



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE**  
**ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

Mestranda: Isis Alves da Silva - DRE: 121116972  
Orientador: Prof. Dr. Felipe Kremer Ribeiro

**TRANSBORDAR OS DIÁRIOS:**  
Investigações entre dança e escrita

RIO DE JANEIRO  
2024

Isis Alves da Silva

TRANSBORDAR OS DIÁRIOS: Investigações entre dança e escrita

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisitos à obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientador: Felipe Kremer Ribeiro

RIO DE JANEIRO  
2024

Isis Alves da Silva

TRANSBORDAR OS DIÁRIOS: Investigações entre dança e escrita

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisitos à obtenção do título de Mestre em Dança.

Aprovada em:

---

(Nome do orientador, titulação e Instituição a que pertence)

---

(nome, titulação e instituição a que pertence)

---

(nome, titulação e instituição a que pertence)

## CIP - Catalogação na Publicação

A81t           Alves da Silva, Isis  
                  TRANSBORDAR OS DIÁRIOS: Investigações entre dança  
e escrita / Isis Alves da Silva. -- Rio de Janeiro,  
2024.  
                  105 f.

                  Orientador: Felipe Kremer Ribeiro.  
                  Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e  
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2024.

                  1. diário de bordo. 2. escrita. 3. dança. 4.  
performance. I. Kremer Ribeiro, Felipe, orient. II.  
Título.

## **Agradecimentos:**

Gostaria de expressar minha profunda gratidão ao meu orientador, Felipe Kremer Ribeiro, cuja presença em minha vida foi marcada por vários períodos até que eu tivesse a honra de me tornar sua orientanda. Sua abordagem como professor é uma inspiração tangível de que é possível e urgente ser artista-professor. Agradeço imensamente pela sua paciência, cuidado e pelo processo educativo que gentilmente me proporcionou nesta jornada que envolve a escrita e a dança. Sou especialmente grata por ter me apresentado e por persistir nas palestras-performances que tanto enriqueceram meu entendimento. À cada encontro, à cada café, conversa e abraço.

Expresso também minha sincera gratidão ao professor Sérgio Andrade, cujas contribuições foram absolutamente indispensáveis para o desenvolvimento deste trabalho e para a evolução da minha perspectiva sobre dança. Sua influência na minha vida acadêmica transformou profundamente meu modo de ver e fazer dança.

Agradeço de todo coração ao querido Marcelo Evelin, que gentilmente concordou em compartilhar suas inestimáveis contribuições para este trabalho, o qual se expandiu e se tornou ainda mais rico graças à sua participação. Sua dedicação à dança me inspira e me motiva a continuar buscando meu próprio caminho.

Minha gratidão se estende a todos os professores e professoras do PPGDan, cujas aulas e leituras foram fundamentais e imprescindíveis para minha formação.

Não posso deixar de expressar minha profunda gratidão ao Curso Técnico em Dança da FAETEC e a todos os queridos professores que fizeram parte da minha formação. Foi essa formação profissionalizante e crítica que me possibilitou sonhar e buscar meu espaço neste intrincado circuito da dança. Sou profundamente orgulhosa de minhas origens e sempre me apresentarei como uma ex-aluna com grande honra. Muito obrigada Rosane Campello e Luciana Carnout, pelo cuidado e carinho que receberam e acompanharam minha chegada na dança.

À Revista Espaço, ao grupo de estudos "Uma genealogia intensiva para as palestras-

performances". A presença de cada membro de cada um dos grupos foi indispensável para energizar e trazer um frescor a cada etapa da pesquisa e da vida nestes anos juntos. Espero que possamos ainda dançar muito juntos.

Agradeço à Luisa Espindula, Lara Fuke e Tais Almeida, por oferecerem pesquisas tão necessárias que contribuíram e me inspiraram a seguir me interessando pela escrita de diários e pela dança.

Quero expressar minha eterna gratidão à minha mãe, Rosilene Alves, por seu apoio incansável à minha formação contínua e por seu esforço em fornecer a estrutura que tornou isso possível.

Ao meu irmão, Igor Alves, cujo comprometimento com sua própria formação e seu trabalho na área da educação me inspiram profundamente e me fazem valorizar ainda mais a importância dos meus professores. Seu apoio e presença são tão importantes quanto respirar.

Agradeço também a Gabriel de Souza e Patrícia Santos por seu apoio incondicional e pelo incentivo para que eu me inscrevesse neste programa, mesmo em meio ao caos da pandemia.

À minha grande amiga e parceira neste programa, Ana Cláudia Mello, pela troca constante, incentivos e pelo apoio mútuo que nos impulsionaram a seguir em frente. Sua pesquisa é não apenas essencial, mas urgente, e fico imensamente orgulhosa por ver sua contribuição e seu afeto atravessarem as páginas desta dissertação.

E por fim, aos meus dois diários de bordo do PPGDan, que me acompanharam em cada ônibus e metrô, cada aula, reunião e encontro. Por me permitirem ser eu mesma, por reunirem tudo o que eu fui e tudo o que eu venho sendo ao longo do tempo. Cada página, anotação e desenho guardam um pouco da Isis que estive vivendo estes últimos anos em processo de pesquisa, experimentação e observação. Pela possibilidade de fazer, pela chance de me colocar e ainda poder dançar.

## **RESUMO**

Este trabalho de pesquisa parte dos diários de bordo do curso técnico em dança da FAETEC e provoca transbordamentos, indo além da produção de documentação e memória para explorar seu potencial como ferramenta de análise e reflexão crítica no processo de experimentação artístico de dança. Compartilho minha jornada acadêmica e artística, destacando a evolução da compreensão dos diários de bordo e suas interseções com a dança, memória e escrita. Investigo as práticas de três mulheres artistas que se relacionam com diários, contribuindo para uma discussão mais ampla sobre o papel dos diários na arte e na pesquisa.

Palavras-chave: Diário de bordo; Escrita; Dança; Performance.

## **ABSTRACT**

This research starts from the logbooks of the technical dance course at FAETEC and triggers overflow, going beyond mere documentation and memory production to explore their potential as a tool for analysis and critical reflection in the artistic experimentation process of dance. I share my academic and artistic journey, highlighting the evolution of understanding of the logbooks and their intersections with dance, memory, and writing. I investigate the practices of three female artists who engage with logbooks, contributing to a broader discussion about the role of logbooks in art and research. The work culminates in a proposal for a lecture-performance, which not only concludes the research but also opens doors to new reflections and discoveries, emphasizing the constant process of evolution and inspiration in this field of becoming.

Keywords: Logbook; Writing; Dance; Lecture-Performance.

## Sumário

1-INTRODUÇÃO .....	11
1.1. Contextualizações para o diário de bordo da FAETEC .....	23
2.O QUE É UM DIÁRIO? .....	41
2.1. Que dança? Que escrita?.....	42
2.2. Cadernos .....	53
2.2.1. Luisa Espíndula Andrade .....	53
2.2.2. Lara Fuke.....	59
2.3.3. Tais Almeida .....	64
2.2.4. Isis Alves .....	69
3-TRANSGREDIR OS DIÁRIOS .....	72
CONCLUSÃO.....	93
Referências .....	95
ANEXO.....	100

## 1- INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca mergulhar em um objeto de pesquisa que, ao mesmo tempo que é disponível para todos, independentemente de experiência ou habilidade, revela outras possibilidades ao ser analisado através de recortes sociais e políticos específicos. O objeto caderno, aqui compreendido enquanto diário de bordo, se apodera de nome, sobrenome e endereço: “o diário de bordo do curso técnico em dança da FAETEC”. Ele é o ponto de partida para pensar os desdobramentos desta dissertação.

Sou uma aluna egressa do curso técnico em dança e ao longo dos três anos da minha formação, os diários de bordo foram uma prática regular e significativa. Estes registros constituíram um espaço de reflexão e documentação das minhas experiências, percepções e pensamentos sobre diversos aspectos do cotidiano. Através da escrita pude não apenas registrar minhas vivências, mas também explorar questões pessoais que atravessavam a minha vida e minha dança. Esta prática, inicialmente adotada como parte do currículo escolar, transcendeu esse contexto, tornando-se uma ferramenta de criação contínua, que continuei a utilizar além dos limites da instituição educacional.

Um diário de bordo é um caderno de anotações utilizado, de maneira geral, para registros de reflexões, experiências e observações ao longo de uma jornada, viagem ou período específico. No contexto da dança, o diário de bordo assume um papel experimental, servindo como um espaço de criação e experimentação onde se coloca a escrita em relação com a prática da dança. Esses experimentos podem incluir descrições de movimentos, ideias, impressões sensoriais, análises críticas, referências de pesquisa, entre outros elementos que contribuem para a compreensão e apropriação da própria prática artística.

As possibilidades não se limitam ao registro escrito, podendo oferecer espaço para desenhos, pinturas, anotações, lembretes, listas e flores, assim como as que costumo recolher e guardar entre páginas. O diário de bordo pode ser, portanto, uma ferramenta valiosa para artistas da dança, pois permite a reflexão contínua, o autoconhecimento e o aprofundamento da compreensão sobre seu próprio processo criativo e expressivo. No contexto do curso técnico em dança da FAETEC, o diário de bordo é uma ferramenta artística e pedagógica que serve à lógica da metodologia do curso, que está centrada no ensino integrado, posicionando os diários como uma tarefa intrínseca ao processo de formação. Os diários de bordo, diariamente produzidos pelos alunos, são recolhidos e vistoriados regularmente pelos professores, mantendo assim um controle sobre essa tarefa.

Esta pesquisa não se pretende apenas em contemplar os diários em sua superfície,

tampouco se deter em esmiuçar a sua existência unicamente sob a égide da metodologia de onde ele nasce, mas busca desvelar outras camadas, partindo das suas interações com o ambiente onde está inserido: uma escola pública na cidade do Rio de Janeiro, que oferece um curso profissionalizante em dança para jovens do ensino médio. O objeto em foco detém características que o tornam não apenas significativo no seu contexto escolar, mas se presta enquanto instrumento essencial para a compreensão de outras dinâmicas dentro dos determinados estratos sociais e políticos a qual o curso técnico em dança e seus alunos estão inseridos. Caminho tomada pelo dever de me debruçar e fazer circular essa prática, pensando sobre a escola e a metodologia de onde parte, me mantendo sempre interessada em fazer reverberar, refletindo acerca do meu papel de artista-pesquisadora da dança.

Nesse sentido, desejo transcender a mera análise do diário de bordo do curso técnico em dança da FAETEC, buscando estender-se para além dessa perspectiva. Proponho que esta pesquisa seja um espaço de discussões que visam provocar o transbordamento da compreensão do diário de bordo, sob a minha ótica de ex-aluna, investigando suas características singulares e sua relevância.

Parte da metodologia contempla a composição de um diário de bordo que registra o processo de desenvolvimento da dissertação, bem como minhas experiências ao longo destes anos no mestrado, com o objetivo de experimentar modos de fazer e pensar. Com isso, reconheço a escrita deste trabalho mediada entre o caderno e a digitação nesta página digital, olhando para esse mecanismo de produção de maneira não hierarquizada, mas procurando compreender como estas materialidades podem construir diferentes camadas de pensamento. Experimento como minha própria escrita circula entre esses espaços e como o mundo também pode atravessá-la. Meu objetivo é escrever minha dissertação adotando a mesma abordagem que aplico ao redigir meus diários de bordo. Especificamente, assim como venho mantendo um diário especial para acompanhar meu período no mestrado, pretendo infundir minha dissertação com uma narrativa semelhante e uma voz pessoal. Isso implica em uma escrita reflexiva, íntima e autêntica, na qual compartilho minhas experiências e reflexões ao longo do processo de pesquisa e desenvolvimento acadêmico.

Essa abordagem visa não apenas apresentar resultados de pesquisa, mas também incorporar minha jornada pessoal e as lições aprendidas durante o mestrado. Importa aproveitar esta operação como uma forma de fortalecer meu processo artístico-experimental inspirado pelo próprio significado da palavra “pesquisa” que em dicionário online se apresenta como uma “Série de atividades dedicadas a novas descobertas, abrangendo todas as áreas de conhecimento.” (PESQUISA, 2015).

A integração da escrita cursiva dos diários com a escrita digital destas páginas confere à elaboração desta dissertação um caráter sensorial, enraizado na minha corporeidade. Dessa forma, a fluidez da escrita digital se aproxima da construção de um diário de bordo, conceito que ressoará repetidamente ao longo deste trabalho. Estabelecer uma relação com a dissertação semelhante à mantida com os diários de bordo é reconhecer e valorizar o potencial criativo e performativo da tecnologia da escrita e reconhecer a dança presente entre esses deslocamentos e experimentações.

A busca por integrar a escrita da dissertação com minha prática de escrita em cadernos não apenas representa uma tentativa de tornar o processo mais pessoal, mas também reflete meu compromisso em humanizar o ato de escrever. Ao unir a fluidez da escrita digital com a tangibilidade da escrita cursiva, almejo criar uma narrativa que não apenas transmita ideias, mas também ressoe com a minha experiência corpórea como artista da dança que reflete na minha experiência de pesquisadora. Esta interação visa transcender os limites da formalidade acadêmica, aproximando-se de uma escrita mais orgânica, que reflita não apenas meus pensamentos, mas também minhas vivências e intuições. Desta forma, a escolha de incorporar elementos da prática de escrita em diários de bordo à construção desta dissertação não é apenas uma questão estilística, mas sim uma manifestação do meu comprometimento em explorar a multiplicidade experiências que compõem minha identidade como pesquisadora e criadora.

Sobre outro aspecto importante, é fundamental reconhecer que as referências que incorporo na construção desta discussão são mais do que simples citações acadêmicas, elas representam um alicerce, com uma estruturação na qual me apoio para fundamentar minhas reflexões. Essas referências não são escolhidas ao acaso, são fruto de uma identificação com as pesquisas e pesquisadores por trás delas. Cada autora e autor citados neste trabalho não é apenas uma fonte de informação, mas alguém cujas ideias ressoam comigo de maneira significativa, proporcionando um terreno fértil para a construção das discussões. Ao trazer esses autores, estou estabelecendo um diálogo intelectual e afetivo com seus trabalhos, buscando não apenas referências teóricas, mas também apoio em minhas próprias reflexões. Sinto-me acolhida em suas ideias, e é por isso que os convido a participar destas conversas, enriquecendo-a com suas contribuições e perspectivas. Esses atravessamentos são mais do que simples citações; são elos que conectam minha pesquisa com um universo de pensamento e reflexão que considero essencial para o desenvolvimento deste trabalho.

Gostaria de iniciar minha discussão teórica sob a luz do artigo “Menstruação: língua, sangue e feminismo racializado” (2021, p.1484) cuja escrita é resultado das reflexões de um coletivo de mulheres participantes de uma disciplina do PPGDan. Este trabalho coletivo

reflete uma escrita colaborativa entre mulheres que se uniram para abordar temas que atravessam questões dos feminismos, da linguagem e da corporeidade, como um artigo que surge em meio às dificuldades impostas pela pandemia de COVID-19. As diversas autoras do artigo se posicionam iniciando a escrita de um modo que eu também gostaria de iniciar:

Acho importante situar que sou uma mulher cis. Interessa-me a força vibrante da escrita que assume ser reflexo da experiência deste tipo de mulher, que se posiciona enquanto artista no ambiente acadêmico da qual esta pesquisa se dá. Inspirada também por Gloria Anzaldúa, em seu ensaio “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo” (2000, p.229), a autora generosamente fala sobre si e como está naquele momento da escrita, compartilhando detalhes que proporcionam uma aproximação que me interessa. Por isso, acho importante situar que me sento aqui, descalça, com o computador sobre a mesa do meu quarto, procurando trazer quem me lê pela mão, para apresentar da melhor maneira possível as autoras e autores que constituem o arcabouço desta pesquisa.

É relevante ressaltar que o interesse pelos diários de bordo surgiu como uma extensão desse percurso. A tarefa de documentar e refletir sobre minha jornada no curso técnico em dança foi impulsionada pela própria ideia dos diários de bordo enquanto ferramenta artística e pedagógica, mas também pela adoção desta prática de forma alargada, ultrapassando o tempo da formação e assumindo a escrita de diários como ferramenta de experimentação artística em constante expansão. Dessa forma, a análise que desejo propor dos diários de bordo não é apenas um exercício acadêmico, mas também uma tentativa de olhar para essas experiências na minha formação como artista e pesquisadora. Ao contextualizar a origem dessas motivações é possível estabelecer uma base sólida para a abordagem e interpretação dos dados levantados ao longo da pesquisa.

Para situar adequadamente o contexto desta dissertação, importa compreender as circunstâncias que culminaram na minha chegada ao curso técnico em dança. Desde os primeiros contatos com a dança, até as influências culturais e educacionais que moldaram minha percepção artística, alguns fatores contribuíram para minha escolha dessa formação. A decisão de entrar no curso técnico em dança não foi isolada, mas resultado de algumas questões que atravessam minhas condições de vida.

No último ano do ensino fundamental fui incentivada a me inscrever no concurso da FAETEC, sendo a rede de ensino de referência da época dos meus pais, em um tempo onde a formação técnica pública era a maior e talvez única oportunidade de formação profissional e inserção direta no mercado de trabalho, uma vez que as universidades estavam ocupadas maioritariamente pelas elites. Minha mãe é formada em um curso técnico profissionalizante, o

que a permitiu ter acesso a concursos da sua área de formação, conseqüentemente, um trabalho com renda fixa ainda muito jovem. Por isso, faço parte da primeira geração da família que teve acesso ao nível superior, sendo neta de nordestinos que vieram em pau de arara para o Rio de Janeiro em busca de condições melhores de vida. Meus avós conseguiram criar seus filhos e filhas, e através de redes públicas de educação, tiveram acesso ao ensino médio técnico como possibilidade de inserção no mercado de trabalho. Faço parte de uma família que compreendeu na pele a urgência do acesso à educação pública, gratuita e de qualidade como meio de vida, a urgência de projetos de governo que ajudam os mais necessitados e principalmente, as políticas que permitam que tudo isso funcione.

Reconheço que minha possibilidade de escolher a dança também foi fruto da confiança dos meus pais na popularidade da rede FAETEC, pois eu mesma não sabia o que esperar, apenas me parecia curiosa a ideia de uma formação em artes e já que estava inserida no ambiente não formal de ensino da dança, acreditava que estaria indo para um caminho mais conhecido.

Há algo sobre os espaços não formais de ensino da dança que acabam perpetuando esta forma de ensino como a única. Pensando na minha experiência em academias de dança durante a infância e juventude, mesmo que existisse o desejo de seguir a dança como caminho profissional, a opção mais próxima é sempre a de atuar no lugar onde se estudou toda a vida, como relatam LIMA e OTRANTO (2018, p.253): “É muito comum que alunos recém-formados em cursos profissionalizantes ou não de escolas de dança se tornem professores na própria escola ou de outras”. Em contrapartida, o ensino médio técnico em dança da FAETEC tem por objetivo a formação profissional para o mercado de trabalho. Em texto retirado do site da própria rede, a FAETEC se apresenta enquanto:

Responsável pela implementação da política de Educação Profissional e Tecnológica pública e gratuita no Estado do Rio de Janeiro. [...] Reafirmando o compromisso do Governo do Estado em ampliar as oportunidades de qualificação à população bem como elevar os índices de empregabilidade, a Fundação contribui para o desenvolvimento econômico e social dos municípios fluminenses.

O curso técnico em dança é um espaço de formação inserido na rede FAETEC que forma profissionais técnicos da dança desde 2011. Falar sobre o curso técnico em dança é iniciar o pensamento sobre esta pesquisa, uma vez que é lá que se inauguram minha formação e interesse pela dança. Segundo Amanda Santos Lima e Celia Regina Otranto (2018, p.263) o curso “constitui-se como o primeiro curso técnico em dança integrado ao Ensino Médio no Rio de Janeiro e o primeiro, entre todos os cursos das mais diversas áreas oferecidas pela FAETEC, com currículo integrado ao Ensino Médio”.

Apesar de não mencionar a modalidade integrada de ensino quando trago o exemplo

da formação técnica no caso da minha família, eu arrisco expandir a ideia de Frigotto, Ciavatta e Ramos (2005, p.44) quando trazem o exemplo apenas do ensino integrado, de modo a afirmar a formação profissionalizante concomitante ao ensino médio como essencial na sobrevivência de várias famílias:

O Ensino Médio integrado é aquele possível e necessário em uma realidade conjunturalmente desfavorável – em que os filhos dos trabalhadores precisam obter uma profissão ainda no nível médio, não podendo adiar este projeto para o nível superior de ensino – mas que potencialize mudanças para, superando-se essa conjuntura, constituir-se em uma educação que contenha elementos de uma sociedade justa.

Segundo o portal do Ministério da Educação e Cultura, cursos técnicos são programas para o nível médio cujo propósito é capacitar, proporcionando conhecimentos teóricos e práticos das diversas atividades do setor produtivo, o que sugere uma formação voltada para a produção. O propósito deste tipo de programa é deliberadamente sobre a capacitação profissional para atuação no mercado de trabalho. Pensando sobre o caso do curso técnico em dança, se nos basearmos na lógica que instaura a própria ideia da criação de um curso desta natureza, a ideia seria uma formação que desemboca diretamente no mercado de trabalho. Busco trazer informações sobre o solo de onde parte a minha possibilidade de ingresso a um espaço de formação profissional em dança, além de tecer brevemente sobre a instituição onde foi criada e é praticada a escrita em diários de bordo. E segundo o Catálogo Nacional de Cursos Técnicos (CNCT), esta aparece como a definição de curso técnico em dança:

Desenvolve atividades ligadas à criação e execução de dança, atuando como bailarino, dançarino, diretor ou assistente de palco e contrarregra. Domina os diferentes gêneros e estilos de dança. Emprega técnicas de dança e recursos de improvisação, em espaços cênicos, como formas de expressão corporal (BRASIL, 2012a).

Algo bastante disseminado entre alunos, professores e profissionais da dança convidados é a informação de que “O curso técnico de Dança, criado em 2011, é o primeiro curso de dança público integrado ao Ensino Médio da América Latina.” (SILVA e SANTOS. 2015, p. 16) sendo assim declarado também por Rosane Campello, autora do projeto original do curso, como no trecho do seu livro, onde relata que: “O curso, que tem três anos de duração, aponta como exigência para ingresso apenas a conclusão do nono ano do ensino fundamental e é o primeiro e único nesse modelo a ser oferecido na América Latina.” (WANDERLEY. 2019, p.86). É também possível encontrar algum aporte teórico a respeito do pioneirismo do ensino integrado em dança no país, como citado na dissertação de Amanda Lima, sendo um dos trabalhos de discussão teórico mais aprofundado sobre o curso técnico em dança da FAETEC, além do próprio livro publicado de Rosane Campello. E sobre o ensino médio

técnico integrado, Amanda cita ainda na introdução de seu trabalho que:

[...] é o primeiro no país que segue este modelo, contemplando aulas de técnicas de dança, consciência corporal, danças folclóricas, fundamentos do teatro, dança contemporânea, prática de montagem 1, história da dança, entre outras. Em um cenário onde predominam cursos como os de mecânica, eletrônica, edificações, etc., é uma conquista para a área de artes ter um curso técnico em dança, dividindo espaço com outros cursos profissionalizantes dentro da escola regular. (LIMA, 2014, p.2)

Neste parágrafo a autora nos conta um pouco sobre os outros cursos técnicos que são oferecidos na mesma unidade que o curso técnico em dança. A Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch é uma escola localizada no bairro de São Cristóvão no Rio de Janeiro, em um espaço que sempre enxerguei como bastante especial para uma escola que oferece cursos na área de Ciências Humanas e Comunicação. Geograficamente falando, a escola se encontra em uma encruzilhada entre o morro da Mangueira, o Museu Nacional e o estádio do Maracanã, espaços importantes para a constituição histórica, social e cultural da cidade do Rio de Janeiro. É estimulante pensar a riqueza que esta encruza pode proporcionar em diálogo com a escola, seus profissionais em atuação e o público que por ali circula.

O curso técnico em dança visa contribuir com o desenvolvimento da formação profissional em dança através da metodologia própria, denominada de dança significativa, capacitando tecnicamente os profissionais para atuação no mercado de trabalho de maneiras diversas, preparando os alunos de forma integrada para compor suas jornadas profissionais de acordo com a área de maior interesse. Embora o ensino técnico surja com o objetivo de proporcionar uma formação profissional para inserção do mercado de trabalho, a realidade é que eu pude conhecer os cursos de graduação em dança da UFRJ através da indicação dos professores do curso técnico, tudo sob forte incentivo para que todos nós, alunos nos anos finais, pudéssemos nos decidir entre os cursos oferecidos de licenciatura em dança ou bacharelado e o meu escolhido, o curso de bacharelado em teoria da dança.

Amanda Santos de Lima e Celia Regina Otranto realizaram um estudo que analisou o panorama da profissionalização da dança no Brasil, tomando como referência o curso técnico em dança da FAETEC. É interessante aproximar este trabalho ao meu, pelo levantamento de dados que as autoras trouxeram sobre outras formações técnicas em comparação ao curso da FAETEC, ressaltando o trabalho diferenciado na FAETEC, com relação aos aspectos que a integração entre formação profissional e formação geral podem oferecer. As autoras trazem como dado que seu estudo tem por objetivo “trazer informações e provocar reflexões sobre como está se desenvolvendo o ensino de dança em diferentes instituições educacionais” (LIMA e OTRANTO, 2018. p.254).

Ao analisarem o público que acessa os espaços de ensino formal da dança, foi possível

notar que: “a classe que mais tem acesso ao estudo profissionalizante desta linguagem artística, tanto no passado quanto no presente, não está entre as menos favorecidas economicamente, a não ser por meio da oferta de bolsas de estudo, o que não compreende a maior parcela do público.” (LIMA e OTRANTO, 2018. p.253). No artigo, escolas como Angel Vianna, Centro de Dança Rio dentre outras citadas, são alguns dos espaços compreendidos espaços de formação técnica e profissional da dança que não contemplam as classes econômicas menos favorecidas, expressando através destes dados qual a parcela da sociedade tem acesso aos estudos formais da dança. As autoras apresentam o curso técnico em dança da FAETEC como um espaço alternativo de educação formal da dança em instituição pública, o que subverte a lógica de incorporação apenas de classes econômicas mais abastadas, uma vez que não exigem custos comuns a cursos de formação em dança, desde mensalidades até custos de deslocamento, acesso a espaços de cultura para pesquisa e outros gastos que abarcam qualquer formação.

Ao longo deste trabalho me empenho em oferecer um olhar crítico sobre as diversas camadas que permeiam o objeto diário de bordo, enxergando-o não apenas como um elemento isolado, mas como reflexo das múltiplas intersecções e entrelaçamentos do ambiente de onde parte. É por meio dessa abordagem que espero contribuir para o campo da dança, oferecendo um debate tomado da experiência de ter vivido o diário de bordo, tanto na sua metodologia, quanto ao longo dos últimos dez anos, buscando caminhos de como transcender a superfície do objeto em si e da sua relação com a dança.

Neste capítulo introdutório, ofereço uma análise geral do diário de bordo sob o aspecto de ferramenta artística e pedagógica que é oferecido no curso técnico em dança da FAETEC, não apenas como um instrumento de registro, mas como um espaço multifacetado onde dança e vida se entrelaçam. Podemos reconhecer nos diários um lugar de expressão livre e criativa, onde os limites entre a prática artística e a experiência cotidiana se diluem, ao mesmo tempo que é um espaço de consulta do desenvolvimento do curso. Os professores, juntamente à coordenação, compreendem na leitura dos diários dos alunos como cada um vem sendo atravessado pela formação. Por meio de uma abordagem reflexiva, busco entender essas diversas camadas que permeiam os diários de bordo.

Esta dissertação tem como ponto de partida os diários de bordo do curso técnico em dança da FAETEC e se desdobra sobre a minha experiência de aluna egressa que seguiu produzindo diários. Essas questões passam pela dança, pela escrita e por todos os atravessamentos políticos e sociais que implicam essas duas. A partir da perspectiva da aluna, a pesquisa fala da dança-educação pelo outro lado, não o da educação de arte, mas sobre como

a arte influencia a educação, oferecendo um ponto de vista alternativo aos que desenvolvem e aplicam metodologias e teorias da educação. Inverter esse contexto torna-se relevante para, a partir da arte, pensarmos a educação na dança e com isso apresentar cruzamentos para repensar a dança com a escrita.

Esta pesquisa parte, portanto, da seguinte questão: Como os diários de bordo utilizados no contexto da dança podem influenciar a prática artística? Para tentar responder a essa pergunta, tomo como premissa que é necessário construir um conjunto mínimo de informações sobre os diários, suficiente para nos ajudar a perceber as particularidades que os atravessam, sem nem por isso deter o trabalho unicamente sobre essas condições de onde parto. A partir desse entendimento, busco incorporar outras pesquisas que se debruçam sobre a escrita em diários, procurando ampliar a compreensão e os horizontes acerca da prática. Lido assim com estudos de caso de diferentes artistas que incorporam a escrita cotidiana como prática de ensaio, mergulho em exemplos que constituem gêneros literários, mas mantendo os diários de bordo da FAETEC como um marco referencial significativo na minha prática em dança e investigação acadêmica.

Ao utilizar os diários do curso técnico em dança como ponto de partida, a pesquisa se desdobra e deseja a ação de transborde, sempre além do contexto específico da FAETEC, explorando a interseção entre a prática da escrita de diário e a dança. Procuro analisar como o meu contato com essa prática ao longo de dez anos foi se expandindo e aprofundando, numa linha tênue entre uma revisão das minhas próprias práticas e uma devolutiva para o campo da dança. Nessa perspectiva, essa dissertação procura compreender até onde esta é uma prática do passado, que remete a minha formação na FAETEC, e o quanto nela há de presente e futuro, pois busco introduzir uma reflexão sobre as apostas suscitadas pela formação em dança na FAETEC.

É a partir dessa premissa que os capítulos subsequentes se dedicarão a aprofundar minha compreensão acerca da natureza dos diários de bordo, bem como seu impacto em minha prática e percepção. Parte importante do processo de desenvolvimento da pesquisa, foi saber qual a metodologia a ser aplicada. O pesquisador pode ter alguma ideia de qual melhor caminho a seguir, sugerindo no seu projeto alguma das duas metodologias estabelecidas para a pesquisa qualitativa ou quantitativa, porém, durante o aprofundamento nos estudos, os caminhos podem mudar. A pesquisa quantitativa diz respeito a um modo da abordagem científica onde são estabelecidas "questões de investigação e hipóteses a partir de modelos teóricos, e então os testa contra a evidência empírica" (Haseman apud Flick, 2003, p.3) utilizando técnicas estatísticas para a coleta e tratamento de informações, com o objetivo de

atingir resultados precisos. Antes eu acreditava que a metodologia qualitativa seria por onde iria trilhar para conduzir a pesquisa, partindo dos objetivos iniciais de coleta dos diários de alunos egressos e conversas com professores do curso técnico em dança para melhor embasar o objeto em questão. Porém, no desenrolar desta pesquisa, uma metodologia que se baseia apenas nestas etapas de investigação parecia não ser o suficiente, apesar desta linha abranger bem mais as questões sensíveis e experimentais que compreendem o meu projeto. Percebi que teria que expandir minha noção de metodologia para além desta dualidade, em busca de outras formas de lidar com meu estudo.

Haseman expressa sobre o impulso que tem surgido entre artistas pesquisadores, que sentem a necessidade de não se fixar sob um modelo de coleta e análise de dados, mas que guiem suas pesquisas através das práticas onde, “ [...] são conhecidas como prática criativa como pesquisa, performance como pesquisa, pesquisa através da prática, pesquisa de estúdio, prática como pesquisa ou pesquisa guiada-pela-prática.” (HASEMAN, 2015, p.44)

Embora tenha a felicidade de estar em um programa de pós-graduação que acolha e considere questões que interessam para esta pesquisa, bem como a de diversos outros pesquisadores que se debruçam sobre o campo da dança e suas diversas aproximações, como Performance e Performatividades da Dança, Poéticas e Interfaces da Dança e Dança-Educação, é uma atribuição do pesquisador escolher qual caminho metodológico irá seguir sua pesquisa. Parte importante da minha experiência neste programa foi encontrar a pesquisa guiada-pela-prática e me reconhecer enquanto pesquisadora artista que compartilha das mesmas sensações de desencaixe para com as outras metodologias. Ainda que compreenda a possibilidade de criação de pontes e adequações da arte para coexistir no universo acadêmico, acredito profundamente na importância da contribuição do artista para o meio acadêmico.

Além do mais, o problema com que me deparava a respeito da busca e coleta dos diários de bordo de alunos egressos me colocava em situação de crise para com a metodologia antes ambicionada, expressando, inclusive, uma instabilidade no meu projeto a respeito do desenvolvimento das próximas etapas. Por outro lado, a pesquisa performativa, como uma pesquisa guiada pela prática, me recoloca no programa, valoriza minha posição de artista pesquisadora acadêmica e me permite afundar os pés neste solo que é a minha linha de pesquisa escolhida, de performance e performatividades da dança. Encontrar a pesquisa performativa me deixa empolgada para experimentar as possibilidades relacionais do objeto de pesquisa e aprofunda minha capacidade de produzir conexões com o outro que esta pesquisa tanto deseja, alargando as minhas possibilidades de pesquisar para além do contato com os diários de outros alunos.

Uma leitura importante para pensar a metodologia deste trabalho é o livro "Por uma Pedagogia da Pergunta", onde Paulo Freire e Antonio Faundez constroem um diálogo, partindo de suas experiências concretas e criam um livro fruto de uma conversa falada. A própria ideia do livro já é inspiradora o suficiente, pensando sobre uma prática de escrita permeada de fala, de voz e de corpo. Contudo, o exercício que os dois se colocam na feitura do livro coloca os autores, como diz Paulo Freire: "[...] abertos um ao outro, na aventura de pensar criticamente."(FREIRE, 1986, p.6). Posso arriscar em pensar a imagem de estar um aberto ao outro como a escrita em diário para a escrita desta dissertação, numa tentativa de pensar enquanto digito como penso quando escrevo, de forma a enriquecer esse espaço cheio de normas e regras que regem desde o tamanho da letra até os espaços entre as linhas.

Pensar numa pedagogia de perguntas me faz pensar sobre a possibilidade de uma metodologia de pesquisa que se baseie principalmente nas perguntas, entregando-se à tarefa de seguir produzindo questionamento mais do que os responder, ensaiando compreender até onde é significativo falar das minhas experiências, até onde devo aprofundar o viés documental que esse trabalho por vezes intenciona ter.

Quando Antonio Fuandez fala sobre um caso onde uma pesquisa tradicional não caberia, leva em consideração os problemas de acesso a fontes de consulta. Trago o texto para me explicar melhor:

Uma das pesquisas que empreendemos visava compreender num período determinado, entre 1890 e 1925, a influência desempenhada pelo pensamento mutualista, ou socializante, ou anarquista, entre os trabalhadores de Lota e Schwager, região carbonífera chilena. Esses operários, vindas do campo ou das redondezas, estavam ideologicamente formados numa leitura particular e histórica do catolicismo, uma leitura completamente alienante. O que queríamos ver era como esses dois elementos ideológicos - o pensamento mutualista e a formação católica - atuavam na mente dessas pessoas; que transformações sofriam ao saírem do campo para uma indústria que compreendia uma organização social diversa; o que significava para elas trabalharem juntas, organizarem-se e, em conjunto, defender reivindicações, etc. (FREIRE, 1986, p.9)

Fuandez se perguntava onde seriam as fontes para consulta destes dados e nos responde que estavam, neste exemplo citado acima, "na conversa com aqueles que viveram o período em questão." (p.9). Sendo então necessário ir atrás destas informações na sua origem, falando com os que viveram no período de interesse para a pesquisa, descobriram que alguns desses membros da classe trabalhadora registraram suas experiências pessoais em cadernos, escrevendo sobre dimensões diversas do que vivenciaram, desde suas vidas íntimas e vivências familiares até o que acontecia no cotidiano dos seus trabalhos nas minas e, como diz o próprio Antonio, tudo "vazado numa linguagem que é uma linguagem da vida, da história cotidiana." (p.9). Consigo imaginar que, quando fala sobre essa linguagem da vida, Fuandez se refere a

uma escrita sem as formalidades necessárias para outros contextos que não sejam o contexto de um caderno pessoal.

Com esses relatos eu penso sobre cadernos cheios de vidas duras, de vivências árduas fruto de uma vida de trabalho pesado, atravessado de momentos de felicidade junto à família. Imagino as páginas sujas de carvão, de uma escrita que possa ter acontecido depois de um dia de trabalho, de páginas abarrotadas de relatos tão genuínos, mas que infelizmente, com o golpe de Estado no Chile, tudo se perde, eliminando parte valiosa da memória e da vida de diversas pessoas. Contudo, Antonio Fuandez nos conta que os cadernos foram lidos e discutidos por um grupo interdisciplinar de professores de sua geração que, além do pessoal de Filosofia, chegou às mãos de professores de História, Geografia, Ciências Políticas, Sociologia e Literatura, que se relacionavam com esses cadernos cada um sob sua perspectiva teórica, o que os levavam a reuniões de certamente contribuíram para a aprendizagem coletiva de todos os pesquisadores.

Assim como Antonio Fuandez, não pude trazer os cadernos de outros para a minha pesquisa, mas trago a memória do corpo de quem experimentou três anos de escrita em diário de bordo sob um contexto específico, observando os colegas de curso e vivenciando o meu próprio processo de escrita e que acabei, como Fuandez cita sobre a escrita dos trabalhadores, escrevendo como uma espécie de obrigação moral de registrar a minha experiência ao longo dos anos seguintes à conclusão da minha formação. A prática da escrita em diário acaba sendo incorporada ao meu fazer pensar dança em contato com a vida que me rendo a fazer, mesmo sem saber porque.

Parte do impulso que me levou a ingressar no mestrado reside na vontade de buscar respostas para essa indagação: por que continuo dedicando-me ao que faço? No entanto, ao imergir na reflexão proposta pelos autores aqui reunidos, optei por abraçar o desejo de manter vivo o devir das perguntas. Assim, percebo que este trabalho não se resume apenas a uma busca por respostas definitivas, mas sim a um constante exercício de questionamento e indagação, que se desdobra em múltiplas direções. Em última análise, vejo este projeto como uma incursão artística no universo do diário de bordo, na qual procuro estabelecer bases teóricas para enriquecer e fundamentar nossas discussões.

### ***18 de julho de 2023***

*Há algo na escrita dos diários que é sobre ir contra a lógica da entrega.*

*Não enxergar o processo enquanto a própria coisa nos obriga a ver o resultado como objetivo.*

*A entrega da dissertação, o diploma de mestrado não são a obtenção do título de mestre que*

*eu procuro.*

*O diário saboreia.*

*Os diários não são pensados para serem finalizados ou entregues, como o exemplo que Luiza trouxe sobre os romances.*

*Outras coisas acontecem em meio ao processo de formação.*

*Conversas, crises sanitárias, trajetos entre os espaços de encontro, o clima em ebulição, guerras, eleições decisivas, tetos que caem, tudo é parte.*

*Essa escrita é, portanto, de uma lógica que subverte esse modo de pensamento pelo capital, de entrega, resultado, meta, fim.*

*Tentativas, erros e desvios também fazem parte e não devem ser invisibilizados, esse trabalho é também sobre o desvio.*

*A satisfação da entrega dura segundos, há tanta vida em torno.*

*O diário degusta.*

*Quando leio um livro me pergunto onde a autora ou autor precisaram parar, em meio a que parágrafo o telefone tocou ou deu vontade de ir ao banheiro?*

*Em que página aquele documento precisou ser interrompido para ir dormir?*

*Que outras tantas palavras foram apagadas, corrigidas, substituídas ou sublinhadas em vermelho pelo corretor automático?*

*Quais capítulos foram escritos sob efeito de caféina?*

*Quais páginas foram escritas em dias difíceis?*

*Apesar de estar hoje sob as condições de uma instituição onde existem requisitos para produção desta pesquisa, busco entremeios, fissuras.*

### **1.1. Contextualizações para o diário de bordo da FAETEC**

É ainda no primeiro ano de formação que os alunos são apresentados ao diário de bordo. Orientados a escolher um diário para cada componente curricular prático, como por exemplo, um para consciência corporal, outro para dança contemporânea, danças populares, dentre outras.

Em conversa com a fundadora do curso, a professora Rosane Campello conta que a ideia inicial, contida na metodologia do curso, previa apenas um caderno que pudesse funcionar como um diário unificado, indo de encontro com a ideia de manter a prática de um pensamento integrado. Contudo, Rosane compreende o instrumento enquanto um elemento vivo e que em contato com os professores e o cotidiano da escola a prática foi se modificando

e se adaptando também a como os docentes conseguem se relacionar com a metodologia junto ao sistema integrado de ensino, além das suas próprias práticas formativas e modos de aplicação dos conteúdos.

Portanto, os diários de bordo aqui são uma prática institucional, pensadas junto ao plano de curso e intrínseco ao processo de formação, que vai de encontro à lógica instituída pela própria metodologia aplicada, a metodologia dança significativa, onde parte importante da aprendizagem se dá na correlação entre conteúdo escolar e vida, entre os saberes e as experiências pessoais que cada aluno vive. Para o curso técnico em dança da FAETEC, os diários são um processo artístico-pedagógico rizomático que atravessa toda a escrita do curso, todo o processo metodológico e que, em contrapartida, bebe nas fontes externas ao curso que deram origem à ideia do projeto pedagógico.

Além de falar um pouco sobre a escola e o curso oferecido, é importante para chegarmos aos diários de bordo poder falar um pouco sobre a metodologia onde ele está inserido. A metodologia dança significativa foi desenvolvida por Rosane Campello, professora também responsável pelo projeto do curso técnico em dança da FAETEC. Tendo passado pela rede durante seus primeiros anos do curso, pude ouvir falar largamente da importância desta metodologia para a aprovação da ideia do curso na FAETEC. Apesar de não haver contexto ainda para um aprofundamento de suas bases teóricas naquele momento, afinal, nos encontrávamos em fase de vivenciá-la, a metodologia dança significativa despertou meu interesse para que pudesse retornar a ela em outras etapas da minha formação em dança.

A dança significativa está presente na minha formação de pensamento em dança, bem como no meu olhar para a dança-educação. Apesar da breve experiência em dança em academias livres, antes da minha formação técnica não enxergava o campo da dança da maneira ampla que fui apresentada e com isso, o detalhe que me fez sentir acolhida e adequada aquele espaço foi a validação do conhecimento em dança que eu trazia. Minhas experiências oriundas de academias sem o foco de formação profissionalizante foram consideradas relevantes, bem como o de colegas que nunca tiveram vivências em qualquer espaço de dança. Posso afirmar que fomos acolhidos de forma bastante democrática, tendo em vista a não exigência de teste de habilidade específico para ingresso do curso. Hoje tenho essa sensação de acolhimento confirmada pelas bases da metodologia que, como assinala Rosane, ‘‘A metodologia de dança significativa aguça a participação do aluno a respeitar suas experiências, interagindo com essas experiências, inclusive, para construir a aprendizagem ou reforçá-la.’’ (WANDERLEY. 2019, p.44)

Falar sobre a metodologia dança significativa é falar sobre dança-educação. Levando em consideração a minha trajetória acadêmica, estar sempre motivada a produzir pensamento partindo do curso técnico em dança significa precisar falar sobre educação. Esta é uma parte que sempre me perseguiu, mesmo que eu tenha escolhido seguir outros caminhos senão o da licenciatura. Compreendo o que posso oferecer de material para pensar a dança-educação, no que tange à prática oferecida no curso como parte da busca pelos materiais teóricos sobre o curso técnico em dança. Acredito que estar aqui, escrevendo sobre isso pode promover a preservação da memória e a divulgação da origem do curso técnico em dança da FAETEC como um elemento integral da narrativa da dança no Rio de Janeiro contemporâneo. Este curso vem desempenhando um papel essencial na profissionalização de artistas da dança e na crescente presença dessa comunidade artística no ensino superior, que vem ocupando cada vez mais universidades públicas como a UFRJ.

Gostaria de incorporar o exemplo de Giulia Sampaio Fiorani Pinto como uma fonte de inspiração e referência neste estudo. Giulia Sampaio é licenciada em dança e produtora cultural que, embora não tenha sido aluna do curso técnico em dança, teve participação na metodologia da dança significativa por meio de sua atuação na Companhia de Atores Bailarinos Adolpho Bloch. Essa companhia foi essencial para a gestação e o desenvolvimento da metodologia em questão. Ao longo do seu tempo de trabalho na companhia, a referida artista vivenciou, de alguma forma, a prática da dança significativa, absorvendo seus princípios e abordagens. Posteriormente, ela ingressou na licenciatura em dança na UFRJ, onde aprofundou sua compreensão teórica e prática da dança, culminando em seu trabalho de conclusão de curso. Nesse trabalho, ela foi profundamente influenciada pelo filósofo Spinoza, bem como pela sua experiência como professora no curso técnico em dança do PRONATEC. Dessa forma, sua trajetória artística e acadêmica oferece contribuições valiosas e uma perspectiva interessante para o debate proposto neste estudo.

Aprofundando a ideia da Companhia de Atores Bailarinos Adolpho Bloch ser a sopa primordial para a metodologia dança significativa, acrescento que Rosane Campello ingressa na rede FAETEC em 1999 como professora de educação física/dança moderna, mas que carregava o interesse de trabalhar principalmente com a dança. Durante os primeiros momentos na escola, a professora observa o interesse crescente dos alunos pelas aulas de dança e forma um núcleo de dança para além do horário da matéria de educação física, onde, “na Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch no início funciona como um Núcleo Educacional reconhecido pela rede atendendo a 30 bailarinos dessa unidade de ensino [...]” (WANDERLEY, 2019. p.55).

No espaço do chamado Núcleo Educacional, a professora opera junto às referências dos teóricos da educação das quais se alimenta e passa a experienciar o que vem hoje a ser a dança significativa, enquanto uma metodologia que expressava suas possibilidades através dos interesses de aprofundar a dança apresentados pela turma. O Núcleo passou a reunir depois do horário das aulas, alunos de todos os cursos técnicos oferecidos naquela unidade, que naquele ano contava com as opções de administração, guia de turismo, eventos, hospedagem, produção de áudio e vídeo e publicidade. O desejo dos alunos da escola por um espaço onde pudesse praticar a dança foi atendido e surgia o primeiro espaço de experiência da criação da metodologia dança significativa.

Giulia Fiorani vivenciou a metodologia nesse espaço enquanto aluna do curso técnico de eventos e pôde ver o curso técnico em dança nascer e receber suas primeiras turmas. Sua vivência nesse espaço que se tornou uma companhia profissional de dança-teatro, produziu uma reverberação no seu trabalho de conclusão de curso de licenciatura em dança, onde oferece uma contribuição relevante para esta pesquisa pensar sobre dança-educação.

A dança-educação está para além da própria dança. É outro lugar de se pensar corpo, movimento e educação. É pensar-corpo ou dançar-pensamento dentro de um modelo educacional que pouco pensa corpo. É desmontar a esfera predominante da dança como entretenimento na escola. É se fazer corpo pensante, ativo, manifestante, questionador, crítico, criador, conhecedor de si e da sua cultura, inovador e humanizado. (PINTO, 2018. p.55-56)

Iluminada por essa citação, posso sugerir que os diários de bordo emergem como uma ferramenta crucial para exercer o papel emancipatório da dança-educação no ambiente escolar, permitindo que os estudantes se tornem participantes ativos desse processo. Ao adotar os diários de bordo, os alunos são encorajados a refletir sobre seus corpos, movimentos e experiências de aprendizado, convidando à reflexão e ao questionamento. Essa prática desmonta a tradicional visão da dança apenas como entretenimento na escola, elevando-a a um espaço de construção de conhecimento e expressão cultural. Os diários de bordo proporcionam uma plataforma para os alunos explorarem sua identidade, cultura e perspectivas individuais, promovendo uma abordagem humanizada da educação. Dessa forma, a arte, por meio dos diários de bordo, não apenas enriquece o ambiente educacional, mas também oferece uma valiosa contribuição para o desenvolvimento integral dos estudantes, fomentando uma formação que prioriza o olhar crítico para o artista da dança.

Compreender o papel do corpo como um espaço de integração dos conhecimentos desemboca na ideia de que a dança pode ser vista como a expressão em movimento dessas diversas camadas da experiência humana em constante expansão. Os diários de bordo

encapsulam essa visão do corpo como um local de encontro e construção de relações, tornando-se assim um exercício diário, contínuo e constante de reflexão sobre nossas próprias experiências de corpo, corporeidade, peso e movimento. Esses registros fornecem uma oportunidade para expandir e aprofundar nossa compreensão do corpo não apenas como instrumento, mas como manifestação de nossas experiências e identidades em constante evolução.

Observo a possibilidade de colocar nas mãos de um jovem adulto em período de formação educacional e humana como uma ação de levante, não pelo viés de dar voz ao jovem, mas no desejo de colocá-lo na operação de si mesmo e da sua dança em contato com a escrita. Sendo uma ferramenta indispensável ao processo da formação, os diários de bordo são parte indissociável ao todo, colocando o diário no meio do caminho. É um tipo de estímulo a qual não se pode fugir, uma tarefa, um dever, que como todo tipo de imposição é um obstáculo que deve ser enfrentado.

Esta é uma parte pertinente à discussão dos diários de bordo que parece pouco óbvia, considerando a força que me moveu a querer pesquisar sobre esse objeto. A elaboração dos diários de bordo durante o período da minha formação não foi uma tarefa simples nem agradável. Falar sobre isso é como tirar um peso das costas de diversos alunos e ex-alunos, que se admiram do fato de eu estar aqui pensando os diários de bordo no mestrado. Portanto é de suma importância levantar esse dado, proveniente da experiência ter feito e de ter observado tantos outros fazerem os diários de bordo. Falando ainda sobre o tempo onde eu estava em formação, em primeira instância, as dificuldades de escrita vieram do embate com a dança. Considerando o senso comum que permeia essa ideia, é interessante notar que uma aula de dança ou uma formação de dança, apesar de demandar uma série de outros requisitos para a obtenção de um diploma, não se espera incluir a prática da escrita como parte essencial do processo. A atividade de escrever parece ser diametralmente oposta à prática da dança. Escrever evoca imagens de estar sentado, imóvel, concentrado sobre um papel, com a mão segurando uma caneta ou lápis, implicando em quietude e reflexão intelectual. Por outro lado, dançar sugere liberdade de movimento, mãos livres, deslocamento pelo espaço, ritmo e esforço físico. A concepção de dançar e escrever como ações quase opostas levanta a questão: será possível escrever enquanto se dança? Essa aparente dicotomia nos faz refletir sobre as múltiplas maneiras pelas quais o corpo pode se expressar e como diferentes formas de linguagem podem se atravessar e produzir reverberações.

Posso dizer que minha experiência, assim como a de muitos outros alunos que passaram por cursos de dança, foi frequentemente confrontada com a ideia preconcebida de

que o estudo da dança se resume exclusivamente às técnicas de movimento e expressão corporal. Questões como "Tem aula de forró?" ou "Você já reprovou em balé?" refletem essa visão limitada, que desconsidera a riqueza e a complexidade da dança como forma de arte e espaço para pesquisa. Essas perguntas revelam uma compreensão superficial e estereotipada da dança, negligenciando aspectos fundamentais como história, teoria, análise crítica e outras dimensões que compõem a formação em dança.

Os diários de bordo, enquanto atividade escolar, eram vistoriados com frequência, entregávamos os cadernos aos professores de cada componente curricular e esperávamos que devolvessem para seguir escrevendo. Esta é uma parte importante para pensar as dificuldades de estar compondo os diários. Também parecem ações opostas as de escrever sobre si de maneira honesta e irrestrita e depois entregar esse material a outra pessoa. Confiar em um espaço para registrar pensamentos e impressões sobre um quesito em especial e logo em seguida, oferecer toda essa sinceridade e sensibilidade ao peso da figura que representa o professor.

A última questão parte do obstáculo diário de bordo era o tempo. Uma formação técnica profissional integrada ao ensino médio é uma tarefa difícil, ainda que distribuída numa carga horária quase integral, compreendendo inclusive os sábados. Além de tudo, o incentivo dos professores para que pudéssemos seguir estudando para passar no ENEM dificultava ainda mais o tempo, que muitas vezes não conseguia administrar para acomodar a escrita. Dessa forma, a escrita dos diários de bordo está sempre no desconforto do entre, um lugar liminal, onde cada um acaba se relacionando da forma que pode, procurando respeitar a necessidade da sua feitura e ir encontrando formas possíveis de seguir fazendo. Muitas páginas dos meus diários de bordo são vazias, pouco sensíveis, enquanto outras são cheias de memórias preciosas, o que causa uma sensação de querer ter feito mais. Talvez isso tenha me levado a seguir fazendo, pois até os vazios revelam dados importantes de cada momento que foi escrito ou não.

Penso que os diários dos alunos do curso técnico em dança da FAETEC hoje estão por aí circulando, considerando cada caderno de cada componente curricular, de cada um dos três anos, de cada aluno, aluna ou professor, de cada uma das turmas desde o ano de 2011. Alguns não estão completos, outros viajaram. Alguns passaram por mudanças de casa, de estado, outros nunca foram reabertos. Alguns serviram de material para dar aulas depois da formação, outros como um lugar para se lembrar de um tempo que se foi. Alguns foram perdidos, esquecidos, roubados, talvez emprestados, rasgados, molhados, marcados por copos, lágrimas, suor, sangue, fotografias, poesias, desenhos, riscos, vômitos ou foram amassados, mordidos,

socados, abraçados, arrastados, talvez lambidos, beijados, mas certamente alguns diários de bordo foram queimados.

Os diários de bordo são criados sob essas condições específicas, surgindo como uma tarefa para os estudantes produzirem durante toda sua formação, estando em contato direto com os professores de cada componente curricular que regularmente vistoriam os cadernos, afinal, o diário de bordo, mesmo com toda sua possibilidade de liberdade e confiança, ainda é uma ferramenta pedagógica. A etapa de entrega dos materiais para os professores vai se tornando parte da rotina da própria feitura dos diários, sob uma condição em constante tensão, entre a tarefa de estar sempre escrevendo, escrever cada vez mais profundamente sobre si e ao mesmo tempo saber que, em breve, seu conteúdo será vistoriado.

A experiência que tive com a etapa das vistorias foi ganhando mais confiança à medida que pareciam ser consultados apenas aspectos quantitativos dos meus diários, aparentando ter um olhar menos sobre o que era colocado e mais sobre como era colocado. Em conversa com a professora fundadora do curso, Rosane Campello, e a professora e atual coordenadora do curso, Luciana Carnout, é relatado que há um desejo em especial para com a prática cotidiana dos alunos com suas escritas nos diários, que é a ampliação da capacidade de associações. É nos diários que há a expectativa do corpo docente para com a aderência de cada aluno ao ensino integrado, sendo mais uma ferramenta de incentivo à criação de relações, entre as matérias do ensino médio com as matérias do curso técnico e possivelmente, com a própria vida. O curso técnico em dança, além de pioneiro quanto ao ensino de modalidade integrada para a dança em uma escola pública, ora citado como o primeiro na América Latina ora como o primeiro no Rio de Janeiro, é uma experiência de curso integrado, que cria imensa expectativa dos professores quanto aos diários - e, eu diria, principalmente, da professora fundadora do curso. A escrita é um processo em rede de conhecimentos e atravessamentos, tanto para o corpo discente, como para o corpo docente que, segundo a professora Luciana Carnout, também adota a prática dos diários de bordo.

Os diários levam esse nome dentro do processo metodológico por compreender discentes e docentes nesse processo de navegação artística e pedagógica de crescimento, sendo uma metáfora do diário de bordo enquanto registro do dia-a-dia de uma viagem, que é a própria formação a se desenrolar ao longo dos três anos integrado ao ensino médio. Acredito ser importante firmar que meu pensamento vai se movendo entre dois aspectos complementares, mas de diferentes dimensões, dividindo-me entre os aspectos institucionais, às quais estão atravessados os diários de bordo, suas condições educacionais e pedagógicas, e a experiência de ter vivenciado essa prática intensamente, durante os três anos de formação,

estendendo-se até os dias de hoje. Apesar da necessidade de desenvolver alguns destes aspectos institucionais que importam para as bases das reflexões que virão a seguir, procuro trazer apenas as informações necessárias para a formação de um arcabouço teórico sólido para esta pesquisa se enraizar.

Com todo o interesse desta pesquisa sobre os diários de bordo e suas aplicações artísticas e pedagógicas, aqui desfruto principalmente da oportunidade de desenvolver pensamento a partir do que experienciei, produzindo material teórico na minha posição de aluna egressa e interessada em desdobrar o que tive a possibilidade de vivenciar durante a formação. Proponho nesta pesquisa um ambiente de discussão a respeito dessa prática consideravelmente recente e sobre seus impactos na vida de quem optou por vivenciar essa ferramenta continuamente, mesmo depois dos limites de tempo oferecidos pela formação.

Uma questão que me acompanha desde o período da graduação é o desejo produção de pensamento a partir da metodologia dança significativa, em contraponto ao caminho que escolhi trilhar fora da licenciatura em dança. Apesar de compreender que o meu curso não me impedia de tanger a questões ligadas à educação, sempre estive atenta a pensar em possibilidades que desdobraram a metodologia em outros caminhos. O curso de formação em teoria da dança sempre me fez sentir como se pudesse fazer mais, além de estar junto apenas dos teóricos da educação, sem abandonar o fato de que são essenciais, tanto para o desenvolvimento da metodologia em questão quanto para seguir pensando a educação em dança.

Reservo com carinho este momento de introdução para escrever um pouco da história que carregam os diários de bordo. O faço com o carinho de quem veio desta formação e com o respeito de quem deseja expandi-lo, para além de seguir exaltando sem pensamento crítico. Movo a pesquisa com o entusiasmo de quem enxerga os diários de bordo enquanto multiplicidade, como espaço infinito de produção de pensamento entre dança, história, etonografias, dentre tantas outras possibilidades de desdobramentos. Carrego, antes de tudo, a vontade de seguir fazendo cruzamentos, seguir fazendo integrações e quando não possível, pelo menos, gerar atrito até ver no que dá.

Portanto, costuro sobre esta página um retalho importante a respeito das bases de pensamento que deram origem a metodologia dança significativa, que importaram para a escrita da proposta do curso e formação de arcabouço acerca do que se propunha na criação deste curso nesses moldes:

Podemos então afirmar que a Dança significativa compreende: apresentar um trabalho baseado na acomodação da aprendizagem (proposta por Piaget) e permitir a conexão das descobertas com outras experiências vividas e vindouras; Ampliar a

necessidade de interação com o meio para aquisição de conhecimento (proposta por Vygotsky), a partir de uma prática educativa que circula a dimensão do ser e do vir a ser, ratificando a ideia de pessoa completa – sem dissociar o biológico do social do homem (conforme preconizou Walon); Oferecer uma proposta objetiva de informação nova, pautada na experiência dos alunos, ancorada na vivência deles e pronta para dimensionar o que descobrem a partir da experiência comparativa (seguindo a lógica de Ausubel). Encontrando, por meio da dança, as pistas de liberdade e do pensamento crítico, colaborativo, comprometido, reflexivo. (WANDERLEY. 2019, p.53)

Considero um importante parágrafo a larga citação anterior, pois acredito que resume bem o que foi agregado dos pensamentos de cada filósofo da educação em questão para contribuir com essa metodologia. O teórico americano David Ausubel (1918-2008) traz a metodologia significativa como a mais eficaz para a aprendizagem, propondo ideias que se opunham aos princípios comportamentalistas de sua época. O behaviorismo dominou por várias décadas a pesquisa em meados do século XX, e suas aplicações continuam sendo difundidas e utilizadas nas áreas da educação até os dias de hoje. (WANDERLEY). Sua metodologia importa a ponto de servir de inspiração para a criação do nome da metodologia de Rosane Campello, nomeando de metodologia dança significativa.

Parte considerável da minha memória no período de chegada ao curso técnico em dança se detém sobre o acolhimento. A aproximação do que diz respeito ao campo da dança à minha realidade, bem como as de quem estiveram comigo durante os anos de formação, permitiram que pudéssemos nos sentirmos capazes de produzir dança, para além de apenas repetir passos. Algo tão urgente quanto constante para quem se interessa pela dança é pensarmos a respeito de como fomos educados em dança, como educaremos e como seguiremos fazendo, e aqui sugiro o termo “educação” pensando sobre aprendizagem, compreendendo que nem todos que tem contato com o campo da dança têm necessariamente o desejo de segui-la profissionalmente.

Falando mais uma vez com a minha memória de egressa, posso afirmar que nenhum de nós que tínhamos passagem por academias de dança compreendia dança enquanto um espaço de produção de pensamento. Poucos de nós conhecíamos graduações em dança e os que sabiam, tinham ideias pouco aprofundadas sobre o que é estudar a dança em sua multiplicidade, principalmente para além do ramo do entretenimento. Acredito na importância desse espaço de formação que é o curso técnico em dança da FAETEC principalmente pelo fato de ser oferecido em uma escola pública. Quantos de nós teríamos a possibilidade de estar em um curso profissionalizante em dança, tendo em vista os dados abordados anteriormente a respeito dos espaços onde são oferecidos dança no Rio de Janeiro? Pergunto-me sobre os acessos que nos são permitidos, levando em consideração nossas condições sociais, não só

para os estudos, mas para o consumo desses de artes. Quais eram os espaços em que podíamos acessar a dança antes de entrarmos no curso técnico? Quais eram as nossas referências de profissionais, corpos, estéticas e éticas da dança? A quem é permitido compreender o campo da dança enquanto algo realmente possível? E finalmente, é o campo da dança algo possível a todos?

Logo nas primeiras aulas é iniciado o processo de registro de atividades de cada componente curricular. Apesar do principal foco da escrita ser voltado para o registro das aulas, lembro-me de um breve panorama de possibilidades apresentado pelos professores para nossas composições, convidando-nos a experimentar uma relação de diário pessoal, apesar do nome já parecer autoexplicativo.

Como os diários de bordo chegam enquanto uma tarefa escolar e que, importante citar, serão regularmente entregues aos professores de cada componente curricular. Não é imediata a relação de confiança e abertura entre alunos e diários. Ter a oportunidade de colocar a experiência de ter vivenciado esta prática é poder dizer que nem todos alunos conseguem ou desejam experimentar outros limites relacionais com os diários. Colocar a minha fala é também poder dizer que planos de curso, planos de aula e ações como a tarefa dos diários de bordo podem e poderão falhar, assim como podem e poderão funcionar de maneiras diferentes para cada um que os vivencia, pensando a falha como um lugar onde as expectativas não são alcançadas, mas não como erro, como um dado a ser levantado a respeito da manutenção da ideia e de possíveis alterações, caso desejado.

Considero, como já antes explicitado, a prática dos diários de bordo como recentes, não por acreditar que a escrita de diários por artistas é algo inovador, mas compreendendo e inscrevendo sobre essas páginas que olho para este caso como um recorte muito bem delimitado, onde vos fala uma aluna egressa, que vivenciou os diários de bordo enquanto ferramenta artístico-pedagógica pensada e aplicada na metodologia dança significativa do curso técnico em dança da FAETEC, sendo uma rede pública de ensino no Rio de Janeiro, entre outros diversos outros recortes que me insiro.

O registro em diário não se restringe a inscrição do que foi feito na aula enquanto documentação de etapas, mas é antes de tudo um espaço de registro dos atravessamentos de como o aluno incorpora a prática daquele dia específico de trabalho investigativo corporal ou criacional daquele componente curricular, de como ele pode correlacionar aquele componente com a própria vida com aspectos anteriores da própria trajetória, aspectos do próprio dia-a-dia e com os outros componentes do curso. O diário de bordo é o lugar de integração das partes pedagógica, artística, poética e pessoal e também de sintetização da

experiência através da escrita. Em conversa com a fundadora Rosane Campello, entendi que o desejo inicial visava a criação de um diário único para todos os registros dos componentes curriculares, o que foi se modificando conforme a adesão dos outros professores às propostas da metodologia dança significativa.

A rotina e a constância da tarefa de se manter escrevendo sobre as aulas passam pelo momento onde os diários são entregues aos professores responsáveis por cada conteúdo curricular, para a revisão do que vem sendo construído em cada escrita. Ainda segundo a professora Luciana, o momento de ter acesso aos diários dos alunos é o momento de ter uma devolutiva para os professores do andamento dos processos formativos do curso. À princípio, os professores procuram deixar sempre claro aos alunos que os diários são parte de um processo artístico, mas também pedagógico e que faz parte do processo de troca aluno-professor. Apesar de haver o movimento de entrega dos cadernos, os materiais não são compartilhados com outros professores fora do processo do componente curricular em questão ou qualquer outro aluno, ou seja, a relação tecida ao redor e através da escrita dos diários é exclusiva entre aluno e professor responsável, formando uma tríade entre aluno, componente curricular e professor, que não foge à esta relação de compartilhamento de informações pessoais. Há nesses cadernos um tipo de conteúdo prático, porém sensível, “não porque ali segredos sejam secretados, mas o modo de fazer.” (KIFFER, 2018, p.115)

Ao final dos três anos de formação, tendo em vista a constante demanda de estar produzindo os diários, a prática vai se assentando junto a cada aluno, podendo estar incorporado à rotina como mais uma tarefa, documentando, registrando, e/ou compondo com as atividades, dependendo do nível de comprometimento com a prática pelo estudante em formação. Considero o relato de experiência como um dado valioso, advindo de minha posição enquanto aluna egressa, agora com a oportunidade de refletir e escrever sobre os desdobramentos da prática com os diários de bordo. Acredito que este relato pode oferecer contribuições significativas para o circuito da dança, pois reflete não apenas minha jornada pessoal, mas também reflexões e aprendizados que podem enriquecer a compreensão e prática da dança.

Para além do tempo encurtado, entre atividades na escola, para um momento dedicado somente à escrita dos diários, acolho a lembrança de que alguns professores reservavam alguns minutos finais de suas aulas para que minha turma pudesse se deter àquela escrita. Há momentos em que os próprios alunos escolhem pedir ao professor um momento final para a escrita. Hoje compreendo que isso pode ser algo conquistado com a insistência à aderência ao processo, sem criar o vício de entender o momento da escrita dos diários apenas se os

professores oferecerem esse momento, mas permitindo que cada um, ou enquanto coletivo/turma, possa entender em que ocasião melhor funciona a escrita dos diários. Afinal, tendo em vista que a prática da composição dos cadernos também é um exercício autoavaliativo e auto investigativo, o tempo entre o fim da aula prática e o início da escrita dos cadernos pode ser entendido das mais alargadas formas, desde um tempo de pausa até um enquanto a extensão do outro. Era difícil encontrar um momento no dia para escrever, muitos de nós fazíamos como nos diz Gloria Anzaldúa: ‘qualquer coisa para adiar o escrever.’ (ANZALDÚA. 2000, p. 232).

Neste momento da discussão a respeito da escrita dos diários de bordo, vejo as palavras de Anzaldúa em seu artigo ‘Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo’ dançarem em torno das minhas memórias acerca das relações com a escrita, bem como as de meus amigos de curso. Junto a ela consigo pensar sobre quais as condições às quais alunos em idade de ensino médio se inserem, penso sobre as questões sociais que os levam a estar em um curso profissionalizante na rede pública de ensino, quais são os tons da minha lembrança a respeito de onde vinham, como se transportavam até a escola, quais eram suas roupas, seus sobrenomes e me pergunto quantos de nós já escrevíamos, quantos de nós já havia escrito sobre si?

Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato — esvazio o lixo, atendo o telefone. Uma voz é recorrente em mim: Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? (ANZALDÚA, 2000. p.230)

Penso sobre as especificidades sobre nós, aqui mais uma vez pensando sobre um “nós” que tange aos jovens que passaram e passam pela formação no curso técnico em dança. É necessário pensar sobre que grupos sociais se repetem neste espaço, quais as tonalidades de pele mais tingem este espaço, refletir sobre os gêneros mais frequentes, suas formas de performá-los, a distância que vivem das escolas. Estes são debates pertinentes e permitem um aprofundamento que diz respeito direto ao campo da dança, uma vez que, desde 2011, o curso forma uma turma de profissionais com diplomas que comprovam suas experiências para atuarem no campo da dança. O período formativo propõe a circulação destes alunos por aparelhos de cultura na cidade do Rio de Janeiro, media possibilidades de apresentação de seus trabalhos autorais em teatros consagrados da cidade, além de outros espaços para se ocupar e pensar a ocupação da dança.

Os alunos assistem a vários espetáculos durante o ano, sempre acompanhados por professores e, pelo menos, um familiar responsável, obrigatoriamente, visando à inclusão cultural da família e o diálogo entre eles. Cada espetáculo assistido é debatido posteriormente sob o foco do componente curricular representado pelos

professores acompanhantes, que desdobram o tema do trabalho em suas aulas.  
(WANDERLEY, 2019. p.88)

Embora a atividade da escrita dos diários de bordo possa parecer simples, os momentos iniciais de relação com os cadernos são também os momentos iniciais de relação com os componentes curriculares, com a escola, assim como com outros membros da turma e do corpo de professores. O ato de composição dos cadernos de cada componente curricular parecia iniciar como um momento de experimentação e exploração do que permitiam aquelas páginas pautadas dos pequenos cadernos que escolhi. A sensação de nunca conseguir dar conta da totalidade das aulas na escrita detalhada de cada exercício proposto foi dando lugar a outras possibilidades de captura de sensações, lembranças para enfim, o estabelecimento de uma relação mais confortável com os diários.

Parte importante no processo ainda inicial de composição dos diários de bordo está na criação das capas. Colocar a intenção de cada componente curricular para melhor identificar cada diário e ainda ter a oportunidade de deixá-lo mais de acordo com o que se identifica é uma etapa valiosa, que gera identificação com aqueles objetos que acompanharão todo o ano letivo e posteriormente, poderão ser guardados para lembrar aquele período específico. Lembro-me de estar empolgada com a possibilidade de criar minhas próprias capas, o que serviu de motivo para seguir persistindo na tarefa da escrita através de dias mais distanciados da prática. É correto afirmar que não existe uma forma ideal de composição dos diários de bordo, uma vez que as possibilidades de criação são incentivadas, desde o início, a serem o mais criativas possível, compreendendo bem a sua esfera artística. Contudo, é necessário lembrar que o viés artístico acompanha o pedagógico de maneira intrínseca, carregando a demanda de uma regra básica. Os diários precisam registrar cada dia de aula.

Apesar de acreditar nesta etapa da personalização das capas como parte importante do processo, é necessário compreender tal tarefa como parte da linha tênue que permite que a instância educativa e a instância artística sigam em constante simbiose, ou como afirma a professora Rosane Campello no subtítulo de seu livro: “arte e educação de mãos dadas”, e que diferencia os diários de bordo de outras possíveis práticas de escrita em arte, como por exemplo, cadernos de viagem ou cadernos de artista, que discutiremos mais adiante.

Não limitando o alcance da memória apenas aos momentos iniciais do contato com os diários de bordo no contexto do curso técnico em dança da FAETEC, apresento nos anos seguintes certa curiosidade em compreender melhor como outros alunos organizaram suas formas de relacionamento com os cadernos, pedindo para que membros da minha turma pudessem emprestar seus diários para lê-los, ainda em período de formação. Lembro de haver

pouca resistência principalmente por parte de alunos que tinham maior dificuldade de acolher a ideia de total sinceridade com a escrita, limitando seus relatos a documentação de atividades e etapas das aulas.

Pude compreender as diversas possibilidades de composição dos diários de bordo a partir da observação de como cada aluno se comporta mediante meu pedido para análise, bem como a forma de cuidar dos cadernos. Ainda no momento de formação técnica não posso afirmar que apresentava curiosidade com quaisquer outras finalidades senão de comparação, para melhor entender se eu estava de fato dentro de um escopo de expectativas do que esperam quando professores liam meus diários. Acessar os diários de bordo de outros alunos que passaram por essa experiência no curso técnico em dança significou para mim, no início desta pesquisa, poder compreender as diferenças e semelhanças entre cada aluno ou turma formada, num desejo de entender melhor e posteriormente, relatar o que pode ser esta tão poderosa prática de escrita para quem dança.

Outra parte importante para a chegada nesta pesquisa foi o período da minha formação no curso de bacharelado em teoria da dança na UFRJ. Parte significativa do meu desejo de ingresso no bacharelado era para iniciar uma trajetória do ambiente acadêmico pesquisando e produzindo pensamento sobre o que eu havia vivenciado no curso técnico em dança, reconhecendo o potencial diverso de desdobramentos que essa linha poderia me oferecer, podendo caminhar entre os espaços da educação e do fazer artístico.

Foi na graduação que tive a oportunidade de conhecer as linhas de estudo e atuação do curso de teoria da dança: I- Pesquisa, Documentação e Memória; II- Crítica e Curadoria; Dramaturgias e Processos de Criação; III- Estudos da Performance e Práticas Performativas; IV- Produção Cultural, Gestão e Políticas Públicas. A linha de Pesquisa, Documentação e Memória se aproximava, nos anos finais da minha formação, do que eu mais tinha interesse a respeito do curso técnico, produzir documentação a respeito do que ali estava sendo produzido. E unindo o interesse e pesquisas acerca da videodança, produzi um trabalho de conclusão de curso que refletia sobre produção de videodança enquanto ferramenta de produção de memória e escrita sobre si.

Apesar de não falar diretamente sobre a metodologia do curso técnico ou sobre alguma prática única de lá, compreendi naquele momento que produzir pensamento em dança já era falar sobre a formação técnica em dança da FAETEC, uma vez que eu tenha iniciado minha vida profissional e estudantil de dança neste ambiente. Tal constatação me permitiu olhar para a pesquisa de dança de maneira mais aproximada, compreendo que a partir de então, eu poderia estar sempre produzindo sobre o curso, sobre mim e sobre a dança. O desejo que me moveu a

chegar no PPGDan partiu desta certeza e propiciou que um velho interesse pudesse ser investigado com o cuidado que pede e no espaço ideal para sua reflexão. Inicialmente, tratando os diários enquanto ferramenta de documentação e escrita sobre si propunha no anteprojeto que a escrita em diário pudesse ser explorada e teorizada, sob a ótica de produção de histórias da dança de maneira não hegemônica, desafiando os modos com que tive acesso a história da dança na minha trajetória de estudos em dança.

A idealização no princípio da pesquisa se pautava em relacionar-me com os diários de alunos egressos, comparar materiais, organizar alguma discussão com as referências de leitura encontradas e posteriormente, a produção de um resultado a respeito do que são os diários de bordo e como eles podem se desdobrar sob diferentes circunstâncias, de acordo com que imaginava encontrar nas leituras de outros diários. Quando tive a oportunidade de ingressar no programa, ainda não tinha certeza sobre os aspectos qualitativos ou quantitativos da pesquisa, uma vez que eu acreditasse desde o princípio sobre o caráter afetivo que envolvem os cadernos, me parecendo uma abordagem um tanto quanto fria para tratar de materiais tão sensíveis.

Sylvie Fortin e Pierre Gosselin são autores que compartilham suas experiências acerca do modelo quantitativo de pesquisa, onde observam que “quando os alunos entram no ambiente universitário, passam por um estágio em que já não sabem como tirar proveito de suas especialidades.” (FORTIN, GOSELIN. 2014, p.2), questionando o caminho que tomam os alunos de pós-graduação no campo das artes. O desafio de aproximar a prática artística da prática acadêmica é posto em crise no momento em que intenciono friccionar a escrita cursiva com a escrita digitada, das as normas de ABNT exigidas com toda a possibilidade criativa oferecida pelo papel em branco e a caneta em punho.

Fortin e Gosselin trazem à discussão o fato de que artistas em seu meio profissional, utilizam “som, movimento, imagem, e outros elementos, para se envolverem em um processo criativo e produzir obras que serão interpretadas de maneiras diferentes pelos espectadores.” (FORTIN, GOSELIN. 2014, p.2) em contraponto aos professores de universidade que utilizam dados discursivos, onde posteriormente “se envolvem em um processo de pesquisa que termina em um trabalho baseado em texto, que será publicado e que implica em um significado mais ou menos convergente para os leitores.” (FORTIN, GOSELIN, 2014, p.3). A chegada dos artistas nas universidades choca esses universos de possibilidade de criação e pode parecer impossível de serem atravessados um pelo outro. Apesar do problema evocar minha atenção enquanto pesquisadora, inicialmente optei por eleger o que aproxima estes dois campos aparentemente tão distantes. Entre os diários de bordo e as produções acadêmicas há

a escrita, e seguindo por esta linha de pensamento, pesquisa e orientação, me interesse pela escrita enquanto matéria comum a ambas práticas que desejo tecer cruzamentos.

Tecer um diário de bordo é estar a bordo das diversas flutuações possíveis de um processo de criação. Estar aberto ao processo é parte indispensável para a navegação, entendendo que muito pode acontecer no percurso e muito pode ser registrado, como a criação de arquivo. Escolher um caderno sem um objetivo de criação artística ou acompanhamento de alguma atividade já é em muito um espaço de experimentação para o artista da dança, podendo ser um lugar de reflexão do quem vem sendo produzido de importante, do que tem feito sentido, as referências e inclusive, a localização histórica de quem está escrevendo.

Encontro no texto "Mal de Arquivo", de Jacques Derrida, o conceito de arquivo de forma a evidenciar um duplo aspecto. Nele é possível notar o anseio por preservar a memória através do arquivamento de registros, bem como a presença de um sujeito/instituição arquivista, responsável por determinar a inclusão e exclusão de documentos no arquivo, além de zelar pelo acervo reunido. Essas operações não ocorrem de forma neutra, pois a própria constituição de um arquivo acarreta poder sobre o documento, envolvendo sua posse, retenção e interpretação, como Jacques Derrida explora nesse texto. Em "Mal de Arquivo", Derrida investiga o duplo sentido da raiz grega da palavra "arquivo", arkhê, que engloba tanto o conceito de começo (origem/autenticidade) quanto de comando (autoridade/poder).

De certa maneira, o vocábulo (arquivo) remete bastante bem, como temos razões de acreditar, ao arkhê no sentido físico, histórico ou ontológico; isto é, ao originário, ao primeiro, ao principal, ao primitivo em suma, ao começo. Porém, ainda mais, ou antes ainda, "arquivo" remete ao arkhê no sentido nomológico, ao arkhê do comando. (DERRIDA, 2001, p. 12).

Buscando pela leitura que Silvana Macedo nos traz sobre a perspectiva de Jacques Derrida sobre o conceito de arquivo, em suas palavras que "Derrida busca no conceito freudiano de pulsão de morte, suporte para as dissimulações, repressões e destruição do arquivo pelo poder, que pode ser aplicado tanto à memória pessoal quanto a nível histórico." (2009, p.177). O diário não deve ser visto como um mero repositório de fatos objetivos, mas sim como um espaço onde o indivíduo pode exercer sua voz e perspectiva. Ao compreender sobre essa capacidade de escolha e influência sobre o que é registrado, os diários de bordo se tornam instrumentos ativos de criação e reflexão pela possibilidade de retorno. Essa consciência permite um entendimento mais profundo do significado das formas de composição do diário, podendo produzir alguma devolutiva para quem dançou e escreveu, realizando o caminho inverso desta ordem. Podendo ser então para quem escreveu e dançou.

Neste momento atendo-me a uma primeira camada que, ainda que esteja mais à

superfície do pensamento, não é, de forma alguma, irrelevante. Considerar os diários de bordo como uma prática emancipatória é compreendê-lo enquanto uma ferramenta de produção auto-historiográfica, auto-etnográfica, partindo de uma combinação de papel e caneta (ou combinações onde seja possível a ação da escrita). Enquanto prática emancipatória refiro-me a uma abordagem que busca promover a liberdade em relação à opressão e desigualdade de discurso, que se valem da escrita para seguir perpetuando sistemas de violência.

Declarar que todo ser humano tem acesso a esses materiais consideravelmente básicos é apagar toda uma porcentagem de pessoas que não apenas estão distanciadas da realidade de acesso a quaisquer materiais, bem como ao processo de alfabetização, além de alimentar uma ideia de superioridade do conhecimento escrito para o conhecimento oral, considerando fadado ao esquecimento e desaparecimento, toda e qualquer tradição que sobreviva através da transmissão oral. Lembro aqui de Carolina Maria de Jesus, uma escritora e poeta brasileira que, como nos conta a autora Luisa Espindula Andrade:

Alfabetizada aos sete anos e tendo estudado formalmente em escolas apenas por dois, parando de estudar para catar papéis, Carolina ser uma escritora em um país com a ferida escravocrata ainda tão aberta e inflamada, era muito improvável. Uma catadora de lixo da favela do Canindé, uma mulher preta que estudou até os sete anos de idade – constituição totalmente à parte daquilo que nosso sistema costumava considerar – se faz vista para si mesma e para os outros. Essa Carolina Maria de Jesus ainda existe porque se escreveu. Se não, teria sido desconsiderada, esquecida. (ANDRADE. 2021, p.42)

Carolina Maria de Jesus nasceu em Minas Gerais em 1914 e faleceu em São Paulo em 1977, aos 62 anos. Viveu grande parte da sua vida em uma favela de São Paulo e registrou suas experiências diárias em um diário que ela mesma escreveu em folhas de papel e pedaços de cadernos que encontrava enquanto catava lixo para conseguir algum sustento para sua família. Seus diários descrevem sua vida na favela, as dificuldades enfrentadas, as condições de pobreza e as lutas diárias pela sobrevivência. Sua escrita é conhecida por sua visceralidade e seu olhar aguçado sobre a realidade social e econômica do Brasil na época. Sua escrita atraiu muita atenção para as condições de vida das pessoas pobres no Brasil e foi um marco na literatura brasileira por trazer à tona um discurso marginal de uma mulher preta, pobre e dotada de uma capacidade de escrita e olhar crítico que não eram associados a estas condições de vida.

Conheci o trabalho de Carolina Maria de Jesus enquanto lia a dissertação de Luisa Espindula Oliveira Andrade, uma pesquisadora que se tornou uma das bases para que eu pudesse pensar os diários de bordo da FAETEC e ampliar o meu olhar para a escrita de diários. Luisa Espindula Andrade é formanda em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e concluiu seu mestrado em Artes da Cena com uma dissertação intitulada

" A caneta fareja o rastro". O trabalho da Luisa Espindula Oliveira Andrade trouxe um novo fôlego para minha pesquisa ao apresentar seu olhar para a escrita em diários. Mesmo não se concentrando especificamente na dança, sua abordagem acabou por influenciar profundamente o meu olhar sobre os diários de bordo da FAETEC.

Carolina Maria de Jesus está entre outras três mulheres que Luisa Espindula Andrade enfoca para pensar a escrita em diários, levando em consideração que todas escrevem diários durante suas vidas. Susan Sontag, Sylvia Plath e Virginia Woolf. Carolina Maria de Jesus em especial é a autora que mais me sensibiliza e que parece estar mais próxima da minha realidade de brasileira. Compreender como suas condições sociais atravessam a sua forma de existir e de escrever e conseqüentemente, como sua forma de escrever reflete sobre sua vida, me faz pensar sobre estas trajetórias produzidas a partir e para a escrita.

Dedico meu tempo à reflexão sobre as palavras de autoras e autores que me proporcionaram um senso de pertencimento ao explorar a escrita dos diários de bordo. Estou delimitando as potencialidades presentes nessa área específica de estudo que estou explorando, com a intenção de compreender melhor para poder esgarçar, produzir espaços, buracos, fissuras, rabiscos.

Escrever é ter que marcar alguma superfície que me impõe abismos, limites, deadlines, folhas de papel, telas, computadores, ambientes cibernéticos etc. Escrever, inscrever sobre, é também uma performance radicalmente telemática: sobre outro e enviada alhures. O envio pode ser interceptado, repassado, destruído antes que chegue a um destinatário, negado à probidade e blindado de uma compreensão ao mesmo tempo que agencia a possibilidade de compreensão. Tal distância é incondicional da escrita sobre algo — esse algo receptáculo que não é um horizonte, mas antes de tudo um chão — marcando aqui, logo no início, que parto da premissa de que se escreve como inscrição em superfícies, nos mais diversos subjéteis, papelitudes e grafias em geral: documentos, registros, títulos, textos, coreografias, rascunhos, desenhos etc. (ANDRADE, 2016, p.25)

Compreendo que a escrita dos diários de bordo, feita por jovens que na maioria das vezes, estão iniciando suas vidas junto ao campo dança e são provenientes dos mais diferentes espaços do território do Rio de Janeiro, com diferentes visões e experiências do que pode ser interpretado enquanto dança, pode ser um meio de produção de memória sobre a dança que foge à hegemonia. Assim como a mesma prática experienciada, por exemplo, por outros recortes de espaços de formação profissionalizante, poderão produzir um recorte de uma camada do que é fazer e pensar dança, concentrar-nos sobre as escritas dos diários dos alunos da FAETEC sugere novos rumos para o campo da dança, levando em consideração o seu tempo de atuação recente na rede.

Há, portanto, mais de uma década de turmas sendo formadas anualmente para atuarem nas mais diversas possibilidades profissionais da dança, para ocuparem os cursos superiores,

não só da dança, mas de tantas outras áreas e, como sugere o foco desta pesquisa, escrevendo sobre si e produzindo, ou não, seus diários de bordo. Ao utilizar a referência do trabalho de Luisa Espindula Andrade, estou dando um passo em direção à próxima fase do meu projeto de pesquisa. Inicialmente, concentrei minha atenção nos diários de bordo da FAETEC, explorando-os para compreender suas nuances e contribuições. No capítulo que se segue, pretendo desafiar os limites convencionais desses diários, buscando expandir sua definição e função. Meu objetivo é ir além da concepção tradicional dos diários da FAETEC, utilizando minha experiência junto a eles e as autoras e autores que encontrei neste tempo da pesquisa para enriquecer e ampliar as possibilidades de relação entre escrita e dança.

## **2. O QUE É UM DIÁRIO?**

Compreendo a chegada a este segundo capítulo quase como um segundo ato na narrativa. No primeiro capítulo, estabeleci uma introdução ao objeto de interesse desta pesquisa através do diário de bordo do contexto da FAETEC, apresentando as circunstâncias em que este objeto está inserido. Este segundo capítulo surge como os desdobramentos que se seguem ao interesse nos diários de bordo, marcando o início dos reflexos mais profundos que pretendo provocar. É o ponto de partida para uma análise mais aprofundada e a exploração de diferentes camadas do tema em questão.

A pergunta que dá título a este capítulo surge inicialmente como uma provocação ao próprio título da dissertação. Esta provocação reflete o desejo de transbordar além das fronteiras estabelecidas, reconhecendo que antes de alcançar esse estado de transbordamento é necessário primeiro definir o que será transbordado. Este anseio por transbordamento, embora seja impulsionado pela promessa de abundância que a palavra sugere, é também uma compreensão da necessidade de aprofundar, expandir e ultrapassar os limites do que até então foi experimentado através dos diários de bordo.

Este desejo não surge de forma isolada; ele é moldado pela minha jornada pessoal, desde os dias do ensino médio até o presente. Cada anotação, cada reflexão, e cada experiência registrada nos diários contribuiu para a formação dessa busca por transbordamento. Esses transbordamentos representam não apenas a expansão do conhecimento, mas também a evolução da minha própria compreensão e percepção da dança. Portanto, os aprofundamentos, alargamentos e outras expressões desse objetivo de ir além do que foi previamente experimentado são, em essência, os meus próprios transbordamentos. São a manifestação tangível da minha jornada contínua de descoberta e crescimento, impulsionada pelo poder

transformador dos diários de bordo e enriquecida pela experiência da vida.

Lídia Larangeira, docente dos cursos de graduação em dança da UFRJ, compartilhou uma reflexão valiosa sobre a escrita de sua própria tese, que ressoa com a forma como abordo minha relação com os diários de bordo neste estudo. A leitura de sua tese acompanhou todo o processo desta pesquisa, trazendo uma perspectiva única sobre a importância do corpo e suas interseções, que se revelaram essenciais para as discussões que aqui apresento

“Como e s c r i t a dançada, salienta-se que o conjunto de reflexões reunidas neste trabalho argumentativo nasce a partir de experiências empíricas, ou seja, de experimentações vivenciadas no [ ] de mulher em sala de aula, em cena e na rua.”  
(Larangeira, 2019, p.14) - *destaque da própria autora*

Reconhecer esta pesquisa também como um trabalho argumentativo, nascido a partir de experiências no corpo e em relação com o espaço, localiza o que me interessa no diário de bordo, oferecendo pistas sobre a dança e a escrita que enxergo. Quando penso sobre o que aprendi sobre os diários e sobre o que venho experimentado ao longo dos anos longe das exigências a serem cumpridas da instituição e da metodologia que rege a ideia inicial, compreendo os diários como uma prática já em transbordamento.

Dentro do campo das teorias da dança, o que estuda as relações entre escrita e movimento, entre diários e prática da dança, entre a dança e a palavra escrita, se torna meu ponto de partida. Trata-se de uma reunião de reflexões oriundas da experiência de corpo e da escrita que ofereço como um convite à observação do cotidiano para refletir sobre a dança. Meu objetivo é observar como a dança é permeável ao meio em que estamos inseridos, considerando não apenas as dimensões sensoriais, mas também as político-sociais. Me proponho a explorar como a escrita pode enriquecer nossa compreensão da dança como a dança pode enriquecer nossa compreensão de corpo, bem como ampliar suas possibilidades de diálogo com a dança-educação. Ao confrontar dança e escrita, pretendo investigar como uma reflete sobre a outra. Além disso, busco explorar como a escrita pode contribuir para uma compreensão mais profunda de corpo na dança e como a experiência corporal pode informar e enriquecer a prática de escrita.

## **2.1. Que dança? Que escrita?**

### ***10 de agosto de 2023***

*Sonhei três vezes, em três diferentes noites, o mesmo sonho. Eu me aproximava da porta da sala do PPGDAN carregando nas mãos um rolo de fita crepe. Enquanto eu me aproximava daquela porta de madeira, tentava imaginar o que faria. Era como se eu não pudesse comandar aquela ação, meu corpo simplesmente desenrolava a fita, arrancava pedaços e ia*

*colando sobre a porta enquanto eu apenas assistia, ainda que de dentro da ação. Eu colava as tiras na horizontal, começando pelo topo, descendo por toda sua extensão sem a preocupação de cobrir a porta inteira. A última tira de fita era colada próxima ao chão então me levanto, abro a porta da sala e me abaixo novamente, agora em direção ao rodapé do lado esquerdo da sala. A fita agora é colada inteira, acompanhando o rodapé e assim segue em todo o entorno da sala, terminando atrás da porta. Agora de volta ao início a ação é outra. Volto para a frente da porta e começo a escrever sobre a fita, novamente começando pelo topo da porta até embaixo, dando continuidade no canto esquerdo da sala, onde o rodapé está encoberto pela fita. Escrevo ali, agachada, em torno da sala inteira. Apesar de estar assistindo em primeira pessoa o meu corpo executar cada uma dessas etapas, não consigo entender o que escrevo, apenas o movimento da caneta sobre a fita que se move conforme dita a dança da escrita cursiva.*

Durante a qualificação, Marcelo Evelin levantou um importante questionamento sobre a "que dança?" e a "que escrita?" eu me refiro. Essas perguntas me convocam a algumas reflexões indispensáveis ao desenvolvimento desta pesquisa, e me fazem perceber que consigo articular mais prontamente minha compreensão sobre a escrita do que sobre a dança em si. Especificamente, ao iniciar esta pesquisa, me vejo atraída pela escrita presente nos diários, uma forma de registro que, embora não esteja rigidamente definida em termos de formato, revela diversas possibilidades, desde a narrativa até a criativa. No entanto, ao tentar delimitar essas possibilidades no contexto dos diários de bordo utilizados no curso técnico em dança da FAETEC, percebo que isso é apenas o ponto de partida. No primeiro capítulo desta investigação, busco traçar alguns contornos essenciais para apresentar o que esses diários de bordo representam. Esse exercício envolve não apenas apresentar suas formas de composição, mas também mergulhar na essência dessa prática, compreendendo-a como uma ferramenta que parte do registro de atividades escolares. É nesse contexto que reconheço a necessidade de explorar como o diário de bordo se torna uma espécie de companheiro de jornada, um objeto que acabe se expandindo e se entrelaçando cada vez mais com minhas experiências na dança.

Entretanto, conforme avanço na pesquisa, percebo que o cerne não reside na análise minuciosa dos detalhes formais dos diários de bordo da FAETEC, mas sim em abraçar a prática como algo que me pertence e que, por sua vez, se apropria das minhas experiências vividas. Assim, meu foco se desloca agora para uma imersão mais profunda nessa prática. .

A escrita que tenho desenvolvido ao longo do tempo, nos meus diários de bordo, tem passado por transformações significativas. Em grande parte, essa escrita assume uma natureza

narrativa, pois abarca minhas vivências nos diversos espaços que escolho para registrar informações no caderno. Esses registros incluem anotações, reflexões, questionamentos e até mesmo algumas incursões na liberdade criativa, como desenhos e a inserção de pequenos objetos entre as páginas. Uma prática peculiar que emergiu durante a elaboração do meu diário de bordo no processo do mestrado é o hábito de guardar entre as folhas do caderno flores e folhas de plantas encontradas pelo caminho. Geralmente, são elementos já caídos no chão, e a repetição dessa ação despertou minha atenção para um padrão que se desdobrou ao longo de vários meses durante o ano de 2023.

No dia das mães, minha tia Cezanete me surpreendeu ao arrancar e me presentear com uma folha de mirra, enquanto compartilhava histórias sobre essa planta que crescia nos fundos do seu quintal. Embora já tivesse ouvido falar sobre a mirra, especialmente em narrativas ligadas a religiosidades, foi a primeira vez que entrei em contato direto com sua materialidade. Esse momento ficou registrado em detalhes no meu diário, e a folha de mirra foi cuidadosamente fixada entre as páginas.

Alguns meses depois, no dia do exame de qualificação da minha amiga e colega de mestrado, Ana Cláudia de Mello, a professora Ruth Torralba também me presenteou com uma folha de mirra. Ela compartilhou comigo a história dessa planta que crescia nos fundos do prédio da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Embora já tivesse tido contato com a mirra, foi a primeira vez que soube sobre o pé de mirra no prédio onde passei tantos anos durante a graduação. Esse momento significativo foi registrado em meu diário, e a folha de mirra foi adicionada às suas páginas. Alguns meses depois, ao passar em frente ao prédio para onde recentemente me mudei, me deparei com um pé de mirra e decidi arrancar uma folha. Enquanto contemplava essa planta que de repente cruzava meu caminho pela terceira vez, refleti sobre sua recorrência em minha vida. Esse evento foi cuidadosamente registrado em meu diário, e mais uma vez a folha de mirra foi guardada entre suas páginas.

O exercício constante de observação do ambiente ao meu redor e a prática de buscar por folhas ou flores que cruzam meu caminho acabaram por aguçar minha sensibilidade em relação aos detalhes do cotidiano para refleti-lo no meu diário de bordo. Esse hábito de estar atenta ao que me rodeia fez com que eu valorizasse ainda mais o gesto inicial de minha tia ao me presentear com a primeira folha de mirra. Essa sensibilidade despertada me levou a estar mais receptiva e consciente das duas ocasiões subsequentes em que recebi o mesmo presente inesperado.

É importante destacar que só percebi a coincidência de ter recebido três vezes, em um período relativamente curto, a mesma oferta de uma folha de mirra porque estava comprometida

com a prática de observar e guardar folhas e flores que encontrava em meu caminho. Essa atenção deliberada ao ato de coletar esses elementos naturais, inicialmente motivada pelo desejo de registrar detalhes significativos em meu diário, acabou por aguçar minha percepção para eventos aparentemente aleatórios, como o presente repetido de minha tia. Assim, o simples ato de observar e colecionar folhas e flores se tornou um catalisador para uma experiência mais profunda de conexão com o meu ambiente e com os significados simbólicos que ele pode conter e como essas ações atravessam minha relação com o meu diário de bordo.

### ***16 de outubro de 2023***

*Ainda acho que é cedo para tentar citar Derrida, por mais que eu ainda tenha lido algumas coisas para me preparar para a sua chegada, para saber por onde vou tatear. Mas encontrei, em alguma medida ainda que tímida, um ponto de partida para pensar mais sobre outra pergunta que vem me acompanhando há um tempo: “O que há entre o caderno e o corpo?” Com isso, eu sinto que quero perguntar o que há entre o momento da escrita no diário e o da vivência em uma prática corporal ou uma experiência cotidiana que se deseja escrever sobre, sem que essa relação se limite a este formato de primeiro, prática depois escrita. Essa pergunta que, desejo ainda me deter um pouco mais sobre, pode me ajudar como pista para chegar nas palestras-performances, que é outra pergunta que vem me perseguindo desde o exame de qualificação: “Porque palestra-performance?”. À princípio me parece algo fácil de responder, uma vez que eu tenha escolhido as palestras-performances como espaço para mobilização das perguntas que surgiram e ainda surgem, ao longo da minha pesquisa, justamente por ser um espaço onde excede os limites de outros formatos, e aqui no caso, o limite da escrita do diário e o limite da dança, algo como um lugar para confrontar esses dois elementos, uma rinha de materialidade, um lugar para um por vir. Mas aparentemente “por que eu quis” não é o suficiente. Pelo menos, não sem uma maior dissertação acerca desses motivos que me parecem claros. Compreender que há algo entre a escrita e a dança que se perde, algo entre o momento da escrita no diário e a prática corporal que se dá na cegueira, me faz seguir pensando. Mais do que me oferecer uma solução e um alívio, como se desse por encerrado a pesquisa ali, esse vão é um espaço de risco que, apesar de necessário, por uma questão de funcionalidade para que as materialidades ali presentes possam seguir funcionando juntas, essa relação não exclui a possibilidade do risco, da queda, do descontrole. Tem algo entre esses dois elementos na minha pesquisa que estão sempre escapando, sempre me puxando para trás. A possibilidade de responder de alguma maneira me faz querer explorar no espaço da palestra performance e me faz querer deixar infiltrar os*

*sonhos, que também são um espaço de perda de controle, como um exercício de observação do que me cerca, do que se repete.*

### **30 de novembro de 2023**

*Hoje eu tive um sonho que preciso contar pro Felipe. Sonhei que nós dois tínhamos marcado uma reunião de orientação do fundão. Chegando lá, a cidade universitária estava completamente escura, sem energia elétrica. Apesar de estar no local combinado, na frente da EEFD, ele não estava lá. Eu ligava para ele, no meio daquela escuridão toda, dizendo que já havia chegado. Felipe me falava que tinha marcado comigo com a intenção mesmo de não ir, porque sabia que eu deveria fazer isso sozinha. ‘Mas tá tudo escuro, não dá pra ver nada’ Eu me lembro de ter reclamado, mas ele me falava para encontrar formas de achar o caminho até a sala do PPGDAN onde seria a reunião porque era algo que eu precisava fazer e fazer sozinha. Então eu me colocava de frente para o que eu achava ser a entrada do prédio e buscava com a mão direita a parede direita. Toquei com a ponta dos dedos a parede, fiz o contato com a mão inteira e comecei a caminhar com a intenção de uma hora chegar até a sala desejada. Eu arrastava a palma da mão pela parede que virava as grades do varandão até chegar no portão de vidro e alumínio, contornava até chegar na parede áspera de chapisco, esfregando sobre cada uma das portas das salas da dança, portal de madeira, porta de madeira, maçaneta, portal, pela porta larga da secretaria, descia a mão para o chão porque sabia que ali seriam as escadas para subir, seguia para o corrimão que desce e assim até o andar de baixo, passando por mais paredes até chegar onde eu encontrava enfim a porta da sala do PPGDAN, que fica da parede oposta. Entendi este sonho como um passo atrás ao sonho que se repetiu para mim três vezes, como algo que me puxou para trás e talvez, algo que eu precise mesmo fazer.*

Na trajetória desta pesquisa, um elemento se mostrou interessante para pensar os espaços entre: a presença dos sonhos. Ao longo da pesquisa, encontrei os sonhos como uma possibilidade de observação das repetições, com suas complexidades simbólica e sua capacidade de acessar aspectos profundos do inconsciente, começaram a se entrelaçar com as reflexões sobre dança e escrita e principalmente, com o que me interessa para pensar performance. Menciono os espaços entre por entender que há algo nesta pesquisa que deseja pensar mais para o entre do que de fato só para a dança ou para a escrita.

Prestar atenção aos sonhos revelou-se um exercício valioso, agregando uma dimensão ainda mais profunda à minha investigação. Assim, ao longo deste trabalho, buscarei explorar e

integrar essa parte que me interessa discorrer, reconhecendo-a como um componente significativo do processo de pesquisa e como um catalisador de novas perspectivas e descobertas para os transbordamentos que desejo provocar.

Ailton Krenak é um escritor e pensador brasileiro do povo indígena Krenak, cujo trabalho atravessou as bibliografias das disciplinas do PPGDan. Me encontrei com sua escrita pela primeira vez em "Ideias para adiar o fim do mundo". Neste livro há um capítulo chamado "Do sonho e da terra", onde Krenak nos conta sobre os momentos de tensão nas relações políticas que acontecem entre o Estado brasileiro e as sociedades indígenas, agravadas pelas mudanças climáticas. Ailton Krenak nos conta sobre o sufocamento que os indígenas vêm sofrendo secularmente, mediante as ações predatórias do Estado sobre as terras que esses povos lutam pela preservação e permanência.

Além de ser um problema que persiste desde séculos passados, enquanto fala sobre as questões de demarcação de terras e disputa com esses povos para a exploração, Krenak se detém sobre um lado desta violência que nos informa sobre as relações dos povos indígenas com a vida. Há um bonito exemplo citado que gostaria de destacar:

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir nossas formas de organização (com toda pressão externa).'(2019, p.40)

Este exemplo expressa a relação do povo Krenak para com o rio Doce de uma forma completamente diferente a de um olhar exploratório do Estado brasileiro. O rio como avô, como pessoa, demonstra de forma direta um exemplo de como os Krenak veem a vida. Pensar sobre esse exemplo me leva a reflexão de Ailton Krenak sobre uma necessidade de despertar, como uma ação urgente que devemos nos atentar enquanto coletivo habitante deste planeta. Porque, se durante um tempo eram apenas os indígenas que estavam sob ameaça de extinção, hoje estamos todos diante desta possibilidade cada vez mais real da Terra não suportar a demanda provocada pelo caráter exploratório que ocupamos hoje aqui.

Refletir sobre esse exemplo nos conduz à ponderação das palavras de Ailton Krenak sobre a urgência de um despertar coletivo, uma ação imperativa à qual devemos nos voltar como habitantes compartilhantes deste planeta. Se em outros tempos eram apenas os povos indígenas que se encontravam sob a ameaça iminente de extinção, hoje nos vemos todos confrontados com essa possibilidade cada vez mais tangível de que a Terra não suportará indefinidamente a pressão gerada pelo estilo de vida exploratório que temos adotado. Essa conscientização nos

convoca a repensar nossas relações com o meio ambiente, reconhecendo que a preservação do planeta é uma responsabilidade que recai sobre todos nós, independentemente de origem ou identidade cultural. Para esse movimento, Ailton Krenak emprega a palavra “despertar” como uma resposta a esse desinteresse em encarar os rumos que o ecossistema tem forçosamente tomado. Porém, diferente do que pode evocar, a palavra “despertar” me parece vir em conjunção com a questão dos sonhos que gostaria de adentrar.

Retomando o exemplo dos Krenak de compreender o rio como avô, Ailton Krenak coloca que o olhar para a Terra como espaço para exploração e consumo advém do nosso desapego em olhar para sistemas, como o rio antes citado, e despersonalizando-os de vida e humanidade. A respeito deste movimento, Ailton Krenak cobra um compromisso com a vida, para que possamos sair de uma atitude de negação com o que vem acontecendo com o meio ambiente, e acabo sendo tomada por esse chamado ao compromisso. Então nas páginas seguintes somos apresentados aos sonhos como esse lugar do *entre*.

Como reconhecer um lugar de contato entre esses mundos, que têm tanta origem comum, mas que se descolaram a ponto de termos hoje, num extremo, gente que precisa viver de um rio e, no outro, gente que consome rios como um recurso? A respeito dessa ideia de recurso que se atribui a uma montanha, a um rio, a uma floresta, em que lugar podemos descobrir um contato entre as nossas visões que nos tire desse estado de não reconhecimento uns dos outros? (Krenak, 2019, p.50)

Krenak então apresenta o sonho enquanto instituição, “não como experiência cotidiana de dormir e sonhar, mas como exercício disciplinado de buscar no sonho as orientações para as nossas escolhas do dia a dia” (ibid., p.52). Quando penso sobre a questão do despertar provocado por Ailton Krenak como uma ação em conjunção aos sonhos, penso em como essas duas palavras podem facilmente parecer opostas, como possibilidades distintas, assim como a escrita e a dança. Podemos dizer que, para muitas pessoas que como eu não pertencem a uma cultura originária como a dos Krenak, os sonhos se mantêm circunscritos a uma atmosfera onírica a partir da qual algumas associações são deflagradas. Isso porque os sonhos frequentemente desafiam a lógica e a realidade, apresentando-se como experiências carregadas de simbolismo, emoções e narrativas fragmentadas. Sem compartilhar das mesmas crenças ou práticas culturais dos Krenak, nós, os que já não vemos os rios e as montanhas como nossas famílias, ainda assim entendemos os sonhos como um espaço onde os limites entre o real e o imaginário se borram.

O tipo de sonho a que eu me refiro é uma instituição. Uma instituição que admite sonhadores. Onde as pessoas aprendem diferentes linguagens, se apropriam de recursos para dar conta de si e do seu entorno. [...] Os sonhos de alguém que está hoje preocupado com cataclismas, com a tragédia ambiental do planeta, podem ser mais parecidos com os de um pajé Xavante. (KRENAK, 2021, p. 34-35).

Chama a atenção o modo como Krenak não limita a relação com o sonho ao contexto exclusivo das culturas indígenas, mas o apresenta como um território acessível e partilhável. Ele convida os leitores a explorarem essa dimensão em suas próprias vidas, destacando sua ligação com os detalhes cotidianos e promovendo uma conexão pessoal e comunitária mais profunda. Fico tomada pela ideia dos sonhos enquanto instituição e compromisso com a vida. Pelos sonhos como essa palavra em conjunção com o despertar, nunca em oposição. Ver os sonhos como uma via para o autoconhecimento é enxergar neles uma fonte inesgotável de possibilidades de vida. Ao adotar uma postura de compromisso com os sonhos, abre-se um espaço para compreender aspectos mais profundos e refletir sobre experiências. Esse compromisso não parece se restringir ao mundo interior; mas se estender à interação com o mundo ao redor. Assim, os sonhos podem se revelar não apenas como uma experiência individual, mas também como uma ferramenta para a experimentação e a observação das integrações entre corpo e mundo.

O sonho encarado como uma força ativa e política dentro das cosmologias indígenas influencia diretamente as práticas diárias e a percepção do mundo. Para Krenak, o sonho representa uma ferramenta para reorientar e reprogramar a interação com o mundo externo e suas diversas alteridades. Seu apelo pelo cultivo do sonho é, na verdade, um chamado à desaceleração e à adoção de uma outra perspectiva temporal, promovendo uma experiência comunitária mais profunda e significativa. Pensar na relação entre a escrita em diário e os sonhos nos leva a considerar os diários como espaços de criação e inventividade, indo além da mera função narrativa ou de registro. Os sonhos muitas vezes refletem nossas preocupações, medos e desejos cotidianos, mas a abordagem de Krenak sobre os sonhos nos convida a enxergá-los como instituição, que pode alimentar tanto um novo olhar para os sonhos quanto a prática da escrita nos diários de bordo.

O conceito de sonho, conforme expresso por Ailton Krenak como uma instituição que prepara as pessoas, se assemelha à prática da escrita de diário como um espaço de criação. Embora os diários tenham surgido como uma prática regular, eles oferecem uma variedade tão ampla de possibilidades de composição que podem, de maneira semelhante aos sonhos na perspectiva de Krenak, ser reconhecidos como uma experiência que não se finaliza ao despertar e que, do contrário, se desdobra no cotidiano. Minha experiência ao longo dos anos com a escrita de diários tem sido dinâmica, adaptando-me conforme o desejo ou a necessidade do momento, e isso me levou a perceber uma outra conexão entre os diários e os sonhos.

Esse dado sobre a natureza criativa da escrita em diário representa um avanço na abordagem do diário de bordo, que vai além da mera documentação para abraçar a exploração

e a experimentação. Conecto essa ampliação da concepção do diário de bordo como um espaço para a expressão criativa diretamente afetada pela ideia de sonho apresentada por Ailton Krenak.. Esse cruzamento entre diários e sonhos sugere que os diários de bordo podem servir como um meio para o comprometimento com a própria prática da dança, desafiando a lógica convencional de passagem pela prática corporal e posteriormente, registrar os eventos no diário de bordo. A abordagem mais comprometida com o diário de bordo como uma ferramenta de criação e reflexão pode transformar a maneira como a dança interage com a escrita de diário. Ao invés de ser apenas um exercício de documentação após a prática corporal, o diário de bordo se torna uma extensão integral da prática da dança, oferecendo um espaço para explorar, experimentar e refletir. Essa integração profunda entre a prática corporal e a expressão escrita enriquece a compreensão experimental da dança com os diários de bordo.

Aproximar os diários de bordo dos sonhos é especialmente interessante aqui por que, tanto os sonhos quanto os diários são narrativas atravessadas pelo cotidiano, e quando aplicadas a dança, produzem outros tipos de “compromisso”. Tomo essa palavra emprestada do uso que krenak faz dela ao se referir aos sonhos. Se nós, sujeitos urbanizados, elaboramos os sonhos através de interpretações que falem mais do sujeito, e suas percepções de si, Krenak se ocupa menos de um regime interpretativo e opta tomar os sonhos por um compromisso que se assume. O que sonhar me faz levar a cabo? Essa é uma pergunta crucial para entender como os sonhos continuam nas praticas cotidianas. De forma similar gosto de pensar que esse é o tipo de compromisso que posso vincular entre a escrita dos diários e dança; não mais uma escrita a ser interpretada pelo que ela quer dizer, mas uma ação criativa que me propõe assumir compromissos que antes de estarem descritos eu nem seria capaz de vislumbrar. Escrever se torna assim um canal que me atravessa o corpo, as praticas, a história, o sentido, o ambiente.

Esses compromissos a serem assumidos se tornam ainda mais necessários e desejosos visto que uma forma de relação muito iterada entre dança e escrita é a coreografia. Como destituir a coreografia como forma de escrita e representação simbólica primordial da dança? Essa me parece uma atenção a que André Lepecki nos convoca. André Lepecki é professor titular na New York University (NYU) e coordenador do Departamento de Estudos da Performance. Seus artigos e livros habitaram o cotidiano da minha graduação em dança e sua referência se apresenta indispensável para pensar aspectos entre escrita e dança que envolvem a minha pesquisa.

"Exaurir a dança" e "Inscrever a dança" foram fundamentais para me apresentar a outras relações entre dança e escrita e me instigar a extrapolar os limites tradicionais do diário de bordo, dilatando-o em uma ferramenta dinâmica e multifacetada que abre novas

possibilidades de experimentação na prática da dança.

Contemplar a dança sob a lente da presença, enquanto se reflete sobre a escrita, me conduziu rapidamente à consideração do registro e da captura, aspectos que anteriormente identificava como documentação e memória - questões que continuo a considerar de suma importância para a dança. Este pensamento ecoa a discussão apresentada por André Lepecki sobre "A percepção de Noverre da dança como uma arte em autoapagamento" (Lepecki, 2011, p.38). A partir desta perspectiva, a primeira reflexão que inspira a escrita deste do anteprojeto desta pesquisa é o desejo intrínseco de capturar a dança, traduzida pelas mãos daqueles que a vivenciam.

Logo no início de "Inscrever a dança" (2017), André Lepecki discute a complexidade de entender a relação entre o corpo, o movimento e as formas de expressão textual e linguística na dança, dentro do contexto da tradição histórica que moldou a modernidade ocidental e suas percepções culturais da dança. O autor coloca a discussão sobre os paralelos entre dança e escrita, bem como entre dança e feminilidade, destacando como essas associações foram formadas ao longo da história da dança cênica ocidental, desde o período barroco. Ele sugere que entender os limites entre corpo e texto, movimento e linguagem, requer a identificação do terreno onde dança e feminilidade se entrelaçam.

Esse entrelaçamento influencia a percepção e a prática da dança, bem como as concepções de feminilidade na cultura ocidental. Contudo, coloca uma importante frase: "O problema de tal projeto [O entrelaçamento de dança, escritura e feminilidade na dança cênica ocidental] no entanto, é que logo descobre-se que esses são terrenos sem limites." (LEPECKI, 2017, p.37).

Entendo minha pesquisa como parte do terreno sem limites delineado pelo autor, André Lepecki, enquanto tensiono a relação entre escrita e dança dentro das páginas do meu diário de bordo. Ao explorar essa interseção entre a expressão escrita e a prática da dança, busco mergulhar nessa interação entre corpo e linguagem, movimento e texto, em concordância com o próprio autor que coloca: "Pois é dentro das dobras, fendas e fissuras, como talhas de inscrição contínuas, que a dança faz suas aparições e encontra sua presença através de seus cúmplices mais íntimos: a escritura e a feminilidade." (LEPECKI, 2017, p.37). Compreendo a ação desta pesquisa como uma dobra, uma fenda ou uma fissura para a aparição da dança com a escritura.

Se Noverre assim como outros mestres de dança lamentam a efemeridade de sua prática e expressam preocupação com o esquecimento das produções coreográficas, também Noverre e Arbeau sugerem que a escrita pode superar essa efemeridade, através da documentação. Este tipo de arquivamento mobiliza a força da escrita ao intuito de preservar a dança, mas ao invés

de suceder estritamente na cristalização e reprodução do gesto, acaba também por influenciar as percepções e as memórias dos dançarinos e espectadores.

"A narrativa de Arbeau começa pela proposição de como o enlace entre a masculinidade e a lei é a primeira condição para a re/presentação da dança num corpo pronto para ser preenchido com os passos dos mortos. Seu interlocutor e estudante, o jovem advogado Capriol, responde à lamentação de Arbeau (1968, p. 15), apelando: "Não permita que isso [a desaparecimento da dança] aconteça, Monsieur Arbeau, uma vez que é de seu poder impedi-la. Marque essas coisas por escrito para possibilitar-me aprender esta arte e, ao fazê-lo, você parecerá estar junto aos companheiros de sua juventude". Colocando-se diante da dança, a escrita emerge com a função dupla: ela torna o corpo do dançarino um veículo para o intercâmbio temporal; ela cura o embaraçoso dilema da dança de sempre perder-se assim que performada. No diálogo homosocial retratado no livro de Arbeau, essa dupla função da escrita lança a dança como indisciplinada, tonta, escorregadia – os atributos negativos de que a feminilidade é acusada. No entanto, a Orchesografia (literalmente, a escritura do movimento) de Arbeau ainda demonstra a confiança numa simetria semiótica entre o escrever e o dançar que garante um não problemático tráfico de um para outro. Essa confiança não duraria muito." (LEPECKI, 2017, p.39)

Este trecho é interessante porque destaca a interseção entre a dança e a escrita na obra de Arbeau, mostrando como a escrita é vista como um meio de preservar a dança da efemeridade. Além disso, ele ilustra como a escrita é percebida como uma ferramenta para transmissão temporal e para superar o dilema da dança desaparecer. A análise das funções da escrita no contexto da dança revela as complexidades das percepções de gênero e os paralelos entre escrita e dança. A referência à simetria semiótica entre escrever e dançar também acrescenta uma dimensão interessante ao debate sobre a relação entre escrita e dança que acabaram produzindo um desvio no meu pensamento acerca dos diários de bordo.

A ideia de que a escrita e a dança estão intrinsecamente ligadas pode ampliar minha perspectiva sobre os diários de bordo, uma vez que a escrita neles não se baseia apenas no registro factual, mas vai além disso. Assim como a escrita na Orchesografia de Arbeau serve como meio de preservar a dança e transcender sua efemeridade, os diários de bordo podem ser vistos como espaços onde a escrita não se limita apenas a documentar eventos, mas também pode ser sensível a outras dimensões do movimento, das experiências corporais e das emoções vivenciadas durante a dança ou durante uma vida em contato com a dança. Ao considerar a interação entre escrita e dança, posso explorar como os diários de bordo podem se tornar registros mais ricos e multidimensionais, oferecendo uma visão mais completa das experiências de viagem e das narrativas pessoais.

Perpetuar as ideias tradicionais que associam dança e escrita, como a noção de permanência e captura, pode não gerar muitas novas perspectivas significativas. A proposta da minha pesquisa é justamente divergir desse caminho convencional. Em vez disso, busco explorar novas abordagens e entendimentos sobre a interseção entre dança e escrita, indo além

da simples captura ou registro.

Ainda em “Inscrever a Dança”, Lepecki traz as contribuições de Henri Sayre que, a partir da análise de trabalhos de importantes nomes da dança, como Trisha Brown, Yvonne Rainer e Anna Halprin, conclui que movimento de *différance* do rastro de Derrida desperta outras possibilidades para a escrita de dança:

[...] a de considerar a materialidade da dança não somente como a mobilidade física, temporal e espacialmente encerrada dentro da moldura do palco e da pele do dançarino, mas também como um espaço imaginário, simbolicamente carregado. (LEPECKI, 2017,p.48)

Esta ideia de dança além dos limites do palco e da pele do dançarino vão de encontro a ideia de dança que me interessa para pensar as condições que se insere nesta pesquisa. Assim como a escrita que escolho acolher nesta pesquisa não carrega regras que delimitam exatamente como fazer e principalmente, como não fazer, a dança que trago à reflexão vai de encontro com uma ideia de dança expandida, que não se limita a uma prática física, mas que acaba tomando parte da vida, sendo presença constante e principalmente, pensamento em constante desdobramento, como uma dança que existe através da existência de quem dança, como uma ação que atravessa aspectos sociais, políticos e que busca seguir circulando.

Diante da multiplicidade de interpretações sobre o que constituem os diários, é imperativo que eu reconheça claramente minha posição como artista-pesquisadora e os objetivos específicos desta investigação. Somente ao fazer isso poderei estabelecer uma linha de raciocínio coerente dentro dessa diversidade de perspectivas, permitindo-me abordar de maneira eficaz as complexidades subjacentes à definição e compreensão dos diários em meu trabalho. Sinto que, uma vez reconhecida a infinitude destes horizontes a qual me coloco a observar, trazer para a discussão outros exemplos de diários se faz essencial para o ímpeto desta pesquisa de fazer transbordar. Para isso, trago a referência de três mulheres artistas e pesquisadoras que transitam suas práticas entre dança e a escrita, que neste primeiro momento me limito a chamar desta forma para melhor abordar nas próximas linhas como cada uma expressa sua relação com suas práticas.

## **2.2. Cadernos**

### **2.2.1. Luisa Espíndula Andrade**

A dissertação de Luisa Espíndula Andrade oferece uma abordagem multifacetada para compreender o conceito de diário e suas possibilidades. Em duas partes da sua dissertação ela se dedica a responder o que é um diário repetindo a mesma pergunta por seis vezes. Daí, uma

série de respostas se desvelam que abrangem uma ampla gama de perspectivas e interpretações, e incorporam fragmentos dos diários das mulheres que ela pesquisa. Cada fragmento, de cada diário de Virginia Woolf, Susan Sontag, Carolina Maria de Jesus e Sylvia Plath, responde à pergunta de maneira única, demonstrando também explorar uma face distinta das possibilidades de pensar sobre essa prática.

Com o intuito de estabelecer uma relação dialógica com cada uma das facetas abordadas por Luisa Espíndula Andrade, experimento formular uma síntese da forma de cada resposta, procurando lançar um olhar panorâmico a seu texto. Quando pergunta seis vezes ‘‘O que é um diário?’’ observo as respostas respectivamente como: I- A definição da palavra diário; II- Diário como escrita sobre si/intimidade; III- Diário como memória material; IV- Diário como possibilidade de vida; V- Diário como gênero literário e VI- Diário como o que cada um trata como diário.

Se eu pudesse, nesta altura da escrita, lançar um olhar sobre o que eu venho construindo até aqui, poderia dizer que no primeiro capítulo eu enveredei assim como Espindula em sua primeira resposta, pelo caminho de procurar uma definição para os diários de bordo. Apesar de não usar uma definição de dicionário como a autora faz, eu traço algum contorno sobre o que são os diários de bordo do curso técnico em dança da FAETEC por definição deste contexto. É uma ação primordial que julgo necessária por compreender que adentro em um terreno plural e de infinitas possibilidades ao falar sobre diários, mas que encontro a partir de uma perspectiva. Procurei reunir informações sobre a metodologia da Dança Significativa, fragmentos de memórias da minha experiência de aluna egressa e as referências que trouxe para a discussão teórica daquele momento. Parto dessa etapa de definição com o desejo de construir material teórico, compreendendo-o como espaço de produção de memória sobre o curso técnico em dança da FAETEC, contribuindo para a expansão do acervo de materiais teóricos acerca desse espaço que faz parte da dança carioca atualmente.

Para a segunda resposta do que é um diário, a autora Luisa Espindula Andrade está discutindo a natureza complexa da escrita de si, especialmente no contexto da autobiografia. Ela descreve a escrita de si como habitando uma zona de ambiguidade e impossibilidade, onde a linguagem não é meramente uma ferramenta para transmitir significados, mas sim um espaço onde o indizível e o silêncio se encontram com a palavra. Andrade sugere que na escrita em diários há algo a ser dito que ultrapassa os limites da linguagem, algo que não pode ser completamente articulado. Esse "algo" pode ser uma lacuna, um vazio ou uma área de obscuridade que resiste à luz da exposição. Ela descreve esse fenômeno como um segredo sem a necessidade de ser mantido em segredo, cuja verdadeira natureza é a impossibilidade de ser

totalmente revelado (2021, p.41). A quebra do selo desse segredo é representada pela própria nudez, indicando que há aspectos da experiência humana que permanecem além da capacidade da linguagem de capturar plenamente.

Pensando no caso da minha pesquisa, busco estender a compreensão dos diários de bordo além de meros registros factuais, explorando-os como espaços de criação onde a expressão pessoal transcende a simples documentação. Em linha com a perspectiva de Luisa Espíndula Andrade sobre a escrita de si, os diários de bordo são vistos como mais do que meros relatos de eventos, e tomados sim como meios de expressão onde os viajantes podem capturar não apenas os acontecimentos, mas também as emoções, percepções e reflexões que surgem durante suas jornadas. Nesse sentido, a pesquisa se propõe a examinar como os diários de bordo funcionam como espaços onde as experiências individuais são exploradas de maneira mais profunda, permitindo uma expressão que vai além dos limites da linguagem articulada, e oferecendo uma compreensão mais rica das narrativas de viagem e das experiências pessoais contidas nesses registros. Pensar nos diários de bordo com um espaço de escrita sobre si e construção de um lugar próprio para a intimidade permite à escrita uma possibilidade de atravessamento mais intensa da vida. Pensando então sobre uma dança que atravessa a escrita e se deixa atravessar por ela, encontrar nos diários de bordo um lugar seguro para escrever sobre si pode significar um aprofundamento sobre si mesmo, sobre o que vem sendo feito e o que se pode ainda fazer. Para o caso da dança, estas questões importam muito e podem significar importantes possibilidades de experimentação e criação.

Sobre a terceira resposta de Luisa Espíndula Andrade, examina os "hupomnêmata", que são registros pessoais ou anotações usadas como auxílio à memória. Luisa Espíndula Andrade argumenta que esses registros não devem ser vistos apenas como suportes de memória passiva, mas sim como ferramentas ativas de subjetivação do discurso. Eles não são simples substitutos para falhas de memória, mas sim dispositivos que podem elevar suas próprias vozes e controlar as paixões, integrando-se profundamente na alma e tornando-se parte de quem somos logo, a escrita dos "hupomnêmata" desempenha um papel importante na internalização e subjetivação do discurso.

Assim como o que Luisa Espíndula Andrade nos apresenta como "hupomnêmata", os diários de bordo não devem ser vistos apenas como registros estáticos de eventos passados, mas sim como espaços vivos e em constante evolução. São lugares onde as experiências são deliberadamente documentadas e moldadas ao longo do tempo, tornando-se obras em si mesmas. Mesmo que continuem a ser influenciados pelas relações com a dança, a vida ou outras formas de expressão, os diários de bordo adquirem uma identidade própria à medida que são

construídos e consultados ao longo do tempo. Eles se tornam algo além de meros registros, incorporando camadas de significado e reflexão que refletem a complexidade das experiências vividas. Portanto, iluminada pela terceira resposta, posso enxergar que os diários de bordo são mais do que simples frutos das relações com outras formas de expressão, são testemunhos pessoais que ganham vida própria, representando uma materialização dinâmica e multifacetada da memória e da experiência individual constituída pela dança.

Seguindo em frente e pensando sobre a quarta resposta que arrisquei resumir em “diário como possibilidade de vida”, no inverno de 2019, em Londres, a autora encontra-se no Victoria Park, lendo o diário de Virginia Woolf. Ela relembra uma passagem do diário de Woolf datado de janeiro de 1915, onde Woolf reflete sobre eventos da vida cotidiana, como corpos encontrados no rio e a banalidade das atividades diárias. A narradora compartilha essa entrada do diário com um amigo, Santiago, discutindo como Woolf abordou esses eventos e como ela própria poderia expressar sua resposta pessoal à imagem transmitida por Woolf em seu próprio diário, caso o escrevesse em 2021. Ainda que respondendo à pergunta do que é um diário, Luisa Espindula Andrade o faz com outra pergunta, questionando onde está a vida diária das mulheres. Ensaio chamar essa resposta número IX desta forma porque compreendo, em algum lugar, o desejo de participação como manifestação de possibilidade de vida. Poderia explicar tal reflexão como eu explico o meu olhar para os diários apresentados por Luisa Espindula como espaços de vida de cada uma das autoras.

Quando penso nos diários de bordo sob essa ótica, ver os diários de bordo como possibilidade de vida parece se transmutar para uma possibilidade de dança. Penso assim, ainda de acordo com o que André Lepecki nos trouxe anteriormente, falando sobre o quanto dança e escrita são terrenos sem limites (LEPECKI, 2017, p.37) e o quanto essas relações podem e sempre estarão em devir, em possibilidade de algo a mais. Discorro, banhada por esses pensamentos, querendo abrir caminho para os diários de bordo percorrerem sobre o mesmo chão que Luisa Espindula assenta, propondo um olhar para os diários de bordo como uma forma de se relacionar com a dança e ainda, uma possibilidade de vida com a dança. Posso dizer que esse pensamento contempla muito o meu trajeto com a dança e com os diários de bordo. Entre todas as possibilidades de me relacionar com a dança ou com uma linguagem específica da dança, optei por explorar esse universo através dos diários de bordo. Escolhi essa abordagem porque acredito que os diários de bordo oferecem um espaço único e rico para refletir sobre a experiência da dança de uma maneira pessoal e totalmente autêntica. Vejo nos diários de bordo uma oportunidade de mergulhar profundamente num olhar para uma dança que aconteça entre experiências pessoais de vida e a possibilidade de explorar como a escrita pode produzir

experiências significativas para a dança de uma maneira única.

No trecho citado, a autora questiona a concepção tradicional de diários como simples registros da vida diária, destacando que essas escritas vão além de relatos retrospectivos. Ela levanta dúvidas sobre a ideia de que os diários são uma representação precisa e objetiva da vida do autor, sugerindo que eles são, na verdade, uma forma de vida em si mesmos, uma expressão contínua e presente do autor. A autora cita um exemplo envolvendo o poeta francês Lamartine, que, após escrever um poema autobiográfico sobre sua casa de infância, ficou perturbado ao perceber que a casa real não correspondia à sua memória. Isso o levou a reconstruir sua casa de infância para que ela coincidissem com sua representação poética. A história de Lamartine ilustra como a escrita de si não é apenas uma descrição objetiva do passado, mas sim uma construção ativa da realidade e da identidade do autor, onde a memória e a imaginação se entrelaçam para dar forma à narrativa pessoal.

É interessante observar que, assim como na resposta anterior, desta vez Luisa Espindula Andrade se coloca mais perguntas na ação de responder, comparando a escrita em diários com gêneros literários:

Em um primeiro pensamento comum, o que mais se repete a respeito do que caracteriza um diário é a forma: a data do dia presente, e então um relato feito em um suposto regime de verdade, onde encontraríamos respostas sobre a vida de quem escreveu. Mas funcionam assim os gêneros literários? Que escrita sobre vida é essa? Essa escrita comprova a vida que houve? (ANDRADE, 2021, p.41)

Digo que interessa porque foi nesta altura da leitura da dissertação de Luisa Espindula que me deparei pela primeira vez com os diários como um gênero literário. Talvez por uma deficiência nas aulas de literatura e português na escola, ou por um descuido nesse tempo de trajeto ao lado de diários, ou até mesmo como uma lacuna a ser preenchida no processo de apresentação dos diários de bordo no curso técnico em dança da FAETEC, diários são parte dos gêneros literários e parecem se diferenciar pelas características supracitadas. Não é interesse desta pesquisa se debruçar sobre outras possibilidades de comparação e diferenciação entre gêneros literários e suas análises mais profundas, mas perceber o meu papel de artista como uma contribuição possível para se pensar o diário como um gênero que compõe com a dança.

Posso ainda, inspirada pelo movimento de responder perguntas propor alguns questionamentos, e perguntar então se, a casa do poeta francês Lamartine pouco se assemelhava na sua escrita à casa real, o que escrevi nos diários de bordo na época do curso da FAETEC, na intenção de registrar as aulas, poderia se assemelhar ao que de fato vivi naqueles dias.

Ainda que sob forte desejo de captura, diferente da casa do poeta que pôde ser revisitada para constatar se estava de acordo com o que foi escrito, aquilo que foi dançado, imaginado

para ser dançado, desejado para ser experimentado e escrito, não poderá haver essa ação de retorno para confirmação. Posso sugerir então essa pista apresentada por Luisa Espindula como parte importante para fundamentar a minha ideia da composição de diários como criação.

Na sexta e última ação de resposta, Luísa Espíndula Andrade oferece uma análise provocativa sobre o papel dos diários na constituição do eu e na preservação da memória individual, especialmente no contexto de escritoras mulheres. Examinando as obras das quatro autoras, Susan Sontag, Sylvia Plath, Virginia Woolf e Carolina Maria de Jesus, destaca como esses diários não apenas revelam as vidas e pensamentos das autoras, mas também questionam e desafiam as normas sociais e literárias de suas épocas.

Luísa Espíndula Andrade explora a importância da escrita como uma forma de "se mostrar" e de se fazer presente para os outros, especialmente no caso de Carolina Maria de Jesus, cuja existência foi resgatada do esquecimento através de seus escritos. Ela levanta questões sobre a imprecisão dos registros históricos relacionados a Carolina Maria de Jesus, sugerindo que seu corpo e sua história foram negados pelo estado, mas foram resgatados e preservados graças à sua escrita. Ao discutir se um corpo negro pode ser considerado um arquivo da colonização, Espíndula nos convida a refletir sobre o poder da escrita como uma forma de resistência e preservação da identidade em face da opressão histórica e social. Ela apresenta uma visão provocadora sobre a importância da escrita como uma ferramenta de resistência.

A citação "Diários, aqui, são aquilo que as próprias autoras trataram como diários." (ANDRADE, 2021, p.41) resume de forma sucinta e precisa a compreensão de Luísa Espíndula sobre a natureza dos diários das autoras estudadas. Andrade percebe que os diários dessas escritoras não são meros registros cronológicos de eventos, mas sim reflexos autênticos de suas vidas, realidades e contextos sociais, culturais e étnicos. Os diários se tornaram espaços onde essas autoras podiam expressar livremente suas identidades, explorar suas individualidades e confrontar as complexidades de suas existências. Ao reconhecer que os diários foram moldados pelas vidas e realidades de suas autoras, destaca-se a importância de considerar os contextos sociais, temporais e raciais ao compreender como cada uma foi compondo seus diários. Cada autora foi influenciada por seu ambiente e circunstâncias únicas, resultando em diários que refletem uma variedade de experiências e perspectivas. Em suma, a citação de Espíndula ressalta a natureza pessoal e íntima dos diários das autoras estudadas, enfatizando que esses textos são muito mais do que simples registros; são testemunhos vivos das vidas das próprias autoras.

Ler a dissertação de Luisa Espindula e dedicar tempo para analisar cada uma das seis

respostas dela sobre o que é um diário foi fundamental para ampliar significativamente minha compreensão dos meus próprios diários de bordo. Através da exploração minuciosa das diferentes perspectivas e abordagens das autoras estudadas por Luisa Espindula Andrade, pude enxergar além da superfície dos meus próprios diários. Cada resposta de Luísa ofereceu uma visão única sobre a natureza e a possibilidade dos diários.

Essas reflexões me encorajaram a olhar para meus próprios diários de forma mais aprofundada, reconhecendo o valor intrínseco de cada registro como uma expressão autêntica do meu eu em diferentes momentos e contextos. Ao expandir meu olhar através da análise cuidadosa das ideias de expressar em sua dissertação, fui capaz de perceber nuances e significados mais profundos em meus próprios diários de bordo, apreciando melhor a riqueza e a diversidade de experiências que esses registros podem provocar. Em resumo, a leitura da dissertação de Luisa Espindula Andrade e a reflexão sobre suas respostas sobre diários foram essenciais para enriquecer minha prática de manter os diários de bordo em transbordamentos, fornecendo reflexões valiosas que continuarei a experimentar.

### **2.2.2. Lara Fuke**

Como aluna bolsista e pesquisadora da Revista Espaço, um projeto do TRAÇO – núcleo de performatividades da imagem, tenho o privilégio de contar com a coordenação de Felipe Ribeiro e Maria Alice Poppe. Durante minha participação na revista, fui apresentada ao trabalho da professora Maria Alice Poppe, que gentilmente me apresentou a sua orientanda, Lara Fuke. Lara Fuke, embora não vinculada a um programa de pós-graduação em dança, possui uma formação pela faculdade Angel Vianna e se debruçou sobre sua prática com cadernos, onde a dança se entrelaça a anotações e desenhos.

Nestas próximas páginas, convido Lara Fuke para enriquecer as reflexões em minha própria pesquisa, pois sua abordagem única e seu envolvimento em outro programa de pesquisa oferecem uma perspectiva valiosa. Pretendo aproveitar sua dissertação de mestrado como uma fonte inspiradora para aprofundar minhas reflexões sobre essas interações em meu próprio trabalho, assim como o faço com o trabalho de Luisa Espindula Andrade, autora também presente na pesquisa de Lara Fuke.

Naquele momento, ainda definia os contornos da minha pesquisa, especialmente considerando o contexto marcado pela pandemia de COVID-19 no prevaiente até o início de 2022. Optamos por nos comunicar por meio de um caderno, trocando pelo correio registros para construir um diálogo conjunto. Durante esse período, compartilhamos leituras,

experiências e práticas registradas entre as páginas do nosso caderno compartilhado, permitindo-nos conhecermos melhor uma a outra. Ao acompanhar o resultado da pesquisa de Lara, percebi que algumas das referências bibliográficas que compartilhei com ela foram incorporadas em seu trabalho. Essa observação me levou a refletir sobre como minha contribuição pode ter influenciado sua pesquisa e olhar para os seus próprios cadernos. Ao mesmo tempo, reconheço que a troca com Lara também teve um impacto significativo em minha própria jornada acadêmica, destacando a importância do diálogo e da colaboração entre colegas de pesquisa.

É interessante observar que Lara também apresenta as condições pelas quais pratica sua escrita, assumindo sua interpretação de caderno como algo bastante pessoal.

O caderno é percebido como um lugar que é ao mesmo tempo, diário, registro de viagem, espaço para se fazer contas, espaço para guardar folhas de árvore. Não me interessa fechar o conceito de caderno em um tipo específico, que não comportaria algum tipo qualquer de uso. É um espaço que não é neutro, e sim um lugar de criação. (FUKE, 2023, p.23)

Digo que é interessante pois se assemelha ao que Luisa Espindula Andrade discute ao responder repetidamente o que é um diário. Luisa Espindula Andrade afirma que Carolina Maria de Jesus “participou da publicação daquilo que é lido como o seu Eu” (ANDRADE, 2019, p.42) compreendendo a publicação do seu Eu como o seu diário em questão e explicando depois que Carolina sabe que terá seu diário publicado, porque escreve sob esse desejo, e assim dirige-se a quem a lê como em cartas. Essa ciência da leitura por outrem é um contraponto ao diário, que não necessariamente é escrito para ser compartilhado. Levando em consideração que tratar de diários sugere tantos procedimentos, tanto Luisa Espindula quanto Lara Fuke se colocam à disposição de assumir as condições pelas quais experimentam e vivenciam a escrita em cadernos e acabam, desta forma, contribuindo com a ideia de que a escrita em diário, em caderno, diário de bordo, caderno de artista, caderno de viagem, são o que cada um de nós trata como tal e assume o compromisso com o que se faz.

Lara Fuke, como descreve em sua dissertação, considera os cadernos como parte integrante de suas práticas corporais, estabelecendo uma relação fluída entre a dança e o ato de registrar em seus cadernos, e vice-versa. Essa interação entre dançar e desenhar no papel delinea uma perspectiva única sobre sua forma de experimentar a dança e os cadernos. Observando de perto as possíveis conexões entre as mulheres que apresento aqui, destaco o método peculiar de Lara para lidar com o tempo em sua escrita acadêmica. Enquanto ela segue uma estrutura de capítulos convencional, permite que cada capítulo seja lido de forma independente, sem necessidade de seguir uma ordem linear, refletindo assim sua abordagem

não linear também na relação entre seu corpo e seus cadernos.

A abordagem de Lara demonstra uma visão flexível e dinâmica de sua prática acadêmica, proporcionando uma experiência de leitura que se adapta aos interesses e necessidades do leitor. Além disso, essa não linearidade reflete sua concepção do corpo e do caderno como espaços de experimentação e expressão que transcende as fronteiras tradicionais. Essa reflexão sobre a escrita e o corpo na pesquisa de Lara não apenas acrescenta uma dimensão intrigante ao seu trabalho acadêmico, mas também convida a uma reflexão mais ampla sobre os modos de produção de conhecimento e expressão artística.

A deformação do tempo, desviado da ideia de progressão, adquire a capacidade de lidar com a repetição, assumindo que a pesquisa acompanha um processo ao invés de se deter sobre um possível progresso. Interessante destacar que Lara Fuke assume que arca com a possibilidade de repetir citações, exemplos e ideias, “mas nada se repete efetivamente.” (FUKE, 2023, p.24) produzindo assim, algum retorno ao que experimento na minha pesquisa ao me comprometer com os meus sonhos que se apresentaram em repetição e conseqüentemente, com a observação de outros padrões que foram se repetindo enquanto me propus a escrever meu diário.

A possibilidade de consultar o que antes viveu para então observar a repetição é algo que escrever proporciona, “Penso, sim, que um dos maiores prazeres de escrever é olhar de novo para as coisas esquecidas e experimentar o espanto.” (FUKE, 2023, p.25). Às vezes escrever no caderno é escrever algo que não quer esquecer, às vezes se escreve algo que, como o hupomnemata, já se está tão repleto que se escreve, às vezes escrevemos e esquecemos e às vezes lembramos que esquecemos de escrever, mas estamos tão repletos que é como se tivesse escrito.

Para iniciar sua pesquisa, Lara Fuke aborda a complexidade do corpo como um espaço, inspirada por pensadores como José Gil e David Lapoujade, apresentando sob que circunstâncias compreende o corpo. Ela explora a ideia de que o corpo não é apenas um objeto físico, mas também um local de experiência que se estende para além de sua forma física. Lara destaca como o corpo cria e habita um espaço interno e externo simultaneamente, desafiando noções tradicionais de fronteiras corporais, enfatizando a maleabilidade e capacidade do corpo de se adaptar e transformar conforme os movimentos e intenções.

Fuke reflete, ainda, sobre sua própria relação com o corpo, especialmente através da dança, e como essa consciência corporal influencia sua vida cotidiana. Ela questiona como lidar com as demandas inevitáveis do corpo e como utilizar suas capacidades de forma significativa. Para Lara, o desenho emerge como uma prática pessoal e acessível para explorar e expressar

essa relação com o corpo. Ela contrasta a dança, que requer preparação e acontece em momentos específicos, com a versatilidade do caderno, que pode ser usado em qualquer lugar e momento. Essa dualidade entre a prática da dança e a relação com o corpo e o caderno revela a busca de Lara por formas diversas de conexão consigo mesma e com o mundo ao seu redor, destacando a importância de compreender o corpo não apenas como um objeto físico, mas como um espaço de experiência e expressão.

Em suma, o corpo como lugar seria, então, esse corpo que cria e é espaço, que está sempre por vir, mas que também é inexorável, guardando possibilidades e impossibilidades. Além disso, esse mesmo corpo carrega consigo memórias e saberes, ele traça e permite ser traçado. (FUKE, 2023, p.22)

Depois de delimitar as noções de corpo que deseja se debruçar na pesquisa, Lara Fuke explora o conceito do caderno como um lugar, delineando sua compreensão pessoal desse objeto. Ela descreve o caderno como um espaço físico composto por papel encadernado, podendo ter diferentes formatos, capaz de receber uma variedade de intervenções, como desenhos, anotações, textos, entre outros. Lara enfatiza a diversidade de usos possíveis para o caderno, desde ser utilizado como diário até como ferramenta de aprendizado ou registro de viagens. Além disso, Lara Fuke destaca a natureza não neutra do caderno, percebendo-o como um local de criação e expressão que não impõe restrições quanto ao tipo de conteúdo que pode conter. Ela se inspira nas reflexões de Susan Sontag sobre o diário, enfatizando como o caderno não é apenas um recipiente passivo, mas sim um espaço vivo que guarda memórias, processa conhecimentos e propicia encontros e coincidências.

Para Lara Fuke, o tempo é considerado um elemento importante nessa exploração, sendo entendido como um material que influencia a forma como lembramos e esquecemos. Embora Lara reconheça a complexidade do tempo, ela o utiliza principalmente como um elemento que contribui para a compreensão das relações entre o corpo e o caderno, sem aprofundar em suas características específicas. Assim, o tempo é visto como um aspecto palpável que enriquece as interações entre o corpo e o caderno, potencializando a experiência em cada um desses lugares.

Eventualmente, o caderno pode ser utilizado enquanto diário, ou caderno-de-artista, caderno de sonhos ou bloco de viagens. Pode ter seu uso restrito a ser uma ferramenta de aprendizado para uma disciplina específica (um caderno de matemática apenas, por exemplo), ou então pode ser usado até a metade e depois guardado. Embora não seja possível dar conta de uma unidade do conceito de caderno e de suas práticas, neste texto procuro tratar de todas essas possibilidades, e nenhuma delas especificamente. (FUKE, 2023, p.23)

No capítulo "CADERNOS EXPANDIDOS", Fuke descreve a experiência de estágio docente na turma de Corpo e Movimento A, dos cursos de bacharelado e licenciatura em Dança, na UFRJ, sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra<sup>a</sup> Maria Alice Poppe. A pesquisadora conduziu três

encontros e participou da avaliação final da turma durante o segundo semestre de 2022. Ela compartilha sua pesquisa, que inicialmente explorava as relações entre corpo, caderno e paisagem. Durante o planejamento das aulas, Lara Fuke buscou práticas que promovessem transposições entre esses elementos, sem julgamentos de bom ou ruim. Essa abordagem parece integrar práticas de conscientização corporal e expressão artística, alinhadas tanto com o ambiente de curso em andamento de uma disciplina da graduação quanto com a pesquisa pessoal de Lara.

Fuke relata cada um dos exercícios oferecidos nas aulas que esteve responsável e ressalta alguns relatos e impressões de alunos, dados valiosos para pensar como essas práticas se relacionam com outros corpos. É especialmente interessante observar como outros artistas da dança podem se relacionar com cadernos, principalmente os que não tem esse hábito. E me interessa, como parece interessar a Lara, como um exercício de observação e tentativa de compreensão práticas tão incorporadas em nossas vidas, se relaciona com outros corpos, outros modos de fazer, sem as referências que já temos ou modos que já encontramos de fazer.

Ao final da aula, cada estudante tem um registro no papel. Sei que comumente nas aulas de dança, não há registro para além do que o corpo guarda, muitas vezes, inconscientemente. Como já mencionado, fica a possibilidade do esquecimento e da lembrança — isto é, esquecer para poder lembrar com frescor. Considerando que a dança não pode ser mudada uma vez que foi dançada, diferentemente do caderno, que permite o redesenho, o corte, o apagamento, é muito proveitoso ter esse caminho para recuperação do movimento por meio do traço. É, de alguma maneira, uma materialização do tempo, porque a passagem do tempo fica ali demarcada pelo lápis que sulca o papel, enquanto um gesto não fica demarcado no espaço. (FUKE, 2023, p.112)

Vejo expressa a sensibilidade de Lara ao compartilhar sua prática pessoal com os alunos. Ela reconhece a delicadeza de transferir suas experiências individuais para outros corpos, considerando que suas reflexões podem ser desconhecidas ou, ao contrário, até mesmo íntimas para os alunos. Destaca a necessidade de cuidado para não se expor excessivamente nem invadir a intimidade dos estudantes, um dado importante levando em consideração o teor de intimidade que os cadernos acabam tomando, como visto com Luisa Espindula Andrade. No entanto, as atividades de sala de aula permitiram-na estruturar pensamentos de sua pesquisa.. Isso gerou perguntas adicionais e estimulou seu desejo de aprofundar essa prática, reconhecendo seu potencial transformador com mais tempo de ensino.

A beleza dos registros fotográficos nas páginas da sua dissertação são tão importantes quanto seus relatos e registros das aulas. As imagens demonstram como cada aluno foi construindo seus cadernos ao longo dos encontros e apontam como suas relações foram se dilatando com os desenhos e a escrita. É bonito e valioso poder observar esse desabrochar, que se inicia com desenhos em sua maioria pequenos nas páginas e ao longo dos encontros

seguintes, vai tomando outras proporções, cores e possibilidades de composição, muito pelas dinâmicas propostas a cada dia por Lara Fuke, que certamente obedeceram a uma progressão pedagógica, mas que aponta para como o contato e a repetição da ação que no início era estranha, vai se tornando mais orgânica e cheia de possibilidades.

O trabalho de Lara Fuke oferece contribuições valiosas que inspiram a minha pesquisa, especialmente considerando seu movimento de delimitar e definir conceitos-chave, como o corpo e o caderno, e suas referências para isso. Apresentando uma abordagem cuidadosa e reflexiva ao definir o corpo como um espaço de experiência e expressão, me impulsina a querer compreender o que eu entendo de diário de bordo. Ao se basear em pensadores como José Gil e David Lapoujade, ela destaca a complexidade do corpo como algo que vai além de sua dimensão física, reconhecendo-o como um local dinâmico que se estende para além de seus limites anatômicos.

Esse entendimento do corpo como um espaço de possibilidades e interações é relevante para sua pesquisa, e fornece uma base teórica sólida para explorar as relações entre o corpo e outras entidades, como o ambiente, a tecnologia ou o movimento artístico. Além disso, ao discorrer sobre o caderno como um lugar multifacetado e criativo, Lara apresenta a sua visão sobre o objeto, destacando sua natureza não neutra e sua capacidade de acolher uma variedade de conteúdos e usos. Sua definição do caderno como um espaço de criação, memória e expressão oferece uma perspectiva ampla e flexível que pode ser aplicada a diferentes contextos e disciplinas. Isso pode ser particularmente relevante para a minha e para outras pesquisas, pois abre possibilidades para pensar além das estruturas tradicionais de experimentação de dança, incentivando uma abordagem rica e possível de adaptações diversas.

Em suma, o trabalho de Lara Fuke oferece uma base sólida e inspiradora para esta pesquisa, fornecendo reflexões sobre o corpo e o caderno como espaços de experiência e expressão para além da escrita. Ao delimitar e definir seus conceitos, ela oferece um ponto de partida para explorar as interseções entre o corpo, o ambiente e outras entidades em seu próprio trabalho.

### **2.3.3. Tais Almeida**

Tais Almeida é uma artista e pesquisadora da dança cujo trabalho de conclusão de curso derrama sobre a minha pesquisa, tanto quanto os trabalhos de Luisa Espindula e Lara Fuke. O trabalho de Tais tem gradualmente se revelado para mim ao longo do período da minha formação.

Minha primeira lembrança de Tais Almeida é vê-la dançando. Suada, enérgica, ágil, ela era parte do grupo de dança de rua que ensaiava após as aulas da minha turma de crianças e pré-adolescentes, por volta de 2009 e 2011. Eu sempre ficava um pouco mais, depois das minhas aulas, para observar os veteranos praticando suas coreografias desafiadoras. Dançavam em perfeita sincronia, cheios de vigor, e eu me perguntava quando chegaria o dia em que dançaria tão bem quanto eles. Tais Almeida foi uma das minhas primeiras referências do que eu considerava ‘dançar bem’.

Em 2018, participei de um evento que marcou o encerramento de uma disciplina chamada "Repertórios de Dança", realizado no Museu de Arte do Rio. Essa disciplina focou no trabalho do artista Marcelo Evelin e organizou o evento como parte da conclusão do curso, incluindo uma entrevista pública com o artista e o lançamento da primeira edição da Revista Espaço. Revista esta que é resultado do trabalho de um grupo de pesquisa da graduação em dança da UFRJ, coordenado pelos professores Felipe Kremer Ribeiro e Maria Alice Poppe. Neste dia, conheci mais profundamente o trabalho de Marcelo Evelin e tive a oportunidade de ouvi-lo falar as coisas mais absurdas sobre dança que eu já tinha ouvido. Eu me sentia arranhada pelas suas percepções sobre dança, coisas que eu nunca antes tinha ouvido. Assim como Marcelo Evelin, eu também acredito numa dança que não salva, também acredito em fazer dança, dançar, e se eu não tenho essas suas falas anotadas em algum diário por aí, é porque fiquei enfeitiçada com o tom da sua voz em escárnio para falar sobre algo que há tanto atribuem ser antes de tudo, significativa. Sua existência fez estremecer o meu pensamento em dança e contribuiu enormemente, assim como contribuiu para o andamento desta pesquisa.

Neste dia, eu recebi uma cópia da primeira edição da publicação da Revista Espaço que dentre as páginas, encontrei uma sessão intitulada ‘NOTAÇÕES’ e mais uma vez fez tremer meus pensamentos. Eram páginas de cadernos como os meus, riscados, com escrita à mão, desordenada e eu entendi ali que o que vinha fazendo desde o curso técnico era a produção de algo que existia por aí. O caderno de aula com as afrografias de Isa, apresentado entre as páginas 38 e 41 na primeira edição da Revista Espaço ocupam todo o espaço da página, transformando a revista em caderno, apresentando um lugar de criação e intimidade entre pautas de um caderno que se parece com o de uso escolar e que reúnem escritas em diferentes direções, cores, tamanhos e naturezas.

Reproduzimos inscrições de um caderno de aula da aluna do curso de Teoria da Dança da UFRJ, Alárijó Oliveira Isa. Mulher, negra e bailarina, a estudante reitera o que chama de "uma dança-teatro afrografada." Seu caderno é pautado, modelo muito comum no uso escolar. Mas sua ocupação é pouco obediente àquelas linhas. As palavras muitas vezes ocupam espaços variados, e sua disposição no papel inverte a lógica da escrita ocidental de direcionar a leitura da esquerda para a direita. As cores

preta, rosa e azul são as mais usadas e criam destaques. Vide as palavras "preta, "preto" e "negro", que estão sobrefadadas em preto tanto quanto em rosa. Desenhos, raviscos geométricos de círculos, linhas e setar além da espacialização da escrita, diagramam e aproximam informações, durações de fatos, dados estatísticos, e trechos de míscas à histórias coletivas e pessoais. Esses elementos compõem a afrografia de Isa. (GONÇALVES, 2017, p.42)

A seção de “NOTAÇÕES” na revista ajudou a consolidar um pensamento que já vinha sendo desenvolvido ao longo dos diários de bordo que eu produzia há anos e apontava para um caminho que eu poderia seguir me interessando e procurando aprofundar, para além de seguir fazendo.

No ano seguinte, a segunda edição da Revista Espaço apresenta uma seção intitulada "NOTAÇÕES E PROCESSOS" abrindo algumas páginas do caderno de Eleonora Artysenk. Assim como a afrografia de Isa, as páginas do caderno de Eleonora Artysenk revelam palavras soltas, linhas que ligam frases, imagens coladas e uma tendência a escapar da lógica ocidental de escrever de cima para baixo, da esquerda para direita unicamente, ocupando as páginas sem pautas, de forma a distribuir as ideias, anotações e palavras.

As páginas deixam dúvidas do propósito daquela escrita. Será que são parte de um processo de criação? Será que é a reunião de referências? O conjunto das páginas parece apontar para um desejo, uma busca, ou é apenas a minha interpretação dessa quase invasão ao caderno de Eleonora. Esse movimento de apresentar páginas de cadernos é interessante porque aguça uma curiosidade do que havia entre as outras tantas páginas que compõem o todo desses cadernos. Alimentam a imaginação do seu possível propósito ou despropósito e abrangem uma possibilidade de interpretações e experimentações impossível de alcançar um fim. Me pergunto o que poderá surgir do contato entre os cadernos de quem não o compôs. O que será que seria construído se Lara Fuke misturasse os cadernos dos alunos da disciplina de estágio?

Tais Almeida compôs a mesma seção, porém da Revista Espaço n.3. Seguindo a mesma lógica de exibir as formas de notação das artistas, somos apresentados aos *Cadernos de Sangue-Quente*, fruto dos atravessamentos das práticas de corpo e de escrita de Almeida. A apresentação de seus cadernos se diferenciam das outras páginas da revista, e me faz chegar ao trabalho de conclusão do curso de bacharelado em dança de Tais Almeida, "NAKARADA". Almeida conta que busca por uma escrita experimental para a sua pesquisa e que desta forma surgiram os Cadernos de Sangue-Quente. Seu trabalho, que compunha aquela edição da Revista, hoje escorre para a minha pesquisa, demonstrando como o tempo dança e como os materiais e as pessoas circulam e acabam tendo participações e coincidências ao longo da vida.

No início e ao longo do seu texto, os Cadernos de Sangue-Quente vão surgindo em textos destacados em itálico, que inspiraram a forma com que escolhi trazer as entradas das

páginas de alguns dos meus diários por meio do meu texto. Esta forma de escrever seus cadernos se diferencia dos dois exemplos anteriores, da afrografia do caderno de Alárijó Oliveira Isa e do caderno de Eleonora Artysenk, e abre outra via de experimentação díspar dos cadernos de Lara Fuke e dos meus diários de bordo.

Observando as especificidades dos Cadernos de Sangue Quente, observo diferenças do meu próprio modo de fazer meus diários de bordo em comparação com a prática de Tais Almeida, cuja escrita aparece num exercício de escrever logo depois de ensaiar o seu trabalho “NAKARADA”, o componente prático do trabalho de conclusão de curso que parte da escrita.

“NAKARADA”, que dá título ao seu trabalho, vai atravessando sua escrita através dos Cadernos de Sangue-Quente que estão sempre banhados do que observo como um trabalho de vigor. Ao observar os cadernos de Tais Almeida e enxergando diferenças entre os últimos cadernos e diários apresentados, compreendo como cada uma das artistas que se propõe a dança e a escrever, chamam esta prática de formas diferentes. Tais Almeida atesta que:

Não são cadernos de anotação, diário de bordo, nem exatamente escrita automática, são um exercício experimental que buscava ver o que acontece com a escrita quando o sangue se esquenta, fisicamente, emocionalmente, afetivamente, o que era aquela experiência de escrever esbaforida, trêmula, tomada por outros, sem saber muito bem onde estou, nem o que escrevo, que corpo é esse que escreve, que imerge, o que escreve depois de passar por uma experiência? Nesses cadernos sinto que por horas, desconheço quem escreve e sinto sermos o próprio assunto. (SILVA, 2018, p.16)

O que é um diário? É cada dia que se senta para fazer? É um caderno que assim decidimos chamar? É uma escrita diretamente associada ao regime de verdade? De tempo? Os Cadernos de Sangue-Quente não são diários. Talvez a prática que Tais Almeida experimenta e escolhe chamar por um nome diferente dos tantos outros nomes que cadernos em práticas podem apresentar, esteja expresso dentro da resposta que Luisa Espindula nos coloca. Como cada um faz, como cada um escolhe ou acaba por se relacionar com essa escrita é o que se constrói então como tal, seja diário de bordo, caderno de viagem, bloco de notas, caderno de artista, os Cadernos de Sangue-Quente estão dentro do espectro de escrita em convergência com corpo que no final das contas, apresenta ser o interesse em desdobramento desta pesquisa.

Não sendo os meus diários de bordo mais diários de bordo, o que poderiam ser, portanto? Todas essas possibilidades podem ser entendidas como camadas da mesma ação e estar aqui me dedicando a pensar, ainda que partindo de um diário muito bem delimitado, estou ultrapassando camadas, descobrindo-as, desdobrando-as. Questionando a minha própria prática de escrita me encontro com a lama fértil da incompreensão demorada, pois “Descobrimos através do lodo o estrato duro da compreensão.” (KIFFER, 2018, p.97) sendo o estrato duro a procura por diferenciar através do nome o que pode ou não ser o diário. Apesar de também

compreender a firmeza do estrato que compõe o diário de bordo ponto de partida desta pesquisa, seguir insistindo em fazer, escrever, desenhar, anotar, riscar pode ter movimentado esse solo o suficiente para querer seguir pensando em expandi-lo mais do que ficar produzindo voltas ao seu redor.

É como descobrir o significado de uma palavra que não seja dado através de seu sinônimo. Ou seja: de outra palavra. Descobrir o significado de uma palavra através de uma experiência que sustente por algum tempo um “sem palavra”. Ou talvez acessar apenas um dicionário de antônimos para desbravar a potência de seu contrário (disse Silvano Santiago numa palestra recente que fez na PUC-Rio sobre o seu livro Machado). (KIFFER, 2018, p.97)

O interesse em uma escrita mais tomada de prática que escorre para o trabalho teórico é mais um ponto de encontro entre o que faz Tais Almeida e esta pesquisa. Tais Almeida descreve "NAKARADA" como uma interseção entre um papel nacarado e um performer, explorando a dualidade entre corpo e material. Ela destaca a importância da dança e da escrita como atos ambivalentes e como parte integrante do seu trabalho de conclusão de curso, discutindo uma interrelação entre dramaturgia, construção textual e prática corporal, enquanto explora a escrita derivada da experiência corpórea. O "Caderno de Sangue-Quente" emerge como um exercício experimental, destacando a conexão entre prática e escrita, atravessado por diferentes formas artísticas, como dança, performance, projeção, vídeo e iluminação, sem pretender abarcar todas essas áreas, mas sim traçar uma trilha entre elas

Pensando especificamente sobre o "Caderno de Sangue-Quente", Tais Almeida reflete sobre a interação entre ação e linguagem, destacando como as palavras e ações se influenciam mutuamente. Ela explora a ideia de uma escrita que emerge da experiência corporal, descrevendo o surgimento do "Caderno de Sangue-Quente" como um exercício experimental deste processo de pesquisa para seu trabalho de conclusão de curso. Estes cadernos, escritos após os ensaios do seu material prático da conclusão de curso, também chamado de "NAKARADA", são descritos como uma expressão visceral, onde o suor se mistura com a tinta sobre o papel, conectando temas que fluem da prática para a escrita e vice-versa. Tais Almeida descreve a experiência de escrita como intensa e incerta, onde o corpo se torna um canal para a criação, resultando em uma sensação de desconhecimento em relação ao autor e ao conteúdo. Essa interação entre escrita e ação na dança é descrita como um processo intrigante e provocador de reflexões, que demonstra uma forma de fazer muito específica da artista e do objetivo do momento, a produção do seu trabalho.

O que derrama de uma ação para outra? O que uma palavra engatilha para a seguinte? Atira. As palavras podem se aglutinar, se magnetizar pelas vibrações sonoras ressoantes de suas partículas internas tal e qual os materiais que vão surgindo e construindo a dramaturgia de um trabalho. Nesse cruzamento entre texto e prática do memorial, me interrogo e me afeto sobre caminhos entre dramaturgia e construção textual, entre texto,

corpo, atos, palavras. Como pensar com o corpo? Uma escrita que pudesse surgir derivante da experiência, fazer-se experimental por assim dizer, passar por um corpo, um canal, mastigar, e poder criar, desconhecer os caminhos, arriscar-se. (SILVA, 2018, p.16)

Observar o modo como Tais Almeida trabalha apresenta uma face das possibilidades de composição de diário e de experimentação de corpo. Seu modo de fazer obedece a uma lógica e um propósito que me parecem muito específicos, os quais moldam profundamente o seu processo criativo. Não se trata apenas de criar um produto final, mas sim de gerar algo que seja um reflexo das condições em que é concebido. Nesse sentido, sua obra não é apenas uma busca por um resultado acabado, mas sim um sintoma do ambiente em que é gestada, tornando-se algo vivo e pulsante por si só, sendo o "Caderno de Sangue-Quente" algo independente de "NAKARADA". É uma expressão que transcende sua própria materialidade, assumindo uma existência autônoma e dinâmica. A observação desse processo revela não apenas o modo que se escolheu fazer, mas também camadas mais profundas de significado e intenção que permearam cada gesto, cada fotografia, cada palavra. É uma experiência que nos convida a repensar não apenas o que é produzido, mas também o processo pelo qual a criação se desdobra, transformando-se em algo maior do que a simples soma de suas partes.

#### **2.2.4. Isis Alves**

Em última análise, percebo a importância de voltar-me para os meus próprios diários de bordo. Entendo que os diários do mestrado já permeiam estas páginas através das inserções de imagens e algumas transcrições dispersas. Contudo, considero fundamental retornar aos meus diários de bordo do período de formação na FAETEC, integrando-os à análise dos diários de Luisa Espíndula, Lara Fuke e Tais Almeida. Assim, posiciono-me como uma leitora de mim mesma, buscando compreender como é revisitar minha própria história, com um intervalo temporal de, pelo menos, dez anos. Ao considerar que meu último diário de bordo da FAETEC foi produzido em 2014, e que esta pesquisa está prestes a ser concluída em 2024, temos um período significativo para perceber suas peculiaridades e o quanto podem ser influenciados pela sua condição de ferramenta pedagógica. Embora seja uma ação de relevância para esta pesquisa, não pretendo analisar todos os diários que redigi ao longo dos três anos de formação. Levando em consideração que um diário foi produzido para cada componente curricular técnico ao longo desse período, compreendemos que são muitos diários. Além disso, ao longo do tempo e das mudanças na vida, nem todos os diários foram preservados. Atualmente, possuo apenas o diário de técnica do balé clássico do primeiro ano, o diário de dança contemporânea do segundo ano e o diário de técnica de jazz do terceiro ano.

Refletindo sobre o diário de balé do primeiro ano, percebo uma relação ainda superficial com a escrita. Sua capa simples, adornada apenas com corações na contracapa, contrasta com as páginas repletas de exercícios descritos, tarefas de casa de pesquisa sobre prevenção de lesões, ilustrações anatômicas e registros de atividades. As anotações abrangem desde a descrição dos movimentos básicos do balé até reflexões pessoais, como a observação, em 23 de dezembro de 2012, de que o mundo não havia acabado, refletindo um boato da época sobre o "fim do mundo" em 12 de dezembro de 2012. Esta anotação, feita após quase um ano completo de produção do diário, sugere uma evolução na relação com a escrita ao longo do tempo, o que se revela como uma percepção intrigante para os anos seguintes.

Ao revisitar este material, observo uma relação inicial com a escrita do diário que se mostrava predominantemente como uma tarefa a ser cumprida. Percebo nas palavras uma formalidade que sugere a possibilidade de ter havido transcrição direta do quadro, já que muitas aulas eram teórico-práticas. As anotações eram poucas e, em sua maioria, focadas em registrar informações, com poucas expressões pessoais. Essa abordagem reflete não apenas minha própria falta de intimidade com o diário na época, mas também a influência da professora responsável por aquela disciplina, que parecia ali enfatizar a importância da documentação sobre outras possibilidades de uso do diário. Esse aspecto é destacado por Rosane Campello, que ressaltava como a abordagem dos professores em relação ao diário poderia influenciar nossas próprias relações com a ferramenta. Essa dinâmica parece evidente neste primeiro diário, refletindo não apenas minha própria forma de escrever, mas também a orientação da professora da disciplina em direção a uma abordagem mais focada na documentação.

Já o diário do segundo ano, de dança contemporânea, apresenta outras possibilidades de escrita, além das marcas da avaliação constante da professora responsável, evidenciando um processo regular de entrega e uma descrição mais precisa das aulas. O registro detalhado permite uma compreensão clara do desenvolvimento das atividades, mesmo que o ato de escrever muitas vezes ocorresse após a prática, em momentos de intervalo, no ônibus ou em casa. Neste diário eu pareço mais atenta a anotar minha relação corporal com as aulas, desde dificuldades em exercícios específicos até como me sentia no dia. Mais cansada, mais disposta, uma turma mais cheia ou mais vazia e como isso impactava minha relação com a aula do dia. O registro é mais constante, mais integral e reúne ideias de músicas para trabalhos, nomes de artistas que a professora citava e até alguns desenhos. Percebo que neste segundo ano, muito influenciada pela liberdade que a professora nos propunha nas nossas composições, passei a arriscar ser mais aberta e íntima ao diário. Além disso, enquanto folheava o diário de dança contemporânea, encontrei páginas soltas de outros cadernos. Entre elas, uma página de um

caderno de literatura com anotações sobre rimas e um trabalho sobre o poema "Via-láctea" de Olavo Bilac, datado de 17 de julho de 2013. Outra página, do dia 3 de outubro de 2013, trazia uma matéria de química sobre radicais, que me levou a recordar das aulas de reforço que oferecia a colegas de turma, já que estudava com meu irmão, professor de química. Essas páginas soltas, repletas de memórias vivas, revelam um rico panorama da minha vida escolar e extracurricular naquele período. Entre as páginas também o ingresso de um show da Pitty, um folheto de promoções de uma lanchonete e uma nota fiscal quase totalmente apagada da compra de uma peça que usei para o figurino de um trabalho coreográfico.

Atualmente, essas páginas soltas e outros papéis encontrados entre os diários parecem retratar através de suas materialidades a vida que estava sendo vivida durante o período de formação do curso, e como essa vida estava se entrelaçando com o meu diário. Esses materiais adicionais não apenas adicionam camadas à narrativa registrada nos diários, mas também evidenciam como minha relação com eles estava em constante evolução e transformação ao longo do tempo. Eles servem como testemunhas da interação dinâmica entre minha jornada estudantil, minhas experiências pessoais e a prática de manter um diário, destacando a complexidade e a riqueza das histórias entrelaçadas que estão registradas nessas páginas.

Quanto ao diário do terceiro ano, de técnica de jazz, sua capa preta revestida de estrelas prateadas cortadas à mão, reflete um período de intensidade tanto no curso quanto na minha vida pessoal, além da minha rotina de estudos para o ENEM. Os registros são menos frequentes, refletindo o foco na criação do trabalho de conclusão de curso que a turma esteve trabalhando de forma intensiva. Destaco a realização de pesquisas sobre artistas que apenas entre as páginas do três diários que pude encontrar foram: Marius Petipa, Merce Cunningham, Philippe Decoufle, Pina Bausch, Ankoku Butô, Steve Paxton entre alguns outros que tivemos de fazer trabalhos sobre. Neste diário de jazz em especial destaco o trabalho dos Dzi Croquettes pela atuação no período da ditadura com um trabalho tão singular e de resistência, escrevi, inclusive, que estava muito interessada em seguir pesquisando sobre eles. Há ainda uma anotação que registra que o professor pedia para que lêssemos o livro "Fernão Capelo Gaivota" de Richard Bach. A indicação é que fosse lido e incorporado a nossa dança. Eu não li aquele livro e até hoje fico curiosa em como um livro sobre uma gaivota poderia refletir sobre a minha dança.

Neste diário as lacunas em branco me chamam tanto a atenção quanto os registros e anotações preenchidos. Isso se deve, em grande parte, ao fato de ser o diário mais recente, o qual me traz muitas lembranças da importância da disciplina de jazz em minha formação. Embora eu não tenha expressado isso em palavras, as aulas de jazz representaram um momento de prazer e escape em meio às crescentes responsabilidades daquele período. A proximidade da

turma e a qualidade das aulas ministradas pelo professor deixaram uma marca indelével em mim, ressoando até hoje. Portanto, as páginas em branco e os registros incompletos não devem ser interpretados como reflexo de uma relação negativa com a disciplina, mas sim como uma expressão da complexidade e da variedade de experiências vividas durante esse período.

A sensação que prevalece toda vez que volto a esses diários é a de que, quanto mais livre é a experimentação na composição deles, mais ricas e complexas se tornam as possibilidades de reflexão e retorno. É como se lembrar do que estava sendo feito e analisar como meu estilo de escrita foi mudando e se transformando, se misturando com as mudanças e transformações que eu mesma estava experimentando naquela época. Essas mudanças foram tanto resultado de minha formação profissional em dança quanto das transformações biológicas típicas da transição da adolescência para a vida adulta. Tenho uma percepção de que esses diários são repletos de infinitas possibilidades de retorno, pois cada camada que compõe esses registros pode ser explorada e considerada em diversas reflexões e conexões. Seja a presença marcante de certos eventos, a ausência de outros, os desenhos, palavras ou imagens, tudo isso registra a complexidade de uma vida em pleno florescimento, especialmente dentro do contexto de uma formação profissional e escolar. Cada detalhe reflete sobre os diários de bordo e contribui para criar algo maior, algo que vai além das simples anotações e se transforma em uma poderosa narrativa sobre o processo de crescimento, aprendizado e autoconhecimento.

No geral, o retorno aos meus próprios diários de bordo não apenas enriquece esta pesquisa, mas também me proporciona uma oportunidade única de reflexão sobre minha prática de escrita da época. Esses registros, permeados de memórias e reflexões, não só complementam a análise dos diários das outras pesquisadoras, como também lançam luz sobre minha própria evolução nesta prática da escrita dos diários e me permite sanar uma dúvida que parece acompanhar esta pesquisa de onde estão os meus diários de bordo.

### **3- TRANSGREDIR OS DIÁRIOS**

Neste capítulo adentro em minha própria jornada profissional, refletindo sobre a relevância da minha própria história e explorando minha prática com os diários de bordo.

Existe uma dimensão profundamente tangível em relação aos meus sonhos que permeia esta pesquisa, a ponto de eu não conceber outro compromisso senão explorá-los. Com isso, surge um questionamento ao tentar entender até que ponto devo revisitar as memórias dos sonhos e como devo experimentar esse reencontro. Devo experimentar exatamente o que

vivenciei no sonho? Ou reconhecer que há uma intersecção entre minhas ações no sonho e minha intenção na performance, que transcende a mera reencenação do sonho e busca criar uma nova camada de significado sobre o que foi vivido? O sonho não é mais visto como uma ação passada e isolada, mas sim como parte integrante de todos os processos envolvidos na elaboração desta pesquisa. Entre os diários de bordo, a escrita da dissertação, os sonhos e as vozes de quem venho lendo, tudo se entrelaça, se atravessa, impregnado pelo desejo de não hierarquizar nenhum dos processos.

Refletindo sobre maneiras de compreender mais profundamente o impulso por trás deste desejo de experimentar, recorro a uma fonte indispensável para compreender mais sobre palestras-performance. “Atos de Fala” é uma plataforma curatorial concebida por Felipe Ribeiro e Cristina Becker, que desde 2011 atua na intersecção de diversos campos artísticos, explorando a relação entre a performance artística e o texto. Em cada uma das cinco edições foram selecionadas performances que, em seu processo experimental, não apenas refletem o contexto em que estão inseridas, mas também reconfiguram conceitos antigos e apresentam novas questões. Retornar a esta plataforma é interessante porque proporciona um espaço colaborativo para reflexão, com um catálogo diversificado que reúne artistas de áreas diversas como artes visuais, escultura, artes do vídeo, teatro, dança, performance, poesia, escrita experimental, ativismo e teoria. Cada edição é uma composição única dessas diferentes expressões artísticas, o que enriquece ainda mais o diálogo e a investigação em torno da intersecção entre performance e texto. Planejo percorrer o catálogo do “Atos de Fala” (2011) em busca de um lugar para o diálogo entre os textos já publicados e as obras de outros artistas.

É interessante observar como o evento está sendo documentado e lembrado através do seu catálogo. Ele funciona como um espaço de preservação da memória das ações que ocorreram. Entre as palestras-intervenções<sup>1</sup>, os vídeos-ensaios e as esculturas-arquivos, há este catálogo que reúne alguns artigos que são em si mesmos “Atos de Fala”. O primeiro artigo do catálogo da primeira edição do evento explora os conceitos que permeiam o festival e as obras apresentadas. Aproveito o conceito de palestra-intervenção para refletir sobre a palestra-performance como um espaço de experimentação.

Tanto a existência de palestras-intervenções quanto a de vídeos-ensaios são apenas outras formas de abordar o mesmo problema: as negociações dramáticas entre texto, corpo e imagem. Não se busca, com seu desenvolvimento, priorizar uma compreensão estática de seus significados, tampouco evocar identidades, mas, ao contrário, usar sua performatividade para identificar sua inserção na matriz de relações de poder e autoridade, e, partindo dessa autorreflexão, promover um contexto. (RIBEIRO. 2011, p.15).

---

<sup>1</sup> A plataforma inicia o festival denominando palestras-performances de palestra-intervenção. E só a partir de 2017 integra o termo palestra-performance em definitivo.

Também é notável como o evento proporciona espaços para experimentação entre palestras e vídeos, demonstrando como diferentes meios e plataformas podem servir como locais para explorar conceitos e desafiar objetos de interesse. No primeiro artigo, "Para Encorpar a Palavra", Felipe Ribeiro menciona que as palestras-intervenções "encontram um paralelo no cinema com os vídeos-ensaios" (RIBEIRO. 2011, p.12). Neste caso, um ensaio elaborado juntamente com imagens de vídeo, não como um ensaio onde as palavras prendem as imagens, mas sim um ensaio que se constrói através das imagens, em uma relação de contínua negociação entre as palavras e os eventos gravados. Enxergo, através da presença desses vídeos-ensaios no "Atos de Fala", uma janela de possibilidades de criação.

Desde o início da elaboração da minha pesquisa, o desejo de incorporar uma palestra-performances foi uma ideia constante. Quando o projeto ainda estava em sua fase inicial, ainda como um anteprojeto, eu já imaginava como os diários que produziria ao longo dos anos do mestrado poderiam se tornar um produto prático das experiências vividas durante a formação e o desenvolvimento da pesquisa. Essa concepção é fruto de uma experiência marcante dos meus anos finais na graduação.

Me lembro assim de outra referência, a ocasião em que participei da defesa de mestrado da artista e pesquisadora da dança, Mery Horta. Durante sua apresentação, Mery exibiu algumas obras que havia produzido ao longo de sua pesquisa. Entre fotografias de performance e a exibição de um vídeo, havia algo que me chamou particularmente a atenção: seu caderno de anotações. Não sei como Mery Horta se referia a esse seu caderno, se era um diário de bordo, um caderno de anotações ou um caderno de sangue quente, mas folheá-lo foi uma experiência marcante para mim. Fiquei impressionada com a coragem dela em compartilhar a intimidade de suas anotações pessoais, ao mesmo tempo que reconhecia a riqueza e a profundidade desse material para quem estivesse interessado em compreender o processo de sua pesquisa, muito além dos resultados finais apresentados. E embora eu não tivesse a intenção de expor meu diário de bordo do mestrado da mesma maneira que Mery Horta o fez, sempre soube que havia algo de especial sobre eles que ia além da possibilidade de deixá-los à mostra na mesa no dia da minha defesa. Minha hesitação em expor meu próprio diário de bordo se deve ao fato de eu não saber até que ponto ele refletiria minha intimidade.

Durante o primeiro período do mestrado, cursei uma disciplina de tópicos especiais de performance que se revelou extremamente relevante para a minha formação. Além de estar em contato intenso com leituras sobre performance durante todo o curso, a abordagem do professor<sup>2</sup> me instigou a adotar uma postura diferente em relação ao meu fazer artístico. É

---

<sup>2</sup> Tópicos Especiais I, prof. responsável: Sérgio Andrade

importante ressaltar que esse período inicial de minha formação ocorreu inteiramente online, em resposta ao distanciamento social imposto pela pandemia de COVID-19. O vírus, ainda amplamente disseminado na população naquele período, estava prestes a completar dois anos em pandemia global, obrigando-nos a continuar em nossas formas de interação distanciada, nos forçando a adaptações em quase todos os aspectos de nossas vidas.

Naquele final do ano de 2021, minha turma se conhecia apenas através das telas dos programas de videoconferência online, onde discutíamos os textos da disciplina de múltiplas maneiras, experimentando performar formas diferentes ao apresentar nossas leituras. Essa forma de conexão distanciada por vídeo, embora já familiar, parece ter adquirido uma nova relevância após a pandemia, revelando-se útil em diversas situações. Apesar de preferir e lutar pela presença física e por reuniões presenciais, naquele momento, reunir-nos virtualmente foi essencial para manter a continuidade de nossos estudos. A chegada ao mestrado foi um fator crucial para minha saúde mental, desafiada pelas complicações decorrentes do vírus e da instabilidade política que atentava contra nossas vidas diariamente.

Embora eu já tivesse um interesse e admiração pela performance, que aliás foram os motivos que me levaram a adentrar nessa linha de pesquisa do PPGDan, foi entre a disciplina de tópicos especiais, sob a orientação do professor Sérgio Andrade e depois na disciplina de estudos de performance, do professor Felipe Ribeiro, que me convenci de que havia algo prático e essencial na performance que eu precisava experimentar nessa pesquisa. Além disso, é importante citar que durante meu período de formação no mestrado, participei de um grupo de pesquisa que foi fundamental para minha jornada acadêmica, artística e pessoal. O grupo de estudos sobre palestras-performances, intitulado "Uma genealogia intensiva para as palestras-performances", orientado pelo professor Felipe Ribeiro, reuniu algumas artistas e pesquisadoras da dança em encontros constantes para discutir estudos de performance. Participar desse grupo desde seus primeiros momentos foi uma experiência especialmente enriquecedora, pois nos permitiu percorrer caminhos e ter conversas que nos levaram ao cerne do objeto de estudo das palestras-performances. Aprendi sobre processos colaborativos, sobre a importância de criar juntos e, acima de tudo, sobre o descanso sob uma ótica diferente. Recordo-me com carinho de uma fala do professor Felipe Ribeiro durante os primeiros desses encontros, na qual ele expressou que, por estar adentrando um momento de grande demanda como coordenador do programa de pós-graduação em dança da UFRJ, a criação desse grupo de estudos era, para ele, uma forma de descanso e reenergização. Essas palavras mudaram minha perspectiva sobre descanso e reenergização, destacando a importância de espaços de reflexão

colaborativa como uma fonte de renovação para continuar fazendo.

Portanto, para mim, a performance e as palestras-performances sempre emergem como um meio de sobrevivência, algo essencial para redefinir conceitos antigos e um espaço de liberdade para experimentação. Refletir sobre essas possibilidades dentro do contexto da pesquisa acadêmica me parece crucial, pois evidencia como as performatividades da dança podem oferecer contribuições significativas para o meio acadêmico.

Há, nesse texto que li da performer, teórica da performance e professora Eleonora Fabião durante a disciplina de estudos da performance, um trecho onde ela nos conta sobre a sua visão sobre a performance, que acolhe em muito o meu modo de ver:

Penso que estas práticas alargam, que estes programas oxigenam e dinamizam nossas maneiras de agir e de pensar ação e arte contemporaneamente. Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009. p.3-4)

Eleonora Fabião afirma que a inspiração para a palavra-conceito "programa" vem do texto de Gilles Deleuze e Félix Guattari, "Como Criar Para Si Um Corpo Sem Órgãos" (1999), compreendo que a palestra-performance também pode ser considerada um programa, assim como proposto por Deleuze e Guattari, sendo o programa como um motor de experimentação, um ativador de experiência. Nesse contexto, a palestra-performance não é apenas um exercício preparatório para uma ação futura, mas a própria ação em si mesma, uma oportunidade para vivenciar e transformar. Portanto, a palestra-performance, ao proporcionar essa vivência transformadora, se revela como um momento de trânsito da forma, uma transformação.

Ao chegar ao ponto inicial de minha exploração no contexto do "Atos de Fala", é relevante destacar que o festival hoje já realizou seis edições, cada uma delas estruturada em torno de temas que delineiam as relações entre as obras apresentadas. Entre todas as edições, há uma em particular cujo tema me chama atenção pelo seu nome: a edição de 2011, a primeira do festival, intitulada "Documentos e Intimidades". Esse título me atrai especialmente devido à proximidade que percebo com os temas e questões abordados em minha própria pesquisa, e é nessa edição que opto por concentrar meu foco de análise.

Uma leitura adicional da disciplina de performance, agregada à reflexão da palestra-performance, é apresentada no prefácio de "ARTE BRA", onde Luiza Mello e Marisa S. Mello

denominam o livro como um "diário de bordo da aventura que tem sido o encontro com Eleonora Fabião e o movimento em que ela nos colocou" (MELLO, MELLO. 2021, p.9). Esta descrição sugere que o livro seja visto como um diário de bordo originado de um encontro e suas consequentes experiências. Eleonora Fabião, artista nascida no Rio de Janeiro, iniciou sua trajetória artística nos anos 1990. Além de performer, é teórica da performance e professora da Escola de Comunicação da UFRJ. Seu livro serviu de base para discussões em sala de aula e para inspirar meu próprio trabalho. Eleonora Fabião tem como procedimento composicional para suas performances, o que ela chama de "programa performativo".

Chamo as ações performativas programas pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada à cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, des-programa organismo e meio. (FABIÃO. 2009, p.4-5)

Observo uma relação entre a ação de chamar o livro de diário de bordo e a ação das três autoras visitadas anteriormente (Luisa Espindula, Lara Fuke e Tais Almeida) no capítulo dois. A forma como chamamos o que fazemos está diretamente ligada ao propósito e, principalmente, ao desejo do que queremos realizar, sendo uma ação parte do programa. Chamar algo de caderno de artista, diário, diário de bordo, caderno de anotações, cadernos de sangue quente, ou o que mais puder, diferencia a abordagem de cada um em relação ao que está sendo criado. Isso inspira minha reflexão sobre a minha própria ação em planejamento, que tenho chamado de palestra-performance, como um nome que ainda pode ser definido.

Ao mencionar o livro/diário de bordo de Eleonora Fabião, é notável a provocação que surge ao selecionar os trabalhos realizados, denominados "A Série Coisas Que Precisam Ser Feitas", realizados entre 2015 e 2020. Eleonora Fabião escolhe uma série de tarefas que precisaram ser realizadas, sob a égide do próprio nome que incita a ação por si só. O nome sugere que há coisas que precisam ser feitas, sem questionar o motivo, uma vez que a frase implica que há uma necessidade de realização. A sensação predominante é que sempre há algo a ser feito.

Essa provocação é um bom ponto de partida para pensar sobre o que pode ser feito, além do próprio desejo de fazer. Há também a presença constante dos sonhos que atravessaram o meu processo de pesquisa. Esses sonhos, uma vez repetidos e registrados no meu diário de bordo, indicam um caminho que desejo experimentar.

Considerando esta linha de raciocínio, na qual agrupo alguns pilares para a criação, há um fator importante que não pode ser desconsiderado.

Retomando a reflexão que fiz a respeito dos vídeos-ensaios presentes no "Atos de Fala", percebo que a ideia do vídeo como uma possibilidade já não parece tão distante do objetivo de promover experimentação. Considerando que "Tanto a existência de palestras-intervenções quanto a de vídeos-ensaios são apenas outras maneiras de abordar o mesmo problema: as negociações dramáticas entre texto, corpo e imagem" (RIBEIRO. 2011, p.15), utilizo a performatividade presente na ação de adotar o vídeo como um espaço de performance e performatividades em dança. Assim, busco promover uma autorreflexão sobre minha própria trajetória e oferecer aos membros da banca (bem como a outros), coisas que precisam ser feitas nesta pesquisa.

É importante ressaltar que não é o objetivo deste momento da pesquisa apreender uma compreensão sobre o que de fato são vídeos-ensaios a que se referem o "Atos de Fala", muito menos sobre palestras-performances, palestras-intervenções e quaisquer outros desses campos transdisciplinares tão cheios de possibilidades. Esta ação reflete o mesmo desejo que permeou toda a trajetória desta pesquisa em relação aos diários de bordo, os quais vejo como espaços mais propícios para gerar movimento, produzir correlações e explicitar transdisciplinaridades do que qualquer outra coisa. Esta ação reflete o mesmo desejo que permeou toda a trajetória desta pesquisa em relação aos diários de bordo. Ao considerá-los, enxergo não apenas simples registros de eventos, mas espaços ricos em potencialidades.

Os diários de bordo, para mim, representam mais do que meros relatos; são ferramentas que catalisam o movimento e permitem o movimento ser também catalisador, eles fomentam a produção de correlações e proporcionam um terreno fértil para a exploração de transdisciplinaridades. Bem como o que o vídeo pode proporcionar. Por meio dos diários de bordo, não apenas descrevemos o que experimentamos, mas também capturamos as nuances do processo criativo, documentamos nossas reflexões mais íntimas e mapeamos as interconexões entre diferentes áreas do conhecimento. Essa visão ampliada dos diários de bordo como espaços de exploração e experimentação inspira a adotar o vídeo como meio de expressão para minha palestra-performance e consola qualquer possibilidade de insatisfação que pudesse gerar precisar optar pelo vídeo. Assim como os diários de bordo, o vídeo oferece um campo aberto para a criação. Portanto, ao escolher o vídeo como meio de apresentação, não apenas adapto-me às circunstâncias impostas pelo contexto atual, mas também abraço uma abordagem que está alinhada com minha visão mais ampla sobre o potencial dos diários de bordo e sua

capacidade de catalisar a transformação e a inovação em minha pesquisa, pois, ‘‘O que pode haver de revolucionário é simplesmente a explícita capacidade de levar de novo a uma evolução, a capacidade de, no sentido literal, promover um novo giro em sua elaboração performativa.’’ (RIBEIRO. 2011, p.14).

Ainda refletindo sobre a possibilidade de deixar meus diários de bordo do mestrado abertos para que outras pessoas os lessem, experimento mergulhar em uma análise dos significados e das potenciais repercussões dessa ação. Ao considerar os diversos modos como me relacionei com minha escrita ao longo desses anos, desde anotações de aulas até descrições de dias, lembretes de afazeres, comentários pessoais, coleção de flores, folhas, datas e desenhos, penso sobre os efeitos que essa possível leitura poderiam provocar. As opiniões acerca das experiências vivenciadas, as possíveis projeções sobre como o tempo moldou minha escrita ao longo dos anos e as flutuações de humor registradas nos diários poderiam suscitar reflexões diversas no leitor. Questões sobre a experiência de cursar uma pós-graduação em dança, a credibilidade de cada anotação e o destino dos planos de criação poderiam surgir naturalmente. No entanto, é importante salientar que meus diários de bordo não foram feitos com a intenção de serem expostos dessa forma. Então, o que motivaria essa ação de exibí-los?

Penso que, se essa ação de escrever um diário de bordo do processo do mestrado fosse uma imposição, semelhante às exigências do curso técnico em dança da FAETEC, os diários de cada aluno seriam inevitavelmente diferentes uns dos outros. Não apenas pela diversidade de estilos de composição que cada um poderia adotar, mas também pela forma como cada indivíduo registraria suas vivências, mesmo durante o mesmo período de tempo e no mesmo contexto. Ao refletir sobre a experiência formativa de um programa de mestrado, ou mesmo de um curso técnico, reconheço que cada pessoa se relaciona de maneira subjetiva com todo o processo. Aulas, leituras, tarefas e integrações são vivenciadas de forma única por cada um, influenciadas por suas próprias vivências, personalidades e condições gerais. Sob essa ótica, é evidente que a vida é experimentada de maneira subjetiva, mesmo dentro de um contexto compartilhado, como um curso.

Essa perspectiva se assemelha à visão da pesquisadora Peggy Phelan sobre a performance. Um trecho do texto de Phelan ressoa em minha mente neste momento de reflexão:

A única vida da performance ocorre no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outra maneira na circulação de representações; no exato momento em que o faz, ela se transforma imediatamente em algo diferente da performance. (PHELAN. 1997, p.171).

Essa passagem de Phelan levanta questões cruciais sobre a natureza efêmera e singular da performance. Há uma tensão entre a performance e a documentação, implicado pela economia reprodutiva, que parece impossível para abordar a performance. Embora outras formas de arte possam permitir algum grau de reprodução, a performance é vista como intrinsecamente irrepetível, mesmo através do vídeo, o que me atrai para refletir sobre a solução que venho aqui planejando. Retomar essa leitura neste momento me leva a ponderar sobre a desaparecimento e a experiência, temas que parecem essenciais no contexto dos diários de bordo. Mais do que apenas desejar criar uma palestra-performance, voltar-me para o objeto diário parece fundamental para qualquer experimentação, além da escrita desta dissertação. Apesar de compreender que a invenção de uma palestra-performance dentro de um programa que se constrói entre a escrita desta dissertação surgiria como uma parte importante, há um outro fio que perpassa as páginas dos diários de bordo e se revela indispensável para pensar a performance, o anexo de imagens organizadas em colagens dos meu diários de bordo pessoais.

Peggy Phelan discute neste texto a obra da artista francesa Sophie Calle, que trabalhou com descrições e lembranças de pinturas roubadas de um museu. Sua análise sobre como a representação das obras produziu uma subversão dos objetivos da exposição, revelando a singularidade das experiências de cada indivíduo, ressoa comigo. Isso me faz retornar aos diários de bordo que mantive exclusivamente para registrar minha jornada no mestrado e refletir sobre seus conteúdos. Essas reflexões apontam para um aspecto curioso: os diários de bordo não são simples registros da verdade, como popularmente se acredita. Embora possam capturar aspectos da realidade vivenciada, sua verdade é sempre mediada pela perspectiva do autor. A análise de Peggy Phelan me parece sugerir, pensando no contexto da minha pesquisa, que os diários de bordo têm o potencial de gerar diferenças e camadas sobre o que foi vivenciado, mais do que simplesmente documentar os fatos.

Mais do que os diários de bordo, despossuindo essa ação de um objeto composto por capa e muitas folhas de papel, a reflexão de Peggy Phelan sobre *o ato de escrever* me leva a pensar sobre como a escrita sempre revela a impossibilidade de capturar completamente a experiência. Escrever sobre algo vivenciado, não apenas deixa um registro do que aconteceu, mas principalmente ressalta a perspectiva única de cada indivíduo sobre as situações. Refletir sobre esse exercício, especialmente quando se estende ao longo do tempo, pode oferecer ao escritor uma maneira diferente de posicionar, tornando-se um observador ativo das situações para poder escrever sobre elas. Nesse sentido, a ação de escrever se torna uma extensão das

outras ações cotidianas, como andar, abaixar, sentar, pegar, cair, esticar, dançar, comer, respirar, sacudir, arranhar, encontrar, falar, lambe, pressionar, correr, torcer, etc. A escrita parece ser tanto um reflexo de uma ação passada quanto uma preparação para algo que está por vir, como se estivéssemos elaborando antes mesmo de vivenciar plenamente alguma experiência.

Essa reflexão sobre a natureza da escrita influencia diretamente a maneira como encaro a minha própria performance, especialmente no momento atual. É como se estivesse delineando um exemplo do que estou prestes a realizar, enquanto simultaneamente estou no processo de fazê-lo.

As reflexões de Peggy Phelan me levam a contemplar o caminho dos vídeos que eu vinha percorrendo. Os vídeos-ensaios, representam espaços potenciais de experimentação entre corpo e vídeo, oferecendo uma via para explorar e refletir sobre o binômio presença-ausência que tanto compõe a dança e a escrita. Os vídeos-ensaios apresentados no "Atos de Fala" destacam uma abordagem criativa que me instigou bastante, mas reconheço que é necessário compreender e me apropriar melhor dessa linguagem antes de decidir que minha performance será realizada por esse meio.

Para mim, a ação de estar aqui pensando as palestras-performances assemelha-se a escrever em meu diário, levando em consideração até mesmo a possibilidade de reconsiderar uma escolha anterior, produzindo reflexões e registrando elucubrações que perpassaram de modo significativo esta pesquisa. O ato de registrar tanto o percurso quanto os desvios me parece incomum em um trabalho acadêmico, que muitas vezes está focado em alcançar resultados e sucessos. A incerteza e a experimentação são elementos essenciais no processo de escrita de um diário, ao contrário da necessidade de precisão e assertividade que geralmente se espera em trabalhos acadêmicos. Dessa forma, destaco o fato de que considerar os vídeos como uma opção foi uma decisão informada pelo conhecimento da existência dos vídeos-ensaios e o desejo de resolver o problema da presença dos membros da minha banca examinadora. No entanto, compreendo que explorar essa possibilidade neste momento pode produzir um problema ao invés de uma resolução em uma instância que não acredito ser necessário produzir mais ruído.

Volto minha atenção para um artigo elaborado pelo professor Felipe Ribeiro no âmbito do grupo de estudos de palestras-performances ao qual mencionei anteriormente. Resultante de suas pesquisas e das nossas discussões, tanto Felipe Ribeiro quanto duas pesquisadoras do grupo produziram palestras-performances, além deste artigo que servirá como base para minha reflexão sobre o tema. No texto, Felipe Ribeiro analisa a performance 21.3, de Robert Morris,

onde o termo "palestra-performance" surge quando Morris dubla um trecho de aproximadamente 6 minutos de Erwin Panofsky falando sobre seus estudos de iconologia. Esse gesto de Morris é apontado como um marco que impulsiona a criação do termo, destacando o cuidado em localizar esse momento específico. Embora seja reconhecido que outras experimentações anteriores possam ser vistas sob essa mesma ótica das palestras-performances, esse evento serve como referência para pensar sobre tudo o que ocorreu antes e depois dele, a partir da análise realizada por Felipe Ribeiro.

Ao me envolver com esse artigo e ao participar das discussões do grupo de pesquisa, meu objetivo não é estabelecer uma definição única e definitiva sobre palestras-performances. Em vez disso, nesta fase da pesquisa, busco demonstrar minha compreensão do que constitui uma palestra-performance e, através disso, explicar os motivos pelos quais desejo realizá-la. Sou particularmente instigada pela pergunta formulada no artigo: "Como fazer do termo palestra-performance mais do que um gênero, uma operação?" (RIBEIRO. 2023, p.163). Essa questão ressoa comigo, pois evidencia a importância de não apenas definir o que são palestras-performances, mas também compreender como elas funcionam em prática.

A compreensão das palestras-performances como operação, em contrapartida à busca por um ato originário, implica na rejeição da noção de um gênero com uma origem definida. Os espaços das palestras-performances, como apresentado por Felipe Ribeiro, são vistos como negativos, moldados por uma série de operações que permitem a associação de práticas provenientes de uma variedade de campos artísticos, bem como de rituais, discursos, atividades políticas e comunicacionais (RIBEIRO). O foco então reside no processo pelo qual cada uma dessas práticas transforma os dispositivos utilizados para a transmissão de informações em matéria, para que haja experimentação. As palestras-performances emergem então como um terreno fértil para a exploração criativa e interdisciplinar, no qual diferentes formas de expressão convergem e se entrelaçam, desafiando as fronteiras convencionais dos gêneros e disciplinas.

O que me intriga nas palestras-performances é a sua capacidade de proporcionar um espaço aberto para a exploração de questões e a experimentação. Este interesse é particularmente relevante para mim, pois estou em processo de formação acadêmica na área da dança, que reconheço ser fundamental enfatizar sua importância e existência. Considero essencial refletir sobre os diários de bordo, a prática da escrita, a dinâmica das palestras-performances e todos os elementos que atravessam minha pesquisa, mantendo sempre presente o propósito de gerar pensamento e experimentação dentro do contexto da dança. Esta é uma

discussão que, assim como as palestras-performances, nunca será completamente esgotada, mas que sempre parece demandar ser revisitada e reavaliada. Quero aqui estar demonstrando ser capaz de mover materiais, realizar operações e modos de fazer da dança, em dança ou até, para a dança.

Isso implica que, ao longo desta pesquisa e durante os diversos diálogos que estabeleço com as minhas referências sobre corpo, movimento, arte, performance e dança, não os vejo como entidades separadas, mas sim como domínios interconectados e que se complementam mutuamente. Eles se tornam universos que anseiam pela presença um do outro, buscando construir relações que se estendem indefinidamente. Vejo as palestras-performances como um espaço propício para explorar as questões que desejo investigar. Elas representam uma oportunidade de convidar diferentes possibilidades de experimentação, sempre abertas ao engajamento. É como se estivesse criando uma zona para explorar livremente, onde posso incorporar a dança como parte integrante sem receio de ultrapassar os limites convencionais de cada elemento, um espaço onde posso experimentar e permitir que as ideias reverberem. Nesse contexto, as palestras-performances se tornam uma plataforma dinâmica para a expressão criativa e o diálogo interdisciplinar. Elas oferecem uma oportunidade para explorar a interseção entre diferentes formas de conhecimento e prática, permitindo uma abordagem expansiva. Ao criar esse ambiente, as palestras-performances se tornam um espaço onde posso não apenas compartilhar minhas reflexões, mas deixar reverberar o que cada experimento causa.

Considero as palestras-performances uma opção bastante significativa para a pesquisa acadêmica, pois elas destacam como a arte pode enriquecer a academia. Esses eventos proporcionam um espaço para reflexão, experimentação e interações que se alinham com a lógica da pesquisa, mas de uma maneira que amplia e enriquece o processo, tanto para a pesquisa, quanto para o pesquisador e para o campo acadêmico em geral. Não vejo as palestras-performances apenas como uma ferramenta a ser utilizada e explorada pela academia, mas sim como uma oportunidade contínua para criar e reproduzir referências, promover diálogos e estimular reflexões que são valiosas tanto para as artes quanto para a academia. Como um campo para deixar assentar conceitos ao mesmo tempo que fazer tremer as bases do que há muito esteve intocado.

Na minha concepção, a dança desempenha um papel fundamental nesse contexto. Ela é também espaço de experimentação. Vejo a dança como um terreno onde conceitos podem se solidificar ao mesmo tempo em que são desafiados e transformados. No meu caso, a prática da dança se entrelaça com o ato de escrever, pela ação de ser insistentemente perseguida por um

caderno e uma caneta.

É interessante explorar o outro exemplo analisado por Felipe Ribeiro, que nos leva a uma ação marcante de Ailton Krenak em 1987, durante uma etapa crucial da discussão constituinte no Congresso Nacional. Felipe Ribeiro descreve como Krenak se posicionou diante de um púlpito, proferindo seu discurso enquanto pintava o rosto de preto. "Arquivos da época não são capazes de confirmar se a tinta era a base de jenipapo, mas certamente o ato se refere a esta prática de seu povo." (RIBEIRO. 2023, p.165). Segundo Felipe Ribeiro, Ailton Krenak usava um terno branco, uma gravata clara e sua fala pausada refletia a densidade de suas palavras. Nesse momento, Krenak não apenas representava seu povo, mas toda uma nação indígena, transformando sua presença, fala e gestos em uma ação que ecoa os princípios das palestras-performances, convidando-nos a refletir sobre o impacto de sua presença e ação naquele contexto.

O exemplo da intervenção de Ailton Krenak, destacado pelas observações de Felipe Ribeiro, ilustra como as palestras-performances desafiam protocolos estabelecidos, como ocorreu nesse momento crucial de discussões para o futuro de uma nação. Ao pintar seu rosto enquanto discursava, Krenak não apenas expressava suas ideias, mas também reivindicava sua identidade e resistência cultural. Sua intervenção vai além das palavras, incorporando elementos simbólicos e gestuais que transcendem as limitações da comunicação verbal. Essa ação ressoa como um exemplo poderoso do potencial transformador das palestras-performances.

A precisão da ação de Krenak entre fala e gesto, abre a recepção à ambiguidade, e essa ambiguidade convoca-nos ao limite de nossa alteridade. O ato de pintar o rosto enquanto fala oscila entre atualizar um ritual de luto – prenunciando a morte dos povos indígenas se não tiverem seus direitos à terra, à “tradição, vida e cultura” preservados – e firma a luta em curso. Uma luta que chega em forma de mobilização coletiva e manifestação performativa. Que espera “não agredir” e, portanto, espera não precisar agredir. Como um anúncio que já é o acontecimento que anuncia, o ato de fala de Krenak inclui os povos indígenas na constituição. Sabemos que o momento foi catalizador de uma luta muito mais longa e ampla de seus parentes, que essa luta não se encerrou ali. Somente neste ano de 2023, passados vinte e cinco anos da promulgação da constituição, os indígenas tiveram o direito à terra assegurado pelo Supremo Tribunal Federal, que julgou inconstitucional a tese do marco temporal. Não tivesse o ato de Krenak repercutido na opinião pública em ampla escala, a luta pela soberania dos povos indígenas não teria base jurídica possível. (RIBEIRO. 2023, p.166)

Nos estudos de caso de Morris e Krenak, onde o palco teatral e a teatralidade da tribuna são destacados e desafiados, se confirma o interesse em considerar o estudo das palestras-performances como um catalisador para esta pesquisa. Neste estágio da escrita e da investigação, à medida que entro no último capítulo que antecede as considerações finais, é

crucial contemplar um desfecho que não apenas conclua, mas que também abra espaço para novas reflexões e desenvolvimentos. Este momento é marcado por uma transição que busca não apenas apresentar resultados finais, mas também iniciar um novo ciclo de investigação e exploração. Portanto, vejo nas palestras-performances uma oportunidade de escape de uma conclusão definitiva. Em vez disso, elas oferecem uma abertura para continuar a explorar e desafiar os limites da pesquisa, transformando-a em um processo contínuo de descoberta e experimentação. O desejo de criar minha própria palestra-performance não apenas reflete a busca por um resultado final, mas também a vontade de manter viva a tensão e a dinâmica do processo de pesquisa, em linha com a natureza evolutiva dos diários de bordo.

Ao me encontrar com o trabalho de Ailton Krenak, particularmente suas obras "Ideias para adiar o fim do mundo" (2019) e "A vida não é útil" (2020), fui introduzida a uma perspectiva sobre os sonhos que anteriormente desconhecia. Em "A vida não é útil", Krenak apresenta uma série de cinco textos que refletem sobre a vida e as ações humanas sobre a terra, compartilhando sua visão de mundo inundada da sua experiência indígena de vida. Um desses textos, intitulado "Sonhos para adiar o fim do mundo", aborda de forma mais profunda o tema dos sonhos. Krenak começa trazendo o exemplo das pinturas rupestres, que tradicionalmente associamos à representação da vida cotidiana e atividades humanas da época. No entanto, ele nos revela, citando Sidarta Ribeiro, que tais representações poderiam, na verdade, retratar os sonhos, sugerindo uma habilidade inata do ser humano de distinguir entre a experiência desperta e o mundo dos sonhos. Isso sugere a possibilidade de incorporar narrativas dos sonhos em nosso cotidiano, evidenciando uma conexão profunda entre esses dois mundos. Krenak destaca assim um fluxo entre os sonhos e a vigília. Nossos sonhos, hoje preenchidos com medos do fim do mundo, são moldados por nossas experiências diárias e percepções sobre a vida e isso pode parecer banal. No entanto, a virada ocorre quando percebemos que os sonhos, tão cheios de medos e catástrofes, podem estar nos preparando para o que está por vir, agindo como intermediários entre o consciente e o inconsciente.

Um bonito exemplo compartilhado por Krenak é o de seus próprios sonhos premonitórios de catástrofes, que surgiram de conversas com um ancião na terra indígena, Pimentel Barbosa, que vivia próximo ao Xingu. Esses sonhos foram influenciados pelas preocupações do ancião com a chegada catastrófica dos colonizadores brancos, demonstrando como as interações e conversas influenciam e moldam nossos sonhos de maneiras profundas e significativas. Os sonhos que perturbavam Sibupá, o ancião, passaram a perturbar Krenak e o tempo provou que aqueles sonhos eram mais do que frutos de uma preocupação.

Ali, próximo ao Xingu, na terra indígena Pimentel Barbosa, vivia um senhor chamado Sibupá. Um dia, esse ancião chamou seus sobrinhos de adoção — eu entre eles — e nos disse: “Eu tive um sonho em que o espírito da caça estava muito bravo e dizia que eu era um irresponsável, que eu não estava cuidando bem dos espíritos dos bichos, que os waradzu (os brancos) estavam predando tudo e logo acabaria a caça e as pessoas não teriam mais o que comer”. Na visão daquele pajé, que os jovens foram convocados a partilhar, a terra ficaria desolada. Foi ali que eu atinei que tinha algo na perspectiva dos povos indígenas, em nosso jeito de observar e pensar, que poderia abrir uma fresta de entendimento nesse entorno que é o mundo do conhecimento. (KRENAK. 2020, p.23)

Apesar da intensidade dessa experiência, Ailton Krenak ressalta que há ainda uma diversidade de outros sonhos, enfatizando a amplitude desse espaço como um reflexo das experiências da vida. Uma perspectiva fascinante sobre como Krenak percebe os sonhos reflete seu modo de vida e suas experiências pessoais. Ele vê os sonhos como orientação para suas próprias escolhas, uma abordagem profundamente sensível ao corpo e à maneira como percebe as interações na vida cotidiana. Por exemplo, Krenak menciona que sempre está atento aos seus sonhos para orientar suas decisões, como quando aguarda sonhar antes de decidir se irá viajar, ilustrando como os sonhos se tornaram um guia valioso em sua vida.

É uma forma de preservar nossa integridade, nossa ligação cósmica. Estamos andando aqui na Terra, mas andamos por outros lugares também. A maioria dos parentes indígenas faz isso. É só você olhar a produção dos mais jovens que estão interagindo com o campo da arte e da cultura, publicando, falando. Você percebe neles essa perspectiva coletiva. Não conheço nenhum sujeito de nenhum povo nosso que saiu sozinho pelo mundo. Andamos em constelação. (KRENAK. 2020, p.24)

É de uma beleza tão grande refletir sobre a ideia de um grupo que se guia pelos sonhos para manter suas conexões com o cosmos e suas próprias relações de comunidade. Essa abordagem nos proporciona uma poderosa lição sobre coletividade e subjetividade, demonstrando que esses dois aspectos não são mutuamente excludentes, mas sim complementares e interdependentes. Ao seguir os sonhos em conjunto, o coletivo preserva não apenas suas próprias conexões com o universo, mas também fortalece os laços uns com os outros, formando uma teia de significados compartilhados e experiências compartilhadas.

A experiência de trazer meus próprios sonhos para o âmbito da pesquisa e de assumir o compromisso de vivenciá-los parece ser uma ação que pode enriquecer significativamente os aspectos que são de meu interesse neste estudo. Esse interesse foi profundamente influenciado pelas leituras de Ailton Krenak durante esta etapa da pesquisa. Durante a disciplina de performance em que percorremos os textos de Krenak, fiquei mais consciente dos meus próprios sonhos. Apesar de sempre ter sido alguém que sonhava com frequência, raramente me lembrava dos sonhos ao acordar, a menos que fosse algo que me incomodasse. No entanto, durante essa disciplina, tive um sonho persistente que ocorreu em três noites diferentes, não

consecutivas, mas que chamou minha atenção pela repetição exata do mesmo acontecimento.

No sonho, eu me via chegando à porta da sala do programa de pós-graduação em dança, segurando um rolo de fita crepe nas mãos. Eu desenrolava a fita, arrancava pedaços e começava a colá-los na porta, horizontalmente, começando pelo topo e descendo até o chão, sem me preocupar em cobrir a porta inteira. A última tira de fita era colada próxima ao chão. Em seguida, eu abria a porta da sala, me abaixava em direção ao rodapé do lado esquerdo da sala e continuava a colar a fita ao redor da sala inteira. Depois, voltava para a frente da porta e começava a escrever sobre a fita, também de cima para baixo, seguindo em torno da sala inteira.

Embora eu assistisse ao meu corpo executando cada uma dessas etapas em primeira pessoa, não conseguia entender o que estava escrevendo, apenas o movimento da caneta sobre a fita que seguia conforme ditava a dança da escrita cursiva. A repetição desse sonho em três ocasiões diferentes me fez refletir que fosse algo que clamava por atenção, como se estivesse me dando três chances de compreender que gostaria de ser levado adiante. Portanto, entendo que este sonho gostaria de ser encarado como um compromisso ao longo desta pesquisa. Houve uma observação feita por uma querida professora, Maria Inês Galvão, durante o primeiro período, em que ela nos disse que, eventualmente, se estivéssemos totalmente imersos, nossas pesquisas poderiam até mesmo atravessar nossos sonhos. Este momento reafirmou sua colocação de uma maneira bastante tangível para mim.

Naquele momento, meu imaginário estava repleto do sentimento de ter sido parte da inauguração da sala de aula do PPGDan. Para mim, uma ex-aluna da graduação no mesmo prédio, isso tinha um significado enorme. Ver ali surgir uma sala de aula nova, tão completa e bem concebida para seu propósito, em meio a um prédio que enfrenta várias questões estruturais para o funcionamento do curso, parecia ter um peso ainda maior diante do contexto político. Saímos de uma pandemia global que deixou marcas profundas em nossa sociedade e de um governo que trabalhou incansavelmente para dismantelar tudo o que prometia um futuro melhor. Os medos presentes nos sonhos premonitórios relatados por Krenak tornaram-se realidade, e ainda hoje enfrentamos desafios em termos de circulação e permanência, especialmente para os menos privilegiados.

Inundada por esse símbolo de resistência e desejo de preservar esse sentimento, percebo que meu sonho me permitiu habitar aquele lugar novamente, agora com uma ação realizada por mim em um contexto cheio de afeto. Desde o início, entendo as palestras-performance como um transbordamento de desejo: o desejo de agir, de ocupar, de me fazer presente neste programa, de resistir neste meio acadêmico e na dança. Esta pesquisa se tornou um exemplo

claro de minha jornada até aqui, mostrando que estou trilhando meu caminho, mesmo enfrentando dificuldades, como mulher artista, oriunda de uma favela marcada pela violência do Estado, cuja trajetória educacional foi moldada pelo ensino público. Mais uma vez afirmo que o meu acesso e a permanência no ensino superior foram possíveis graças à educação pública e a políticas de permanência que permitiram que eu seguisse este sonho. Esta palestra-performance, carregada de desejo de agir e ocupar, me coloca diante da porta da sala, permitindo-me marcá-la e escrever sobre ela com o respeito de quem não atua contra seu patrimônio, mas imprime sobre ela o que quer que eu tenha escrito naquele momento.

Assumir meu sonho como um compromisso nesta pesquisa torna-se uma ação fundamental da performance, funcionando como uma ferramenta que me permite explorar os laços estabelecidos no mundo dos sonhos mesmo após acordar, explorando fluxos e relações, que tanto permeiam esta pesquisa. Nesse sentido, a palestra-performance representa a própria criação de uma reconfiguração que amplia a possibilidade de continuidade e circulação do que foi vivenciado e experimentado, reunindo diário de bordo, dança, sonhos, performance, desejo e ação, me entendendo enquanto um ser indissociável do todo que carrego nestas páginas. Para cada memória que atravessa minhas palavras, para cada lugar de formação, cada professor citado com carinho, cada autora e autor, livro e texto que caminharam junto comigo e permitiram que, através das nossas discussões, pudéssemos chegar até aqui, buscando produzir pensamento relevante, que interesse e movimente muitas outras investigações e experimentos.

Estar aqui, mergulhada nessa reflexão, inspirada por uma visão de mundo enraizada em conhecimentos dos nossos povos originários, parece ser um ato poderoso, permitindo-me experimentar um vislumbre da grandeza desse saber ancestral, conforme compartilhado pelos relatos de Ailton Krenak. Seu papel de compartilhamento desses conhecimentos é de suma importância para toda a sociedade, pois nos possibilita uma maior proximidade com concepções de comunidade, preservação e uma perspectiva de vida desvinculada da lógica capitalista, colonizadora e silenciadora, que frequentemente coloca ênfase na funcionalidade e utilidade em detrimento de outros valores essenciais. Essa abordagem nos convida a repensar nossas próprias visões de mundo e a considerar as múltiplas formas de conhecimento que podem enriquecer nossa compreensão de mundo. Ao nos aproximarmos dessas cosmovisões indígenas, somos instigados a questionar as narrativas dominantes e a valorizar saberes que muitas vezes foram marginalizados ou subestimados. Isso não apenas amplia horizontes intelectuais, mas também nos desafia a repensar nossas relações com o meio ambiente, com os outros e conosco mesmos. Ao reconhecer a importância de compartilhar e valorizar esses saberes, estamos contribuindo

para um movimento mais amplo de resgate e fortalecimento das culturas indígenas, que enfrentam desafios constantes devido à colonização, exploração e marginalização. Desta forma, a palestra-performance emerge como um espaço de encontro e diálogo, onde diferentes formas de conhecimento podem convergir e se entrelaçar, promovendo uma maior compreensão mútua e respeito pela diversidade cultural.

No segundo sonho que desejo explorar, encontrei-me em uma situação onde marcara uma reunião de orientação com meu orientador, Felipe Ribeiro, no fundão, da cidade universitária. Contudo, ao chegar lá, deparei-me com o campus sem energia elétrica, mergulhado em completa escuridão. Mesmo estando no local combinado, em frente à Escola de Educação Física e Desportos, meu orientador não estava presente. Ao ligar para ele para informar minha chegada, ele revelou que havia concordado com o encontro com a intenção de não comparecer, pois acreditava que eu deveria enfrentar aquela situação sozinha. Inicialmente, senti-me frustrada pela falta de visibilidade na escuridão, mas ele insistiu para que eu encontrasse meu caminho até a sala do Programa de Pós-Graduação em Dança, pois era algo que eu precisava fazer por conta própria. Assim, posicionei-me diante do que imaginava ser a entrada do prédio e, com a mão direita, busquei a parede à minha direita. Tocando-a com a ponta dos dedos, estabeleci contato e comecei a caminhar, determinada a encontrar a sala desejada. Deslizando minha palma e dedos ao longo da parede, contornei as grades do varandão até alcançar o portão de vidro e alumínio. Dali, segui em frente, esfregando a mão sobre as diversas portas das salas de dança, passando pela porta larga da secretaria e descendo as escadas, sempre guiando-me pelo corrimão e tocando as paredes ásperas até finalmente chegar à porta da sala do PPGDan, do lado oposto. Interpretei esse sonho como um momento anterior em relação àquele que se repetiu três vezes, como se algo estivesse me levando de volta, possivelmente indicando que há algo que preciso fazer sozinha neste experimento.

Propondo uma análise das imagens e emoções presentes neste segundo sonho, eu posso compreender na presença inescapável da escuridão que tomava a cidade universitária como um problema que não podia ser resolvido naquele momento. Através dessa impossibilidade de ver, eu preciso recorrer a outros sentidos para minha orientação espacial daquele lugar, que há muito se relaciona com meu corpo. No sonho, ter sentido confusão, insegurança e frustração devido à escuridão e à dificuldade de enxergar pode ter se intensificado pela sensação de estar sozinha em um ambiente sem o controle da visão.

O tema da incerteza e da autonomia parecem estar muito presentes, pois sou desafiada a encontrar meu caminho na escuridão sem a presença direta do meu orientador. Também pode

haver um tema de superação de obstáculos, representado pela necessidade de encontrar uma solução mediante a demanda de algo que precisa ser feito. Relacionando a experiência da escuridão no sonho com desafios enfrentados durante o processo do mestrado, como momentos de incerteza ou dificuldades em tomar decisões, considero também como a falta de energia elétrica pode simbolizar obstáculos externos que preciso superar para alcançar objetivos acadêmicos. O sonho pode ter me feito vivenciar uma situação sobre a importância da confiança e da capacidade de encontrar soluções. Pode sugerir a necessidade de confiar nos meus próprios sentidos e intuição.

Me instiga pensar que consigo propor uma análise sobre esse sonho, mais do que sobre o primeiro sonho que se repetiu três vezes. Diferente desse, consigo arriscar um olhar para cada acontecimento de forma a tentar compreender que tipo de compromisso ele me pede para ser assumido, ainda que eu compreenda que esteja totalmente aberto a interpretação e a subjetividade. Mesmo que eu tenha arriscado compreender algo no sonho anterior, de um desejo de fazer, experimentar e ocupar a sala do PPGDan, não sou capaz neste momento de entender o que a fita sobre a porta demarca, além da própria superfície da porta, o que a ação de colar pedaços de fita na horizontal podem significar, além da própria ação de fazê-lo, bem como todo o resto, de circundar a sala com a fita e escrever sobre ela. Ainda mais, pensando sobre o meu total desconhecimento do conteúdo da escrita sobre a fita.

Quando discutimos nossos sonhos logo pela manhã, como exemplificado por Ailton Krenak, não o fazemos em um contexto público, mas sim de maneira íntima. Krenak enfatiza que não compartilhamos nossos sonhos em espaços públicos, mas sim com pessoas com as quais temos uma relação e eu até diria, uma certa dose de confiança. Isso sugere, conforme Krenak, que "o sonho é um espaço de expressão de afetos" (KRENAK, 2020, p.24). Aqui, afeto se refere não apenas ao que nos afeta e ao que podemos afetar, mas também às conexões que podem ser estabelecidas com o mundo, e às influências mútuas entre o mundo desperto e o mundo dos sonhos. Com isso, acho importante assumir que esta palestra-performance incorpora um espaço de afeto, no qual os sonhos podem ser compartilhados. Compreendo que é essencial considerar a presença de uma atmosfera afetuosa. Como criar e sustentar tal ambiente quando apresentar essa performance? De que forma explorar outras abordagens para construir um espaço que promova afeto?

No artigo de Felipe Ribeiro, intitulado "Uma genealogia intensiva para as palestras-performances", que utilizei brevemente ao trazer os exemplos de Robert Morris e Ailton Krenak, as tecnologias de transmissão são destacadas como elementos passíveis de

manipulação e experimentação. Ao longo do texto, Felipe Ribeiro enfatiza a importância da relação instável entre as tecnologias de transmissão e os espaços e arquiteturas onde ocorre a produção retórica. Ele também destaca as ambiguidades presentes na recepção dessas palestras-performances, sugerindo que dentro deste contexto transmissivo-operativo, há outros elementos e ativações que merecem uma investigação mais aprofundada.

O caminho que o artigo toma para sua conclusão é estimulante e parece apontar para um caminho interessante para a minha experimentação. De acordo com esta reflexão final, o contexto político, histórico, situacional, epistêmico, fenomenológico, afetivo e outros fatores desempenham um papel crucial como agentes performativos na interpretação e desdobramento de um discurso (RIBEIRO). Em todos os exemplos analisados, a ênfase estava na tecnologia operativa-transmissiva, criando espaços simbólicos de interação. Felipe Ribeiro compreende então que está na voz o veículo principal dessa tecnologia, sendo através dela que ocorre a transmissão e a recepção da mensagem. Este argumento destaca a importância do contexto como um determinante fundamental na eficácia e compreensão de um ato de fala, evidenciando a voz como uma ferramenta essencial na construção e negociação de significados dentro de um determinado contexto sociocultural, e a coloca no centro de uma investigação acerca das palestras-performances que em muito me interessa. Encontrar esse caminho que leva até a voz oferece a pesquisa sobre palestras-performances um elemento que, em concordância com o autor Felipe Ribeiro, foge a lógicas textocêntricas que envolvem as palestras-performances. A voz enquanto princípio oferece um espaço para análise de todas as suas tecnologias, contradições e rupturas, abrindo caminho para experimentações diferentes.

Chego a uma reunião de materiais que me interessam. Enxergo-os como objetos numa mesa agora, da qual me debruço para olhar melhor cada um deles. Tenho aqui alguns objetos, as ações e a voz. Entre o meu corpo em potencial de movimento e a minha ação de escrever, uma cadeira. O compromisso são os sonhos. Fita, cadeira, caneta, parede, mão, voz, diário e o questionamento de como podemos dançar juntos. Projeto a minha própria imagem na posição de fazer mover uma ação entre esses materiais, buscando compreender na voz, uma forma de gerar o espaço de afeto que eu busco.

Os materiais que agora tenho em mãos são elementos fundamentais do programa performativo que irei seguir em minha palestra. Desde as referências coletadas até questões tão íntimas, quantos sonhos, cada item está aqui agora com um propósito específico: criar uma experiência que movimente a minha pesquisa e me permita colocar sobre outras superfícies aquilo que tem sido tão sobre cadeira, mesa, papel e computador.

Ao longo deste capítulo, discuti a importância de cada referência para a chegada a essa criação, como uma relação de escrita em diário de bordo que vai elaborando o que deseja ser feito. Vejo agora, a palestra-performance como o momento de transformar esses materiais em algo mais do que um conjunto de palavras escritas sobre as mesmas duas superfícies, papel físico e papel digital. Eles são a base sobre a qual irei construir uma performance que espero que ressoe com cada etapa da pesquisa, cada desenvolvimento de reflexão, registro de lembranças e discussões teóricas. Meu desejo é que o diário de bordo vá além e transborde, que cada voz que esteve presente nesta pesquisa ressoe entre estas páginas, que cada memória compartilhada possa ser significativa.

Após este capítulo dedicado ao processo de criação, concluo registrando que uma colagem com imagens dos meus diários de bordo será incluída como apêndice junto à finalização do estudo. Ao permitir que esta criação fosse elaborada ao longo do processo, desde suas concepções iniciais até suas formas mais refinadas, busquei integrar de maneira orgânica e autêntica as reflexões e descobertas obtidas ao longo da pesquisa. Portanto, ao disponibilizar este material experimental como parte integrante deste trabalho, pretendo oferecer um avizão diferenciada do que venho apresentado aqui, enquanto falo sobre diários de bordo, experimentações e performatividades, permitindo que os leitores possam explorar e compreender mais profundamente no que desemboca a reflexão deste capítulo.

## **CONCLUSÃO**

Durante esta pesquisa, teci uma rede que expandiu e fez transbordar os diários de bordo da FAETEC, explorando-os não apenas como um instrumento artístico-pedagógico, mas como um material carregado de memórias, reflexões e potencialidades. Os diários de bordo nasceram como parte integrante e indissociável da metodologia Dança Significativa de Rosane Campello e continuam a desempenhar um papel essencial na formação dos alunos até os dias de hoje, desde a sua fundação em 2011. Inicialmente, apresentei-me como uma aluna egressa do curso técnico em dança, procurando compreender a importância das minhas próprias experiências para a apresentação deste objeto de estudo. Ao compartilhar minhas memórias e experiências com os diários de bordo, pude contextualizar sua relevância dentro do recorte educacional da instituição e da minha própria formação artística. Ao longo desse processo de apresentação dos aspectos institucional que envolver os diários, pude perceber a complexidade das narrativas individuais e coletivas que o envolve, refletindo não apenas sobre a teoria que forma os diários enquanto ideia, mas também aspectos mais amplos que o envolvem. Ressalto os recortes sociais

e geográficos que o curso se insere para compreender um teor político envolvido na prática de escrita de diários vinda dos alunos que acessam a dança por meio desta formação pública.

Desta forma, os diários de bordo se tornam não apenas um meio de documentação, mas também uma ferramenta poderosa para análise e reflexão crítica sobre o processo de aprendizagem e desenvolvimento. Além disso, a preservação e o estudo desses registros contribuem para a valorização da história e da identidade da instituição, mantendo viva a sua trajetória e o legado de todos aqueles que passaram por suas salas de aula. Assim, esta pesquisa não apenas lança luz sobre a importância dos diários de bordo na formação artística e educacional, mas também ressalta a relevância do trabalho de Rosane Campello e da abordagem pedagógica do curso no contexto da dança contemporânea no Rio de Janeiro, numa primeira instância da discussão.

À medida que avançava na pesquisa, minha jornada acadêmica e artística se desdobrava diante de mim em um mosaico de descobertas e conexões. Desde minha formação na graduação em dança até o encontro com o curso de teoria da dança na UFRJ, fui gradualmente atraída pela linha de pesquisa em memória e documentação, um campo fértil que me instigou a olhar para os diários de bordo não apenas como registros corriqueiros, mas como artefatos dotados de um potencial inexplorado. Ao dar os primeiros passos no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan), esse desejo de explorar mais profundamente esses objetos se intensificou, alimentado pela urgência de compreender e registrar as minhas próprias vivências dentro do programa, concebendo assim um novo diário de bordo dedicado exclusivamente a este percurso. No entanto, à medida que me aprofundava na pesquisa, fui confrontada com a necessidade premente de expandir minha compreensão dos diários de bordo, mergulhando nas intersecções entre dança e escrita, e questionando como se entrelaçam e se colocam em disputa. Este processo de reflexão contínua não apenas ampliou meu olhar sobre os diários de bordo como objetos de estudo, mas também redefiniu meu próprio papel como pesquisadora e artista da dança, instigando-me a traçar conexões entre dança, escrita e como as subjetividades produzem ruídos nessa relação.

Para enriquecer essa discussão, mergulhei no trabalho de três mulheres que foram grandes referências: Luisa Espíndula, Lara Fuke e Tais Almeida. Ao analisar suas práticas com os diários e investigar suas trajetórias artísticas através de seus trabalhos de conclusão de cursos, pude contribuir para uma conversa mais abrangente sobre o papel dos diários na arte e na pesquisa, compreendendo como cada uma faz refletir a escrita, suas práticas de corpo e principalmente, suas visões sobre suas práticas de escrever. Ao longo desse processo, percebi

que meus próprios diários de bordo, além do contexto da FAETEC, haviam evoluído e adquirido novos significados ao longo do tempo.

Durante todo esse percurso, um desejo impulsionou esta pesquisa: a vontade de transformar os diários em um material visual, como uma colagem, e como esse desejo se reflete na criação desse material. Esse anseio não apenas motivou a investigação, mas também iluminou o caminho para uma compreensão mais profunda do potencial transformador dessa experiência. Mais do que uma simples conclusão para a pesquisa, essa exploração emerge como uma abertura, um convite para continuar explorando, questionando e criando. Apresento essa colagem como o anexo que acompanha a dissertação, num formato de experimentos de recorte e colagem entre imagens dos diários que atravessaram o tempo desta pesquisa.

E é iluminada por esse breve experimento que o exemplo do diário de bordo inspira esta pesquisa recusa a concluir-se, optando por permanecer sempre em processo, em constante evolução, para que possa continuar a inspirar e a desafiar tanto a mim quanto aos outros interessados neste fascinante campo de estudo e interseção entre a palavra o corpo.

Em resumo, esta pesquisa vai além de um estudo sobre os diários de bordo do curso técnico em dança da FAETEC; ela representa uma profunda reflexão sobre minha própria jornada como pesquisadora e artista. Ao explorar os diários e suas interconexões com a dança, memória e escrita, busquei não apenas compreender seu papel na formação artística, mas também examinar como esses registros moldaram minha própria compreensão e prática no campo da dança e da pesquisa acadêmica. É minha esperança que este trabalho não apenas ofereça uma contribuição significativa para os interessados na interseção entre dança e escrita, mas também inspire novas investigações e ofereça reflexões valiosas. Que ele sirva como um convite para futuras explorações e descobertas neste vasto e intrigante campo de estudo. Desejo que a jornada das palestras-performances continue a inspirar e desafiar, nutrindo o desejo de fazer e incentivando a busca pela experimentação e inovação. Que cada passo dado nesta pesquisa abra novos horizontes e possibilidades, tanto para mim quanto para aqueles que se aventuram neste desejo de querer realizar coisas que precisam ser feitas.

## Referências

ANDRADE, Sérgio Pereira. **Quando o pensamento vem dançando, quando a soberania treme** - evento por vir, democracia por vir, razão por vir. 2016. 259 p. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

ANDRADE, Luisa Espindula Oliveira. **A caneta fareja o rastro - criação de si nos diários de Carolina Maria de Jesus, Susan Sontag, Sylvia Plath e Virginia Woolf**. 2021.

Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

ANTONIMOS. O contrário de 'à bordo' é: 1 saída. 2 abalada, partida, desculpa, exteriores, oposição, passeio. Disponível em:

<https://www.antonimos.com.br/abordo/#:~:text=O%20contr%C3%A1rio%20de%20abordo%20%C3%A9,%20exteriores%20oposi%C3%A7%C3%A3o%20passeio.>

Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

ANZALDÚA, Gloria. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo**. Revista Estudos Feministas, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

<https://doi.org/10.1590/%25x>.

CATALÃO, M. **Uma genealogia para a palestra-performance**. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 004-014, 2017. DOI:

10.5965/1414573101282017004. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004>.

COSTA, PABLO ASSUMPCÃO BARROS . **Animatérias do Comum: as ações coletivas de Eleonora Fabião**. In: Eleonora Fabião; Luiza Mello; Marisa S. Mello. (Org.). ART BRA Eleonora Fabião. 01ed.Rio de Janeiro: Automatica Edições, 2021, v. , p. 201-241.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: vol. 3. São Paulo: Editora 34 Letras, 1999.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DICIONÁRIO INFORMAL. Antônimo de 'à bordo'. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/antonimos/estar+a+bordo/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2023.

DINIZ, C. **Vivos e aqui**. Das Questões, [S. l.], v. 11, n. 1, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/37238>. Acesso em: 20 jan. 2024.

FABIAO, E. B.. **Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea**. Sala Preta (USP), v. 8, p. 235-246, 2009.

FERREIRA, G. H. C. A vida não é útil.: **Revista Espaço Acadêmico**, v. 21, n. 228, p. 230-235, 1 maio 2021.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i1.5256. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>.

FREIRE, Paulo. **Por uma pedagogia da pergunta**. São Paulo: Paz e Terra, 1986

FRIGOTTO, Gaudêncio; CIAVATTA, Maria; RAMOS, Marise. **A gênese do Decreto n, 5.154/2004: um debate no contexto controverso da democracia restrita**. IN: FRIGOTTO, Gaudêncio; CIAVATTA, Maria; RAMOS, Marise. Ensino Médio Integrado: concepção e contradições. FRIGOTTO, Gaudêncio (org.). São Paulo: Cortez, 2005.

FUNDAÇÃO DE APOIO À ESCOLA TÉCNICA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (FAETEC). Apresentação FAETEC. Disponível em: <http://www.faecet.rj.gov.br/index.php/institucional/apresentacao-faecet>. Acesso em: 2 mai. 2023.

FUKE, Lara Menna Barreto. **Andar para trás é confiar no futuro: adentrando as relações entre corpo e caderno**. 2023. Dissertação (Mestrado em Arte) - Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. In: Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, v.3.1, 2015. Editor responsável: Umberto Cerasoli Jr.

KIFFER, Ana. **O rascunho é a obra: o caso dos cadernos**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 1, n. 55, p. 95-118, 2018. <https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-4018556>.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LARANGEIRA, Lidia Costa. **Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, grafias e feminilidade**. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

LEPECKI, A. (2017). **Inscrever a dança**. *Revista Vazantes*, 1(1), 36–59. Recuperado de <http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452>

LIMA, Amanda Santos de. **A formação profissional em dança: o ineditismo da proposta de educação integrada em uma escola pública estadual do Rio de Janeiro**. Dissertação (Mestrado em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Educação/Instituto Multidisciplinar, Programa de Pós-Graduação em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares, Rio de Janeiro, 2014.

LIMA, A.; OTRANTO, C. **A EXPERIÊNCIA DO PRIMEIRO CURSO TÉCNICO INTEGRADO EM DANÇA NO BRASIL**. RTPS - Revista Trabalho, Política e Sociedade, v. 3, n. 05, p. p. 251-274, 1 out. 2018.

MACÊDO, Silvana. **Mal de Arquivo: a dinâmica do arquivo na Arte Contemporânea.**

Revista Crítica Cultural, v. 4, n. 2, p. 177-191, 2009.

<https://doi.org/10.19177/rcc.v0e02009177-192>.

PHELAN, Peggy. **A ontologia da performance: representação sem reprodução.** Revista de Comunicação e Linguagens, n. 24, 1997, p. -20.

PESQUISA. In: Michaelis, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo:

Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/pesquisa/>. Acesso em: 1 mai. 2023.

PINTO, Giulia. **Encontros Geradores de Afetos: pensando a ética de Spinoza e a dança nos espaços geradores de Educação.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora - Crescimento, 2018.

PONZIO, Por Julia. **AQUILO QUE CONDUZ A ESCRITURA NA NOITE: UMA LEITURA DE MEMÓRIAS DE CEGO, DE JACQUES DERRIDA.** **Revista Teias**, Rio de

Janeiro , v. 20, n. 58, p. 115-126, jul. 2019 . Disponível em:

[http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1982-](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-03052019000300115&lng=pt&nrm=iso)

[03052019000300115&lng=pt&nrm=iso](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-03052019000300115&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 20 jan. 2024. Epub 26-Dez-2019.

<https://doi.org/10.12957/teias.2018.44379>.

PRIBERAM. "Subversão", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha]. 2008-2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/subvers%C3%A3o>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2023.

REVISTA ESPAÇO. Revista Espaço. Edição 3, ano de 2022. ISSN 2595-5047.

RIBEIRO, Felipe. **Uma genealogia intensiva para as palestras-performances.** In: ANAIS DO 7º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2023, Brasília. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2023. Disponível em:

<https://proceedings.science/anda/cnpd-2023/trabalhos/uma-genealogia-intensiva-para-as-palestras-performances?lang=pt-br>. Acesso em: 15 Mar. 2024.

RIBEIRO, Felipe. **Para Encorpar a Palavra**. In: ATOS DE FALA: Revista Cultural, Rio de Janeiro, Edição Coedição, Oi Futuro, 2011, p.9-26. Disponível em: [https://www.atosdefala.com.br/wp-content/uploads/2021/06/AdF11\\_documentos\\_e\\_intimidade\\_catalogo.pdf](https://www.atosdefala.com.br/wp-content/uploads/2021/06/AdF11_documentos_e_intimidade_catalogo.pdf). Acesso em: 02 Mar. 2024.

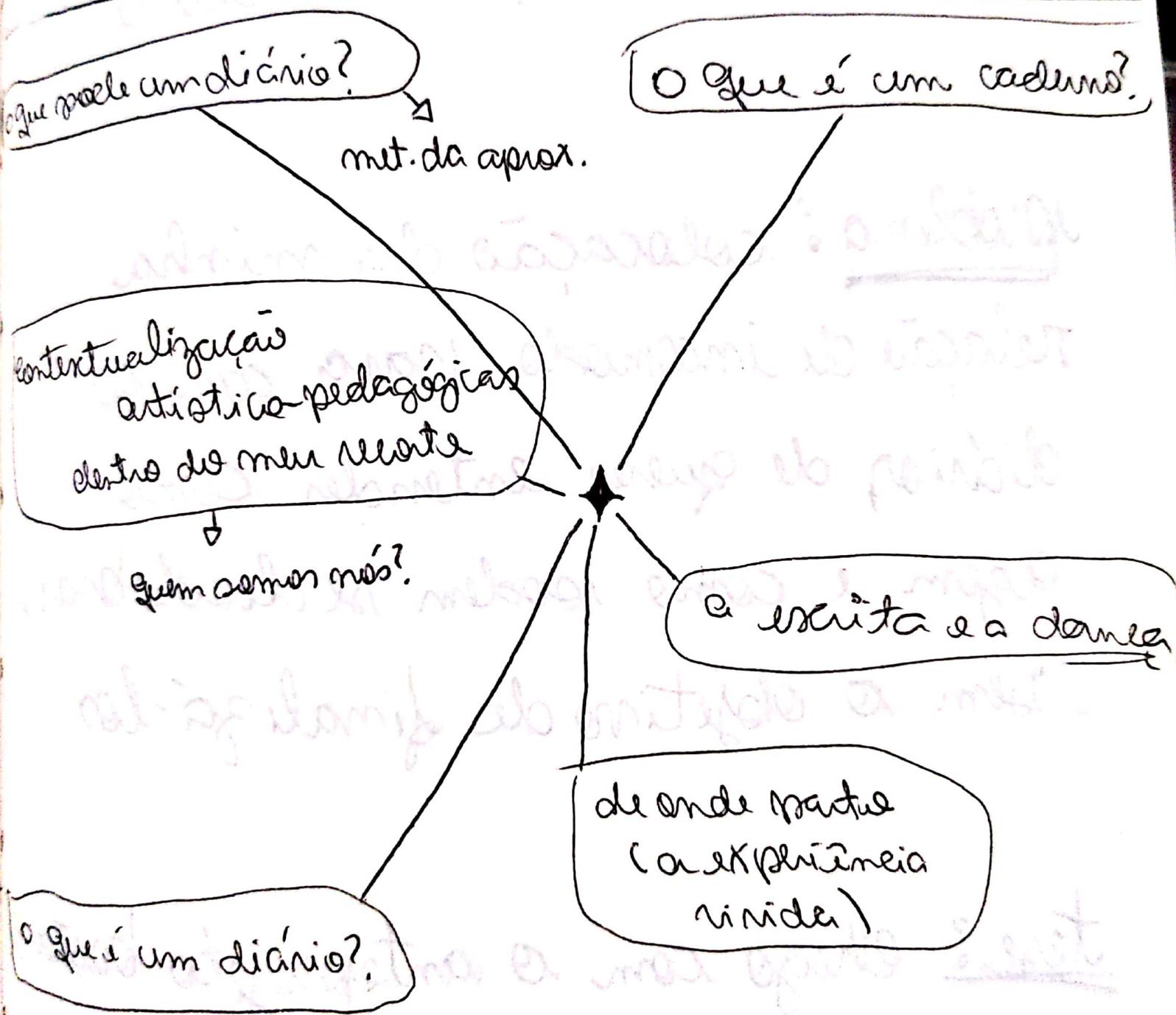
ROCHA, Marília Librandi-. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [S.l.], v. 21, n. 2, p. 179-202, dez. 2012. ISSN 2358-9787. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3486/3410](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3486/3410). Acesso em: 20 jan. 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.21.2.179-202>.

SANTOS, Kelly Pedroza; DA SILVA, Marcelo Costa. **Sociologia e Dança-Experiência didática em uma Escola Técnica da FAETEC**. Seminário de Ciências Sociais e Educação Básica, n. 1, 2015.

SILVA, Taís Almeida da. **NAKARADA**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos, Centro de Ciências da Saúde, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TROTTA, Mariana de Rosa; BARRETO, Carina Ramos de Pinho; GOMES, Daniela de Melo; FERREIRA, Dandara da Silva; BARROS, Débora Sampaio Vidal de; SOUZA, Deisilaine Gonçalves de; BULCÃO, Flora Lyra da Silva; ALBUQUERQUE, Laura Vainer de; MARTINS, Manuella Jorge Lavinas; GOMES, Marlúcia Cristina Ferreira. **MestrAÇÃO: Língua, sangue e feminismo racializado**. Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 1482-1498.

WANDERLEY, Rosane Laudano Campello. **Dança Significativa: Arte e Educação de Mãos Dadas!**. Editora Appris, 2020.



TESUDOS DO  
MUNDO  
UNI-VOS

#paradespoluiroamor



COFFEE FIVE

Eu me lembrei de um episódio de quem  
morreu no ônibus. Lembrei agora com os  
molejados, o corpo aibrando.

Eu me pergunto sobre nós, me pergunto se  
que é o que vou fazer com essa  
Nós somos fruto do mesmo metadado  
só nos movemos, parecido o que im  
significa para mim? Quero fazer  
uma pesquisa de múltiplas  
por quê? então como essas coisas

depois que tudo isso acabou, eu me  
insisto em dizer o que era acredito  
que deve ser válido, mas quem desiste

Johnny Depp já me disse sobre  
para tomar impulso de alças  
onde há dorça entre as raízes



plust ofeão

Juques  
entis

mem

mem

"O que é que têm"

o nível de  
contenido

Juques de enruzihadq



mnemônico



PASSADO  
PAISAGEM  
PÁGINA  
PASSO



Fascínio

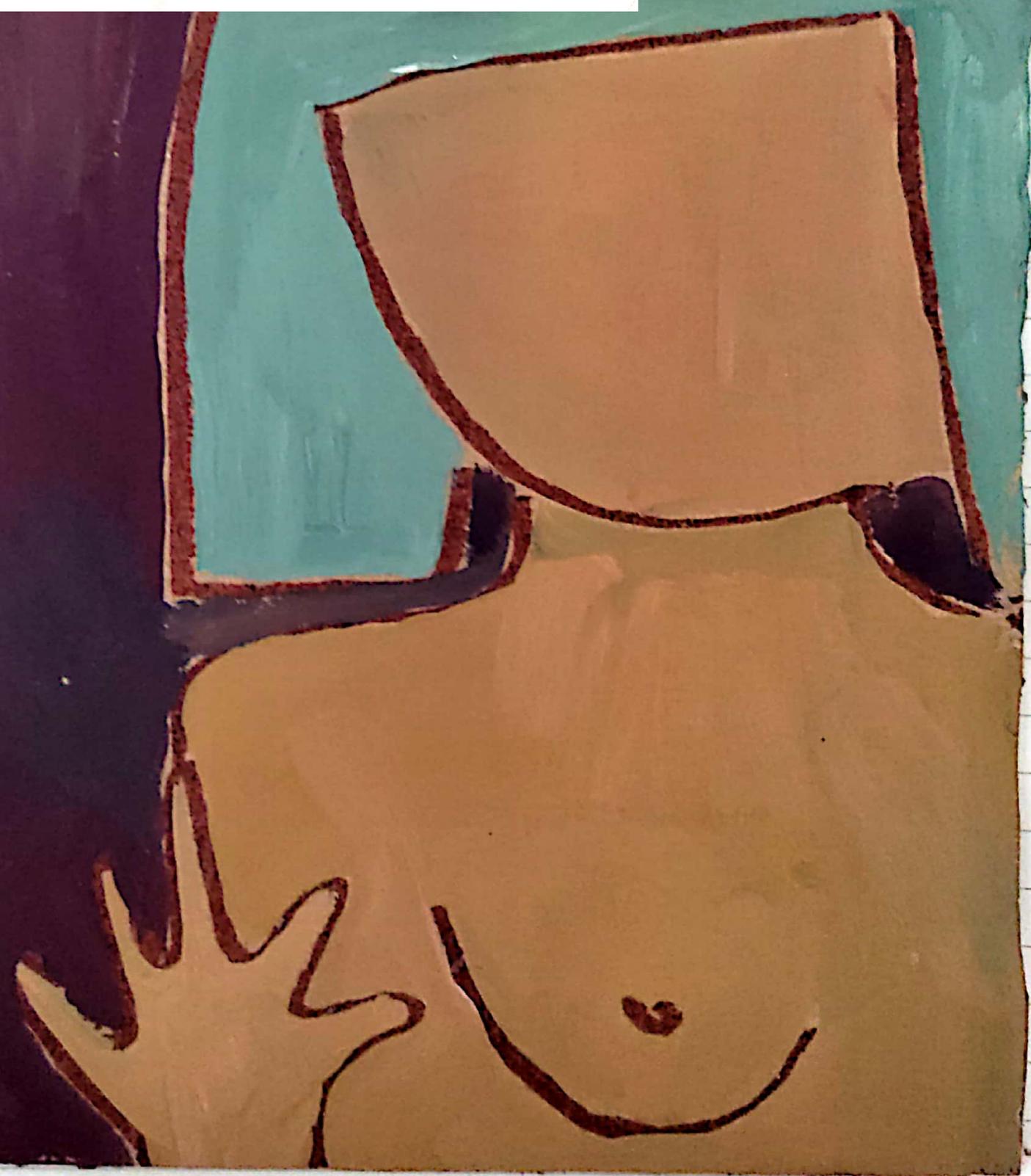
Hostil

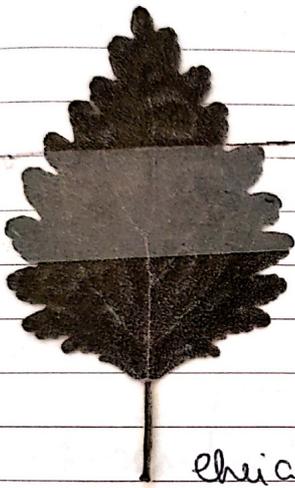
Vou querer saber sobre o seu, se quiser  
falar um pouco.

Com a pinha,

Lara

6 de novembro  
2021





- Mirra da eed,  
do lado da rampa  
que desce para a  
pirâmide.

É mais um dia de escrita  
cheia de afetos, de olhos  
marujados, uma paiz que eu  
traduziria por alegria de fazer e principal-  
mente, de fazer juntos.

She dances - Billie Marten ↗



↘  
mirra

Hoje o Marcelo acutien estas na minha bon

