

## DIANTE DO EXISTIR: DANÇANDO A DECOLONIALIDADE

Vitor Cardoso da Rosa<sup>1</sup>  
Nara Cálipo<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente trabalho apresenta o processo artístico e investigativo nomeado “Diante do Existir”, objetivando instaurar uma discussão acerca da colonialidade na dança. O trabalho apresenta como hipótese um caminho possível para a decolonialidade do movimento do corpo que dança, cria e investiga. Tal caminho situa-se na imersão na grafia do corpo, esta como deflagradora da colonialidade ao expor memórias, traumas e demais inscrições corporalizadas. Para tanto é assumida a oposição às concepções inerentes às práticas epistêmicas eurocêntricas ou responsáveis pela manutenção da colonialidade do saber. Neste sentido, tanto a perspectiva teórica como a empírica foram enfatizadas e consideradas para o desenvolvimento e estruturação deste trabalho.

**Palavras-chave:** Colonialidade; Decolonialidade; Dança; Processo criativo.

## FACED WITH EXISTING: DANCING THE DECOLONIALITY

**Abstract:** This work presents the artistic and investigative process named “Diante do Existir”, aiming to establish a discussion about coloniality in dance. It presents a possible path for the decoloniality of the movement of the body that dances, creates and investigates. This path is located in the immersion in the body writing, a trigger of coloniality, by exposing memories, traumas and other embodied inscriptions. For that, the opposition to the conceptions inherent to the eurocentric epistemic practices or responsible for the maintenance of the coloniality of knowledge is assumed. In this sense, both the theoretical and the empirical perspectives were emphasized and considered for the development and structuring of this work.

**Keywords:** Coloniality; decoloniality; dance; creative process.

1 Discente do curso de bacharelado e licenciatura em dança da Universidade Estadual do Paraná. E-mail: vitodarosa1@gmail.com

2 Doutora em Artes da Cena, professora colaboradora dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná. Membro do grupo de pesquisa “Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Dança do Brasil”. E-mail: nacalipo@gmail.com



A decolonialidade<sup>3</sup> como categoria de análise e, ainda, uma referência que oportuniza reflexões acerca da política dos saberes em ambientes hegemônicos, tem ocupado notável espaço nas ações e discussões no campo das Artes da Cena. A urgência pela insurgência epistêmica no Brasil se desenha há pelo menos 500 anos. Com as alterações nas políticas de acesso aos ambientes formais dos saberes, tal como as universidades, viabilizando rachaduras na estrutura classista de tais ambientes e, assim, a entrada de pessoas oriundas de contextos subalternizados, os mesmos tem sido palco para ações diversas que vão em direção aos questionamentos acerca da colonialidade do saber (WALSH, 2008).

Objetivando subverter as lógicas coloniais, colocando em questão a hierarquia das formas de conhecimento estabelecida por processos históricos e discutindo a copresença de saberes oriundos de contextos não-hegemônicos em ambientes institucionais, tal como o da educação formal, a decolonialidade se apresenta como caminho possível a ser cultivado. Trata-se de um desafio, tendo em vista que a estrutura de pensamento sob o qual todo sistema de ensino está estabelecido, é do projeto humanista europeu, ou seja, apresenta caminhos dogmáticos que tem o poder de tornar inexistente, sob esta ótica, outras epistemologias.

No campo das artes da cena, onde o corpo é protagonista da construção de conhecimento, pensar em um movimento situado na perspectiva decolonial implica o agenciamento das estruturas para além dos escritos e teorizados. O giro epistemológico na carne do corpo que move pode implicar em diferentes mergulhos, destruições e reconstruções. Este escrito traz como objetivo discutir, a partir de uma investigação que ocorreu na prática, em um processo de criação artística, de que maneiras a dança pode mover com a decolonialidade a partir de uma perspectiva do corpo em processo.

Trata-se de uma escrita encarnada, porque versa sobre um processo que se deu no corpo em movimento, que no entanto, não objetiva o relato de um processo autobiográfico, mas assume e expõe as experiências grafadas no corpo do pesquisador, concomitante às percepções da orientadora da pesquisa. Aqui são consideradas: a memória muscular do

3 Para Catherine Walsh (2008), a decolonialidade não pode ser considerada uma escola ou um conceito, mas uma categoria de análise. A autora salienta como o surgimento do movimento decolonial na América do Sul se deu a partir de movimentos políticos e sociais insurgentes, dimensionando, desta forma, a ação como principal característica da decolonialidade.



bailarino, em camadas consciente e inconsciente, atravessamentos da ancestralidade, as questões de classes sociais e de corpo. Aqui fala e move um corpo que reflete a existência do povo negro, arrastando junto suas culturas, danças em sua relação de aceitação, ocupação de espaço e lugar de fala diante as estruturas que legitimam o fazer artístico, tal como um curso de graduação em dança.

“Diante do Existir” é uma obra de dança elaborada por Vitor da Rosa, em um processo investigativo ao longo do ano de 2019, no contexto do Trabalho de Conclusão de Curso do bacharelado e licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), orientado por Nara Cálipo, docente deste curso. A investigação estabelecida neste processo de criação teve como foco submergir nas narrativas do artista, homem negro em estado de resistência e resiliência, aglutinando assim, experiências grafadas no corpo ao longo da vida. As reflexões imanentes da obra artística focalizaram a experiência epistêmica de um corpo negro numa graduação em dança, dizendo também sobre os chãos sob os quais pisou, pessoas com as quais caminhou junto e se relacionou para colocar no mundo a obra “Diante do Existir”. Neste percurso, as discussões acerca da colonialidade do saber presente no ambiente acadêmico (aqui com foco na dança) foram ampliadas pela perspectiva do corpo em movimento. Isto porque como artista negro periférico e estudante de uma universidade localizada ao sul do Brasil, as estruturas sociais estabelecidas pelo colonialismo, atravessam a forma de ser e estar no mundo e, conseqüentemente, a forma de fazer e entender a dança e o corpo que dança. Desta forma, a investigação estabelecida no trabalho referido, é ancorada a partir dos conteúdos experienciais grafados no corpo do artista, visando problematizar a produção de uma dança oriunda de um contexto subalternizado, habitando um ambiente educacional hegemônico.

Pontua-se que o processo artístico não se tratou de uma perspectiva autobiográfica, mas considerou uma grafia estabelecida no corpo que dança e investiga suas questões. Para tanto, o método de pesquisa e criação em dança Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) foi a estratégia metodológica assumida. O BPI, que se estabelece em interlocução com os saberes imanentes dos contextos invisibilizados do Brasil, oferece uma estrutura para o/a bailarino/a se situar em sua realidade gestual, acessando uma cultura velada, entrando em um contato profundo com realidades circundantes aos centros hegemônicos de poder,

problematizando tais relações e então, adentrando numa depuração criativa a partir desses encontros (RODRIGUES, 2016). Os eixos Inventário no Corpo, Co-habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem estabelecem o tripé articulador deste processo (id., 2003), contando com cinco ferramentas (Técnica de Dança, Técnica dos Sentidos, Laboratórios Dirigidos, Pesquisa de Campo, e Registros) e uma infinidade de procedimentos bem definidos (id. 2010). Trata-se de um processo que se dá primordialmente na experiência do corpo em movimento, de onde emergem as questões a serem aprofundadas, teorizadas e colocadas em interlocução com bibliografia pertinente.

Esta estrutura metodológica pauta-se em um trabalho de plasticidade da Imagem Corporal, conceito desenvolvido pelo psiquiatra e psicanalista Paul Schilder, e sobre o qual o trabalho do BPI também se articula. Para Schilder, a Imagem Corporal é a representação mental do eu corporal, esta, por sua vez, é fluída e está em permanente transformação de acordo com as trocas não verbais estabelecidas com o mundo (SCHILDER, 1994, apud RODRIGUES, 2003). O trabalho sobre a plasticidade da imagem corporal agrega qualidades expressivas ao bailarino, uma vez que este experimenta uma gama de sensações, movimentos, emoções e modelagens, vivenciando plenamente sua mutabilidade (RODRIGUES, 2003).

Portanto, no presente trabalho, no qual o foco foi a investigação acerca da grafia do corpo do bailarino, procurando evidenciar um discurso sobre sua experiência de ser e estar no mundo como bailarino negro, os recursos do BPI se apresentaram precisos. Isto pois os estados corporais alcançados pela profundidade a qual se mergulha, deflagram questões íntimas do/a bailarino/a a serem aprofundadas e elaboradas com comprometimento da pessoa em processo. Este mergulho propicia ao/à pesquisador/a o desenvolvimento de uma obra artística que toque para além de suas concepções pré-estabelecidas, idealizadas e cristalizadas de dança, corpo e movimento. As emoções emergentes das memórias acessadas são assumidas e depuradas de forma consciente.

O processo proposto pelo BPI diz respeito a uma pesquisa da individualidade em relação com o outro (no caso, pessoas com as quais se coabita em pesquisas de campo do eixo Co-habitar com a Fonte), a qual leva o/a pesquisador/a ao contato com as memórias que estão no corpo. Há um acesso, de forma consciente, às questões de si próprio tais

como ancestralidade, traumas, sensações, e experiências em suas diversas formas que configuram o corpo. Tal acesso e os movimentos por ele propiciados, permite contatos com diferentes lugares das memórias corporais, que constroem sua forma de estar no mundo, e de lidar com suas relações existenciais a partir da prática artística. Neste processo, cujas questões culturais ocupam o centro, é propiciado o encontro com a colonialidade da forma como esta está estabelecida na história pessoal e social da pessoa.

No processo aqui abordado, da obra “Diante do Existir”, o acesso ao qual se refere foi estabelecido a partir de laboratórios dirigidos do BPI, estes conduzidos pela orientadora do trabalho. Na utilização desta ferramenta do método, outras se fizeram presentes e se mostraram importantes para propiciar o desenvolvimento do processo em questão, tais como: Técnica dos Sentidos, Técnica de Dança e Registros (RODRIGUES, 2010).

O uso de ferramentas, procedimentos e premissas do BPI propiciou ao bailarino em processo questionar e ressignificar suas concepções de virtuosismo na dança, estas estabelecidas a partir de uma concepção hegemônica oriunda de determinadas técnicas praticadas, o mesmo se deu em relação à uma concepção estética pré-determinada de trabalho corporal.

Até então, suas experiências de dança estavam situadas sobretudo no Breaking (apreendido em ambientes não formais de dança), mas também no balé clássico e dança contemporânea. Nestas foi encontrado um lugar recorrente, no qual há preocupação com uma estética que atenda a determinados padrões pré-estabelecidos, sejam eles de corpo ou de dança. Importante pontuar que tais trânsitos do corpo do artista em questão, o permitiu habitar hora o chão estável das técnicas e linguagens oficiais de dança, hora as experiências de instabilidade como homem negro, *bboy*, periférico que lida com todas as questões estruturais do existir, resistindo como artista num mundo onde os modos de organizar a sociedade privilegiam primordialmente uma elite branca.

Tais experiências, em técnicas e linguagens específicas e decodificadas de dança, embora parte da grafia no corpo a qual interessou o presente trabalho, não foram o foco e, ao fim, não se fizeram evidentes da obra desenvolvida. Isto porque o processo artístico deflagrou outros modos de fazer dança e elaborá-la. Nesta jornada que culminou na obra do TCC, foi propiciado dar vazão a uma dança que se permite ser criada em tempo real e ser

estruturada a partir de laboratórios do/no corpo em movimento. Este modo de operar visou a descristalização das formas pré-estabelecidas e fixas, por isso, os laboratórios dirigidos não se repetiram. A cada prática era estabelecido um procedimento específico que permitia ainda um acesso específico ao corpo e seus conteúdos, onde o objetivo era a elaboração, o aprofundamento e o refinamento de tais conteúdos emergidos no corpo. Tratou-se, portanto, de uma trama que ocasionou uma desconstrução em relação a determinada ideia de padrão de rigor para com a finalidade estética do trabalho corporal.

O trajeto descrito permitiu chegar ao roteiro do trabalho por uma via do que estava ocultado, e não pela obviedade. Os símbolos, a não linearidade, e o comprometimento com as próprias sensações e emoções geraram o discurso presente em “Diante do Existir”.

## A COLONIALIDADE NO CORPO: QUESTÕES ESTRUTURAIS

Ao pensar o fazer artístico em dança, é possível reconhecer que as estruturas postas para a produção e validação de seus conteúdos, partem de um pensamento direcionado para uma elite social ou classe média alta e branca. A partir do direcionamento proposto neste recorte de classe social e cor de pele, modos de fazer artístico contra-hegemônicos, sobretudo aqueles que dizem respeito às culturas negras, são excluídos através da invisibilização e não validação destes. Isto porque a lógica eurocêntrica, presente na estrutura institucional e educacional não valida modos de fazer artístico que não estejam circunscritos em sua chancela hegemônica. Não interessa a essa lógica o conhecimento imanente das experiências que se dão na pluralidade da construção cultural do Brasil uma vez que estas não se aproximam do “padrão de excelência” eurocentrado. Neste sentido, para Lélia Gonzalez (1988, p. 70):

o eurocentrismo se trata de um viés ideológico que busca minimizar a parcela de influência da cultura negra na sociedade, porém esta influência negra é encoberta pelo “véu ideológico do branqueamento” e recalçada por classificações eurocêtricas, tais como “cultura popular”, “folclore nacional”, dentre outros, minimizando assim a contribuição negra diante do processo de formação cultural do país.

A estrutura epistemológica da dança no ambiente acadêmico é majoritariamente hegemônica. Saberes eurocêtricos e norte-americano-centricos, tais como o balé clássico e a dança moderna, foram centrais na criação de cursos de dança no Brasil. Para Silva e



Santos (2017) fica evidente a necessidade de pensar a co-presença de saberes em tais ambientes para além de um viés do exótico. Para Leda Martins (2003), o “ex-ótico” seria uma categoria de cosmovisão eurocêntrica para toda forma de saber que foge do campo de percepção visual já experienciada sob essa perspectiva.

Evidencia-se, no entanto, que os cursos de graduação em dança vem passando por diversas alterações em seus Projetos Pedagógicos e respectivos componentes curriculares, visando acompanhar as políticas afirmativas e democráticas que têm reconfigurado o corpo discente dos cursos.

A partir do ponto de vista do bailarino autor da obra, considerando a sua experiência como aluno de um curso de graduação em dança, se questiona e procura problematizar de que maneiras a estrutura em vigência ainda pode corroborar com a manutenção da colonialidade na dança, sobretudo nos corpos que dançam fora da chancela dos saberes hegemônicos.

As epistemologias de povos e comunidades tradicionais e pindoramas, as danças negras, as danças das periferias simbólicas, não habitam oficialmente o currículo de grande parte desses espaços. Ao não ter saberes contra-hegemônicos como parte integrante dos componentes curriculares obrigatórios, se invisibiliza saberes de corpo e de dança que estão fora do pensamento circunscrito na colonialidade, brancos ou embranquecidos, instaurados e disseminados no processo histórico do país desde a colonização portuguesa. Em um país colonizado, as bases estruturais da sociedade são construídas por formas de conhecimento hegemônicas e dogmáticas, e são nutridas na medida em que esse modo de se pensar o mundo continua sendo replicado.

Pontua-se, novamente, que embora haja o empenho na atualização dos currículos e da estrutura acadêmica, questiona-se se estes dão conta - na atualidade - de lidar com os corpos subalternizados junto de suas danças, sem precisar, por exemplo, do “véu do branqueamento”, como apontado por Gonzalez (1988) agindo sobre os corpos negros. Isto porque temas os quais não constam nas bibliografias ou nas práticas desenvolvidas, tal como a cultura *hip hop*, passaram a permear tal espaço a partir das propostas emergentes dos corpos em movimento os quais guardam tais saberes, principalmente em componentes curriculares que possuem a abordagem investigativa acerca da dança dos graduandos

e graduandas. A discussão acerca da negritude e sua relação com a descentralização e ocupação de espaços, também sobre a valorização de artes periféricas em espaços de poder hegemônico, se mostraram ainda recentes neste espaço, tornando explícita a importância de instaurá-las tanto em um campo intelectual quanto na prática artística do corpo em movimento. Desta forma, um corpo negro habitando um espaço de legitimação da dança, trazendo junto seus saberes de dança contra-hegemônicos e abrindo tal campo com intuito de problematizar, pode ser lido como ato de resistência política.

Ao tocar em questões raciais no Brasil, inevitavelmente se lança o olhar para o recorte de classes sociais. Enfatiza-se que a entrada de alunos/as negros/as e negras em uma universidade pública implica condições específicas que tangem a precariedade estrutural. Assim, a dificuldade de sobrevivência também faz parte da experiência do estudante negro que aporta neste ambiente, deflagrando uma assimetria entre as condições estruturais dos graduandos e graduandas. Tal assimetria gerou, para o autor, experiências de corpo que merecem ser destacadas, tais como: dançar no semáforo para ter recursos para se alimentar, sujeitar-se a fontes de renda outras que o colocavam em situação de risco para conseguir pagar o aluguel na cidade da universidade, sofrer abordagens violentas da polícia militar a caminho do campus, do teatro, do trabalho, do supermercado.

Destacar tais experiências visa situar que há um movimento de consciência social do povo negro e dos povos subalternizados na tomada e ocupação de espaços na sociedade, pensados e ocupados até então por e para uma classe média branca. Pode-se afirmar que trata-se de um processo de insurgência rumo à decolonialidade. Neste sentido, Fanon (2008) reflete acerca da existência do corpo negro dentro do mundo ocidental colonizado:

Todo povo colonizado - isto é, todo povo cujo seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural, toma posição diante de linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana (FANON, 2008, p. 34).

Conforme menciona o autor, é possível identificar a questão do sepultamento cultural do indivíduo negro quando este busca por inserção e aceitação perante a estas estruturas eurocêntricas. Na teoria de Fanon, é citado o exemplo de que na perspectiva

eurocêntrica, a língua francesa<sup>4</sup> seria a verdade do homem, por esse motivo esta foi adotada pelo negro antilhano como modo de entrada naquela sociedade na qual ele precisava se inserir. Este processo ocasionou um sepultamento de sua própria originalidade cultural. Nesse sentido, é possível traçar uma analogia entre a língua francesa citada pelo autor, e espaços que legitimam e reproduzem a arte e a dança no Brasil: ao que é possível analisar, tais ambientes partem de uma estrutura eurocêntrica, como por exemplo os teatros e suas estruturas tradicionais. Sabidamente, os teatros aportam no Brasil junto com os colonizadores europeus<sup>5</sup> e, ainda hoje, são a principal estrutura cênica difundida e utilizada.

No campo da dança, os saberes situados nas culturas tradicionais populares são oriundos do campo da diáspora negra, deflagrando a indissociabilidade entre as classes sociais subalternizadas e questões etnicorraciais. A partir deste aspecto, se questiona: o que acessa, quem e que cor de pele resiste em espaços que legitimam a dança (tal como os cursos de graduação e os teatros)?

O presente trabalho não visa responder tal questão, mas lançá-la, para que o olhar das pessoas que integram tais espaços possam se voltar às suas próprias práticas, para com quem dançam, aprendem e ensinam junto, atentando às particularidades que dizem respeito à classe social e recorte racial, já que estes se mostram como marcadores importantes. Alunos e alunas provenientes de situações de vulnerabilidade social enfrentam problemas que irão dizer sobre sua qualidade de presença no espaço institucionalizado da dança, tais como dificuldade financeira para se alimentar, morar e se deslocar pela cidade que habitam. Quando se trata de pessoas pretas, agrega-se ainda uma violência racista que faz parte de seus cotidianos, com abordagens policiais contínuas.

Este tipo de experiência compõe o corpo da cultura *hip hop*, lógica e linguagem de dança da qual o autor se origina. Situada em contextos periféricos urbanos, a cultura *hip hop* é produzida e mantida por indivíduos cujas condições sociais e estruturais configuram formas específicas de pensar e conceber a dança e sua existência como criador de saberes em dança. No entanto, embora *bboys* e *bgirls* sejam agentes criadores de saberes em

4 “O negro antilhano será tanto mais branco, isto é, se aproxima mais do homem verdadeiro, na medida em que adotar a língua francesa” FANON (2008. p 34).

5 “A origem do teatro no Brasil teve grande influência dos padres Jesuítas, que ao chegarem ao país, trouxeram consigo influências como a literatura e o teatro, sendo estes os principais instrumentos pedagógicos para a educação religiosa. Este período corresponde ao século XVI quando o Brasil passou a ser colônia de Portugal” (Ministério da educação).

dança, são poucos os que se entendem e reconhecem como artistas, ou ainda identificam a universidade como um lugar possível de desenvolvimento onde tais saberes poderiam ser potencializados em uma perspectiva formativa e profissional. Assim, espaços formativos oficiais da dança, que a legitimam, não são ocupados e apropriados por tais indivíduos. Pontua-se aqui que a cultura *hip hop* referida neste texto não é a do contexto das danças urbanas, tão pouco das danças de estúdios de dança os quais se apropriam do termo para a comercialização de aulas. Trata-se então, como colocado, de uma cultura que diz muito além de um estilo ou linguagem de dança.

### PROCESSO CRIATIVO DIANTE DO EXISTIR<sup>6</sup>

O desenvolvimento da obra “Diante do Existir” e seu Memorial Descritivo<sup>7</sup>, antes de tudo trata-se de superação, essa superação que se dá em diferentes lugares desse existir, partindo do fator histórico vinculado a chegada dos meus antepassados neste chão chamado Brasil, que me faz ser o primeiro homem negro na minha família a se graduar em um curso superior. Essa superação ocorre no ato de cursar uma graduação, mas se dá também no meu cotidiano, em diversas situações sobre a qual meu corpo está posto e este corpo não saiu ileso da batalha.

No decorrer do processo de pesquisa de “Diante do Existir”, sofri três lesões distintas no joelho direito, em três momentos importantes do trabalho: antes da mostra Quase Lá (quando alunos mostram publicamente seu trabalho em processo), antes da banca de qualificação e, por fim, a poucos dias da estreia da obra, já na ocasião da defesa do TCC. Somando todos os períodos em que precisei suspender ou reduzir as práticas corporais, foram alguns meses em recuperação e desenvolvendo outros aspectos do trabalho em processo. A semi-ruptura do tendão patelar direito me obrigou a repouso, me vetou o caminhar (não só pelo espaço, mas em minha pesquisa), me limitando e desafiando a desenvolver a pesquisa corporal e a própria continuidade deste trabalho.

6 Aqui a primeira pessoa do singular passa a ser utilizada, dado que o primeiro autor da obra fala especificamente do processo criativo por ele protagonizado.

7 A obra artística foi desenvolvida concomitante a um Memorial Descritivo sobre a mesma. Tais trabalhos compõem o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado e aprovado pela banca Priscila Pontes e Danilo Silveira em 2019.

Uma das lesões, que me levou a um período de três meses de suspensão, me colocou numa encruzilhada na qual precisei decidir entre trancar o curso ou me adaptar à situação, ou seja: resignar-me ao que meu corpo somatizava a partir de todo o aprofundamento que vivia, e que de fato envolvia o deparar-me com muitas dores minhas e de meus ancestrais, ou entrar em um movimento de resiliência, de reinvenção das convicções estabelecidas até aquele momento do processo. Resiliência esta também muito presente no percurso dos meus antepassados e que me trouxe até aqui.

O movimento de resiliência me colocou em cena, me permitiu reconhecer as limitações corporais daquele momento e as entender também como dados da grafia corporal que estava investigando. O corpo colonizado é um corpo marcado também pela dor. Olhar para o que está marcado em meu corpo, trouxe a esse processo também este registro das dores e, em diversos momentos, da dificuldade em seguir e necessidade de reinventar formas de estar em movimento. Nos laboratórios revisitei traumas e acessei por vias antes não experimentadas, fatos da minha história os quais vieram com uma urgência de aprofundar e elaborar sobre os mesmos. Foi na utilização das ferramentas e premissas do BPI que pude me desconstruir a partir do que estava construído, me abrindo para o autoconhecimento dado diante da pesquisa, de experiências, traumas e memórias impregnadas em minha musculatura, no meu consciente e no inconsciente.

Este processo ao qual me lancei naquele momento da minha existência, onde pude aprofundar saberes e abordar os diferentes perspectivas identitárias na condição de matéria encarnada como homem negro, me propiciou a escolha de acessar outros modos de operar dança para além das danças que tem seu compromisso com unicamente com um determinado rigor estético, me despindo do julgamento. Neste momento, era nítida e forte a necessidade de mergulhar em um processo que me tirasse da zona de conforto, o que se desenvolveu a partir das ferramentas e elementos do método BPI.

Assim, para a composição da obra “Diante do Existir”, foram utilizados elementos e questões que atravessam meu fazer artístico, ideias, sensações e memórias tidas em diferentes lugares do existir.

O café foi escolhido como uma metáfora das questões emergidas ao longo do processo, de forma que se tornou um recurso poético presente na elaboração da obra e também utilizado como elemento cênico:

café, café que é grão, café que é pó, café que nasce do chão,  
café que é preto.  
café que me faz e me traz cheiro, que do cheiro me traz memórias,  
café preto, café que é velho, na memória, vem outras ervas, junto do preto e do café.  
café preto que é preto, café que me tem em rituais matutinos,  
do cotidiano dos pretos/cafés, me vem memórias outra vez,  
memórias dos rituais cotidianos pretos, de café, de fé.<sup>8</sup>

Para a elaboração cênica, me sustentei também sob duas modelagens emergidas e desenvolvidas nos laboratórios dirigidos. A primeira, um homem que habita um chão batido sertanejo, de terra vermelha. De tônus muscular elevado, o homem de aparência envelhecida e simples, desdentado, pele de cor avermelhada, assim como o chão em que pisa, habita uma casa simples de sapê. De humor um tanto ranzinza, sem camisa e com um cinto que marca essa identidade, este apresenta um corpo aparentemente frágil e com limitações físicas dados à velhice. O tônus muscular é bastante enrijecido, existe pouca amplitude ou mesmo variação de movimentos, há um tremor recorrente na mão direita. Já o rosto está moldado por uma boca entreaberta no canto esquerdo, explicitando no corpo do pesquisador a boca desdentada do homem, que também tem como característica forte uma mão esquerda que recorre a fivela do cinto, a postura de seu tronco é pouco inclinada para baixo e os movimentos se fazem mais contidos e próximos ao corpo.

A segunda modelagem que se apresenta como desdobramento ou transmutação da primeira. Diz respeito a uma figura feminina, essa que eu acesso com menos facilidade, me apresentando menos informações de imagens e sensações, diferente da figura masculina. Com esta, se fazem mais presentes as informações por meio de emoções e movimentos. Esta modelagem vem em um corpo ligeiramente explosivo, enfatizando com frequência uma relação muito grande com o busto, busto este que é possível sentir seios avantajados e que são preponderantes na movimentação da modelagem, que veste algo que se assemelha com saia ou vestido. Sua movimentação é de alternância entre o que pode ser chamado

<sup>8</sup> Poema escrito no processo de criação de “Diante do Existir”.

de explosão, e uma sensualidade que é tomada por uma personalidade malandriada, em movimento, sendo possível identificar em alguns momentos, certa postura que remete a uma luta com facas ou facões.

Transitar entre estas duas modelagens possibilitou vivenciar “outros corpos” em mim, embora estes tenham emergido das minhas próprias mobilizações e investigações. Vivê-las me permitiu transmutações e mudanças sobre o que se apropria deste corpo neste trabalho, segundo Rodrigues (2010, p. 26) “A labilidade e a mutabilidade da imagem corporal permite que ela se expanda e se contraia, dando partes ao mundo ou se apoderando dele”.

Compreender e me apoderar desta jornada é processo constante, que não está situado somente nesta pesquisa. No entanto, através deste trabalho pude dar vazão às minhas inquietações e tirar o que já esteve na garganta, colocando tais questões no mundo. Vejo que o Trabalho de Conclusão de Curso “Diante do Existir” contribuiu para formulação, demarcação e ocupação de espaços através da construção deste documento, o qual tem bases teóricas e de saberes empíricos sólidas o bastante para propor reflexões sobre as estruturas que legitimam o fazer artístico na atual sociedade do antigo e atual Brasil colônia.

Acredita-se que, ao falar e discutir sobre tais questões, as reflexões acerca da atual situação possam consolidar medidas práticas que busquem a legitimação do profissional da arte em suas pluralidades étnicas e culturais, descentralizando e diluindo a predominância do saber eurocêntrico na academia, de modo a legitimar outras culturas, outras cores, outras classes sociais

## REFERÊNCIAS

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de Amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro.1988, v. 93, n.93, p. 69-82.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria). Santa Maria, 2003, v. 25, p. 55-71. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**: Processos de Formação. 3ªed. Salvador: Solisluna, 2016.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca As ferramentas do BPI. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL & I CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, **Anais Eletrônicos...** Campinas: GEIC – FEF – UNICAMP, 2010. Disponível em: <<http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/cd/anais/area3.asp>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método.** 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SILVA, Luciane Ramos; SANTOS, Inaicyr Falcão dos. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul- sul através da técnica Germaine Acogny. **Conceição/Conception.** 2017, v. 6, n. 2, p. 162–173. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648597>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado. **Tabula Rasa.** Bogotá - Colombia. jul-dec, 2008, n.9, p.131-152.

COLONISTA PORTAL DA EDUCAÇÃO. A história do teatro no Brasil e no mundo. Disponível em: <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/direito/historia-do-teatro-no-brasil-e-no-mundo/50069>. Acesso em: 22 fev. 2021.

Recebido em: 01/06/2021

Aceito em: 06/09/2021

