Revista de Ciências Humanas | v. 22 | n. 2 | Julho-Dezembro 2022
Dossiê Práticas como Pesquisa: Criação/(Des)Organização dos corpos da cena

Bacupari: Culturas populares e processo de criação em Dança

Bacupari: Popular cultures and process of creation dance

Laura Pronsato[1]

Resumo: Neste texto, buscam-se reflexões a partir de uma pesquisa em dança brasileira contemporânea com foco no fazer/pensar arte/dança impregnado de ideias e processos cênicos que me atravessaram durante e depois de um processo de criação corporal-espacial-coreográfica. Metodologicamente, baseia-se na "prática como pesquisa" e na "investiCreacion artística". Para tal, parto das experiências durante uma composição em dança intitulada "Bacupari" com a qual, destaca-se um processo de criação imbricada na cultura popular afro-ameríndia-brasileira e latina no qual as noções de caos, imprevisibilidade, (des)construção dos corpos em cena fornecem um olhar para uma arte cênica decolonial.
Palavras-chaves: Dança. Culturas Populares. Imprevisibilidade. Decolonialidade.

Abstract: In this work, reflections are sought from Brazilian contemporary dance research focused on making art/ thinking of art/dance imbibed with the ideas and scenic procedures that accompanied me during and after a process of a body-spatial choreographic creation. Tecnically, it is based on "practice as research" and "*investiCreacion artística*". For that reason, the work aims to present the experiences during a dance composition entitled "Bacupari" that highlights a creation process intertwined with african-amerindian-brazilian and latin popular culture in which the idea of chaos, unpredictability, (des)construction of the bodies in theatrical scene promote a look at a decolonial scenic art.
Keywords: Dance. Popular Cultures. Unpredictability. Decoloniality.

Primeiras aproximações

O trabalho artístico-acadêmico nos coloca novos desafios que possibilitam outros caminhares, olhares, modos de ser-estar ao reconhecer que a própria prática artística é, em si, uma pesquisa embebida de reflexões escritas no(s) corpo(s) e no

[1] Artista e Docente da Graduação em Dança (Licenciatura e Bacharelado) do Departamento de Artes e Humanidades (DAH) - Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutora em Educação (2014), Mestre em Artes (2003), Licenciada e Bacharel em Dança (2000) pela UNICAMP. Investiga processos de criação, improvisação, danças brasileiras e culturas populares, composição e dança no âmbito educacional. E-mail: lpronsato@ufv.br.

corpo-papel das palavras. A partir de uma experiência prática em um processo de criação em dança brasileira contemporânea, propõe-se uma reflexão sobre o fazer/pensar arte embebido de ideias e processos cênicos que me atravessaram durante e depois da pesquisa de criação corporal-espacial-coreográfica.

Neste percurso entende-se a "prática como pesquisa" no âmbito da pesquisa qualitativa e corrobora-se com as palavras de Fernandes (2014) compreendendo que as pesquisas precisam "do(s) corpo(s) relacional(is) no(s) ambiente(s)". Nessa mesma linha de pensamento, professores-artistas-pesquisadores da universidade do México criaram uma proposta metodológica entendendo a necessidade de se deixar levar pelos acontecimentos durante os processos de criação e inseridos no âmbito universitário. Denominaram essa proposta como "InvestiCreación" que busca romper com determinados paradigmas de pesquisa tradicional e coloca em questão que a pesquisa em arte ocorre durante a ação do fazer artístico. Investiga-se o corpo em ação e ao mesmo tempo vão se delineando sistematizações, descrições, reflexões. O que

> [...] implica, por ejemplo, pensar las acciones desde el cuerpo, decidir de manera instantánea de un trazo corporal (o plástico) que pudiendo ser otro elige precisamente el que está siendo [...]. Desde estas perspectivas creativas, la obra contiene el proceso y el proceso es la obra. (Parga, 2018, p. 42)

Busca-se uma aproximação com as ideias que conceituam as propostas metodológicas inscritas na "prática como pesquisa" e na "InvestiCreación" com uma escrita encarnada no corpo e memória dos acontecimentos do momento de criação, um relato de experiência.

Assim, entendendo, junto a Mata (2018) que "toda a criação artística é uma investigação invisível" propõe-se, com esta escrita, dar maior visibilidade à pesquisa prática de elaboração de uma composição em dança que se intitulou "Bacupari", desenvolvida e apresentada em 2017/2018, como uma das propostas de um projeto de extensão da Universidade Federal de Viçosa denominado "Poéticas Corporais em Danças Brasileiras" e coordenado pela autora do presente texto. No decorrer do

processo de elaboração desta obra percebi que mantenho alguns aspectos que se alinham à ideia de "pesquisa como prática" e da "investiCreación artística" desde os meus anos de graduação, tanto em meus processos como artista-criadora quanto nas propostas pedagógicas com crianças, adolescentes e adultos. São aspectos que se tornaram linhas que costuram o meu modo de propor os processos de criação, a minha própria (des)construção ao me encontrar com questões que rompem com velhos paradigmas sobre a compreensão de corpo, dança e processos de criação ou ao me deparar com bailarinos e não-bailarinos de corpos diversos, com experiências e necessidades diversas que me mantém em um estado de (des)organização contínua dos corpos e das cenas.

Processos de Criação em Danças Brasileiras Contemporânea

Antes de tratar do processo de composição coreográfica de "Bacupari", é importante entender e delimitar os eixos e conceitos que atravessam e alimentam minhas escolhas criativas em dança.

Gosto de utilizar o termo "Dança Brasileira Contemporânea" – cunhado por Silva (2012) – porque há um diálogo "existente e possível da dança contemporânea com a cultura popular brasileira". Diferente de uma "Dança Contemporânea Brasileira", como toda a dança contemporânea que se elabora no Brasil; a "Dança Brasileira Contemporânea":

> é aquela pautada em expressões populares brasileiras. Isto é, aquela que tem a poética corporal elaborada em motivos da corporeidade presente em manifestações dançadas da cultura popular brasileira em conjunção com parâmetros estéticos fornecidos pela dança contemporânea. (Silva, 2010, p. 06)

Neste diálogo, de acordo com Silva (2012) não se nega o próprio corpo carregado de sua historicidade e ancestralidade para se alcançar qualquer forma idealizada. O corpo cênico no envolvimento de composição coreográfica é aquele que vai se construindo durante o processo cujo trabalho extra-cotidiano se coloca para

fortalecer, enaltecer o que o corpo traz de memórias visíveis e invisíveis porque dizem da história afro-ameríndia-brasileira e latina. "É a vida que habita e significa a cena por sua presentação [...] materializando-se na forma de identidade pessoal, intuição e acaso" (Silva, 2012).

Corpo que é "esfera mantenedora de potências múltiplas [...] um campo de possibilidades" que "em performance nos ritos se mostra como arquivo de memórias ancestrais, um dispositivo de saberes múltiplos que enuncia outras muitas experiências" (Rufino, 2019).

A conexão de um processo criativo que se alimenta de histórias, memórias, sensações pessoais aliadas à pesquisa ancestral de cada um, mas também da cultura popular brasileira permite maior naturalidade e organicidade aos corpos que trazem uma estética geralmente fora dos padrões massificados construídos em nossa sociedade ocidental, que muitas vezes, desvaloriza a autenticidade das culturas populares.

Não se pretende a reprodução de manifestações culturais populares, mas o reconhecimento de nossas ancestralidades afro-ameríndia-brasileira e latina em uma elaboração artística autoral e coletiva, a partir dessa perspectiva. As referências míticas e suas matrizes são fonte de alimento para as criações e reelaboradas nos corpos da contemporaneidade. Nestes casos, alcança-se uma interpretação tão pessoal e autoral que dificilmente poderá ser repetida por outro bailarino sem que se deixem perder os seus sentidos mais profundos e esvaziar a cena. Deste modo, ao trabalhar com a ausência de um ou outro integrante é necessário desenvolver destreza e compressão sobre um processo que se destrói e se reconstrói constantemente. Nele, se (des)organizam, (re)organizam, (des)estabilizam-se corpos, cenas, público e até sentidos, sem perder de vista que este processo está imbricado nas culturas populares.

Culturas Populares

É preciso compreender como salienta Brandão (2009), que:

> As culturas são múltiplas e cada cultura só pode ser densamente compreendida de dentro para fora. Seres do símbolo, do significado e da aprendizagem, somos uma espécie que, dotada de um mesmo aparato biopsicológico, ao invés de se limitar a produzir um único modo de vida, ou modos de ser muito semelhantes, geramos quase incontáveis formas de ser e de viver, de falar e de dizer como tipos de culturas variáveis em sua geografia e em sua história (Brandão, 2009, p. 720).

Dentre a multiplicidade de discussões e compreensões sobre as culturas populares, nos interessa, como bem ressaltou Mancilla (2014) "[...] o lugar da cultura popular como lócus de enunciação, sua memória, sua tradição, seus sentidos, sua ontogênese".

Mancilla (2014) complementa essa ideia ao argumentar que culturas populares são as que resistem e re-existem "em vilarejos e subúrbios dos ditos países periféricos, como parte da memória viva de um povo. Memória negada pela cultura dominante". As manifestações artísticas das culturas populares, ainda de acordo com este autor, têm como referência as histórias e simbolismos "das lutas, dos conflitos, das relações sociais que as implicaram" (ibidem) e daquilo que está submerso, "da história secreta do povo brasileiro" (ibidem) que emerge com suas encenações dançadas e cantadas.

Interessa destacar, a partir da pesquisa com/nas manifestações das culturas populares ao "co-habitar com a fonte"[2], as reverberações dos corpos em atuação cênica movidos pelas discussões e ações da contemporaneidade. Nesse sentido, é necessário compreender que a tradição, de acordo com Santos (2006) não é algo congelado ou estático, mas que apenas aponta aos princípios míticos que constituem e conduzem à identidade e à memória. As culturas e por conseguinte as culturas populares "existem em movimento, em processos contínuos de criação, interação, recriação, hibridização" (Brandão, 2009). É nessa existência em movimento, não cristalizada no tempo/espaço, que se notam novas configurações dentro dos festejos provenientes da relação social que se estabelece na relação eu-mundo.

[2] "Co-habitar com a Fonte" é terminologia utilizada por Rodrigues, desde 1997. É um dos três eixos estruturantes do método BPI (Bailarino-pesquisador-intérprete) e "propõe o exercício da alteridade, da atenção ao outro, do real interesse por aquilo e por aquele que a pessoa escolheu pesquisar" (Rodrigues *et al.*, 2018).

Renovam-se as experiências e fortalecem-se os próprios valores: é aí que reside a interação e integração entre a dança contemporânea e as culturas populares que podem propiciar vínculos entre tradição e contemporaneidade.

Concorda-se com Rodrigues (1997) e Santos (2006) quando explicitam que há uma necessidade de reaproximação com a nossa própria cultura e história, com os nossos próprios caminhos e com os lugares e pessoas que encontramos nessa trajetória. Santos (2006, p. 39) ressalta que essa reaproximação é importante para o artista e educando como uma forma de tornar possível uma retomada de sua história pessoal, suas raízes, sua autoestima, bem como a valorização de sua própria tradição ao identificá-la em sua ação social.

Um fazer artístico com vistas à decolonialidade

Os processos de criação que, hoje em dia, oriento/dirijo/impulsiono estão permeados pelas noções acima mencionadas e são criações artísticas que se articulam na tríade ensino-pesquisa-extensão. São processos criativos que, quer seja dentro do âmbito pedagógico, do fazer artístico em si ou das reverberações da criação para o ensino e vice-versa, se costuram com linhas que tem relação intrínseca com os contextos pessoais, corpos e experiências diversas, (des)construções de experiências e necessidades diversas que me mantém um estado de (des)organização contínua de corpos e cenas, como exposto anteriormente.

Abre-se um espaço de criação em que há necessidade de se construir um estado de presença e de agilidade no fazer-pensar-dança porque movimentos, gestos, cenas, espaços se organizam, desorganizam-se e reorganizam-se novamente, a depender de quem participa das cenas, dos espectadores e do espaço/local em que a obra será apresentada.

Pensa-se o corpo como "ser-encarnado-no-mundo-com-outros-em-diálogo" (Merleau-Ponty, 2006) que carrega e reverbera invisibilidades guardadas nas memórias individuais e coletivas, na história que também é individual e coletiva, nas sensações,

sensibilidades, imaginação, simbolismos, criatividades e singularidades. Um corpo que é ancestralidade, único e coletivo ao mesmo tempo. Que enuncia a necessidade de

> [...] credibilizarmos os cultos à ancestralidade - suas invocações e encarnações - como elementos emergentes e fundamentais na reinvenção da vida na diáspora, na medida em que abrem um campo de possibilidades de combate à escassez (Rufino, 2019, p. 131).

A ancestralidade permite trazer à tona as identidades culturais tradicionais em sua multiplicidade ao vivenciar processos em que diversidade de corpos - que incluem os seus aspectos físico-anatômicos, mas também os modos de ser/pensar/fazer de cada pessoa e de comunidade - indica um fazer/pensar decolonial no enfrentamento à "monocultura dos gestos" e crítica ao eurocentrismo.

A terminologia "monocultura de gestos" foi uma apropriação livre a partir do conceito "monocultura do saber"[3] abordado por Santos (2002) para evidenciarmos a situação no campo artístico e que corresponde à predominância dos movimentos das danças euroamericanas, ainda presentes na contemporaneidade em detrimento das danças populares afro-ameríndias-brasileiras e latinas.

Assim, busca-se um fazer artístico que se desenvolva a partir de um repertório individual em diálogo com as memórias pessoais e coletivas, as ritualidades e ancestralidades, as percepções, sensações, emoções e imaginação que se corporificam individual e coletivamente naqueles que irão interpretar e compor a obra artística. Isto em um processo de retroalimentação entre os diversos saberes das culturas populares e o corpo como rede de significações em busca de uma elaboração cênica autoral que (de)organiza-se constantemente; uma dança única e pessoal, mas ao mesmo tempo realizada na coletividade.

Nesta (des)organização contínua o corpo propõe, desvela, revela, problematiza, questiona e contextualiza práticas decoloniais por meio "da performatização das

[3] "[...] monocultura do saber e do rigor do saber. É o modo de produção de não existência mais poderoso. Consiste na transformação da ciência moderna e de alta cultura em critérios únicos de verdade e de qualidade estética [...]" (Santos, 2002).

diásporas, especialmente quando se busca a percepção das corporeidades nos diferentes contextos culturais de sua produção" (Ramos, 2019, p.09).

Como nos diz Fabrini (2020):

> [...] o *decolonial* passa a ser uma chave com múltiplas possibilidades. *Chave de abertura epistemológica,* pois aponta para a diversidade do mundo e suas infinitas formas de se conhecer, além da *linha abissal*. *Chave de revolta,* pois evidencia as estruturas de dominação e opressão, tornando a injustiça insuportável. *Chave de liberdades*, pois nos convoca à ação libertária, engajada, verdadeiramente revolucionária. *Chave poética*, pois nos desvelam outras formas de sensibilidade, outras práticas de criação e esquecidas conexões entre os planos invisíveis e os visíveis, na forma de um reencantamento do mundo que nos permita reconhecer a dignidade de tudo que existe. O *decolonial* é animista. Tudo tem alma e, portanto, tudo é digno de cuidado. (Fabrini, 2020, p. 24)

Bacupari: contexto

O processo criativo de "Bacupari" é um dos resultados do projeto de extensão "Poéticas Corporais em Dança Brasileira" desenvolvido entre 2015 e 2018 na Graduação em Dança - Departamento de Artes e Humanidades (DAH) da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Este projeto se constituiu como um espaço para incentivar, abrigar e orientar grupos ou bailarinos solos que quisessem desenvolver seus trabalhos de criação a partir da perspectiva da dança brasileira contemporânea. Teve, em 2018, como objetivo central, dar maior visibilidade, potencializar e proporcionar reflexões a partir da prática - na perspectiva de processos criativos e composições em dança - das oralidades, identidades, memórias, saberes tradicionais e estética das culturas populares e tradicionais brasileiras que carregam em si matrizes e matizes afro-ameríndias-brasileiras e latinas.

Apoiou a circulação e produção artística de grupos que desenvolvessem suas pesquisas a partir dessas temáticas como o Coletivo Micorrizas de Arte e Agroecologia[4] e o Coletivo Encruza[5], o Coletivo de Artes Mulheres do MST (do assentamento Denis

[4] Criado por Ananda Deva que desenvolvia suas atividades desde 2012.
[5] Criado por João Paulo Petronílio em 2016.

Gonçalves em MG) e um grupo de músicos formados por estudantes e pessoas da comunidade de Viçosa (MG) que se juntaram aos processos de criação.

A dança, e neste caso em especial, também a música, exerceu sua função de "revivificar a memória [...]" (Rodrigues, 1997) a partir de atividades corporais, sonoras e espaciais com o intuito de conduzir os dançarinos e os músicos - considerados como pesquisadores, criadores e intérpretes - a um mergulho na fala do corpo, que "[...] nos induz a encontrar as passagens secretas de um movimento nascido na memória" (Rodrigues, 1997), na ancestralidade, nas paisagens trazidas pelo co-habitar com as culturas populares em laboratórios de criação viabilizados pela improvisação em dança e o acaso em cena.

Nos anos em que o projeto permaneceu ativo, várias foram as composições criadas e apresentadas em uma série eventos que, em sua maioria, eram organizados na relação comunidades-movimentos sociais-universidade[6]. A proposta do projeto foi que as obras criadas pudessem ser apreciadas e fruídas pelas comunidades parceiras e envolvidas nas pesquisas já que estes foram os propulsores das criações. Porém, ressalta-se que não basta "levar" a apresentação de dança para o evento. Há necessidade de maior interação proporcionada pelo contato direto ao colaborar com o trabalho durante todo o evento, como por exemplo: ajudar na cozinha, ajudar na limpeza, na organização dos espaços, etc, além de apresentar uma obra artística e ter participantes da comunidade como integrantes das obras.

Bacupari - processo de criação

> Ali (no cerrado, porque é um fruto de cerrado), a raiz acha jeito de bem respirar e o arbusto faz suas ramas com qualidade e rumor de glórias. Esse é o bacupari.

[6] 'Diversidade em Dança' (Teatro Fernando Sabino da UFV); Mostra Independente de Dança (DAH//UFV); Troca de Saberes/UFV; Terreiro das Marias (São Miguel do Anta -MG); Feira da Reforma Agrária do MST (BH); Mostra de Cultura Afro-brasileira (UFV); Terreiro Cultural Wlamir Pulga (Assentamento Denis Gonçalves/Goianá-MG); Terreiro Cultura (Assentamento Olga Benário/Visc. de Rio Branco-MG), Intercâmbio de Saberes (Ouro Preto-MG).

> Simples, singelo, porém, bombástico. Ser assim, bombástico, somente porque nele reside a memória de um mundo amplo (Henriques, 2016).

> BACUPARI – Garcinia brasiliensis. É fruta da mata. Aqui tem muito. Tinha um pé enorme na mata. Eu trouxe as frutas, comi, joguei aí e nasceu (Rocha, 2015).

Em meio aos processos de criação, um livro chegou como presente para o grupo quando começamos a pensar uma temática; depois de inúmeros laboratórios de criação em dança – "Jardim de Seu Neca: Inventário Botânico" – chegou quando trouxemos a pergunta propulsora "o que te alimenta?". Presente que surge da noção de ancestralidade, com pesquisa cultural e familiar que se propõe como atividade imprescindível nestes processos artísticos e pedagógicos. Uma das integrantes do grupo nos trouxe este livro com imagens de plantas, flores e sementes acompanhados por seus devidos nomes comuns e científicos que se mesclavam a pequenos, singelos e exuberantes dizeres de Seu Neca sobre cada uma das espécies da Flora que germinam em seu Jardim. Livro que ademais trazia um encantamento carregado de afetividade porque se completava com a dedicatória: "Pra te acompanhar e sementear seus caminhos por aí..."

Impulso captado no movimento afetivo – livro e dedicatória.

O que te alimenta? Foi a pergunta propulsora que fez nascer "Bacupari", uma criação coreográfica em dança, constituída como uma "Obra Aberta" (Eco, 1991) de "Dança Brasileira Contemporânea" (Silva, 2012).

Obra Aberta porque se manifesta evocando o acaso, o indeterminado, a probabilidade, a ambiguidade, a polivalência e é provocada ante estes conceitos como ressalta Eco (1991). Evoca, também, a "teoria do caos e seus conceitos decorrentes (ordem, desordem, complexidade, ruído, entropia etc.)" (Rewald, 2005).

O caos alimenta a criação, ainda que exista um roteiro coreográfico, este mesmo se desfaz e refaz, adentra na improvisação – tão comum e frequente nas danças e cantos populares do Brasil – como chama que deve se manter acesa na investigação nos laboratórios de criação, mas também nos momentos em que obra se dá a público. Nesse sentido, Gouveia (2012), argumenta que:

> Em uma improvisação, a descida ao caos, empreendida pelo improvisador dançarino, potencializa as experimentações, o acaso e as metamorfoses, e também por isso este movimento está presente em diferentes processos criativos em arte. Evitá-lo é afastar-se da possibilidade do novo para si mesmo ou para o mundo, uma vez que a singularidade não se encontra no percebido-vivido por um sujeito consciente, ela não se dá a ver no mundo macroscópico, escamoteando-se entre os pontos de vista de um real atual, sempre fugindo da percepção comum (Gouveia, 2012, p. 13).

Cria-se uma dimensão como obra inacabada em uma realidade na qual as reverberações da cultura popular incorporadas e remexidas na emoção, sensibilidade, memória afetiva, ancestralidade e espacialidades diversas são fatores propulsores e mantenedores. Uma obra que evoca Exu[7], princípio da imprevisibilidade, como explica Rufino (2019).

> Exu nos faz sentar no vazio, esculhamba nossas pretensiosas verdades. Constrói ao destruir. No jogo sincopado, o que nos espreita é a queda. Não é à toa, ele é o princípio da imprevisibilidade. Assim, o que há de emergir no vazio sincopado? Exu nos sopra: reinvente-se, crie. Haverá sempre uma possibilidade (Rufino, 2019, p. 128).

Ao reinventar-se e criar abrindo brechas para novas possibilidades há necessidade de estabelecer conexão eu-mundo, indivíduo-coletivo que ultrapassa o dia a dia dos ensaios. Neste ínterim, é imprescindível que se criem outros espaços de conexões: com o tema, com a equipe e com a comunidade, com a pesquisa ancestral, familiar e cultural. Assim, fomos convidados por uma das integrantes a partilhar da experiência do "alimentar-se": uma visita ao sítio de Dona Néia para ver sua plantação. Neste co-habitar, acabamos por mexer na terra, plantar e colher junto, o que fez muitas memórias aflorarem, compartilhadas ao redor da mesa de café na casa da integrante do grupo.

[7] Exu é um Orixá - espírito da natureza cultuado como divindade em religiões afro-descendentes.

O desejo de criar um espaço de fruição cultural, processo artístico, que tem como mote os saberes e tradições das culturas populares brasileiras ia se delineando.

Para esta composição de dança – Bacupari – contamos com uma equipe interdisciplinar de artistas-intérpretes-pesquisadores[8]: estudantes bailarinos, não-bailarinos e com a presença/participação de músicos provenientes de diversos cursos de Graduação da UFV (Dança, Geografia, Licenciatura em Educação do Campo) e da comunidade de Viçosa e região sem vínculo com a universidade[9]. Os músicos, chegaram com intenção de aprender esse lugar da improvisação com a música e pela primeira e única vez a música foi construída junto. Ademais, como era proposta do projeto, uniram-se dois grupos: Micorrizas Arte e Agroecologia e o Coletivo Encruza.

Neste processo todos foram coreógrafos, criadores, intérpretes, pesquisadores na dança ou na música enquanto eu, como coordenadora me coloquei na função de propor (des)organizações dos corpos da cena - (des)destabilizar, (des)equilibrar, (des)organizar, orquestrando os acontecimentos que surgiam dos laboratórios de criação e provocando sempre um estado de alerta e presença que não encontra sua zona de conforto.

As cenas e estruturas variam a cada nova apresentação e consequentemente são ressignificadas mantendo-se uma essência temática. Variam de acordo com os espaços, com o público e também com quem pode se apresentar no dia. Ao longo de anos de vivências como artista-educadora, como algo já impregnado na carne, nos ossos, na pele… sem ter me dado conta que existia aí uma linha costurando as experiências passadas, delineia-se uma metodologia para composição coreográfica baseada no caos, no acaso, na imprevisibilidade dos jogos impregnados da sapiência corporal popular. Obras sempre abertas nas quais se costuram cenas criadas no âmbito das disciplinas de Danças Brasileiras, do Curso de Dança (UFV) que são convidadas a se aproximar e compor o todo da obra, que, ao seguir a proposta metodológica, relaciona

[8] Nomenclatura baseada no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) de Rodrigues, Graziela (1997 e 2018).

[9] Integrantes da área da dança:Agda Gabriella Alvim, Amanda Salustiano, André da Silva Gonçalves, Caio Chaves Faria, Elaine Cristina Roque, João Paulo Petronílio, Luis Fernando Gomes Coelho, Nancy Aide Cardona Casas, Quézia dos Reis Ferreira, Ronaldo Mansur, Sayene Gonçalves, Thais Cristina da Fonseca, Valquiria Maria do Nascimento. Integrantes na área musical: Aldemiro Pio Gomes, Bruna Cassia Gomes, Julio Cesar de Almeida Pacheco, Romário Roque Norberto.

ensino-pesquisa-extensão, incluindo a busca por uma prática interdisciplinar. Ressignifica-se e potencializa-se o que já vinha sendo criado.

Adentra-se na paisagem cênica

Alimentados pelos co-habitares com as comunidades e manifestações das culturas populares que dançam e cantam em cortejo na região da Zona da Mata mineira (Congados e Folias de Reis), uma procissão dá início à obra em uma das apresentações.

> Olha lá vai passando a procissão
> Se arrastando que nem cobra pelo chão
> As pessoas que nela vão passando
> Acreditam nas coisas lá do céu
> As mulheres cantando tiram o verso
> Os homens escutando tiram o chapéu
> Eles vivem penando aqui na Terra
> Esperando o que Jesus prometeu
> (Procissão, Gil)

Bandeiras ou estandartes, símbolos de devoção de inúmeras culturas, são carregadas pelos integrantes do grupo mostrando: o que alimenta? a sua voz; a conciliação; o sagrado; o cuidado; o corpo; o feminino; a saúde; o prazer; a alma; o amor; a amizade; a acolhida; a união; a coletividade; a reciprocidade; o doar e o receber; a ancestralidade; a luta; a resistência; os sonhos….

Esta cena ocorreu em uma das apresentações que aconteceu durante o evento anual Troca de Saberes na UFV[10], que convida a comunidade rural, indígena, quilombola e dos mais variados movimentos sociais para uma troca de conhecimentos envolvidos em uma temática central que é a agroecologia.

A apresentação foi realizada em meio a um grande gramado que denominamos gramado-escola/ UFV. A procissão foi pensada para que o público a acompanhasse.

[10] Evento no qual atuo como parte da comissão coordenadora, colaboro com a apresentação de dança/performance do grupo Micorrizas, entre várias outras funções e organizado pelo Núcleo de Educação do Campo e Agroecologia (ECOA)/UFV do qual sou coordenadora atual.

Porém, a organização dos músicos se deu de tal modo, que os espectadores logo formaram um círculo, assim como acontece nas rodas de capoeira, de jongo, de samba, entre tantas outras manifestações culturais que estão presentes na região. (Des)organiza-se o corpo em cena; os olhares e os movimentos em conexão ditam o novo modo de proceder e a cena se (re)configura e o acaso se incorpora provocando novas experiências no aqui-e-agora. A procissão adentrou o círculo, rodeou-o por dentro mostrando os estandartes, provocando (ou não) novas perguntas.

Entraram em cena, três solos que se tornaram um corpo único coletivo e ao mesmo tempo apresentando suas singularidades; encontra-se uma organicidade a partir de uma identificação corporal – as benzeções, o sagrado, a cura, as ervas - criados e (re)trabalhados a partir das disciplinas de danças brasileiras. Seus sentidos e as relações em cena devem se adaptar ao novo contexto. As configurações coreográficas que se apresentam também se modificam e novas relações se formam.

Em outra apresentação, durante a VI Mostra de Cultura Afro-Brasileira na UFV, a obra foi dividida em dois espaços: teve início em um gramado em frente ao DAH/UFV, passa nos corredores do prédio e logo entra em um dos estúdios do Curso de Dança. A procissão inicial, com seus estandartes, desaparece. O espetáculo começou com o mesmo trio descrito no parágrafo anterior. Aqui, um dos integrantes, ao final da cena do trio, como ancião dos saberes tradicionais e da benzenção, empreende uma caminhada. O público acompanha e a imagem da procissão se firma. As outras duas ficam no gramado e a cena delas continua até que todo o público se disponha no outro espaço – o estúdio de dança. No estúdio, os músicos estão posicionados à espera dos bailarinos e do público que entra no espaço. A cena tem início sem paradas, enquanto o público vai se posicionando como em roda de capoeira, senta-se formando um círculo no qual os músicos fazem parte. Neste novo espaço – local e simbólico – reconfiguram-se as relações interpessoais em cena.

A cena é cortada por uma ventania e a força de uma guerreira afro-brasileira, com seus movimentos fortes de luta e resistência entra no espaço que está sendo ocupado pelo ancião. Aqui, as relações mudaram de uma paisagem a outra, do espaço

aberto do gramado-escola/UFV para o espaço fechado do estúdio de dança estabelecem-se diferentes relações. No gramado, o amplo espaço não permitiu uma relação mais próxima entre os três primeiros; a guerreira corta a cena ao final dos três solos que parecem indicar benzeções. No DAH, duas figuras da cena benzeção ficaram no gramado em frente ao prédio do DAH, finalizando uma cena de "limpeza/purificação espiritual" de banho com água e flores. Dentro do estúdio, a figura da guerreira irrompe o espaço antes mesmo da figura anciã sair e estabelece-se um diálogo entre bailarinos em cena, mas também em direcionamento para o público, que parece evocar um espaço "entre" o sagrado e o profano; o pedir benção e o intimidar – a contradição humana parece vir à tona. A imprevisibilidade ocasionada pelo espaço físico, provoca outras relações, um estado de tal presença que permite nova organicidade e novas sensações.

Abre-se a paisagem para o trabalho coletivo que joga com o (des)equilíbrios, artimanhas e mandingas de corpos singulares que gingam e driblam até se encontrarem em movimento único na coletividade. Outra ventania irrompe o espaço, revolve os corpos, modifica a paisagem, apresenta as contradições e conflitos até que a complexidade seja abraçada por todos. Reverência-se céu e terra; sagrado e profano. Costura-se, com/para o público, com as linhas das águas de Yemanjá, as experiências até ali trilhadas.

O coletivo sai da cena principal enquanto costura e dá lugar a um duo: o que alimenta o amor? Homem-mulher, dualidades masculina e feminina; o "entre"; a complexidade; o "entre" do amor e da rejeição, do sagrado e do profano. Uma cena que começa a ser delineada por um simples exercício de encontro de pés e vai ganhando cada vez mais significados e sentidos. Teve três variações:

- Apresentada de modo isolado no evento Diversidade em Dança. Sem o contexto das cenas anteriores e posteriores, o duo se ressignifica em si mesmo. Sem os músicos ao vivo, com música gravada e apresentada em palco italiano com iluminação pensada para a cena, ganha outros contornos, outros sentidos. Se torna obra em si mesma.

- No estúdio de dança, foi em improviso orientado pelos estudos em duo transformado em apresentação solística que integrava a obra como um todo. Desestabilizou o corpo, desestabilizou os sentidos, e reorganizou-se de outros modos sem perder a organicidade.
- No gramado-escola/UFV, outro bailarino entra em cena e com outra proposta. Apesar de trazer indícios do duo pensado para esta composição, traz outras referências. Encontramo-nos com o vazio e a queda que nos espreita, lembrando as palavras de Rufino (2109), nos indicam outras narrativas possíveis. O que alimentava o corpo?

O coletivo é retomado em variedade de formações e dinâmicas de tempo, espaço, fluência, que revelam elementos trazidos anteriormente em solos, duos e trios e acrescentam imagens simbólicas de uma sabedoria que é universal no individual.

No estúdio de dança o coletivo se reúne em uma diagonal e segue caminho em formação de "cardume" - a procissão surge para finalizar a cena. Cada integrante com movimentos singulares que sintetizam aquilo que os alimenta e alimentou no processo, lembrando Folias de Reis, Congados e/ou retirantes que se embrenham pelo Brasil afora em busca de melhor qualidade de vida.

Já no gramado escola/UFV, em movimento centrípeto e rápido, com variações de níveis e aceleração de mãos e braços, uma última ventania, como tempestade trazida por Oyá[11], agita e espalha o coletivo, congrega forças, revolve símbolos e costura tudo em um só corpo com movimento fluidos e acelerados até que uma queda interrompe o fluxo e a obra se fecha.

Exige-se um "estar em estado de personagem", um estado de presença que permite essa (des)organização, (des)construção do corpo porque o estado corporal que se impõe é o "ser-encarnado-no-mundo-com-outros-em-diálogo", como ressalta Merleau-Ponty (2006).

[11] Orixá - divindade da cultura afro-brasileira considerada a deusa das tempestades. Conhecida como a rainha transformadora da realidade.

Considerações finais

Bacupari foi uma obra artística em dança, que congregou vários aspectos importantes que busco desenvolver em meu percurso como docente-artista. Trouxe a possibilidade de encadear efetivamente a tríade ensino-pesquisa-extensão numa relação de retroalimentação essencial para elaboração cênica e seus procedimentos.

Neste sentido, explicita-se a metodologia em que a prática e a criação no/com o corpo são consideradas pesquisas qualitativas que não, necessariamente, tem, a priori, os procedimentos e percursos sistematicamente definidos, já que estes vão sendo descobertos no decorrer do processo criativo.

Neste percurso, observou-se que o processo criativo de Bacupari, permitiu uma relação interdisciplinar entre as culturas e conhecimentos populares e contemporâneos, entre linguagens artísticas em diálogo e a diversidade de corpos e experiências.

Estabeleceu-se uma troca de conhecimentos entre os artistas-pesquisadores-intérpretes e a comunidade assim como entre as linhas que costuram o ser artista, docente e pesquisador.

Com procedimentos que buscam o envolvimento pessoal, ancestral, histórico de cada um, possibilita-se a promoção das trocas de saberes, do reconhecimento de si no outro e do outro em si, a empatia, além de um processo criativo que pretendeu a não hierarquização de saberes.

Por fim, destaque-se a percepção de um processo artístico decolonial quando este aponta para o envolvimento e a elaboração de uma composição aberta em busca pela diversidade que pode revelar paradigmas contra-hegemônicos na relação com as culturas populares afro-ameríndias-brasileiras e latinas com a contemporaneidade e encontrar um “entrelugar” ao escavar o que está aí, mas foi soterrado pelo capitalismo, pela mídia, pela opressão, pela subalternização.

Referências bibliográficas

BRANDÃO, C. R. **Vocação De Criar: Anotações Sobre a Cultura e as Culturas Populares**. Cadernos de Pesquisa, v. 138, set./dez. 2009. Disponível em https://www.scielo.br/j/cp/a/Ffs6C5NZSw7hMkkhbFm6Pbc/abstract/?lang=pt Acesso em março de 2022.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8° edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FABRINI, V. **Prefácio e Des-prefácio**. in BRONDANI, J. A.,HADERCHPEK, R. C., ALMEIDA, S. V. (Orgs). Práticas Decoloniais nas artes da Cena. São Paulo: Giostri, 2020.

FERNANDES, C. **A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa**. Anais do VIII Congresso da Abrace, Belo Horizonte-MG/UFMG, 2014. Disponível em http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:DOq2I2_r99QJ:portalabrace.org/viiicongresso/resumos/mesas/A%2520Pr%25E1tica%2520como%2520Pesquisa%2520e%2520a%2520Abordagem%2520Som%25E1tico-Performativa.pdf&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Acesso em maio de 2022.

GOUVÊA, Raquel V. **A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação**. Campinas-SP, 2012 (doutorado). Disponível em https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNICAMP-30_4e547a4a82fec440148be38e67a5f1b4/Description Acesso em maio de 2022.

HENRIQUES, J. H. **Sua Excelência, o Bacupari**. E-book. 2016

MANCILLA, C.A.B. **Pela poética de uma Pedagogia do Sul: diálogos e reflexões em torno de uma filosofia da educação descolonial desde a Cultura Popular da Nossa América**. Tese (Doutorado) -Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Educação, 2014.

MATA, I. F. **Presentación: Investicreación Artística. Explicitación del conocimiento y el procedimiento artístico**. 2018. in PARGA. InvestiCreación artística: metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior, 2018 (versão preliminar). Disponível em http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:iLOoDgK2YzcJ:2018congressathens.cid-world.org/cloud/Mr.%2520Pablo%2520Parga_Mexico_22813/VERSI%25C3%2593N%2520RECIENTE%2520INVESTICREACI%25C3%2593N%2520ART%25C3%258DSTICA.pdf+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Acesso em maio de 2022.

PARGA, P. P. **InvestiCreación artística: metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior.** 2018 (versão preliminar).

Disponível em http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:iLOoDgK2YzcJ:2018congressathens.cid-world.org/cloud/Mr.%2520Pablo%2520Parga_Mexico_22813/VERSI%25C3%2593N%2520RECIENTE%2520INVESTICREACI%25C3%2593N%2520ART%25C3%258DSTICA.pdf+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br Acesso em maio de 2022.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia de Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RAMOS, J. S. **Prefácio: performatização das diásporas e práticas decoloniais**. In COSTA, D,. S. (org) Corpo e Diásporas performativas. Jundiaí(SP): Paco Editorial, 2019.

REWALD, R. **Caos: Dramaturgia.** São Paulo, Perspectiva; Fapesp, 2005.

ROCHA. **Jardim do Seu Neca: Inventário Botânico**. Editora: Polvilho Edições, 2015.

RODRIGUES, Graziela E. F. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: Processo de Formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Por uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências**. Revista Crítica de Ciências Sociais, 63, 2002 (237-280). Disponível em http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF. Acesso em março de 2022.

SANTOS, Inaycira Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: uma proposta de dança-arte-educação**. São Paulo: Terceira Margem, 2006

SILVA, R. L. **O corpo limiar e as encruzilhadas : a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea**. [Tese de doutorado] Pos graduação em Artes Cenicas - UNICAMP, 2010. Disponível em https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNICAMP-30_8db37014281ba25d1d9e94ce3dc0a893 Acesso em novembro de 2021.

SILVA, R. L. **Corpo Limiar e Encruzilhadas - processo de criação em dança**. Goiânia: Editora UFG, 2012.