

# Na cena: a dança e seus intercursos

*On the scene: dance and its intercours*

*Juliana Rodrigues Cancio<sup>1</sup>*

*Carla Andréa Silva Lima<sup>2</sup>*

Nos últimos dois anos a crise sanitária causada pelo COVID-19 abriu espaços para novas formas de se fazer e viver, em grande parte pela deriva que a doença nos colocou. Nas artes, as criações foram tomando conta das redes sociais, “sustentada” pela necessidade de continuar a produzir. O presente artigo traz considerações sobre as poéticas e os processos criativos, a Lei do Sentido e recorte do olhar em/da/na dança entre os anos de 2020 e 2021, criando uma interlocução entre Merleau-Ponty (1975), Godard (2001), Louppe (2012), Ribeiro (2016) e Barthes (1990).

**Palavras-chave:** dança; poéticas; processos criativos; pandemia.

.....  
**1** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestranda em Artes da Cena / Escola de Belas Artes

**2** Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) / Pós-graduação em Artes da Cena / Escola de Belas Artes

In the last two years, the health crisis caused by COVID-19 has opened spaces for new ways of doing and living, largely due to the drift that the disease has put us. In the arts, creations took over social networks, “sustained” by the need to continue producing. This article brings considerations about the poetics and creative processes, the Law of Sense and the cut of the look in/of/in dance between the years 2020 and 2021, creating an interlocution between Merleau-Ponty (1975), Godard (2001), Louppe (2012), Ribeiro (2016) and Barthes (1990).

**Keywords:** dance; poetics; creative processes; pandemic.

## Introdução

A dança na cena contemporânea, principalmente no contexto de isolamento social, parece ter tomando outros rumos. O modo como se direcionaram as produções e processos de criação em dança ficaram intimamente atrelados às mídias digitais e parecem configurar outro espaço possível de relações, apresentações e encontros, em 2020 e 2021, haja vista que se tornaram o único meio seguro e plausível de “aproximação” com o/a outro/a.

Antes de iniciar minhas considerações sobre as poéticas e criações em dança no meio digital que ocorreram durante esses dois anos de isolamento, faz-se necessário que esclareçamos as características da videodança. Segundo os estudos de Luísa Machala (2020), a videodança não é apenas um registro documental, mas “a própria obra artística, algo que emerge do encontro entre os conhecimentos específicos das áreas da dança e do vídeo” (MACHALA, 2020, p. 21). A autora nos apresenta um histórico bibliográfico sobre a videodança explicitando que a relação entre dança e vídeo não são hierárquicas:

As manipulações do corpo no espaço-tempo possibilitadas pela mediação tecnológica fazem emergir outra forma de dança, uma estética híbrida que amplia as possibilidades cênicas. Para essa emergência, muitos teóricos salientam a importância de uma relação interdependente entre vídeo e dança, [...]. Essa relação implica que uma área não se torne objeto da outra. (MACHALA, 2020, p. 27).

Dessa forma, interessa-nos ressaltar que as criações em dança para a tela mobilizam outras poéticas, espaços, modos e corporeidades, modificando a organização coreográfica da dança cênica tal como comumente a conhecemos, quando pensadas para serem encenadas no palco, rua, arena, em modo presencial. Segundo Alexandre Veras Costa (2012):

Na linguagem audiovisual, podemos experimentar diversas relações entre espaço e tempo. Saltos no espaço com continuidade temporal, saltos no tempo com continuidade

espacial, um “mesmo” movimento acontecendo a cada momento num espaço descontínuo. Todas essas variações criam uma experiência profundamente descontínua da representação do espaço-tempo. A percepção dessa descontinuidade muitas vezes é suavizada pelo uso de uma série de procedimentos de linguagem e pela experiência do próprio espectador [...]. (COSTA, 2012, p. 206-207).

Tendo como base os apontamento do autor, podemos constatar que os processos de criação em dança contemporânea abrem espaços infinitos de interlocuções com diferentes linguagens, artísticas ou não; de modo que cabe, se pensarmos nos processos criativos em dança durante esse período de pandemia, nos perguntarmos: como a dança mantém um espaço de investigação do corpo como potência de afetação ao se circunscrever pelo recorte das telas? Como se deram esses processos criativos desenvolvidos em estado de isolamento? Quais as características se mantêm de cada linguagem no mundo digital? De qual dança estamos falando?

Karina Faria (2020) nos lembra que

Falar das artes, nesse sentido, é ingressar num mundo de especificidades, cujas arestas às vezes se tocam, às vezes dialogam, às vezes se diluem, às vezes fazem questão de se diferenciar. Como tratar de teatro, dança, circo, performances, música, artes visuais, cinema e literatura em suas relações com o mundo virtual, como se fossem uma coisa só? (FARIA, 2020, p. 5).

Nesse momento, cruzando minhas experiências de bailarina, improvisadora, pesquisadora, professora, produtora, figurinista, filmmaker, videomaker, maquiadora, roteirista e tantas outras funções pela qual venho passando para entrar e participar das “oportunidades” que surgem no mundo das artes digitais, me deparei com o seguinte questionamento: Quais as poéticas da dança nas artes da cena no contexto da pandemia?

## Poéticas e processos

Natalia Ribeiro (2016), em seus estudos sobre processos e poéticas na dança digital, elucida algumas questões que podem nos auxiliar na construção de um olhar sobre os processos de criação realizados durante a pandemia. A autora se baseia no conceito de poética apresentada por Aristóteles (1987) definidas por ela como um conjunto de estudos sobre a estrutura das regras de composição de uma poesia, e os transfere, contextualizando, para as possibilidades criativas em dança a partir do entendimento de que dançar é o ritmo presente no movimento corpóreo de imitação gesticulada das ações, personalidades e experiências do/a bailarino/a. Desse modo, ela defende que:

Se anuncia talvez uma base da poética da Dança, indicada pelo entendimento clássico: o gesto, e por derivação o corpo, como um elemento estrutural de expressão/acontecimento da Dança. Com esse raciocínio, ela é percebida ou concebida a partir do que o corpo pode produzir de movimento e gestualidade. (RIBEIRO 2016, p. 32).

Ao me deparar com o lugar de espectadora constato que é possível perceber que algo se modificou nos processos e trabalhos de dança entre 2020 e 2021. Em conversa com a artista da performance e da dança Dýñà Souza, concordamos que muitos dos trabalhos que apreciamos não parecem ser apenas registros, mas também não parecem ser estruturados a partir das premissas da videodança, outras poéticas pareciam saltar da tela como trabalho findado, poéticas que carregavam outros atravessamentos.

Ao pensarmos a poética como estrutura de composição, podemos afirmar que ela se modifica e/ou se renova a partir das organizações sociais, assim como se articula com os diferentes contextos histórico e cultural. Novas formas de conexão e criação se tornam sempre possíveis, primeiro pela singularidade de cada sujeito, que torna o processo criativo sempre pessoal, não pelo viés individualista, mas pelo modo de organizar e pensar a cena a partir de memórias e vivências pessoais nas quais se enovela o Outro e, segundo, pela relação do sujeito com mundo.

Laurence Louppe (2012) afirma que o fazer da dança capta aglomerados de consciências e imaginários através de mil ressonâncias, destacando que “a grande modernidade reenvia-nos para um quadro de criação em que o coreógrafo, bailarino e pensador, inventa não somente uma estética de espetáculo, mas um corpo, uma prática, uma teoria, uma linguagem motora” (LOUPPE, 2012, p. 46). A poética na dança deve ser pensada a partir do movimento, do corpo e do pensamento. É a partir dessas relações oferecidas por Louppe que nos propomos a analisar e a pensar a linguagem e a poética da dança no contexto de isolamento. Fayga Ostrower (1987), em seu livro *Criatividade e processos de criação*, assinala que criar não apresenta um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade, mas;

Criar não apresenta um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. (OSTROWER, 1987, p. 28).

Estar em processo de criação é possibilitar um espaço profícuo para a inventividade em diversos aspectos como nos apresentou Louppe (2012). Em consonância, Ostrower (1987, p. 56) afirma que ‘a intuição está na base dos processos de criação’. Para a autora a intuição está intimamente ligada à percepção, ela considera que ambas são modos de conhecimento, que passam por diversos processos de ordenação, associação e significados.

## Na Cena

Em 2022, até o mês de outubro são aproximadamente 687 mil mortes confirmadas por COVID-19 no Brasil<sup>3</sup> e 6,56 milhões em todo mundo<sup>4</sup>, pelo menos há, agora, 6

.....  
<sup>3</sup> <https://github.com/CSSEGISandData/COVID-19>

<sup>4</sup> <https://ourworldindata.org/explorers/coronavirus-data-explorer>

milhões de pessoas que perderam alguém. Foram dois anos marcados por mortes e medos, um ano marcado pela ansiedade do não saber. Não saber como enfrentar a doença, não saber quando poderíamos sair, não saber quando voltaríamos à alguma “normalidade”. O luto foi a principal notícia nos jornais. Em sua tese, Carla Lima (2012) afirma que “[...] O olhar, como a morte, também nos devolve um vazio, seu ponto cego, ponto de esvanecimento do sujeito em que a ausência de si joga sua partida.” (LIMA, 2012, p. 50).

Ao perder alguém (ou algo), nós perdemos um apoio, nossa existência é abalada pela falta do olhar que estamos acostumadas/os, do que nos sempre foi visto/visível. Didi-Huberman (1998), em seu livro *O que vemos o que nos olha*, afirmará que

Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.34 – grifo do autor).

O autor nos coloca diante de uma reflexão íntima a respeito da cisão entre ver e olhar: o ver como a ideia de algo que temos, e o olhar como algo que nos olha e carrega a dimensão da perda. Não é de fácil compreensão dessa inelutável modalidade do visível, quando ver é abrir-se em dois, quando ver é uma operação fendida que se faz indissociável da constatação de que alguma coisa nos escapa. Jacques Lacan (1998), em *O estádio do espelho como formador da função do eu*, articula a assunção de uma ideia de si como corpo a uma identificação, situada por ele como o momento em que o sujeito assume uma imagem. Desse modo, Lacan destaca que:

É que a forma total do corpo pela qual o sujeito antecipa numa miragem a maturação de sua potência só lhe é dada como *Gestalt*, isto é, numa exterioridade em que decerto essa forma é mais constitutiva do que constituída, mas em que, acima de tudo, ela lhe aparece num relevo de estatura que a fixa e numa simetria que a inverte, em oposição à

turbulência de movimentos com que ele experimenta animá-la. (LACAN, 1998 [1949], p. 98).

Lacan (1998) considera que essa Gestalt está ligada à espécie e simboliza a permanência mental do Eu, e a função do estádio do espelho revela-se como função da imago<sup>5</sup> “relação do organismo com sua realidade – [...] *Innenwelt* [mundo interior] com o *Umwelt* [mundo circundante]” (LACAN, 1998 [1949], p. 100).

O que nos olha parece ser um devaneio e parece não caber no que vemos. Ribeiro (2016) afirma que a poética não requer a presença do observador, sendo responsabilidade do artista, ou seja, ela independe do olhar – mas o olhar aqui, para a autora, diz respeito ao olhar do espectador, se pensado como ocupando um lugar passivo de observação.

A autora expõe que “a obra anuncia de certa forma a sua poética. A intenção artística aliada às condições de materiais, de espaços de criação, de tecnologias e mesmo às reflexões que emergem no trabalho artístico, conduz a escolhas e operações próprias.” (RIBEIRO, 2016, p. 48), de modo que:

A poética opera por leis que se constroem nas relações entre o artista, a obra e o ambiente, considerando os diversos aspectos que constituem cada um desses elementos. Ela não se organiza por normas a ela impostas, ela se auto-organiza nas demandas que emergem em sua existência. A poética é um modo operacional criativo flexível e intransferível; posta a possibilidade da existência de poéticas similares, mas não idênticas, em razão das inerências artísticas em cada poética. (RIBEIRO, 2016, p. 51).

A exposição do olhar do observador/espectador aponatada por Ribeiro (2016) é pertinente para pensarmos a relação da poética criativa em dança relacionada aos

---

<sup>5</sup> Para Lacan: O imago designa uma imagem inconsciente de objeto, realizada e construída em idades precoces e que fica investida pulsionalmente.

processo de criação aí engendrados quando direcionado para as mídias digitais, tendo em vista que, nesse contexto, outro modo de relação é explorado. Nossa perspectiva é de que o afastamento do/a artista do público leva-nos a pensar a construção da cena operando um recorte do olhar a partir de um contexto em que o observador não está diretamente envolvido. Aqui, o público se encontrará com a obra, mas não com o artista, e isso modifica algumas coisas durante o processo, é uma das questões que irei investigar ao longo da pesquisa.

Roland Barthes (1991), ao se debruçar sobre a cena teatral como representação vai propor que pensemo-la como o recorte de um olhar. Para o autor, “a representação recorta o espaço a partir do vértice de um olhar ordenando um plano de visibilidade que é definido pela a *Lei do Sentido* – “Lei que olha, enquadra, focaliza, enuncia” (BARTHES, 1990, p. 91). Carla andrea Lima, ao se debruçar sobre o texto barthesiano, articulará esse recorte do espaço cênico a partir do vértice de um olhar, a “um princípio ordenador de nossos modos de percepção, de relação e de inserção no mundo.” (LIMA, 2012, p. 53).

## **A dança e seus intercursos**

Retomemos então os conceitos de percepção e gesto, em diálogo com processo criativo. De acordo com Merleau-Ponty (1999), a percepção vem pelo mover e pelo sentir, e está aliada aos aspectos do corpo e da corporeidade, conectando-se com a possibilidade de ampliar a linguagem e a comunicação. Cada movimento novo gerado a partir da percepção de uma pessoa cria conexões no sistema nervoso, desenvolvendo ali a capacidade de associação e novos aprendizados. Sendo assim, o autor afirma que a cognição emerge da corporeidade, das experiências e da habilidade de se movimentar do indivíduo.

Considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retoma-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 149).

Merleau-Ponty (1999) afirma que a percepção vem pelo movimento do corpo em relação ao tempo e ao espaço. Acrescentando à essa ideia, Hubert Godard (2001) afirma que o gesto está no que ele chama de “pré-movimento”. Este, segundo o autor, é a relação que estabelecemos com o peso e com a gravidade; é a intenção que existe mesmo antes do movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. É o gesto que produz a expressividade do movimento que ainda iremos executar, o gesto determina um estado de tensão do corpo e define a qualidade com que será executado.

Resgatemos que, para Ribeiro (2016), “uma base da poética da Dança, indicada pelo entendimento clássico: o gesto, e por derivação o corpo, como um elemento estrutural de expressão/acontecimento da Dança” (RIBEIRO, 2016, p. 32). Vemos aqui o gesto como elemento estrutural do acontecimento da Dança e de sua poética. Lembremos com Godard (2001), que o gesto está articulando à noção de pré-movimento que cria um estado de tensão do corpo e define sua qualidade. Defendemos que essa qualidade, derivada de um estado de tensão que é gesto têm relação com o que viemos desenvolvendo com o recorte do olhar e com os modos de percepção que ele engendra, que define formas de vida e engessam outras tantas. Nessa perspectiva de relação entre estados tensivos, gestos, recorte do olhar e modos de percepção seria possível indagarmos sobre as aberturas e fissuras de um modo já reconhecido de poética em/da dança engendrado pelo luto coletivo causado durante a pandemia?

Para Barthes (1990), a Lei do Sentido é essa Lei que “olha, enquadra, focaliza, enuncia” (BARTHES, 1990, p. 91) e que Lima (2012) associa a um princípio que ordena “modos de percepção, de relação e de inserção no mundo” (p. 53). Pois bem, *A Lei do Sentido* apresentada por Barthes (1990) está relacionada ao que ele chama de *Organon da Representação*: montagem, organização do saber, delimitação do que pode ou não ser visto em cena (LIMA, 2012, p. 52). Lima (2012) nos ajuda a compreender essas colocações ao discorrer, em diálogo com o autor, sobre a construção do olhar a partir de um recorte em que o olho é vértice, ou seja, a posição do olho cria uma espécie de projeção que se relaciona a um modo de olhar e perceber o mundo, o corpo, a si

mesmo/a e a espacialidade na cena. O olho como centro ordenador da cena se faz por meio de uma alienação que “incide de maneira inaugural na nossa sensibilidade e nos nossos modos de percepção” (LIMA, 2012, p. 53).

Podemos nos situar em meio ao luto coletivo como sujeitos que, imbuídos de todas as perdas, recalculamos nossos modos de perceber o mundo e nos inscrever nele? Em meio à calamidade, podemos inferir que alguma operação com o vazio, operação poética por excelência na visão de Lucia Castelo Branco, fez-se urgência ao nos depararmos com tanta morte. Nem todos perderam alguém, mas perdemos-nos todos, milhares de vezes, todos os dias.

Para Merleau-Ponty:

O primeiro dos objetos culturais é aquele pelo qual eles todos existem, é o corpo de outrem enquanto portador de um comportamento. Quer se trate dos vestígios ou do corpo de outrem, a questão é saber como um objeto no espaço pode tornar-se o rastro falante de uma existência, como, inversamente, uma intenção, um pensamento, um projeto podem separar-se do sujeito pessoal e tornar-se visíveis fora dele em seu corpo, no ambiente que ele se constrói. A constituição de outrem não ilumina inteiramente a constituição da sociedade, que não é uma existência a dois ou mesmo a três, mas a coexistência com um número indefinido de consciências. Todavia, a análise da percepção de outrem reencontra a dificuldade de princípio que o mundo cultural suscita, já que ela deve resolver o paradoxo de uma consciência vista pelo lado de fora, de um pensamento que reside no exterior, e que, portanto, comparados à minha consciência e ao meu pensamento, já são anônimos e sem sujeito (MERLEAU-PONTY, 1990, p. 467).

O que Merleau-Ponty (1990) propõem no capítulo IV – *Outrem e o mundo humano*, é pensar a percepção em relação ao outrem e ao mundo humano no que ele explana sobre os significados das coisas que são nomeadas e tem uma função e questiona os modos de perceber o mundo a partir dessas significações que o relacionam com o mundo. Tais relações, por sua vez, impele o sujeito a questionar sobre os Eus

possíveis e existentes, como um paradoxo que constitui as relações do outrem com o mundo e caminha para uma conclusão em que surge um anonimato que não tem sujeito.

Para Ribeiro (2016) “A poética procura verter o gosto íntimo e histórico em normas processuais que não se pode confundir com conceito universal” (p. 51), uma vez que ela é paradoxalmente plural e pessoal. Godard (2001) afirma que a dança é o lugar que faz visível o turbilhão de forças em que “a evolução cultural se afronta, produzindo, controlando ou censurando as novas atitudes de expressão de si e de impressão do outro” (GODARD, 2001, p. 11-12). É complexo pensar a dança nos espaços virtuais nesse contexto tendo em vista nosso interesse em indagar sobre o que surge com o corpo, ou ainda, que corpo surge nesse modo emergencial de criação.

Para Godard:

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber a situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. É isso que confere, justamente, a complexidade do trabalho do dançarino... e do observador” (GODARD, 2001, p. 15 -grifo do autor).

Iniciei esse artigo pontuando que ainda estou em busca de analisar e mapear as poéticas que surgiram ao longo desses dois anos, a fim de analisar os processos de criação de alguns trabalhos de dança que aconteceram durante o isolamento social. A vontade de investigar esses processos surgiu de uma experiência unicamente pessoal, profunda e intensa, com uma suspeita de poder ser compartilhada, ao longo e depois. O encontro com Barthes e Lacan me suscitou a vontade de adentrar conceitos poucos conhecidos que podem ser discutidos e aprofundados com a

psicanálise e as análises de Barthes sobre a cena artística, o que me leva a pensar que a poética, ou as poéticas, estão imbricadas em todo o fazer de construção da cena.

### Em função disso...

Para aprofundar a ideia de intercurso que proponho aqui, e pela curiosidade que cultivo no meu fazer artístico em dança, me debrucei no livro *Encantamento sobre política de vida* de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2020), afim de endossar (em doce-ar) o que acredito como potência de corpo dançante. De acordo com os autores “encantar é expressão que vem do latim incantare, o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo.” (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 03). Eles contam como fazem os encantadores de serpentes e traçam um paralelo com a colonização, questionando o que tem de conexão e encantamento no mundo.

Simas e Rufino (2020) afirmam que a colonização gera “sobras viventes” e por assim dizer, algumas “sobras viventes” conseguem virar sobreviventes, que podem virar “supraviventes”, que são

aqueles capazes de driblar a condição de exclusão, deixar de ser apenas reativos ao outro e ir além, afirmando a vida como uma política de construção de conexões entre ser e mundo, humano e natureza, corporeidade e espiritualidade, ancestralidade e futuro, temporalidade e permanência. (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 05).

Os autores afirmam que a vida cotidiana está em constante ameaça, principalmente a vida daqueles que não ocupam determinados lugares de poder e privilégio, sendo assim, asseguram que “cabe entender o encantamento como ato de desobediência, transgressão, invenção e reconexão: afirmação da vida, em suma.” (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 05). E continuam

Nas bandas daqui a noção de encantamento vem sendo ao longo do tempo trabalhada como uma gira política e poética que fala sobre outros modos de existir e de praticar

o saber. O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza. (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 06).

Para os autores a noção de encantamento traz “a integração entre o visível e o invisível (materialidade e espiritualidade) e a conexão e relação responsiva/responsável entre diferentes espaços-tempos (ancestralidade)” (SIMAS e RUFINO, 2020, p. 06).

Vimos até aqui que a poética da dança tem no gesto como acontecimento seu elemento fudador. Ela se constitui também pela experiência, sendo a experiência algo íntimo, pois está ligada ao gesto e a percepção, mas também se tece enovelada ao que dela se perde, posto que também se constitui como uma operação com o vazio. De acordo com Ana Costa

O que nos parece fundamental, na afirmação de que não há registro de morte no inconsciente, é permitir pensar o que é uma experiência. A experiência não pode ser reduzida exclusivamente à referência a um símbolo abstrato, ou a uma imagem, ela precisa passar pelo corpo na sua relação com o semelhante e com o real. [...]. Assim, desde o início do propriamente humano que conhecemos a morte, porque testemunhamos nossos semelhantes morrerem e os enterramos. Mas dela, nossa experiência não produz registro, restando sempre como representação enigmática”. (COSTA, 2001, p. 33).

Esses cruzamentos de sentidos e relações que são propostas aqui, tecem uma rede de enovelamentos pelos quais estamos tentando delimitar a poética da dança contemporânea nesse contexto pandêmico: corpo, experiência/acontecimento, encantamento, sonho, gesto e percepção. Poéticas e processos que perpassam as primeiras análises e observações, sobre a cena, a dança e o corpo, que serão desenvolvidas ao longo da pesquisa e dialogadas com os/as autores/as que já aparecem aqui.

## Algumas considerações (que ainda não são finais)

A dança se relaciona e transita por diversas linguagens e áreas de conhecimento. Direcionar a pesquisa para uma análise de processos e poéticas da dança durante a pandemia é ter a consciência de que muitas janelas serão abertas. Fomos e estamos atravessados/as por muitos acontecimentos que modificaram a forma de perceber e criar com distanciamento social. O luto coletivo e a tensão política e cultural instaladas sob os nossos corpos nos fizeram expurgar outras emoções. A dança atravessa e é atravessada a todo momento por esse tensionamento e, mesmo parecendo que alguma outra coisa se abre como possibilidade nos processos de criação em dança nesse contexto de pandemia, outras parecem se fechar. As relações mudaram, os gestos, os afetos... Nossos corpos não são mais mesmos. Que poética, quais processos então se abrem nessa hiância que se faz entre o que vemos e o que nos olha, entre o que percebemos e recortamos como cena e o que insiste como grito pedindo corpo, luto, luta e voz?

## Referências

- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*; tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- COSTA, Alexandre Veras. Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança. In: Paulo Caldas; Leonel Brum. (Org.). *Ensaio Contemporâneos de Videodança*. 1ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. Pp. 193-216.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. I Georges Didi-Huberman; prefácio de Stéphane Huchcr; tradução de Paulo Neves.- São Paulo: Ed. 34,1998.
- FARIA, K. *Arte pós-pandemia: novas configurações na relação entre público e artistas*. Disponível em: [https://www.cairu.br/revista/arquivos/artigos/20202/Artigo\\_7\\_arte\\_pos\\_pandemia.pdf](https://www.cairu.br/revista/arquivos/artigos/20202/Artigo_7_arte_pos_pandemia.pdf). Acesso em: 28 de Jun. 2022.
- GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In SOTER, S.; PEREIRA, R. (org). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, S/D. p.11-35. 2001.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Prefácio: Maria José Fazenda. Tradução: Rute Costa. Lisboa, Portugal. Orfeu Negro. 2012.
- LIMA, Carla Andrea. *Corpo, pulsão e vazão: uma poética da corporeidade*. Tese (Doutorado).

- Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- MACHALA, Luísa. *Videodança [manuscrito] : dos agenciamentos à emergência* / Luísa Cunha Machala. – 2020.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção* / Maurice Merleau-Ponty ; [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. – 2- ed. – São Paulo : Martins Fontes, 1999. – (Tópicos).
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. / Fayga Ostrower. – Petrópolis, Vozes, 1987.
- RIBEIRO, Natalia Pinto da Rocha. *Poética na dança digital: processos e reverberações* / Natalia Pinto da Rocha Ribeiro. – 2016.
- SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, L. *Encantamento sobre política de vida*. / Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino. Mórula Editorial. 2020.