

As artes da presença e a extensão universitária: perspectivas na curricularização das dramaturgias do corpo-território

The arts of presence and university extension: perspectives on the curricularization of body-territory dramaturgies

Las artes de presencia y extensión universitaria: perspectivas sobre la curricularización de las dramaturgias cuerpo-territorio

Éder Rodrigues da Silva

Universidade Federal do Sul da Bahia UFSB

E-mail: ederdelrodrigues@ufsb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3994-5970>

Eloisa Leite Domenici

Universidade Federal do Sul da Bahia UFSB

E-mail: eloisadomenici@gfe.ufsb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0126-5337>

RESUMO

Este artigo traça um paralelo entre a inserção das artes e a da extensão no âmbito universitário, a partir do conceito de corpo-território como chave para se pensar a Arte como rede extensiva e a extensão enquanto via estruturante da decolonialidade na composição dos currículos. Com o objetivo de contextualizar a práxis sensível do corpo e suas dramaturgias junto ao binômio arte-extensão, analisa-se três experiências artístico-extensivas vivenciadas na Universidade Federal do Sul da Bahia: *Encontro de saberes*, *Grupo de Dança da UFSB* e o *Circuito de leituras dramáticas do CFAC*. Ao refletir sobre experiências assentadas em território, em que as comunidades constituem a base epistemológica do conhecimento, busca-se levantar pontos de tensão entre os desafios do reconhecimento

SILVA, Éder Rodrigues da; DOMENICI, Eloisa Leite. As artes da presença e a extensão universitária: perspectivas na curricularização das dramaturgias do corpo-território.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 15, n. 33, jan. 2025

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.53615> >

das artes da presença como via de desterritorialização dos saberes e os meandros de curricularização da extensão.

Palavras-chave: *artes da presença; dramaturgia expandida; extensão universitária; corpo-território.*

ABSTRACT

This article draws a parallel between the insertion of arts and extension in the university context, based on the concept of body-territory as a key to thinking about Art as an extensive network and Extension as a structuring way of decoloniality in the composition of curricula. With the aim of contextualizing the sensitive praxis of the body and its dramaturgies together with the art-extension binomial, three artistic-extension experiences experienced at the Universidade Federal do Sul da Bahia are analyzed: *Encontro de saberes, Grupo de Dança da UFSB e o Circuito de leituras dramáticas do CFAC*. By reflecting on experiences based in territories where communities constitute the epistemological basis of knowledge, we seek to raise points of tension between the challenges of recognizing the arts of presence as a way of deterritorializing knowledge and the intricacies of curricularization of extension.

Keywords: *arts of presence; expanded dramaturgy; university extension; body-territory.*

RESUMEN

Este artículo traza un paralelo entre la inserción de las artes y la extensión en el contexto universitario, a partir del concepto de cuerpo-territorio como clave para pensar el Arte como red extensa y la Extensión como forma estructurante de la decolonialidad en la composición de los currículos. Con el objetivo de contextualizar la praxis sensitiva del cuerpo y sus dramaturgias junto al binomio arte-extensión, se analizan tres experiencias artístico-extensivas vividas en la Universidad Federal do Sul da Bahia: *Encontro de saberes, Grupo de Dança da UFSB e o Circuito de leituras dramáticas do CFAC*. Al reflexionar sobre experiencias basadas en territorios donde las comunidades constituyen la base epistemológica del conocimiento, buscamos plantear puntos de tensión entre los desafíos de reconocer las artes de la presencia como una forma de desterritorializar el saber y las complejidades de la curricularización de la extensión.

Palabras clave: *artes de presencia; dramaturgia ampliada; extensión universitaria; cuerpo-territorio.*

Introdução

Atualmente Arte e Extensão têm convergido caminhos de maior abrangência quanto ao reconhecimento de suas fontes, epistemologias e práticas, ainda que a construção desse reconhecimento tenha sido gradativamente verticalizada, no século XX. A interface desses dois campos apresenta núcleos em comum capazes de estruturar uma nova tessitura sobre o papel da universidade, principalmente quando as experiências se sobrepõem aos conteúdos e potencializam as vias interdisciplinares, dialógicas, coletivas e decoloniais para a construção de saberes. No movimento sincrônico e indissociável de um corpo-território, que é, ao mesmo tempo, artístico e extensivo, singular e coletivista, sensível e político, alguns pontos de tensão em torno da curricularização desses conhecimentos geram debates no âmbito pluricultural.

Os primeiros movimentos em torno do pensamento e inserção da extensão na universidade remontam ao século XX e denotam o amadurecimento gradual do entendimento da própria universidade como uma instância móvel e das atividades extensivas como um caminho concreto dessa mobilidade:

A prática de atividades de Extensão Universitária, no Brasil, remonta ao início do século XX, coincidindo com a criação do Ensino Superior. Suas primeiras manifestações foram os cursos e conferências realizados na antiga Universidade de São Paulo, em 1911, e as prestações de serviço da Escola Superior de Agricultura e Veterinária de Viçosa, desenvolvidos na década de 1920. No primeiro caso, a influência veio da Inglaterra; no segundo, dos Estados Unidos. No final da década de 1950 e início da de 1960, os universitários brasileiros, reunidos na União Nacional dos Estudantes – UME, organizaram movimentos culturais e políticos que foram reconhecidos como fundamentais para a formação das lideranças de que carecia o País, além de demonstrarem forte compromisso social e buscarem uma atuação interprofissional, por meio de metodologias que possibilitavam a reflexão sobre sua prática (Forproex, 2012, p. 12).

Encontrar caminhos para a efetiva transformação do pensamento circundante acerca da extensão em uma prática estruturante do âmbito universitário tem sido uma prerrogativa que nutre novos olhares sobre o papel da universidade na construção, socialização e partilha dos conhecimentos produzidos, ou mesmo, na expansão desse pensamento em torno de tessituras pluriversais para a construção coletiva dos saberes.

Nessa perspectiva, torna-se possível traçar um paralelo entre o atual debate da curricularização da extensão e o próprio percurso de inserção das artes no âmbito educacional brasileiro, primeiro enquanto “atividade” e, somente, no final do século XX, como campo de conhecimento. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, sancionada em 20 de dezembro de 1996 (LDB 9.394/96), torna obrigatório o ensino de Arte nas escolas de educação básica, inserindo a Arte enquanto campo epistemológico no percurso formativo, finalmente, em igualdade com as demais disciplinas do currículo escolar da rede básica e, conseqüentemente, ratificando a necessidade da expansão de cursos superiores nas universidades responsáveis pela formação licenciada dos profissionais correlacionados.

Nesse processo que ganhou destaque no final do século passado, torna-se fulcral destacar o trabalho de Ana Mae Barbosa à frente do reconhecimento e da institucionalização das artes na formação básica, equiparando-a, sistematicamente, cognitivamente e metodologicamente, aos outros campos epistemológicos. Esse reconhecimento no país desencadeou a formulação dos Parâmetros Curriculares Nacionais PCN's da área de Artes (1998), fruto das discussões e do movimento de arte-educação, que passou a assegurar a sua implantação, paulatinamente, nas escolas da rede regular, com destacado avanço em relação à Lei n. 5.692/71 e sua restritiva e relativista legislação em torno da obrigatoriedade da então intitulada “Educação Artística”, inserida, nesse contexto educacional da década de 70, como uma “atividade” avulsa e exercida por docentes formados em qualquer área.

No campo das artes, em especial das artes da presença,¹ o reconhecimento dessa exigência – garantida por meio da legislação brasileira – , também trouxe componentes instigantes para se pensar a estrutura das próprias escolas da rede básica enquanto redes extensivas, uma vez que as artes da presença só se efetivam a partir do encontro. Nessa via mútua e compartilhável dos

processos criativos, tornou-se ainda mais notória a necessidade de integrar o espaço educacional com a comunidade, garantindo a fluidez das artes em seus meandros processuais, caravanas de repertório e impactos socioculturais.

Nesse panorama e interfaces da inserção e reconhecimento da extensão e da própria Arte como campo epistemológico na universidade, já nos anos 2000, é possível apontar avanços e, ao mesmo tempo, inúmeros desafios que essa inserção encontrou (e ainda encontra), principalmente no que tange aos paradoxos entre o que garante a legislação e a efetiva práxis implantada no *corpus* universitário. No caso da extensão, durante grande parte do século XX, também foi vista apenas como um conjunto de atividades complementares e de divulgação, com importância subtraída em relação aos conhecimentos que, até então, possuíam destaque preponderante nos currículos:

No início da década de 2000, a Extensão Universitária já havia adquirido significativa densidade institucional, no que se refere à Constituição de 1988, à legislação federal e às regulamentações do FORPROEX. Estava superada a concepção de que a Extensão Universitária seria simplesmente um conjunto de processos de disseminação de conhecimentos acadêmicos por meio de cursos, conferências ou seminários; de prestações de serviços, tais como assistências, assessorias e consultorias; ou de difusão de conhecimento e cultura por meio de eventos diversos e divulgação de produtos artísticos. A Extensão Universitária tornou-se o instrumento por excelência de inter-relação da Universidade com a sociedade, de oxigenação da própria Universidade, de democratização do conhecimento acadêmico, assim como de (re)produção desse conhecimento por meio da troca de saberes com as comunidades (Forproex, 2012, p. 17).

No caso das artes, ainda que a LDB 9.394/96 e os Parâmetros Curriculares Nacionais tenham alcançado prerrogativas importantes no campo legislativo, a inserção das artes na rede escolar básica sempre esbarrou (e ainda esbarra):² na falta de estrutura para o campo prático da área (o que sempre subtrai suas potencialidades e impactos), na insuficiência do próprio nicho escolar em reconhecer e legitimar a importância do seu percurso formativo (principalmente em relação ao corpo enquanto vetor de saberes ligados ao campo da experiência que sempre ameaça os engessamentos didáticos, apesar da Lei 13.278/2016, que inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica) e até no desconhecimento da comunidade escolar sobre o impacto extensivo que as fontes artísticas e o campo do sensível podem articular dentro e para além do *corpus* da própria escola.

Esse diagnóstico também pode ser lido como um reflexo dos próprios cursos superiores de Arte – muitos deles implementados com muito esforço dos profissionais da área através dos Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) –, que ainda sofrem com espaços insuficientes (sempre há outras “prioridades” nas pautas orçamentárias das IFES), com a falta de espaços apropriados (infraestrutura), como laboratórios/ateliês, com a dificuldade de mensurar os campos laborais do corpo enquanto epistemologia e com o histórico desprestígio das artes em relação às outras áreas dos saberes.

Nessa interface, a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, no campo das artes – ainda que conste recorrentemente nas diretrizes de um número relevante de universidades brasileiras –, também não conseguiu a atenção necessária para o desprendimento do discurso bem intencionado de suas aplicabilidades,³ salvo em experiências avulsas localizadas.⁴ Tornou-se mais um discurso pró-forma do que, de fato, uma prática periódica. Esse é o maior desafio que a curricularização da extensão, quando analisada na interface com o campo das artes, expõe, principalmente quando se diluem as fronteiras do que, de fato, pode assentar o caminho universitário na produção de experiências construtoras de saberes em que a “comunidade acadêmica” não mais está apartada da “comunidade em geral”, para a qual, comumente, dirige-se e é tomada como sinônimo de “extensão”.

Nesse sentido, a curricularização da extensão, em pauta nesse momento junto à sua inserção e aplicabilidades nos projetos pedagógicos dos cursos nas universidades, implica não apenas na regulamentação da creditação curricular de um percentual de carga horária em atividades extensivas, mas também na discussão, reflexão e atualização do entendimento de como a extensão passa a assumir um papel fulcral no percurso formativo. A Resolução CNE/CES n. 7, de 18 de dezembro de 2018 estabelece as diretrizes para a extensão na educação superior brasileira, com destacado avanço em torno do impacto significativo que a formação integrada (para além dos muros universitários) e a produção coletiva de conhecimentos são capazes de gerir, principalmente no caso das artes em que este núcleo sempre esteve presente.

O corpo na comunidade. A comunidade enquanto corpo

No caso de universidades que foram concebidas para impactar de forma específica determinados territórios, a correlação entre arte e extensão se torna ainda mais pulsante, como é o caso da Universidade Federal do Sul da Bahia UFSB (Universidade Federal do Sul da Bahia, 2013), uma das últimas a ser criada pelo programa de apoio a planos de reestruturação e expansão das universidades federais (Reuni), iniciativa do MEC para ampliar o acesso e a permanência na educação superior. A interiorização das universidades foi uma estratégia desse programa, além da ampliação ou abertura de cursos noturnos, a flexibilização de currículos e o combate à evasão, entre outras medidas. No plano curricular, a UFSB incorpora o sistema interdisciplinar de ciclos de formação, com base em modalidades de graduação no primeiro ciclo (bacharelado interdisciplinar e licenciatura interdisciplinar). No segundo ciclo, posicionam-se formações profissionais e acadêmicas no nível de graduação; no terceiro ciclo, predominam mestrados, acoplados a residências redefinidas, como ensino em serviço, em todos os campos de formação.

O Plano Orientador da UFSB (Universidade Federal do Sul da Bahia, 2014) tem como marcos conceituais fundacionais a universidade popular, de Anísio Teixeira, a pedagogia da autonomia, de Paulo Freire, a geografia nova, de Milton Santos, a ecologia dos saberes, de Boaventura de Sousa Santos e a inteligência coletiva, de Pierre Lévy. O campo das artes na UFSB agencia exatamente o entrecruzamento desses marcos com uma experiência artística pautada pelos processos coletivos de criação, pelas práxis artísticas nas comunidades e pelo descentramento epistemológico na formação, no pensamento e no papel do corpo enquanto chave dos saberes contemporâneos. Na Resolução n. 14/2021 (Universidade Federal do Sul da Bahia, 2014), que trata sobre a regulamentação das atividades de extensão na Universidade Federal do Sul da Bahia, essa modalidade ocupa uma posição de destaque:

Art. 2º A Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PROEX), unidade responsável pela gestão da extensão na UFSB, está alinhada ao princípio constitucional da indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão, entendendo a extensão como processo interdisciplinar, educativo, cultural, científico e político, que promove a interação transformadora entre a UFSB e outros setores da sociedade. Parágrafo único. **A extensão constitui uma das atividades-fim da universidade**, e, como tal, deve receber tratamento compatível com sua importância (Universidade Federal do Sul da Bahia, 2021, n.p., grifo nosso).

A região de Porto Seguro corresponde ao Território de Identidade denominado “Costa do Descobrimento”,⁵ de acordo com a subdivisão do governo do estado da Bahia,⁶ que remete diretamente ao fato histórico da chegada das naus portuguesas no início do século XVI, fato que marcou profundamente a origem oficial ao que se denomina Brasil, e, ao mesmo tempo, enaltece a bravura dos europeus sobre o apagamento da memória dos povos indígenas e da diáspora africana.

Esse marco representa um auspício epistêmico que inspira a intensificação da postura decolonial, e, ao mesmo tempo, coloca-nos o desafio de confrontar a narrativa heroica dos conquistadores, que é alimentada diariamente pelo turismo local, narrativa essa que serve como repositório da visão romanceada da conquista no imaginário da população e dos turistas que visitam a cidade, que também distorce a imagem dos povos indígenas presentes na região. “A chegada dos portugueses” é uma imagem performativa presente desde os livros de história e que rapidamente encontra correspondência no imaginário social, tal como a cena em que três caravelas aportam em uma enseada de águas mansas que as acolhe passivamente, servindo como porto seguro.

Dentro desse contexto, a ideia-conceito de corpo-território sedimenta o assentamento da Universidade Federal do Sul da Bahia na região com o objetivo de constituir uma comunidade única (acadêmica e não acadêmica) como construtora de outros sistemas ideológicos. Seguindo essa vertente de enraizamento e atuação, o curso Bacharelado em Artes do Corpo em Cena⁷ foi concebido como alicerce para a formação a partir de eixos de conhecimento interligados: teatro, dança e performance, priorizando epistemologias e referenciais estéticos não-eurocêntricos, sustentado por quatro esferas de aprendizado: a teoria, a técnica, a criação e as vivências. Buscando superar e integrar percursos formativos consolidados, como a formação do ator e do dançarino, o curso aposta em um perfil híbrido, conectado com as mudanças da cultura contemporânea e se voltando para a formação de profissionais das artes da presença que possam atuar nas próprias comunidades originárias, dinamizando esferas micro e macro do território por meio das vias sensíveis de agenciamento, pertencimento, produção e reconstituição histórico-social.

Além do perfil híbrido de profissional, outro diferencial se coloca quanto às bases epistemológicas do curso. Em movimento sincrônico com a proposta da UFSB, o curso evoca a perspectiva das epistemologias do Sul, de Boaventura Sousa Santos, como desafio para a educação contemporânea. Assim, propõe-se a pensar e fazer artes cênicas como um exercício de decolonização, para o qual a

extensão universitária se torna uma chave estratégica e estruturante. Os referenciais estéticos e as epistemologias que embasam o curso são as teatralidades, performatividades e corporalidades brasileiras, o teatro de rua, o teatro popular, o teatro de comunidades, o teatro do oprimido, as teatralidades e dramaturgias latino-americanas, o teatro-fórum e o teatro-jornal, o teatro campal, o circo-teatro, a dança-teatro, a dança contemporânea e as manifestações populares. O sentido de estar no Nordeste, no Sul da Bahia, está em deixar-se permear pelas suas corporalidades, suas oralidades, suas racionalidades, seus modos de ser e expressar, seus modos de se inscrever em cena e de escrever a cena.

Não separar teatro, dança e performance ao longo da formação também demarca o viés performativo afro-ameríndio para além das referências eurocêntricas, já que o escopo corpóreo de investigação no curso e suas adjacências procura pensar a formação em artes da cena no contexto afro-ameríndio e latino-americano. Nessa região, as performances afro-ameríndias estão presentes na vida cotidiana, marcando fortemente as dinâmicas das comunidades. A relação com as performances afro-ameríndias está assinalada na grade curricular com a presença de componentes curriculares⁸ do curso⁹ como “Artes da presença nas Américas: modos e processos”, “Corporalidades negrodescendentes no Brasil”, “Modos de brincar, modos de cantar, modos de contar, modos de aprender”, “Estudos da performance e etnocenologia”, “Pesquisa das danças populares brasileiras”, “Oficina de ritmos das tradições populares”, “Tópicos especiais em corporalidades brasileiras”, “Oficina de capoeira”, e ainda estão assinaladas nas ementas de outros componentes curriculares gerais, como os estudos sobre a cena contemporânea e suas configurações e, também, a própria historiografia do teatro e da dança atravessada pelas tecnologias, movimentos e insurgências. Cumpre-nos notar que o extrato estruturante desses componentes curriculares está intrinsecamente ligado às atividades extensivas artísticas, entendendo-as como edificadoras dos saberes corporais que demarcam as epistemologias das artes no território.

Pensar “o corpo na comunidade” e “a comunidade enquanto corpo” traduz o espectro indissociável entre ensino e extensão na constituição desse curso e dos demais que integram o Centro de Formação em Artes e Comunicação CFAC,¹⁰ concebidos a partir de um viés interdisciplinar em que os “conteúdos” são substituídos pelas “experiências”. A comunidade enquanto corpo se refere aos saberes corporificados e ao exercício de reconhecê-los e vivenciá-los como conhecimentos caros à

formação. Trata-se da virada epistêmica a que se referem os paradigmas da decolonialidade e da contracolonialidade. Um exemplo concreto dessa concepção está presente na própria arquitetura curricular desses cursos, desenhadas para acolher e integrar a participação das mestras e mestres dos saberes das tradições afro-indígenas, cuja efetivação consideramos ainda tímida frente ao seu potencial, mas que é limitada pela falta de recursos para garantir a remuneração do trabalho desses mestres e mestras.

A experiência com o encontro dos saberes

Essa perspectiva decolonial curricular está enraizada no Encontro dos Saberes,¹¹ projeto de ensino concebido pelo prof. José Jorge de Carvalho e implantado em algumas universidades brasileiras, o que tem proporcionado a atuação de mestras e mestres das culturas tradicionais como docentes colaboradores externos. A inserção dessa encruzilhada de saberes no currículo de cursos de graduação promove diálogos interepistêmicos que impactam diretamente as formas de produção do saber, além de apontar novos caminhos que integram ensino e extensão, já que a universidade passa a promover ambos como parte da esfera curricular.

A obra *Universidade popular e encontro de saberes* (2020), organizada por Rosângela Pereira de Tugny e Gustavo Gonçalves, situa as experiências implementadas junto Encontro dos Saberes no cotidiano acadêmico da Universidade Federal do Sul da Bahia. O impacto das vivências destacado por Augustin de Tugny no campo das artes enfatiza os caminhos que se abrem nesse movimento de:

Ir ao encontro dos saberes tradicionais, perpetuados na transmissão oral e na permanência de gestos, no respeito à ancestralidade, que preservam conhecimentos e modos de existir de matrizes indígenas e africanas e de outras comunidades tradicionais acumuladas e reinventadas durante séculos no Brasil. Trata-se de uma proposta com intenção descolonizadora, o que implica liberar-se da hegemonia eurocêntrica e monoculturalista das artes canônicas, sem desconhecer sua importância na emergência de formas culturais híbridas, permitindo abertura epistemológica e inclusão de outros saberes e outras formas de fazer arte (Tugny, 2020, p. 514).

O Encontro de Saberes passa a tornar possível uma rede de encontros sensíveis e artísticos em que o conhecimento acontece junto às maestrias populares, descentrando as vias e as frentes estéticas, outrora somente possível nos deslocamentos esporádicos da universidade até às comunidades via

projetos de extensão. No Encontro de Saberes, esse deslocamento ocorre em via de mão dupla, com a comunidade externa adentrando os “muros da universidade”, com o diferencial de que esse deslocamento se torna parte curricular do percurso formativo dos estudantes, exemplificando uma forma de curricularização, além do já conhecido deslocamento inverso. No caso dos cursos de artes da UFSB, esse encontro ocorre junto aos ateliês.¹²

Mestres dos saberes ao assumir plenamente a posição de professores em diversos componentes curriculares possibilita viver esse exercício de tradução, passagem entre mundos, pela interlocução direta, rompendo com a exclusão na qual se encontram esses mestres em relação ao prestígio atribuído aos professores universitários [...] As experiências vivenciadas nesses encontros formulam uma possível abertura sobre conhecimentos outros e formas diferentes de ter acesso ao conhecimento, que passam por gestos, palavras, sensações e afetos numa reformulação estética profunda com outras temporalidades, outras heranças e revelação de outras ancestralidades possíveis. [...] Aqui, os mestres são reconhecidos não somente como detentores de saberes e conhecimentos exóticos, mas como verdadeiros protagonistas do processo de formação dos estudantes numa interação respeitosa, reconhecendo-os como intelectuais, sujeitos de suas expressões estéticas e também vetores definitivos na elaboração de novas poéticas e estéticas com os estudantes (Tugny, 2020, p. 521).

Apoiadas nessa perspectiva, algumas participações em componentes curriculares das maestrias populares na UFSB ocorreram com resultados satisfatórios perante a ousadia epistêmica efetivada. Esse foi o caso da participação da Mestre Japira Pataxó,¹³ no ateliê em Encontro de Saberes, que, durante três meses, trabalhou com o corpo docente e estudantes dos cursos de Bacharelado e Licenciatura Interdisciplinares em Artes. Destaca-se também a participação especial do Mestre Tião Carvalho¹⁴ no encontro *Corpo, Poética e Ancestralidade*¹⁵, junto aos estudantes do Centro de Formação em Artes e Comunicação. O Encontro *Corpo Poética e Ancestralidade* foi realizado entre os dias 11 e 16 de março de 2019, no Campus Sosígenes Costa/UFSB, em Porto Seguro/BA, e reuniu 34 vivências com Maestrias Populares nacionais e internacionais, incluindo a programação artística cunhada a partir de produções em que o corpo figura como o moto-contínuo produtor das redes de saberes que ratificam as artes da presença como campo epistemológico. Essa experiência, antes possível apenas em eventos avulsos de extensão ou pesquisa, foi curricularizada junto aos componentes dos cursos, potencializando, sobretudo, as artes do corpo como protagonistas na formulação dos saberes tecidos no formato expandido do que se entende por aula, dramaturgias do corpo e o binômio arte-extensão.

Essas experiências estão alicerçadas pelo conceito de corpo-território que, de certa forma, dialoga com a definição das políticas de extensão, conforme definido no Plano Nacional de Extensão Universitária:

A Extensão Universitária é o processo educativo, cultural e científico que articula o Ensino e a Pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre universidade e sociedade. [...] Esse fluxo, que estabelece a troca de saberes sistematizados, acadêmico e popular, terá como consequência: a produção do conhecimento resultante do confronto com a realidade brasileira e regional; a democratização do conhecimento acadêmico e a participação efetiva da comunidade na atuação da Universidade. Além de instrumentalizadora desse processo dialético de teoria/prática, a Extensão é um trabalho interdisciplinar que favorece a visão integrada do social (Forprex, 2001, p. 05).

O princípio da indissociabilidade entre ensino e extensão procura protagonizar as ações extensivas que encontram, na esfera das artes, um potencial multiplicador de fontes, práticas e vivências, com impacto direto na formação de um profissional conectado com o seu contexto social. Dessa forma, no curso Bacharelado Artes do Corpo em Cena, a extensão está inserida no percurso formativo do curso de forma sistêmica, integrada à matriz curricular e organizada a partir da prerrogativa de que as experiências de ensino-aprendizagem, vivenciadas junto à comunidade não acadêmica, potencializam o perfilamento de um profissional apto a atuar **com e a partir** da coletividade, sendo esse, inclusive, o viés fundante do campo das artes da presença, já que a esfera sensível e intersubjetiva dos conhecimentos tem na alteridade e no encontro a sua lógica de existência e resistência.

A proposta pedagógica do curso considera a extensão como um processo formativo integrador, constituindo-se em processo interdisciplinar, político, educacional, cultural, científico e tecnológico, que promove a interação transformadora entre as instituições de ensino superior e os outros segmentos da sociedade, especialmente comunidades em situação de vulnerabilidade social. Nesse caso, “corpo” e “espaço” não são vistos como instâncias apartadas quando analisados sob a ótica das artes da presença, na qual o corpo se torna território e o território expande a própria dimensão de corpo enquanto território-vivência, em que coabitam saberes, ancestralidades, subjetividades e espectros sociopolíticos.

Trazer a ideia-conceito de corpo-território para se pensar a curricularização da extensão como um processo que, de fato, agencia o protagonismo das atividades extensivas como reconhecedoras do corpo enquanto portador de saberes, também desloca a via epistemológica da questão para uma frente de pensamento na América Latina: “O corpo-território é uma epistemologia latino-americana e caribenha feita por e desde mulheres de povos originários que vivem em comunidade; quer dizer, a articulação corpo-território coloca no centro **o comunitário** como forma de vida” (Hernández, 2017, p. 43, grifo nosso).

Pensar a Arte enquanto *corpus* extensivo que entrecruza territórios concretos e subjetivos e a extensão como eixo estruturante dos saberes comunitários entrecruzados, também nos coloca em consonância com os apontamentos de Ileana Diéguez Caballero (2011) sobre a conjuntura do viés coletivo da produção e fluência artística na América Latina:

A prática dos grupos teatrais – falo em relação à experiência latino-americana – se baseia no trabalho independente e na autogestão, com sistemas de produção mais participativos e artesanais. Não se reduz a reunir os atores para os processos de montagens e ensaios das peças; é muito mais que isso, implicando na organização em áreas como a pedagogia, a pesquisa, a criação, a produção e difusão do próprio trabalho, a relação com o entorno, a inserção na cultura de bairro e nacional, nos debates ideológicos, estético e políticos do seu tempo (Caballero, 2011, p. 62).

Neste cenário expandido de produção e construção artística comunitária, percebe-se a perspectiva de reafirmar os saberes, as práticas, os valores e os conhecimentos assentados na ancestralidade de suas poéticas próprias, nos seus mais variados desdobramentos poéticos e nas dramaturgias corporificadas no espaço da tradicionalidade dos saberes que reside entre o vivido e o inventado. Essa perspectiva de trabalho tem norteado o trabalho desenvolvido no Centro de Formação em Artes e Comunicação da UFSB e também o seu esforço em tornar a indissociabilidade entre Arte e Extensão uma realidade no percurso formativo.

Pensar o corpo como território pode potencializar as discussões acerca dos processos de curricularização das atividades extensivas dentro da universidade, já que, no campo das artes da presença, a ideia-conceito de corpo-território outorga à dimensão corpórea (suas subjetividades, ancestralidades e instâncias sociopolíticas) o *status* epistemológico enquanto construtor de saberes. Nessa perspectiva, a extensão não ocorre apenas no deslocamento geográfico em que um programa de atividades ou ações ultrapassam os “muros” da universidade até comunidades receptoras. Nas

artes, o corpo passa a ser essa instância móvel, em constante deslocamento de práticas, vivências e saberes que se concretizam na experiência coletiva de suas ideologias e abstrações do fazer e do estar no mundo. Além de pensar o corpo-território como lugar e espaço, propomos reconfigurá-lo como fluxo de potência extensiva e intensiva. Como instância movida, movente e no contínuo intercâmbio de poéticas capazes de, artisticamente, conectar, pela arte do encontro, corpos e saberes dissidentes que, historicamente, estiveram apartados dos conhecimentos reconhecidos (inclusive no próprio campo das artes). O campo do sensível é a engrenagem conectora capaz de “oficializar” (aqui tomada como sinônimo de “curricularizar”) esses encontros artísticos como conhecimento legitimado e construtor dos saberes corpografados.

Grupo de Dança da UFSB: coreopolíticas da memória e as poéticas do peso

A pesquisa de poéticas e dramaturgias do corpo em diálogo com as referências culturais do território é o que motiva o Grupo de Dança da UFSB,¹⁶ projeto de extensão que, nesse momento, desenvolve a criação do primeiro trabalho de criação de dança ancorado no conceito de corpo-território. O Grupo possui três locais de encontro, sendo um deles em Santa Cruz Cabrália, outro no Centro de Porto Seguro e outro no *campus* da universidade, pois percebemos que a experiência descentralizada, e um pouco nômade, tem sido importante para captar pessoas de diferentes lugares e fazeres. Como resultado, o grupo integra participantes estudantes, servidores da universidade e também pessoas que são da comunidade.

As percepções do território que impactam os integrantes do grupo compreendem as lógicas coloniais que se perpetuam, como, por exemplo, o turismo ostensivo, atualmente a principal fonte de renda em Porto Seguro e região,¹⁷ sobre o qual não há controle e nem regulação da sua expansão, assim como o passado de riqueza da economia cacaueteira que permanece refletido nas ruínas dos casarões imponentes, como também o fato de que não ocorre uma expansão urbana pensada na esfera do comum, do público e do cidadão. A especulação imobiliária e a gentrificação afastam as pessoas nativas para cada vez mais longe e o resultado é o epistemicídio, que se reflete, por exemplo, no desaparecimento de manifestações culturais afro-ameríndias, como o Boi, a Bicharada, a Folia de Reis, o Samba, entre outras.

Antonio Bispo dos Santos, que nos visitou na III Jornada Novembro Negro, em 2021, assim comenta:

Do que essas comunidades são acusadas? De serem povos atrasados, improdutivos e sem cultura, portanto um empecilho ao avanço e ao desenvolvimento da integridade moral, social, econômica e cultural dos colonizadores. Só que hoje, os colonizadores, ao invés de se denominarem Império Ultramarino, denominam a sua organização de Estado Democrático de Direito e não apenas queimam, mas também inundam, implodem, trituram, soterram, reviram com suas máquinas de terraplanagem tudo aquilo que é fundamental para a existência das nossas comunidades, ou seja, os nossos territórios e todos os símbolos e significações dos nossos modos de vida (Santos, 2015, p. 76).

Neste cenário, ao refletir sobre “o que dançar”, surge o intuito de ressoar a memória de grupos culturais que deixaram de existir e de convocar a força dos que ainda resistem. Pensando no conceito de coreopolítica, de André Lepecki (2011, p. 45, grifo nosso), “a dança entendida como teoria social **da** ação, e como teoria social **em** ação”, indagando sobre a indução e a interdição dos corpos, que define quem pode viver e aonde, buscamos reafirmar os valores éticos e estéticos das manifestações populares remanescentes ou desaparecidas deste lugar, como ação coreopolítica de resistência.

O ponto de partida passa a ser este, ou seja, revisitar algumas marcas culturais do território, colocando-as em diálogo com outras corporeidades, de modo que a ancestralidade se coloca em jogo em novas produções de sentido, criando códigos e hibridismos que constituem as configurações contemporâneas de dança.

A escolha dos folguedos de Boi, como referência, propicia o encontro com uma vertente cultural forte, não somente na região, pois as brincadeiras de boi estão presentes por todo o território brasileiro, com características próprias em cada local, interligadas em um contínuo comum de metáforas e o desenrolar da trama, que gira em torno da morte e ressurreição, e da força simbólica do animal misterioso e consagrado, que pulsa, brinca e resiste à morte. Do ponto de vista da dramaturgia, o Bumba-meu-boi não pode ser aplainado, na medida em que se constitui como um complexo de signos e significados (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2011).¹⁸ As figuras presentes, entre humanas e sobrenaturais, admitem uma infinidade de variantes, que inscrevem-se no campo da performance, pois a presença de cada figura ou personagem instaura uma espécie de

pathos, que não necessariamente se relaciona de modo previsível com o enredo em curso. Desse modo, o Bumba-boi convida a pensar a dramaturgia como um acontecimento aberto, com múltiplas formas de entrar e sair, na medida em que se é captado/capturado por uma figura ou acontecimento. Ao mesmo tempo, o enredo opera no imaginário como um roteiro que sempre esteve e estará, independentemente de ser encenado.¹⁹

Além das metáforas para o imaginário, a dança no Bumba-boi propicia um material cinético-corporal rico e único que constitui matéria para a criação. Ademais, ela alimenta as dramaturgias do corpo-território que estamos buscando, permitindo um exercício essencial de “compreender que tipo de corpo se encontra em jogo” (Louppe, 2011, p. 78).

Então vamos explicar o que estamos chamando de poéticas do peso. É que, enquanto na dança clássica, o corpo foge do chão e nega a gravidade como realidade física e conceitual, e, para isso, cria uma série de tensões corporais que se estabelecem na edificação das forças musculares sobre a base de apoio reduzida, nas danças populares brasileiras ocorre uma projeção do corpo para baixo, acentuando o seu peso, de modo “enraizado”. Na corporeidade do Boi temos a alternância rítmica entre entregar e suspender o peso, e os segmentos corporais se movimentam mantendo uma projeção para baixo. Com isso, o corpo colhe do chão a força de reação que o impulsiona para cima, e assim sucessivamente. A corporeidade assume um tônus de resistência, resultando em um corpo que tem uma “presença” densa, cujo pulsar é a matriz cinética e imagética da dança, tanto enquanto iniciadora do movimento no corpo, como enquanto ação metafórica de resistir à morte.

O Bumba-meu-boi do Maranhão tem sido a principal referência corporal para a prática do grupo, o que inclui, além do dançar, também o tocar e o cantar. Nos laboratórios, cada figura ou personagem é corporificada por meio do seu “traço”, o que significa, mais do que padrões de movimento, a sua tonicidade, o seu tempo, as metáforas e as relações com outras figuras. As referências encontram similaridades com outras vertentes desse complexo cultural, por exemplo, a vara de vaqueiro do Bumba-boi do Maranhão tem um similar no Boi de Santa Cruz Cabrália, o Pau-de-formiga, com outros sentidos e desenvolvimentos.

Como explica Leda Maria Martins (2021, p. 86) sobre as culturas da diáspora africana no Brasil, “o gesto não é apenas narrativo ou descritivo, mas fundamentalmente performativo” e, portanto, “o que no corpo e na voz se repete é uma episteme” (Martins, 2021, p. 150).

Ao trabalhar com a referência do Bumba-Boi, assinalamos o peso na criação da poética, desde o trabalho imagético das raízes, na qualidade tônica que dá densidade aos movimentos, no “pulsar” do Boi, e até mesmo a manipulação dos objetos e adereços que também acentua a força da gravidade. Na práxis que temos criado para este processo de criação de dança, a sensação do peso é o que assinala esse fundoônico que marca os movimentos (Godard, 2007, p. 339). Justamente, o peso como matéria artística e poética do corpo emerge na história da dança no início do século vinte como uma linha de corte, trazendo novas possibilidades poéticas e dramáticas, cujos desdobramentos desaguarão na dança contemporânea.

O trabalho corporal de base referencia-se na pesquisa de Graziela Rodrigues (2018) sobre metáforas e corporeidades das danças populares brasileiras; investigamos a organização da estrutura física e dos movimentos das partes do corpo que ocorrem nas expressões: intensa relação com a terra, corpo-mastro, a pelve que move-se pela imagem do cóccix como um rabo, desenhando o infinito, os pés que têm raízes, amassam o barro e levantam poeira, mãos que penetram no espaço com densidade, o tronco que é estandarte e que se move por meio de um “pulso vertical”, por fim, a cabeça que é assentamento do sagrado, se projeta para o alto.

A criação do grupo está em processo. O resultado, até agora, reflete a busca por uma dança em diálogo com o território, não de modo mimético, com “passos” e “coreografias”, mas a partir de um jogo somático com os elementos presentes nessas expressões culturais, articulado por cada intérprete-criador a partir de seus traços únicos, já que “na dança contemporânea existe apenas uma verdadeira dança: a dança de cada um” (Louppe, 2012, p. 52). Cada integrante do grupo vem de distintos lugares geográficos e diferentes contextos culturais. No entanto, todos estão ligados às suas ancestralidades e, ao serem convidados a se mover com a rede de sentidos do universo do Boi, adentram o espaço ritual e respondem simbolicamente.

A pesquisa do grupo inscreve-se como coreopolítica, na medida em que evoca “a capacidade da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização” (Lepecki, 2011, p. 45). Assim, tensionar essas ausências dos grupos culturais e acordar essa memória latente/remanescente, seriam formas de atuar como resistência ao apagamento. O folguedo de Boi, além de referência principal para a criação, impacta-nos também como metáfora da própria força de vida e de resistência ao apagamento. A poética do peso emerge da vivência do corpo-território, a partir do contato dos dançarinos com uma rede de materialidades e sentidos criados por comunidades em distintos locais e temporalidades, e que refletem a luta pela permanência.

A abertura deste processo de criação ocorrerá na próxima edição do encontro Corpo, Poética e Ancestralidade, em dezembro de 2024, quando iremos realizar o I Encontro de Folguedos de Boi, em Santa Cruz Cabralia, em parceria com as secretarias de Cultura e a Secretaria de Educação daquele município. Esse é um exemplo da potência da extensão de criar dinâmicas na comunidade, pois uma iniciativa nossa foi abraçada pela Prefeitura Municipal, com a intenção de se tornar um evento anual permanente, reunindo os Folguedos de Boi da região. Então, a criação do grupo fomenta a interação de saberes tradicionais e das corporeidades dos jovens artistas em formação, para a criação de obras cênicas contemporâneas. Ao mesmo tempo, os grupos de Boi remanescentes na região são promovidos como programação cultural oficial do município.

Assim se delineia, no âmbito do Grupo de Dança da UFSB, o conceito de corpo-território, a partir da criação de uma *praxis* de investigação do gesto com base nas manifestações populares da região, e a promoção dos grupos culturais remanescentes, em encontro de saberes.

I Circuito de Leituras Dramáticas do CFAC

O projeto de extensão *I Circuito de Leituras Dramáticas do Centro de Formação em Artes e Comunicação CFAC*, vinculado à UFSB, aposta em um espaço que parte da comunidade para a construção de dramaturgias cujo trânsito de escrita percorre diferentes territórios geográficos da região e do corpo. Além de colocar a comunidade em contato com obras dramáticas por meio da apresen-

tação performática dos textos integrantes do circuito, o projeto também prevê um espaço de intercâmbio acerca dos temas e estéticas presentes em cada peça, tornando a comunidade uma espécie de coautora das obras nessa etapa dialógica que antecede a montagem das peças teatrais.

O projeto é um desdobramento de outro projeto de extensão, *Observatório de dramaturgia: práticas e vivências*, criado em 2019. Já no primeiro ano, o Observatório, em parceria com o projeto de pesquisa *Dramaturgia expandida: teorias e práticas*, promoveu dois eventos-chaves para a arte da escrita e as dramaturgias do corpo na cidade de Porto Seguro. O primeiro foi o Seminário *A escrita como espaço de experiência: modo expandido de práticas e vivências*, realizado em julho de 2019, no Centro de Cultura do município, que contou com a presença do escritor André Kondo para um intercâmbio sobre o viés experiencial da escrita expandida atrelada aos vários segmentos subjetivos e estéticos que conjugam experiências na área da prosa, da dramaturgia, da poesia, da escrita cinematográfica e das escrituras do corpo no tempo e no espaço. O segundo foi o *Colóquio Dramaturgias da Cena Negra no Brasil e na América Latina*, realizado em agosto de 2019, no Campus Sosígenes Costa, da UFSB. O evento recebeu o artista, pesquisador e prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre para um intercâmbio sobre a dança, o teatro e os processos dramatúrgicos que possuem a matriz afrobrasileira na cena contemporânea como protagonista de sua urdidura.

Esees dois encontros enraizaram o espaço dialógico e coletivo de escrita dramatúrgica no território e ainda propulsionaram a realização do *I e II Festival de Escrivências do Sul e Extremo Sul da Bahia*, além do componente curricular “Estudos sobre dramaturgias Expandidas” ter sido ministrado de forma aberta e *online*, durante a pandemia, o que garantiu, mesmo em contexto tão adverso, um espaço fértil de escrita de textos teatrais e performativos.

Ainda que o município desfrute de uma ampla projeção nacional em torno do turismo, infelizmente o valor cultural não está agregado a esse pacote turístico, muitas vezes, restrito a uma relação mercadológica dos turistas com o litoral e com o “espírito carnavalesco” pautado pelo tripé: praia, cerveja e axé. Paralelo a esse portfólio que nacionalmente sustenta a imagem do município enquanto atração (e que, respeitosamente, não deixa de ser estruturante para a economia local), é importante ressaltar que há, em Porto Seguro, coletivos artísticos e espaços culturais que vêm resis-

tindo à desvalorização dos potenciais da economia criativa da região em detrimento do que aparentemente é colocado como mais rentável, mas que favorece apenas às elites já estabelecidas na cidade.

O *I Circuito de Leituras Dramáticas do CFAC* foi concebido para inaugurar um espaço de experimentação no âmbito da criação dramaturgica junto ao *Observatório de dramaturgia*, pautado pelo caráter de um “observatório”, modalidade que confere maior amplitude experimental às práticas em torno da dramaturgia, do seu campo expandido, da observação do contexto local e da práxis criativa. A proposta efetiva o ideário de apresentar e ratificar a escrita como um espaço de partilhas em que a arte surge como uma alternativa de reconstrução dos sistemas ideológicos.

Os estudos sobre dramaturgia em torno da experiência e da alteridade como matrizes dos novos contextos artístico-pedagógicos ratificam o deslocamento necessário para que a arte deixe de ser apenas um instrumento e passe também a ser o fundamento do ensino-extensão, dentro de uma prerrogativa experiencial de sua genealogia. Nesse caso, os saberes construídos a partir de uma experiência artística vivenciada, tanto podem sensibilizar o estudante para as questões artísticas como também para as questões externas relacionadas à sua formação enquanto sujeito, além de propiciar espaços e labores permeáveis ao viés crítico que forma e reconstrói conceitos em torno da sociedade, da partilha do sensível e dos saberes construídos coletivamente.

Trabalhar com o campo expandido da dramaturgia junto à comunidade, atentando-se para o potencial do sensível como campo de conhecimento é o eixo norteador dessa proposta, além da inserção na cena emergente de expressões da cultura brasileira e latino-americana não hegemônicas. Esses princípios sistematizam as bases educacionais estabelecidas entre arte, vivência e convívio, instâncias que fundamentam a proposta do *Observatório de dramaturgia* e a realização do *I Circuito de Leituras Dramáticas do CFAC*, tanto na sua modalidade artística (tendo a leitura performática como forma de antecipar e coletivizar o processo de montagem) como na essência das suas práticas pedagógicas e de intervenção na esfera social (a partir das discussões coletivizadas em relação às questões suscitadas pelos textos teatrais que entram em circulação). Essa base experiencial e coletivizada da dramaturgia foi fundamentada por Augusto Boal junto ao modelo dos *Semi-*

nários de Dramaturgias, realizados na década de 50, no Teatro de Arena, em São Paulo. De acordo com o estudo de Paula Autran, intitulado *A aprendizagem da escrita teatral no Brasil: o seminário de dramaturgia do Teatro de Arena* (2016):

O Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena é o primeiro projeto de estudo e produção sistemática de uma dramaturgia nacional moderna brasileira. Fundado em 1958, “funcionou com regularidade semanal por aproximadamente dois anos, com interrupções”. Sua contribuição para uma mudança nos caminhos da modernização do teatro brasileiro é inestimável. Uma geração de dramaturgos com atuação no teatro, no cinema e na televisão foi influenciada pelos debates que ali ocorreram. Na forma de um encontro semanal de leitura e debate sobre textos dos jovens autores, o Seminário nasceu de uma evolução dos cursos de dramaturgia ministrados nos anos anteriores por Augusto Boal e mantém vínculos profundos com a prática artística, política e pedagógica das encenações produzidas no Teatro de Arena (Autran, 2016, p. 5).

O escopo prático e coletivo da escrita passam a ser concebidos no seu campo teórico-prático a partir da experiência com os Seminários de Dramaturgia, de Augusto Boal, o que, de certa forma, ganha maiores desdobramento junto aos processos de criação coletiva (década de 70/80) e aos processos colaborativos (década de 90). Esse princípio de coletivização da escrita foi estruturante na experiência de Boal e de muitos coletivos contemporâneos influenciados por ele.

O sentido geral da novidade histórica do Seminário de Dramaturgia se liga, assim, a um deslocamento da função e do trabalho da dramaturgia (a partir de sua conexão radical com a prática) e de uma inédita coletivização da escrita, experiência até então impensável na linha de modernização do teatro brasileiro, que se tornava hegemônica a partir do modelo de maior desenvolvimento empresarial do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). O texto e a cena nasciam interligados, sendo seu tema – e sua forma de representação – problematizados a um só tempo (Autran, 2016, p. 5).

Metodologicamente estruturado a partir da vertente teórico-prática, corpo-território também se torna o mote que estrutura esse projeto, além de uma abordagem da dramaturgia enquanto “espaço de experiência”, ou seja, uma perspectiva de atuação junto aos mecanismos, dispositivos e processos didático-criativos, que exploram a ressignificação da palavra, do corpo e do espaço, tendo como ponto de partida a diversidade subjetiva, textual e performática de suas fontes na região.

As sessões do *I Circuito de Leituras Dramáticas* contam com ações conjuntas que completam a natureza curricular e extensiva do encontro: 1) em cada sessão ocorre a leitura dramática, previamente ensaiada, proporcionando um espaço de trocas e vivências artísticas que resgatam a força dos eventos performáticos e a gênese coletiva; 2) após cada leitura dramática, ocorre o compartilhamento com a comunidade dos processos de escrita, dos temas abordados e das questões estético-culturais de cada obra, intermediado por um artista convidado. O desdobramento das discussões e apontamentos passam, então, a fazer parte do futuro processo de montagem das peças, lida enquanto “corpo-território” daqueles que se debruçaram sobre sua tessitura coletiva.

Das leituras dramáticas já realizadas, a peça *Ela me chama de Veno*, de autoria de Vinicius Santos, dramaturgiza o corpo-território das guerras particulares vividas pela comunidade LGBTQIA+ do Sul da Bahia, como estopim para que o protagonista desse monólogo percorra os espaços fraturados da memória em busca das raízes da violência e homofobia socialmente instauradas e que, muitas vezes, são enraizadas dentro dos próprios lares ou de suas fachadas. Já a peça *Maria vai com as outras*, de Ione Marias, dramaturgiza o luto coletivo de mães da cidade que perderam seus filhos em ocorrências e truculências envolvendo facções e policiais. Entre chás, praças e dores, a peça costura os fios da resistência, procurando formas de ecoar seus gritos, silêncios e as formas invisíveis que perpetuam o esquecimento. Na tessitura desse texto, a partilha e a presença dessas mães foram cruciais para o entendimento dessa desterritorialidade fragmentada que o corpo se torna após o luto. A leitura dramática aconteceu no Clube da Amizade, espaço cultural simbólico, por se tratar de um local de resistência fundado e gerido por mulheres há mais de 40 anos, em Porto Seguro/BA.

Considerações finais

Neste artigo, o paralelo entre o atraso na curricularização da extensão e a tardia inserção dos saberes do campo das artes na educação evidencia a resistência à integração de saberes e práticas na universidade. Isso reflete, por um lado, a persistente dicotomia arcaica entre arte/técnica e arte/conhecimento, presente em diversos períodos históricos, e, por outro, a barreira conceitual que exclui os saberes fundamentados na oralidade, como nos relembra José Jorge de Carvalho (2020).

Na encruzilhada desse histórico, destacamos os projetos de extensão do campo das artes, realizados e em processo, que têm se revelado um lugar de potência, tanto no sentido da curricularização quanto de expansão desterritorial e epistêmica da universidade.

Os projetos que se concentram nas artes da presença, em que o conceito de corpo-território torna-se especialmente potente e pulsante, na medida em que o trabalho do corpo em cena e sua práxis sensível promovem a presença redobrada (Fabião, 2010) são uma forma de ampliar a presença, de si e do outro, no território, ao mesmo tempo em conexão com a ancestralidade. Ao perscrutar suas dramaturgias, o próprio corpo torna-se depositário e vetor de conhecimento, conectando mananciais de saberes das manifestações populares e da memória comunitária que atuam em rede e potencializam as existências. Nesse sentido, esses projetos têm se revelado como uma forma de resistir ao desaparecimento perpetrado pelas políticas locais de gentrificação.

Alguns desafios no processo de curricularização das artes, indubitavelmente extensivas e intensivas, ainda são notórios. O *Encontro de Saberes* na Universidade Federal do Sul da Bahia, que preconiza a extensão como eixo protagonista de sua base curricular, mesmo com a destacada potência compartilhada, que impacta no percurso formativo, encontra limites orçamentários para tornar o projeto uma prática cotidiana na esfera curricular. Ou seja, ao mesmo tempo que a nova legislação conclama uma reunião nacional para refletir sobre as melhores formas de curricularizar essas experiências, aquelas que já são curricularizadas não conseguem manter um caráter periódico tal qual o exercício do protagonismo requer. Reconhece-se a importância das maestrias populares na decolonização dos currículos e dos saberes, mas ainda são exceções às frestas orçamentárias capazes de institucionalizar os mestres do saber enquanto professores/mediadores desse elo entre comunidade acadêmica e não acadêmica.

Considerando o atual desafio de curricularização, a encruzilhada arte e extensão que articula o conceito de corpo-território revela-se especialmente promissora, ainda mais à luz de outras experiências anteriores. Cabe lembrar a contribuição da Mestre Raquel Trindade²⁰ na UNICAMP, entre os anos 1987 e os anos 2000, principalmente para os cursos de teatro e dança, com o projeto de extensão denominado Urucungos, Puítas e Quijengues, que existe até hoje, voltado para as corpo-

reidades afrocentradas, que teve um papel fundamental na formação profissional dos egressos da universidade, e também serviu como efetiva porta de entrada para pessoas negras, o que, à época, era extremamente raro.

Os projetos de extensão aqui apresentados reforçam o papel da universidade em dialogar com a memória coletiva, promover o encontro de saberes, fomentar o pensamento crítico e pluriepistêmico, além de estimular a educação emancipatória. Dessa forma, o conceito de corpo-território funciona como uma chave para pensar a arte como rede extensiva e a extensão como uma via estruturante da decolonialidade na composição dos currículos.

REFERÊNCIAS

AUTRAN, Paula. **A aprendizagem da escrita teatral no Brasil**: o seminário de dramaturgia do teatro de arena. Réplica: Coimbra, 2016.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRASIL. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Fundamental, 1996.

BRASIL. **Resolução CNE/CEB nº 2, de 30 de janeiro de 2012**. Dispõe sobre as Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 30 jan 2012.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: arte. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Fundamental, 1998.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Coleção Teoria Teatral Latino Americana. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CARVALHO, José Jorge de. O Encontro de saberes nas artes e as epistemologias do cosmos vivo. In: TUGNY, Rosângela Pereira de; GONÇALVES, Gustavo (orgs.). **Universidade popular e encontro de saberes**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2020.

CRUZ HERNÁNDEZ, Delmy Tania. Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. **Solar**, v. 12, n. 1, p. 35-46, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, v. 10, n. 3, p. 321-326, 2010.

FORPROEX. **Fórum de Pró-reitores de Extensão das Instituições Públicas de Educação Superior Brasileiras**: política nacional de extensão universitária. Manaus: FORPROEX, 2012.

FORPROEX. **I Encontro Nacional de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas**

Brasileiras: conceito de extensão, institucionalização e financiamento. Brasília, 1987. Disponível em: <http://www.renex.org.br/documentos/Encontro-Nacional/1987-I-Encontro-Nacional-do-FORPROEX.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2024.

FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS. **Plano nacional de extensão universitária**. (Coleção Extensão Universitária; v. 1). Ilhéus: Editus, 2001.

GODARD, Hubert. El gesto y su percepción. **Estudis Escènics**, n. 32, p. 335-343, 2007.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão. **Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil**. São Luís: Iphan, 2011.

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, 2011.

LIMA, Elias Lopes de. A corporeidade como um recurso metodológico da geograficidade. **Revista de Geografia**. v. 5, PPGeo/UFGF, 2015.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Lara. **Danças no jogo da construção poética**. Natal: Editora da UFRN, 2017.

MARTINS, Leda M. **Performances do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade:** dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2004.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-pesquisador-intérprete**. 3. ed. Salvador: Solisluna, 2018.

SANTOS, Antonio Bispo dos. Colonização, quilombo: modos e significações. Brasília: Ayó, 2015.

SANTOS, Boaventura S.; MENEZES, Maria P. (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

TUGNY, Rosângela Pereira de; GONÇALVES, Gustavo (orgs.) **Universidade popular e encontro de saberes**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2020.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA. **Carta de fundação e estatuto**. Porto Seguro; Teixeira de Freitas; Itabuna, 2013. Disponível em: <https://ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2015/06/Carta-e-Estatuto.pdf>. Acesso em 30 jun. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA. **Plano Orientador da UFSB**. Porto Seguro; Teixeira de Freitas; Itabuna, 2014. Disponível em: <https://ufsb.edu.br/wp-content/uploads/2015/05/Plano-Orientador-UFSB-Final1.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL DA BAHIA. **Resolução n. 14/2021**. Salvador, 2021. Disponível em: https://ufsb.edu.br/images/Resoluc%CC%A7a%CC%83o_n%C2%BA_14-Dispo%CC%83e_sobre_as_normas_que_regulamentam_as_Atividades_de_Extensa%CC%83o.pdf. Acesso em: 30 jun. 2024.

NOTAS

1 As artes da presença se referem às artes cuja a presença, ou seja, o encontro entre artista e público se torna a via estruturante da obra e também agencia a sua efetividade. A experiência desse espectro convival é que demarca o aspecto vivo da presencialidade compartilhada, assim como acontece no teatro, na dança, no circo, na performance *etc.* Ainda que haja experiências que têm expandido a noção de presencialidade, aqui, referimo-nos às que a arte do encontro efetiva sua fenomenologia.

2 Importante pontuar que, na nova organização curricular das Diretrizes Curriculares da Educação Básica, promulgada em 2012, houve um recuo e a Arte foi inserida na área de Linguagens, o que diluiu a sua conquista enquanto área de conhecimento: “Resolução nº 2, de 30 de janeiro 2012 - Parágrafo único. Em termos operacionais, os componentes curriculares obrigatórios decorrentes da LDB que integram as áreas de conhecimento são os referentes a: I - Linguagens: a) Língua Portuguesa; b) Língua Materna, para populações indígenas; c) Língua Estrangeira moderna; d) Arte, em suas diferentes linguagens: cênicas, plásticas e, obrigatoriamente, a musical; e) Educação Física” (Brasil, 2012). Houve ainda recuos no período de 2018 e 2022, momento em que o Brasil enfrentou um grave hiato político de combate ideológico em relação ao ensino, às práticas e à pertinência das Artes no cenário educacional e social. Atualmente, o Projeto de Lei 5983/23, em fase conclusiva, tem como prerrogativa a exigência e a garantia de que as instituições ofereçam, no ciclo da educação básica, os espaços adequados que garantam o pleno desenvolvimento e aplicação das aulas de Arte, bem como a ratificação de sua obrigatoriedade no currículo da educação básica.

3 Referimo-nos à insuficiência de recursos diretamente aplicados para garantir essa indissociabilidade, já que, na prática docente, em especial a área de artes, os encargos e custeios da extensão recaem sobre as próprias coordenações dos projetos, quando muito, contemplados apenas com a disponibilização de bolsistas.

4 Importante contrapor salientando que há vários projetos de arte/extensão com impactos significativos em seus nichos de inserção espalhados pelo Brasil. Porém, conforme demonstrado nos eventos de discussão sobre a curricularização da extensão nos cursos superiores em artes, realizados em 2022 e 2023, o grande desafio apontado é a falta de políticas de fomento para que a extensão possa, de fato, ocupar o lugar protagonista impelido, em detrimento dos projetos que não conseguem uma viabilidade duradoura para sua manutenção.

5 Essa nomenclatura “oficial” é contestada pelos habitantes do território, que a substituem por “Costa da Invasão”, muito mais propícia e contextual devido aos violentos processos coloniais estabelecidos na região.

6 A subdivisão dos Territórios de Identidade na Bahia pode ser consultada pelo link: <http://www.conselhodecultura.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=35>.

7 O curso Bacharelado Artes do Corpo em Cena iniciou as suas atividades em 2018 e foi reconhecido pelo MEC em 2023.

8 Na Universidade Federal do Sul da Bahia, o ementário dos cursos é constituído por “Componentes Curriculares” e não “Disciplinas”.

9 A matriz curricular do completa do curso Bacharelado Artes do Corpo em cena pode ser acessada pelo link: <https://ufsb.edu.br/cfartes/graduacao/acec>.

10 Além do Curso de Graduação Bacharelado Artes do Corpo em Cena, o Centro de Formação em Artes e Comunicação possui o Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias, o Curso de Graduação Som Imagem e Movimento, o Curso de Graduação em Jornalismo, o Curso de Especialização em Dramaturgias Expandidas do Corpo e dos Saberes Populares, o Curso de Especialização em Pedagogias das Artes: linguagens artísticas e ação cultural e o Curso de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Artes PPGArtes.

11 O Encontro de Saberes nasce vinculado ao Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia da Inclusão (INCTI), filiado ao Ministério da Ciência e Tecnologia, cuja projeção foi coordenada por José Jorge de Carvalho, que promoveu, desde 2010, os Encontros de Saberes em cursos de graduação e de pós-graduação. A partir de então, os Encontros de Saberes se expandiram para universidades brasileiras e no exterior.

12 No Centro de Formação em Artes e Comunicação, os ateliês ultrapassam o extrato conteudista, já que cada modalidade de ateliê – ateliê em arte e comunidades; ateliê em arte e memória; ateliê em corpos, tempos, espaços; ateliê em encontro de saberes – institui espaços criativos em que as artes tangenciam espaços de convivências com as comunidades, os trabalhos de memória, os corpos-espaços-tempos e os saberes tradicionais. Nos ateliês, os estudantes se envolvem em projetos artísticos de seu interesse, intermediados pelas maestrias.

NOTAS

13 Mestra Japira Pataxó é educadora, zeladora dos saberes tradicionais e liderança pataxó, pajé da aldeia Novos Guerreiros, localizada entre Porto Seguro e Santa Cruz Cabrália – Bahia. Recebeu título de doutora por notório saber pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Japira é autora de *Saberes das terras Pataxó: da beira mar à mata atlântica*, em que descreve 131 plantas medicinais de cinco grandes biomas: o quintal, a capoeira, a mata atlântica, a restinga e o brejo. O livro transmite seus conhecimentos medicinais imersos em sua biografia de vida, nos saberes cosmológicos e poéticos pataxó.

14 Mestre Tião Carvalho é músico, compositor, educador e mestre de Bumba-meu-Boi, tambor de crioula e diversas tradições culturais do Maranhão. É responsável por criar a comunidade de manifestações culturais tradicionais maranhenses em São Paulo, no Morro do Querosene.

15 [INSERIR NOTA]

16 O Grupo de Dança da UFSB foi fundado em 20 de Setembro de 2023, vinculado ao Centro de Formação em Artes e Comunicação da UFSB. O projeto contou inicialmente com dezoito participantes, além de uma estudante bolsista (Apoio FAEX).

17 A região compreende Porto Seguro, com as localidades de Trancoso e Caraíva, os municípios de Santa Cruz Cabrália, Belmonte e Eunápolis, entre outros.

18 “A estrutura de apresentação das manifestações culturais relacionadas ao boi em todo o Brasil inclui um boi-artefato feito de algum tipo de madeira, conforme a região, com chifres e cobertura de pano, animado por um miolo que lhe empresta movimentos, enquanto o folguedo é executado com música, dança e dramatização. Há diversidade de enredos de acordo com o local, sendo uns mais simplórios e outros assumindo maior complexidade na composição das personagens e no desenrolar da trama que gira em torno da morte e ressurreição do boi” (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2011, p. 21).

19 Muitos grupos já não encenam o Auto do Boi; outros nunca chegaram a encená-lo propriamente, embora os personagens principais da trama frequentemente estejam presentes na brincadeira. Em alguns casos, as falas são reduzidas ao mínimo, limitando-se a frases-chave que “dão as deixas” ou sugerem determinadas ações, como se todos já soubessem o que aconteceu e o que está por acontecer.

20 Raquel Trindade (1936-2018) foi artista-plástica, coreógrafa, escritora, ensaísta, e terapeuta ocupacional, fundou o Teatro Popular Solano Trindade, no Embu, SP. Filha do poeta, ator e militante do movimento negro Solano Trindade.