



Licenciatura em Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Jaqueline Vasconcellos | Daniela Guimarães

DANA99

Produção Crítica em Dança

PRODUÇÃO CRÍTICA EM DANÇA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

PRODUÇÃO CRÍTICA EM DANÇA

Jaqueline Vasconcellos

Daniela Guimarães

Salvador,
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho
Escola de Dança
Diretora: Dulce Lamego Silva e Aquino

Superintendência de Educação a
Distância - SEAD
Superintendente
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB
Andréa Leitão

Licenciatura em Dança

Coordenador:
Prof. Antrifo R. Sanches Neto

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico
Haenz Gutierrez Quintana
Foto de capa: Rodrigo Munhoz

Equipe de Revisão:
Edivalda Araujo
Julio Neves Pereira
Márcio Matos
Simone Bueno Borges

Equipe Design
Supervisão: Alessandro Faria
Editoração / Ilustração:

Ana Paula Ferreira; Marcos do Nascimento;
Moema dos Anjos; Sofia Casais; Ariana
Santana; Camila Leite; Marcone Pereira

Gerente de AVA: Jose Renato Oliveira
Design de Interfaces: Raissa Bomtempo

Equipe Audiovisual

Direção:
Haenz Gutierrez Quintana

Produção:
Leticia Oliveira; Ana Paula Ramos
Câmera: Valdinei Matos

Edição:
Deniere Silva; Flávia Braga; Irlan
Nascimento; Jeferson Ferreira; Jorge
Farias; Michaela Janson; Raquel Campos;
Victor dos Santos

Animação e videografismos:

Bianca Silva; Eduarda Gomes; Marcela de
Almeida; Dominique Andrade; Roberval
Lacerda; Milena Ferreira

Edição de Áudio:

Cícero Batista Filho; Greice Silva; Pedro
Henrique Barreto; Mateus Aragão



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuem o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa
SIBI - UFBA

V331

VASCONCELLOS, Jaqueline Reis.

Produção Crítica em Dança/Jaqueline Vasconcellos, Daniela Guimarães.

Salvador: UFBA, Escola de Dança, Superintendência de Educação a Distância, 2019
68 p. ilust.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Dança na modalidade
EaD da UFBA/SEAD/UAB.

ISBN:978-85-8292-206-4

1.Dança - Estudo e Ensino 2.Dança - Crítica e interpretação; I.Guimarães, Daniela
Benfica II.Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Universidade Federal
da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. IV. Título.

CDD 793

SUMÁRIO

MINICURRÍCULO DO PROFESSOR	06
BOAS VINDAS	08
UNIDADE TEMÁTICA 1 : MODOS DE UM PENSAMENTO CRÍTICO	11
1.1 – Da criticidade aos modos de produção	11
1.2 – Crítica como mediação de processos em Dança	19
UNIDADE TEMÁTICA 2 – O OLHAR CRÍTICO EM MOVIMENTO	28
2.1 – O olhar crítico sobre o corpo e as novas mídias	28
2.2 – O olhar crítico sobre a ideia de um <i>corpo-intinerante</i>	36
2.3 – O olhar crítico sobre o <i>corpo-político</i>	42
OUTRAS POSSIBILIDADES DE OLHARES CRÍTICOS	56
REFERÊNCIAS	59

MINI CURRÍCULO DO PROFESSOR

Jaqueline Vasconcellos

É baiana, graduada em Bacharelado em Interpretação Teatral pela UFBA (2004), especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, mestre em Dança pelo programa de Pós-graduação em Dança da UFBA e Doutora em Comunicação e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos do Audiovisual (ECA-USP). Trabalhou de 2016 a Janeiro de 2018 como Programadora Cultural, no Instituto Itaú Cultural, compondo a equipe de Artes Cênicas. Entre 2015 e 2016, atuou como programadora cultural na Oficina Cultural Oswald de Andrade. Como gestora e articuladora cultural atuou no Conexão ZAT, organismo cultural que produziu e idealizou ações em arte no Brasil e América Latina entre 2012 e 2015. Em 2017, foi convidada pela revista BRAVO! para fazer parte da equipe de curadoria do Prêmio Bravo, na categoria Dança. Em 2018, realizou a primeira fase desta curadoria. Em 2018, foi convidada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia para realizar a Curadoria do Catálogo de Dança da Bahia. Foi gestora no Acervo Mariposa, instituição que administra um acervo de vídeos de dança, na cidade de São Paulo. Em 2010 esteve à frente da Plataforma Internacional de Dança da Bahia (PID-BA), coordenando, idealizando e produzindo eventos internacionais como a Jornada de Discussão e Reflexão sobre Curadoria e o Seminário de Economia da Dança: fluxos colaborativos de gestão para a mobilidade na América Latina. Faz parte do Grupo Gestor da RedSuramericana de Danza. Em 2012 co-idealizou e coordenou o Seminário de Gestão, Criação e Curadoria em Dança: Lá em Casa, contemplado com o prêmio “Apoyo a encuentros, talleres, seminarios y congresos relacionados con la gestión y producción de las artes escénicas - FondoIberescena”. Entre 2012 e 2015, no Brasil e Argentina, realiza experimentos performáticos ligados a “Série Mais um pornô: arte, ativismo e encontro”. Em 2013, gere o projeto “Guerrilha Poética: cartografia dos sentidos”, contemplado com o Prêmio FUNARTE-PETROBRAS Klauss Viana 2012. Foi convidada por MOV-S 2012 / Encontro de Dança e Artes do corpo (Espanha), promovido por Mercat de lesFlors em Cádiz para participar da mesa de discussão sobre mobilidade e visibilidade artística na área da Dança, além de ser colaboradora de conteúdos desse encontro.

<http://lattes.cnpq.br/4562209717690488>

Daniela Guimarães

Nascida em Araxá, Minas Gerais, Daniela Guimarães é artista da dança, improvisadora, cineasta, pesquisadora e professora da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Diretora do GDC - Grupo de Dança Contemporânea da UFBA (Edição 2017/18). Atua principalmente nos seguintes segmentos: Criação, Composição e Dramaturgia em Dança; Improvisação Cênica e Dança na interação com o Audiovisual. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA com a Tese **CORPOLUMEN: POÉTICAS DE (RE)INVENÇÕES NO CORPO NA INTERAÇÃO DANÇA E CINEMA** e Mestre em Artes Cênicas pela UFBA com a Dissertação **DRAMATURGIAS EM TEMPO-PRESENTE**, ambas sob a orientação da Profa. Dra. Ivani Santana. Líder do Grupo de Pesquisa Corpolumen: Redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança - CNPQ. Nos últimos anos vem ministrando workshops no Brasil e exterior sobre Improvisação, Criação e Composição em Dança e em Processos Criativos em Cinema e Dança. Tem como filmografia: “MITI” (2010), “Receita de Agostinho para um Mundo Melhor” (2012) Festival Cineport – Festival de Cinema de Países de Língua Portuguesa; “Alecrim”(2015) Festival Dança em Foco; “Andaluz” (2016) Semana ABC 2017 - Associação Brasileira de Cinematografia (finalista para o prêmio a Melhor Fotografia), Screen-Dance Miami Festival (EUA - 2017), Festival ADF de Fotografia Cinematográfica (Argentina - 2017) e Festival FIVA Almagro 2017 (Espanha). Finaliza e lança em 2018 seu primeiro longa “VAGA-lumes”. Atualmente está na montagem do curta-metragem “Do.C.orpo: um documento poético revolucionário do corpo”. (2018/2019) Com o projeto de pesquisa e extensão para o GDC - Grupo de Dança Contemporânea da UFBA tem como proposta a **“Trilogia do Sonhar”**, composta de três obras. A primeira elaborada como Composição Cênica em tempo real e intitulada **“Só não me acorde antes”** e lançada junto a um material didático para processos criativos: **Jogos de Criação CORPOLUMEN**: um baralho para o estudo da improvisação em tempo real. A segunda, **“COM O QUE SONHAMOS. ? . ?”**, foi construída como obra cênica estruturada. A última fase, terceira parte da trilogia, é um curta-metragem inspirado na obra *As ruínas circulares* do escritor argentino Jorge Luís Borges.

BOAS VINDAS

Olá a todas e todos,

Iniciamos agora o componente curricular “Produção Crítica em Dança” e este livro será, ao longo deste percurso de aprendizagem, seu maior aliado. Ele servirá de guia para te ajudar a construir vocabulário e um olhar mais especializado para analisar obras de Dança.

Porém, ele também foi pensado como um percurso dialógico. Esperamos que, ao lê-lo, isso te desperte curiosidade e você acesse o fórum de discussão para compartilhar suas dúvidas. O livro “Produção Crítica em dança” foi criado com o desejo de ampliar as referências entre todos, nós professores e vocês alunos, e compartilhar nossos conhecimentos comuns sobre a arte da Dança. O que desejamos é que, ao final deste trajeto de leitura, relacionando-o com as vídeos-aulas, as leituras e as audiências de materiais, você, aluno da EaD, possa criar um vocabulário próprio de como olhar para obras de Dança.

Nossa disciplina tem uma carga horária de **68 horas, distribuídas em 4 semanas**. Esse período significa que é necessária uma dedicação grande e concentrada, mas por um curto espaço de tempo, combinado?

Mas, do que se trata “Produção Crítica em Dança”? Esta disciplina abordará, de maneira teórico-prática, estudos e articulações sobre a produção e a diversidade da Dança, análise de escrituras emergentes e proposições performáticas, observações sobre obras coreográficas e suas transformações conceituais e estéticas. Isto significa que vamos nos debruçar sobre materiais de registros de dança, textos e filmes para produzir uma escrita implicada e presentificada sobre o que vemos. Nosso combinado, porém, é que não há escrita isenta, ou seja, toda escrita é parcial, pois ela implica o seu corpo em relação a algo: a obra de Dança.

O objetivo geral deste componente curricular é apresentar a você conceituações e práticas em produção de textos críticos sobre dança, com o intuito de desenvolver um olhar sobre estes materiais elencados no percurso das aulas, que resulte numa apreciação escrita destas obras. A ideia é que a produção crítica se dê na apreciação e também nas mediações que fazemos entre corpo, obra e ambiente, considerando que o fruir e escrever sobre dança (ou qualquer outra arte) vem junto às correlações que criamos entre corpo e ambiente, ou seja, corponectar o que vivenciamos no nosso corpo e o que teorizamos. **Corponectividade é uma tradução para o conceito de embodied, ou seja, de maneira muito ampla, esse termo nos conta que não há separação entre corpo e mente (RENGEL, 2007, p. 46).** O corpo é um agente no ambiente e ele aprende por meio de ações. Vamos discutir durante as aulas que essas produções incluem o nosso corponectar com o mundo, ou seja, a relação entre nosso corpo, que aprende por meio da interlocução entre o psico-sensório-motor e algo do ambiente, que neste entendimento não está fora, pois ele só pode ser compreendido a partir de cada corpo.

Nosso trajeto compreenderá duas unidades. A ideia que tivemos foi criar um vasto material que abrisse outras possibilidades sobre análise da crítica em Dança. **Aproveite não apenas nesta disciplina! Discuta isto em sua sala de aula e, sobretudo, use os materiais aqui dispostos.**

Por fim, nesta apresentação, uma orientação para esta leitura!

Toda teoria é feita para prática, é fruto de prática. Ler, escrever são ações, são atividades. Do mesmo modo que praticamos Dança, praticamos a leitura e a escrita. Não se aprende a escrever sobre um objeto de arte sem fazê-lo muitas vezes, como experimentação.

Refleta, sinta, pratique:

Pratique o escrever, mas pratique também o olhar, observar. Permita que seu corpo corponecte com os vídeos sugeridos. Assista obras de dança em sua cidade. Pratique vendo e crie o hábito de escrever sobre o que vê. Comentar entre os amigos, na saída do espetáculo, sobre o visto é bom, mas é na escrita que somos capazes de formular percepções que vão além dos nossos gostos pessoais.

Apreciem este trajeto que traçamos!

Jaqueline Vasconcellos

Daniela Guimarães



Ilustração: Marcone Silva

UNIDADE TEMÁTICA 1

MODOS DE UM PENSAMENTO CRÍTICO

Esta unidade trata-se de uma introdução de como olhar para obras de dança, considerando as localidades onde são produzidas. Também nos debruçaremos sobre como a escrita crítica pode tornar-se um processo de mediação cultural entre obra e quem a assiste.

1.1 Da criticidade aos modos de produção

Começamos então falando da escrita crítica considerando os modos de produção de cada lugar. Para tanto, a primeira coisa que pretendemos esclarecer é o que chamamos de modos de produção. Vamos usar este termo para designar as condições de feitura dos objetos em arte e em cultura em cada localidade, considerando os aspectos sócio-culturais, econômicos e técnicos deste fazer.

O que estamos propondo é que falemos desde o ponto-de-vista de uma *ecologia de saberes*, na qual a ignorância é percebida como ignorante para alguns aspectos e como saber sobre outros específicos (Santos, 2002, p.14). Destrinchando esse termo criado por Boaventura de Sousa Santos (2010, p.56):

Na ecologia de saberes cruzam-se conhecimento e, portanto, ignorâncias. Não existe uma unidade de conhecimento, como não existe uma unidade de ignorância [...] Por outras palavras, na ecologia de saberes, a ignorância não é necessariamente um estado original ou ponto de partida. Pode ser um ponto de chegada. Pode ser o resultado do esquecimento ou desaprendizagem implícitos num processo de aprendizagem recíproca [...] A utopia do interconhecimento é aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios. É esta tecnologia de prudência que subjaz a ecologias de saberes.

Um dos nossos objetivos é chegar ao fim deste componente reaprendendo alguns pressupostos de nossas localidades, que talvez nos tenham sido desapropriados por um tipo de poder - o hegemônico. Os parâmetros que este tipo de poder operante em uma estrutura capitalista utiliza para aferir qualidade, por exemplo, às obras de Dança em nossa região não conversa com o corpo que a produz, considerando o local.

Sob o conceito da ecologia dos saberes podemos dizer que não há uma dança contemporânea, mas muitas e que, portanto, o seu fazer está contaminado de outros códigos sociais que conversam com outras manifestações existentes na localidade de sua produção. A isso designamos modo de produção, a forma de fazer que dialoga com o que há de autóctone, as condições econômicas nas quais a dança é realizada e, sobretudo a história e repertório de cada criador e/ou companhia.

Vocês tem se empenhado, nesta licenciatura a distância, em olhar o corpo em seu potencial criativo, no fazer da dança, no teorizar sobre o próprio corpo e como isso dialoga com áreas transversais como a educação, por exemplo.

Na nossa disciplina, vamos olhar a dança enquanto arte, e o que propomos é apurar o olhar para exercitar análises sobre obras de dança que não partam dos gostos pessoais de cada um.

Investiremos, portanto, nesta conceituação que o olhar e escrever sobre dança parte de nossa relação com o contexto em que estamos inseridos. Porém, tornar o nosso olhar crítico e escrever sobre um espetáculo pretende ir além. Ao longo do curso criaremos um olhar analítico que se volte ao universo da obra, ou seja, o que o escopo do que foi criado traz, em qual ambiência foi criado e como os elementos estéticos estão dispostos.

A palavra que perseguiremos neste trajeto é coerência. Nas obras que analisaremos existe uma coerência intrínseca que nos fazer discorrer sobre sua qualidade (ou não)? Ou seus elementos, como dispostos pelos criadores, apresentam “pontas frouxas” que não nos deixam saber ao certo quais foram seus parâmetros para aquela criação?

Para isso, vamos considerar o **crítico**, um espécie de ator privilegiado que possui outros dados e informações, para além de sua primeira percepção sobre a obra vista, que o faz criar questionamentos acerca do que interagiu. Atenção, este talvez seja o primeiro parâmetro que tentaremos demolir nesta aula: a noção de receptor-espectador.

Para nós nenhum dos dois termos, como defende Arlindo Machado (2007), não dão mais conta do que acontece na relação entre público e obra. Vamos chamar este agente (pois ele age ao assistir arte) de **interator**, ou seja, aquele que coloca em diálogo o corpo, seu ambiente e a obra.



Sabendo um pouco mais

O que é interator: Para Machado (2007), termos como usuário, receptor e espectador não mais correspondem à complexa rede formada pelos fenômenos interrelacionais que acontecem na interação entre corpo e obra. A própria palavra – interator – nos remete a uma ação: a de interatuar, agir junto com. Essa conceituação trazida pelo autor traça um perfil adotado por esse corpo-pessoa que age em relação a um objeto que o modifica.

Por falar nisso, outro ponto importante é desconstruir a imagem da crítica isenta. Estamos sugerindo que este ser (o crítico) que escreve, analisa e teoriza sobre arte tem outro escopo de informações, mas ele também carrega consigo suas próprias mediações entre a obra e seu universo.

Chamamos anteriormente o crítico de ator privilegiado, pois esta função nos exige um pouco mais de informações que um agente fruidor (interator) que se relaciona com a obra de maneira recreativa. Aquele que escreve sobre tem contato amplo com o universo do grupo, da obra e dos autores quando produz uma escrita sobre algo. Isto faz parte de uma escrita implicada também, pois ele usa o seu repertório para escrever.

O que chamamos de escrita implicada (ou ato de descrição) tem a ver com o modo com que vamos relacionar o visto, seus significantes e o interator, pois “Em vista disso, nosso caminho será na direção de uma definição da teoria ou do teórico da arte como atividade que constrói, transforma ou modela o campo da arte”. (Cauquelin, 2005, p. 16).

Para investir em novos campos de possibilidades, na análise de arte, o teórico-interator tem que ousar construir pontes entre o que sabe e o que foi dado. Ousamos dizer que obras que nos mobilizam são as que menos temos percepções de “gostar” como um prazer. No geral, e de forma muito ampla, elas nos fazem pensar sobre o visto e nos deslocam.

Achamos outra boa palavra para falar de criticidade e modos de produção: deslocamento. Deslocar-se é um ato, é mover-se ao lugar proposto pelo outro. A obra, que não se apresenta como “coisa” isolada no mundo, traz consigo um conjunto de informações. Por hora, vamos chamar esse conjunto de signos.

No entanto, esse conjunto de informações também foi mediado pelas condições de sua produção. Por exemplo, uma obra de arte criada sob determinadas condições de abundância de recursos não necessariamente tem garantido seu sucesso na interação com o público, ou seja, enquanto eficácia comunicacional, do que foi proposto, ela pode não funcionar - e não estou me referindo a mensagem da obra, pois não consideramos a teoria que a obra passa mensagens. Nem é verdade também que o contrário garanta a ineficácia do objeto de arte. Porém, se consideramos que há corponectividade entre corpo e ambiente, como dissemos antes, os modos de produção daquela localidade importam quando nos aventuramos a falar do que é gerado de arte ali.

Hora de retomarmos o que foi visto em outras disciplinas da EAD de Dança, como “Estéticas e Poéticas da arte da Dança”, por exemplo... Não há uma forma de teorizar arte e nem todo conhecimento gerado por uma obra está acessível e claro, à primeira vista.

consigo, por outro lado, novas contradições. A superação final – ou seja, o fim das alternâncias de modos de produção e, conseqüentemente, de modelos sociais fundamentados na desigualdade e na exploração do ser humano por ele mesmo – se daria através do desenvolvimento tecnológico. No ponto em que a tecnologia for suficiente para substituir inteiramente todo o trabalho humano e satisfazer todas as necessidades básicas das pessoas, o trabalho e a exploração perderiam o sentido, restando ao ser humano apenas o espaço para o lúdico. Todo o trabalho tornar-se-ia, daí uma espécie de jogar.

Respiremos!

Então, se não há um modo de olhar para todas as obras de dança com as quais interagimos, como falar sobre elas, sem nossos aforismos de gostos pessoais?

Perguntando.

Onde foi produzida? Por quem (ens)? Quando? O grupo ou artista tem uma trajetória na Dança? Se sim, quais as obras anteriores? Quais as motivações do (s) coreógrafos (aquelas que eles disseram ter)? O que foi disposto ao meu olhar conversa com o que ele disse ter interesse? Em se tratando da técnica apresentada, há um nível de execução que converse com a historicidade da técnica?

Essas perguntas poderiam ser um bom roteiro para tentarmos falar de objetos de Dança.

A produção crítica em Dança, neste sentido, é um bailar entre o escopo de informações que você tem sobre a obra, seu próprio repertório e o que foi dado pelos artistas (signos visíveis e subentendidos).

Todo este exercício é realizado após a audição da obra.

Teóricos mais “treinados” são capazes de escrever sobre (ou produzir outros conteúdos para além da escrita) com uma única audiência da obra de Dança. Outros precisam revisita-la como uma espécie de arqueólogo em busca de vestígios do outro, da obra, da arte e suas implicações estéticas no que foi posto em cena.



Atividade

Atividade 01 – Olhar crítico e localidade: crítica como mediação (Nota 2,5)

Assistir a obra delírio, do artista Ângelo Madureira e escrever uma apreciação de 2 até 4 laudas.

Nesta primeira atividade peço que você assista a obra de Ângelo Madureira, artista pernambucano da dança, “Delírio”, feita em 1999. Após a audiência da obra, cujo link será disponibilizado em nosso sistema, escreva uma apreciação de 4 laudas. Recomendo que, para este trabalho, você faça a leitura de críticas deste espetáculo que foram difundidas na época de sua estréia.

Instruções para a escrita:

- Seja claro nas suas apreciações.
- Tente não falar do seu gosto pessoal e sim, relacionar a proposta do artista com os pressupostos de sua época.
- Leia as críticas anteriores para nortear sua escrita mas, NÃO SE ESQUEÇA, a crítica é sua e você pode, inclusive, divergir das opiniões que surgiram sobre a obra. para encontrá-las, digite em sistemas de busca na internet o nome do espetáculo e a palavra “crítica”.



Figura 1 - QR Code, “Delírio” (1999), Angelo Madureira



Figura 2 - Espetáculo “Delírio” (1999) - Fotos de Lairton Carvalho



Sabendo um pouco mais

Ângelo Madureira

Direção artística, pesquisa, criação e bailarino - “Delírio” (1999)

Membro da família Madureira, tradicional família de artistas de Recife, iniciou sua formação em dança com três anos, na vivência do dia-a-dia com os artistas populares e com sua família. Durante sete anos foi solista do Balé Popular do Recife, participando de turnês pelo Brasil, EUA, França, Holanda, Bélgica e Canadá, entre outros países. Em 1995, assumiu a direção e a coreografia do Balé Popular do Recife. Em 1997, foi convidado a ingressar no Grupo XPTO, em São Paulo, onde participou como intérprete e coreógrafo de Buster, O Enigma do Minotauro, Coquetel Clown e Além do Abismo.

Em 1998, ganhou a Bolsa de Pesquisa Rede Stagium, com a qual produziu seu primeiro solo, Delírio. Com Ana Catarina Vieira, aprofundou seus conhecimentos de balé clássico, e a partir de 2000, iniciou o processo de pesquisa de linguagem que resultou nos espetáculos que criaram juntos. Produziu, criou e dirigiu ao lado de Ana Catarina Vieira mais de dezenove obras. Ao lado de Ana Catarina recebeu dois prêmios APCA 2003 e 2007, incentivos de instituições e empresas como Petrobras, SESC, Itaú Cultural, Funarte, Caixa Cultural, Prefeitura da Cidade de São Paulo, entre outros. Com carreira internacional seus trabalhos já foram apresentados em Berlim, Croácia, Portugal, Panamá e Nova York, participando de importantes festivais nacionais e internacionais.

Em 2011, realizou na Croácia, uma coprodução internacional com o Festival Internacional Perforacije, onde foi criado o espetáculo “Nafta”, apoiado com recursos da União Européia, tornando-se uma referência para os criadores croatas. Em 2012, realizou curadoria para Itaú Cultural na Mostra intitulada de Corpo, Memória e Autoria. No cinema participou do filme “Os Brasileiros” de Philippe Barcinski para TAL – Televisión America Latina e Dream Waves de Gustavo von Ha. Com apoio do IX Edital do Programa de Fomento à Dança, o grupo formou um grupo de estudos, composto por Ana Carla Fonseca Reis, Sonia Sobral e Christine Greiner, entre outros, que se dedicou a investigar formas de sustentabilidade para a dança contemporânea, formado em comunicação das artes do corpo, pela PUC São Paulo (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo).



Figura 3 - Sinopse de “Delírio” (1999)



Figura 4 - Crítica Helena Katz “Delírio”



Figura 5 - Entrevista sobre “Delírio”

1.2 Crítica como mediação de processos em Dança

Então, considerando a escrita em Dança, o que seria um primeiro objetivo desta escrita diante do interator que nós, anteriormente, chamamos de recreativo?

Para entender um pouco isto, é necessário entrarmos em outro tema, a especialização do teórico de arte. Na área cultural, dificilmente veremos um profissional que faz apenas uma única coisa na área. Sem entrar no julgo se isto é coerente ou não, na prática, ao longo do desenvolvimento cultural ocidental, os profissionais de cultura exercem diversas funções, de acordo com a demanda. A isto, o teórico de arte, Ricardo Basbaum (2005) chama de artista-etc, ou curador-etc, ou crítico-etc. Esse “etc” é usado para designar esta outra (s) função (ões) exercida (s) pelo teórico de arte que, está entre suas especificidades, mesmo que não seja, por exemplo, sua formação principal.

A característica principal deste tipo de profissional, que nos interessa aqui ao falarmos sobre crítica, é o de colocar a sua função em fricção com outros âmbitos da arte. Por isso, o crítico de arte também é, de certa forma um curador e um agente de mediação cultural.

Mas, o que seria um crítico que também é mediador da obra?

Numa função mais abrangente, uma crítica coerente de objetos de Dança traça uma aproximação entre o interator, que se interessa por esta arte, e a obra. Ela oferece elementos, para quem vai assistir, sobre o universo daquela obra e pistas de como se aproximar dela. Monteiro (2013, p.51-52), nos esclarece um pouco sobre a função do curador-crítico enquanto um mediador e, este aspecto nos interessa, pois é na mediação que reside a potência da crítica:

m consideração o espancamento nem a exposição pública para minorar ou mesmo extinguir a punibilidade pela compensação da dor.

Segundo Anne Cauquelin, o crivo de qualidade das obras de arte, até a segunda metade do século XIX, estava centralizado nos grandes Salões de Paris. Ou seja, o escoamento daquilo que era produzido necessariamente passava por critérios dessa que se pode considerar como a instituição que era, naquele momento, a mediadora entre artistas, obras de arte e público. Contudo, com o aumento da produção, essa tarefa começou a ser transferida, gradativamente, para os críticos-marchands. Estes ficaram com a função de fazer as mediações dos artistas que estavam fora dos grandes salões. Mas, ao mesmo tempo, eles começaram a estabelecer critérios que iam contra aos próprios salões. Com isso, eles foram ganhando uma autonomia com o passar do tempo que desestabilizou o eixo centralizador de formação de opiniões

Neste parágrafo está o que vamos considerar a função central de um bom crítico de arte, de uma maneira geral, e de Dança, que é nosso assunto central: desestabilizar o que está posto, criando critérios que conversam com as epistemologias locais. Ou seja, o exercício crítico, considerando que o saber é contextual, precisa partir deste entendimento de onde nasce. A função deste ator privilegiado, que aqui nomeamos crítico de Dança, é entender o contexto, avaliar o como se constrói localmente o conhecimento em dança, relacioná-lo com a obra e assim, mediar a relação entre o interator recreativo e os criadores.

A mediação na crítica de objetos de dança aponta pistas para que o interator relacione o que irá ver com seus próprios códigos de conhecimento. Sua proposição central é que ela abra campos de possibilidades na apreciação estética em arte.



Atenção

“Epistemologia é toda noção ou ideia, pensada ou não, sobre as condições do que conta um conhecimento válido. Por meio do conhecimento válido uma determinada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e atores sociais. E como umas e outros não existem se não é no interior das relações sociais, os diferentes tipos de relações sociais podem dar lugar a diferentes epistemologias. As diferenças podem ser mínimas e, mesmo que sejam grandes, podem não ser objeto de discussão; mas, de qualquer modo, muitas vezes estão na origem das tensões ou contradições que as experiências sociais apresentam, sobretudo quando, como é o caso, estão formadas por diferentes tipos de relações sociais. Neste sentido, mais amplo, as relações sociais são sempre culturais - intraculturais ou interculturais - e políticas - representam distribuições desiguais de poder. Sendo assim, todo conhecimento válido sempre é contextual, tanto em termos de diferença cultural como de diferença política”. (SANTOS, 2010, p.7-8)



Atividade

ATIVIDADE 2: Fórum Apreciação (Nota 2,5)

Mínimo de 3 postagens no fórum, sendo 1 individual e 2 postagens dialogadas com a de colegas diferentes.

Coerência e clareza na argumentação e nas relações estabelecidas com as referências indicadas.

Comunicação clara e gramaticalmente correta.

Autoria própria.

RESUMO:

Nossa segunda atividade é o fórum Apreciação, que nos ajudará a compreender melhor alguns conteúdos.

Você já deve ter lido o texto “Introdução: I. O que entender por “teorias da arte”? e II. Tipologia de ações possíveis”, de Anne Cauquelin. Também já deve ter lido outras referências dadas.

- Assista um dos vídeos abaixo:

“Graxa”, um espetáculo de Diogo Granato e Henrique Lima:

<https://www.youtube.com/watch?v=Sk0kxfmhlXg>

- Faça uma postagem individual relacionando o texto sobre um dos vídeos assistidos, à sua escolha, além de fazer referências ao estamos estudando. Explícite em sua postagem as compreensões que teve sobre a obra escolhida e os artistas. **Disponível entre 23/05 e 02/06/2019**



Figura 6 - QR Code espetáculo Graxa



Figura 7 - QR Code do filme de Dança Rosas

danst Rosas



Figura 8 - QR Code do espetáculo Judite quer chorar, mas não consegue



Figura 9 - QR Code do espetáculo Entrelinhas

Pesquise:

Diogo Granato: Criador e intérprete de solos de Dança-Teatro como “Aretha”, que lhe rendeu o prêmio de melhor intérprete (Associação Paulista de Críticos de Arte/2006), e “Seis Sentidos?”, que encerrou o “Intransit Festival” em Berlim, Diogo é também intérprete-criador da premiada Cia Nova Dança 4 (SP). Além disso, dirige os grupos Silenciosas + GT’Aime (SP) e a Mais Companhia (SP). É membro do “Le Parkour



Figura 10 - QR Code do site de Diogo Granato

Brasil”, grupo pioneiro do Parkour e do Freerunning no Brasil, articulando, em sua trajetória coreográfica, estratégias do parkour (arte do deslocamento) e do “contato improvisação” com outras linguagens da arte.

Henrique Lima: Bailarino e coreógrafo. Natural de Recife (PE), onde iniciou seus estudos de dança em 1991. Fez parte de importantes companhias do cenário nacional e internacional como Balé Popular do Recife, Compassos Cia de Dança, Vias da Dança, Cisne Negro Cia de Dança, Balé Da Cidade De São Paulo, Quasar Cia De Dança, J.Gar. Cia, Companhia Portuguesa De Bailado Contemporâneo.

Saiba mais sobre os artistas e a obra “Graxa” em:

<https://diogogranato.wordpress.com/>

Jaqueline Elesbão: mãe, negra, bailarina, drag king, produtora e ativista das questões femininas, étnicas e causas LGBT. Sua carreira profissional se estende por mais de 17 anos com grupos de teatro, dança, cias, projetos e montagens coreográficas nacionais e internacionais. Suas permissões e dedicações artísticas atravessam a performance, teatro, dança, dublagem e cinema. Idealizadora e fundadora do Coletivo Ponto Art, onde é Diretora artística das ações desenvolvida pelo grupo. Dentre as ações do Coletivo a mesma assina o roteiro e direção da websérie “Voz sem medo”, direção, coreografia e interpretação do espetáculo solo “Entrelinhas” e a curadoria da Revista Digital Ponto. A partir do solo Entrelinhas vem desenvolvendo sua pesquisa em cima da resiliência do corpo-história da mulher negra. Desta pesquisa surge a coordenação e mediação de workshops com essas pautas e oficinas com a busca do corpo - manifesto.

Saiba mais sobre o Coletivo Ponto ART, do qual Jaqueline Elesbão é diretora em:

<https://www.coletivopontoart.com.br/>



Figura 11 - QR Code do site Coletivo Ponto ART

Edu O: Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutorando pelo Programa de Difusão do Conhecimento. Mestrado em Dança e Graduação em Artes Plásticas (UFBA). Diretor e artista do Grupo X de Improvisação em Dança. Desde 2006, desenvolve trabalhos independentes, com destaque para: Kilezuuummmm, Bonito, Judite quer chorar, mas não consegue!, Odete, traga meus mortos, Ah se eu fosse Marilyn e O Corpo Perturbador. Possui uma vasta experiência internacional, como o intercâmbio Euphorico, junto a Cie Artmacadam/França, desde 2004 e participação em projetos da Candoco Dance Company-Inglaterra, da Cie KastorAgile/França e do coreógrafo americano Alito Alessi. Autor de livros infantis e didáticos. Em todos os seus projetos, visa difundir as questões de acessibilidade para pessoas com deficiência, oportunizando tecnologia assistiva para que todas as pessoas tenham acesso à cultura.

Conheça mais sobre o artista por meio dos seus textos em:

<http://ocorpoperturbador.blogspot.com/>



Figura 12 - QR Code do site "O corpo Perturbador"
- Edu O.

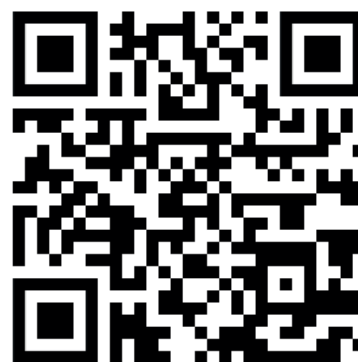


Figura 13 - QR Code do site "Monólogos na madrugada" de
Edu O.

Rosas: Companhia de Dança Contemporânea, residente em Bruxelas, dirigida por Anne Teresa De Keersmaeker. De 1992 a 2007, Rosas residiu em Bruxelas na Ópera house De Munt / La Monnaie. Durante este período, De Keersmaeker dirigiu uma série de óperas e peças com grandes encenações que já foram realizadas por companhias de repertório em todo o mundo. "O ano de 1983 assistiu ao sucesso internacional de Anne Teresa De Keersmaeker com a peça Rosas danst Rosas. O espetáculo estreou no Festival Kaaitheter, em Bruxelas, e assinalou,



Figura 14 - QR Code do site da companhia "Rosas"

simultaneamente, a estreia oficial da companhia Rosas. As quatro bailarinas que originalmente formaram esta companhia eram todas ex-alunas da MudraSchool: a Anne Teresa De Keersmaeker e Michèle Anne De Mey juntaram-se Fumiyo Ikeda e Adriana Borriello. A música de Rosas danst Rosas, da autoria de Thierry De Mey e Peter Vermeersch, foi composta em paralelo com a coreografia. A peça é constituída por cinco partes, e tanto a dança como a música baseiam-se em princípios minimalistas e repetitivos”. (Fonte: Arte na Cidade - <http://www.artistanacidade.com/2012/3/>, consultado em 09/04/2019).

Pesquise mais sobre esta companhia em:

<https://www.rosas.be/en/productions/378-rosas-danst-rosas>



Sabendo um pouco mais

Para saber um pouco mais sobre modos de produção, vamos trazer o exemplo do surgimento do conceito de Arte Conceitual e Conceitualismo Latino Americano. Camnitzer (2008) referindo-se especificamente às artes plásticas, estabelece diferenças entre o que denomina de Arte Conceitual (provida de um certo eixo hegemônico - Estados Unidos) e Conceitualismo, como engendrado na América Latina, em meados da década de 1960. Esse autor argumenta que muitos artistas visuais foram, nesta época, afastando-se de um tipo de arte mais artesã - como nomeia - para uma arte cujo conceito intelectual era privilegiado em relação aos outros aspectos que compõem a obra.

Situa-nos que para que isso fosse estabelecido, ou seja, a primazia do conceito, o centro hegemônico mundial (que nessa época era Nova York, em substituição a Paris) privilegiou as teorias em torno das obras, em contraponto à forma. Os críticos e artistas deste centro foram-se afastando do fazer tecnicista e da materialidade das obras, inaugurando o que seria nomeado por Arte Conceitual. Artistas e críticos estadunidenses separavam arte de política, detendo-se em uma visão disciplinar da própria arte.

No entanto, na América Latina, o estabelecimento de um tipo de arte no qual o conceito prevalecia, em se tratando das artes visuais, aconteceu de outro modo:

Entretanto, à periferia não lhes importava as questões estilísticas e, no entanto, produziu estratégias conceitualistas que sublinhavam a comunicação. A comunicação sempre é de algo. Estas estratégias eram abertas no que diz respeito à forma e tendiam a ser interdisciplinares para permitir que esse algo fosse comunicável (Camnitzer, 2008, p. 14)

(VASCONCELLOS, 2019, p.93)

¹ Traduzido livremente de: "Entretanto, a la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación. La comunicación siempre es de algo. Estas estrategias eran abiertas en lo que respecta a la forma, y tendían a ser interdisciplinarias para permitir que ese algo fuera comunicable. .

Percebam que o conhecimento no mundo, ainda que numa mesma época histórica, não é igual de um lugar para o outro. Ele interage com a realidade local. Trouxemos este exemplo para pontuar o quanto o conhecimento, em arte também, é contextual e responde à parâmetros locais.

Síntese do que vimos:

Aqui se encerra nossa **UNIDADE 1**, que tratou dos **Modos de Pensamento Crítico**, ou seja, falamos propriamente do que é o fazer na escrita crítica e como isso se relaciona com os modos de produção de cada localidade. A crítica, dentro deste contexto, foi analisada como um processo de mediação entre obra e interator. Nesta unidade trouxemos uma contextualização do que é o olhar crítico e o como a crítica era vista no início do século XX. Apresentamos a discussão sobre o olhar necessário ao crítico sobre o local e os modos de produção em que a crítica é produzida. Neste sentido, nossas discussões apontaram que todo olhar crítico é um processo de mediação entre obra, interator e ambiente.

Não se esqueça que a mediação proposta pela crítica permite ao interator entrar no universo da obra. Promova este espaço de construção do conhecimento.



Ilustração: Marcone Silva

UNIDADE TEMÁTICA 2 –O OLHAR CRÍTICO EM MOVIMENTO

Nesta unidade falaremos da complexidade em analisar objetos cujo vocabulário para esta análise ainda não está criado. Como olhar para obras híbridas entre dança e Tecnologias da Informação e Comunicação? Como apreciar objetos cujos corpos se propõem políticos e discursivos. Apresentaremos pistas que nos podem guiar neste trajeto.

2.1 O olhar crítico sobre o corpo e as novas mídias

Falamos um pouco sobre crítica, estética, modos de produção e escrita como processo de mediação em Dança. Propomos que agora, atentemos nosso olhar para um diálogo entre a arte da Dança, e o corpo político e artemidiático, ou seja, falaremos de obras que hibridizam com tecnologias e mídias, e outras que estão interessadas no discurso que produzem, delimitando o campo de possibilidades interpretativas de seus significados para o interator.

Começemos falando deste corpo presente na artemídia!

ARTEMÍDIA é um conceito formulado por Arlindo Machado (2010, p. 7) que designa:

Formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas qualitativas [...] compreende as experiências de diálogo, colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa”. Percebam que o que o autor propõe nos sugere que se trata de uma relação entre o corpo presentificado e um aparato tecnológico.

Como então olhar para estes objetos híbridos, de maneira crítica, criando vocabulário para entender essa relação tão complexa entre corpo e aparatos?

Vamos tomar como exemplo o caso da videodança, escrito assim, junto, de maneira híbrida entre termos.

Os materiais audiovisuais de dança se realizam a partir do encontro entre artistas criadores. Daí nasce uma obra dialógica, pois se estabelece através dos processos criativos de vários autores: os diretores audiovisuais, o coreógrafo e os intérpretes-criadores da companhia.

Estas obras resultam do diálogo entre áreas do conhecimento artístico e são entrópicas e abertas, pois não se estabelece um único conceito-significado e sim múltiplos conceitos e possíveis significados.

DISCUTINDO TERMINOLOGIAS: VIDEO, VIDEODANÇA, VIDEOARTE, FILME DE DANÇA.

Discussão 1 - Uso do termo videodança

“O hibridismo cultural é hoje objeto de análise e discussão em diversos campos do conhecimento. Dentro da arte isto não é diferente. Vamos analisar como este processo de hibridação entre áreas artísticas forma outro objeto distinto e com propriedades características que somente podem ser apreciadas em uma obra híbrida. Nestor Canclini (2003) argumenta que os processos de hibridação cultural ganharam notoriedade em nossa contemporaneidade, ainda que estas ocorrências sejam tão antigas quanto à noção de civilização e de intercâmbio de informações. Hoje, estas ocorrências formam objetos tão próprios que estimulam estudos e discussões, pois existe um significativo aumento na velocidade com que nos chegam as informações e como podemos interagir com estes objetos.

É dentro deste cenário que surge, a partir da década de 1970, segundo Maíra Spanguero (2003, p. 33), outra forma de videoarte: a videodança. Consideramos que esta área é objeto da hibridação entre o campo artístico Dança e o campo Audiovisual.

Ao definir como arte híbrida a Videodança, afirmamos aqui que este passa a configurar como campo resultante do cruzamento[1] entre outras áreas do conhecimento artístico. No entanto, para entender este objeto como híbrido, faz-se necessário discutir de que forma ele é contaminado, ou seja, contagiado, pelas áreas artísticas de onde partiu, entendendo como se torna uma nova estrutura, ainda como proposto por Nestor Canclini ao definir que o hibridismo sociocultural é

resultante da união ou mestiçagem de práticas discretas que geram novas estruturas e objetos, com características específicas”. (VASCONCELLOS, 2010, P. 7-8)

[1] Este termo aqui é utilizado com o significado de rede de compartilhamento (Rengel, 2008).

DISCUTINDO TERMINOLOGIAS: VIDEO, VIDEODANÇA, VIDEOARTE, FILME DE DANÇA.

Discussão 1 - Uso do termo videodança

“O hibridismo cultural é hoje objeto de análise e discussão em diversos campos do conhecimento. Dentro da arte isto não é diferente. Vamos analisar como este processo de hibridação entre áreas artísticas forma outro objeto distinto e com propriedades características que somente podem ser apreciadas em uma obra híbrida. Nestor Canclini (2003) argumenta que os processos de hibridação cultural ganharam notoriedade em nossa contemporaneidade, ainda que estas ocorrências sejam tão antigas quanto à noção de civilização e de intercâmbio de informações. Hoje, estas ocorrências formam objetos tão próprios que estimulam estudos e discussões, pois existe um significativo aumento na velocidade com que nos chegamos às informações e como podemos interagir com estes objetos.

É dentro deste cenário que surge, a partir da década de 1970, segundo Maíra Spanguero (2003, p. 33), outra forma de videoarte: a videodança. Consideramos que esta área é objeto da hibridação entre o campo artístico Dança e o campo Audiovisual.

Ao definir como arte híbrida a Videodança, afirmamos aqui que este passa a configurar como campo resultante do cruzamento[1] entre outras áreas do conhecimento artístico. No entanto, para entender este objeto como híbrido, faz-se necessário discutir de que forma ele é contaminado, ou seja, contagiado, pelas áreas artísticas de onde partiu, entendendo como se torna uma nova estrutura, ainda como proposto por Nestor Canclini ao definir que o hibridismo sociocultural é resultante da união ou mestiçagem de práticas discretas que geram novas estruturas e objetos, com características específicas”. (VASCONCELLOS, 2010, P. 7-8)

[1] Este termo aqui é utilizado com o significado de rede de compartilhamento (Rengel, 2008).

Discussão 2 - a palavra VÍDEO:

“Como linguagem, o Vídeo se mostra por uma gama de obras que se apresentam semelhantes ao Cinema e à televisão (com roteiros, câmeras e edições); como suporte, aparece como dispositivo para os mais diversos fins: um evento, instalação, cenografia, escultura, performances e outras tantas finalidades (DUBOIS, 2004). O termo vídeo, segundo Dubois, traz uma série de ambiguidades fundamentais geradas pela sua própria natureza indefinida. Funciona com mais frequência como complemento nominal do que como um substantivo, próprio ou comum, e isto deixa claro a ausência de uma entidade intrínseca ou de uma “consistência própria e uma identidade firme” do vídeo (DUBOIS, 2004, p.71).

O termo acaba funcionando mais como sufixo ou prefixo, um complemento, quase nunca como “raiz”, ou seja, age não no centro, mas em um lugar periférico. Video, sem acento, é etimologicamente um verbo que origina do latim: *videre*, “eu vejo”. E como verbo configura todas as artes visuais por englobar a ação de ver, “um ato mesmo do olhar”. Todas as artes da imagem se fundam neste princípio. Paradoxalmente, esta raiz etimológica não possui um corpo, mas funda todos os demais corpos de imagens existentes. Além do mais, o verbo em latim não é só um verbo, mas está conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo: “eu vejo”. Por esta conjugação, o que se percebe é que video é o sujeito na ação do olhar, um ato de olhar que acontece aqui e agora. Isto implica ao mesmo tempo uma ação em curso (um processo), um agente operando (um sujeito) e uma adequação temporal ao presente histórico “eu vejo” (GUIMARÃES, 2012, p.71).

Discussão 3 - Uso da terminologia FILME:

“O termo “filme” é amplo, engloba todas as necessidades, conversas, ajustes e encontros possíveis entre Dança e a linguagem Audiovisual. É amplo porque abarca a interdisciplinaridade, porque não coloca as linguagens uma contra a outra, mas as entende na interação, na mistura, pelo hibridismo não pelo borrar mas pelo imbricar dos pensamentos. Também não nos parece necessário o ajuntamento de palavras, sem ou com hífen, na tentativa de mostrar o encontro ou para manter as tensões do encontro, que sempre haverá. Isso é necessário para um sistema se manter vivo, estar aberto e se adequando todo o tempo, por isso haverá bricamentos, mas também pontos de tensão a serem debatidos, repensados, utilizados, aceitos.

Por isso, escolhemos “filme” como aquilo que criamos na interação Dança e Cinema. Acreditamos que esta denominação nos contempla, não sendo necessário criar um termo novo, a novidade está nas relações que descobrimos ao testar os encontros destas linguagens. É preciso evitar restringir, apertar, estreitar as possibilidades que afetariam as qualidades dos encontros. A ação de filmar, o verbo, o ato de criação da imagem com o corpo e vice-versa, e também, ser substantivo, o ser filme como resultado do processo.

O filmar como verbo, ação que surge no corpo, que se dá com o corpo e se torna um “Corpo-filmico”: um filme. Uma dança pensada como filme, ou um filme que pensa a dança no corpo. Filme que opera a partir de um “sistema de pensamento no qual Cinema e vídeo podem se articular teoricamente” (DUBOIS, 2004, p.180), e no qual o corpo convoca o encontro. O termo filme, por nós escolhido, busca demonstrar todos esses pontos: a ação em processo, o que dele surge como resultado e como pensamento no corpo – imagens e(m) movimento”. (GUIMARÃES, 2017, p.126)

PISTAS PARA ENTENDER ENTROPIA:

Pista 1: Para o crítico e teórico italiano Humberto Eco (1991, p. 102): “A entropia é também identificada com um estado de desordem, no sentido em que a ordem é um sistema de probabilidades que se introduz no sistema para prever-lhe o andamento”. Assim, o sistema entrópico é imprevisível, posto que é desordenado, porém, todo sistema entrópico tende a uma organização e à sua estabilidade.

Pista 2:

“Para compreender organização, basta estudar um instrumento, uma ferramenta que possui uma determinada estrutura. A estrutura está relacionada com a sintaxe, com a coesão. Na estrutura aparecem relações parte a parte. A organização, além de lidar com partes que se juntam com outras partes, também lida com a relação entre cada parte e o todo, sendo todas essas partes interdependentes umas das outras. Ou seja, na organização, além de haver coesão, também há coerência (há semântica; há sentido).

Um sistema organizado tem que conviver com um índice de desorganização para que, em uma crise, ele possa se adaptar e permanecer, A entropia rompe a conexão entre subsistemas, principalmente a partir de crises promovidas pelo ambiente. No

campo da biologia, a crise pode ser iniciada dentro do próprio subsistema e se propagar para todo o sistema. A entropia afeta a organização no nível da integralidade” (MONTEIRO, 2013, p.68)

Assim, quando vamos falar sobre o corpo que Dança numa obra em suporte audiovisual, temos que levar em consideração que estamos olhando um objeto que dialoga entre complexidades de sistemas diversos, em arte. Ao nos propormos a uma produção crítica sobre objetos híbridos, convém atentar-se que não estamos mais falando de Dança, ou mesmo do audiovisual.

É necessário entender que estamos usando estas obras em audiovisual entendendo-as enquanto campo de conhecimento, como um exemplo, pois na área da Dança, existem muitas outras possibilidades de relacionar mídias com esta arte. Tampouco, vamos falar das subáreas em separado, ou seja, ainda que tenhamos trazido aqui as discussões em torno dos termos que vocês lerão em diversas pesquisas, não nos interessa, no universo da produção crítica, entender audiovisual ou Dança em separado nestes materiais.

Como pista para criarmos vocabulário, ao falarmos sobre este tipo de arte, proveniente da Dança, podemos sugerir que a olhemos como outro objeto, que dialoga e conversa com os artefatos midiáticos, que são também “corpos” dançantes, porque eles nos propõem movimento.

Os elementos que cercam a composição em Dança e em Audiovisual, como a construção dramatúrgica do corpo, a relação corpo-espço e mesmo o processo de decupagem das imagens são configurações acerca do acontecimento do movimento, de como ele se realiza e se organiza em uma obra, ou seja, é uma estratégia de criação. Assim, estas duas áreas apresentam conformidades no processo de estruturação do resultado artístico. Ainda que não utilizem as mesmas ferramentas, há que se considerar que elas empregam recursos para compor e, portanto, quando nos referimos ao objeto híbrido é necessário precisar o que destes recursos se apresenta na obra e quais códigos a torna distinta de suas estruturas discretas, ou seja, das áreas de onde provém.

Criar terminologias em torno de um objeto, por não termos ainda um vocabulário que dê conta de objetos híbridos, é um exercício interessante ao seu fazer, como professor em sala de aula. Aqui ressaltamos que as teorizações que trazemos neste material é fruto de pesquisas distintas na área da Dança e que você não encontrará o “certo” ou o “errado”. O pensar-teorizar-fazer em Dança é múltiplo e, pontuamos novamente: não há saber universal. Este livro pode te servir com um portal que apresenta possibilidades de

teorizações, mas para que você corponecte a aprendizagem com o seu fazer, sugerimos que exercite criando suas definições e argumente junto ao material teórico apresentado.

Proponho um exercício de olhar: ao falar sobre Dança em suporte audiovisual, enquanto criação híbrida, com seus alunos: apresentem-lhes antes um vídeoclipe. Contem quantas vezes existe um “corte-seco” na narrativa da imagem. Corte seco é um recurso de edição que dá a sensação corporal de uma piscada de olho. É como se seu olho fechasse rapidamente e abrisse com brevidade e nesta transição houvesse uma mudança de imagens. Videoclipes de músicas-pop são ótimos para isso. A proposta é que seu aluno perceba que um recurso audiovisual provoca no corpo uma sensação sensóriomotora e isto é lido pela nossa cognição como movimento.

Percebe que as artes híbridas do campo da Dança não são tão distintas dela, pois fazem nossos processos cognitivos entenderem que algo está em movimento?

Nosso exercício é olhar para essas obras e tentar escrever se há diálogo nas escolhas entre movimentos, tanto na Dança quanto no audiovisual.



Atividade

EXERCÍCIO PARA OLHAR

1- Leia o texto “IMAGENS E(M) MOVIMENTO”, presente na tese de doutorado “CORPOLUMEN: POÉTICAS DE (RE)INVENÇÕES NO CORPO NA INTERAÇÃO DANÇA E CINEMA”, da Profa. Dra. Daniela Guimarães (2017, p. 106-126).

2- Assista os materiais abaixo elencados.
São produções Iberoamericanas em Dança hibridada com audiovisual:

<https://www.youtube.com/watch?v=AayDB7j5TDw>



Figura 15 - QR Code “Fora de Campo” - de Cláudia Muller (RJ)



Figura 16 - QR Code “Sensações Contrárias” - Dimenti Produções (BA) <https://www.youtube.com/watch?v=6tz4RmRk5XU>



Figura 17 - QR Code “Animal Racional” - Luiz Bizerril - Alpendre Casa De Arte – Pesquisa e Produção (CE)

<https://vimeo.com/125802892>



Figura 18 - QR Code “Do.C.orpo - onair” - Daniela Guimarães e Llano (MG/BA/CHI)

<https://vimeo.com/57587181>



Figura 19 - QR Code “Encierro” - Ana Esteve Reig (ESP)

<https://vimeo.com/151971868>



Figura 20 - QR Code “TRÍPTICO (táctil)” - Carolina De Luca (ARG)

3- Escolha um e faça uma lista de percepções sobre o material, relacionando-o com o que leu no texto.

4- Coloque suas apreciações no Moodle.

Esta atividade é muito importante para o exercício do olhar em relação ao tema deste capítulo e o como você pode criar vocabulário para falar de objetos híbridos de Dança com audiovisual.

Experimente, ouse, estude!

2.2 O olhar crítico sobre a ideia de um *corpo-itinerante*

Começamos por entender o conceito de corpo-itinerante, palavra-chave para este subcapítulo. Esta conceituação, trazida por Guimarães (2017), irá nos ajudar a entender a relação de criação que há entre corpo, aparato e dança, para análise de objetos híbridos.

Estamos em constante exercício de alimentar nosso vocabulário para buscar os termos que nos ajudem a escrever.

Corpo-itinerante é um corpo que, ao transitar, não somente vive a experiência do deslocamento, do estar entre lugares, linguagens, tempos, contextos, mas também se aprofunda no tempo da experiência. A experiência ocorrendo no fluxo, na continuidade, modo pelo qual Dewey (2010) vê a cognição através de continuidades empíricas. A palavra itinerante pode ser tanto um adjetivo quanto um substantivo, ambos de dois gêneros (a exemplo, respectivamente, um grupo itinerante ou os itinerantes seguiram viagem). Podendo ser aquilo que se desloca de lugar em lugar exercendo uma função ou deslocamentos sucessivos de uma atividade.

Assim, corpo-itinerante é um termo que trazemos ao contexto da crítica como um princípio de abordagem que lida com a experiência do corpo em ação no espaço e no tempo. Trânsito, deslocamento, fluxo do corpo, itinerância carregam a ideia de continuidade, ou seja, não apresentam necessariamente um começo fixo ou um fim determinado da experiência.

O importante neste momento para a definição do conceito de corpo-itinerante é compreender que a experiência do corpo está na experiência em movimento, em sua itinerância, em sua travessia.

Olhar para os processos de criação ou para as metodologias criativas de processos – as nossas e a de outros – parece elucidar nosso conceito de corpo-itinerante, pois permite observar, compreender como o corpo age, surge, é investigado nos diferentes processos de criação.

Na complexa rede de signos em movimento é que estão alicerçados nossos entendimentos sobre o corpo-itinerante, nas reverberações que podem estar no “meramente sonhado, imaginado, alucinado, hipoteticamente criado no pensamento abstrato” (SANTAELLA, 2005, p.45), mas que tenham espaço e funcionem também, junto aos pensamentos de uma organização mais formal quando estamos diante de uma obra de arte, sempre deixando espaço: como reflexos e reflexões do movimento do percurso de criação, para a ideia de “inacabamento” (SALLES, 2010), ou seja, a obra vista sempre em construção.

Com esta noção de que a obra está inacabada, pois os signos e o próprio corpo persegue um trajeto de itinerância, nosso olhar crítico precisa voltar-se ao presente e, ao mesmo tempo vislumbrar um futuro possível nos modos de falar sobre o que vê.

O nosso olhar, também para este corpo em trânsito, precisa perscrutar o território desta itinerância, a obra, e entender os caminhos que percorre e percorrerão estes corpos. Produzir criticamente sobre Dança, e esta arte em suas intersecções, implica em ser pesquisador, investigar, prioritariamente. Aqui estamos interessadas em dar um foco ao teórico de Dança.

SAIBA MAIS

A partir do vídeo digital, surgem diversos coreógrafos e diretores trabalhando com este suporte na relação Dança e Audiovisual. Dentre muitos, estão o francês Phillipe Decouflé, o coreógrafo e diretor inglês Loyd Newson do DV8 Physical Theatre, os coreógrafos e diretores australianos Richard James Allen e Karen Pearlman do The Physical TV Company, a coreógrafa e bailarina brasileira Fernanda Lippi em parceria com o cineasta europeu André Semenza do Zikzira Physical Theatre, o diretor americano Mitchell Rose, o cineasta belga Thierry de Mey, a diretora e coreógrafa inglesa Katrina McPherson que trabalha em colaboração constante com o artista visual, músico e editor escocês Simon Fields, e a coreógrafa da Nova Zelândia Shona

McCullagh, dentre outros. Escolhemos alguns destes nomes para descrevermos um pouco de seus trabalhos e interesses.

Phillipe Decouflé: O coreógrafo, mímico e artista plástico francês Phillipe Decouflé (1961–) desenvolve junto a sua Companhia DCA (Decodex) na França, um trabalho cênico em que mescla Dança, Artes Visuais, Circo, Vídeo. Nos anos de 1980 e 1990, pesquisa a relação entre Vídeo e Dança, e com Charles Atlas, cineasta parceiro de Cunningham, cria *Jump* (1984), feito sob encomenda pelo governo francês e que teve papel importante na disseminação do Videodança na França. Em *Jump*, a câmera caminha entre os bailarinos, que advém de um estudo minucioso entre o movimento coreográfico e a câmera, característica desenvolvida por Atlas a qual ele intitula: media-dance ou dance for camera. Em produções posteriores como *Codex the film* (1987 – Figura 83), Decouflé explora cada vez mais a linguagem cinematográfica com a coreográfica, e em *Lhe P'tit Bal* (1994 – Figura 84) se pauta no humor para a construção narrativa. Dentre suas produções, temos ainda, *Caramba* (1986), *True Faith* (1987), *She drives me crazy* (1988), *He Dernier Chaperon Rouge* (1994) e *Abracadabra* (1998).

DV8 Physical Theatre: O grupo inglês DV8 Physical Theatre foi fundado em 1986 pelo australiano Lloyd Newson, que permanece diretor até 2015. O grupo tem como característica uma comunicação direta e despretensiosa, por meio de uma temática focada em questões sociais, psicológicas e políticas. Trata das relações humanas, da falta de comunicação entre as pessoas, da homossexualidade, da violência. Busca no trabalho físico e em suas propostas que estão pautadas no cotidiano lidar com o risco, com a radicalidade e com o acaso.

De seu vasto trabalho cênico, alguns foram adaptados para o Cinema por meio de parcerias com outros cineastas: *Dead Dream so Monochrome Men* (1989 – Figuras 85 e 86) e *Strange Fish* (1992), ambos com direção de David Hilton; *Enter Achilles* (1995 – Figuras 87 e 88), com direção de Clara van Gool; e o último *The Cost of Living* (2004), concebido e dirigido pelo próprio Lloyd Newson.

Thierry De Mey: Outro nome é o cineasta e compositor belga Thierry De Mey (1956–) que trabalha a relação estreita entre Dança, Música Contemporânea e Audiovisual. Busca em obras cênicas a interação

destas linguagens e tem uma vasta produção de videodanças. Apresenta como parceiros os coreógrafos belgas Anne Teresa De Keersmacker, Wim Vandekeybus e Michèle Anne De Mey, sua irmã, tanto em produções cênicas quanto em filmes. Com Michèle De Mey, dirige, desde 2005, o Centro Coreográfico Charleroi Danses, especialmente na área de atividades multidisciplinares.

Entre suas produções realizadas com De Keersmacker e a Companhia Rosas estão *Rosas danst Rosas* (1996), *Tippeke* (1996), *CounterPhrases* (2004), *Prélude à l'amer* (2009) e *Fase* (2002), com participação também de Michèle De Mei. Com a Cia. de Vanderkeybus cria *Musique de tables* (1998). Com Keersmacker, Michèle De Mei e Sidi Larbi Cherkaoui realiza *Mamère l'Oye* (2001). Com Michèle De Mei cria *Love Sonnets* (1993) e *21 études à danser* (1998). São filmes com abordagens variadas, mas sempre com interesse na interação entre corpo, sonoridades e câmera, buscando um alinhamento entre essas linguagens em uma alternância de combinações, e sempre jogando com nossa percepção: a música que é corpo, a imagem que é som, o som que é coreografia. Uma experiência sinestésica em loopings.

Em parceria com William Forsythe (1949), Thierry De Mey cria *One Flat Thing, reproduced* (2006 – Figuras 89, 90 e 91), uma remontagem do espetáculo de palco realizado por Forsythe com a extinta Forsythe Company (Alemanha). As relações estabelecidas entre corpos e as vinte mesas em um galpão gigantesco, com os 14 bailarinos executando movimentos precisos, geram uma dança caleidoscópica, registram os princípios coreográficos de Forsythe, que se desenvolvem em movimentos correlacionados entre espaços, corpos e diferentes movimentos e enquadramentos de câmeras.

One Flat Thing, reproduced (2006) apresenta extremo cuidado com a exatidão, com a precisão dos movimentos que cruzam espaços entre as mesas, os corpos e os enquadramentos. Investiga como o movimento do corpo cria espaço para a câmera e para outro corpo, ou como o espaço complementa o movimento de câmera através de qualidades ou percursos corporais distintos. Thierry De Mey consegue trazer pelo desenho dos enquadramentos e pela edição das imagens a possibilidade de um entendimento intelectual e preciso da obra, ao mesmo tempo em que a emoção e sensação dos corpos extrapolam a tela e nos “tocam”. Existe um processo de jogo ininterrupto entre o

dentro e fora do espaço cinematográfico, da composição da imagem e do movimento dos corpos: vertigem entre arquiteturas.

Simon Fields e KatrinaMcPherson apresentam importantes contribuições à nossa pesquisa por desenvolverem seus trabalhos na criação por meio da improvisação da dança na relação com a câmera, realizando esta busca como captura de imagem da obra, e não somente como meio para se descobrir o que filmar. Também Fields lida com a descoberta da “escrita” da obra audiovisual na mesa de edição. Trazemos dois de seus trabalhos: *There is a place* (2011 – Figura 92) que realizam com o dançarino Sanja Jijja e *the times it takes* (2013 – Figura 93), em que aplicam as características comentadas, e que reaparecerão em nossas futuras discussões.

BRASIL

Até aqui, apresentamos um olhar possível sobre o desenvolvimento da relação Dança e Audiovisual em diferentes contextos, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. É preciso voltar aos anos de 1960 para falarmos brevemente sobre este desenvolvimento no Brasil.

O pensamento da arte internacional, pautada na fala através do corpo e nas experiências sensoriais do espaço, já no final dos anos de 1960, vem também contaminar as artes no Brasil. Os artistas plásticos Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Clark (1920-1988) marcam este momento nas artes plásticas, como também Flávio de Carvalho (1899-1973) que parece ter realizado a primeira performance midiática em nosso país. Oiticica trabalha com o cineasta Neville de Almeida e criam o conceito de “quase-Cinema” em instalações. Outros artistas plásticos, nos início dos anos de 1970, como Fernando Cocchiarale, Ana Bella Geiger, Letícia Parente, Sônia Andrade, Antonio Dias começam a trabalhar com o vídeo, e são a primeira geração da videoarte no Brasil. (BRUM, 2012).

A bailarina e filha do artista plástico italiano Waldemar Cordeiro (1925-1973), Ana Livia Cordeiro, inicia suas experimentações em vídeo no início dos anos 70, junto a algumas iniciativas isoladas com o suporte do vídeo. *Tem-se M3x3* (1973), criado pela coreógrafa, como o primeiro vídeo mostrado no Brasil, primeira videoarte naquele momento, realizada com o auxílio da TV Cultura, que gravou em tempo real a obra. (MACHADO, 2007). O artista brasileiro Antonio

Dias teria sido antecedente a ela com o trabalho *Music Piece*(1971), mas ele o mostrou em um evento fora do Brasil, na Itália.

M3x3 (Figuras 94 e 95) é classificado, hoje, como o primeiro videodança realizado no Brasil. Ana Livia Cordeiro, em todo seu percurso, sempre esteve interessada na investigação do movimento nos corpos dançantes (BRUM, 2012, p. 106) e, nessa obra, desenvolve programações em computador através dos movimentos dos corpos. Estas programações fornecem de forma aleatória combinações coreográficas a serem executadas pelas bailarinas.

Na pesquisa da Dança e Tecnologia, vinte e um anos depois de *M3x3*, Ana Livia Cordeiro cria um software chamado “nota-anna” (1994) que permite a ela criar coreografias computacionais. Continuou sempre investigando as relações entre Dança e Vídeo, e “estabeleceu dois termos para nomear suas realizações: videocoreografias e coreovideografias, dependendo das especificidades de cada uma”. (BRUM, 2012, p.106). Entre seus trabalhos estão *Slow-Billie Scan* (1977), *Trajetórias* (1984), *Ar* (1985), *Choice* (2006), *homo habilis I/ II/ II* (2007), e outros. A artista é uma das referências do início deste movimento alavancado pela chegada do Vídeo no Brasil, e como coloca Brum, “não como uma predileção, mas como um meio de compreender os contextos que principiaram o movimento da videodança no Brasil”. (BRUM, 2012, p.100).



Atividade

Assistir a obra “Physical 2”, do grupo **DV8 Physical Theatre** e escrever uma apreciação de 2 até 4 laudas.

Nesta atividade propomos que você assista a obra “Physical 2” do grupo inglês DV8. Escreva uma apreciação crítica relacionando o livro “Arte & Mídia” de Arlindo Machado, listado em nossa bibliografia obrigatória, com a obra e a vídeo-aula 3.

Instruções para esta escrita:

- Lembre-se que videodança é uma artemidia e não temos vocabulário para tratar disto. Crie o seu.
- Não precisa citar o livro em sua apreciação, apenas o use como referência para relacionar dança e aparatos tecnológicos.
- Assista a vídeo-aula 3 e pense não apenas sobre o corpo e mídia, mas no corpo político que se apresenta nesta obra.

Disponível entre 23/05 e 02/06/2019

<https://www.youtube.com/watch?v=COZeopLUF2o>



Figura 21 - QR Code "Physical 2" – DV8 (ENG)

2.3 O olhar crítico sobre o corpo-político

Outra questão que temos que por atenção, ao falarmos da Produção Crítica em Dança, são as obras produzidas por **corpos políticos**. A discussão é como olhar para estes espetáculos que, ou trazem corpos que se interpõem à dramaturgia da obra, devido ao nosso olhar condicionado por determinados parâmetros - ou cuja dramaturgia é a própria provocação discursiva.

Nos referimos aqui a um tipo de obra que quer dizer um **discurso** e tem uma delimitação clara nas possíveis interpretações que o interator possa fazer.

Desde 2013, marco elencado por alguns teóricos e críticos da arte, há um agrupamento de artistas interessados na retomada de movimentos feministas, antirracistas, antiLGBT-fobia, ou seja, artistas interessados em criar obras que querem dizer algo muito claro e aparente. Podemos trazer como exemplo os trabalhos em Performance Art - como nomeia a pesquisadora Duda Kuhnert (2019, p. 103-104) e fazem parte do que ela chama de “quarta onda feminista”, considerando as ascensões anteriores deste movimento:

Nossas artistas da quarta onda feminista definitivamente deslocam a relação sobre identidade, gênero, diferença e desigualdade para uma nova plataforma: o corpo, agora visto como um espaço possível para a construção de novos sentidos. A evidência é que a palavra feminista ocupou todas as formas artísticas e culturais nos últimos anos. Entretanto, talvez nenhuma tenha sido tão radicalmente no âmago das novas pautas que o feminismo deve enfrentar no século XXI como a performance.

No entanto, até nosso século e meados da última década, esses objetos eram lidos, analisados e criticados como obras narrativas, políticas e panfletárias. Nenhum desses adjetivos eram usados para classificá-los como válidos enquanto arte. Ao contrário, um artista que estruturasse sua obra em torno de questões políticas reduzia seu escopo de difusão daquele trabalho a determinados eventos específicos e calendarizados, ou tinha seu trabalho visto como esteticamente menor, menos interessante e “pouco complexo”.

Falamos aqui, porém, de um tipo de arte que se quer como exemplo de resistência, tal qual nos sugere Castanheira (2018, p.36), ao referir-se à performance feminista:

A performance feminista, ao tomar corpo como resistência, solicita atenção às subjetividades historicamente descritas em contiguidade à figura masculina, esta já tão desgastada e num colapso que a obriga a reinventar-se. Em performance, o corpo feminino, biológico ou não, requebra a autonomia tão tacitamente concedida em relação aos corpos masculinos, e que relega o feminino à sistemática inquirição pelo Estado, à Igreja, às leis e instituições balizadoras das socializações eminentemente masculinas.

SAIBA MAIS SOBRE PERFORMANCE E A QUARTA ONDA FEMINISTA:

“Performances são, antes de tudo, complicadores culturais” Sempre achei que o fato de mulheres não quererem ou não se sentirem confortáveis automeando-se feministas - quase a norma nas décadas de 1980 e 1990 - fosse sintoma de nossa ambiguidade no trato das questões raciais e sexuais, bem como do backlash machista dos herdeiros do patriarcado brasileiro. Entretanto, vê-se até hoje, em meio às representantes desta quarta e explosiva onda feminista jovem, alguma hesitação nesse sentido.

Pelas entrevistas, conversas e encontros com as jovens ativistas e/ou artistas, notamos que se automear feminista ficou confortável apenas no início da década de 2010, especialmente a partir de 2015, quando o ativismo feminista ganhou grande visibilidade e a palavra das mulheres se impôs estrategicamente no campo das artes e das letras.

Nesse novo contexto, algumas linguagens e procedimentos recorrentes podem ser identificados na produção artística das mulheres. A primeira é a presença flagrante da performance, da autoexposição e do uso do corpo como principais plataformas de expressão. Há uma vasta literatura sobre o uso do corpo na performance como uma alternativa à ordem simbólica do discurso, identificada como impermeável para a autorrepresentação feminina. Tendo em vista o contexto mais recente, porém, talvez devamos pensar o corpo da mulher como plataforma de expressão - eficaz também pela maneira como exhibe agressivamente os muitos sentidos que ganhou enquanto principal objeto de submissão e abuso masculinos.

Outro dado significativo é a urgência de dizer de forma visível e audível, de passar uma mensagem, talvez até algumas advertências, sobre a realidade social anacrônica das mulheres em pleno século XXI. As questões que se multiplicam nas ruas, nas redes e nas hashtags inscrevem-se esteticamente nos corpos femininos de maneiras afetivas, ácidas, críticas, extremas. Arte se torna interpelação. Política se torna estética. A presença abrangente da performance e os usos múltiplos

do corpo não só nas artes visuais, mas também na poesia, no teatro, na música e sobretudo, no comportamento, denunciam a necessidade imperativa de uma expressão que se vê como inadiável” (KUHNERT, 2019, p. 75-76)

Kuhnert nos traz, no trecho descrito acima - retirado do livro “Explosão feminista” de Heloísa Buarque de Hollanda (2019) - uma perspectiva sobre a imbricação do termo feminismo a objetos de arte e o quanto artistas ainda têm alguma dificuldade em colocar uma espécie de “sobrenome” ao que fazem.

Vamos, então, pensar que na produção crítica sobre este tipo de obra, estamos olhando para além dos pressupostos da análise de Dança. Nos interessa também localizar esta dança. Quem está falando? Qual seu lugar de fala? O que fala?

A integração da política com a arte não somente deu uma identidade e um propósito ao papel da arte na sociedade, como também serviu de estratégia para conseguir mudanças. É particularmente neste nível onde a didática entrou na Arte Conceitualista da América Latina. (CAMNITZER, 2008, p. 53)

Dentro da arte política é muito comum haver um trânsito entre códigos artísticos. Podemos nos deparar, por exemplo, com uma dança que tenha palavra falada. Nem sempre esta dança que contém textos faz parte deste tipo de arte a qual nos referimos. Algumas danças usam a palavra em sua dramaturgia, sem necessariamente quererem criar um discurso sobre algo. As palavras, aqui, quando não discursivas, são movimento e partem de ações corporais, no geral.

Outras danças têm o próprio corpo enquanto lugar de discurso. Trago, como exemplo, a dança produzida por grupos que trabalham com pessoas com deficiência. A condição corporal desses corpos são discursos e, não necessariamente os artistas estão interessados em falar sobre suas possibilidades físicas.

Grupos como o Gira Dança, por exemplo, para além de ser formado por pessoas com deficiências (ainda que tenhamos que considerar que este grupo é formado por pessoas com e sem deficiência), estão interessados em desenvolver suas dramaturgias em dança contemporânea a partir do pressuposto que há diferenças entre corpos, pois isto existe na relação com qualquer corpo. O discurso da diversidade e da diferença cria um cala-bouço para estes agentes que os mantém em uma única possível leitura - ser um corpo com deficiência. Quando não nos apropriamos do pressuposto que a diferença é a normativa social para corpos, incorremos no risco de ver na dramaturgia de uma obra, discursos que ela não propõe.

Nenhum corpo é igual ao outro, portanto, a diferença nestes casos, não se estabelece entre pessoas com ou sem deficiências, ou entre pessoas negras e não-negras, pessoas

que se identificam nos gêneros masculino, feminino e não-binário. Existem obras cuja diversidade de corpos não é o objeto da dramaturgia.

Por isso, olhar uma dança produzida por corpos com deficiência e produzir uma crítica sobre esta obra, não necessariamente perpassará a questão da deficiência, salvo os casos que este é o objeto dramático da obra.

Em outras, porém, é a diferença que estabelece o discurso. Quando nos referimos a estas obras e definimos **diferença**, estamos falando que existem espetáculos que querem tratar das consequências sociais das diferenças estabelecidas entre seres humanos, tal qual as existentes em sociedades colonizadas. Obras antirracistas, por exemplo, vão tratar do subjugado do corpo negro por seu colonizador Branco.

O corpo é entendido nestes exemplos de trabalhos políticos e discursivos, como plataforma da arte (Castanheira, 2018) e a composição se utiliza da narrativa enquanto suporte comunicacional. O falar em ato performático é a ferramenta de digressão deste corpo político, que também é subalterno e que recusa-se a calar e quer dizer/falar sobre ele, o mundo e a dominância hegemônica que o silencia, categoriza e rejeita, sobre sua perspectiva epistemológica. Outra forma de ser - que obedece às lógicas hegemônicas e normativas - já não se apresenta mais coerente para estes corpos e eles, por meio de suas obras, convocam outros a rebelarem-se junto estimulados por seus discursos.



Sabendo um pouco mais

CONHEÇA UM POUCO MAIS:

Cia. Gira Dança: A Cia. Gira Dança, criada em 2005, é formada por pessoas com e sem deficiência que tem como proposta artística ampliar o universo da dança através de uma linguagem própria. A companhia tem como objetivo romper com preconceitos, limites pré-estabelecidos e criar novas possibilidades em dança contemporânea.

Leia um pouco mais sobre a companhia:

<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/critica-gira-danca-instiga-publico-com-o-espetaculo-proibido-elefantes/238057>



Figura 22 - QR Code Crítica: Gira Dança instiga público com o espetáculo Proibido para elefantes - Yuno Silva

<https://papocultura.com.br/giradanca-na-alemanha/>



Figura 23 - QR Code Crítica: Companhia potiguar Gira-dança lota apresentações na Alemanha - Sérgio Vilar

OUTROS CORPOS-POLÍTICOS EM DANÇA E EXPRESSÕES PERFORMÁTICAS:

Sugerimos aqui que assistam as obras e artistas abaixo e ampliem seu escopo sobre arte e política. elencamos alguns grupos e iniciativas de artistas brasileiros interessados em uma arte discursiva:

Priscila Rezende (MG): Priscila Rezende é nascida em Belo Horizonte, 1985. A inserção e presença do indivíduo negro na sociedade brasileira atuam como principais norteadores e questionamentos levantados no trabalho da artista. Partindo de suas próprias experiências, Priscila aciona as limitações impostas, discriminação e estereótipos aos quais é submetido como sujeito negro e os confronta em ações corporais viscerais que buscam estabelecer com o público um diálogo direto, sem permitir possibilidade de subterfúgios ou evasivas. Priscila é graduada em Artes Visuais pela Escola Guignard-UEMG (Belo Horizonte, Brasil) com habilitação em Fotografia e Cerâmica. Dentre seus trabalhos destacam-se 1ª Mostra Perplexa de performances, Belo Horizonte/2010; mostra Outra Presença, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte/2013; Limite Zero, Galeria Rabieh, São Paulo/2014; Projeto Raiz Forte, MAES, Vitória/2015; The Incantation the Disquieting Muse, SAVVY Contemporary, Berlim/2016; Perfura Ateliê de Performance, Sesc Palladium, Belo Horizonte/2017; Mostra Performatus #2, Sesc Santos, Santos/2017; Festival Performe-se Vitória/2017; Exposição Negros Indícios, Caixa Cultural, São Paulo/2017; foi artista residente na instituição Central Saint Martins, Londres/2018 e ArtOmi, Ghent/2018.

(Fonte: site da artista: <http://priscilarezendeart.com>. Consultado em, 11 de abril de 2019) https://www.youtube.com/watch?v=lHV2_5naHH8



Figura 24 - QR Code performance “Bombril” - Priscila Rezende

Sobre a performance: Na performance “Bombril”, realizada originalmente no ano de 2010, por um período de aproximadamente 1 hora, a artista esfrega uma determinada quantidade de objetos de material metálico, e usualmente de origem doméstica, com seus próprios cabelos. “Bombril”, além de uma conhecida marca de produtos para limpeza e de uso doméstico, faz parte de uma extensa lista de apelidos pejorativos, utilizados em nossa sociedade para se referir à uma característica do indivíduo negro, o cabelo. (Fonte: site da artista: <http://priscilarezendeart.com>. Consultado em, 11 de abril de 2019)

Jaqueline Vasconcellos a.k.a Jack Soul Revenge Girl (BA/SP):

é graduada em Interpretação Teatral pela UFBA (2004) e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos do Audiovisual (ECA-USP). Em 2012 é convidada pela companhia Hibridus Dança para realizar uma ação no ENARTCI 2012 em Ipatinga MG. Daí surge o 1^a. Experimento em torno de da Série “Mais um pornô”. Entre 2012 e 2013, no Brasil e Argentina, realiza uma série de performances desse projeto. Em 2015, dentro da Estação de trabalho colaborativa em performance, La Plataformance surge a persona Jack Soul Revenge Girl, com a qual cria as performances “Peso Masculino”, “Submission ou o Livro do Gênesis”, “#eusouummeme”, “Não Alimente os Animais”, “Eu não sou um prato”, “Classificação Indicativa” e a mais recente “Contra-Ataque”. O trabalho da Jack Soul Revenge Girl já circulou pelo seguintes festivais e espaços: Espacio Cultural La Nave - Córdoba (ARG) - Jun/2013, 1a. Mostra de Artes do Condomínio Cultural / SP- Dez/2014, Mostra de Performance De|Generadas - Sesc Santana (SP)

- Mar/2015, XOQUE - Mostra de Performance da Casa Vermelha (SC) - Jun/2015, Selecionado para o In Vivo y Diferido 2015 com a obra audiovisual “Peso Masculino”, Exposição Sessões_Mais Um Pornô - Palacete Carmelita / SP. Agosto 2015. De|Generadas 2 Sesc Santana - 12/3/2016, Chá de performance - Viaduto do Chá / 28-1-2016, Festival Ibero-americano de Teatro de Santos - MIRADA 2016, Corpus Urbis - Festival de Performance em Espaço Urbano - Macapá 2016, Convergência - Festival de Performance - SESC Palmas, Festival La Plataformance - resistência em rede 2016, Transitória Mostra - Caxias do Sul (Mostra de Performance) - 2017, Festival La Plataformance - Lado B - 2017, Corpus Urbis - Oiapoque 2018, FIAC Bahia 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=-gt4kVTCvZU>



Figura 25 - QR Code performance “Peso Masculino” - Jack Soul

Revenge Girl

Peso Masculino: Criada em 2015, “Peso Masculino” é uma ação de rua que faz parte da série performática “Jack Soul Revenge Girl”. Essa performance questiona e põe em fricção a alienação do trabalho das mulheres que recebem, pelo menos, 30% menos que um homem exercendo a mesma função, em grandes empresas. A ideia é andar pelas ruas, num trajeto determinado, carregando um carrinho que abriga um homem bem vestido lendo “A Tarde”. A função da performer é evitar os carros que passam, evitar os homens que tentam ajudar, manter o homem no carrinho confortável, evitar trepidar nas ladeiras para não incomodar o Homem. Essa performance teve apresentações nos seguintes centros culturais e festivais: De|Generadas - Sesc Santana (SP) - Mar/2015, Transitória Mostra - Caxias do Sul - 2017. Sarau do Damasceno - Jd. Damasceno-SP e FIAC Bahia 2018.

ExperimentandoNus Companhia de Dança (BA): A ExperimentandoNus Companhia de Dança nasce em 2008, em Salvador, do desejo de traduzir-se, com a criação de espetáculo “Quem te pariu?”. Naquele momento os elementos cênicos apontavam para uma estética peculiar, que veio amadurecendo e se consolidando com o tempo, nas investigações coreográficas e experimentações corpo-movimento-dança. Com sete anos de desenvolvimento e produção em dança na Bahia de forma contínua e ininterrupta, apresenta nas concepções coreográficas, temas, questões e inspirações, assuntos de relevância social e com afirmações identitárias como os espetáculos “Pau que nasce torto...” (2009); “Manolo encubado” (2010); “Sala do couro” (2011); “Marieta” (2013); os infantis “Pau que nasce torto...” e “Backyard” (2014); “Duplex”, e as coreografias “Por que, Zé?”, “Bon-ECA” (2014); “Da própria pele, não há quem fuja” (2015). Com seu repertório integrou a programação de festivais como Festival Internacional Vivadança, Festival de Dança do Litoral Oeste do Ceará, Tabuleiro da Dança, AbriU Dança na Bahia, Festival de Dança de Itacaré e Oficina Nacional de Dança. (Fonte: site da companhia: <https://experimentandonus.wixsite.com>. Consultado em, 11 de abril de 2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=y6qd9dzbGU4>



Figura 26 - QR Codedo espetáculo “Manolo Incubado” - ExperimentandoNus
Cia. de Dança (BA)

Estela Lapponi: Performer e videoartista paulistana que tem como foco de pesquisa, o discurso cênico do corpo com deficiência; o relacional com o público, trânsito entre as linguagens cênicas e visuais. Realiza, desde 2009, práticas artísticas sobre o termo que criou – Corpo Intruso e seu contêiner ZuleikaBrit uma investigação cênica, visual e conceitual. Idealizadora da Casa de Zuleika - espaço contemporâneo dedicado à apresentação na linguagem da performance. Em 2018 dirigiu seu primeiro curta - profanaÇÃO graças ao Edital de Produção de Curtas da SPCine 2017 da Secretaria de Cultura de SP e ao apoio adicional do Instituto Itaú Cultural. Tem especialização em Estudos Contemporâneos de Dança da Escola de Dança na Universidade Federal da Bahia – UFBA (2012); Máster em

Práticas Cênicas e Cultura Visual Universidad de Alcalá em Madri itinerário de Criação Cênica e Prática Relacional tutelado por Óskar Gómez Mata (2011); Danceability Teacher Training Certification ministrado por Alito Alessi (2010). Jornalista formada na FIAM. Atriz formada no Teatro Escola Macunaíma

<https://vimeo.com/112444352>



Figura 27 - QR Code performance “INTENTO 3257,5” - Estela Lapponi

CORPO INTRUSO E INTENTO 3257,5: Na Especialização de Estudos Contemporâneos de Dança, a artista Estela Lapponi desenvolveu o conceito de “Corpo Intruso” para posicionar-se diante de sua situação artística e sociopolítica por ser uma artista com deficiência. Em sua conceituação, esta designação – inclusão ou inclusivo – fecha os artistas com deficiência em um cerco, diminuindo suas possibilidades de atuação. “Corpo Intruso apresenta-se conceitualmente como um manifesto, uma ideologia, onde assumir-se Corpo Intruso significa entrar em relação e ampliar as possibilidades de Encontros”, diz Lapponi em seu blog. A palavra INTENTO define, para esta artista, a criação cênica de “Corpo Intruso”. (Fonte: site da artista: <http://estelapponi.blogspot.com>. Consultado em, 11 de abril de 2019)

Cia Treme Terra: Nascido no Morro do Querosene e atualmente atuante no bairro Rio Pequeno, há 10 anos, a Cia Treme Terra vem desenvolvendo um trabalho na periferia da zona oeste de São Paulo, contribuindo para a descentralização da produção da música e dança contemporânea. Durante todo este período, a Cia vem fomentando atividades de formação nas linguagens de dança e música, buscando promover a transdisciplinaridade e constituir um espaço de discussão, troca e pesquisa acerca da Cultura Negra em diálogo com a comunidade do entorno. Em 2010, ao lado do diretor João Nascimento, a Cia convida o

coreógrafo Firmino Pitanga para dar início ao novo projeto de pesquisa intitulado *Terreiro Urbano*, estreado em 2012, no Grande Auditório do MASP. Utilizando-se do vocabulário da Dança Negra, a Cia desenvolveu uma pesquisa sobre as danças dos orixás em contexto urbano. Baseado na representação simbólica de um xirê (cerimônia tradicional de saudação e exaltação a todos os orixás, sequência de danças do candomblé, que começa com Exu e finaliza com Oxalá), a Cia resignifica esta manifestação, trazendo-a para o contexto urbano. O espetáculo contou com a apresentação nos seguintes espaços: Auditório do Ibirapuera, Sala Pais-sandú, Fábrica de Cultura Jardim São Luiz, SESC Pompéia, SESC Bom Retiro, SESC Taubaté, SESC Jundiaí, Teatro da UMES, Diversos CEUs, entre outros. No ano de 2013, a Cia foi convidada para representar o Brasil com o espetáculo *Terreiro Urbano* no programa de circulação da Europa Kinder Kultur Karawane, contando com cerca de 20 apresentações na Alemanha e Bulgária e cerca de 15 workshops de Dança Negra e Música Afro-brasileira.

(Fonte: site do grupo: <https://www.nacao.org.br>. Consultado em, 11 de abril de 2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=GjVVLOXyH7c>



Figura 28 - QR Code entrevista sobre o espetáculo
"Pele Negra, máscaras brancas" - Cia Tremé Terra

Estes são apenas alguns artistas que lidam com Dança, performatividade e política no Brasil. Há outros nomes e outras obras, para além das aqui sugeridas. Pesquise, estude, amplie seu repertório de difunda o que produzimos nesta área!

ESCRITA CRÍTICA SOBRE UM CORPO DANÇANTE POR OUTRO CORPO QUE DANÇA:

“Marilza Oliveira

Sempre falo que minha linha do horizonte são os umbigos bípedes. Sentado na cadeira, meu ponto de vista - prioritariamente - é a parte inferior dos corpos adultos andantes. Quem me olha, olha de cima e isso, provoca - talvez, semioticamente falando - superioridade e a mim, para essas pessoas, submissão. Se elas não se abaixam, meu olhar é como de menino pidão, de alguém inferior. Isso pode explicar, um pouco, a relação que se estabelece sobre as pessoas com deficiência. Não sei se existe algum estudo a esse respeito, nem se essa minha percepção está correta. Enfim...

Raramente vemos um bípede tentar deslocar seu olhar, ver o mundo sob uma outra perspectiva. Tão acomodados em seus padrões e suas opressões. Por essa razão, ver Marilza experimentar sua Dança com tentativa de outra corporalidade é revelador.

Marilza Oliveira, todo mundo deve conhecer, é uma referência na Dança Afro Brasileira, artista, pesquisadora, primeira mulher negra a se tornar professora efetiva, concursada, na Escola de Dança da UFBA, depois de 60 anos de fundação dessa instituição. Nosso concurso foi na mesma época - 2016. Lembro que, nesse momento, a Escola de Dança atraiu os olhares de muitas pessoas, da mídia, de outras instituições porque além da primeira professora negra, aprovada para ocupar a cadeira de Danças Populares com ênfase em Danças Afro-Indígenas, aprovava também o primeiro professor cadeirante. Sem dúvida, é um marco e “um salto civilizatório” como sempre afirma Prof^a Dulce Aquino. Desde então, eu e Marilza percebemos - mesmo dentro de todas as diferenças entre nossos trabalhos - muitas identificações que nos aproximavam.

Por isso, Marilza foi a primeira pessoa que pensei para mediar o bate-papo que se seguiria após a Oficina Dança de Rainhas: Dança Afro e Deficiência, ministrada por Josy Brasil e Graziela Santos, promovida pela ACCS Acessibilidade em Trânsito Poético que coordenado junto com as professoras Cecilia Bastos e Maria Beatriz (Bia).

Então, para mim, foi maravilhoso ver Marilza - verdadeira Rainha - durante toda a oficina, dançar fora do eixo bípede, experimentando possibilidades ajoelhada, sentada ou deitada, se deslocando pelo espaço, investigando o tempo musical na relação com os movimentos da Dança Afro nessas posições, tencionando questões de sua própria metodologia, provocando mudanças no seu próprio trabalho (como já havia vivenciado com ela em Araraquara e Pará quando viajamos, juntos, a trabalho) e na compreensão de técnica que não deveria ser algo rígido, datado, estático... realmente é transformador.

É um privilégio ser seu contemporâneo e ver uma profissional com a experiência de Marilza se permitir renovar, encontrar novas maneiras, surpreender. Nos ensinar com a grandeza daquelas raras Mestras que encontramos na vida. Axé, minha irmã!

#pracegover Descrição da imagem: Marilza de torço vermelho e vestido branco, experimentando movimentos da Dança Afro ajoelhada, ao lado de uma mulher em pé e um cadeirante de costas que também pesquisam os movimentos. Ao fundo, um homem de camisa branca e calça jeans ajoelhado na frente da cortina branca do espaço”.

(OLIVEIRA, 2019. Fonte: site do artista <http://monologosnamadrugada.blogspot.com/>. Consultado em 11/04/2019)

DANÇA ENQUANTO MANIFESTO:

“Manifesto Anti-Inclusão parte_1

A Inclusão propõe hierarquia de capacidades.

A Inclusão é incapaz de ver e enxergar.

A Inclusão é incapaz de ouvir e escutar.

A Inclusão é simplesmente incapaz.

A Inclusão pressupõe passividade.

A Inclusão não interage.

A inclusão causa pena

A inclusão é unilateral

A inclusão exclui

A inclusão isola

Manifesto Anti-Inclusão parte_2

colaboração de Lenira Rengel

Arte é conhecimento

Arte é habilidade

Arte é construção

Arte é diálogo

Arte é investigação

Arte é Ação

Arte é troca

Arte é liberdade

Arte é criação

Arte é expressão

Arte tem de toda pessoa

A inclusão quer te normatizar

A inclusão quer te excepcionalizar

A inclusão quer te paralizar

A inclusão quer te desconsiderar

A inclusão quer te desincorporar

A inclusão quer te ignorar

A inclusão quer te especificar

A inclusão quer te deixar só!

Arte e Inclusão estão na contra mão!

O significado das palavras vão além de sua semântica

Trazem em seu traçado gráfico e sonoro pesos e levezas históricas e arraigadas às mais diversas sociopoliticoculturas

O que quero propor aqui é que R-E-P-E-N-S-E-M-O-S

Sobre o significado e a significância que carregam as palavras Arte Inclusiva”. (LAPPONI, E. e RENGEL, L., 2012. Fonte: site da artista Estela Lapponi <http://estelapponi.blogspot.com>. Consultado em 11/04/2019)

Síntese do que vimos:

Nesta **UNIDADE 2** falamos sobre **O olhar crítico em movimento**, ou seja, tratamos sobre o corpo que passeia entre artes, em especial as artes híbridas; o corpo e as novas mídias e o corpo político. O desafio desta unidade foi encontrar pistas de como escrever sobre estes corpos, pois eles residem em um território pouco habitado por artistas, críticos e curadores, onde o vocabulário para tratar disto ainda é escasso. Nesta disciplina, ousaremos falar e escrever sobre no nosso trajeto. Veja as obras sugeridas, converse no Moodle com tutores e professores, crie seu vocabulário, ouse! A escrita é um organismo dialógico e quanto mais vemos e escrevemos, mais entendemos sobre objetos de arte!

OUTRAS POSSIBILIDADES DE OLHARES CRÍTICOS

Atravessamos todo o processo desta disciplina tentando trazer a você, aluno de nossa EaD, um panorama expandido de possibilidades para olhar para as diversas manifestações em Dança e artes do corpo e do movimento.

Nosso intuito é que todo este trajeto tenha aguçado sua curiosidade e agora a pesquisa em Dança e a audiência de obras se torne um hábito, a escrita um exercício fluente, pois como vimos escrever sobre um objeto em arte implica numa investigação sobre os elementos que o compõe. Contudo, o que apresentamos trata-se de possibilidades, pois há outras investigações sobre crítica e teorias da arte que podem contribuir com sua maneira de escrever e analisar.

Esta disciplina, portanto, é uma ponte. Ela não se pretende como uma fórmula metodológica para a produção crítica sobre objetos em dança. O que desejamos é que ela estabeleça alguns parâmetros iniciais, mas vamos retomar aqui duas palavras importantes que conquistamos: coerência e epistemologias. Invocamos a palavra coerência, pois sua escrita precisa se relacionar com os saberes construídos ao longo da matéria, sua

localidade, as obras apresentadas e os autores. Epistemologia é o conceito norteador que pretende orientar este olhar, pois a ideia de diferença teórica entre localidades nos aproxima na construção das pontes entre os saberes.

Finalizamos este processo propondo um último exercício, que será feito em sala:



Atividade

Atividade 04 - AVALIAÇÃO PRESENCIAL

Apreciação e tempo de escrita crítica em cima de um longa-metragem de dança/videodança a ser definido no trajeto do curso (Nota 5,0)

Esta será nossa última atividade avaliativa e teremos a oportunidade de mais uma vez estarmos juntos presencialmente!

Nesta atividade faremos uma audição de um Filme de Dança

que será apresentado no dia da própria prova. Em seguida, faremos uma apreciação coletiva do material entre todos. A terceira fase da nossa avaliação será a escrita crítica sobre o que vimos e discutimos.

Os pontos abordados nesta atividade serão:

1. Participação nas discussões
2. Coerência da argumentação
3. Capacidade de escrita do que foi discutido.

Lembre-se que esta é uma atividade para ser desenvolvida dentro do nosso espaço de aula, portanto você deve selecionar as informações mais importantes sobre o que foi discutido para a escrita. Ah, e você poderá utilizar o módulo e anotações para consulta.

Esta última avaliação é para que você exercite na troca, mas não se esqueça que os estudos são contínuos.

Tal qual o corpo que dança precisa movimentar-se com regularidade, o exercício crítico aprimora-se com a prática. Por isso, não interrompa o seu trajeto! Estude, se interesse, pesquise e discuta!

Sua formação é, em grande parte, de sua responsabilidade!

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. 1993, A imagem. Campinas, Papirus.

BAZIN, André. 2014, O que é o Cinema? São Paulo, Cosac Naify.

BERRIER, Sylvie. 1991, La VidéoDanse: essai de definition. Paris, Sorbonne Nouvelle.

BONDÍA, Jorge Larrosa. 2002, Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em 11 jan. 2016.

BRUM, Leonel. 2012, Videodança: uma arte do devir. In: CALDAS, Paulo (Org.). Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro, Aeroplano.

CALDAS, Paulo (Org.). Dança em foco: ensaios contemporâneos de videodança. Rio de Janeiro, Aeroplano.

_____. 2003, Sobre a lição. In: _____. Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas. 4. ed. Belo Horizonte, Autêntica, p. 139-146.

_____. 2015, Tremores: escritos sobre a experiência. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte, Autêntica Editora.

CANCLINI, N. G. 2008, Latino-americanos à procura de um lugar neste século. São Paulo, Iluminuras.

_____. 2007, A globalização Imaginada. São Paulo, Iluminuras.

_____. 2003, *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, USP, 4. ed.

CAMNITZER, L. 2008, *Didáctica de la Liberación*. Montevideo, Centro Cultural de España.

CASTANHEIRA, L. 2018, *Performance arte: Modos de existência*. Curitiba, Appris, 1a. ed.

CAUQUELIN, A. 2005, *Teorias da arte*. São Paulo, Martim Fontes (Todas as artes).

DANTO, A.C. 2003, *El cuerpo/ el problema del cuerpo*. Madri, Editorial Sintesis.

DUBOIS, Philippe. 2004, *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo, Cosac Naify,

ECO, H. 1991, *A obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª Ed. São Paulo, Perspectiva.- (Coleção Debates).

FLUSSER, V. 2011, *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo, Annablume (coleção comunicações), 1ª. ed.

GUIMARÃES, Daniela B. 2012, *Dramaturgias em tempo presente: uma timeline da Improvisação Cênica da Companhia Ormeo*. 2012. Dissertação (Mestrado). Bahia, Escola de Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia.

_____. 2017, *CORPOLUMEN: poéticas de (re)invenções no corpo na interação Dança e Cinema*. Tese (Doutorado). Salvador, Escola de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

SZPERLING, S. 2010, "Videodança na América Latina: um testemunho" in GREINER, C., SANTO, C.E e SOBRAL, S. (orgs.), *Imagem e Movimento: Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. São Paulo, Instituto Itaú Cultural, pp. 26-35.

HERCOLES, R. M. 2005, *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança*. São Paulo, tese (doutorado), Pontifícia Universidade Católica.

JOHNSON, S. 2001, *Cultura da interface*. Rio de Janeiro, Zahar.

KLEIN, J. "Na poesia", in HOLLANDA, H. 2019, *Explosão feminista*. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 105-137.

KUHNERT, E. “Nas artes”, in HOLLANDA, H. 2019, Explosão feminista. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 75-104.

MACHADO, A. 2010, Arte e Mídia. Rio de Janeiro, Zahar, 3ª. ed.

_____. 2007, O sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo, Paulus.

_____. 1997, Pré-cinemas & Pós-cinemas. Campinas, Papirus – (coleção Campo imagético).

_____. 1995, A arte do vídeo. São Paulo, Brasiliense, 3ª. ed. 120

MCPHERSON, Katrina. 2006, Making Video Dance: step-by-step guide to creating dance for the screen. London, Routledge.

MOTA, Julio. 2008, Um peixe não tão estranho assim: um breve estudo do movimento corporal de uma peça do DV8 Physical Theatre. In: FERNANDES, Ciane; REIS, Andréia M. F. R. (Orgs.). Cadernos do GIPE-CIT Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Estudos em Movimento I: Corpo, Crítica e História. n. 18. Salvador, UFBA/PPGAC.

MONTEIRO, R. 2013, O papel da curadoria na criação de ambientes midiáticos. Dissertação (mestrado), Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2013.

RENGEL, L. 2007, Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação, São Paulo, tese (doutorado), Pontifícia Universidade Católica.

SAFATLE, V. 2008, Cinismo e falência crítica. São Paulo, Boitempo.

SANTAELLA, L. 2003, Culturas e Artes do Pós-humano – da cultura das mídias a cibercultura. São Paulo, Paulus.

_____. 1983, O que é semiótica? São Paulo, Brasiliense.

_____. 1992, A assinatura das coisas: Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro, Imago.

_____. 1993, A percepção: uma teoria semiótica. São Paulo, Experimento.

_____. 2004, Corpo e comunicação: sintoma da cultura. São Paulo, Paulus,

_____. 2005, *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo, Iluminuras, FAPESP.

_____. 2010, *Comunicação e pesquisa*. São José do Rio Preto, Bluecom Comunicação.

_____. 2016, *Temas e dilemas do pós-digital: a voz da política*. São Paulo, Paulus,

SANTOS, B.S. e MENESES, M.P. 2010, “Introdução” in SANTOS, B. S. e MENESES, M. P. (orgs.), *Epistemologias do Sul*. São Paulo, Cortez, pp. 15-27.

SANTOS, B.S. 2010, “Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes” in SANTOS, B.S. e MENESES, M.P. (orgs.),

Epistemologias do Sul. São Paulo, Cortez, pp. 31-67.

_____. 2007, *Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo, Boitempo.

_____. 2004, “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências” in SANTOS, B. S. (org.), *Conhecimento Prudente para uma vida decente*. São Paulo, Cortez, pp.777-819.

_____, MENESES, M.P. e NUNES, J.A. Para ampliar o Cânone da Ciência: a diversidade epistemológica do mundo. PDF in <http://www.ces.uc.pt/publicacoes/res/pdfs/IntrodBioPort.pdf>.

SANTOS, B.S. 2005, *Um Discurso sobre as ciências*. São Paulo, Cortez, 3.ed.

VARELA, F., THOMPSON, E. e ROSCH, E. 2001 *A mente corpórea: Ciência cognitiva e experiência humana*. Lisboa, Instituto Piaget.

SPIVAK, G. 2010, *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte, Editora UFMG.

VARELA, F., THOMPSON, E. e ROSCH, E. 2001, *A mente corpórea: Ciência cognitiva e experiência humana*. Lisboa, Instituto Piaget.

VASCONCELLOS, J. 2012, *Configurações contra-hegemônicas para modos de difusão de dança e video-dança na América Latina: perspectivas em Movimento.org*. Dissertação (mestrado), Salvador, Universidade Federal da Bahia.

_____. 2019, Intersecções entre Arte | Audiovisual | Emancipação: Vimos dizer um discurso! . tese (Doutorado) São

Paulo, Universidade de São Paulo,

WOSNIAK, C. R. 2006, Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação. Curitiba, UTP.

_____. **O panóptico**. São Paulo: Autêntica, 2013.

BERISTAIN, Antonio. **Nova criminologia à luz do direito penal e da vitimologia**. Editora Universidade de Brasília, 2000.

CONRADO, Hysabella. Emblemático, caso Rafael Braga não choca o Brasil. **Justificando: Mentis inquietas pensam Direito**. São Paulo, 26 abr. 2017. Notícias, p. 1-1. Disponível em: <<http://justificando.cartacapital.com.br/2017/04/26/emblematico-caso-rafael-braga-nao-choca-o-brasil/>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

DURKHEIM, Émile. Da divisão social do trabalho. **Émile Durkheim**, 1999.

EWALD, François; CASCAIS, António Fernando. **Foucault, a norma e o direito**. Lisboa: Vega Editora. 2000.

FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido. Contributo para o estudo da relação entre estoicismo e moral tradicional romana em sêneca. A vniversi generis hvmani societatis e a pietas erga parentes. **Humanitas**, v. 63, p. 303-320, 2011.

FLORÊNCIO, Gabriela. Preconceito e culpabilização à vítima são comuns em casos de estupro: Especialistas alertam que culpabilizar a mulher é torná-la mais vítima de uma situação em que ela já foi colocada neste papel. **Joinville**. Joinville, 14 ago. 2017. p. 1-1. Disponível em: <<http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/geral/joinville/noticia/2017/08/preconceito-e-culpabilizacao-a-vitima-sao-comuns-em-casos-de-estupro-9868835.html>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Rio de Janeiro: Leya, 2014.

_____. História da sexualidade. v. 1. A vontade de saber. In: **História da sexualidade. v. 1. A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 152-152.

HARMS, Andreas. In. Produções literárias dedicadas à formação de revolucionários marxistas que atuam no domínio do direito, do Estado e da justiça de classe. 2011. Disponível em: <http://www.scientific-socialism.de/KMFEDireitoCAP41Port.htm>, acesso em 20/06/2017.

HELPE, Sinta Soares. A entrada da Sociologia na cena do crime: uma breve revisão literária. **Revista Café com Sociologia**, v. 3, n. 3, p. 141-160, 2014.

HAMADA, Fernando Massami; DO AMARAL, José Hamilton. Vitimologia: conceituação e novos caminhos. **ETIC-ENCONTRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA-ISSN 21-76-8498**, v. 4, n. 4, 2009.

KELSEN, Hans. **Teoria geral do direito e do estado**. Martins Fontes, 2012.

MAGALHÃES, Carlos Augusto Teixeira. “Qual é o objeto da sociologia do crime?”, in: **Sociologia do Absurdo**. Blog. Postagem de 29 de março de 2011. Disponível em: <https://sociologiaoabsurdo.wordpress.com/2011/03/29/qual-e-o-objeto-da-sociologia-do-crime/>, acesso em: 15/05/2017.

MAQUIAVEL, Nicolau. **Príncipe: escritos políticos**. Abril Cultural, 1983.

MASCARO, Alysson Leandro. Lições de sociologia do direito. Quartier Latin, 2007.

MARX, Karl. Benefícios secundários do crime. **PANÓPTICA-Direito, Sociedade e Cultura**, v. 9, n. 2, p. 302-303, 2016.

PENTEADO FILHO, Nestor Sampaio. **Manual esquemático de criminologia**. Saraiva, 2012.

PERICÁS, Luiz Bernardo. **Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica**. Boitempo Editorial, 2015.

ANOTAÇÕES

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

ANOTAÇÕES

[illegible]



Produção Crítica em Dança

Esta disciplina abordará, de maneira teórico-prática, estudos e articulações sobre a produção e a diversidade da Dança, análise de escrituras emergentes e proposições performáticas, observações sobre obras coreográficas e suas transformações conceituais e estéticas. Isto significa que vamos nos debruçar sobre materiais de registros de dança, textos e filmes para produzir uma escrita implicada e presentificada sobre o que vemos.

O objetivo geral deste componente curricular é apresentar a você conceituações e práticas em produção de textos críticos sobre dança, com o intuito de desenvolver um olhar sobre estes materiais elencados no percurso das aulas, que resulte numa apreciação escrita destas obras. A ideia é que a produção crítica se dê na apreciação e também nas mediações que fazemos entre corpo, obra e ambiente, considerando que o fruir e escrever sobre dança (ou qualquer outra arte) vem junto às correlações que criamos entre corpo e ambiente, ou seja, corponectar o que vivenciamos no corpo e o que teorizamos.



PROGRAD
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Dança
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA