



PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes
Mônica Fagundes Dantas
Andréa Moraes
Organização

PPGAC

PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

PESQUISA EM ARTES CÊNICAS EM TEMPOS DISTÓPICOS

Rupturas, distanciamentos e proximidades

Patrícia Fagundes
Mônica Fagundes Dantas
Andréa Moraes
Organizadoras

Dr. José Jackson Silva
Desenvolvedor da Capa

Fáisca Design Jr
Finalização da Capa

Textualiza Jr
Revisão de texto

Porto Alegre – RS, Brasil 2020



CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

P474 Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos: rupturas, distanciamentos e proximidades [livro eletrônico] / [organizado por] Patrícia Fagundes, Mônica Fagundes Dantas, Andréa Moraes. -- Porto Alegre: UFRGS, 2020.

Tipo de Suporte: Ebook


Formato Ebook: PDF

ISBN: 978-65-5973-024-7

1. Artes Cênicas. 2. Pesquisa. I. Fagundes, Patrícia. II. Dantas, Mônica Fagundes. III. Moraes, Andréa.

CDU 792:001.891

Elaborado por: Ana Cristina Griebler – CRB10/933



PESQUISA EM ARTES CÊNICAS A PARTIR DE HISTÓRIAS DE VIDA

Vera Lúcia Bertoni dos Santos¹

Guilherme Conrad²

Philippe França Philippsen³

Thiago Pirajira Conceição⁴

Luciano Correa Tavares⁵

Daniel Silva Aires⁶

¹ Professora Associada do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Líder do Grupo de Estudos em Teatro e Educação (GESTE) do CNPq. Doutora e Mestra em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

² Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS); Bacharel em Teatro (UFRGS); ator e bailarino.

³ Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS); Bacharel em Teatro (UFRGS); ator e músico.

⁴ Doutorando em Artes Cênicas (UFRGS). Mestre em Educação (UFRGS); Bacharel em Teatro (UFRGS); Membro do Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (GETEPE/CNPq); ator e diretor de teatro.

⁵ Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS); Bacharel em Biblioteconomia (UFRGS); bailarino, coreógrafo e diretor.

⁶ Doutorando e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS); Especialista em Dança (UFRGS); Bacharel em Artes Visuais (UFSM); bailarino, coreógrafo e diretor.


Este texto reúne narrativas produzidas a partir de uma proposta de qualificação acadêmica desenvolvida na disciplina intitulada Seminário Avançado em Artes Cênicas, do Curso de Doutorado em Artes Cênicas do PPGAC/UFRGS, por um grupo de seis pesquisadores: cinco estudantes, autores dos escritos e dos depoimentos em vídeo que os acompanham; e a professora da disciplina, responsável pela organização e introdução do texto.

A proposta em questão realizou-se no primeiro semestre letivo de 2020, desenvolvido excepcionalmente na modalidade de Ensino Remoto Emergencial, ou seja: com o Plano de Ensino da disciplina adaptado e suas unidades processadas de forma síncrona (em plataformas virtuais de videoconferência) e assíncrona (por envios e postagens de textos e vídeos).

Oferecida como componente curricular obrigatório à integralização dos créditos do Curso, a disciplina tinha por objetivo estimular os doutorandos a refletir sobre os seus objetos de pesquisa de forma criteriosa e cooperativa, a partir de uma proposta pedagógica subsidiada por diferentes referenciais teórico-metodológicos e mediada por relatos e debates.

No início desse atípico semestre, ocorrido em meio aos avanços da pandemia do Covid-19, o envolvimento dos alunos e da professora com a disciplina parecia significar um desafio a mais nos seus cotidianos impactados pelas medidas de distanciamento social e suas decorrências na vida de cada um, mas logo se revelou uma possibilidade terapêutica, de reativação do convívio, ainda que virtual, e retomada de uma rotina de trabalho em torno das pesquisas em andamento. Alheios às presenças corpóreas uns dos outros, convivendo num “aqui e agora” ilusório, intermediado por telas, os integrantes do grupo propuseram-se a assumir conjuntamente a responsabilidade por fazer a disciplina acontecer, travando uma relação de parceria e uma intensa troca de conhecimentos.

Como atividade síncrona introdutória ao trabalho pedagógico, os doutorandos foram solicitados a narrar suas trajetórias pessoais e profissionais, buscando destacar experiências fundantes dos seus interesses referentes aos campos de conhecimento e atuação nos quais as suas pesquisas se inserem, na perspectiva de identificar relações entre suas vivências e os projetos em andamento. Por possibilitarem um contato aproximado entre os participantes, as narrativas foram acolhidas pelo grupo de forma muito especial, o que favoreceu a relação de intimidade e confiança entre eles, mesmo entre aqueles que já se conheciam previamente. Dessa atividade desdobrou-se uma segunda proposta, realizada de forma assíncrona, que consistiu na recriação das narrativas por meio da produção de vídeos. O objetivo era oportunizar aos pesquisadores um ou-



tro tipo de composição sobre as suas trajetórias, no qual coubessem imagens, ilustrações, sonoridades, movimentos, objetos e corpos em espaços e tempos diversos, dentre outros recursos favoráveis à expressão do seu conteúdo.

No prazo de duas semanas as videonarrativas foram produzidas e compartilhadas no grupo através da rede social *YouTube* (em *links* de acesso restrito), o que propiciou que fossem apreciadas individualmente e avaliadas no coletivo, num debate norteado por critérios objetivos, tais como: o conteúdo e os elementos da narrativa em relação à proposta, a qualidade técnica (som e imagem) do trabalho e o limite de tempo de duração (cinco minutos) do vídeo. A ideia de desenvolver uma produção conjunta, que reunisse e compartilhasse mais amplamente as narrativas em vídeo, foi lançada nesse debate, no qual os participantes puderam trocar impressões sobre as videonarrativas e agregar sugestões de aprimoramento para uma segunda versão.

Concomitantemente ao trabalho com as narrativas iniciou-se um seminário envolvendo leituras de textos referentes a aspectos metodológicos da pesquisa, especialmente no campo das Artes, que, refletidos de forma articulada aos objetos das investigações individuais dos participantes, forneceram a base para a elaboração de resumos estendidos das investigações em andamento. A escrita desses resumos partiu de um roteiro estabelecido previamente, envolvendo aspectos como: a contextualização da pesquisa (considerando os campos que articula); a justificativa para a sua realização; a formulação do problema ou questão da pesquisa; os objetivos, geral e específicos, do trabalho; a(s) teoria(s) de referência e seus conceitos-chave; e os procedimentos metodológicos a serem adotados. O processo de elaboração foi acompanhado de forma sistemática e individualizada pela professora, com envios e retornos dos textos (por *e-mail*), com sugestões e ajustes até as versões finais, refletindo-se nos escritos aqui reunidos.

Dentre os diversos referenciais teóricos que subsidiaram as reflexões da disciplina, destaca-se o artigo intitulado *A transformação de si a partir da narração de histórias de vida*, da socióloga e antropóloga Marie-Christine Josso (2007), cuja abordagem é especialmente relacionada ao processo de conhecimento individual e social vivenciado pelo grupo. Situadas no âmbito da chamada Educação Continuada, as pesquisas de Josso (2007, p. 414) acerca dos processos de formação pessoal e profissional “ao longo da vida” desenvolvem-se “na perspectiva de evidenciar e questionar as heranças, a continuidade e a ruptura, os projetos de vida, os múltiplos recursos ligados às aquisições de experiência”, com vistas a “estabelecer a medida das mutações sociais e culturais nas vidas singulares e relacioná-las com a evolução dos contextos de vida profissional e social”.

Fundamentadas no trabalho de Josso, as narrativas escritas e videográficas que

integram este texto realizam-se na perspectiva de propiciar aos seus autores refletir sobre as suas trajetórias pessoais, acadêmicas e profissionais, evidenciar eventos marcantes relacionados às origens das suas curiosidades investigativas e estabelecer relações de proximidade, continuidade, afastamento ou ruptura entre suas experiências formativas e os atuais objetos de pesquisa, no sentido da progressiva tomada de consciência e atualização dos seus propósitos individuais e coletivos.


“De cabeça para baixo” é a expressão utilizada por Guilherme Conrad para caracterizar a situação inusitada causada pela pandemia e suas medidas de contenção, que impõem o confinamento dos corpos, inviabilizando trocas sensíveis entre eles, e também para se referir ao que ele chama de “movimento acrobático de inversão”, objeto da pesquisa teórico-prática que ele desenvolve no campo da Antropologia Teatral, com foco nas técnicas corporais e no comportamento extracotidiano do *ator-bailarino*.

A segunda narrativa, da autoria de Philippe França Philippsen, é pontuada por perguntas norteadoras da sua trajetória como pesquisador no campo da arte, identificadas a diferentes atividades artísticas e interesses investigativos. Desse percurso ele destaca experiências formativas artísticas e acadêmicas filiadas à Etnocologia, ao trabalho de Jacques Lecoq e ao Grupo Cerco, das quais se originam as questões que o acompanham na pesquisa atual, que envolve um aspecto específico do trabalho atoral com máscara, tal seja, a “triangulação teatral”, que é compreendida no seu estudo de forma articulada aos conceitos de “artificalização” e “atenção conjunta”, da área da psicologia.

A terceira narrativa, apresentada por Thiago Pirajira Conceição, reflete sobre os conceitos de afrofuturismo e ancestralidades negras evidenciando suas relações com questões estéticas e éticas constituídas ao longo da sua trajetória pessoal e profissional a partir de vivências junto a expressões culturais negras, como as religiões de matriz africana e o carnaval negro de Porto Alegre (RS). Tais conceitos e experiências constituem a base de uma pesquisa acerca do coletivo Pretagô⁷, cujo trabalho cênico é compreendido pelo autor como exemplo de proposta pautada no protagonismo dos corpos negros, na produção de vida e na criação de futuros possíveis às existências negras.

Também articulada a discursos e práticas envolvendo ancestralidades negras, a quarta narrativa compreende uma investigação no campo da dança. A reflexão do seu autor, Luciano Correa Tavares, tem como ponto de partida experiências marcantes da sua trajetória pessoal e profissional, que evidenciam relações com a corporeidade do bailarino, processadas ao longo da vida através de atividades lúdicas, esportivas e artísticas, e com a identidade negra, assumida a partir de vivências comuns a indivíduos

⁷ Criado em 2014, por jovens artistas negras e negros, estudantes do Curso de Teatro da UFRGS, o grupo é um dos coletivos profissionais da nova geração da cena teatral do RS. Mais informações em www.facebook.com/grupopretago e www.youtube.com/grupopretago.



negros numa sociedade racista e preconceituosa. A meta da sua pesquisa é evidenciar a representatividade de corpos fora dos espaços hegemônicos de poder, com vistas a questionar modelos estereotipados de homem negro, convencionados por uma sociedade estruturalmente racista e machista.

A narrativa que finaliza o texto, da autoria de Daniel Silva Aires, também se localiza no campo da dança, na interface com as artes visuais. Num terreno híbrido entre a arte e o design, a pesquisa envolve a criação em dança articulada ao seu registro, através de objetos escultóricos em duas e três dimensões. A sua perspectiva é desenvolver uma “outra materialidade” em dança, de natureza *hipercoreográfica*, na qual a presença do performer, a virtualização do corpo e a sua materialização em objetos escultóricos são ativadas necessariamente pela presença física do espectador/observador.

A diversidade e pluralidade de experiências, temáticas, teorias, posicionamentos e abordagens no campo das Artes Cênicas reveladas nas histórias de vida desses pesquisadores, por meio de narrativas escritas e depoimentos em vídeo (disponíveis em *links*, nas notas de rodapé), possibilitam estimar a riqueza e a relevância das pesquisas que atualmente se desenvolvem no PPGAC da UFRGS.

De cabeça para baixo: acrobacias da memória⁸

Como realizar uma pesquisa preponderantemente prática no campo das Artes Cênicas em tempos de isolamento social? De que forma dar seguimento a uma investigação sobre o corpo acrobático quando ele se afasta gradualmente dessa natureza? Num tempo pandêmico, em que o corpo se encontra cada vez mais confinado, reduzido, reto, duro, quadrado, mecânico, privado de espaços e tempos de experimentação e troca, o olhar sobre o movimento acrobático volta-se ao passado, entrega-se ao exercício das “acrobacias da memória”. Curiosamente, escrevo este texto no lugar de onde emergem as primeiras nostalgias da minha “*identidade evolutiva*” (Josso, 2007) referente ao corpo em movimento: a casa dos meus avós, onde vivencio esta situação mundial, “de cabeça pra baixo”.

Quando criança, nas brincadeiras no pátio da casa dos meus avós, eu comecei a realizar movimentos acrobáticos de forma autônoma. As cambalhotas, estrelinhas e bananeiras, consideradas travessuras por um olhar mais adulto e conveniente, estavam associadas a um estado lúdico, à criatividade dos jogos infantis, à superação de limites, à sensação de realização, à busca da novidade, do desconhecido, do desafio e da liberdade (Pizani; Barbosa-Rinaldi, 2010). Mais tarde, já na adolescência, esse prazer pelas atividades acrobáticas me levou a procurar um conhecimento técnico: ingressei na

⁸ Por Guilherme Conrad; videonarrativa disponível em: https://youtu.be/WaMx7_fhX6M


equipe de Ginástica Artística e de Trampolim do meu colégio, onde o meu corpo e seus movimentos foram sendo formatados às normas técnicas específicas dessas modalidades esportivas. Paralelamente, explorava a expressão corporal no clube de Teatro, o que me motivou minha escolha universitária.

No decorrer da formação em Teatro, ingressei no grupo de pesquisa de Iniciação Científica *As técnicas corporais do gaúcho e sua relação com a performance do ator-bailarino*, orientada pela professora Inês Alcaraz Marocco. Visando o desenvolvimento da presença física do ator, o sistema de treinamento era composto por variadas técnicas teatrais, incluindo as acrobacias. Assim, iniciei minhas investigações acerca do papel desta prática especificamente para o ator, cujas reflexões constituem a base dos meus trabalhos finais da Graduação e do Mestrado e, atualmente, da pesquisa Doutorado, ambos pelo PPGAC da UFRGS, sob orientação de Marocco.

Inserida no vasto campo da Antropologia Teatral, a minha tese traz como questão principal o estudo do comportamento extracotidiano do ator-bailarino (Barba, 1994) numa situação de representação com a presença de um movimento acrobático de inversão. O “comportamento extracotidiano” refere-se às formas de agir de um corpo “posto-em-forma” através de uma técnica codificada e tradicional que modela “a presença física e mental do ator segundo princípios diferentes daqueles que governam a vida cotidiana” (Barba, 1994, p.23). O *ator-bailarino* é aquele que age numa situação de representação organizada de acordo com esse comportamento, que se encontra “na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas. Por isso, lendo a palavra ‘ator’, deve-se entender ‘ator e bailarino’, seja mulher ou homem; e ao ler ‘teatro’ deve-se entender ‘teatro e dança’” (Barba, 1994, p. 23). O movimento acrobático de inversão diz respeito a uma variação postural em determinado espaço-tempo, que transita ou resulta na inversão do corpo.

A partir da noção de *técnicas corporais*, ou seja, as maneiras pelas quais os seres humanos “de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se dos seus corpos” (Mauss, 1936, p. 401), a tese investiga, em primeira instância, as técnicas corporais *de inversão* compartilhadas por práticas do corpo e expressões culturais de lugares e épocas distintas. Essa pluralidade de manifestações (sejam elas artísticas, esportivas ou ritualísticas) executadas por um *performer* (seja ele ator, bailarino, artista circense, atleta, capoeirista, *skatista*, xamã, dentre outros), são ainda articuladas a conceitos como “práticas corporais” (Silva, 2014) e “performance” (Schechner, 2004, 2013).

Tendo por base as reflexões produzidas na análise inicial, a investigação problematiza a sujeição do movimento acrobático a um acontecimento a ser contemplado por um público, a partir do conceito de “espetacularidade” (Pradier, 1995). A pesquisa então



transita do geral ao específico: a partir dos estudos socioculturais dos princípios das técnicas corporais de inversão, geradoras de espetacularidade para quem vê (espectador) e extracotidianeidade para aquele que realiza (ator), reflete acerca da utilização do movimento acrobático como um código expressivo que provoca mudanças perceptivas na ação teatral (narrativa). A dimensão acrobática está, portanto, justificada pelo drama, constituindo assim a noção de *acrobacia dramática*:

Quando Pantalone, raivoso, dá um salto mortal para trás, o público não deve dizer: “Que belo salto mortal!”, mas “Que raiva!”. Para chegar a um tal nível de comprometimento físico e justificar tal gesto, é preciso uma carga emotiva extraordinária e, ao mesmo tempo, um perfeito *savoir-faire*⁹ técnico de salto mortal (Lecoq, 2010, p. 177).

O estudo do movimento acrobático permite refletir sobre um estado psicofísico do ator-bailarino relacionado à agilidade, força, flexibilidade e equilíbrio, mas também a questões poéticas e por vezes ocultas, tais como, os limites do corpo, o risco, a perícia, a coragem, a astúcia, a destreza, a reviravolta, a peripécia, a surpresa, a criatividade, a mágica e a imaginação.

A pergunta que hoje trago comigo¹⁰

Costumo dizer que a jornada de um pesquisador é como “andar por aí com uma pergunta debaixo do braço”. A pergunta que trago comigo, como norteadora do meu percurso no Doutorado em Artes Cênicas da UFRGS, foi formulada assim que me despedi de outra pergunta, que me acompanhou na trajetória do mestrado na mesma instituição: “Onde há ritmo no trabalho do ator?” Aquele questionamento, formulado em função do desejo de aprofundar as relações entre Música e Teatro, motivou os meus fazeres de ator e de músico durante algum tempo, tendo como resposta reflexões e *insights* sobre as relações entre os dois campos artísticos, sobre suas convergências e divergências, além de novas perguntas.

Durante a investigação do mestrado, tomei conhecimento dos estudos da pesquisadora estadunidense Ellen Dissanayake (2014), referentes à presença de elementos da musicalidade comunicativa operantes precocemente, desde as primeiras interações entre mãe e bebê, e que são compreendidos pela autora como predisposições evolutivamente selecionadas para essa proto-musicalidade. Para além do campo da Música, Dissanayake apresenta a hipótese de que os mecanismos de interação pré-linguísticos entre mãe e bebê constituem rudimentos de ferramentas artísticas que passam por um processo de elaboração denominado “artificação”.

Ao relacionar estudos referentes ao fazer artístico a teorias acerca do desen-

¹⁰ Por Philippe França Philippsen; videonarrativa disponível em: <https://youtu.be/crc7oi43GGQ>


volvimento humano, da cognição e dos processos de elaboração dos comportamentos cotidianos em comportamentos extracotidianos, observei que a hipótese da artificação proposta por Dissanayake alinha-se, de certa forma, à perspectiva da Etnocenologia (Pradier, 1999), disciplina que estuda o comportamento espetacular humano, organizado a partir de uma abordagem interdisciplinar, lançando mão de aparatos teóricos de áreas como a Etologia, a Antropologia, a Neurociência, além da Etnomusicologia, da Antropologia Teatral e dos Estudos da Performance.

Minha filiação à Etnocenologia remonta experiências discentes e de iniciação científica no Curso de Bacharelado em Teatro da UFRGS e como ator do Grupo Cerco, ambas sob orientação da pesquisadora e diretora de teatro Inês Marocco, que culminaram na minha pesquisa de mestrado, também orientada por Marocco, na qual analisei a presença do ritmo nos exercícios oriundos do Sistema Pedagógico de Jacques Lecoq, utilizados no trabalho pré-expressivo do Grupo Cerco, no espetáculo *O Sobrado* (2008).

O trabalho investigativo a partir de referenciais do campo do Teatro numa perspectiva multidisciplinar fundamentou as minhas respostas às perguntas sobre o ritmo no trabalho do ator, entretanto, após finalizar o mestrado, percebi que algumas perguntas pareciam insistir em seguir comigo “por aí”, ainda que ressignificadas. Não mais situadas no domínio da musicalidade, pois diziam respeito exclusivamente ao fazer teatral, especificamente ao trabalho atoral com máscaras, minhas indagações passaram a abarcar o processo de artificação, o que me motivou a transitar também na área da Psicologia do desenvolvimento.

O estudo mais detido dessas relações levou-me a formular a hipótese de que as ferramentas do fazer teatral também podem ser entendidas como elaborações de mecanismos dessa comunicação pré-verbal entre mãe e bebê. Assim, na pesquisa de doutorado em Artes Cênicas da UFRGS, também orientada por Marocco, decidi debruçar-me sobre as práticas artístico-pedagógicas de filiação *lecoquiana*, mais uma vez, a partir da perspectiva da Etnocenologia, tensionando a hipótese da artificação de Dissanayake. Desta vez, a prática em foco é o trabalho atoral com máscara, e o objeto específico do estudo é a chamada “triangulação”. A partir da minha experiência prática como ator no treinamento com máscara, vivenciada conforme os ensinamentos de Lecoq, sob orientação e direção de Marocco e articulada a estudos teóricos multidisciplinares, envolvendo referenciais da Etnocenologia e da Psicologia, busco refletir sobre as relações entre os processos de triangulação teatral, atenção conjunta e artificação.

O termo “triangulação” é muito usual no vocabulário prático das Artes Cênicas, mas a sua noção é pouco explorada teoricamente. Carente de uma conceituação mais precisa, arrisco defini-la como um “mecanismo”, aparentemente simples, do ator, que,



em meio à ação cênica, dirige um olhar de cumplicidade ao espectador, em relação a algo ou alguém: uma espécie de “comentário velado”, sutil, pontual, que instaura uma comunicação não verbal, mas carregada de sentido para ambos. Já a noção de “atenção conjunta” (Tomasello, 2008) situa-se no campo da psicologia do desenvolvimento humano, e refere-se a habilidades cognitivas relacionais adquiridas nos primeiros dois anos de vida, principalmente a partir dos seis meses de idade, que consistem, resumidamente, na coordenação da atenção de dois indivíduos em relação ao mesmo objeto, que, mediante a troca de olhares, evidencia a consciência da atenção de ambos sobre o objeto.

Considerando, então, que a triangulação consiste na troca de olhares entre ator e público em situação extracotidiana, e que a atenção conjunta constitui uma das interações pré-verbais entre mãe e bebê, envolvendo a troca de olhares em situação cotidiana, trago a pergunta que atualmente me acompanha: a triangulação teatral no trabalho atoral com máscara pode ser compreendida como artificação da atenção conjunta?

Afrofuturismo: ancestralidade, histórias de vida e futuros possíveis¹¹

Dizem que, durante muito tempo, escravos africanos nas Américas desenhavam no casco de tartarugas marinhas e nas plumagens dos pássaros cosmogramas de suas culturas de origem, para comunicar aos ancestrais, que repousavam em África, seus lugares de desterro nas longínquas paisagens americanas (Martins, 2002, p.69).

Nesta breve escrita são apresentados alguns apontamentos teóricos sobre o desenvolvimento de uma pesquisa de doutorado em Artes Cênicas, que trata dos processos de criação do coletivo Pretagô sob o ponto de vista do afrofuturismo. Tal conceito, cunhado nos Estados Unidos, no início da década de 1990, fundamentou criações artísticas que exploravam futuros possíveis para as populações negras a partir da literatura (ficção científica e ficção especulativa), alinhadas ao contexto da tecnocultura do século XX (Dery, 1994). Desde então, o conceito vem sendo reconfigurado, explorando sua complexidade e ampliando o debate sobre suas múltiplas acepções relacionadas às demais áreas artísticas e aos territórios africanos e da diáspora mundial (Eshun, 1998).

O tema “afrofuturismo” relaciona-se intimamente à trajetória do autor, na qual as estéticas e éticas negras revelam um artista pesquisador que se constitui a partir de vivências junto a expressões culturais negras. As religiões de matriz africana e os carnavais negros de Porto Alegre, vivenciados desde a infância, tornaram-se as bases da sua formação cultural. O carnaval, compreendido como experiência cosmogônica negra

¹¹ Por Thiago Pirajira Conceição; videonarrativa disponível em: <https://youtu.be/NQKKZuGxcjg>

(Conceição, 2019), para além da fruição, conota um lócus de consciência sobre o tempo e presença dessas existências, apontando caminhos de conexão com o passado, o presente e o futuro, entrelaçados pelo autor no seu percurso cênico.

As histórias de vida e de arte produzidas pelo grupo Pretagô carregam em seus processos conexões com um passado que pode ser tomado como ancestralidade (Martins, 2002). Para além de uma dimensão linear, aristotélica e ocidental, a ancestralidade pode ser compreendida como um conjunto de valores, símbolos, éticas e performances negras, que rompem o tempo comum e se fazem fundamento para processos do tempo presente. Podem assim dialogar com uma das proposições do afrofuturismo, que o toma como “uma reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleta de críticas culturais [...], uma intersecção entre a imaginação, a tecnologia, o futuro e a liberação” (Womack, 2015, p. 30). Deste modo, também é possível compreender a ancestralidade negra como performance, na medida em que as condutas de um passado se revisitam e atualizam-se como um pretérito contínuo (Martins, 2003a, 2003b).

As obras do grupo Pretagô, que são elaboradas a partir de dramaturgias e textos próprios, têm em suas criações as histórias coletivas e individuais de seus integrantes, permeadas pela junção das experiências, nas quais se dilatam as proximidades e deflagram-se as diferenças, amalgamadas nas possibilidades de desdobramento do que é vivido para a cena, ou não distante, do que é encenado, para a vida.

As narrativas de seus espetáculos trazem à cena não apenas o protagonismo dos corpos negros, mas condicionam, no próprio ato cênico, a criação de futuros possíveis que, pautados pela produção de vida, assentam uma contranarrativa aos discursos que o racismo imprime às existências negras. Elementos da ancestralidade, tais como, religiosidade, tecnologias do corpo, canções, danças, histórias de vidas de antepassados, dentre outros, operam como disparadores dos processos de criação do grupo e constituem as linguagens dos espetáculos, juntamente com proposições e invenções imaginadas sobre o futuro. Com efeito, essas interferências na criação do fazer coletivo – confluência do eu e do nós (Evaristo, 2016), reformulam-se e tornam-se, elas mesmas, formas de autorreflexão, ou seja, possibilitam “pensar as facetas existenciais da identidade através de uma abordagem multirreferencial que integra os diferentes registros do pensar humano” (Josso, 2007, p. 416).

Se o afrofuturismo carrega, em suas múltiplas definições, o consenso de que a busca por futuros positivos para as experiências negras é um caminho, a ancestralidade, manancial dos repertórios atualizados no presente, pode ser ela mesma uma fonte vital para que sejam retomados os conhecimentos na construção artística, tornando as práticas dos processos de criação do grupo Pretagô uma experiência temporal, ampla e múltipla.

Narrativas de práticas corporais dadas pelas experiências em dança: busca de ancestralidade de um corpo diaspórico¹²

A proposta de dissertar sobre as origens das minhas curiosidades investigativas sobre as relações entre dança e ancestralidade negra implica um movimento da memória: demanda lembrar, escolher e narrar acontecimentos, experiências, vivências, descobertas, aprendizados e rupturas que possibilitaram a chegada ao momento presente. “A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e ao processo de visão mapeada pelo olhar, aprendido como janela do conhecimento” (Martins, 2003, p. 64).

Compreendendo a narrativa memorial como reinvenção de si, observo, na minha trajetória pessoal, que o processo de criação em dança constitui-se como busca por respostas sobre ancestralidade. Alguns vestígios dessa busca estão no meu próprio corpo, como definidores da sua existência, como condição primeira das relações que estabeleço.

Minhas vivências da infância estiveram sempre muito relacionadas às atividades corporais: brincadeiras que envolviam saltar obstáculos feitos de gravetos, correr, subir em árvores, rastejar pelo chão e tantas outras formas de mover e explorar as possibilidades do corpo. O campinho de futebol rodeado por eucaliptos, onde essas brincadeiras aconteciam, configurava-se num lugar educativo não formal de aprendizagem prática da corporeidade; e o objetivo que guiava as minhas atividades não era a obtenção de uma técnica ou disciplina, mas o prazer do movimento, do jogo e da experimentação. Já a constituição e a percepção de um trabalho corporal sistematizado foram possibilitadas mais adiante, aos 12 anos de idade, na interação com a Ginástica Olímpica, modalidade esportiva que me foi apresentada pelo meu irmão, com quem, no decorrer da infância, estabeleci uma relação de espelhamento. Josso (2007, p. 430) refere-se ao “ser de ação corporal” como uma “dimensão de nosso ser-no-mundo, que permite tornar tangíveis com mais evidência as formas de laços e de realizações que ele envolve”.

A transição do esporte para a dança ocorreu por volta dos 14 de idade: como consequência do interesse crescente pelo trabalho corporal e pela busca da perfeição dos movimentos, passei a frequentar aulas de *Ballet Clássico*. O desenvolvimento de uma carreira sólida como bailarino foi possibilitado em grande parte pelas minhas buscas pessoais, mas também pelo acesso facilitado a ensinamentos e lugares de formação.

¹² Por Luciano Correa Tavares; videonarrativa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u35Vfr-mgG40>

Num tempo de expressiva disparidade entre a quantidade de meninas e meninos, cuja presença era inconstante no universo da dança, era comum a concessão de bolsas de estudos como forma de incentivo à formação dos jovens bailarinos.


Na minha trajetória pessoal e profissional, a relação com a cor da minha pele foi se construindo aos poucos, e um lugar marcante dessa construção foi a sala de aula, onde, além de mim, havia somente um aluno negro. Já a consciência dessa relação identitária processou-se na interação com diversas situações comuns a indivíduos negros numa sociedade racista como a nossa. O constrangimento do menino negro, que se sente vigiado ao entrar no supermercado usando touca, ou boné, a frustração do bailarino negro, a quem não cabe determinados papéis, por não possuir o corpo desejado, o horror do jovem negro, rendido contra o muro e revistado por policiais numa abordagem dita “de rotina”, são trazidos aqui como sentimentos constitutivos do homem negro que sou, que sente na pele o preconceito, a discriminação e a criminalização das pessoas negras.

Meu primeiro contato com homens negros em cena foi no espetáculo *Asé Zumbi* (1995), do qual participei junto com os bailarinos Aldair Rodrigues, João Filho, Tonny Marques e Robson Duarte. Esse espetáculo, que homenageava os 300 anos de Zumbi dos Palmares e narrava parte da história do negro no período de escravidão no Brasil colonial, constituiu o meu primeiro encontro com uma narrativa diaspórica.

No ano seguinte (1996) iniciei meus estudos em Dança Moderna e Dança Contemporânea, com a professora e coreógrafa Eva Schul¹³, o que me possibilitou uma crescente autonomia nos processos de criação. A partir daí, integrei algumas companhias de dança de Porto Alegre e participei de diversos espetáculos, encontros e festivais de dança, angariando experiências significativas ao meu currículo. Um acontecimento marcante da minha trajetória foi a conquista da segunda colocação no *9º Festival Internacional de Dança de Paris* (2000), em parceria com a bailarina Andrea Spolaor, que me motivou a desenvolver carreira fora do Brasil. Na temporada de um ano vivida na Europa, atuei em importantes companhias de dança, tais como o *Ballet Clássico de Madri* (Espanha) e a Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo (Lisboa, Portugal), o que significou uma sensível ampliação da minha experiência pessoal e profissional. “Aprendizagens instrumentais reúnem os processos e os procedimentos em todos os domínios da vida prática em uma dada cultura e em um dado momento histórico” (Josso, 2007, p. 422).

No retorno a Porto Alegre, em 2001, passei a integrar duas companhias independentes, a *Ânima Cia. de Dança* e a *Eduardo Severino Cia. de Dança*, e participei do projeto *Usina das Artes*, que se revelou um celeiro de criação e difusão da dança em âmbito local, regional e nacional. No ano de 2009, quando ingressei no Curso de Bacharelado

¹³ Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/94458l>. Acesso em 8 set. 2020.



em Biblioteconomia da UFRGS, o meu interesse pela dança foi redirecionado, passando a assumir novos contornos, até culminar no meu Trabalho de Conclusão do Curso (2014), referente a uma pesquisa sobre as fontes de informação utilizadas para criar o espetáculo *Bundaflor, Bundamor*, da Eduardo Severino Cia. de Dança, sob a perspectiva da Crítica Genética.

Realizado na sequência, o mestrado em Artes Cênicas (2015 a 2017) na UFRGS, sob orientação da professora Suzane Weber da Silva, envolveu a análise gestual e poética dos espetáculos *IN/Compatível?* e *Tempostepegoquedelícia*, ambos da Eduardo Severino Cia. de Dança. Para além da apropriação conceitual no campo da dança, o processo do mestrado significou a perspectiva de ruptura com o padrão normativo de masculinidade, ou seja, de um corpo negro masculino que dança. É dessa ruptura que se origina o meu interesse de pesquisa no campo da dança, desdobrado na criação do solo *Rito* (2017), que celebra o encontro de duas masculinidades: uma brasileira e outra nigeriana, representada pelo percussionista Ilú Akin. Esse solo alimentou o desejo de investigar o que denomino “masculinidades negras na dança” – no fundo, um desejo de saber sobre minhas origens.

Considerando que as minhas referências artísticas e escolares são preponderantemente eurocêntricas, pergunto: como compreender o legado afro? Como me entender na minha cor, no meu corpo diaspórico? Na busca de reflexão sobre essas questões, idealizei a mostra *Masculinidades Negras na Dança*, realizada no ano de 2018, com o objetivo de evidenciar a representatividade daqueles corpos fora dos espaços hegemônicos de poder. Para a mostra, criei um solo para mim, intitulado *Partituras Voodoo* e dirigi o solo *Kyrah Katrina*, para o bailarino Marcos Chagas. A efervescência de pensamentos, saberes, trocas e questões daquele encontro foi um disparador para alçar um voo maior: a pesquisa de doutorado, que parte de um olhar sobre a minha própria trajetória, um bailarino negro brasileiro, compreendendo a minha experiência profissional no campo da dança como uma ruptura de paradigmas.

Na perspectiva de refletir sobre as masculinidades negras no âmbito específico da dança, a pesquisa conta com a colaboração de outros cinco bailarinos negros brasileiros, cujas trajetórias também são marcadas pela ruptura de paradigmas. São eles: Rubens Barbot, Rui Moreira, Rubens Oliveira, Luiz de Abreu e Jackson Conceição. Os dados acerca das trajetórias desses colaboradores serão produzidos mediante entrevistas narrativas; as análises levarão em conta aspectos geracionais dos processos de formação das suas identidades (bem como seus processos criativos e históricos, compreendidos a partir de teóricos dos campos da memória e ancestralidade negra), das masculinidades, das masculinidades na dança, das danças negras, da negritude, da identidade, entre outros.

Durante suas trajetórias artísticas e sociais, de que modo os bailarinos negros revelam questões advindas de gênero e do racismo? Apesar das barreiras sociais por conta de gênero e raça, de que modo esses bailarinos tornaram-se reconhecidos e referências no campo da dança? O que é um corpo diaspórico? A dança é um lugar de encontro com a ancestralidade negra? Pode a dança favorecer um espaço de arte para as masculinidades negras? Essas são algumas questões a serem abarcadas pelo estudo, através do qual pretendo contribuir para a construção de identidades artísticas negras no contexto brasileiro e para além dele, numa perspectiva de ruptura do padrão hegemônico conferido à masculinidade negra, bem como da visão estereotipada de homem negro, convencionalizada por uma sociedade estruturalmente racista e machista.


Choreobox: outra materialidade de dança¹⁴

Na minha experiência profissional e acadêmica, tenho buscado estabelecer algumas relações entre fazeres e campos do saber em Artes, Visuais e Cênicas, tendo a dança como amálgama de um percurso que ultrapassa duas décadas. No cerne dessas linhas está o corpo, e com ele suas *autoquestões* sobre o andamento no córrego do tempo, do performado, do dançado, do vivido. Em algum momento dessa trajetória percebi que o corpo é portador de seus registros, seus mapas, seus históricos, suas tecnologias, e que as memórias precisam de atenção, de algum cuidado que enreda o si mesmo e o mundo. Vendo a mim mesmo desperto para as imagens das danças que dançava, projetei, distorci algumas possibilidades e pensei: o que resta do tempo e do espaço depois do gesto final?

Nesse caminho de produções de sentidos e formatividades acadêmicos e extra-acadêmicos, tendo construído alguns discursos sobre o corpo e sua virtualização na criação em videodança, que se refletem nas elaborações da minha Dissertação de Mestrado, defendida em 2018, no PPGAC/UFGRS, sob orientação da professora Mônica Fagundes Dantas, ingresso no Curso de Doutorado com o desejo de dar a ver os rastros do movimento dançado, materializando alguma coisa daquilo da dança que é da ordem do efêmero, seu movimento.

O projeto de pesquisa atual, também realizado em parceria com Dantas, parte da necessidade de percorrer por arquivos digitais de dança de duas e três dimensões, que possibilitam propor algum corpo que retorna de sua virtualização ao material, neste caso, o corpo da escultura, num procedimento que denomino *Choreobox*, com vistas a uma

¹⁴ Por Daniel Silva Aires; videonarrativa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jHqko=-Y-NyY&t=6s>



proposição hipercoreográfica de dança. Tenho utilizado esse termo na pesquisa para definir as visualidades e as características dos arquivos digitais de dança que se ligam a um objeto escultórico, tornando possível sua visualização a partir de sua conectividade.

Essas esculturas em impressão 3D são engendradas pelo uso de tecnologias de captura de movimento, animação de dados e concepção da conectividade das esculturas através de *QR Codes*. O processo de criação de *Choreobox* compreende uma série de coisas: a coisa coreográfica, a coisa registro 3D, a coisa registro 2D e a coisa escultórica. A coisa que amarra e completa a poética do objeto escultórico e sua conectividade ao vídeo na *internet* é o *QR Code*, que, por sua vez, além de constituir um elemento compositivo da escultura, é o ponto que permite a interatividade de *Choreobox*, a partir do qual se ancora a discussão do hipercoreográfico como ponto de presença que ativa a percepção do todo que o compõe.

Além da descrição dos procedimentos dessa criação, que se reflete do objetivo principal do estudo, faz-se a fundamentação teórica do processo em torno da criação, da memória e dos arquivos digitais em Dança, tramando-os a partir do conceito de “efeito arquivo” (Costa, 2009, 20014; Freire, 2006). A partir da hibridação arte/design e de um primeiro levantamento de estado da arte, chego a seguinte questão: qual é a potência de *Choreobox* como dimensão poética dos arquivos de dança com e a partir da relação dança-tecnologia, naquilo que suscita enquanto apreciação e debate sobre a memória em Dança e seus arquivos digitais?

A busca por pistas e respostas a essa questão parte de uma inspiração teórico-metodológica de tese-criação (Fortin; Gosselin, 2014), e desenvolve-se, de forma mais específica, na observação de cada fase do processo de criação, abrangendo captura de movimentos e arquivos digitais de dança (Auslander, 2006; Dantas, 2019; Whatley, 2014), animação de dados e impressão 3D (Blades, 2015; Delahunta; Jenett, 2017; Hoskins, 2018).

Localizada num contexto híbrido e transdisciplinar entre as áreas de Dança, Design e Artes Visuais, a pesquisa justifica-se pela necessidade da criação de categorias de análise referentes ao próprio objeto hipercoreográfico, almejando contribuir com os estudos e debates no campo das Artes Cênicas.

Compactuando com as chamadas poéticas de arquivo, que se diferem de um acervo de dança ou de uma biblioteca de movimentos, compreendo essas esculturas como pontos de presença. Ou seja, os registros de dança bidimensionais e tridimensionais, que através de seus rastros compõem as esculturas, não podem ser acessados por plataformas separadas dos objetos escultóricos. Reivindica-se, então, o fator presencial e relacional dessa outra materialidade, que nasce de uma presença de dança, transita

pela virtualização do corpo, materializa-se num objeto escultórico e demanda a presença física do espectador/observador, imprescindível à ativação da composição hipercoreográfica.



Referências

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 28, n. 3, p. 1-10, 2006.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994. 280 p.

BLADES, Hetty. Scoring choreographic poetics. **Choreographic Practices**, v. 6, n. 2, p.261-278, 2015.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. **Forjas pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval** (Porto Alegre, Brasil). 2019. Dissertação (Mestrado) – FACED, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202493> Acesso em 27 set. 2020.

COSTA, Luiz Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. (Org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

_____. **A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: interrogando e construindo memórias coreográficas. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.9, n.17: mai. 2019.

DELAHUNTA, Scott; JENETT, Florian. Making digital choreographic objects interrelate. **A focus on coding practices**. 2017.

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. **Flame wars: the discourse of cyberculture**. Durham and London: Duke University Press, p. 179-222, 1994.

DISSANAYAKE, Ellen. A Bona Fide Ethological View of Art: The Artification Hypothesis. In: **Art as Behaviour: an Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture**, eds. Christa Sütterlin, W. Schiefenhövel, Christian Lehmann, Johanna Forster and Gehard Apfelauer. v. 10, p. 43-62. 2014.

ESHUN, Kodwo. **More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction**. London: Quartet Books, 1998.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

HOSKINS, Stephen. **3D printing for artists, designers and makers**. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**. Porto Alegre/RS, ano xxx, v. 63, n. 3, p. 413-438, set./dez. 2007.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético** – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras - Língua e Literatura**: limites e fronteiras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, nº 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003a. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 8 jan. 2020

_____. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003b.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org). **Performance, exílios, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Poslit, 2002. p. 69-91.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. **Journal de Psychologie**, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril, 1936.

PIZANI, J.; BARBOSA-RINALDI, I. P. Cotidiano escolar: a presença de elementos gímnico-nas brincadeiras infantis. **Maringá**: Revista da Educação Física UEM. V. 21, n. 1, 2010.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.



_____. Etnoscénologie, Manifeste. **Théâtre-Public**, Paris, Théâtre Public, n. 123, p. 46-48, mai/jun. 1995.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London: Routledge, 2004.

SILVA, Ana M. Entre o corpo e as práticas corporais. In: **Revista Arquivos em Movimento**, v. 10, nº 1. Rio de Janeiro: Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, 2014.

TOMASELLO, Michael. **Origins of Human Communication**. Cambridge: MIT Press, 2008.

WHATLEY, Sarah. Digital inscriptions and the dancing body: expanding territories through and with the archive. **Choreographic Practices**, v. 5, n. 1, p. 121-138, 2014.

WOMACK, Ytasha. Cadete espacial. In: FREITAS, Kênia (org.). **Afrofuturismo**: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.



Para citar este artigo

SANTOS, Vera Lúcia B.; CONRAD, Guilherme; PHILIPPSEN, Philippe F.; CONCEIÇÃO, Thiago P.; TAVARES, Luciano C.; AIRES, Daniel S. Pesquisa em artes Cênicas a partir de histórias de vida. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 19. p. 348-366.



RESEARCH IN PERFORMING ARTS FROM LIFE STORIES¹

Vera Lúcia Bertoni dos Santos²

Guilherme Conrad³

Philippe França Philippsen⁴

Thiago Pirajira Conceição⁵

Luciano Correa Tavares⁶

Daniel Silva Aires⁷

¹ Translated by Joyce Nunes.

² Associate Professor at the Arts Institute (UFRGS); PhD and Master in Education (UFRGS); Leader of Theater and Education Study Group (GESTE / CNPq); actress.


³ PhD student and Master in Performing Arts (UFRGS); Bachelor in Theater (UFRGS); actor and dancer.

⁴ PhD student and Master in Performing Arts (UFRGS); Bachelor in Theater (UFRGS); actor and musician.

⁵ PhD student in Performing Arts (UFRGS). Master in Education (UFRGS); Bachelor of Theater (UFRGS); Member of the Education, Theater and Performance Study Group (GETEPE / CNPq); actor and theater director.

⁶ PhD student and Master in Performing Arts (UFRGS); Bachelor of Library Science (UFRGS); dancer, choreographer and director.

⁷ PhD student and Master in Performing Arts (UFRGS); Dance Specialist (UFRGS); Bachelor of Visual Arts (UFSM); dancer, choreographer and director.



This text brings together narratives produced from an academic qualification proposal developed in a course subject called Advanced Seminar in Performing Arts, from the Doctoral Course in Performing Arts at PPGAC / UFRGS, by a group of six researchers: five students, authors of the writings and video testimonials that accompany them; and the professor of the discipline, in charge of the organization and introduction of this text as a whole.

The mentioned proposal took place in the first academic semester of 2020, exceptionally developed in the Remote Emergency Teaching modality, that is: with the Teaching Plan of the subject adapted and its units processed synchronously (in virtual video conference platforms) as well as asynchronously (by sending and posting text and videos).

Offered as a compulsory curricular component in order to complete course credits, the course aimed to encourage doctoral students to reflect upon their objects of research in a cautious and cooperative way, based upon a pedagogical proposal backed up by different theoretical and methodological references as well as being mediated by reports and debates.

At the beginning of this atypical semester, which occurred in the midst of the Covid-19 pandemic advances, the involvement of students and the teacher with the course subject seemed to mean an additional challenge in their daily lives, already impacted by the measures of social distancing and the consequences of it in each one of their lives. However, it soon proved to be a therapeutic possibility, reactivating the coexistence, even if through online media, also summarising a work routine around ongoing research. Disregarding each other's bodily presence, living in an illusory "here and now", intermediated by screens, the group members proposed to jointly take upon their shoulders the responsibility for making the course subject come about, engaging in a partnership and an intense exchange of knowledge.

As an introductory synchronous activity to the pedagogical work, doctoral students were asked to narrate their personal and professional trajectories, seeking to highlight fundamental experiences of their interests regarding the fields of knowledge and performance in which their research is inserted so as to identify connections between their experiences and ongoing projects. As they enabled closer bonding between participants, the narratives were welcomed by the group in a very special way, which boosted intimacy and trust bonds between them, even among those who already knew each other before. From this activity, a second proposal came to be unfolded, carried out asynchronously, which consisted of recreating the narratives brought through video making. The goal


was to provide researchers with another type of composition about their path, in which images, illustrations, sounds, movements, objects and bodies could fit in different spaces and times, alongside other resources which favored the expression of their content.

Within two weeks the *video narratives* were produced and shared in the group through the social network YouTube (in restricted access links), which allowed them to be individually assessed and collectively evaluated, in a debate guided by objective criteria, such as: the content and the elements of the narrative with regards to the proposal, the technical quality (sound and image) of the work as well as time constraint (five minutes) of the video. The idea of developing a joint production, which brought together and shared video narratives more widely, was launched in this debate in which participants were able to exchange views on the video narratives and add suggestions for improvement for a second version.

Concurrently with the narratives work, a seminar took place, encompassing the reading of texts which referred to methodological aspects of the research, especially in the Arts' field. This reflected in a rather articulated way to the objects of the participants' individual researches and provided the basis for the preparation of ongoing investigations' abstracts. The writing of these abstracts started from a previously established script, encompassing aspects such as: the context of the research (considering the fields it articulates); the justification for its realization; the formulation of the research problem or question; the objectives, general and specific, of the work; the reference theory(ies) and its key concepts; and the methodological procedures to be adopted. The elaboration process was monitored in a systematic and individualized manner by the professor, with text's exchanges (by email), as well as with suggestions and adjustments until the final version, all reflected in the writings gathered here.

Amongst the various theoretical references that supported the course subject's reflections, the article entitled "Self-transformation through narratives of live stories", by the sociologist and anthropologist Marie-Christine Josso (2007), whose approach is especially related to the process of individual and social knowledge experienced by the group. Allocated within the scope of the so-called Continuing Learning, Josso's (2007, p. 414) researches on the processes of personal and professional training "throughout life" are developed "with a view to highlight and question inheritances, continuity and rupture, life projects, multiple resources linked to the acquisition of experience ", with a view to "establish the measure of social and cultural changes in singular lives and relate them to the evolution of professional and social life contexts ".

Based on Josso's work, the written and videographic narratives that build this text are carried out according to the perspective of enabling its authors to reflect upon



their personal, academic and professional trajectories, in order to highlight remarkable events related to the origins of their investigative curiosities and to establish relationships of proximity, continuity, distancing or rupture between their formative experiences and current objects of research, so as to raise progressive awareness as well as updating of their individual and collective purposes.

“Upside down” is the expression used by Guilherme Conrad to characterize the unusual situation caused by the pandemic and its containment measures, which impose the confinement of bodies, preventing sensitive exchanges between them, and also to refer to what he calls “Inversion acrobatic movement”, object of the theoretical-practical research that he develops in the field of Theatrical Anthropology, with a focus on body techniques and on the Extra-daily behavior of the *actor-dancer*.

The second narrative, by Philippe França Philippsen, is marked by questions that led his path as a researcher in the Art’s field, identified with different artistic activities and investigative interests. From this path, he highlights artistic and academic formative experiences affiliated with Ethnoscenology, the work of Jacques Lecoq and the Grupo Cerco, from which the questions that accompany him in the current research originated, as well as encompassing a specific aspect of the actor’s mask work, that is, the “theatrical clocking”, which is understood in its study, in an articulated way, as the concepts of “artification” and “joint attention”, in the psychology area.

The third narrative, presented by Thiago Pirajira Conceição, brings light on the concepts of Afrofuturism and black ancestry, evidencing its relations with aesthetic and ethical issues constituted throughout his personal and professional trajectory and also based on his experiences with black cultural expressions, such as African-based religions and the black carnival of Porto Alegre (Rio Grande do Sul). Such concepts and experiences lays the foundation of a research about the Pretagô collective, whose scenic work is understood by the author as an example of a proposal based on the protagonism of black bodies, in the life’s generation and in the creation of future possibilities for black existences.

Also linked to discourses and practices involving black ancestry, the fourth narrative comprises an investigation in the dance field. The reflection of its author, Luciano Correa Tavares, has as a starting point remarkable experiences in his personal and professional trajectory, which show relationships with the corporeality of the dancer, processed throughout their life through playful, sporting and artistic activities, as well as with black identity, undertaken from common experiences to black individuals in a racist and prejudiced society. The aim of his research is to highlight the representativeness of bodies outside the hegemonic spaces of power, also questioning stereotyped models of

black men, made up by a structurally racist and sexist society.

The ending narrative, written by Daniel Silva Aires, is also found in the dance field, at the interface with visual arts. In a hybrid field between Art and Design, the research encompasses the creation from articulated dance to its register, through sculptural objects in two and three dimensions. His perspective is to develop “another materiality” in dance, of a “hyper-choreographic” nature, in which the presence of the performer, the virtualization of the body and its materialization in sculptural objects are necessarily activated by the physical presence of the spectator/observer.


The diversity and plurality of experiences, themes, theories, positions and approaches in the field of Performing Arts revealed in the life stories of these researchers, through written narratives and video testimonies (available in links, in the footnotes), make it possible to estimate the high value and relevance of the research currently being carried out at UFRGS’ PPGAC.

Upside down: memory acrobatics⁸

How to conduct a predominantly practical research in the Performing Arts field in times of social distancing? How to proceed with an investigation of the acrobatic body when it gradually moves away from that nature? In pandemic times, when the body is increasingly confined, reduced, straight, hard, square, mechanical, deprived of spaces and times of experiencing and exchange, the look on the acrobatic movement turns to the past, surrendering to the exercise of “memory acrobatics”. Interestingly, I write this text in the place where the first nostalgias of my evolutionary identity emerge (Josso, 2007) regarding the body in movement: my grandparents’ house, from where I experience this “upside down” world situation.

As a child, playing in my grandparents’ house courtyard, I started performing acrobatic movements by myself. The somersaults, cartwheels and handstands, considered mischief by a more adult and convenient look, were associated with a playful state, the creativity of children’s games, the overcoming of limits, the sense of accomplishment, the search for novelty, the unknown, the challenge and freedom (Pizani; Barbosa-Rinaldi, 2010). Later, as a teenager, this pleasure in acrobatic activities led me to seek technical knowledge: I joined the Artistic and Trampoline Gymnastics team at my school, where my body and its movements were being shaped according to the specific technical rules of these sports. At the same time, I explored body expression in the theater club, which encouraged me in my university’s choice.

⁸ By Guilherme Conrad; videonarrative available at: https://youtu.be/WaMx7_fhX6M



During my Theater formation, I joined the Scientific Initiation research group “The *gaúcho* body techniques and its relation with the performance of the actor-dancer”, led by professor Inês Alcaraz Marocco. Aiming at developing the actor’s physical presence, the training system was composed of various theatrical techniques, including acrobatics. So, I started my investigations about the role of this practice specifically for acting, whose reflections comprises the basis of my final works of Undergraduate and Master’s and, currently, of the PhD research, both by PPGAC of UFRGS, under Marocco’s guidance.

Inserted in the vast field of Theater Anthropology, my thesis brings as its main question the study of the extra-daily behavior of the actor-dancer (Barba, 1994) in a situation of representation with the presence of an acrobatic inversion movement. Extra-daily behavior comprises the ways of acting of a “put-in-shape” body through a codified and traditional technique that models “the physical and mental presence of the actor according to different principles from those that govern daily life” (Barba, 1994, p.23). The dancer-actor is one who acts in a situation of representation organized according to this behavior, which is found “on the basis of different genres, styles and roles and personal and collective traditions. Therefore, reading the word “actor”, one must understand “actor and dancer”, whether woman or man; and when reading “theater” you should understand “theater and dance” (Barba, 1994, p. 23). The acrobatic inversion movement refers to a postural variation in a given space-time, which transits or results in the inversion of the body.

From the notion of body techniques, that is, the ways in which human beings “from society to society, in a traditional way, know how to use their bodies” (Mauss, 1936, p. 401), the thesis investigates, in the first instance, body inversion techniques shared by body practices and cultural expressions from different places and times. This plurality of manifestations (whether artistic, sporting or ritualistic) performed by a performer (be it an actor, dancer, circus artist, athlete, *capoeirista*, skater, shaman, among others), are also linked to concepts such as *body practices* (Silva, 2014) and *performance* (Schechner, 2004; 2013).

Based on the reflections produced in the initial analysis, the investigation questions the subjection of acrobatic movement to an event to be contemplated by an audience, based upon the concept of *spectacularity* (Pradier, 1995). The research then moves from the general to the specific: based on the socio-cultural studies of the principles of body inversion techniques, which generate *spectacularity* for those who see (spectators) and extra-daily for those who perform (actors), they ponder over the use of acrobatic movement as a expressive code that causes perceptual changes in theatrical action (narrative). The acrobatic dimension is therefore justified by the drama, thus constituting the notion of *dramatic acrobatics*:

When angry Pantalone takes a back somersault, the audience should not say: "What a beautiful somersault!", But "What a rage!" In order to reach such a level of physical commitment and justify such a gesture, it takes an extraordinary emotional charge and, at the same time, a perfect technical back somersault skill. (Lecoq, 2010, p. 177)

The acrobatic movement study allows us to ponder over the psychophysical state of the actor-dancer with regards to agility, strength, flexibility and balance, but also poetic and sometimes hidden issues, such as the limits of the body, the risk, the skill, the courage, cunning, dexterity, turnaround, adventure, surprise, creativity, magic and imagination.

The question I bring with me today⁹


I often say that a researcher's journey is like "walking around with a question under your arm". The question I brought with me, as a guide for my path at my PhD in Performing Arts at UFRGS, was asked as soon as I said goodbye to another question, which accompanied me in my master's degree path at the same institution: "Where is the rhythm in an actor's work?" That question, formulated due to the desire to deepen the bond between Music and Theater, boosted my actions as an actor and musician for some time, having as answer reflections and insights on the correlation between both artistic fields, on their convergences and disagreements, as well as new questions.

During my master's degree research, I became aware of the studies of the American researcher Ellen Dissanayake (2014), regarding the presence of elements of communicative musicality operating early, since the first interactions between mother and infant, understood by the author as an evolutionarily selected predisposition for this proto-musicality. In addition to the Music field, Dissanayake hypothesizes that the mechanisms of pre-linguistic interaction between mother and infant encompasses rudiments of artistic tools that undergo a process of elaboration known as artification.

When correlating studies about artistic making to theories about human development, cognition and the processes of elaboration of daily behaviors in extra-daily behaviors, I observed that the hypothesis of artification proposed by Dissanayake aligns, in a way, with the perspective of Ethnoscenology (Pradier, 1999), a subject that studies organized Human Performance Behavior from an interdisciplinary approach, using theoretical devices from fields such as Ethology, Anthropology, Neuroscience, in addition to Ethnomusicology, Theater Anthropology and Performance Studies.

My affiliation with Ethnoscenology goes back to student experiences and scientific initiation in the Bachelor's Degree in Theater at UFRGS and as an actor at

⁹ By Philippe França Philippsen; videonarrative available at: <https://youtu.be/crc7oi43GGQ>



the Grupo Cerco, both under the guidance of the researcher and theater director Inês Marocco, which culminated in my master's research, also guided by Marocco, in which I assessed the presence of rhythm in the exercises originating from the Pedagogical System of Jacques Lecoq, used in the pre-expressive work of Grupo Cerco, in the show called "O Sobrado" (2008).

The investigative work based on references from the Theater field in a multidisciplinary perspective grounded my answers to questions about the rhythm in the actor's work. However, once my master's degree was over, I soon realized that some questions seemed to insist on following me "out there", even when they had a new meaning. No longer placed in the domain of musicality, as they were exclusively concerned with theatrical works, specifically the actor's work with masks, my questions began to encompass the artification process, which motivated me to move also to the field of developmental psychology.

A much closer study of these relationships led me to formulate the hypothesis that the theatrical making tools can also be understood as elaborations of mechanisms of this pre-verbal communication between mother and infant. Thus, in my PhD research in Performing Arts at UFRGS, also guided by Marocco, I decided to dwell on the artistic-pedagogical practices of Lecoquian affiliation, again, from the perspective of Ethnoscenology, tensioning the hypothesis of Dissanayake's artification. This time, the practice in focus is the actor's mask work, and the specific object of the study is the so-called "clocking". Based upon my practical experience as an actor in mask training, lived according to the teachings of Lecoq, under the guidance and direction of Marocco and linked to multidisciplinary theoretical studies, involving references from Ethnoscenology and Psychology, I seek to reflect on the relationships between the processes of theatrical clocking, joint attention and artification.

The term "clocking" is very common in the practical vocabulary of Performing Arts, but its real sense is little explored theoretically. Lacking a more precise concept grounding, I attempt to define it as an apparently simple "mechanism" of the actor, who, in the midst of the scenic action, directs a look of complicity to the viewer, with regards to something or someone: a kind of "veiled commentary", subtle, punctual, which establishes a non-verbal communication, but charged with meaning for both. The notion of "joint attention" (Tomasello, 2008) is in the field of human development psychology, and refers to relational cognitive skills acquired in the first two years of life, mainly from the age of six months, which they consist, briefly, in the coordination of the attention of two individuals with regards to the same object, which, through the exchange of glances, shows the awareness of their attention on the object.

Considering, then, that the clocking consists of the exchange of looks between

actor and public in an extra-daily situation, and that the joint attention constitutes one of the pre-verbal interactions between mother and infant, involving the exchange of looks in a daily situation, I raise the question that currently accompanies me: can theatrical clocking in the actor's mask work be understood as an *artification* of joint attention?

Afrofuturism: ancestry, life stories and possible futures¹⁰

Dizem que, durante muito tempo, escravos africanos nas Américas desenhavam no casco de tartarugas marinhas e nas plumagens dos pássaros cosmogramas de suas culturas de origem, para comunicar aos ancestrais, que repousavam em África, seus lugares de desterro nas longínquas paisagens americanas (Martins, 2002, p.69).


In this brief writing, some theoretical notes are presented on the development of doctoral research in Performing Arts, which deals with the creation processes of the *Pretagô*¹¹ collective from Afrofuturism's point of view. Such a concept, coined in the United States in the early 1990s, founded artistic creations that explored possible futures for black populations from literature (Science Fiction and Speculative Fiction), aligned with the context of 20th century technoculture (Dery, 1994). Since then, the concept has been reset, exploring its complexity and expanding the debate on its multiple meanings related to other artistic areas and to African and world diaspora territories (Eshun, 1998).

The Afrofuturism theme is closely related to the author's trajectory, in which black aesthetics and ethics reveal a research artist who is constituted from experiences with black cultural expressions. The African-based religions and the black carnivals of Porto Alegre, experienced since childhood, became the basis of his cultural formation. Carnival, understood as a black cosmogonic experience (Conceição, 2019), in addition to fruition, connotes a locus of awareness about the time and presence of these existences, pointing out ways of connecting with the past, the present and the future, intertwined by the author in the his scenic route.

The life and art stories produced by Grupo *Pretagô* carry in their processes connections with a past that can be taken as ancestry (Martins, 2002). In addition to a linear, Aristotelian and Western dimension, ancestry can be understood as a set of values, symbols, ethics and black performances that break common time and are the foundation for processes of the present time. They can thus dialogue with one of the propositions of Afrofuturism, which takes it as "a total reworking of the past and a speculation of the future full of cultural criticism [...], an intersection between imagination, technology, the future and liberation" (Womack, 2015, p. 30). This way, it is also possible to understand black

¹⁰ By Thiago Pirajira Conceição; videonarrative available at: <https://youtu.be/NQKKZuGxcjg>

¹¹ Information at: www.facebook.com/grupopretago and www.youtube.com/grupopretago



ancestry as a performance, insofar as the behavior of a past is revisited and updated as a continuous past tense (Martins, 2003).

The works of Grupo Pretagô, which are elaborated based on dramaturgies and their own texts, have in their creations the collective and individual histories of their members, permeated by the gathering of experiences, in which the closeness expands and the differences unfold, amalgamated in the possibilities of unfolding what is lived for the scene, or not distant, from what is staged, for life. The narratives of his shows bring to the stage not only the protagonism of black bodies, but also the condition, in the scenic act itself, the creation of possible futures that, guided by the generation of life, set a counter-narrative to the discourses that racism imprints to black existences. Elements of ancestry, such as religiosity, body technologies, songs, dances, life stories of ancestors, among others, operate as triggers of processes and constitute the languages of the shows, together with propositions and inventions imagined about the future. As a result, these interferences in the creation of collective action - the confluence of self and we (Evaristo, 2016), are reformulated and become themselves forms of self-reflection, that is, they make it possible to “pensar as facetas existenciais da identidade através de uma abordagem multirreferencial que integra os diferentes registros do pensar humano” (Josso, 2017, p. 416). If afrofuturism carries, in its multiple definitions, the general consensus that the search for positive futures for black experiences is a path, ancestry, the source of the repertoires updated in the present, can itself be a vital source for the resumption of knowledge in artistic construction, making the practices of the creation processes of of grupo Pretagô a temporal, broad and multiple experience.

Narratives of body practices given by experiences in dance: search for ancestry of a diasporic body¹²

The proposal to talk about the origins of my investigative curiosities about the relationship between dance and black ancestry implies a movement of memory: it demands remembering, choosing and narrating events, experiences, livingness, discoveries, learnings and ruptures that made it possible to arrive at the present moment. “A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e ao processo de visão mapeada pelo olhar, aprendido como janela do conhecimento” (Martins, 2003, p. 64).

Understanding the memorial narrative as a reinvention of the self, I have noticed, throughout my personal trajectory, that the process of creation in dance embodies a search for answers about ancestry. Some vestiges of this search are in my own body, as

¹² By Luciano Correa Tavares; video narrative available at: <https://www.youtube.com/watch?v=u35VfrmgG40>

defining its existence, and as the very first condition of the relationships I establish.


My childhood experiences were always closely related to physical activities: games that involved jumping obstacles made from sticks, running, climbing trees, crawling on the floor and so many other ways to move and explore the possibilities of the body. The soccer field surrounded by eucalyptus trees where these games took place was the setting for a non-formal educational place and for practical learning of corporeality; also, the goal that has guided my activities was neither to obtain a technique nor discipline, but the pleasure of movement, play and experimentation. On the other hand, the constitution and perception of systematic body work were made possible later, at the age of 12, in the interaction with Olympic Gymnastics, a sport that was introduced to me by my brother, with whom I established a mirroring relationship during childhood. Josso (2007, p. 430) refers to the “ser de ação corporal” as a “dimensão de nosso ser-no-mundo, que permite tornar tangíveis com mais evidência as formas de laços e de realizações que ele envolve”.

The transition from sport to dance occurred around the age of 14: as a result of the growing interest in body work and the search for perfect movements, I started taking Classical Ballet classes. The development of a solid career as a dancer was mainly made possible by my personal searches, but also by facilitated access to teachings and training places. In a time of significant disparity between the number of girls and boys, whose presence was unstable in the dance universe, it was quite common to grant scholarships as a way of encouraging the training of young dancers.

In my personal and professional trajectory, the relationship with my skin color was gradually built up; and a striking place in this construction was the classroom, where, besides me, there was only one black student. The awareness of this identity relationship, however, occurred in the interaction with different common situations to black individuals in a racist society like ours. The embarrassment of the black boy, who feels guarded when entering the supermarket wearing a beanie or cap, the frustration of the black dancer, who does not fit certain roles, for not having the desired body, the horror of the young black man, rendered against the wall and searched by police officers in a so-called “routine” approach, they are brought here as constitutive feelings of the black man that I am, who feels prejudice, discrimination and criminalization of black people.

My first contact with black men on stage was at the *Asé Zumbi (1995)* show, in which I participated with dancers Aldair Rodrigues, João Filho, Tonny Marques and Robson Duarte. This show, which paid homage to the 300 years of *Zumbi dos Palmares* and narrated part of the history of blacks during the slavery period in colonial Brazil, constituted my first encounter with a diasporic narrative.

In the following year (1996) I started my studies with Modern Dance and



Contemporary Dance, with the teacher and choreographer Eva Schul¹³, which allowed me a growing autonomy in creative processes. From then on, I joined some dance companies from Porto Alegre and participated in several shows, meetings and dance festivals, bringing significant experiences to my curriculum. A striking event in my career was winning second place at the 9th International Dance Festival in Paris (2000), in partnership with ballerina Andrea Spolaor, who motivated me to develop a career outside Brazil. During the one-year season in Europe, I worked in important dance companies, such as *Ballet Clasico de Madrid* (Spain) and *Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo* (Lisbon, Portugal), which meant a significant expansion of my personal and professional experience. “Instrumental learning brings together processes and procedures in all domains of practical life in a given culture and at a given historical moment” (Josso, 2007, p. 422).

Upon returning to Porto Alegre, in 2001, I joined two independent companies, *nima Cia. De Dança* and *Eduardo Severino Cia. De Dança*, and took part in the Arts Workshop project, which proved to be a breadbasket for the creation and dissemination of dance at local, regional and national levels. In 2009, when I started my Bachelor’s Degree in Library Science at UFRGS, my interest in dance was redirected, taking on new shapes, until culminating in my Undergraduate Thesis (2014), regarding a research on the sources of information used to create the show *Bundaflor, Bundamor*, by Eduardo Severino Dance Company, under the perspective of Genetic Criticism.

Completed subsequently, my master’s degree in Performing Arts (2015 to 2017) by UFRGS, under the guidance of professor Suzane Weber da Silva, encompassed the gestural and poetic analysis of *IN/Compatible?* and *Tempostepegoquedelícia* shows, both from Eduardo Severino Dance Company. In addition to conceptual appropriation in the dance field, my master’s degree process meant the prospect of breaking with normative standards of masculinity, that is, of a black male body that dances. It is from this rupture that my research interest in the dance field originates, unfolded in the creation of *solo Rito* (2017), which celebrates the meeting of two masculinities: a Brazilian and a Nigerian one, represented by the percussionist Ilú Akin. This solo fueled the desire to investigate what I call “black masculinities in dance” - deep down, a desire to know about my origins.

Considering that my artistic and school references are predominantly Eurocentric, I ask: How can I comprehend Afro legacy? How can I understand myself in my own skin color, in my diasporic body? Searching for a reflection on these issues, I idealized *Masculinidades Negras na Dança*, held in 2018, in order to highlight the representativeness of those bodies outside hegemonic spaces of power. For the show, I created a solo for

¹³ Available at: <http://hdl.handle.net/10183/94458l>. Accessed on set 8. 2020.

myself, entitled *Partituras Voodoo* and got to be the director of the solo Kyráh Katrina, for the dancer Marcos Chagas. The effervescence of thoughts, knowledge, exchanges and questions of that meeting was a trigger for me to take on a bigger step: my doctoral research, which starts from a deep look at my own trajectory, a black Brazilian dancer, understanding my own professional experience in the dance field as a paradigm break.

Reflecting upon black masculinity especially in the dance sphere, the research relies on the collaboration of five other black Brazilian dancers, whose trajectories are also marked by paradigm breaks. The dancers are: Rubens Barbot, Rui Moreira, Rubens Oliveira, Luiz de Abreu and Jackson Conceição. Data about the path of these collaborators will be displayed through narrative interviews; also, the analyzes will take into account generational aspects of the formation processes of their own identities, as well as their creative and historical processes, under the light of scholars from the memory field and black ancestry; masculinities; of masculinities in dance; black dances; blackness; identity, amongst others.

During their artistic and social trajectories, how do black dancers reveal issues raised by gender and racism? Despite social barriers due to gender and race, how did these dancers become recognized and referenced in the dance field? What is a diasporic body? Is dance a meeting place with black ancestry? Can dance favor an art space for black masculinities? These are some questions to be addressed by the study, through which I intend to contribute to the construction of black artistic identities in the Brazilian context and beyond, in a perspective of breaking the hegemonic pattern conferred to black masculinity, as well as the stereotyped vision of black men, built by a structurally racist and sexist society.

Choreobox: another dance materiality¹⁴

In my professional and academic experience, I have sought to establish some relationships between works and knowledge fields concerning arts, visual and scenic, with dance as an amalgamation of a journey that exceeds two decades. At the heart of these lines is the body, and with it its own-related questions about the progress in the stream of time, the performed, the danced, the lived. At some point in this path, I came to realize that the body has its own records, its own maps, histories, technologies. Also, I realized that memories need attention, some care that entangles itself and the world. Seeing myself aware of the images about the dances I have performed, I visualized, untwisted some possibilities and thought: what are the remains of time and space after

¹⁴ By Daniel Silva Aires; *video narrative* available at: <https://www.youtube.com/watch?v=jH-qko-Y-NyY&t=6s>



the final gesture?

In this journey for meanings as well as academic and extra-academic training production, having built some discourses about the body and its virtualization in the creation through video dance, which are reflected in the elaborations of my Master's Dissertation, defended in 2018, at PPGAC / UFGRS, under orientation by professor Mônica Fagundes Dantas, I entered this Doctoral Course with the desire to show the traces of the dance movement, materializing something of the dance that is ephemeral, the movement.

The current research project, also carried out in partnership with Dantas, starts from the need to go through digital dance files of two and three dimensions, which brings the possibility to propose some body that returns from its virtualization to the material, in this case, the body of the sculpture, in a process that I have called *Choreobox*, under a hyper-choreographic proposal of dance perspective. I have used this term in my research to define the visualities and characteristics of digital dance files that are connected to a sculptural object, making it possible to picture it through its connectivity.

These 3D printing sculptures are engineered by the use of motion capture technologies, data animation and the design of the sculptures' connectivity through QR Codes. The *Choreobox* creation process comprises a number of things: the choreographic thing, the 3D record thing, the 2D record thing and the sculptural thing. The thing that ties and completes the poetry of the sculptural object and its connectivity to the video on the internet is the QR Code, which, in addition to being a compositional element of sculpture, sets the turning point that allows *Choreobox* interactivity, starting from which the hyper choreographic discussion is anchored as a point of presence that activates the perception of the whole that comprises it.

In addition to the description of this creation's procedures, which are seen in the main objective of the study, the theoretical foundation of the process around creation, memory and digital files in Dance is made, plotting them from the concept of file effect (Costa, 2009, 20014; Freire, 2006). From the hybridization of Art/Design and a first survey of the state of the art, I bring the following question: What power does the *Choreobox* have as a poetic dimension of dance archives with and from the dance-technology relationship, from what it generates as an appreciation and debate on dance memory and its digital files?

The search for clues and answers to this question starts from a theoretical-methodological inspiration of thesis-creation (Fortin; Gosselin, 2014), and develops, in a more specific way, in the observation of each phase of the creation process, including capture of movements and digital dance files (Auslander, 2006; Dantas, 2019; Whatley,

2014), data animation and 3D printing (Blades, 2015; Delahunta; Jenett, 2017; Hoskins, 2018).

Placed in a hybrid and transdisciplinary context between Dance, Design and Visual Arts fields, the research is justified by the need to come up with assessment categories related to the hyper-choreographic object itself, aiming to contribute to studies and debates in the Performing Arts field.

Compacting with the so-called poetic archives, which differ from a dance collection or a library of movements, I understand these sculptures as points of presence. That is, the two-dimensional and three-dimensional dance records, which make up the sculptures through their tracks, cannot be accessed by platforms detached from sculptural objects. Therefore, the presence and relational element of this other materiality is claimed, which is born from a presence of dance, transits through the virtualization of the body, materializes in a sculptural object and demands the physical presence of the spectator/observer, all essential to the triggering of the hyper choreographic composition.



References

AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. **PAJ: A Journal of Performance and Art**, v. 28, n. 3, p. 1-10, 2006.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BLADES, Hetty. Scoring choreographic poetics. **Choreographic Practices**, v. 6, n. 2, 2015.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira. **Forjas pedagógicas: rupturas e reinvenções nas corporeidades negras em um bloco de carnaval (Porto Alegre, Brasil)**. 2019. Dissertação (Mestrado) – FAGED, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/202493> Access on Sept 27 2020

COSTA, Luiz Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. (Org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

_____. **A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: interrogando e construindo memórias coreográficas. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.9, n.17: mai. 2019.

DELAHUNTA, Scott; JENETT, Florian. Making digital choreographic objects interrelate. **A focus on coding practices**. 2017.

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose. **Flame wars: the discourse of cyberculture**. Durham and London: Duke University Press, 1994.

DISSANAYAKE, Ellen. A Bona Fide Ethological View of Art: The Artification Hypothesis. In: **Art as Behaviour: an Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture**, eds. Christa Sütterlin, W. Schiefenhövel, Christian Lehmann, Johanna Forster and Gehard Apfelauer. v. 10, p. 43-62. 2014.

ESHUN, Kodwo. **More brilliant than the sun: adventures in sonic fiction**. London: Quartet Books, 1998.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: afrofuturismo versus afropessimismo – as distopias do presente. **Imagofagia**. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Buenos Aires, n.17, p. 402-424, 2018. Disponível em:

<<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1535>>.

Access on 10 Sept 2020

HOSKINS, Stephen. **3D printing for artists, designers and makers**. London: Bloomsbury Publishing, 2018.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**. Porto Alegre/RS, ano xxx, v. 63, n. 3, p. 413-438, set./dez. 2007.


LECOQ, Jacques. **O corpo poético**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras - Língua e Literatura**: limites e fronteiras. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, nº 26. Universidade Federal de Santa Maria, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 8 jan. 2020

_____. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo**. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

_____. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org). **Performance, exílios, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Poslit, 2002. p. 69-91.

PIZANI, J.; BARBOSA-RINALDI, I. P. Cotidiano escolar: a presença de elementos gímnicos nas brincadeiras infantis. **Maringá**. Revista da Educação Física UEM. V. 21, n. 1, 2010.



PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (Org). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

PRADIER, Jean-Marie. Etnoscénologie, Manifeste. **Théâtre-Public**, Paris, Théâtre Public, n. 123, p. 46-48, mai/jun. 1995.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. London: Routledge, 2004.

SILVA, Ana M. Entre o corpo e as práticas corporais. In: **Revista Arquivos do Movimento**, v. 10, nº 1. Rio de Janeiro: Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, 2014.

TOMASELLO, Michael. **Origins of Human Communication**. Cambridge: MIT Press, 2008.

WHATLEY, Sarah. Digital inscriptions and the dancing body: expanding territories through and with the archive. **Choreographic Practices**, v. 5, n. 1, p. 121-138, 2014.

WOMACK, Ytasha. Cadete espacial. In: FREITAS, Kênia (org.). **Afrofuturismo**: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.



How to quote this article

SANTOS, Vera Lúcia B.; CONRAD, Guilherme; PHILIPPSEN, Philipe F.; CONCEIÇÃO, Thiago P.; TAVARES, Luciano C.; AIRES, Daniel S. Pesquisa em artes Cênicas a partir de histórias de vida. In: FAGUNDES, Patrícia; DANTAS, Mônica Fagundes; MORAES, Andréa (org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Porto Alegre: PPGAC-UFRGS/Faísca Design Jr., 2020. Cap. 19. p. 348-366.