

## BOCA NO TROMBONE, PEQUENA FORTUNA CRÍTICA

Cássia Navas<sup>1</sup>

**Resumo:** *Boca no trombone, pequena fortuna crítica* é um artigo-compilação de textos publicados por mim que seguem organizados tendo como base um programa de lives realizadas de 27 de maio a 22 de julho de 2020: o “*Boca no Trombone: 5 temas para a dança*”, produzido especialmente para a Oficina Cultural Oswald de Andrade (Oficinas Culturais, SECEC- Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa/SP, Poiesis OS da Cultura).

**Palavras-Chave:** trending topics da dança atual; crítica e história da dança; políticas de dança.

## BLOWING THE WHISTLE, A LITTLE CRITICAL FORTUNE

**Abstract:** *Blowing the whistle, a little critical fortune* is an article-compilation of Five Cássia Navas texts, that were here organized based on a lives program on Instragam, helds from May 27 to July 22, 2020: the “*Blowing the whistle: 5 dance themes*”, a project especially produced for the Oficina Cultural Oswald de Andrade (Oficinas Culturais, SECEC – State Secretary for Culture and Creative Economy / São Paulo, Poiesis OS da Cultura).

**Keywords:** atual dance trending topics; dance criticism and history; dance cultural policies.

---

<sup>1</sup> Pesquisadora e ensaísta, é professora da Pós-Graduação em Artes da Cena/Instituto de Artes/UNICAMP, graduada em direito (USP), doutora em dança/semiótica (PUC/SP), pós-doutora em artes (ECA/USP), especialista em gestão/políticas culturais (UNESCO/Université de Dijon/Ministère de la Culture/France). E-mail: cassianavas@uol.com.br

*Boca no trombone, pequena fortuna crítica* é um artigo-compilação de textos publicados por mim que seguem organizados a partir de um programa de lives realizadas de 27 de maio a 22 de julho de 2020: o “*Boca no Trombone: 5 temas para a dança*”, produzido especialmente para a Oficina Cultural Oswald de Andrade (Oficinas Culturais, SECEC- Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa/SP, Poiesis OS da Cultura).

Como um mapa de pesquisas, o programa organizou hipóteses anteriormente encarnadas em textos, fruto de longa trajetória de investigação, docência e de orientações acadêmicas e no campo da dança, constituindo-se em oportunidade **única** ao longo do confinamento resultante da pandemia mundial covid-19 (2020-2021).

Para tanto, buscou-se, de forma direcionada, a apresentação e o fomento da reflexão em torno de cinco grandes temas para a arte e cultura contemporânea, a partir de tópicos chaves (*trending topics*) da dança, difundidos em lives da rede social Instagram (@oficinasulturais).

Realizadas quinzenalmente, a partir de meu escritório transformado em sala de aulas/palestras, as cinco mini-lives-conferências foram seguidas e comentadas por muitos que assistiram parte ou a totalidade do programa. Confinados em nossas casas estabelecemos, estabeleceu-se uma rica experiência de escolher, pensar, falar, ler, pensar, respirar por sobre os materiais escritos a partir da proposta de se “colocar a boca no trombone”, sobre temas da dança atual, em debates sobre a invenção/ formação, criação/produção e difusão/gestão.

Uma experiência preciosa de ampliação dos contornos da dança, campo do conhecimento, profissão e arte, que deve se fazer cada vez mais (e urgentemente) presente na sociedade contemporânea, como linguagem encarnada em suas múltiplas materialidades: cena-palco, cena-tela, cena-criação, cena-formações, cena -palavras mediante novas e velhas mídias

Cada live do “Boca no Trombone” teve como ponto de partida pelo menos um texto de minha autoria. Cinco deles seguem abaixo encarrilhados, apresentando-se como uma pequena fortuna crítica de estudos que desaguaram nestas lives de 2020. A eles foram se agregando outros escritos de próprio punho e de outros pesquisadores, tecendo-se uma

rede de referências impar, também formatada por um modelo de difusão de conhecimento a mim pouco familiar e imagino que também quase inédito para grande parte daqueles que me seguiram nesta empreitada.

Pelo programa propôs-se cinco *trending topics* da dança atual: **Tema 1** > O que a dança tem a dizer? ; **Tema 2** > Ensino da dança: 2 ou 3 lógicas; **Tema 3** > Dança no Brasil: entre-culturas ; **Tema 4** > Local, regional, global: desafios híbridos e por fim **Tema 5** > Dança hoje: rito de passagem. Abaixo seguem cinco escritos indicados como referência para cada uma destas lives, o restante de meus textos abordados podendo ser encontrados no blog [www.cassianavas.com.br](http://www.cassianavas.com.br) .

Apresentam-se compilados como em uma “pequena fortuna crítica”, formando um conjunto de “rastros anteriores” produzidos bem antes do intenso trabalho de síntese elaborado para dar conta de uma cena-palavra (cada live-conferência) de dança realizada ao longo de exatos 60 minutos à frente de uma **câmera de** celular, que ao ser desligada deixava um vazio recheado de questões a serem mais bem debatidas, esmiuçadas, escritas e reescritas, o que se pretende fazer oportunamente.

Por fim, ao final deste artigo-compilação segue o link de quatro das lives realizadas no “Boca no Trombone: 5 temas para a dança”, que podem ser assistidas no canal youtube @cassianavas. Infelizmente a gravação da primeira live perdeu-se em meio aos múltiplos e multifacetados registros que restaram como testemunho dos muitos e novos afazeres em modo remoto, aos quais nos dedicamos ao longo de 2020.

## 1. BOCA NO TROMBONE/ TEMA 1 > O QUE A DANÇA TEM A DIZER?

**\*Texto/indicação para leitura de base> Dança: escritura, análise e dramaturgia, Cássia Navas / Publicado nos anais do II Congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBa, Salvador, 2001.<sup>2</sup>**

Este texto é um dos frutos da pesquisa *Seis criadores brasileiros* (pós-doutorado/ ECA-USP/2000/01) sobre a escritura dos coreógrafos: Ana Mondini, Lenora Lobo, Márcia Milhazes, Décio Otero, Henrique Rodovalho e Mário Nascimento. Através da leitura de uma das obras de cada um deles, respectivamente, *Forró for All* (1993), *E sonha Lobato...* (1997),

<sup>2</sup> Para acesso ao texto na íntegra, consultar o link: <<http://www.cassianavas.com.br/2020/05/danca-escritura-analise-e-dramaturgia.html>>.

*Santa Cruz* (1996), *Old Melodies* (1998), *Registro* (1997) e *Areré* (1998), estabeleceram-se reflexões sobre a criação em dança de um determinado local num determinado tempo, um *site* inserido na história.

Cada vez mais, o crescimento de um país deverá passar pela validação e valorização de sua cultura, em diferentes formas de elaboração científica e artística. Nestes processos, o trabalho com a informação, pesquisa e memória dentro e em relação a uma determinada área do fazer artístico passa pela contribuição mútua entre vários profissionais da arte e cultura, dentro e fora da universidade. Passará também pelas ações de “presença e resistência” que os atores culturais desta determinada área possam levar adiante, em suas articulações entre si e entre suas obras, que desde pronto se imbricam, não somente nas trajetórias artísticas de cada *site* histórico, mas também com os fluxos culturais do planeta.

Os seis criadores investigados pertencem a um determinado meio ambiente cultural e dele herdaram uma história de construções, dentro dela ainda compartilhando uma construção realizada entre todos. Inserem-se dentro desse quadro de características peculiares, procurando falar de “coisas do Brasil”, dentro do contemporâneo em dança.

Para estudá-los, mediante uma grade metodológica específica, foram pensadas algumas aleias de fundamentação teórica, todas elas fruto da experimentação em sentido amplo, trabalhadas junto aos artistas, alunos e outros teóricos, que com os pensamentos expressos em suas obras, contribuíram para que a reflexão se ampliasse, colocando-a à prova pelos recursos da contradição e antítese.

Estabelecer patamares de qualidade para a pesquisa sobre dança no Brasil é uma atividade de construção diária e constante, onde cada oportunidade deve ser aproveitada em seu limite, haja vista os poucos recursos e apoios dados não somente àqueles que pesquisam dança, mas principalmente aqueles que a elaboram como arte e forma de conhecimento do mundo, estruturando ainda um *métier*.

Talvez essas circunstâncias transformem o trabalho com e em dança um privilégio cada vez mais singular. Parte desse privilégio, no Brasil, é garantido por artistas, professores, pesquisadores, amantes e amadores da dança. A outra parte dessa estruturação é garantida por instituições públicas ou privadas que à área facultam aportes de natureza econômica e simbólica.

Todavia, é estranho que venha se tornando quase um privilégio a atividade em dança, numa nação reconhecidamente conhecida como “um país que dança”. Há dança por toda a parte dentro dos limites geopolíticos do *topus Brasil* (NAVAS, 1999), sendo a “cultura da dança” um dos ramos mais luxuosos da cultura brasileira, equiparando-se muitas vezes à imensa importância de nossa cultura musical, entendida em seu sentido mais amplo.

A pesquisa *Seis criadores brasileiros*, não partiu, diretamente, para uma problematização dessas questões, ainda que, tangencialmente delas tenha se aproximado em determinados momentos, as tensões existentes entre “cultura do corpo”, “cultura da dança” e “cultura coreográfica” (GUY, 1991), muitas vezes servindo como uma espécie de encoberto pano de fundo para o seu desenvolvimento.

Na investigação, outros panos de fundo tiveram que ser tecidos, como uma introdução ao panorama da dança no Brasil, uma problematização da questão nacional dentro desse panorama e uma discussão prévia sobre “dramaturgia em dança”.

Além disso, a metodologia utilizada para o estudo das escrituras vídeocoreográficas em si, constituiu-se numa espécie de pára-pesquisa ou mesmo numa pré-pesquisa, um trabalho ao qual se dará continuidade em próxima ocasião.

Dança sobre o Brasil, feita por brasileiros e no país

Durante a pesquisa *Seis criadores brasileiros* foram realizadas pelo menos, uma grande entrevista com cada um dos artistas estudados e o estudo de suas transcrições, trouxe um intenso contato com o pensamento de cada criador, investigando-se uma primeira singularidade, compartilhada entre todos, índice a apontar para a hipótese de origem da investigação: *a utilização de textos verbais em português* - orais e escritos, na forma de canções, romances, poesia e fala coloquial.

O estudo dos conteúdos das entrevistas proporcionou uma análise mais profunda da hipótese inicial do pós-doutorado, que girava, justamente, em torno destas escolhas: os textos grafados em língua-pátria, tinham sido escolhidos dentro de uma preocupação já encontrada no romântico, onde a língua local (FALBEL, 1978) é supervalorizada, em detrimento de uma língua “mais universal”- o latim.

Trabalhando-se o idioma do Brasil, os criadores estariam em busca de uma forma de movimentação e de espetáculo “à la brasileira”, dentro da especificidade do fazer artístico em dança e da forma singular de atuação cultural de cada um.

Em suas entrevistas, estes criadores demonstraram explicitamente e sem exceção a preocupação de estarem “falando de coisas do Brasil”. Nesse caso, porque a predominância do uso de textos verbais e não de suportes artísticos ancorados, por exemplo, nos domínios das artes visuais? Em resposta a essa questão, cheguei a outras conclusões, mais ligadas à comunicação humana, ou às diferenças, que fatalmente se estruturam dentro de uma hierarquia, entre as possíveis formas de sua estruturação, ligadas num primeiro momento aos fenômenos da percepção/cognição: verbal, visual, auditiva, olfativa, epidérmica, cinestésica.

No que toca mais diretamente à dança a tensão que se estabelece entre as formas de comunicação não-verbal e verbal (categoria onde incluo o “para-verbal”) vem sendo discutida em debates que mobilizam pensadores e artistas desde o século XVII, sendo que os mesmos intensificam-se durante o século XVIII, concretizados, sobretudo, na atividade e obra de Jean-Jacques Noverre (MONTEIRO, 1998).

No caso dos seis criadores entrevistados, para além da utilização de representações da língua portuguesa, enquanto uma estratégia de afirmação encontrada no romântico, as referências verbais em língua pátria, remetem à uma necessidade de:

1. comunicação com uma comunidade dada, que por princípio com eles partilha, pelo menos, a língua natural trabalhada como um dos textos de origem da obra;
2. estabelecer um discurso cênico que situe a obra numa realidade específica, à uma *topologia cultural*;
3. afirmação do conhecimento específico de um meio ambiente cultural dado;
4. disseminação desse conhecimento, enquanto afirmação de se pertencer a esse meio ambiente cultural;
5. oposição a “construções” artísticas, que por motivos vários, ignoram a cultura de seu país como fonte de conhecimento humano, pondo somente em relevo a cultura de outros locais;

6. inserção dessa cultura (relativa ao *topus Brasil*) nas malhas formadoras das redes culturais de sua obra, com posterior inclusão destas nas redes de difusão da dança do planeta.

Dessa maneira, a utilização de textos verbais inclui-se num contexto mais amplo, onde certos aspectos da cultura contemporânea e histórica de um *topus* nacional (NAVAS, 1999), de uma nação, encarada como “algo que se faz e se desfaz” (CHAUÍ, 1987) são apreendidos como alguns dos elementos de construção de cada obra.

É justamente por esse motivo, que na obra de cada um dos seis artistas estudados a “dança não pára para falar”, ou seja o discurso verbal não aparece predominantemente em sua forma básica de composição estrutural, como em certas peças de Bill T. Jones ou de Pina Bausch, ou mesmo em estratégias pára-verbais mais explícitas.

Como ferramenta, ele insinua-se em formas polissemicamente artísticas e no papel de uma espécie de catalizador, promovendo uma ampliação de seu potencial comunicativo.

A língua-pátria estabelece-se como interface para a concretização da tradução sobre um *topus* chamado Brasil e nesse sentido encarado como uma “dramaturgia de origem”, expressão problematizada a seguir.

## 1.1 DRAMATURGIA EM DANÇA

A discussão do tema inicial da pesquisa sobre seis criadores do Brasil: a utilização de manifestações orais de uma língua-pátria na construção de obras específicas, trouxe para a investigação o debate sobre a dramaturgia em dança.

De pronto, a ligação manifestava-se dentro de uma obviedade absoluta: os textos de origem eram verbais, ou seja poderiam ser considerados “textos dramáticos”, no sentido do *drama*, em inglês, que significa dramaturgia enquanto escrita literária (escritura de uma peça de teatro), ao lado do conto, da poesia, do romance ou mesmo, ousando um pouco mais, do roteiro de cinema, vídeo, publicidade, desenho animado ou história em quadrinhos.

Nesse sentido, para se estudar o *Santa Cruz* (1996) de Márcia Milhazes, bastaria o estudo mais aprofundado do romance *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis (1839-1908), ao qual essa coreografia primordialmente se refere, encarando-se o texto do escritor como uma espécie (infinitamente melhorada) de *libreto*.

Não seria uma tarefa de pouca monta, mas teríamos matado a charada de imediato.

O mesmo poderia ter acontecido na análise de *E sonha Lobato...* (1997) de Lenora Lobo, cuja pesquisa partiu do livro *Reinações de Narizinho* (1921), de Monteiro Lobato (1882-1948).

Tal não foi o caminho seguido, simplesmente por termos trabalhado, no que toca aos espetáculos em si, com um sentido diferente de dramaturgia, que foi encarada em seu triplo sentido, pós-brehtiniano, abrangendo tanto o “texto de origem, quanto os meios cênicos empregados pela encenação, como uma solidariedade entre o que se quer dizer e o que se apresenta em cena” (Pavis, 1999).

Ou dentro do sentido empregado por Cardona (2000), em *Dramaturgia del Bailarín: cazador de mariposas*: como ação cênica, estabelecida entre uma “realidade” e a construção do *récit*- narrativa em si, no sentido de *récit* definido por Barthes (1977), para quem o mesmo estaria presente em “toda a linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou imóvel, pelo gesto, ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias”.

Segundo Febvre (1995), quando observa que, nos anos 80, existe um retorno à narratividade em dança contemporânea, o *récit* estaria ainda no “mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, pantomima, quadro, dança, vitral, no cinema, nos desenhos animados, na conversação”.

O *récit* das obras dos criadores estudados conecta-se diretamente ao seu desejo de estabelecer uma discussão sobre o país, de fazer uma dança sobre o Brasil, encarado, por esse motivo, como uma dramaturgia de origem, a expressão “de origem”, nesse momento, circunscrevendo essa dramaturgia dentro de um dos seus entendimentos.

Nesse sentido o país é apreendido como um *pré-texto*, um *rastro anterior* a suas obras, sendo que os instrumentos que fazem circular os sentidos e conteúdos entre cena e plateia fazem parte de um repertório mais amplamente compartilhado, pois ancorado, muitas vezes, numa intimidade cultural franqueada a muitos dos cidadãos do país.

Assim, se nos ativermos à concepção de dramaturgia como uma solidariedade entre *o que se quer dizer e o que se apresenta em cena* (Pavis, 1999), poderemos dizer que o ponto de partida – os textos da língua pátria (literatura, excertos de história oral e canções) –, utilizados pelos criadores estudados, constituem-se em ferramentas dramatúrgicas



prioritariamente escolhidas, pois através delas foram “circulados” múltiplos aspectos do Brasil, em diversas formas de sua “mais completa tradução”, como diria Caetano Veloso na canção *Sampa*.

Constitui-se o Brasil como dramaturgia de origem desses criadores e os textos verbais escolhidos instrumentos de uma circulação solidária entre o que se quer contar e o que foi construído para que isso fosse colocado no eixo da expressão, ou no dizer de Cardona (2000), pressionado para fora (*ex* = exterior + *pressão* = força impingida diretamente em direção a algum ponto) visando a um polo de recepção, no caso da dança, as suas plateias.

Contudo, dentre os instrumentos dramaturgícos utilizados pelos criadores estudados, os textos verbais são somente uma parte de um todo bastante mais amplo. A ele se juntaram os elementos de dramaturgia sonora variada, de dramaturgia cinética e mesmo pictórica (NAVAS, 2001).

E apesar de todos os trabalhos, em algum sentido, terem em seu bojo uma ligação necessária com uma “intencionalidade da representação”, como o dito por Adolphe (1997), na estrutura, a dança apresentou-se como dramaturgia de base, até mesmo para a análise dos espetáculos, que foram estudados quadro a quadro, em documentações resultantes de processos randômicos (NAVAS, 2001).

Nesse caso, ainda segundo Adolphe (1997), a dança agiu (*performed*) por ela mesma, com o corpo, no espaço e tempo, sendo a dramaturgia final um resultado deste trabalho múltiplo, um “entrelaçamento de matérias que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer”. Para o autor, tentando captar os fluxos de circulação do sentido, a dramaturgia seria um exercício de circulação.

## 2. TEMA 2 > ENSINO DA DANÇA: 2 OU 3 LÓGICAS

**\*Texto/indicação para leitura de base> Leis para as danças do Brasil, desafio para todos, Cássia Navas / Publicado em Lições de Dança (número 5/2005, UniverCidade, Rio de Janeiro).**

Quem entrasse no ginásio de esportes que durante 15 anos abrigou o *Festival de Dança de Joinville*, em Santa Catarina, se não fosse avisado de que presenciava um evento das artes cênicas, poderia, facilmente, achar que se encontrava em um certame competitivo de algum esporte famoso, tal era a gritaria das torcidas que lotavam as arquibancadas e o auditório em que se transformara a quadra poliesportiva do local.

Mesmo para aqueles que sabiam do que se tratava – um festival de dança onde grupos e escolas de natureza diversa apresentam peças diferenciadas –, era difícil aceitar que aquela gritaria seria atitude de uma plateia de dança, ainda que a mesma fosse basicamente composta de jovens entusiastas, basicamente estudantes, compondo-se, portanto, de um público literalmente em formação, que paradoxalmente era convidado a apreciar apenas peças de curtíssima duração, estabelecendo-se uma certa estética de *videoclipe*, em *patchworks* dançantes muito difíceis de serem apreciados em sua totalidade.

A partir de 1998, este festival passou a ocupar um complexo cultural construído para dar-lhe guarida quase exclusiva – o *Centrentos Cau Hansen* (CONURB, Companhia de desenvolvimento e Urbanização de Joinville). O evento anual nele se realiza em uma grande sala, na qual se reproduziram, de maneira agigantada, algumas das estruturas de um ginásio de esportes: arquibancadas cercando as quadras poliesportivas, à exceção de uma das faces do local onde se construiu um palco de fato, equipado e projetado de maneira profissional.

Os gritos das torcidas do festival desta cidade catarinense e de outros grandes festivais da dança do Brasil, ressaltam a principal característica destes eventos: a competição entre trabalhos artísticos geralmente produzidos e criados dentro de escolas de dança, que para eles acorrem levando seus alunos, ansiosos por participarem de uma mostra desta natureza.

Para além da constatação de que nas atividades de formação em dança, a realização de trabalhos de fim de ano sejam de extrema importância no processo pedagógico em si, e que a exibição destes resultados signifique um ganho para alunos, professores e futuros artistas e cidadãos, como analisar retrospectivamente o “fenômeno dos festivais competitivos” brasileiros dos últimos 25 anos, num desenvolvimento de todo um setor que significou uma incrível hipertrofia das estruturas correspondentes?

Tomemos dois pontos de partida para refletir sobre estas questões: a criação quase simultânea de dois eventos pensados para se estruturarem enquanto concursos.

O primeiro deles: o *Concurso Nacional de Ballet e Coreografia*, criado em 1982 por iniciativa da professora, bailarina e coreógrafa Helba Nogueira (1930-1998), dentro da terceira edição do *Festival Nacional de Dança*, que por ela vinha sendo realizado desde 1980, na cidade do Rio de Janeiro. Um evento que além de acolher esta nova estrutura mais competitiva, também se caracterizava por ser mostra de coreografias e plataforma de lançamento de um outro certame: os *Concursos nacionais de monografias de dança* (1981-1984).

Helba Nogueira, aluna de Maria Olenewa, bailarina do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, fundadora, em 1979, do *Conselho Brasileiro da Dança* (CBDD), entidade vinculada ao *Conséil International de la Danse* (CIDDD)/UNESCO<sup>3</sup>, fundara, junto com outros profissionais, a *Associação Profissional dos Profissionais da Dança* (APPD), que em 1985, se transforma em SINDIDANÇA-RJ, passando a sindicalizar profissionais da área, o que ainda era realizado, até aquele momento com exclusividade, pelo SATED-RJ (Sindicato dos Artistas e Técnicos do Espetáculo).

Mediante a síntese de sua carreira, podemos depreender que sua trajetória foi marcada pela construção de estruturas variadas dentro da sociedade civil, nas quais a dança pudesse encontrar formas de difusão, organização e representatividade, ressaltando-se que tais estruturas foram erguidas num período em que a possibilidade do trabalho em dança ser uma escolha real de sustento e realização profissional era mais um apontamento do que uma realidade, em um panorama muito diverso dos dias que correm, onde apesar de dificuldades imensas, as oportunidades são considerável e crescentemente mais consistentes e em maior número.

Sobre estas dificuldades, há que se lembrar que, mesmo na geração posterior à de Helba Nogueira, e numa cidade como o Rio de Janeiro, onde a tradição da dança profissional se inicia em 1927, com a fundação da primeira escola oficial de dança do país (*Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, atual *Escola de Dança Maria Olenewa*), não são numerosos os representantes da dança profissional ainda atuantes na

<sup>3</sup> Criado em 1973, tem como missão tratar de todas as formas de dança no mundo, mantendo-se sua relação constante com a UNESCO.

cena carioca, ainda que o trabalho de todos venha possibilitando, pelo emaranhado das redes de sustentação de um *métier* e, portanto, de várias maneiras e no decorrer dos anos, as múltiplas atividades da dança do Brasil.

Ainda que muitos dos criadores da dança contemporânea carioca e brasileira do começo deste século XXI nem se deem conta desta rede, ela lá está, amarrada a novos reticulados, elaborados no cotidiano de nosso tempo e cidades, em circunstâncias em que, como sempre, a acumulação de experiências nem sempre garante os grandes saltos, mas constitui-se em malha de segurança para as grandes quedas.

Distanciando-se destes tempos de transição (início dos anos 80), período de distensão do sistema militar, durante o qual as estratégias de democratização do país ainda engatinhavam, os festivais competitivos, muito próximos dos certames esportivos intensamente estimulados pelo regime ditatorial, foram modificando sua estrutura semiprofissional, através da sofisticação das formas de organização dos júris (compostos por professores e mestres que ainda se constituem em referências para muitos), da maneira de atribuição de notas e da organização de cursos de curta duração por onde passam centenas de alunos.

De outro lado, com uma crescente profissionalização do *métier* da dança, afugentaram-se, de maneira quase completa, os grupos que apresentam obras realizadas por criadores profissionais, que nestes eventos passam a se apresentar especialmente, como “convidados”. Não são competidores que se enfrentam em arenas palmilhadas por jovens estudantes das mais diversas escolas de dança do Brasil, que, mais distantes não somente das capitais, mas também de muitos dos mestres da dança que originalmente davam régua e compasso à formação de seus fundadores, acorrem para os certames sedentos de circuitos que lhes validem os trabalhos de formação (ou desinformação) realizados ano após ano, dentro de um sistema que só faz aguçar a competição em arte, a mais indesejável forma de pedagogia que contemporaneamente poderíamos esperar.

Na falta destes professores que antigamente, em um mercado bem mais restrito, dentro de suas escolas de referência e não como jurados ou juízes, validavam e reciclavam conteúdos, ou ainda de um poder público e oficial de fiscalização e acompanhamento

pedagógico das escolas, os festivais constituem-se, quase que exclusivamente, em estruturas institucionais de chancela do ensino ministrado de maneira a mais livre possível, visto que para se abrir uma “escola livre” de dança basta um registro na prefeitura municipal.

São polos de um circuito de validação de conhecimento em dança, e mais sério que isto, dos resultados que este conhecimento produz em jovens de todo o país, e pelos quais milhares de pais e responsáveis costumam pagar caro, já que são raríssimas as escolas públicas na área.

Tomemos agora o segundo ponto de partida para um entendimento possível do “fenômeno” festival competitivo à la brasileira, modelo já exportado para alguns países da América do Sul, além de disseminado em várias regiões do país.

A realização, em 1980, do primeiro *Encontro Nacional de Dança- ENDA-*, originalmente organizado pela *Associação Paulista de Profissionais da Dança* (também APPD), e que há vinte e cinco anos, vem se realizando pelas mãos de vários profissionais, notadamente por Maria Pia Finocchio, atual presidente do SINDIDANÇA-SP, entidade que a partir de 1991 começa a ter existência jurídica, atuando durante algum tempo, e em alguns campos, em paralelo ao SATED-SP.

À semelhança de Helba Nogueira, inspirada nos concursos de música e balé europeus, dentre eles o célebre *International Ballet Competition Varna* (Bulgária), que se realiza, desde 1964, em um teatro ao ar livre no período das férias escolares do verão europeu, a professora e bailarina Maria Pia cria um encontro competitivo para escolas e grupos de dança de todo o país, que num primeiro momento, acolhe, em sua maioria, grupos paulistas e paulistanos.

Naquele momento, significativas mudanças estavam em curso na estrutura municipal da cultura paulistana. Em 1974, recém-chegado do *Balé Real de Flandres* (Bélgica), o gaúcho Antonio Carlos Cardoso – atual diretor do *Balé Teatro Castro Alves* (Salvador, BA) – fora convidado por Marilena Ansaldi, a incrível inventora da dança-teatro entre nós, a dirigir o então *Corpo de Baile Municipal*, que o coreógrafo revolucionaria, transformando-o em *Balé da Cidade de São Paulo*, companhia público-municipal de São Paulo.

A revolução significou um cisma profundo na estética e estrutura do grupo, fundado em 1968 em torno de alunos da *Escola Municipal de Bailados* e de estudantes de algumas escolas particulares de dança clássica da cidade, com a intenção de proporcionar à casa de ópera à qual se ligava, o *Theatro Municipal de São Paulo*, um conjunto de bailarinos capazes de dançar os papéis demandados pelas óperas encenadas a cada temporada e de, modestamente, produzir obras de balé e balé moderno, este último à época então chamado de neoclássico.

De imediato, a modernização do corpo de baile em *Balé da Cidade de São Paulo*, para além das consequências mais visíveis, estabelece uma divisão entre a *Escola de Bailados* e o grupo onde era esperado que a maior parte de seus melhores alunos necessariamente dançassem. Além disto, devido à atuação do *Balé*, aliada à crescente profissionalização da dança paulistana (só para citar dois exemplos, em 1971, surge o *Ballet Stagium* e em 1977, a *Cisne Negro Cia. de Dança*), os palcos nobres da capital foram sendo paulatinamente fechados às apresentações mais amadoras ou escolares.

Com isto, pouco a pouco, e acertadamente, fecha-se o “solo sagrado” do *Theatro Municipal* às produções da escola pública que a ele era vinculada de maneira umbilical, quer seja por pertencer à mesma estrutura pública municipal, quer seja por sua vinculação inicial ao grupo que dera origem e estrutura administrativa ao *Balé da Cidade*.

Este espaço de validação foi indistintamente interdito aos alunos e professores da *Escola Municipal de Bailado* e às escolas privadas de dança paulista. Quase todas foram paulatinamente alijadas do palco público de distinção institucional, o oposto do que ocorrera nos anos 50 e 60, quando ali eram comuns os festivais de finalização de ano de escolas particulares diversas, como era o caso da prestigiosa escola de Kitty Bodenheimer e Chinita Ulmann, mestras que nesse espaço apresentavam os trabalhos de seus alunos, muitas vezes misturados aos solos da última coreógrafa.

Por que se considera este processo mais um acerto do que um erro fatal? Com o desenvolvimento da área, não acompanhado de um aumento de teatros que pudessem abrigar, em condições mínimas de apresentação, os festivais amadores de fim de curso, era normal que as escolas ficassem alijadas de palcos de distinção, pelos quais, quase sempre,

nada costumavam pagar. Porém, se tal houvesse ocorrido dentro de um planejamento de mais ampla escala, poderiam ter sido previstas estruturas mais sólidas de sua validação e visibilidade, até mesmo dos produtos da *Escola Municipal de Bailados*.

Se, oficialmente, tal não veio a acontecer, oficiosamente, o ENDA foi tomando, pelo menos em seus primeiros dez anos, o espaço que deveria ter sido ocupado pelo poder público, de quem ainda se está a esperar um planejamento de políticas ou de protopolíticas culturais, e mais que isto, de um “poder de polícia”, no sentido da fiscalização, incentivo e acompanhamento de atividades empresariais ligadas à formação em arte e cultura da dança.

Cada um a seu tempo e maneira, tanto o festival competitivo de Helba Nogueira, quanto o ENDA paulista ocuparam o lugar oficioso de validação da dança realizada pelas escolas e grupos amadores de dança do Brasil, e deles não se distingue, em profundidade, o perfil do *Festival de Dança de Joinville*.

Classificado pelo “Guinness Book – Edição 2005”, como o “maior festival de dança do mundo”, na edição de 2004, ofereceu 1500 vagas em cursos, reuniu 4.500 dançarinos de 140 grupos amadores e profissionais frente a um público de mais de 200 mil pessoas, tendo ainda acolhido uma mostra (não-competitiva) de dança contemporânea, articulada a várias outras ações, supervisionadas por um comitê de *experts* competentes, mas também minuciosamente planejadas por homens que sabem bem conduzir os negócios culturais da cidade de Joinville, atualmente o maior parque industrial do estado de Santa Catarina.

A presença e resistência deste modelo de festivais competitivos em nosso país não impediu a instalação de outras formas de encontros e de mostras de dança, em edições mais ou menos longevas ao longo de nossa história. Como em outros países, foram se estruturando em compasso com o desenvolvimento das linguagens e da articulação das estruturas (públicas ou privadas) da cultura: os locais de formação, de criação, de acolhimento, de difusão e produção.

Enquanto vitrines onde a produção das artes do espetáculo se dá a ver a públicos, críticos e programadores, nestes eventos criadores profissionais conseguiram (e conseguem) expor seus trabalhos em especiais situações, destacadas do espaço e do tempo das temporadas normais, que ocorrem mais notadamente em grandes capitais do país.

Cidades onde se, por um lado, ao longo de cada ano, as oportunidades financeiras facilitam a visibilidade de um amplo leque de opções, por outro, muitas vezes nem se constituem enquanto *locus* de encontros em que, concentradamente, possam ser presenciadas grande parte de sua produção, posto o seu tão variado formato e grande número de realizações.

Longe das capitais culturais, a divulgação da dança no país passa pelos eventos não competitivos, muitas vezes realizados nos períodos das férias escolares de inverno e verão. O precursor de todos foi o pioneiro *Encontro de Escolas de Dança do Brasil*, realizado em Curitiba (1962) por Paschoal Carlos Magno, grande empreendedor, artista e artífice da política cultural do Brasil. À época, foi possível juntar quase toda uma geração de professores, profissionais e alunos da dança num único encontro, este histórico encontro do Paraná, onde Angel Vianna dançou, Klauss Vianna ensinou e onde a jovem menina Eva Schul, coreógrafa e atual diretora do IACEN (Porto Alegre, RS) fez aulas diversas, conduzida até o evento por suas mestras gaúchas.

Afortunadamente, no dias que correm, não poderíamos realizar tal empreitada, dadas as dimensões alcançadas pela dança do Brasil. Todavia, resta-nos o desafio de oferecer uma alternativa ao circuito de validação da dança, escolar e amadora, formado pelos grandes festivais competitivos, articulando-se, também com os seus responsáveis, as possibilidades de novas estratégias.

Estas iniciativas, devem apontar para uma **regulamentação do ensino da dança, enquanto arte, *métier* e forma de conhecimento do mundo**, feita por e entre seus artistas, mestres e demais profissionais da área, desconsiderando-se qualquer tentativa alheia a esta arte milenar, como, por exemplo, aquelas impetradas, intempestiva e arbitrariamente, pelos Conselhos Regionais e Nacional de Educação Física (CREFs e CONFEF), após a sua instauração a partir da lei federal (1998) que regulamentou o ensino da educação física no Brasil.

Para isto, temos alguns exemplos históricos através dos quais podemos refletir, ainda que um modelo brasileiro, ou mesmo vários modelos brasileiros devam ser estruturados. Um deles é a “lei de ensino da dança” (1989), pela qual, após incansáveis debates, trabalho e articulação entre poderes executivo e judiciário, artistas, professores e gestores franceses, estabeleceram patamares para a formação e fiscalização do ensino da dança.



Neste processo, em momento algum foram excluídas quaisquer formas de linguagem e técnicas ou espaços e instâncias onde pudessem ocorrer a sua formação: escolas livres, privadas, escolas/conservatórios públicos, faculdades, companhias e centros de dança.

Em nosso país, onde a “educação formal” da dança, realizada em escolas privadas (livres ou autorizadas por secretarias de educação), em escolas públicas e universidades, convive ainda com a “educação informal”, aqui entendida como uma escola “sem prédio”, na qual os seguidores de um determinado mestre acompanham seus ensinamentos onde quer que ele esteja, característica básica das danças populares, os desafios de uma lei que articule as possibilidades de fiscalização, validação, reciclagem e manutenção de formações de qualidade constituem-se em tarefa de alta complexidade, cidadania e responsabilidade frente ao passado e ao futuro.

Caminhos longos a serem percorridos em palcos muito extensos, muitas vezes irregulares, construídos dos claro-escuros de uma área em intensa estruturação. Para tanto, demanda-se a mesma coragem dos artistas que iniciaram quase sozinhos a dança deste país, mas também a sua humildade, marca da escolha de carreiras, que até aquele momento poderiam ser consideradas como quase-abstrações, um jogar-se no mundo, metaforizando em arte os corpos de todos nós, nossas subjetividades e relações sociais - a escrita em carne de uma sociedade contemporânea.

### 3. TEMA 3 > DANÇA NO BRASIL: ENTRE-CULTURAS

**\*Texto/indicação para leitura de base> Brasil, brasilidades, Cássia NAVAS / Publicado em português, inglês e francês- Revue Noire: Brésil, Brésil, Afro-Brasileiro, Art contemporain africain, n, 22, oct-nov» Paris, 1996.<sup>4</sup>**

O que é dança brasileira? Ao se responder a essa provocativa questão deve-se evitar a armadilha ontológica que ela apresenta e revidar-se o desafio com outra pergunta: como é a dança brasileira?

<sup>4</sup> Para acesso ao texto na íntegra, consultar o link: <<http://www.cassianavas.com.br/2020/06/brasil-brasilidades.html>>.

A partir daí, e através de muitas outras provocações correlatas (onde está a dança brasileira, porque dança brasileira, etc. ...) teríamos que nos lançar numa primeira empreitada: mapear-se os históricos ou esparsos documentos e publicações que tratem do assunto, para depois, munidos de ouvidos multidisciplinares escutar as pesquisas e experiências em curso.

No limite, teríamos mesmo que nos perguntar sobre a necessidade de um esforço desse porte, em primeiro lugar, pela escassez quase absoluta de recursos para a dança. Por outro lado, esse questionamento não se deveria exclusivamente à penúria reinante, mas à pertinência do tema, dentro de nosso universo profissional.

Para lá dessas considerações, em 1996, a *Biennale de Danse de Lyon*, que tem como tema a dança brasileira, reaviva essas discussões, recolocando-as na ordem do dia.

Tais interrogações não são uma constante entre os profissionais da dança do país. Emergem e submergem em diferentes períodos históricos, algumas vezes concretizando-se na produção estética de criadores preocupados com as discussões sobre o nacional-popular. Também se revelam em discursos periféricos às obras: críticas, ensaios, textos de programas.

Um exemplo singular desse modelo é uma parte do conjunto de obras do Ballet Stagium, que no final dos anos 70, sob a forte censura do governo militar, se dedicava a contar as “coisas do Brasil”, encenando temas, que, aquele momento, teriam sua presença vedada em quaisquer outros fóruns de discussão democrática, como câmaras parlamentares, universidades ou jornais,

Paradoxalmente os censores pareciam não compreender a dança desse grupo. E ao não compreendê-la, não a censuravam: a cena de corpos sem palavras parecia escapar a suas inquietações trogloditas.

O Stagium fazia uma dança com as “coisas do Brasil”, brasileira. Naquele momento fugaz, ali estava uma possível definição, resposta apascentadora às questões iniciais desse artigo.

Felizmente se paz houve, ela foi mais do que transitória, pois fruto de opiniões logicamente restritas a seus contextos de tempo e lugar. Denominada de brasileira, a dança que a companhia fazia passou a não despertar um tão grande interesse, mesmo entre o público que fora personagem atuante na construção daquela denominação, pois sua presença maciça colaborara para rotular o trabalho do grupo.

Ao apelidar opiniões e juízos de rótulos, quase que invariavelmente atribuímos a estes as pechas da vilania, da limitação e da rigidez. E isso ocorre sobretudo quando se trata de analisar fenômenos marcadamente relacionados ao fluxo e à continuidade, como é o caso da dança.

Todavia, “rótulos” são estratégias de nomeação para a apreensão de um pedaço do mundo, em táticas que construímos e pelas quais somos construídos desde pequenos. A criança que sabe falar cachorro traduz para si mesma o fenômeno “cachorro”. Com isso, tem os cachorros do planeta mais perto dela.

Se rotular é preciso, mais necessária ainda é a consciência da transitoriedade dessa ação, sobretudo em relação às manifestações artísticas, onde em terrenos construídos de perene semovência, vicejam produtos porosos, que surpreendentemente escapam de nossas mãos e textos verbais.

Anomeação pressupõe um conhecimento básico das características indiciais daquilo que se quer nomear. Para rotular, identificam-se fenômenos, buscando-se **identidades**, traços que insistentemente se manifestem ao longo do tempo, numa permanência constante, apesar das modificações provocadas ou sofridas.

A busca dessa “permanência que insiste” é a maior das dificuldades para se trabalhar o conceito de identidade dentro da cultura do país. Isso também se dá quando o assunto é **dança brasileira**, um conjunto de manifestações, no qual adventiciamente costuma-se reunir universos distintos: danças dramáticas populares, de rua, de salão, danças étnicas, dança clássica, contemporânea, pós-moderna e moderna.

Num país onde o *melting pot* fundador da trama cultural ainda está sobre o fogão, a diversidade extremada acaba por se transformar em empecilho para a construção do conceito de identidade cultural, **sobretudo** se a busca for guiada

por certas grades teóricas, onde esta noção estrutura-se como um conceito de natureza unívoca, apresentando-se os traços identificadores solidamente enfeixados em torno de centralizadoras ideologias axiais.

Mas se esse obstáculo aparece como uma constante dentro da cultura do país, ele é também compartilhado com alguns de nossos pares latino-americanos.

A vastidão do território, uma formação cultural extremamente hibridizada e hibridizadora, a colonização sanguínea e uma história cultural que se processa já dentro dos tempos modernos num laboratório cultural! de pouco mais de meio milênio, a América Latina é palco cotidiano de experiências que se processam dentro de referencialidades de tempo e espaço singulares.

No Brasil, este estado de coisas produziu tecidos culturais “à nossa moda”, olhados com estranheza e preconceito: as **fronteiras culturais**, que se estabelecem pelo trânsito entre as margens topológicas que as constituem.

Singulares sítios rituais da passagem e do trânsito, essas fronteiras são espaços de múltiplas possibilidades, compostas por elementos que, ao prescindirem de uma forte “cola cultural”, operam pela constelação das diferenças. Por esse motivo muitas vezes são consideradas espaços indignos de se constituírem enquanto **territórios culturais**, sendo relegadas a posições inferiores no *ranking* do panorama das artes e da cultura.

Tal configuração nos traz a necessidade de se rediscutir a questão da identidade cultural brasileira através de outros parâmetros, agregando-se a ela suas características de errância e semovência. A noção de uma identidade que eurocentradamente se deseja unívoca deve ser substituída pela noção de uma identidade nômade, estruturada dentro de uma rica mobilidade cultural, fundadora do jogo e nele fundada.

Por outro lado, traços culturais originários podem nos apresentar a sua face mais cruel, quando se manifestam através de uma desesperadora ausência de eixos éticos, resultando em lacunas básicas de cidadania, num cotidiano inumano, sustentado por elites, que integralmente se mantêm em sua identidade de elites, econômica e intelectual.

Mais marcadamente caracterizada como uma das artes da passagem – do fluxo do tempo, o território da dança é aquele do trânsito, elaborado de diferentes formas ao longo da história das artes cênicas. Para se estabelecer um dos caminhos de reflexão sobre a **brasilidade em dança**, ao paradigma do transitório, constitutivo de sua especificidade enquanto linguagem, teríamos que agregar o conceito de uma identidade cultural nômade, que apreende a fronteira como território, atualizando-se nas concretudes do fluxo.

Essa reflexão pode apontar-nos certos elementos identificadores de um universo complexo, definindo-se suas exclusividades, também esboçadas por olhares externos, que em determinadas circunstâncias lançam sua mirada sobre as “coisas do Brasil”, que felizmente “não têm paz”.<sup>5</sup>

Através da amostragem constituída pelas escolhas/olhares da *Biennale de la Danse* de 1996, a dança do Brasil tem a oportunidade de se apresentar a uma poderosa rede mundial da difusão da linguagem e o faz num período em que a discussão sobre cultura local! versus mundialização cultural torna-se cada vez mais desafiadora e complicada.

Numa privilegiada situação de exposição, na qual o mapeamento das semelhanças e dessemelhanças virá de questionamentos extramuros, como escapar do desejo de ser unívoca e não tentar a sorte da sua identidade nômade? Como constituir-se num site dentro da “internet” da dança e lá permanecer, mantendo as suas características de *site* diversamente constelar? Esses são alguns dos desafios que a Biennale de 1996 propõe à dança do Brasil. Mais uma vez, em Lyon, a sorte está sendo lançada.

#### 4. TEMA 4 > LOCAL, REGIONAL, GLOBAL: DESAFIOS HÍBRIDOS

**\*Texto/indicação para leitura de base> Dança, estado de ruptura e inclusão,**  
Cássia Navas / Publicado nos Anais do IV congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Editora UNIRIO, maio, 2006.<sup>6</sup>

5 Trecho da canção *As coisas*, de Gilberto Gil e Arnaldo Antunes, do CD *Tropicália*.

6 Para acesso ao texto completo, consultar o link: <<http://www.revistadadanca.com/?p=681>>.

Na construção da dança moderna, rompimentos se estabelecem mediante cortes profundos com o que anteriormente se praticava e se usufruía como “arte da dança”. Estrutura-se uma tradição de ruptura (PAZ, 1988), tradição paradoxal, posto que construída de descontinuidades e não da transmissão de padrões, em fluxos sem interrupções fundamentais.

Sendo um moderno que a todo momento funda sua própria tradição, poder-se-ia dizer que uma de suas características é a autossuficiência, ainda que após a ruptura, estabeleça-se uma conexão com conteúdos topologizados em tempos e espaços que não o presente, momento em que se processa e irrompe a obra moderna.

Isadora Duncan conecta-se com um passado nebuloso da antiguidade grega e depois com a natureza, Martha Graham com trajetórias heroicas de mulheres míticas do planeta, Michel Fokine com um balé romântico primevo e, entre nós, Klauss Vianna, com um “verdadeiro balé”, que não se nega, mas que se apreende como um instrumento de modernização, que há de ser fruto sobretudo de um *relegare* com a dança de cada um, ainda encapuçada, a ser desvendada por improvisações, onde ossos, músculos e nervos guiam as direções e aleias de cada descoberta.

A conexão (ou reconexão) com estes conteúdos, impondo-se imediatamente após a ruptura com o anteriormente acontecido, pressupõe processos que se deem em função de um novo perfil de intérprete, coreógrafo, cenógrafo, diretor de companhia, mas também a partir de uma nova noção do que seja o público de uma arte que se quer moderna, no decorrer de um século no qual a fruição do espetáculo arte passa a ser matizado por aspectos de uma economia industrial mutante (ROUANET, 1987), em uma sociedade, crescentemente, de consumo. No final do século XX e nos primeiros anos deste século XXI, tais circunstâncias colocam o espetáculo de dança como alvo de dupla caracterização: ora a ele nos referimos como um bem cultural, a ser fruído juntamente com a intensa trama simbólica que subjaz à sua construção, ora como produto, a ser consumido rápida e inconsequentemente como tantos outros.

De toda a maneira, nos dois casos, a discussão em torno dos polos de recepção da obra, neste caso, o público da dança moderna, é recorrente desde sempre na história da linguagem. Os modernos artistas da dança em sua ruptura, reconexão e processamento

apaixonado de hipóteses, têm em mente a peremptória urgência da circulação potente dos conteúdos por eles trabalhados, certeza do necessário fluxo entre artistas e seus públicos, estabelecendo-se reflexões e estratégias em dramaturgia em dança, exaustivamente grafadas a partir da modernidade, ainda que documentadas em certas ocasiões precedentes, na dança cênica ocidental, sobretudo no século XVIII (MONTEIRO, 1998).

Nestas dramaturgias ou reflexões a ela correlatas – textos, missivas, manifestos, artigos - metáforas verbais tradutoras de metáforas corporais para um “mundo novo, isto é moderno”, encontra-se explícito o desejo de comunicar conteúdos a partir dos quais se constroem as “novas tradições” do moderno.

Os públicos fazem parte integrante e essencial da construção moderna, ainda que tal traço de origem esteja presente em grande parte da trajetória da linguagem, como quando, no caso do desenvolvimento balé, a dança se descola do baile da corte, para através de estratégias híbridas, iniciar a construção de uma identidade que a caracterize como arte autônoma.

Compartilhar a descoberta de um “original”, porque ligado a um *locus* inaugural, de origem, seja a estrutura íntima de uma dança em si (suas linhas de força, seus apoios, as alavancas de peso que fazem mover os corpos de seus intérpretes), seja a estrutura metafórica de um tema comum entre aqueles que dançam e assistem a um espetáculo, indivíduos de um mesmo tempo-espço, e por consequência de uma história/cultura, é meta, desejo e proposta programática, quase manifesto político, de artistas de um primeiro e segundo momentos do moderno, espraiando-se para alguns dos pós-modernos (década de 60 e 70) e contemporâneos dos 90.

Na modernidade, os conteúdos “corpóreo-metafóricos” que se quer circular, partem de um artista cuja individuação e expressão no mundo, são fundamentais, e suas obras, concretização de pressupostos a partir de um “self”, pertença de um indivíduo que toma em mãos seu corpo-destino individual para torná-lo ferramenta de comunicação corporal humana. A comunicação que se estabelece é muitas vezes de profunda intimidade, a tônica sendo um desvelamento intenso de conteúdos de todos nós, ressignificados em corpos em movimento.

A ligação entre artistas e públicos concretizada pela circulação de conteúdos de natureza visual, sonora e verbal (SANTAELLA, 2001) estabelece-se por obras herdeiras da “tradição da ruptura”, que ao longo do século XX, vai informar uma somatória de processos e sistemas criativos do moderno e do pós-moderno, estabelecendo-se um imperioso “estado de ruptura”, pelo qual navegam, muitas vezes em níveis abaixo do mar, os artistas contemporâneos.

Para criar, mantêm-se imersos em uma ruptura constante, grafada em carne viva ou somente nos textos dos programas, neste caso, a expressão dos cortes sendo mais referenciada na intencionalidade de se estar compassado com seu tempo do que em processos de árdua investigação criativa.

O que aqui se denomina “estado de ruptura” é tão intensamente conjugado, que por vezes encontramos expressões, como a célebre “desconstrução de um corpo”, empregadas com liberdade extrema, dir-se-ia mesmo liberdade poética, posto se saber que, biologicamente, os processos de desconstrução corporal estão de fato e somente ligados a fatores genéticos ou a certos traumas neuromusculares.

A criação manifestada a partir deste “estado de ruptura”, que irriga de novidades viscerais grande parte da criação do moderno/contemporâneo, passa a estabelecer, mediante uma estrita ligação com a ruptura, uma descompassada comunicação entre artistas e a maior parte das plateias de dança.

Com isto, uma das programáticas intenções da modernidade, o estabelecimento de circuitos dramáticos que promovam contato intenso e crescente entre criadores e plateias, dá lugar a um programa da “ruptura em si”, onde a estranhamento poético, o grotescamente belo, a enunciação das razões e estruturas da arte apresentam-se desencarnados de suas matrizes formadoras, promovendo-se uma árida situação de distanciamento, isolamento de polos em margens distintas, muitas vezes quase bloqueio, entre emissores e receptores da arte da dança.

A partir do desenvolvimento desta situação, além de consequências distintas, posto que relativas a *topus* culturais específicos, testemunhamos um resultado imediato: o crescente desinteresse pela dança contemporânea, encarada como arte hermética (GUY, 1991; NAVAS, 1999), panorama de tintas reforçadas pelo aumento de criações



labelizadas mediante o selo do “intelectual”, como se a dança também não fosse de *per se*, e inexoravelmente, uma atividade também intelectual. Além disto, a aposição de tal selo, contribui enormemente para reforçar a clássica e sempre revivida cisão “corpo e mente”, atual e cientificamente insustentável, circunstância aliás de há muito conhecida dos grandes mestres da dança de todos os tempos, sobretudo os modernos.

A tradição da ruptura, que mantém os artistas modernos num solitário, profícuo e pungente “estado de ruptura”, migra para a clivagem de comunicação de certos conteúdos dramáticos entre plateias e artistas, repetindo-se padrões que reforçam distâncias inclusive entre os criadores, ainda que dentre eles, existam aqueles que, de fato, trabalham para nos lançar desesperadas imagens tradutoras de lacunas da comunicação humana, em uma sociedade onde a solidão (internética, sensual, econômica e humana) é um fato planetário em países cada vez mais urbanizados.

Como consequências outras deste estado de coisas, tentativas de um *reigare* primordial são tecidas, pelo estabelecimento de renovados circuitos de comunicação: novos formatos de espetáculos (tempo e espaços diferenciados de apresentação), pesquisas radicais de retorno às origens e do trânsito entre estas e a contemporaneidade (NAVAS, 2003), ações voltadas para indivíduos em situação de risco e para todo o tipo de grupos sociais que se acredita desintegrados ou excluídos dos polos de maior concentração de bens e estruturas do capital financeiro e cultural.

Presencia-se o desenvolvimento de uma onda de inclusão de conteúdos, assuntos, públicos, populações à margem dos sistemas de criação, produção, difusão e consumo cultural, testemunhando-se um desejo de inclusão de todos em todas as partes, o que muitas vezes ocasiona situações onde a arte transforma-se em instrumento ora essencial, ora descartável, agigantando-se, de maneira muitas vezes artificial, a contundência de seu impacto a curto prazo, em detrimento de seus efeitos a médio e longo prazo, de difícil mensuração quantitativo, mas de grande importância na elevação dos patamares da qualidade das relações humanas, nos circuitos estéticos e éticos da espécie. Na busca desta passárgada artística, frequentemente subjaz um certo assistencialismo cultural, cujos resultados demandarão estudos mais abrangentes em futuro próximo. Indica-se que os julgamentos advindos das conclusões obtidas seja levado em conta o fato de que, com

exceções, estas vias vem sendo construídas através de atitudes de artistas frente a desafios de um *religare* posterior ao intenso período em que o **componente crítico** da modernidade, estruturador do “estado de ruptura”, teve prevalência sobre o seu paradoxal partner, outro componente fundador, que se constitui do **componente da paixão** (PAZ, 1988). Talvez seja este o motor que permita que às suas funções criadoras em si, coreógrafos, professores e bailarinos agreguem funções de especialíssimos agentes culturais, constituindo-se em vetores de diferentes estratégias de inclusão em arte.

## 5. TEMA 5 > DANÇA HOJE: RITO DE PASSAGEM

**\*Texto/indicação para leitura de base> Tudo é mistura?, Cássia Navas /** Publicado Em Anais da VIII Reunião Científica ABRACE- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, UFMG, Belo Horizonte, 2013.<sup>7</sup>

Obras de dança são compostas de conteúdos plurais, comunicados pela transmissão de metáforas corporais, em diferentes performances. Desde sempre produto de misturas, a discussão sobre sua estrutura, estudo e fruição híbridos (mestiços, miscigenados) alarga-se no pós-moderno das artes, constituindo bases para um debate contemporâneo que toma o espaço anteriormente ocupado pela constatação da “diversidade entre diferentes” (NAVAS, 1999).

Tratei do tema em pesquisa de doutorado, parte dele publicado em “Dança e Mundialização da Cultura, políticas culturais no eixo Brasil-França”, apontando para discursos sobre a “diversidade” como portadores da pátina da “camuflagem”. Sob eles, obras restam escondidas na embalagem sedutora do diverso. Como no problematizado em artigo sobre a *Aquarela do Brasil*, bienal de dança temática sobre o Brasil, realizada em Lyon/França (1998). No texto, assinado no suíço *Le Nouveau Quotidien*, por Marie-Christine Vernay, à época crítica do *Libération* (Paris), afirma-se que a dança brasileira não existiria, pois ao evento teria ocorrido somente um conjunto de “artistas mestiços”.

Após o choque inicial que a leitura do título deste artigo - “La danse brésilienne n’ existe pas. Lyon invite donc une mosaïque d’artistes metissés” – engendrou podemos perceber o Vernay - ou o editor responsável pela manchete- estavam a sinalizar, em

<sup>7</sup> Para acesso ao texto completo, consultar o link: <<http://www.cassianavas.com.br/2020/06/tudo-e-mistura.html>>.

tentativa de explicação para a curadoria do evento, e para o festival como um todo. A jornalista se indaga sobre o que poderia amalgamar a diversidade de escolhas, vendida sob o rótulo da dança de um país. Para ela, a priori, isto não seria possível, a não ser por um remoto discurso sobre a “situação político-econômica” de um país, por sua vez, matriz da diversidade das danças, ao final, o texto rendendo-se à metáfora do “mosaico de artistas mestiços”, para explicar-se, de algum modo, a inexistência, pelo menos em Lyon, de uma dança única – “*brasileira da gema*” ou “*vrai de vrai*”. Para além de outras considerações que esta manchete viesse a engendrar, anuncia-se que a “a dança brasileira não existe”, o estamento podendo ser um catalizador inicial para discussões sobre mistura, hibridização, mestiçagem em dança de nossos tempos.

Basicamente, partimos do pressuposto de que todas as danças- e não somente as brasileiras - são mestiças, posto serem constituídas de elementos que se mesclam nas e pelas trajetórias de cada artista, não somente aquelas de cada coreógrafo, mas também de cada intérprete que suba ao palco. Afasta-se a possibilidade de se buscar uma original puro desta arte, seja no domínio de sua emissão (artistas dançando em palcos e outros espaços cênicos constituídos a partir de uma performance em dança) ou no domínio de sua recepção (plateias a receber o fenômeno dança em muitas de suas possibilidades de organização)

Em Lyon, o adjetivo “mestiço” é utilizado para dizer-se algo do conjunto ali apresentado, em edição que, assumida como um recorte, constituiu-se em eficiente amostragem de uma topologia cultural. Por outro lado, trata-se de um delator duma dificuldade ou impossibilidade do reconhecimento de uma história em arte que se organiza a partir de cada espetáculo, coreógrafo ou da articulação entre “as atrações” apresentadas nos vários palcos da *Biennale*. Tal incapacidade não se evidenciara em edições anteriores deste evento, como naqueles dedicados à dança norte-americana ou francesa, que contaram com programas com vasta e variada informação histórica sobre o campo. Diferentemente destas edições, a edição que tratou do Brasil não apresentou minimamente os contextos de origem de cada companhia, artista, manifestação ou obra verde-e-amarela, este adjetivo servindo apenas para apontar uma ligação “natural” entre todos.

A lacuna principal do evento brasileiro de Lyon, segundo análise realizada em meu doutorado, refere-se a falta de elucidação de contextos, que não acessíveis a pesquisadores e jornalistas- afinal, quais eram as trajetórias de tanta dança e o quê às suas obras subjazia? - foram sendo substituídos por lugares comuns sobre o Brasil, para fins de *marketing* e divulgação do evento em si.

Na ausência de informações organizadas sobre os fluxos históricos que ali, em profusão, desaguavam, Vernay, perdida entre as ilhas coreográficas da terra de Vera Cruz, reconhece-se incapaz de reconhecer, como se isto possível fosse, em cada espetáculo brasileiro um “representante único” da dança do Brasil. A ela, e a todos que acorreram à Lyon, foi requerido o que Jameson (1996) acredita ser uma não possível solicitação feita ao espectador pós-moderno, quando ele estivesse frente a obras ou construções das quais partissem múltiplos estímulos, como nas instalações do multimídia coreano June Paik, diante da qual seria necessário: “fazer o impossível, ou seja, ver todas as telas ao mesmo tempo, em sua diferença aleatória e radical”.

Em colagem paratáxica, as obras da dança do Brasil que se apresentaram em Lyon, em um bloco “pós-modernamente hifenado” (NAVAS, 1999), não contaram com instrumentos que lhes facultassem uma mínima intertextualidade ou validação de suas características de origem, por sua vez também tecidas de intertextualidades entre si e entre tantas obras da cultura coreográfica mundial.

Expostos na bandeja da bienal de Lyon, importante polo de difusão, artistas, criadores, jornalistas e pesquisadores se viram num turbilhonado jogo de espelhos: de um lado, todos eram brasileiros, portadores de uma “hífen-nacionalidade” (NAVAS, 1999), mas ao mesmo tempo, legítimos representantes de discursos artísticos, políticos e culturais de diferentes naturezas e grandezas, ancorados em experiências diversas.

A dubiedade dessa situação, que borra as diferenças entre diferentes, durante um curto período de convivência em espaço único, estabeleceu um rito de passagem. Perambulando por essa zona de fronteira, *lócus* artificialmente construído, determinados conceitos-clichês sobre o nosso país nos assolavam a todo o momento. Dentre eles o de sermos um “povo que dança”, o que neste momento não será problematizado.

Uma das lições a se tirar de Lyon, foi a necessidade de estratégias de estudo e validação de características de cada obra, criador, companhia de dança, campo da cultura que se desenvolveu enormemente nos últimos quinze anos, para possíveis cotejos futuros, em ações que envolvam tempo, dinheiro e maturidade de estruturas da cultura e da arte. Parte deste trabalho vem sendo realizada em pesquisas universitárias e por alguns artistas da cena, sem entretanto contar-se com políticas transversais que as façam manter-se em diálogo.

Quanto ao “mosaico mestiço”, a sua percepção, fruto da falta de digitalização dos elementos/atrações que compuseram a mostra, apagando-se as diferenças entre as danças de uma determinada topologia cultural, ela também se apresenta quando, na ausência de estudos específicos, um conjunto de espetáculos ou mesmo uma obra em si, deixam de ser considerados em suas relações contextuais – no campo de sua *interdisciplinariedade* – e nas relações que nos são propostas pela percepção/recepção de sua estrutura em si - no campo de sua *intradisciplinariedade*.

Do que estamos tratando? A partir de Adorno (1997), apresenta-se a obra de arte como estrutura em si e desta em relação aos contextos que a ela subjazem. Enquanto estrutura, cada obra é única, a partir da construção “intradisciplinar” (NAVAS, 2008), recolocada em cena a cada récita. A intradisciplinariedade de cada obra a faz portadora de um uma “mestiçagem” de origem, também por sua elaboração a partir da hibridização de elementos de matrizes da linguagem (SANTAELLA, 2001) – sonora, visual e verbal-encarnados em corpos que provém de formações que pós-modernamente estruturam-se como um *mix de inputs* corporais (LOUPPE, 2000).

A partir dos intérpretes, o caráter original de cada coreografia é, pois, feito de misturas- várias epistemes e métodos incorporados- que se constroem de maneira híbrida, até mesmo pela formação predominante entre bailarinos atuais, como em Geraldi (2007), em uma “maior democracia estilística”, que busca uma “formação técnica mais ‘neutra’ e híbrida”, sem ênfase em habilidades conectadas a estilos históricos.

No contemporâneo da “dança de autor”, focado na criação de intérpretes-coreógrafos, como em Louppe (2000), fragiliza-se o caráter ideológico presente nos pioneiros e construtores da dança moderna, considerada invenção original a partir do rechaço das

técnicas do balé, para trabalhar-se o híbrido do pós-moderno, em sínteses que um dia poderiam superar a justaposição de unidades distintas que transformadas em “nascentes” vão se mesclando ao fluxo da percepção, como em Lobo e Navas (2008). Estas nascentes articulam-se de acordo com os modos de relação entre coreógrafos (e intérpretes) e a arte onde estão inseridos ao longo de extensos ciclos de realização, partilhados entre muitos. Consolidam-se no campo de sua interdisciplinariedade como atores de específicas culturas corporais, da dança e coreográfica (NAVAS, 2008), resultando em miríades de informações incorporadas nos discursos coreográficos, de fato, diversos.

No entretanto, a constatação de que “tudo é diverso”, ou de que “tudo é mistura”, não deve servir para estancar debates ou paralisar consciências e seus discursos, mas fazer avançar o estudo sobre os componentes desta diversidade quase imperceptíveis posto ancorados em entes únicos da cultura, a serem estudados em laboratórios interculturais onde várias disciplinas da ciência e da cultura possam colaborar na análise e síntese de dados, em sua originalidade e redundância, gerando discussões sobre processos de miscigenação, hibridização e recomposição de elementos. Para tanto, tais *settings* de pesquisa devem levar em conta variadas *epistemes* e metodologias, ancoradas na experiência de “ver-e-rever” dança como uma prática de pesquisadores afastados de enfoques reducionistas e colonizadores, ainda a imperar em circuitos da validação da arte contemporânea em um panorama dito “pós-colonial”, ou do sul, entre outros.

Criadores em dança nos apresentam partituras mestiças e híbridas, em graus diferentes de modificação e consolidação. Através do corpo em relação com conteúdos que se quer ver transmitidos, surgem informações, filtradas pela memória, concretizadas na cena dançada. No gradiente do quase imperceptível, mas nem por isto menos presente, fulguram traços que, certas vezes, podem ser percebidos com mais clareza, sem sabermos de onde partiram, como um jeito brusco de se voltar o rosto ou de manter uma barra de saia presa às mãos (NAVAS, 2010).

Incorpora-se estes enigmas diante do público, como um bater de asas de um novo voo, em origens que se misturam, fruto de compartilhamento de ação e formação profissional. Em processos únicos, em individuação cênica, no momento da performance,

plasma-se “o que insiste em se manifestar”. Na potência da presença, estabelecida entre quem faz e quem vê dança, estabelece-se a criação do ato cênico, construído por trânsitos mestiços, hibridizações em forma de corpo, emanadas por gente em presença de gente.

## REFERÊNCIAS

### **\*REFERÊNCIAS ADOTADAS NA ESCRITA DO TEMA 1> O QUE A DANÇA TEM A DIZER?**

ADOLPHE, J. M. La dramaturgie est un exercice de circulation. In: **Dossier Danse et Dramaturgie**, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse: 31, 1997.

GUY, J. **Les Publics de la danse**. Paris: La Documentation Française, 1991.

BARTHES, R. (1977). **Poétique des récits**. Paris: Seuil, 1977.

CARDONA, P. **Dramaturgia de bailarín, cazador de mariposas**. México DF: Conaculta/INBA, 2000.

CHAUÍ, M. **Conformismo e Resistência**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FALBEL, N. Fundamentos Históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FARO, A.J. **A Dança no Brasil e seus Construtores**. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, 1988.

FEBVRE, M. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Chiron/Librairie de la Danse, 1995.

LOUPPE, L. **La poétique de la danse contemporaine**. Bruxelas, Contredanse, 1997.

MANNING, S.A. **Modernist dogma and post-modern rhetoric**. TDR T-120 Winter, 1988 (32-39).

MONTEIRO, M. **Noverre: cartas sobre a dança**. São Paulo: Edusp, 1998.

NAVAS, C. & DIAS, L. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NAVAS, C. Danza Nacional en Brasil: aspectos de lo moderno y de lo contemporâneo. In: **Itinerario por la Danza Escénica de América Latina**. Caracas: CONAC, 1994.

NAVAS, C. Os desenhos dos desenhos da dança. Texto do programa da exposição **Desenhos de Dança**. São Paulo, AS Estúdio, 1996.

NAVAS, C. **Dança e mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil/França**. São Paulo: Hucitec, 1999.

NAVAS, C. **Seis criadores brasileiros**. Manuscrito/pós-doutorado. CTR/ECA-USP/ FAPESP, São Paulo, 2001.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. Maria Lúcia Pereira & Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SANTAELLA, M. L. Palavra, imagem & enigmas. **Revista da USP** - dossiê imagem, São Paulo, nº 16, 1993 (p. 36-51).

SUCENA, E. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, 1988.

**Entrevistas:** Ana Mondini, Henrique Rodovalho, Lenora Lobo, Márcia Milhazes, Marika Gidali/Décio Otero e Mário Nascimento.

**Vídeos e programas de espetáculos:** *Arerê, E sonha Lobato .... , Forró for all, Old Melodies, Registro e Santa Cruz.*

#### **\*REFERÊNCIAS ADOTADAS NA ESCRITA DO TEMA 2> ENSINO DA DANÇA: 2 OU 3 LÓGICAS**

AUSLANDER, P. Presence and resistance, post-modernism and cultural politics. In: **Contemporary American Performance**. Michigan: The University of Michigan, 1997.

BARBOSA, I. R. **Helba Nogueira, uma vida a serviço da dança**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1998.

DIAS, L. **Corpo de Baile Municipal**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1980.

FARO & SAMPAIO, L.P. **dicionário de balé e dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

GINOT, I. & MARCELLE, M. **La Danse au XXeme**. Siècle. Paris: Bordas, 1999.

GUY, J. **Les Publics de la danse**. Paris: La Documentation Française, 1991.

NAVAS, C. **Imagens da dança em São Paulo**. São Paulo: IMESP/Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

NAVAS, C. & DIAS, L. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NAVAS, C. **Dança e mundialização:** políticas de cultura no eixo Brasil-França. São Paulo: Hucitec, 1999.

NAVAS, C. "Dança brasileira no final do século XX". In: CUNHA, N. (Org.). **Dicionário SESC, a Linguagem da Cultura**. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2003.

NOGUEIRA, H. **Roteiro de viagem**. Rio de Janeiro: Ed. da Autora, 1966.



PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

SANTAELLA, M. L. **Produção de linguagem e ideologia**. São Paulo: Cortez, 1980.

SUCENA, E. **A Dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN, 1988.

**\*REFERÊNCIAS ADOTADAS NA ESCRITA DO TEMA 4> LOCAL, REGIONAL, GLOBAL: DESAFIOS HÍBRIDOS**

AUSLANDER, Paul. Presence and resistance, post-modernism and cultural politics. In: **Contemporary American Performance**. Michigan: The University of Michigan, 1997

GUY, Jean-Michel. **Les Publics de la danse**. Paris: La Documentation Française, 1991

MONTEIRO, Mariana. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp, 1998

NAVAS, Cássia. **Dança e mundialização**: políticas de cultura no eixo Brasil-França. São Paulo: Hucitec, 1999

NAVAS, Cássia. Dança brasileira no final do século XX. In: **Dicionário SESC, a Linguagem da Cultura**. Organização Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva/SESC São Paulo, 2003

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

ROUANET, Sérgio. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

SANTAELLA, Maria Lúcia. **Matrizes da linguagem e do pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001

**\*REFERÊNCIAS ADOTADAS NA ESCRITA DO TEMA 5> DANÇA HOJE: RITO DE PASSAGEM**

ADORNO, T. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1988.

LOUPPE, L. Corpos híbridos. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia (org.). **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

JAMESON, F. **Pós-modernismo**. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 1996.

GERALDI, S. M. **O estado de ser e não ser das artes performativas contemporâneas**. Trabalho de conclusão/Laboratório II, Experimentações sobre o ator, o intérprete e o performer. Campinas: PPGARTES/IA/UNICAMP, 2007.

LOBO, L. & NAVAS, C. **Arte da composição, teatro do movimento**. Brasília: LGE, 2008.

NAVAS, C. Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França. São Paulo: Hucitec, 1999.

NAVAS, C. Interdisciplinariedade e intradisciplinariedade em dança. Seminários de Dança I - **História em movimento**: biografias e registros em dança. Joinville: Festival de Dança, 2008.

NAVAS, C. “Modos de fazer” na dança do Brasil: quatro traçados. In: **Repertório**: Teatro & Dança - Ano 13. N. 14. Salvador: UFBA, 2010.

SANTAELLA, M. L. **Matrizes da linguagem e do pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

Ciclo de Palestras – BOCA NO TROMBONE: 5 TEMAS PARA A DANÇA (2020)

Em transmissão realizada ao vivo, ciclo de palestras com Cássia Navas para apresentar e fomentar a reflexão sobre grandes temas -“trending topics”- da dança contemporânea, a partir de um menu de temas.

**Realização:** Oficina Cultural Oswald de Andrade, Oficinas Culturais, Secretaria de Estado da Cultura e Economia Criativa, São Paulo, Poiesis Os da Cultura. LINKS:

- \* **27 maio: Tema 1** (Link da live indisponível)
- \* **10 junho: Tema 2** (<https://www.youtube.com/watch?v=-dycWBarJvc>)
- \* **24 junho: Tema 3** ([https://www.youtube.com/watch?v=5wR41mTo\\_50](https://www.youtube.com/watch?v=5wR41mTo_50))
- \* **8 julho: Tema 4** (<https://www.youtube.com/watch?v=yWG5hQVH0Kg>)
- \* **22 julho: Tema 5** (<https://www.youtube.com/watch?v=0clfhHkJA54&t=354s>)

Recebido em: 30/01/2021  
Aceito em: 05/02/2021