo Sesc-AC, que se diferencia dos demais por atender uma demanda até então não suprida, a saber: 1) formação continuada em dança ofertada por meio de módulos variados, possibilitando formas diferentes de despertar o corpo sensível, consciente e expressivo; 2) estudo da dança através do fazer e do pensar, imbricando prática e teoria; 3) intercâmbio presencial entre artistas locais e de outros estados, possibilitando diálogos e a troca de conhecimentos; 4) inserção e valorização dos artistas-docentes da cidade que são convidados pelo projeto para ministrar módulos; 5) participação regular e anual de pessoas interessadas e com predisposição para a dança, mas não necessariamente bailarinos profissionais.

A concepção desse projeto se deu em 2013, a partir do fomento e visibilidade do Sesc/AC, em parceria com Valeska Alvim, responsável pela curadoria e seleção das turmas.

A primeira audição do projeto ocorreu em dezembro de 2013, no bloco das Artes Cênicas, da Universidade Federal do Acre (UFAC). Em 2014 o projeto alavancou efetivamente, onde os três primeiros módulos foram realizados nesse mesmo espaço, mudando posteriormente para o Sesc Centro. O primeiro módulo - Contato e Improvisação – foi ministrado pela idealizadora do projeto, proporcionando a esse grupo corporeidades plurais, possibilidades de investigação e improvisação a partir do diálogo estreito com o outro, diferindo das piruetas e dos *arabesques* que a maioria de nós estava acostumada a fazer.

Advindo da cultura do aperfeiçoamento técnico em prol da execução de movimentos esteticamente conhecidos e aceitáveis, esse módulo foi um estatelar no chão a nos tirar da zona de conforto. Reunindo pessoas de diferentes modalidades, com experiência no balé clássico, no tecido, no circo, no Teatro e na Educação Física, entre outras técnicas, em que muitas pessoas compreendem a dança estritamente pelo viés religioso, isto é, de um corpo habituado a se movimentar dentro de uma esfera permitida aos preceitos seguidos, foi desafiador aderir, de primeira, a tal proposta.

Deparamo-nos com nossos pudores, com zonas do corpo “proibidas” ao toque, confluindo nossos corpos que se divergiam ou se afinavam, a depender das permissões e dos bloqueios de cada um. Ao mesmo tempo, perceber o corpo do outro

como superfície de apoio para a dança, com seus encaixes, possibilidades de suspensão, a partir de uma comunicação orientada pela escuta de si e do outro, de um outro entendimento sobre a dança que está para além da execução de passos marcados e de coreografias prontas.

A cada novo encontro, um convite para alçarmos outros voos, rumo a territórios desconhecidos, e inclusive, um convite a viajar por regiões fronteiriças que nos distinguem como sujeito dentro do coletivo. Mais que isso, a descoberta e o direito que nos foi dado de utilizarmos nossas vozes que, por sua vez, passaram a ecoar no espaço, em que as primeiras pronúncias refletiam o nosso pensamento confuso, de palavras e ideias estreitas e pré-concebidas sobre a dança.

A atmosfera desses encontros trouxe contribuições significativas em nosso aprendizado, cuja imagem do professor autoritário, trazida de nossas vivências anteriores, foi substituída pelo professor estimulador de processos criativos, através das relações horizontais que foram estabelecidas nesse projeto. Concomitantemente, surge a figura do bailarino-intérprete como potência criadora, que expressa em sua movimentação as mais recônditas formas de ser e compreender o mundo.

De encontro ao pensamento da norte americana Viola Spolin (1906-1994) acerca da experiência criativa, penso que os paradigmas cristalizados são mais fáceis de serem rompidos quando o meio se torna adequado para as transformações acontecerem. Entrementes, quanto mais acolhedor o ambiente, mais à vontade nos sentimos para ser quem somos. E, como consequência, a liberdade de expressão se manifesta por meio da espontaneidade, tornando-se palco para a criação, para a reinvenção de si, ressignificando nosso olhar e as relações circundantes.

Nesse sentido, “se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa, e se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo o que tem para ensinar” (SPOLIN, 2010, p.3). Porém, esses afetos se tornam mais evidentes quando atravessados pela espontaneidade, em que se

(...) cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referências estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros. A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa (Ibid., p. 4).

Uma vez experimentada a liberdade de expressão que rompe com os preceitos estáticos, o olhar se amplia em busca de novas descobertas, tornando o acontecimento presente uma experiência significativa. Dessa forma, a proposta do Jogo Coreográfico, apresentada pela convidada Lígia Tourinho (UFRJ), possibilitou-nos dançar de forma mais democrática, através de interações estabelecidas entre bailarinos-intérpretes e público.

Os Jogos Coreográficos são uma “estrutura que oferece aos artistas a oportunidade de vivenciar e refletir sobre uma ou mais propostas coreográficas, a partir de diferentes pontos de vista: o do coreógrafo/encenador, o do intérprete e o do público” (TOURINHO, 2009, p.115).

Em outras palavras, é um laboratório de pesquisa de composição em dança em tempo real, que valoriza experiências individuais e permite que o intérprete encontre seus próprios caminhos para lidar com questões postas em cena, a partir do estado de jogo e de sua percepção dilatada. Nesse sentido, entrar em estado de jogo é sinônimo de interação, de escuta, onde o divertimento, a ludicidade e espontaneidade tem seu lugar de fala, sem perder de vista as regras pré-estabelecidas para que o jogo aconteça.

O estímulo para a criação cênica, bem como o trabalho de consciência corporal transitaram também por outros módulos vivenciados no Expressões. A artista-pesquisadora Renata Lima (UFG), por exemplo, trouxe-nos a “Instalação Corporal” como:

Um trabalho de consciência corporal de transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em um corpo diferenciado, em um processo de se aliar à imagem de si e a sensação de si através de exercícios que acionam um tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano (SILVA, 2010, p. 133).

Termos como “enraizar pés; joelhos mola; coxas em espiral; bacia cheia d’água; seta de ferro no cóccix; zíper do púbis ao esterno; fio de nylon e água de cachoeira nos ombros” proporcionaram-me sensações e percepções de diferentes partes corporais que interferem no todo, ampliando espaços internos que servem de base para uma movimentação fluida, dilatada e consciente.

Esse estado de movimentação que utiliza recursos imagéticos também foi apresentado pela convidada Soraia Silva (UNB), acrescido pelo estudo sobre Rudolf

Laban, do movimento expressionista alemão e a dança de Isadora Duncan, onde tivemos a oportunidade de enriquecer nossa prática por meio da reflexão.

Compomos nossas partituras corporais a partir da visualização dos elementos da natureza – terra, água, fogo, ar - que foram de encontro aos sentimentos e repertório gestual de cada um, resultando em movimentos que se tornavam o próprio elemento, e não a sua representação.

Elencar tais oficinas exemplifica e reforça o pensamento sobre a importância de permanência de um projeto com esses moldes, principalmente por atenuar a falta de formação em dança em nosso estado, viabilizando inclusive, a participação de artistas conterrâneos como professores-propositores.

Nesse diapasão, tive a oportunidade de ministrar um módulo de Yôga, desenvolvendo meu trabalho a partir do tema *O Yôga Antigo como recurso estético e preparatório para atores e bailarinos*. Durante as aulas, praticamos algumas técnicas utilizadas por essa filosofia milenar - respiração, vocalização de sons e ultrassons; concentração, meditação e posturas corporais, atrelando-as ao treinamento do bailarino que busca qualidade de vida, bem-estar e principalmente o autoconhecimento.

A interseção entre Yôga e dança ganhou novos contornos de entendimento quando vivenciei a oficina de Arnaldo Alvarenga (UFMG) sobre Consciência Corporal, sobretudo por esse artista-docente pautar sua pesquisa na vida e obra de Klauss Vianna.

Embora Klauss Vianna (1928-1992) seja um nome conhecido dentro do universo da dança, para os integrantes do Expressões Contemporâneas não era, tornando-se uma novidade a ser desvelada por alguns de nós. Travar contato com sua obra tem transformado significativamente meu olhar para a dança, bem como minha postura em sala de aula enquanto docente e bailarina.

A oficina de Alvarenga criou uma atmosfera diferenciada das demais experiências vivenciadas no Expressões, que ao meu ver, estava para além do compartilhamento de técnicas para despertar a consciência corporal.

Nossos encontros falavam sobre vida, energia, potência do querer, questões socioculturais, memórias e reflexões profundas acerca do que nos move como seres humanos. Indagações do tipo: “Qual a sua relação com o bastão?”; “O que ele te representa?”; “Qual a dança que você traz? Para que ela serve?”; “Como a possibilidade do erro me impulsiona a fazer de novo?” fizeram-me compreender que

a arte e a vida são indissociáveis, tão intrínsecas que podem se confundir. “A arte é, antes de tudo, um gesto de vida” (VIANNA, 2005, p.52).

Ser afetada por Klauss Vianna, Rosa Primo (UFC), Valéria Vicente (UFPB), Marcelo Sena (PE), Marcos Mattos (MS), Felipe Barbosa (AC), Lucas Souza (AC), Wanessa Lima (AC), Sanclé Souza (AC), Alex Pimentel (AC), Hary Salgado (AC), Christian Barbosa (AC), Bárbara Urrutia (AC) e tantos outros artistas que contribuíram e contribuem significativamente com meu processo de formação, faz-me pensar que, mais importante que a chegada, o percurso; mais importante que a técnica, é encontrar o sentido de ser e estar no mundo, potencializando o que me move.

Portanto, tais reflexões só foram possíveis porque um dia pessoas idealizaram e fomentaram o projeto Expressões Contemporâneas, possibilitando a formação em dança em nosso estado, como oportunidade dada a tantos bailarinos desejosos em se qualificar, mas que por circunstâncias variadas, não puderam. Que os conhecimentos adquiridos se multipliquem, não como obrigação, mas como dever social de partilha, transformando mais pessoas pelo viés da arte.

REFERÊNCIAS:

SILVA, Renata de Lima. **O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: a Capoeira de Angola e os Sambas de Umbigada no Processo de Criação em Dança Brasileira Contemporânea**. Campinas, SP: [s.n.], 2010.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas: Princípios e aplicações**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012.

TOURINHO, Lígia. Jogo Coreográfico: Um processo em que público, intérpretes e coreógrafa são coautores. IN: **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Margarida Gandara Rauen [Org]. Salvador: EDUFBA, 2009.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. - São Paulo: Summus, 2005.

O que faz uma psicanalista com o corpo?

Maria Liliane Gomes dos Santos⁶⁹

O que faz uma psicanalista com o corpo? Ou ainda, o que faz uma psicóloga de orientação psicanalítica com o próprio corpo? Eis um questionamento que ousei me fazer depois de alguns anos de análise. Sendo a escuta o meio primordial que orienta o seu ofício, o corpo aparece para a psicanálise como palco onde se manifestam os afetos e emoções, canal de comunicação que nos presentifica no mundo e demarca a separação eu-outro. Não me refiro ao corpo enquanto matéria, mas ao corpo carregado de palavras, corpo nomeado e compartilhado na relação com o materno, corpo subjetivado nos vínculos e nas relações. Foi na busca desse corpo e no que ele poderia responder ao meu enigma que pude me performizar no espaço da dança e experimentar outras possibilidades sublimatórias⁷⁰ que me constituem nesta travessia subjetiva.

Este trabalho tem a intenção de compartilhar esse percurso, que começa na dança aérea e passa também pelo chão, pelo contato e improviso, pelo olhar e pelo vídeo, pelas referências expressionistas de um projeto que se efetiva enquanto grupo e se denomina Expressões Contemporâneas. Este relato também é atravessado pela minha trajetória enquanto analista e principalmente analisanda, que tem na psicanálise um dos pilares para compreender e intervir sobre o mundo.

Ao propor esta interlocução, convém citar que a psicanálise surge exatamente para responder ao enigma do corpo, para dar respaldo a um sofrimento ignorado pela medicina da época, de um corpo carregado de afetos, de marcas mnêmicas que se manifestam nesse espaço vital, e de como toda a nossa constituição subjetiva se organiza a partir de experiências vividas na corporeidade. Nas palavras de Freud (1923/2007), o eu é antes de tudo corporal.

Das vivências de um corpo compartilhado no útero materno ao processo de separação e diferenciação de si pelo banho de palavras que o acompanha, o corpo é a maneira primordial de presentificar-se no mundo, porta-voz do desejo e da satisfação prazerosa vivida em si mesmo, como também, expressão maior de nossa

⁶⁹ Liliane Gomes é psicóloga, professora da Universidade Federal do Acre, com mestrado em Psicologia pela Universidade Federal de Rondônia e algumas imersões no campo das acrobacias em tecido.

⁷⁰ A sublimação é concebida na teoria psicanalítica como forma de expressão da energia pulsional voltada a fins socialmente aceitos, como a ciência, a arte e a religião.

fragilidade e nossas limitações. Carregando as referências da biologia, Freud também vislumbra um corpo funcional, que se adapta ao meio e às adversidades como condição de sobrevivência. Trata-se, pois, de um corpo criativo, que carrega em si mesmo os limites e as possibilidades que nos norteiam como sujeitos divididos.

Não por acaso, em Freud (1933/2007) temos um feminino que se organiza a partir de uma falta no corpo, e é exatamente essa falta que vai dar as nuances para o encontro com a feminilidade e suas inúmeras metáforas. A partir de uma tentativa apontada pelo autor como incompleta, Freud tenta explicar a relação do feminino com os fantasmas da sexualidade, os quais se vestem muitas vezes de corpo belo, corpo feio, corpo sadio, corpo doente, corpo fraco, corpo fálico, corpo grávido, corpo sexual, corpo pecaminoso, corpo velho e a própria negação do corpo.

Diante desse corpo que fala e produz demanda em análise, o analista intervém com a palavra e, é pela fala do analista que ele toca o corpo do analisando e produz efeitos sobre os seus significantes, “pois, quando do atravessamento pela fala, o corpo também é afetado” (CUKIERT; PRISZKULNIK, 2002, p.149). Nesses termos, o tratamento dispensado ao corpo pela psicanálise não se orienta pelo orgânico, mas incide sobre os significantes que ora aprisionam, ora libertam o eu corporal de suas soluções de compromisso.

Para Lindenmeyer (2012, p.352), o corpo “ganha um estatuto que rompe com o puramente biológico e passa a ser pensado como lugar das inscrições pulsionais e fantasmáticas, e significado pelo processo do tratamento pela linguagem”. Pode-se ainda pensar no corpo enquanto real, sinônimo de gozo e de caráter inominável; o corpo imaginário, matéria prima para a conformação de um eu especular e alienado, e por fim a assunção de um corpo atravessado pelo simbólico, que abdica do júbilo especular para ascender à condição de sujeito da linguagem.

Para Winograd e Mendes (2009, p.217), “o corpo próprio não é um dado natural e originário, sendo inicialmente apenas um pedaço de carne, um estranho que será preciso subjetivar e do qual o sujeito deve se apropriar”. A partir das marcas e cicatrizes, do cheiro, da cor, dos afetos contidos, do pulsar, do ritmo, do toque, do prazer, o corpo vai se constituindo como um guia individual na relação com o outro,

ele se estabelece pelos sinais mnésicos, pelo olhar, mas é pelas palavras que passa a ascender à condição de sujeito na relação com o Grande Outro⁷¹.

Nesta perspectiva, a possibilidade de reconhecimento de si, na qualidade de sujeito desejante, está na nomeação do desejo e na legitimidade da própria alteridade. É pelas diferenças vislumbradas na relação com um Outro estrangeiro a nós que se reconhece enquanto tal, ocasião em que esse Outro deixa de servir de espelho, para oferecer os significantes da diferença.

A dança surge para mim como um novo significante para o corpo que, por sua vez, permite incorporar novos significados, sendo suas variadas formas de expressão mais um caminho possível no encontro com a feminilidade. Trata-se de uma experiência sublimatória que anima o corpo, que direciona a pulsão sexual não mais para o sintoma, mas para fins socialmente acolhidos.

A dança, enquanto vivência corporal e artística, apresenta-se como uma forma de lidar com a falta e com a castração, ela opera sobre corpo e com o corpo, oportunizando o regozijo narcísico tão importante ao amor próprio e à autoestima. Como se verá a seguir, não se trata, por sua vez, de uma compensação alucinatória de negação de nossas falhas e vazios internos, mas da possibilidade fecunda de criação a partir do reconhecimento de um desejo inédito operado pelos limites do corpo.

Impressões do corpo

A motivação para fazer parte do projeto Expressões Contemporâneas surgiu após o contato com a dança aérea e as acrobacias em tecido. Todo meu encantamento e entusiasmo pela dança ousara adentrar um espaço que para mim nunca fora possível, o espaço da formação. Revisitando a memória e as cartografias⁷² construídas nesta experiência me deparo com a audição, olhares atentos e muitas pessoas que passaria a conhecer a partir dessa vivência, do toque e do contato corporal, das superfícies, dos trejeitos e das animações contaminadas pelas referências vindas do balé clássico.

⁷¹ Lacan propõe uma distinção entre o outro (minúscula) como representante das relações duais pautadas pela identificação, e Outro (maiúscula) ou Grande Outro como representante da alteridade, lugar onde se constitui o sujeito.

⁷² Sítio virtual criado para divulgar a produções e práticas de dança no estado do Acre - <http://cartografiadadancadoacre.com.br/>

Mobilizada pelo desejo que me personificava naquele espaço, buscava encontrar a harmonia e o equilíbrio, como alguém que se projeta numa mancha de tinta, meu desejo buscava uma forma, um traço estético que nem sempre foi presumível. No hiato entre o que busquei e o que pude encontrar, descobro um corpo esquecido, carente de memória corporal que pudesse responder ao que era demandado. Assim como a memória do neurótico, que precisa ser reconstituída no espaço analítico, a ausência de uma memória corpórea precisava ser estimulada e resgatada em um espaço de liberdade e fluidez necessário ao descobrimento das potências corporais.

Haveria nesse espaço criativo e inusitado um lugar para a psicanálise? Ou seria a psicanálise, que sempre esteve entre meus maiores interesses que deveria dar lugar à dança? Depois de exatos oito anos de análise, meu corpo permanecia para mim situado nas profundezas, como a metáfora freudiana de um grande iceberg. Voltar-se para o corpo era também como descobrir uma nova língua, que não a do sintoma e da insatisfação histórica.

Logo na primeira oficina oportunizada pelo projeto, ministrada pelo bailarino Lucas Souza, descobri que seria necessário me despir das amarras, retirar as sapatilhas, que de forma concreta nunca pude usar, mas que de maneira fantasmática me protegiam do ridículo e do feio. Como a rigidez de uma neurose, elas também me impossibilitavam o movimento, a criação, a fluidez e tudo aquilo que pode servir de referência ao objeto causa do desejo.

Assim como a psicanálise vem responder às transformações da modernidade e legitimar a supremacia do desejo do sujeito em detrimento ao desejo do Outro, a dança contemporânea exige o mesmo trabalho. Na maioria das vezes, já não se trata de destituir um mestre exterior, mas de desconstruir um Grande Outro interior, tão rígido e perverso quanto as caricaturas formuladas sobre o balé clássico.

Mesmo sem a experiência do balé percebi que habitava em mim uma bailarina, não pela precisão ou leveza dos movimentos, mas pelo imaginário de um ideal internalizado pela cultura. O imaginário, por sua conta, cobra seu preço, como tudo da ordem do imaginário, o ideal para mim se mostra inalcançável, intransponível, carrasco, pois exige a perfeição e me escraviza frente à imagem do espelho não lisonjeiro.

Deparar-me com os fracassos e limitações ao longo do caminho não me serviu ao gozo que se contenta com o olhar piedoso do outro, mas à passagem a um estado

de liberdade verdadeiro. A liberdade experimentada nesse contato com a dança me coloca diante do não todo, do vazio, do buraco, das falhas que nos constituem e que tantas vezes tendemos a negar. O projeto Expressões me lança ao chão, ao solo, ao gozo solitário de alguém que falha. Em tempo, o contato e improviso me resgata, me arrebatam, me transforma e me orienta na relação com o Outro.

A diversidade de características e origem dos participantes enriqueceu o projeto e deu mais liberdade ao processo como um todo. Entre palhaços, dançarinas e atores, o grotesco vai se conformando menos assustador, a forma dá lugar aos afetos e às diferentes visões de mundo que se inter cruzam e integram as experiências emocionais.

Dessa relação pressinto que o necessário já estava ali. Como uma psicanalista que carrega consigo a convicção de um saber inconsciente, eu julgava uma potencialidade latente que deveria emergir, não como pintura, mas como escultura a ser lapidada pelo experimento do contato e do atrito. À luz da analogia freudiana que compara o ofício do psicanalista ao do escultor, não poderia conceber meu próprio corpo como uma página em branco, mas como uma pedra bruta, cheia de afetos e histórias, a ser lapidada no contato e no improviso.

Como as agitações contaminadas que resistem ao processo de reinvenção proposto pelo contemporâneo, o conhecimento da técnica analítica por vezes atrapalha o analisando e o impede de lograr êxito, não se entregando verdadeiramente à regra fundamental da psicanálise: a associação livre. Por conseguinte, essa mesma liberdade é necessária ao bailarino, que precisa se entregar a uma vivência corporal e superar os conflitos entre técnica e “não técnica”.

A dança, assim como a psicanálise, me convida à travessia de um deserto sem referências pré-concebidas. A ausência de um imperativo normatizador desde a primeira oficina retira a técnica do seu lugar central e me coloca como sujeito, protagonista de um estilo próprio, onde meu corpo comparece como representante das impressões sensoriais de minha própria história, sem contornos nítidos e movimentos inacabados num constante vir a ser. A liberdade, por sua vez, cobra seu preço na angústia, como afeto mobilizador que brota diante do novo e frente a qual eu escolhi não recuar.

Expressões da dança

O olhar entra em cena na oficina de *vídeo, imagem e dança* ministrada por Alex Pimentel. A inserção de elementos tridimensionais, como os óculos de realidade virtual, reorienta o corpo num espaço que não é racional, mas peculiar. Já não importa como o mundo é, mas como vejo o mundo e como respondo a ele. Para além dos sentidos e da experiência direta há uma aquarela individual que serve à realidade psíquica de cada sujeito.

Em seguida somos convidados a olhar o que há em volta de uma outra forma, resgatar os sentidos contidos e mascarados por definições banalizadas e preconcebidas sobre as coisas. Da mesma forma, somos chamados a capturar as sutilezas dos movimentos na dança e integrar aspectos idiossincráticos que norteiam a nossa visão sobre a expressividade corporal do outro que observamos.

A dança se manifesta agora como a própria subjetividade, sem receios e contornos, a única moldura possível é aquela que se materializa na fotografia em vídeo. O corpo que serve de placo às emoções encontra o olhar do outro, ele gira, ele pulsa, ele grita, ele dança e incorpora novos significados. Nas luzes da fotografia ele é a cor e não mais a forma, ele é o verbo, é ação, ele põe em ato os sentimentos e promove o grito, a rebeldia.

O corpo que dança também liberta. A oficina *vídeo, imagem e dança* foi sem dúvidas a que experimentei maior liberdade e me permiti criar a partir de uma necessidade interna, de um abalo pulsional que mobiliza os conteúdos pessoais e inventa o movimento. Vejo-me agora vivenciando o conflito anunciado por Lima (2007), entre o universo pulsional e as exigências da linguagem. Como colocar em palavras o inominável do corpo? Como deslizar no significante para compartilhar a experiência da dança?

Assim como a experiência analítica, transmitir a vivência do corpo que dança mostra-se um ato sempre incompleto, um ato que falha ao vislumbrar o todo, mas que em suas frestas deixa entrever espaços vazios no aguardo de significações. Como nomear a angústia diante do público? Como descrever o gozo experimentado no isolamento daquele que acredita não saber dançar? E ainda, como transmitir o regozijo narcísico daquele que se descobre enquanto corpo que dança?

De fato, essa experiência só pôde ser nomeada a posteriori, pois foi na oficina orientada por Soraia Maria sobre *dança e atualização* que pude entrar em contato com o expressionismo e seu posicionamento político até então desconhecido. O

expressionismo se apresenta na dança como manifesto reivindicatório de sua universalidade, partindo do pressuposto de que todo ser humano é um dançarino, ele pede espaço à beleza interior e possibilita a volta a um estado infantil, livre das amarras superegóicas (SILVA, 2002).

Nessa perspectiva, não se trata somente de questionar a técnica, mas de reverenciar a subjetividade e a intensidade do mundo interno, de sobrepor o princípio do prazer ao princípio da realidade, promovendo rupturas e adentrando um universo muitas vezes desconhecido pelo próprio eu. Por conseguinte, é também esse o percurso trilhado pela Psicanálise, que vê no infantil um caminho de descobertas para a subjetividade e busca no inconsciente a expressão da verdade sobre os sujeitos.

Estamos diante de um corpo que se abre também ao inconsciente, liberto das amarras que o prendiam pela tortuosa compulsão à repetição dos movimentos, o corpo criativo produz uma possibilidade sublimatória, e não mais sintomática, de entrar em contato com a verdade do inconsciente. Assim como os sonhos, chistes e atos falhos quebram o protocolo da linguagem formal, o corpo livre que dança também promove a ruptura das verdades instituídas e abre espaço para a criação e para a transformação.

No expressionismo temos o corpo como porta-voz da palavra subjetiva, caminho onde se presentificam os afetos, onde os sentimentos se libertam e se rebelam diante da forma. Nesse fundamento, torna-se possível emergir um estilo próprio, não normativo, naturalizado nos contornos e legitimador da alteridade, o qual pode experimentar e ressignificar revisitando as cartografias da dança.

Ao entrar em contato com a trajetória e o estilo de Isadora Duncan pude, mais uma vez, atribuir sentido para a vivência libertária descrita anteriormente. Ao ser apresentada aos alicerces da dança moderna, pude me reconhecer nos movimentos circulares de Isadora Duncan e, assim como ela, descobrir oscilações na imobilidade do concreto.

Não se trata aqui de uma comparação pretensiosa, mas da possibilidade de reconhecimento de si a partir de um outro que me é estrangeiro. Assim como a constituição subjetiva é atravessada pela alteridade de um Outro que me reconhece e dá sentido à minha experiência no mundo, ser reconhecida pelo grupo e me reconhecer a partir deste lugar deu legitimidade ao potencial criativo de meu corpo, um corpo performático que precisou entrar em contato com a obra e o legado de Isadora Duncan para existir enquanto tal.

Como um analisando que acredita não saber de si e da sua verdade até perceber na sutileza de um ato falho que o conhecimento buscado sempre esteve ali, mesmo sem conhecer a precursora da dança moderna, seu estilo se mostrava natural e intrínseco ao meu corpo, agora intermediado pelas discussões trazidas por convidados enriquecedores do projeto, advindos de outros cenários culturais e fundamentais por permitirem a mim, me redescobrir na dança de Isadora.

Na travessia de psicóloga em meio a bailarinos, encontro nesse ambiente muito mais um espaço de conhecimento sobre mim, sobre minha relação com meu próprio corpo, com o imperfeito e com os limites humanos resgatados pela dança contemporânea. O corpo emerge aqui como uma fala plena, superfície ritmada que põe em movimento a falta a partir de um vazio necessário.

O vazio é o que torna possível o voo na dança aérea e a criação na dança contemporânea. Nas palavras de Rubem Alves (2005, p.09), “o vazio é o espaço da liberdade, a ausência de certezas”, o espaço do jogo e do improviso, dinâmica entre a presença e a ausência, é o que possibilita o desejo e nos aproxima da verdade do ser, dos significantes do corpo. O vazio é ainda, nas palavras de Lima (2007) uma “falta que baila”, falta que produz novos significados para o corpo e para as experiências por ele atravessadas. Nesse espaço, “o bailarino aponta, com o corpo, para algo mais-além do corpo, corpo imaginado, desejado, em processo e processando, um corpo que se nega à imobilidade” (LIMA, 2007, p.13).

Apesar das limitações que a língua impõe ao partilhar desta experiência, este trabalho teve a intenção de dividir esse percurso. Mais que um encontro com o grupo, vislumbro um encontro comigo mesma que me anima a novas descobertas. A dança aérea, de que pouco falei aqui e que acabei não vivenciando dentro do projeto, permanece como meu grande deslumbramento, a qual se constitui como extensão do corpo performático que me atravessa, um corpo que dança e que se autoriza a partir desse lugar, como também deve fazer uma psicanalista.

Referências

ALVES, Rubem. *Religião e Repressão*. São Paulo: Loyola, 2005.

CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan: Uma contribuição à questão do corpo em Psicanálise: Freud, Reich e Lacan. *Estud. psicol. (Natal)*, Natal, v. 7, n. 1, p. 143-149, Jan. 2002. Available from

- <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2002000100014&lng=en&nrm=iso>. access on 27 Sept. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2002000100014>.
- FREUD, Sigmund. O Eu e o Id (1923). In: _____, *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. v. 3. Rio de Janeiro: Imago, 2007, p. 13-92.
- _____. Feminilidade (1933). In: _____ *Obras Completas de Sigmund Freud*. v.XVIII . São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.263-293.
- LIMA, Carla Andréa Silva. *Dança-teatro: a falta que baila: a tessitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Tanztheater* / Carla Andréa Silva Lima. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-7YZNET/disserta_o_2a.pdf?sequence=1. Acesso em: 24 jul. 2017.
- LINDENMEYER, Cristina. Qual é o estatuto do corpo na psicanálise?. *Tempo psicanal.*, Rio de Janeiro , v. 44, n. 2, p. 341-359, dez. 2012 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382012000200006&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 07 ago. 2017.
- SILVA, Soraia Maria. O expressionismo e a Dança. In. *O expressionismo*. (Org. Jacó Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2002.
- WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. Qual corpo para a psicanálise: Breve ensaio sobre o problema do corpo na obra de Freud. *Psicol. teor. prat.*, São Paulo , v. 11, n. 2, p. 211-223, dez. 2009 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-36872009000200015&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 08 ago. 2017.

Do corpo como instrumento da dança ao corpo poético: memórias, desdobramentos e reflexões

Paulo Felipe Barbosa da
Silva⁷³

Com uma ótica de quem é do Acre, quero tratar aqui de encontros significativos que aconteceram no terreno do fazer-refletir dança, que aconteceram no projeto Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade. Nesses encontros apareci como aluno e docente, experimentando episódios que redirecionaram meu olhar para o corpo e dança. Mas antes disso, é importante pontuar que venho de um mundo dançante que concerne as modalidades de jazz, balé clássico e sapateado, as quais cursei por aproximadamente 5 anos.

Com base nessa minha experiência de vida, percebo que no Acre a maioria dos professores de dança estão preocupados, sobretudo, com o fazer dança, dando relevância somente ao produto. Dentro dessa realidade, privilegiam-se certas modalidades em detrimento de outras e o aprendizado se concebe pela cópia-repetição, com pouca ou quase nenhuma reflexão sobre esse fazer. Nessa perspectiva, assim como tantos outros colegas atuantes na área, por muitos anos eu compreendia o balé clássico como a base de tudo, e nessa realidade via o corpo como instrumento da dança a ser aprimorado e controlado.

Percebo que essa concepção de corpo levava como consequência a não preocupação com a subjetividade do artista-bailarino, e, de forma indireta, à construção de uma ideia de dança semelhante ao entendimento do esporte de alto rendimento⁷⁴. Nesse sentido, o processo artístico é delimitado apenas pelo grau de

⁷³ Bacharel em Educação Física pela Universidade Federal do Acre (2012-2016), bailarino, coreógrafo e artista-pesquisador do Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas Nós da casa. Atuou em sete espetáculos de dança em diferentes escolas e cias do estado do Acre. Com experiência nas modalidades de jazz, dança contemporânea, ballet clássico, sapateado e *hip hop dance*. Circulou por nove estados do norte do Brasil com o Espetáculo de dança contemporânea Origens (Cia Nós da Casa) através do projeto Amazônia das Artes. Participou como aluno e docente do projeto de formação em dança Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade oferecido pelo SESC (2013-2017).

⁷⁴ No que se refere ao termo, “esporte de alto rendimento”, trata-se de um vocábulo utilizado pela Educação Física para se referir ao esporte no nível profissional em que se busca o máximo desempenho do atleta, preponderando as práticas mecanizadas e eficácia do rendimento corporal. Envolvendo nesse contexto a competitividade, individualidade, busca incessante por mérito, produtividade. Fazendo um paralelo com esse termo, meu percurso como artista-bailarino foi

capacidades físicas e técnicas do sujeito, reproduzindo somente a forma. E em consequência desse processo vivido, acabava reproduzindo, enquanto docente, em aulas informais e integrante de grupos, esse modelo tecnicista que conhecia, na busca desenfreada por desempenho e rendimento para resolver a dança.

Penso que essa compreensão da dança no meu estado, tem favorecido o surgimento da competitividade entre bailarinos e escolas de dança, como coloca Klauss Vianna: “A tradição do balé se perde em repetições de formas [...] a sala de aula, dessa forma, torna-se apenas uma arena para a competição de egos, onde ninguém se interessa por ninguém a não ser como parâmetro para a comparação” (VIANNA: 2005, p.32).

Talvez pela ausência de uma graduação em dança no estado, ou de um projeto como o Expressões Contemporâneas que possibilitaria o acesso a uma pluralidade de ideias, essa competitividade é reforçada em todas as instâncias da dança, resultando no aparecimento de festivais competitivos. Desse modo, muitos fazedores de dança, por não terem acesso a outras formas de fazer-pensar essa arte, encontram nesses espaços de competição o único meio de difundir seus processos artísticos.

Em 2010, alguns bailarinos que frequentavam escolas de dança diferentes em Rio Branco, no Acre, sentiram a necessidade de buscar outros caminhos que os realizasse enquanto artistas, e dessa forma criaram uma companhia de dança contemporânea, da qual fiz parte. A proposta era um processo de composição que entrelaçasse as técnicas da dança contemporânea e clássica, algo não tão novo no mundo da dança, mas para a realidade local era desconhecido, diferente e inovador, o que resultou num espetáculo de dança. Esse foi o início para se descobrir uma dança em que o “*en dehors*” não era o único caminho.

O surgimento da companhia não agradou, entretanto, os coordenadores das escolas, e talvez pelo desconhecimento de que o trabalho poderia funcionar, houve pressão para que a companhia se desestruturasse. Discursos eram emitidos de que não tínhamos experiência para realização de tal produção e de que precisávamos esperar um pouco mais. Após a realização do espetáculo, foi apresentado um

semelhante, submetendo-me a exaustivos treinamentos diários para atingir o ápice de minhas capacidades técnicas e físicas.

documento em uma das escolas, dizendo que qualquer aluno só poderia se envolver em apresentações ou participar de grupos referentes a própria escola. Caso contrário, sua matrícula seria cancelada.

Nesse mesmo dia, os bailarinos da companhia se reuniram e, desconhecendo suas próprias potências, decidiram desfazer o grupo para não deixar de praticar sua única base de dança. Refletindo sobre esse processo, esse sentimento é contemplado pela fala do pesquisador e pedagogo Paulo Freire:

Sofrem uma dualidade que se instala na “interioridade” do seu ser. Descobrem que, não sendo livres, não chegam a ser autenticamente. Querem ser, mas temem ser. São eles e ao mesmo tempo são o outro introjetado neles [...]. Sua luta se trava entre serem eles mesmos ou serem duplos. [...] entre seguirem prescrições ou terem opções. Entre serem espectadores ou atores. Entre atuarem ou terem a ilusão de que atuam [...]. Entre dizerem a palavra ou não terem voz, castrados no seu poder de criar e recriar, no seu poder de transformar o mundo (FREIRE: 2013, p.32).

À vista disso, ainda com uma visão tecnicista e buscando opções que me agraciassem no fazer dança, ingressei em 2012 no curso de Bacharelado em Educação Física da Universidade Federal do Acre. Logo encontrei significação nas disciplinas de anatomia, fisiologia, cinesiologia, biomecânica, primeiros socorros e treinamento desportivo, tentando relacionar esses conhecimentos com minha prática na dança.

Esse processo se desdobrou em três sentidos: na ampliação do cuidado do meu corpo e do corpo do outro, trazendo uma relação afável com este no sentido de respeitar os limites prevenindo lesões; de como condicionar as aptidões físicas necessárias para a dança através de treinamentos específicos; experimentar, sentir e ensinar a dança por meio de técnicas pautadas na ciência do treinamento desportivo. Embora esses desdobramentos tenham contribuído muito e sejam importantes para minha prática enquanto bailarino e docente, essa perspectiva trouxe apenas uma dimensão atlética e não artística da dança.

Para Débora Barreto “tradicionalmente a Educação física se estruturou sobre conceitos filosóficos dualistas que buscaram desde tempos remotos, desenvolver a noção de um corpo objetificado, reduzido a aspectos fisiológicos e mecânicos, privado de sentidos/significados e expressões” (BARRETO: 2008, p. 109). Ou seja, o corpo-instrumento do clássico foi apenas reforçado, agora encontrando uma maneira de se refinar com mais segurança.

Com uma reflexão sobre o corpo limitado a esses aspectos, buscava enquanto docente e bailarino o preparo artístico pelo controle. Dessa forma, alcançava bons resultados físicos, mas essa prática não saciava todas as necessidades artísticas, deixando-me com inquietações. Logo, aquilo que experimentava quando dançava e ensinava nem sempre se resolvia apenas com treinamento técnico, condicionamento e o conhecimento de anatomia. Queria não só o corpo condicionado fisicamente, mas queria o artista, o ser sensível, o corpo presentificado. Assim sendo, perguntava-me, como dialogar os conhecimentos da graduação em Educação Física com o fazer artístico? Seria isso possível?

A concepção de corpo como instrumento se friccionava com a experiência artística que estava tendo na mesma época no Grupo de Pesquisa e Extensão em Artes Cênicas Nóis da Casa⁷⁵ da Universidade Federal do Acre, que me levava a um conflito pessoal quanto ao entendimento de corpo do bailarino. A luz desses conhecimentos me atravessava, mas não deixava tudo claro de repente.

Dessa forma, sendo apresentado a um olhar artístico e não atlético da dança pelo Grupo de Artes Cênicas Nóis da Casa, vivenciei algo que ainda não tinha experimentado nas escolas. Tratava-se de um processo de pesquisa e composição em dança contemporânea, impulsionando a autonomia dos bailarinos e respeitando, dessa forma, seus repertórios individuais. Nesse período deparei-me com a oportunidade de ser coreógrafo, trazendo algumas reflexões sobre minha atuação na dança, a saber: como relacionar-se de forma cuidadosa com o corpo, montagem de espetáculo, dramaturgia da cena, necessidade de se fazer pesquisa para montagem, democracia e coletividade.

O contato com o grupo me fez antes de tudo repensar minha prática, uma vez que a democracia e coletividade orquestravam todas as relações dentro e fora de cena. Ora estou no lugar de bailarino-intérprete e ora estou no lugar de intérprete-coreógrafo. Nessas trocas de papéis perpassava a pergunta em minha mente: “Como deve ser minha postura na relação com o outro?”. A competitividade era recolocada e

⁷⁵O Grupo Artes Cênicas Nóis da Casa é um espaço de formação experimental cênica, de origem e experiências diferenciadas, porém aglutinadas ao redor da ideia de experimentação em Teatro e Dança Contemporânea, e com base no anseio por um trabalho autoral e, sobretudo, coletivo – no qual o diretor é na verdade, um “estimulador” do diálogo e das potencialidades. Tal processo de instrumentalização proporciona a imbricação de outras linguagens como a música e outras linhas de estudo da arte da cena como cenografia, iluminação, figurino, composição do intérprete-ator-bailarino e a encenação, vendo não somente a importância do trabalho corporal e agregando a composição de cenas e dramaturgia aos seus processos criativos.

no lugar dela se exercitava a escuta e o respeito mútuo: se um não conseguia elevar sua perna acima de 90°, todos abaixavam para se igualar a este.

Por conseguinte, meu olhar enquanto coreógrafo era redimensionado repensando os cuidados com o bailarino. O que me fez pensar nas inúmeras vezes que fiz aulas e me apresentei em pisos inadequados, que me levaram hoje a ter complicações articulares no joelho. À vista disso, a coordenadora não permitia que os bailarinos ensaiassem e nem se apresentassem em locais em que o piso não era adequado para dança. Essas experiências reorientavam ainda mais meu olhar para a dança respeitando meu próprio corpo e o corpo do outro.

E com esse olhar se dilatando para o corpo do artista-bailarino, iniciei um processo de formação através do Projeto Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade que surgiu no estado, através de uma parceria entre a pesquisadora e professora de dança Valeska Alvim e o Sesc - Acre. Participei das 4 edições (2013-2017), como aluno e professor de dois módulos: Dança Contemporânea e Condicionamento Físico para Dança, experienciando momentos transformadores que redirecionaram ainda mais meu olhar para o corpo e a dança, preenchendo gradualmente lacunas artísticas.

O projeto nasceu da necessidade de ter uma formação em dança no estado, um lugar onde o fazer artístico encontrasse o campo da reflexão, através do intercâmbio entre artistas locais e de outros estados brasileiros, fundindo os processos práticos ao pensamento crítico para potencializar o trabalho de fazedores de dança. Os integrantes do Expressões, se mostravam sempre muito abertos às propostas que lhe eram apresentadas, uma vez que essas se desligavam totalmente do que já era convencional no estado: o fazer dança pelo modo cópia-repetição.

Sendo assim, sem uma linearidade cronológica, tampouco hierárquica tendo em vista que todos os módulos do projeto contribuíram para meu processo de aprendizado, quero expor algumas experiências que foram bem significativas na minha formação artística, reverberando-se na minha prática dançante e nesse olhar de pesquisador que ainda está trilhando os primeiros passos.

Um dos primeiros contatos com uma proposta diferente, foi o Jogo Coreográfico de Lígia Tourinho (UFRJ), que trouxe uma concepção do corpo em cena, de corpo disponível, da composição em dança em tempo real resultante da interatividade entre artistas e público, possibilitando a abertura do espírito dos artistas em que o

Jogo Coreográfico se apresenta como uma ferramenta democrática de exploração da dança, tornando-se acessível a todos os tipos de indivíduos com diversas histórias corporais. Desta forma, não há legitimação de um corpo perfeito, ideal, e tão pouco há a legitimação de uma técnica ou estética única para a dança (TOURINHO: 2009, p. 116).

Essa experimentação trouxe-me reflexões sobre o que discute Strazzacapa (2012) sobre o corpo plural. Não existe só um corpo, mas vários, e que é “improvável que haja uma técnica que possa servir a todos os corpos e um corpo que possa se adaptar a todas as técnicas” (STRAZZACAPPA: 2012, p.31). Nesse sentido, se relacionar com corpos diferentes com suas linguagens estéticas singulares possibilitou a leitura do corpo do outro combatendo ideias preconcebidas de uma estética e de um corpo ideal para dança. O processo do Jogo Coreográfico nos direcionava para um leque de percepções do “eu, do outro e do espaço”, através de observações e escutas.

Estar no Jogo Coreográfico é como estar num “tabuleiro de xadrez” onde o público direciona as peças, causando-me certo estranhamento num primeiro momento, o que me fez entender o corpo cênico no âmbito da experiência sensível, uma vez que fui colocado em situações de resolução de problemas envolvendo o corpo, descobrindo com reagir aos direcionamentos. Esse estranhamento deu abertura para edificar a presença cênica, uma vez que coloca o corpo num estado de atenção (STRAZZACAPPA: 2012, p.35).

Como um laboratório de experiências multiformes, éramos impulsionados a redimensionar o olhar para dentro. De forma similar, Arnaldo Alvarenga (UFMG) estabelece, durante seu tempo conosco, princípios da educação do movimento por meio da consciência corporal. Olhando para além do bailarino, enxergando o ser humano, o “Seu Zé” a “Dona Maria” como ele gostava de falar, fazendo uma estreita relação entre dança e vida. Suas aulas eram permeadas de enfoques anatômicos, sensibilidades e reflexões que perpassavam por nosso ser, misturando o eu interior com o exterior.

Nessa mesma perspectiva, outra convidada, Renata Lima (UFG) desenvolveu exercícios de instalação corporal utilizando recurso imagético do corpo, com informações poéticas que estimulavam um corpo que escuta, liberando graus de tensões desnecessárias para liberar o fluxo energético. Desse modo, o movimento cristalizado se transformava em movimento-pensamento e acendia a potência do

corpo, como corpo movente, que cria e que encontra sua própria dinâmica. Esses processos foram levando a uma transformação corporal, não pelo automatismo, mas pela escuta da dança que habita no corpo e do corpo que se torna dança, mergulhando nas singularidades expressivas.

Como uma frequência inevitável ecoando na mente, recordo-me das perguntas de Arnaldo Alvarenga - *“Eu danço porque eu gosto de mexer ou a dança mexe comigo?”*- e de Lígia Tourinho - *“Quais são os temas da sua dança?”* – que me fizeram pensar sobre qual tem sido a beleza da minha dança, a simples execução bem feita da técnica ou aquilo que através de um bom treinamento técnico essa dança expressa? Nesse sentido, embora a afirmação a seguir fale sobre o teatro kabuki, sinto-me contemplado ao relacioná-la com a dança, em que

[...] existe um gesto que significa “olhar a lua”, no qual o ator aponta seu indicador para o céu. Um ator talentoso pode executar muito bem este gesto com graça e elegância. O público pensa então: “Oh, que belo movimento ele está fazendo!”, admirando a beleza da interpretação e o domínio da técnica. Mas pode acontecer também que, diante de um outro ator que faça o mesmo gesto de apontar o dedo para a lua, o público veja simplesmente a Lua, sem se preocupar em saber se o ator se mexe de forma elegante ou não. Eu prefiro este último tipo de ator; o que mostra a lua ao público. O ator que pode tornar-se invisível. (OIDA: 2001b, p.16 apud STRAZZACAPPA: 2012, p.39)

Dessa maneira, não é a técnica pela técnica, que num espetáculo é apreciado somente por esse aspecto. A técnica deve servir ao artista-bailarino como um meio e não o fim, um meio de potencializar uma linguagem. É preciso sentir a intenção do movimento para que ele se exteriorize, levantando questionamentos e tocando o público na experiência sensível. Sendo assim, “a dança mexe comigo, e eu mexo com o outro através dela”.

Com essa intenção sentida e exteriorizada, Rosa Primo (UFC) nos agradeceu com textos do filósofo Deleuze dedicados a filosofia de Espinosa, que traz um conceito de corpo visto não pela sua forma, ou função, mas construído pelas relações afetadas⁷⁶. Discutindo o corpo não como instrumento da dança, mas como corpo-eu que está processo constante de construção. Dessa forma, repensando o

⁷⁶ “Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidade e de lentidões entre partículas que definem

“[...] sujeito dançante não mais como um dado, mas como um porvir fruto da experimentação e da criação. A dança, radicada no sujeito dançante, torna-se, prioritariamente, um espaço de circulação de potencialidades e virtualidades, um espaço de tensão entre um corpo ainda por construir e um corpo fruto de uma interação complexa de forças” (PRIMO. R: 2014, p. 46).

Percebo que essa concepção, no meu entendimento, se alinha com a proposta de outra convidada, Sandra Meyer (UDESC), que trouxe a composição em tempo real em que o processo se desenrola nas relações, e, para tanto, é preciso estar disponível àquilo que emerge no acontecimento. Uma composição não como junção de elementos, mas como viver juntos.

Nesse seguimento, a composição se dava por tarefas – passar entre dois corpos, alterar velocidade, parar, alterar direção, ir ao chão – essas tarefas afunilavam o curso para abrir posteriormente, funcionando como facilitadoras de relações e não sendo obrigadas acontecer o tempo todo. “Suspendendo assim ações reflexas, impulsivas e precipitadas para desenvolver a habilidade de mapear uma situação [...]” (XAVIER, MEYER & TORRES: 2016, p.16). Essa proposta criava linhas de possibilidades no tempo-espaço que desafiavam o corpo a se adaptar aprendendo a estar disponível para estas infinitas eventualidades. Nesse sentido, o corpo media e constrói as relações e é construído por elas sem hierarquia de protagonismo, sendo lançado no acontecimento.

Estabeleço um correlato desse processo de Sandra Meyer para pontuar que meu corpo é uma composição prescrita pela interrelação de minhas memórias, que são fruto de um processo acumulativo de experiências que mesmo antes do Expressões, confluíram significativamente para minha formação. Mas, a partir de minha inserção no Expressões Contemporâneas, essa composição corporal foi incrementada, estimulada e desenvolvida encontrando novos caminhos investigativos para “meu próprio corpo entender seu lugar na dança”, como corpo-eu, que tem potência e produz discursos. E é nesse corpo poético que mergulho para transpor artisticamente essas memórias registradas no decorrer da vida.

E nessa imersão, faço um recorte temporal, para trazer uma concepção da Educação Física que busquei na época da graduação, fazer uma associação com

um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma cinética, e a outra é dinâmica” (DELEUZE: 2002, p. 128).

minha prática de dança. Trata-se de um conceito que está dentro dos princípios do treinamento desportivo, chamado “Princípio da Especificidade”, estabelecendo que um corpo deve ser preparado dentro das necessidades específicas de sua modalidade desportiva.

A partir desse ponto de vista, compreendia que o bailarino precisava ser preparado como um atleta, uma vez que minhas reflexões se pautavam no corpo como instrumento da dança. Entretanto, com as experiências no campo artístico citadas nesse texto, fizeram o corpo instrumento se esvair de sentido dando lugar ao corpo poético, fazendo-me compreender que um bailarino inserido no mundo artístico, precisa ser preparado como um artista, dono de suas expressões.

Dessa forma, reconheço que as necessidades de um bailarino estão para além de treinamentos de força e flexibilidade. Ele deve antes de tudo, aprender a escutar o corpo, a se adaptar, a se enxergar com um ser expressivo e com potência, colocando a consciência antes do controle para que a partir daí a dança aconteça. Nesse sentido, “dançar é uma forma de conhecer que envolve o ser em toda sua amplitude, sensibilidade e racionalidade. Penso que na dança o corpo é o próprio conhecimento, que é desvelado nas experiências sentidas, imaginadas e vividas” (BARRETO: 2008, p. 127).

Portanto, saliento a importância da permanência de um projeto nas configurações formativas do Expressões Contemporâneas. Esse espaço de formação contínua tem sido uma opção para artistas da dança poderem discutir suas práticas para além da capacidade de gerar produtos, construindo e partilhando saberes a partir de experiências estéticas.

E mais, percebo esse projeto como um lugar de profusões, que tem alcançado grandes resultados subjetivos em todas as instâncias da dança, valorizando-a como forma de conhecimento, e permitindo que artistas dessa linguagem estruturem seus processos artísticos e de ensino aprendizagem, de forma crítica e mais consciente.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Débora. **Dança...: ensino, sentidos e possibilidades na escola.** Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2008. 161 p.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática.** Tradução Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002. 144 p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013. 162 p.

PRIMO, Rosa. **Desmesuras da composição em dança.** Campinas, São Paulo, Jan./Jun. 2014. p. 43-51.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas: Princípios e aplicações.** Campinas, São Paulo: Papyrus, 2012. 176 p.

TOURINHO, Lígia. Jogo Coreográfico: Um processo em que público, intérpretes e coreógrafa são coautores. IN: **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor.** Margarida Gandara Rauen [Org]. Salvador: EDUFBA, 2009.

VIANNA, Klauss. **A Dança.** Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. - São Paulo: Summus, 2005.

XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. Composição [interseções + intervenção]. IN: **Tubo de ensaio: composições [interseções + intervenções].** Jussara Xavier, Sandra Meyer; Vera Torres [Org]. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

Temporalidades do corpo em estado de dança: a delicada resistência de sua presença silenciosa

Rosa Primo⁷⁷

Me ponho nesse lugar, antes, convencida de que sempre, nesse âmbito, algo de inexplicável, de insondável, de mistérios suscitará – diante do qual necessito inclinar-me, com respeito e humildade. Creio que é assim, sob o silêncio, em meio a signos evasivos, que coisas importantes da vida escolhem dar-se a conhecer. Pois bem, o projeto *Expressões Contemporâneas* me chega desse modo... Não como um grito de resistência, mas num silêncio delicado, com toda sua potência de desassossego manifesto. Escuto-o – como algo de secreto a ser preservado. Portanto, iniciar a construção de um possível pensamento a respeito desse encontro, essa composição frente à dança no Acre, é pôr-se generosa à sua existência. Então, assim seguirei.

Primeiro movimento

A proposta teve como objetivo investigar os processos da temporalidade em dança a partir da experimentação do corpo em estado de dança. Para tanto, buscou-se pensar, discutir e realizar essa espécie de “estudo-experimental” – por se tratar de processos teóricos-práticos – inquirido numa certa corporeidade dançante, tendo como direção às questões apontadas por David Lapoujade –*potências do tempo*– imbricadas à compreensão do corpo segundo a *filosofia prática* de Gilles Deleuze e Espinosa.

Com esse intuito, a tentativa foi de uma dança experimentada como dimensão temporal objetiva do movimento dançante – o corpo como um lugar do tempo, uma certa subjetividade que se expressa como tempo através do movimento do corpo em

⁷⁷ Professora dos Cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará – UFC. Doutora, com estágio em Dança na Universidade Paris 8; artista e pesquisadora, tendo centrado seus estudos na interface entre a Dança e a Filosofia, em especial no que a Filosofia constitui como modos de pensar as poéticas da corporeidade dançante. Líder do Grupo de Pesquisa Concepções Filosóficas do Corpo em Cena (CNPq) e coordenadora do Pibid-Dança (CAPES). Coordenou a dança na Secretaria de Cultura de Fortaleza - Secultfor; é autora do livro “A dança possível: as ligações do corpo numa cena”. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006 – ISBN 85.7563.220-5.

estado de dança. Tratou-se mais de uma pesquisa, de uma investigação, do que propriamente algo desde já determinado. Daí o trabalho com a técnica em dança como processo de investigação.

Com efeito, a experiência se deu com foco na escuta do corpo, em seu estado de dança, cuja investigação constrói-se nos possíveis encontros mediados pelo entendimento das dimensões fisiológicas (cinestésicas) e estéticas (temporalidades) – diferenças sensoriais e motoras; processos compositivos a partir de agenciamentos do movimento sentido em dança. O tempo foi, assim, experimentado subjetivamente, enquanto volume, formas, trajetórias, posições, deslocamentos, qualidades e arquiteturas espaço-temporais. Contudo, desde a *filosofia prática* que esboçamos anteriormente.

Segundo movimento

No encontro com os alunos, tal processo deu-se como primeiro ato o fazer silêncio com o nosso saber, com a nossa história, com as evidências... A relação entre o silêncio e a presença – a presença como ato – assim conduziu-se. Cultivar o silêncio foi a proposta, para que a partir daí coubesse a possibilidade do som, a construção de um sentido; o tempo fazendo-se singular em cada corporeidade dançante. Portanto, nos aproximamos da presença em ato como sendo uma questão do tempo, coordenando o presente e a presença a partir do silêncio.

Nesse entendimento do corpo em movimento dançado – sempre em experimentação da presença como ato, em composição com o silêncio – a discussão do desejo se fez presente, possibilitando sua compreensão como agenciamento coletivo de tempos e espaços; ou seja, em movimento. Desejamos o movimento.

Com isso, uma certa compreensão imediata se fez: quando compartilhamos momento, silêncio e presença, não há hierarquia. A diferença nada tem a ver com o diferente. Não se trata de um desvio da norma, mas de um movimento sem lei. A diferença não é uma relação entre um e outro. Ela é simplesmente um devir-outro. Tal compreensão deu-se no corpo – e não como algo, deslocado, representado ou sugerido.

Para o corpo que dança, não há passado ou futuro. Mesmo em repetição, o corpo dançante aparece cada vez como primeira vez, cada vez como a última, cada vez como primeira-última vez. É dessa temporalidade da dança, em si mesma, que dar-se a ver sua força para impulsionar o novo. Estamos falando de um presente,

passado e futuro cravado no instante já da dança, em seu cerne. E é dessa capacidade, do trabalho de um corpo que é “pura temporalidade”, imbuído em passado, presente e futuro no mesmo instante, que apresenta-se a potência da dança, sua força de impulsão.

Diante desse corpo que é pura temporalidade, o ato de criar pressupõe uma não-aceitação do real tal como ele se apresenta. Contudo, não trata-se também de uma mera imposição da vontade do criador nem a realização simples de um desejo ou um prazer. Quando inventamos, como e por que criamos? O que se impõe como crucial num ato inventivo ou criativo? A invenção, em qualquer domínio que ela se dê, constitui algo da ordem de uma absoluta necessidade. O ato de criação está longe de se dar sob o signo da tranqüilidade, da paz, da harmonia, do consenso e da boa vontade. Antes o contrário, o ato inventivo só tem condições de possibilidade porque o criador é tomado por algo da ordem do invisível e do indizível, do incomensurável e do intempestivo – sem que por isso deixe de ser real - que lhe faz problema, isto é, algo que o fustiga, que o atormenta, que o leva a uma inquietação.

Daí essa escuta, a delicadeza do encontro com suas forças. A resistência que vivenciei na dança acreana não se localiza na força enquanto grito. Há um delicadeza e sutileza que se faz necessária nas ações para que de fato seja possível compreendê-la. Há um ritual muito generoso em si mesmo e nas relações para que possamos senti-la. O grito acontece no silêncio.

Portanto, a experiência do encontro com os alunos, com a dança, com o Acre, me possibilitou pensar que o lugar não determina a dança em todos os seus aspectos. O corpo se reinventa de outros espaços, mesmo no interior de um determinado espaço – criando assim figuras de resistência ao determinismo de um espaço arquitetural. Mais ainda, a dança está envolta a qualidades espaciais desagregadoras: brechas, atravancamento, amontoado, distanciamentos, vazios, viscosidade, o escorregadio ou inclinação – criando o possível nas dobras do movimento latente.

Creio que a atitude da dança consiste menos em procurar *o que é o corpo*, ou seja, um *verdadeiro* corpo, que explorar *o que pode o corpo* – em outros termos, explorar *suas potências* de ser. A dança é antes de tudo uma *grande experimentação do corpo*. O corpo-dançante não existe como tal, mas através das facetas que ele pode recobrir: suas múltiplas potências de ser. Para o filósofo Gilles Deleuze, o artista é atravessado por forças não humanas.

Para melhor perceber a relação do artista com as forças inhumanas, Deleuze

propõe o conceito de devir. Devir é a experiência da absoluta alteridade, do absoluto desnudamento de si mesmo, de todos os traços que caracterizam alguém como um indivíduo particular e estratificado. Quando entra em processo de devir, o artista torna-se um ser de captação do mundo, descobrindo uma multidão que o constitui – pré-individualidades e singularidades anteriores a toda a forma constituída como indivíduo ou sujeito. Trata-se de um estado que Deleuze chama de a-subjetivo, uma existência que acontece entre a singularidade e a multidão. E é exatamente essa multidão que faz dele um elemento da natureza.

Terceiro movimento

Ao reunir distintos profissionais e estudantes em seus encontros, incluindo atores, bailarinos, diretores, coreógrafos, professores, pesquisadores, o projeto *Expressões Contemporâneas* abre espaço para a emergência de ações como meio de escape estratégico às tentações totalizantes, afirmando a importância de compreender movimentações e práticas em sua espontaneidade, em seu caráter local ou regional, em sua descontinuidade e transversalidade, tomando-as como elementos de agenciamentos heterogêneos.

A singularidade da proposição decorre do fato de ela instaurar rupturas e operar deslocamentos significativos no que entendemos por fazer dança: uma unidade que devém múltipla – corpo, cena e debate. Nesses termos, o espaço da arte começa a se completar com pessoas, processos, política, mensagens, lembranças, instituições, acontecimentos, experiências, comunidades e outros fenômenos da vida cotidiana que têm caracterizado os modos de fazer dos artistas contemporâneos.

Expressões Contemporâneas institui, assim, uma lógica de circulação do desejo. Ativa o espaço por onde circula o público, entre as dobras e ecos de sua programação. A experiência propositora nesses espaços é também uma investigação do território cultural e social. O trabalho tem uma exterioridade para o mundo e uma interioridade própria de seu processo. Numa palavra: uma produção de localidade no interior da lógica da exterioridade – capaz de identificar descontinuidades cotidianas e modelar por meio de estratégias, processos de convívio, de diálogo, inseridos num contexto amplo. Com efeito, a dança, nesse contexto, diante de minha relação com os alunos, com o Acre é, portanto, o lugar de produção de uma sociabilidade específica que permite o desenvolvimento de aspectos culturais e políticos novos.

Longe de se fechar sobre “o mesmo”, a dança no Acre, em projetos como esse, se abre à novas relações possíveis, essencialmente reversíveis, transversais, fazendo circular a potência do teatro, a mobilidade da música, a plasticidade das artes visuais, agenciando dança e pensamento, dança e corpo, dança e cena, dança em debate. Trata-se, enfim, de uma transmutação de uma ordem a outra. Nada de intermediário, de mediador, mas em paralelo, ou perpendicular, ou de viés; mais ainda: gestos deslocados, traços transferidos, acontecimentos de um devir dança por vir.

A dança, assim, certamente transgride o seu lugar – transborda a cena e a transforma: ao ver a vida, deseja dançar.

Por fim, a dança no Acre, como a vejo, resiste, antes de tudo, como expressão ou invenção singular de planos de composição de forças e fluxos: blocos de sensações e afetos – em suas delicadas linhas. Ela resiste ao acolher o inaudito, o intensivo, a crueldade do real – mostrando-se sensível ao instante, ou melhor, ao acontecimento em que essas virtuais e selvagens forças foram experimentadas pelo coreógrafo, bailarino, intérprete, artista. A dança, nesse contexto do *Expressões Contemporâneas*, estranhamente resiste ao tornar-se independente desse instante ou acontecimento, isto é, daquilo que a suscitou ou provocou – eternizando-o, fazendo com que o agenciamento de suas forças resista na duração. Ela resiste como forma de pensar intempestiva, extemporânea, que nos faz problema, nos desterritorializa, nos violenta e nos causa desassossego. Ela resiste a toda sorte de asneiras, clichês, modismos, palavras de ordem e lugares comuns. A dança, assim, é um devir minoritário. É da ordem da experimentação, implica riscos e a disponibilidade de assumi-los.

Gratidão. Esse é o sentimento – minha porção silenciosa na delicada força acreana de suas brutais linhas de existência em fazer-se dança.

BIBLIOGRAFIA

- DELEUZE, Gilles. (1992). “Conversações”. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- DELIGNY, Fernand. “O aracniano e outros textos”. São Paulo: n-1 Edições, 2015.
- GIL, José. (2001). “Movimento total: o corpo e a dança”. Lisboa: Relógio D’Água.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. (1999). “Micropolítica: cartografias do desejo”. Petrópolis: Vozes.
- LAPOUJADE, David. “Potencias do tempo”. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- PELBART, Peter Pál. (2000). “A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea”. São Paulo: Iluminuras.

ROSSET, Clément. (2002). "O princípio de Crueldade". Rio de Janeiro: Rocco, 2ª Ed.

Processos de atenção e escuta em composições de dança

O presente texto, elaborado para esta publicação, articula discursos e práticas realizadas com um grupo de artistas da cidade de Rio Branco, durante o curso Composições em dança, por mim ministrado, no Projeto Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade. Promovido pelo Serviço Social do Comércio no Acre (Sesc/AC) e com curadoria de Valeska Alvim, o projeto realizou importantes ações formativas com vistas a potencializar os fazeres e dizeres da dança contemporânea do estado do Acre, evidenciando o seu papel transformador em um lugar que almeja compreender a dança ali produzida e sua relação com o contexto contemporâneo.

O curso Composições em Dança⁷⁹ abordou a dança a partir das noções de composição e dramaturgia e apontou para algumas transformações do corpo e do movimento e seus modos de organização e estruturação de sentido, nas contaminações entre a dança e outros modos de conhecimento. O intuito era o de fomentar o debate crítico em dança e os enfoques contemporâneos do corpo por meio do exercício de processos criativos articulados em práticas coletivas, relacionando percepção e ação, improvisação e composição à luz da dramaturgia em dança.

Um dos pontos que desejo ressaltar da experiência com os participantes da oficina diz respeito aos processos de atenção e de escuta, que foram sendo aprimorados no decorrer dos seis dias de trabalho. O grupo foi intensificado a capacidade de se ajustar a eventos não previstos, numa relação dinâmica entre corpo e ambiente, no aqui e agora.

Foram priorizadas no curso práticas coletivas de atenção, de suspensão e de escuta para permitir oportunidades de experienciar outros modos de percepção, ou seja, modos menos normativos de perceber o que nos afeta e o como afetamos o que nos cerca. Se não mudarmos nossa percepção, diz sabiamente Hupert Godard (s/d), dificilmente mudaremos nosso gesto e sua inserção no mundo. Alguns procedimentos de improvisação e de composição provenientes dos Viewpoints⁸⁰ e da Composição

⁷⁸ Sandra Meyer (1957) é artista, pesquisadora e professora. Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica e Professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis/SC.

⁷⁹ Ocorrido de 7 a 11 de novembro de 2016 em Rio Branco, estado do Acre, na sala do SESC/ACRE.

⁸⁰ *Viewpoints* [Pontos de Vista], desenvolvido pela diretora teatral norte-americana Anne Bogart -, envolve um estudo teórico-prático desenvolvido através de experiências no espaço-tempo. *Viewpoints* é definido por Anne Bogart e Tina Landau como um processo aberto, e não uma técnica rigidamente formatada, que explora as questões do espaço/tempo por meio da improvisação e composição corporal e vocal.

em Tempo Real⁸¹ foram apresentados ao grupo, contudo, as improvisações e composições efetuaram-se a partir das dinâmicas emergentes do próprio grupo em ação, em atenção ao que era produzido no encontro entre os participantes. Composição em Tempo Real e Viewpoints nos convidam a ativar outras possibilidades de relação. Como salienta João Fiadeiro (2005, s/p), Composição em Tempo Real propõe que o intérprete “desenvolva uma qualidade de espera e de atenção, que possibilite a ‘revelação’ em vez da ‘criação’ de uma solução”⁸². A escuta não implicaria em uma atitude responsiva por meio de impulsos imediatos, mas na ativação de um estado que requer observação e investigação na tomada de decisões.

O curso foi um convite para investigar modos de se estar junto que requerem sobretudo práticas de experimentação e de manuseio coletivas. Configurar um modo de conhecer que não se dá a priori e não está separado da experiência própria do conhecer. A ideia era perceber os modos de relação construídos pela "mini-comunidade"⁸³ acriana, formada pelos participantes do curso, ou seja, o que se articulava como um comum que pudesse ser intensificado naquele dado momento e vivência em grupo. O comum a ser construído não seria algo que se imporia de antemão, mas que deveria emergir nas relações a cada situação dada.

Estava em jogo um exercício de suspensão, ainda que temporário, do mundo conhecido e reconhecido de cada participante - incluindo os repertórios e entendimentos que cada um possuía sobre dança⁸⁴, para uma mudança na qualidade da atenção e da escuta que se revelava através de brechas no fluxo cognitivo habitual. Experiências que forjassem um entendimento de composição voltado à um processo de escuta e de não interferência, no sentido de “não forçar que as coisas aconteçam, mas sim escutá-las” (BOGART, 2009, p. 31). Processos de escuta e de atenção que se imbricam no tempo, à espreita do acontecimento.

⁸¹ Composição em Tempo Real é um método de trabalho elaborado pelo coreógrafo português João Fiadeiro, que proporciona ao intérprete estar presente num contexto de improvisação sem se deixar "escravizar" pelos seus quereres e por reflexos condicionados.

⁸² Disponível em: <http://omelhoranjo.blogspot.com.br/2005/11/workshop-de-composio-em-tempo-real-com.html>. Acesso em 30 junho 2017.

⁸³ Em *Como viver junto*, ao apresentar o conceito de idioritmia (ritmo próprio) Roland Barthes (2013, p.19) lembra que a reflexão sobre grupos, ou pequenos grupos, é pouco problematizada, inclusive pela psicanálise, “é ou o sujeito em sua ganga familiar, ou é a multidão”. Barthes (p.20) não se refere aos grandes problemas relacionados às comunidades ou comunas, mas dos problemas idioletais: “o que vejo à minha volta, em meus amigos, o que se postula em mim”. Trata-se da relação com o outro que de fato nos circunscreve.

⁸⁴ Os participantes possuem diferentes experiências em dança, incluindo professores e bailarinos com participação em grupos de dança contemporânea e outros voltados a grupos de cultos religiosos.

Um das questões que surgiu logo no início das práticas realizadas no curso foi o problema da atenção em processos de improvisação e composição. É possível aprender a estar atento? Treinar a qualidade da atenção? O que contaria é a qualidade desta atenção, "que não pode ser depreciada pelo ego, desejos ou falta de paciência", como salienta a diretora teatral Ane Bogart (2009, p. 31). A psicóloga Virginia Kastrup foi outra autora citada para referenciar a proposição do curso. Kastrup (2004, 2007) nos ajudou a pensar o problema da atenção por meio da noção de cognição inventiva - definida por ela como invenção de si e do mundo - ao problematizar as possibilidades de aprendizagem da atenção para além da noção habitual de que é preciso necessariamente "prestar atenção" ou ter "um foco definido" para aprender algo.

Ao recorrer a dois dos aspectos fundamentais do Viewpoints, nomeados por Bogart e Landau (2017) como escuta extraordinária (extraordinary Listening) e foco suave (soft focus), o objetivo era convidar o grupo a praticar a escuta, a perceber o ambiente e as ações dos demais participantes envolvidos, mais do que criar individualmente muitos eventos ou direcionar intencionalmente o foco para determinados acontecimentos. Bogart e Landau (2017) referem-se a uma habilidade de escuta com todo o corpo, um tornar-se mais perceptivo ao entorno, ao invés de agir prioritariamente por impulsos e desejos próprios. O foco suave (Soft Focus), é um estado físico no qual os olhos estão abertos e flexíveis, e não fixos em determinados pontos de vista. Na prática com os Viewpoints, como salientam Bogart e Landau, os participantes são convidados "a olharem o que está à sua volta e às outras pessoas sem desejo"; esta postura permite inverter formas habituais de olhar, o que significa que os exercícios demandam não irmos em direção ao que queremos, nos tornando facilmente presas deste desejo, mas, ao contrário, por meio do foco suave: "permitir à informação se mover de forma a chegar em nossa direção" (BOGART; LANDAU, 2017, p. 50).

No que se refere a ideia de suspensão, Kastrup (2004) argumenta que, para que o aprendizado ocorra, faz-se necessário suspender a atitude natural, que é aquela atitude cognitiva habitual e da consciência intencional, na qual categorizamos de imediato nossa percepção a partir do já vivido. A autora destaca a suspensão da atitude natural como a transformação de uma ação habitual de buscar informações pelo deixar vir à tona algo que não é mirado pela consciência intencional, mas que nasce da emergência intuitiva. Trata-se do devir consciente, uma prática contínua que apenas se aprende fazendo, pois requer um trabalho concreto: o de treinar a própria

atenção (KASTRUP, 2004, p. 13). A chave para esta conduta é a pausa, ou seja, a inibição de uma ação imediata, abrindo espaço para uma atitude atenta ao entorno. Uma construção coletiva que emerge da relação, passo a passo, momento a momento, a partir “do que se tem a cada vez e com o que fica, com as marcas e os rastros do viver junto” (FIADEIRO; EUGÉNIO, 2011).

Kastrup (2004) esclarece que cognição inventiva e cognição espontânea não são sinônimos, pois enquanto a cognição espontânea funciona de acordo com a atitude natural, a cognição inventiva depende de cultivo, de um treino aplicado e disciplinado que envolve a atenção. Ela descreve o conhecimento inventivo como aquele que opera em conformidade com a ontologia do presente, ou seja, do tempo. Neste sentido, a intuição não seria faísca repentina isolada de um campo de possíveis, de um contexto, ao contrário, emergiria deste. A invenção não é iluminação súbita, instantaneidade, tampouco espontaneidade, como salienta Virgínia Kastrup (2004, 2007); implica em duração, trabalho com restos, prática de tateio, de experimentação. Se faz com a memória. Diferente da criatividade a invenção não seria apenas solução de problemas, mas invenção de problemas, ou seja, envolve a experiência da problematização. Trata-se primeiramente de suspender a atitude natural de interpretar o mundo, ou seja, a rapidez subjetiva de nosso funcionamento cognitivo consciente mais habitual, para esperar por algo, acolher o que não se sabe o que é. Há um cultivo de uma atenção ao mesmo tempo concentrada, aberta e desfocada, que permite que algo que estava no plano pré-reflexivo emergja numa experiência.

O curso aconteceu majoritariamente no palco do Teatro Rio Branco, no SESC/AC, num chão de madeira, sendo que nos dois últimos dias foi utilizada a sala de dança, cujo piso é de cerâmica. Nestes espaços fomos experimentando alguns procedimentos de improvisação sustentados por processos de atenção e escuta, ora considerando pequenas variações de movimento criadas pelos participantes, provenientes de seus repertórios de diversas linhagens de dança - balé clássico, dança contemporânea, dança popular, dança de rua, dança de salão; ora criando juntos uma situação coreográfica emergente, que partia muitas vezes de uma simples caminhada. Desde os anos 1960, por conta das experiências da geração Judson Church⁸⁵, o corpo da dança na contemporaneidade pode recorrer não somente às

⁸⁵ Movimento de artistas nos anos 1960, em Nova York, em uma igreja que entrou para a história, a Judson Church, do qual fizeram parte: Alex e Débora Hay, Judith Dunn, Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Ruth Emerson, Trisha Brown, David Gordon, dentre outros.

danças já apreendidas historicamente mas aos movimentos cotidianos de andar, correr, saltar, parar, cair, rolar, levantar etc. De modo semelhante aos *ready mades* (arte encontrada ou *objet trouvé*, no original francês), os modos de mover do dia a dia contaminaram as proposições coreográficas, propiciando um alargamento do vocabulário da dança.

Nos primeiros momentos dos encontros o grupo exercitava a atenção caminhando no espaço. Primeiramente o andar - ação humana elementar, para que, pouco a pouco, tarefas fossem sendo introduzidas. A ideia de tarefa⁸⁶ (ou instrução) estabelecia um conjunto de ações que modificam a noção de coreografia, que passava a ser resultante de um processo colaborativo e não de algo “criado” exclusivamente seja por um coreógrafo ou por um dançarino. Passar entre duas pessoas, alterar a velocidade, mudar a direção, pausar, tocar alguém enquanto este se mantiver em pausa, a exemplo, eram tarefas praticadas pelo grupo, a partir de referências provenientes do exercício Fluxus, uma das práticas dos Viewpoints. A proposta permitia um modo de relação guiada pelos afetos, em que a decisão de se mover ou de ficar parado seria acionada pelos outros, pelo instante em que uns passam pelos outros, ou iniciam algo ao seu redor, ou param próximos etc. O modo com que o grupo gerava e geria seus níveis de atenção determinava o que emergia como proposição de dança, no sentido de que a “qualidade da atenção que você dá a algo determina o que isso se torna” (BOGART, 2008, p. 52, tradução nossa)⁸⁷.

Outras propostas realizada no curso Composições em dança envolveram a elaboração de sequências de ações para que, num segundo momento, os artistas as descrevessem verbalmente, sem efetuar o movimento. A inserção da voz aliada ou separada do movimento, experiência pouco comum a grande parte os participantes, permitiu experienciar outros modos de problematizar voz, palavra e corpo. Estas sequências foram sendo organizadas pelo grupo de forma a permitir que os assuntos abordados sobre composição e dramaturgia fossem incorporadas ao trabalho prático. A noção de composição discutida não se restringiu ao ato de dispor movimento, palavra, som, imagem, mas incidiu em um posicionamento ético, um “pôr-se com”, ou

⁸⁶ As tarefas surgem com vigor no contexto da dança pós-moderna americana com um olhar sobre movimentos do cotidiano, abandonando modos de introspecção e formas narrativas próprias a dança moderna. Os trabalhos pioneiros de Anna Halprin, na década de 1960, são fundamentais para o entendimento do conceito de tarefa na dança.

⁸⁷ *The quality of attention you give to something determines what it becomes.*

seja, posicionar-se com o outro, considerando que em sua etimologia (do latim *compositio*) pressupõe modos de reunir, produzir, dispor, inventar, combinar, arranjar (MEYER; TORRES; XAVIER, 2016, p.10). Já a ideia de uma dramaturgia da dança envolveu uma perspectiva cinética e cinestésica construída num estado de encontros, num desenho de forças dos corpos em ação (MEYER, 2006, 2016). A dramaturgia foi articulada no curso em sua dimensão processual, experienciada pela intensidade dos encontros, pelos afetos entre os partícipes. Chamamos de "proto- dramaturgias" as relações que insistiam em permanecer, em retornar, ainda que diferentes: um esboço que surgia naquele contexto e que poderia ser lapidado pelo grupo como possibilidade composicional, ainda que tênue. Importava que os participantes percebessem as relações que se estabeleciam entre eles, sua dimensão poética e os nexos de sentido no que era performado coletivamente. Um espaço comum de atencionalidade para exercitar saberes e não saberes.

Para finalizar os trabalhos, realizamos no último dia as propostas de improvisação e composição intensificadas no palco e sala de dança numa praça pública de Rio Branco, próxima ao SESC. Por conta do tempo exíguo, a proposta do curso não envolveu uma discussão mais verticalizada das questões que envolvem a dança em espaços públicos, contudo, a experiência de ter acionado processos de escuta em um ambiente mais aberto, suscetível a inúmeras interferências, permitiu certos questionamentos que interessaram ao grupo. Alguns deles: "Como instaurar um acontecimento de dança com os passantes em um lugar da cidade onde não se presencia comumente arte, sem impor-se no e ao espaço? Como realizar um convite ao público a compartilhar de uma experiência compositiva mútua e não somente oportunizar uma experiência em que o artista mostra seu trabalho e a audiência assiste? Como deixar uma proposta suficientemente clara e aberta numa praça ou rua da cidade de Rio Branco a ponto dos cidadãos perceberem que o jogo improvisacional poderia ser estendido a eles? Em um dado momento da composição urbana um grupo de adolescentes e crianças, antes meros espectadores, passou a integrar a proposta que o grupo de dançarinos articulou no espaço. Foi um momento em que muito do que se discutiu durante a semana no curso fez outro sentido⁸⁸. No processo de

⁸⁸ Vale ressaltar que a utilização de espaços como ruas, galerias e museus, e com elementos próprios à performance e à instalação, propiciam a suspensão da circulação tradicional do corpo nos teatros, em sua relação frontal e expositiva. Nos anos 1960, A "dança pedestre" e a "dança tarefa", inauguradas

administração do instante o prolongamento do espaço de experiência entre artista e espectador depende da disponibilidade de ambos, por conta de seus níveis de atenção e tolerância. Como salienta a coreógrafa Andréa Bardawil os modos de operar no cotidiano, de criar espaços de partilha coletiva definem uma política de ação. É necessário instituir uma condição para se estar junto, pois "inventar modos de vida é diferente de administrar demandas. Inventar leva tempo, um tempo curtido, e não só passado" (2016, p. 38). Um espaço de fruição fica então criado. Não é a "pessoa" do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* de desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo (BARTHES, 2013, p.9).

Em se tratando de um grupo de participantes do curso, cujas práticas em dança costumam ocorrer, em sua maioria, em escolas e academias de dança no Acre - onde predomina a ideia de dança moldada pelo movimento coreografado a priori por um coreógrafo, participar de experiências de composição em tempo real (na sala de dança e na rua) me pareceu importante, no sentido de repensar parâmetros já instituídos do que seja dança, incluída aí a dança contemporânea. A ideia era praticar algumas questões discutidas sobre coreografia, composição e dramaturgia, no sentido de pensá-las em seu âmbito processual. Não somente experienciar modos de compor dança, mas acessar a dimensão da invenção, ou como diria Kastrup (2007), a invenção de si e invenção de mundo, pela intensificação de processos de atenção e escuta.

A percepção de e a experiência do artista oscila entre o fato de *ter* uma presença, resultante de um domínio de suas habilidades artísticas e de uma qualidade de sua ação, e o fato de *estar* presente, que envolve um comprometimento no aqui e agora num estado particular de atenção/consciência. Essa consciência refere-se a capacidade de aperceber-se do que se passa no momento presente, possibilitando ao artista certas experiências de percepção de sua própria presença e de sua atuação no mundo. Como construir este estado de presença, um *estar* presente mais do que um *ter* presença, que é contingente, dinâmico e algo a ser trabalhado e cultivado? O Projeto *Expressões Contemporâneas – Criação e Visibilidade*, por meio de ações integradas, constituiu um sopro de arte e vida em território acriano, o sua continuidade

pelas coreógrafas Trisha Brown (1936-1917) e Ane Halprin (1920 -), respectivamente, instauraram outros modos de percepção e ação em dança.

não é somente desejável, mas necessária para a (re)existência dança no Acre e no Brasil.

Referências

BARDAWIL, Andréa. Notas de viagem ou bagagem de mão ou notas lançadas no mar. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra. TORRES, Vera. (org.). *Tubo de Ensaio. Composição [Interseções + Intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, Maria José. *Repensar la dramaturgia*. Errancia y Transformación. Murcia, Espanha: Centro Parraga. 2010. Disponível em:

<https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos Viewpoints: um guia prático para Viewpoints e Composição*. Organização e tradução Sandra Meyer. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. _____ . Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. Tradução Carolina Paganine. *URDIMENTO*. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol. 1, n. 12, março 2009, pp. 29-40.

BOGART, Anne. *And then, you act*. Making art in an unpredictable world. New York: Routledge, 2008.

FIGUEIREDO, João. EUGÉNIO, Fernanda. Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a *secalharidade*. Texto “manifesto” que sustenta e enquadra o projeto AND_LAB – Investigação artística e criatividade científica de João Figueiredo e Fernanda Eugénio, 2011. Não publicado.

GODARD, Hupert. *Gesto e percepção*. In: SOTER, Sílvia. PEREIRA, Roberto. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, s/d.

KASTRUP, Virginia. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. Porto Alegre: *Psicologia & Sociedade* [on line]; 2004, vol.16, n.3, pp.7-16. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822004000300002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt

_____. *A invenção de si e do mundo*. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In:

XAVIER, J; MEYER, S. TORRES, V. (org.). *Tubo de Ensaio. Experiências em Dança e Arte Contemporânea*. Florianópolis: Edição do Autor, 2006.

PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCOSSIA, L. (org.). *Pistas do método cartográfico: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

ROSSINI, Elcio. Tarefas: uma outra perspectiva para o conceito de coreografia. In: TAVARES, E.; BIANCALANA, G. e MAGNO, M. (Org.). *Discursos do corpo na arte*. Santa Maria: Editora UFSM, 2014, pp. 207-226.

XAVIER, J; MEYER, S. TORRES, V. (org.). *Tubo de Ensaio. Composição [Interseções + Intervenções]*. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

ANEXO IV – Classificação em edital

FUNDAÇÃO DE CULTURA E COMUNICAÇÃO ELIAS MANSOUR

O Governo do Estado do Acre, através da Fundação de Cultura e Comunicação Elias Mansour – FEM, em cumprimento à Lei Estadual nº 2.312/10, que instituiu o Sistema Estadual de Cultura – Siscult, o Fundo Estadual de Fomento à Cultura – Funcultura e o Programa Estadual de Fomento e Incentivo à Cultura – Precult, torna público a classificação dos projetos apresentados ao Edital do Fundo Estadual de Cultura – FEC 2017 nas Modalidades de Produção Cultural e Pequenos Apoios e Intercâmbio.

PROJETOS CLASSIFICADOS - EDITAL PRODUÇÃO CULTURAL			
PROJETO	PROPONENTE	MUNICÍPIO	VALOR
1ª ETAPA DO 12º CIRCUITO JUNINO DE RIO BRANCO	LIQUAJAC	RIO BRANCO	20.000,00
A LENDA DA COBRA GRANDE	ENILSON AMORIM DE LIMA	RIO BRANCO	13.400,00
AMAZÔNIA	JIMY DA SILVA LIMA	RIO BRANCO	13.000,00
ADOLETA	DANILO DOS SANTOS GUIMARAES	RIO BRANCO	12.280,00
CASA DE PESCADOR	RICARDO RODRIGUES DA SILVA	RIO BRANCO	14.400,00
DANÇAS DE GUERREIROS	ASSOCIAÇÃO CULTURAL E DESPORTIVA	RIO BRANCO	18.800,00
FANZINES - JUVENTUDE ACREANA MANIFESTADA	CARINA CORDEIRO DE MELO	RIO BRANCO	12.280,00
FÉ QUE BENZER VENCE COM AMOR E ACABA O PRECONCEITO	AURIMAR FIDELIS DE ARAGÃO	RIO BRANCO	13.000,00
FLOR DO ASTRAL E LOUCAS & BRUXAS	RODOLFO ELIAS MINARI	RIO BRANCO	13.894,00
MIOLO DE POTE	FLÁVIA BURLAMAQUI MACHADO	RIO BRANCO	15.000,00
MONTAGEM DO ESPETÁCULO INFANTO-JUVENIL "A ORIGEM DOS LEGUMES"	COMPANHIA VISSE E VERSA DE AÇÃO CÊNICA	RIO BRANCO	25.000,00
MUNDO DOS SONHOS	LUCIANA ARAÚJO DOS SANTOS	RIO BRANCO	15.000,00
O SOM DA IMAGEM - AARÃO PRADO E NAY MENEZES	AARÃO PRADO BAYMA	RIO BRANCO	14.995,00
PINTANDO MUROS FUTUROS	ADAS GOMES DE DEUS	FEIJO	12.144,50
PRODUÇÃO DO LIVRO "DE PONTA A PONTA: CRUZANDO OLHARES PARA A DANÇA NO ACRE"	VALESKA RIBEIRO ALVIM	RIO BRANCO	15.000,00

