

The background features three large, stylized letters: a 'C' at the top, a 'D' at the bottom, and an 'S' in the middle. These letters are filled with a light beige color and have a thin black outline. They are arranged in a way that they overlap each other and the text.

CORPOS QUE DANÇAM

COORDENAÇÃO
CRISTIANE PIMENTEL NEDER
TERESA NORTON DIAS

Corpos que Dançam

N.PC-UMa | GPELBA- UEMG | 2025

1ª edição: abril 2025

Propriedade

Universidade da Madeira (UMa)

Câmara Municipal do Funchal | Teatro Municipal Baltazar Dias

Endereço

Caminho da Penteadá, 9020-105 Funchal-Madeira-Portugal

ISBN: 978-989-9230-04-0

Capa: Gabinete de Comunicação e Marketing | Universidade da Madeira

Impressão: FIG - INDÚSTRIAS GRÁFICAS, SA

Depósito Legal N.º 545993/25

Corpos que Dançam

*Com a dedicação de Todxs
foi possível transformar a vontade
em realidade.*

COORDENAÇÃO¹

Cristiane Pimentel NEDER² | UEMG | GPELBA

Teresa NORTON DIAS | UMa | CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST

COMISSÃO EDITORIAL

Membros que integraram as Comissões Editoriais das edições de *Corpos que Dançam* em e-book (2022, 2023 e 2024)

André MEYER | UFRJ – Brasil

António LAGINHA | CLEPUL – Portugal

Carlos TEJO | UVigo – Espanha

Carlos VALENTE | UMa – CIERL

Cláudia Marisa OLIVEIRA | ESMAE – Portugal

Eduarda Neves (ESAP – Portugal)

Fernanda Carlos BORGES | Escola da Tenda – Brasil

Giselle RUZANY | Gestalt Dance, LPC – EUA

Helena KATZ | PUC/SP – Brasil

Mônica Medeiros RIBEIRO | UFMG – Brasil

Pedro Sena NUNES | CLEPUL e Associação Vo'Arte – Portugal

Sandra Meyer NUNES | UDESC – Brasil

Tales FREY | Cia.Excessos | CEHUM – UM – Portugal

REVISÃO DE TEXTOS

Andreia NASCIMENTO | UMa

Guida MENDES | UMa-CIE

Teresa NORTON DIAS | UMa / CRIA-NOVA FCSH / IN2PAST

¹ Nota da Coordenação: Os textos e as imagens que integram este volume são da inteira responsabilidade de cada um(a) do(a)s autore(a)s.

² Pesquisadora Produtividade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-PQ).

ÍNDICE

Prefácio	
Cristiane Pimentel NEDER & Teresa NORTON DIAS	11
1.	
Notas sobre pesquisa acadêmica em Dança	
Mônica Medeiros RIBEIRO & Cássio Viana HISSA.....	17
Dramaturgia do Corpo ou a Existência de Mundos Mágicos	
Cláudia MARISA.....	35
Notas sobre Dança e Escultura	
João GONÇALVES.....	51
2.	
Memórias e lutas da Dança no contexto escolar brasileiro: um caminho sinuoso a percorrer	
Alexandra NORONHA & Fernando Luiz ZANETTI	73
Olhares para a dança na prática pedagógica com crianças: o que e porque fazemos?	
Patricia Taborda GALVÃO & Daiana CAMARGO	95
Corpos que traduzem dança e recursos multimídia: um estudo de caso da interpretação para Libras da música <i>Se ela dança eu danço</i>	
Juliana dos Santos PINTO & Saionara Figueiredo SANTOS	107
Danças em Pandemia: uma experiência performada	
Sandra MEYER.....	124
A arte da Dança e seu contexto profissional	
Ana Lúcia TRINDADE & Patrícia MANGAN.....	142
Relações entre a dança e o processo de envelhecimento ativo da pessoa idosa	
Patricia Chavarelli Vilela da SILVA	167
Gestalt Projects. Dance as Embodied Movement Research within the polyvagal theory, art-based research, and Gestalt Therapy context	
Giselle RUZANY	186
3.	
A Dança Relacional: Falar de Dança ou das Dinâmicas Cinéticas e Afetivas de um Corpo em Movimento?	
Isabel FIGUEIRA.....	209

Espaço Nomádico do Corpo, Doxologia e Harmonia da Dança André VERÍSSIMO & Angélica SCHIFFLECHNER	226
Preparing the Ground for Aesthetic <i>Bildung</i> Through Improvisational Dance – A Bodily Phenomenological Perspective Anja KRAUS & Ebba THEORELL.....	244
Initiating Aesthetic Learning: A Study on Practicing Dance (Again) Anja KRAUS, Eeva ANTTILA & Teresa NORTON DIAS	257
Ativismo do Corpo Gordo na Dança: Entrevista com Rafaela Machado e Jussara Belchior Marta Corrêa MACHADO	274
4.	
Danzas apotropaicas. La agencia de lo intangible Carmen Lage VELOSO	289
Hélio Oiticica: Dança e Parangolé Zaratustra, um bem-aventurado leviano Irma CAPUTO	308
Corpo em performance e ritual: um emaranhado de significações nas festividades de Bois de Minas Gerais Laura PRONSATO.....	332
A dialética do processo de ressignificação cultural do Semba no cotidiano de Uberlândia Gerson de SOUSA & Marilene Aparecida BORGES	351
Combates de Mouros e Cristãos ou Danças dos Mouros (Mouriscas) em Portugal António LAGINHA	371
5.	
<i>The Whole Story</i> (2023). Ucrânia - Dança e Resistência Cristiane Pimentel NEDER	411
Há um espaço para Saramago em Bausch Teresa NORTON DIAS	423
6.	
Sobre el Cuerpo y la Performance Carlos Tejo VELOSO	433
Treze tópicos sobre insubordinações na minha prática: da arte ao vivo às suas múltiplas consumações Tales FREY	443

EDITORIAL

Implementar e desenvolver a área das 'Artes Performativas' numa Universidade é o desejo de todos e todas que dedicam a sua vida, não só à prática performativa, mas também ao seu estudo, com vontade de ajudar a criar massa crítica que equacione, de forma sistemática e sustentada, métodos e pensamento durante séculos instituídos.

Abrimos três chamadas de contribuições, a que responderam investigadores(as) de áreas diversas, fazendo convergir os seus contributos interdisciplinares, em aspetos comuns e importantes para a comunidade que trabalha e estuda Dança. A estas contribuições juntámos textos de membros da Comissão Editorial, que generosamente aceitaram integrar este projeto de forma ativa e participada. Demos os primeiros passos e agora, volvidos três anos de trabalho, reunimos nesta edição em papel um texto de cada autor(a) participante já que os três e-books publicados entre 2022 e 2024 integram um número alargado de textos que tornariam demasiado volumosa esta publicação.

É com gosto que publicamos, na Universidade da Madeira/Portugal, em parceria com a Universidade do Estado de Minas Gerais/Brasil e o apoio da Câmara Municipal do Funchal, uma compilação de textos que espelham a posição crítica do(a) investigador(a) sobre o tema da Dança e as problemáticas que envolvem quem pratica. A todos e todas que nela aceitaram participar, o nosso muito obrigada.

Cristiane Pimentel Neder & Teresa Norton Dias (Coord.)

EDITORIAL

Implementing and developing the field of 'Performing Arts' within a university is the aspiration of all those who dedicate their lives not only to performative practice but also to its study, with the desire to help create a critical mass that systematically and sustainably questions methods and thinking that have been established for centuries.

We launched three calls for contributions, to which researchers from various fields responded, bringing together their interdisciplinary insights on shared and significant aspects for the community that studies and works in Dance. Alongside these contributions, we have included texts from members of the Editorial Committee, who generously agreed to take an active and engaged part in this project. We took the first steps, and now, after three years of work, we present in this printed edition one text from each participating author, as the three e-books published between 2022 and 2024 include a wide range of texts that would have made this publication excessively voluminous.

It is with great pleasure that we publish, at the University of Madeira/Portugal, in partnership with the University of the State of Minas Gerais/Brazil and with the support of the Funchal City Council, a compilation of texts that reflect the critical perspective of researchers on the subject of Dance and the challenges faced by practitioners. To all those who accepted the invitation to take part, we extend our sincere gratitude.

Cristiane Pimentel Neder & Teresa Norton Dias (Coord.)

PREFÁCIO

A Dança, enquanto expressão artística e cultural, transcende fronteiras geográficas, temporais e disciplinares. Este livro reúne uma multiplicidade de vozes e perspectivas que refletem sobre as diversas dimensões da Dança como arte, como prática pedagógica, como ferramenta de resistência e como manifestação de identidades e culturas. Cada parte convida o(a) leitor(a) a mergulhar em reflexões profundas e interdisciplinares, explorando as variáveis da investigação acadêmica e das experiências práticas e performativas que moldam o universo da Dança.

Na primeira parte, são abordadas questões fundamentais com contribuições que exploram a dramaturgia do corpo, as interseções entre Dança e escultura e a criação de mundos mágicos que emergem do movimento. Estas reflexões iniciais estabelecem um diálogo entre teoria e prática, abrindo caminho para discussões sobre a Dança como linguagem artística e campo de investigação. A segunda parte, dedica-se ao contexto educacional e social, destacando memórias, lutas e desafios. Aqui, os autores e autoras discutem a Dança na escola, a sua prática pedagógica com crianças, a interseção com música e a tradução para Língua Brasileira de Sinais (*Libras*), além de necessárias adaptações em tempos de pandemia. São, também, exploradas as relações entre Dança e envelhecimento ativo, bem como a inserção dos profissionais da Dança no mercado de trabalho, evidenciando o potencial transformador desta arte, tanto a nível pessoal, como coletivo. Na terceira parte, aprofundam-se as dinâmicas cinéticas e afetivas do corpo em movimento, trazendo reflexões sobre a dança relacional, o espaço nômade do corpo e a harmonia que emerge da sua prática. A inclusão de perspectivas fenomenológicas e estudos sobre o ativismo do corpo gordo ampliam o debate, evidenciando a Dança como um espaço de diversidade e inclusão. A quarta parte, analisa esta manifestação artística como manifestação cultural e ritualística, com estudos que exploram as suas dimensões simbólicas e performativas. Desde as danças apotropaicas às festividades tradicionais dos Bois de Minas Gerais, passando pelas ressignificações culturais do Samba e pelas Danças Mouriscas em Portugal, esta secção revela a Dança como um fenómeno profundamente enraizado nas tradições e identidades coletivas. Na quinta parte, o livro convida à reflexão sobre a Dança enquanto forma de resistência e expressão política, com destaque para a experiência ucraniana e para as ligações entre a obra de José Saramago e o trabalho coreográfico de Pina Bausch. Estas contribuições reforçam o papel da Dança como instrumento de reflexão crítica e compromisso social. Por fim, a sexta parte encerra a obra com reflexões sobre o corpo e a *performance*, abordando temas como a insubordinação na prática artística e as múltiplas formas de consumação da arte ao vivo. Estas discussões convidam o leitor e a leitora a repensar os limites e possibilidades da Dança como uma expressão viva e dinâmica.

Este livro é, portanto, uma celebração da Dança nas suas múltiplas vertentes. Cada parte oferece uma janela para um universo de possibilidades, incentivando a exploração, o questionamento e o encantamento desta arte, que através do movimento nos liga ao mundo e a nós mesmos. A coordenação desta obra deseja que estas páginas inspirem novas reflexões, diálogos e práticas, contribuindo para o fortalecimento da Dança enquanto campo de conhecimento e expressão humana.

Cristiane Pimentel Neder & Teresa Norton Dias (Coord.)

PREFACE

Dance, as an artistic and cultural expression, transcends geographical, temporal, and disciplinary boundaries. This book brings together a multitude of voices and perspectives that reflect on the various dimensions of Dance as an art form, as a pedagogical practice, as a tool for resistance, and as a manifestation of identities and cultures. Each section invites the reader to dive into deep and interdisciplinary reflections, exploring the variables of academic research and practical, performative experiences that shape the world of Dance.

In the first section, fundamental issues are addressed through contributions that explore the dramaturgy of the body, the intersections between Dance and sculpture, and the creation of magical worlds that emerge from movement. These initial reflections establish a dialogue between theory and practice, paving the way for discussions on Dance as an artistic language and a field of research. The second section is dedicated to the educational and social context, highlighting memories, struggles, and challenges. Here, the authors discuss Dance in schools, its pedagogical practice with children, its intersection with music, and its translation into Brazilian Sign Language (*Libras*), as well as the necessary adaptations during the pandemic. Relations between Dance and active ageing are also explored, as well as the integration of Dance professionals into the job market, emphasising the transformative potential of this art form, both on a personal and collective level. In the third section, the kinetic and emotional dynamics of the body in motion are explored in greater depth, bringing reflections on relational dance, the nomadic space of the body, and the harmony that emerges from its practice. The inclusion of phenomenological perspectives and studies on fat activism expands the debate, highlighting Dance as a space of diversity and inclusion. The fourth section analyses this artistic manifestation as a cultural and ritualistic practice, with studies that explore its symbolic and performative dimensions. From apotropaic dances to the traditional festivals of the "Boi" in Minas Gerais, through the cultural reinterpretations of Semba and the Moorish dances in Portugal, this section reveals Dance as a phenomenon deeply rooted in traditions and collective identities. In the fifth section, the book invites reflection on Dance as a form of resistance and political expression, highlighting the Ukrainian experience and the connections between the works of José Saramago and the choreographic work of Pina Bausch. These contributions reinforce the role of Dance as an instrument of critical reflection and social commitment. Finally, the sixth section concludes the work with reflections on the body and performance, addressing themes such as insubordination in artistic practice and the various forms of live art consumption. These discussions invite the reader to rethink the boundaries and possibilities of Dance as a living and dynamic expression.

This book is, therefore, a celebration of Dance in its many facets. Each section offers a window into a world of possibilities, encouraging exploration, questioning, and enchantment with this art form, which through movement connects us to the world and to ourselves. The coordination of this work hopes that these pages inspire new reflections, dialogues, and practices, contributing to the strengthening of Dance as a field of knowledge and human expression.

Cristiane Pimentel Neder & Teresa Norton Dias (Coord.)

1.

Notas sobre pesquisa acadêmica em Dança

Mônica Medeiros RIBEIRO
monicaribeiro@yahoo.com

&

Cássio Viana HISSA
cassioevhissa@gmail.com

Sala de ensaio, laboratório de pesquisa artística acadêmica, sala de estudos, bibliotecas, videotecas, a própria casa, acervos, atelier, espaços públicos são lugares de construção de conhecimentos e saberes em/sobre dança³. Com outras configurações, outros modos de sistematização e também, de apresentação de resultados, artistas da dança elaboram suas obras por meio da experimentação que encaminha pensamentos sobre dança, dissolvendo limites abissais que pretendem definir, e mais, distinguir, por exemplo, teoria e prática.⁴

Comentário A. Como distinguir teoria e prática ou, noutros termos, como conceber teoria e prática como universos apartados? Poderá haver algo mais prático do que uma ótima teoria? Será preciso sempre enfatizar que a teoria é originária do mundo que lhe diz respeito? Ainda: como conceber uma prática distante da teoria? O que precisa ser discutido é o que separa a teoria de um modelo teórico para fins analíticos. Uma teoria, tal como pensamos, é um apurado exercício teórico originário do mundo sob leitura. Ela nos serve para pensar o mundo em processo permanente de transformação. Por sua vez, os modelos teóricos não têm a flexibilidade dos exercícios teóricos e uma leitura crítica dos mesmos pode ser encontrada na obra de Ítalo Calvino (1990a).

Experimentação artística implica, entre outros, o exercício flexível da improvisação como meio singular de elaboração de conhecimentos e saberes artísticos. Tal flexibilidade acolhe imprevistos, desvios, erros, qualifica trajetórias

³ Lucia Gouvêa Pimentel (2015), Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, discorre sobre as diferenças entre a pesquisa em arte e a pesquisa sobre arte a partir de Sandra Rey (1996). De modo sucinto, podemos dizer que o objeto da pesquisa em arte refere-se ao processo de criação em que o próprio pesquisador atua e a pesquisa sobre arte se dá quando o objeto artístico já existe e cabe ao pesquisador construir reflexões - histórica, crítica e teórica - a partir dele.

⁴ No Brasil, Minas Gerais, citamos o trabalho das artistas Dudude, Thembí Rosa, Margô Assis, que se destacam pela continuidade de suas pesquisas sobre improvisação, arquivo de dança, a relação arte e tecnologias. Para mais informações sugere-se a visita aos sites *Coisas de DUDUDE*, Thembí Rosa e *marginô assis*.

singulares e, desse modo, possibilita releituras de procedimentos, técnicas, sistematizações, essas, familiares ao ambiente da pesquisa na universidade.

A apreensão dos modos de pesquisa/experimentação em dança - que ocorrem nos mais diversos lugares de criação artística - pode somar-se aos procedimentos acadêmicos de pesquisa, podendo contribuir, assim, para a descolonização epistemológica da pesquisa nas universidades. Importa incorporar os saberes da exterioridade acadêmica, sem repetir ações de exclusão, mas seguindo os rastros do pensamento e proposições descoloniais - pensamento de fronteira -, como nos ensina Mignolo (2008). Trata-se de praticar uma *pesquisa de fronteira*, na qual os procedimentos de experimentação artística, exercidos fora do ambiente universitário - considerados, pela ciência moderna, como inferiores (Hissa & Ribeiro, 2017) -, possam ser apreendidos pela pesquisa acadêmica, adensando teorias, criando e compartilhando reflexões sobre dança e possibilitando novas leituras - como atos de criação - de metodologias trabalhadas, primordialmente, nas humanidades. Leitura como reescrita (Hissa, 2013).

Entretanto, este texto não trata diretamente desses modos de experimentação praticados fora da academia. Inspirados pela liberdade intrínseca aos mesmos somada ao reconhecimento de sua importância na construção de conhecimentos via pesquisa acadêmica, compartilhamos algumas reflexões sobre noções de pesquisa com o objetivo de realizar uma releitura de alguns termos do léxico da pesquisa acadêmica. Sem qualquer pretensão de esgotar a diversidade de abordagens e questões inerentes a esse exercício de releitura, o fazemos atravessados pela liberdade da experimentação percebida nos processos de construção de conhecimento em dança, que se dão fora da universidade. Por meio de breves notas⁵, abordamos questões relacionadas ao ato de pensar a pesquisa, à pesquisa como criação, à experiência dos sujeitos da pesquisa em dança, à construção de perguntas de pesquisa, ao estudo, imaginação, leitura e escrita na pesquisa acadêmica.

Optamos pela reflexão escrita que, enquanto tal, se configura, também, como espaço de criação, sempre inacabado. Do modo como foi pensado, o presente espaço é, propositalmente, aberto às interpretações e críticas - contribuições do leitor que, enquanto lê, constrói ou reescreve o texto a partir de afinidades e fricções.

Nota 01 - Pensar a pesquisa

Ação processual, afetiva e lacunar, pensar demanda cultivo - que advém de exercício atento e continuado do sujeito. Pensar a pesquisa em dança demanda

⁵ O exercício de escrever notas acerca da pesquisa em dança é inspirado no livro *Entrenotas: compreensões de pesquisa* (2013), de Cássio Eduardo Viana Hissa. Consideramos que o breve texto contido em uma nota reflexiva pode desdobrar-se em pensamentos nossos e do leitor, dado o espaço vazio que deixa para ser preenchido.

imersão no estudo ininterrupto, na abertura para o mundo e para o que ele nos indaga. Escuta atenta e sensível - afetiva. A referida atenção não é aquela da concentração excludente. Trata-se de uma atenção descentrada, que pode nos levar a perceber *outros possíveis* que margeiam conhecimentos acadêmicos. Esses outros se referem não apenas à singularidade das escolhas de temas e recortes de pesquisa - alicerçadas nas trajetórias de vida dos sujeitos de pesquisa. Eles se referem, também, à possibilidade de reinvenção de procedimentos metodológicos, ao uso de abordagens teóricas quase sempre tomadas como originárias de outros campos e espaços de conhecimento, à consideração do pensamento e da cena de artistas como reflexão teórica sobre dança, entre outros, na elaboração da pesquisa no campo das artes/dança.

Comentário B. Será necessário discutir, brevemente, pertencimentos e propriedades; e, neste caso, os que dizem respeito às abordagens teóricas, suas origens e suas adequações aos campos do conhecimento. Há abordagens teóricas e pensamentos originários de determinado território do conhecimento, mas que se adaptam com delicadeza a outros territórios; com tanta delicadeza que nem se sabe de onde vieram. Quando isso se dá - e há diversos exemplos que poderiam aqui ser trabalhados -, como afirmar que pertencem aos campos de origem? No conhecimento não há propriedades e, tampouco, pertencimento. Neste caso, o que há são construções teóricas bem elaboradas, mal elaboradas, ultrapassadas, assim como migrações bem-sucedidas, inconvenientes ou forçadas. A liberdade do trânsito, aqui também, deverá ou deveria imperar. O pensamento, por natureza, é expressão de trânsito livre.

Ainda, que o pensamento seja, comumente, associado exclusivamente à razão - que se confunde com a racionalidade científica -, é preciso ressaltar que pensamento é também constituído de sentimentos, uma vez que, ao refletir sobre algo, necessariamente, atuamos também emocionalmente. John Dewey (1959) reforça essa imbricação entre razão e emoção no ato de pensar, quando afirma que o pensamento reflexivo envolve “[...] um estado de dúvida, hesitação, perplexidade, dificuldade mental [...]” (Dewey, 1959, p. 22). Segundo Dewey, os aspectos afetivos presentes no ato de pensar - hesitação, perplexidade, dúvida - são mobilizadores da ação de pesquisa. Assim, essa levaria a encaminhamentos da perplexidade, da dúvida rumo a desdobramentos reflexivos, que promovem respostas provisórias que, ao invés de resolver, criam mais e mais perplexidade.

À medida que Dewey considera a presença de aspectos afetivos no ato de pensar, ele afirma que a base do pensar reflexivo está no raciocínio. Ora, é preciso considerar que a razão e a emoção são processos corporais imbricados (Damásio, 2006). Desse modo, os sentidos, os saberes do corpo, as emoções sentidas, somados à capacidade

de imaginação e de criação fazem parte da operação do pensamento reflexivo. A qualidade reflexiva do pensamento favorece, portanto, o exercício voluntário da crítica, da análise, da interpretação e, desse modo, viabiliza conhecimento teórico-prático em arte/dança, em cuja genealogia interagem imaginação, emoção, razão e sentimentos.

Afirmamos, ainda, que pensamento é *prática do corpo* e pode ser constituído não apenas por palavras e imagens, como também por movimentos e/ou sons. Pensamento corporificado, encarnado se traduz tanto na escrita com palavras, quanto na escrita que conduz textos das mais diversas naturezas. O exercício do pensar sobre dança, pensar enquanto se dança ou pensar como dança, deve-se à compreensão de que o pensamento já está incorporado na obra de arte/dança e seu exercício pode deixá-lo acessível aos demais. Para tanto, buscamos na pesquisa acadêmica que os pensamentos encaminhem sentido. Luiz Henrique Lopes dos Santos (2008), apresentando a obra *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Wittgenstein, acrescenta que “[...] a representação mental silenciosa de um fato possível - um pensamento, no sentido mais ordinário da palavra - merece, tanto quanto sua exteriorização escrita ou sonora, ser qualificada como proposição [...] e um pensamento é sempre uma proposição com sentido.” (Santos, 2008, pp. 74-75).

Assim, compreendemos o pensamento como articulação de sentido, como elaboração reflexiva a partir da tomada de consciência daquilo que se passa, do que nos passa (Larrosa, 2002), da própria experiência de ser no mundo, *ser-mundo*, para além da lógica racional. Pensamento sempre com sentimento, desprovido do desejo de objetividade científica - na lógica da modernidade - rumo à precisão que comunica.

Comentário C. Dialogando, pedagogicamente, com o próprio texto que aqui se escreve: em primeiro lugar, o desejo de objetividade na ciência não faz com que a objetividade - assim como a neutralidade - adquira a sua existência. Ambas existem apenas como desejo - e o desejo é uma existência - de apuro ou de retidão articulado ao receio - ou ao medo da descoberta - da manipulação desonesta ou fraudulenta. Ao humano é inacessível a supressão da subjetividade. O que poderá haver é o nosso esforço em busca da precisão: da melhor palavra, do melhor tecido teórico, da melhor abordagem. Em segundo lugar, é ainda à subjetividade que devemos nos referir ao refletirmos acerca da presença do sentimento no pensamento ou o contrário. Há apenas uma suposta presença de um em outro, pois um e outro são feitos de ambos. *Pensamentosenhamento*: teria sido uma só palavra, talvez, caso não desejássemos ser mais do que podemos ou do que somos.

Nota 02 - Pesquisa como criação

Na universidade, os estudantes começam a transitar pelo território da pesquisa desde o momento em que, na graduação, experimentam o exercício da criação artística. Os processos de criação artística podem ser considerados processos de pesquisa, decorrentes de sistematizações singulares de cada artista. Mesmo que o estudante/artista ainda não utilize termos acadêmicos afins ao campo epistemológico - como tema, objeto de pesquisa, objetivo geral e específico, metodologias, justificativas, entre outros -, é notório que trabalham a partir de um assunto/problema/texto, com desejos/objetivos e procedimentos/técnicas compatíveis com o modo artístico em trabalho, encaminhando, ao final da experiência de criação, um resultado, cuja natureza é sempre provisória e, portanto, passível e aberto a contínuas atualizações.

Na graduação em dança, em teatro, indica-se, com frequência, que o estudante tenha um *diário de bordo* como companheiro em seu percurso acadêmico. Esse documento de processo guardará as mais diversas impressões, reflexões, sentimentos do estudante na duração da criação - no processo -, seja de uma ação física, seja de uma personagem, de uma improvisação, de uma sequência coreográfica, de uma intervenção na rua, de uma cena de dança. Assim, o estudante, sem necessariamente saber, começa a desenvolver seus próprios modos de sistematização de construção do *pensamentosentimento* da experiência artística, que se configuram em registros de processos. Posteriormente, esses registros serão pistas que apontarão índices para o desenvolvimento de uma reflexão crítico-interpretativa acerca da experiência vivida ou, até mesmo, de outros processos de criação (Ribeiro, 2020).

É também nas rodas de conversa - vivenciadas na sala de aula de dança - que os estudantes/artistas praticam a reflexão crítica pela oralidade dialógica. O exercício de compartilhar a experiência por meio do diálogo e, especialmente, da escuta, promove o cultivo da *observação*, técnica fundante da pesquisa nos diversos campos de conhecimento. Observação não apenas com os olhos, como também pelos ouvidos, pele, músculo - observação multissensorial que reinventa pela percepção interessada. Imprescindível é o desejo para o exercício da pesquisa como criação, desejo de saber que parte, sempre e necessariamente, do reconhecimento do não saber.

O professor que pesquisa na sala de aula, necessariamente, cria e deixa que os estudantes criem.

Comentário D. Roda de conversa: a expressão já se consumou, mas poderemos substituí-la por roda de diálogos. No mesmo espaço, ela poderá ser praticada entre professor e estudantes, assim como entre estudantes. Não importa muito a geometria. Interessa por que e como se faz. Por princípio, o professor é

pesquisador; caso contrário, não seria. O estudante é estudioso e isso significa ser muito mais do que um simples receptor, pois ele tem os seus projetos, por menos ou mais ambiciosos que sejam. É uma situação idealizada, evidentemente, mas sempre acontece, ainda que de modo escasso. Continuamos: o respeito, mas, em reciprocidade, é indispensável. Temos, aqui, um território político e propício para o desenvolvimento de processos criativos. O professor pergunta aos estudantes e, ao perguntar, responde o que ele mesmo necessita saber; e, enquanto responde, cria. Como? Por quê? Cria porque há uma base que lhe permite perguntar algo que não sabe, mas que está alojado nos interstícios da pesquisa que faz. O estudante é provocado pela pergunta que desconserta. Pensa e se exercita, enquanto faz os seus apontamentos. Ele também responde ou encaminha algum pensamento provisório, rascunhado. Os demais pensam. O pensamento circula livremente, pois é à liberdade e ao risco que, aqui, estamos nos referindo, sem o que não há aula nem pesquisa.

Assim, os estudantes, quando participam de processos de criação nas artes de cena, experimentam a pesquisa em artes, uma vez que o processo de criação é, em geral, tecido de *ensaios/estudo, experimentação, composição, escolhas* - procedimentos investigativos operados pelo corpo afetivo-cognitivo dos sujeitos do conhecimento.

Já na pós-graduação, o estudante vivencia intencionalmente a pesquisa artística. Ele escolhe pesquisar em/sobre arte, sem garantias de que a pesquisa aprimore a sua atuação como artista de dança. A pesquisa artístico-acadêmica, no nível de pós-graduação, permitirá a organização, sistematização e construção intencional de um pensamento sobre dança, de um processo de criação artística, de metodologias e práticas de ensino permeados, necessariamente, pela reflexão crítico-interpretativa. A obrigatoriedade de apresentarem resultados ao final da trajetória de pesquisa deve-se ao exercício de cultivo da construção de conhecimentos a serem partilhados na rede epistemológica que se tece entre as universidades e sociedades. Parece ser, assim, que a vocação da pesquisa acadêmica reside nessa construção partilhada movida pelo desejo de comunicar, de pertencer a uma comunidade de conhecimento que reconhece - ou, ao menos, deveria reconhecer - a constante presença do não saber, de um estado permanentemente incompleto de conhecimento.

Vale também acrescentar que esse reconhecimento do não saber deve ser também incorporado pelo professor, pelo orientador da pesquisa. É preciso que ambos, estudante e orientador, não se apoiem em supostas certezas de processos - geralmente presentes e associadas aos planos de metodologias de pesquisa. Pode-se escolher a direção, mais que detalhar o caminho da pesquisa antes de percorrê-lo. Viver o processo da pesquisa, aberto aos devires do caminho, mobilizados por um

objetivo que indica uma direção é fundamental para a experiência de pesquisa como criação.

A trajetória da pesquisa e o texto/cena de pesquisa são caminhos tecidos de invenção. Desde a escolha/criação do recorte da pesquisa acadêmica em/sobre dança ao modo de organização da escrita acadêmica - texto com palavras ou cena - há e deverá sempre haver espaço para desvios daquilo que se considera tradicional na pesquisa acadêmica. São constitutivos da ruptura epistemológica, que faz existir a ciência moderna, presentes em certas pesquisas acadêmicas: única metodologia científica, certa prevalência das técnicas, espaço reduzido para reflexões, espaço ampliado para o trabalho das quantidades, confiança na neutralidade e na imparcialidade, o elogio à objetividade, ausência da subjetividade, ausência das emoções. Há prevalência dos paradigmas positivistas e neopositivistas.

Ao saber que se cria ao pesquisar em/sobre arte, cada leitura, observação, ensaio, registros, reflexões é movida pelo desejo de compor leituras, interpretações, modos de fazer arte na academia.

Na pesquisa como criação é necessária a prática da intimidade, da coexistência entre eu e o outro, seja ele um autor, uma obra artística, um espaço de ensaio, de aprendizagem, uma sala de aula, um processo de criação. Portanto, pesquisa se faz de diálogos, de reflexão crítico-inventiva e encaminha modos textuais - feitos de palavras, movimentos, sons - singulares, objetivando a necessária precisão característica do que aqui se compreende por conhecimento/saber artístico. Tal precisão não deve ser confundida com a almejada objetividade - científica -, como já mencionado neste texto, mas sim à sensibilidade. É a sensibilidade que faz com que o texto, a obra resultante da pesquisa acadêmica, responda a necessidades autênticas do pesquisador, do campo de conhecimento e da sociedade.

Nota 03 - A experiência do sujeito na pesquisa em/sobre artes da cena

A pesquisa em dança, impulsionada por provocações inventivas, desejos e lacunas, aos poucos nos leva ao compartilhamento de existências e poéticas cênicas - pois não há como separar o sujeito de sua trajetória formativa e de vida, o sujeito da obra e, também, da pesquisa que decide fazer.

A experiência do sujeito no mundo marca seu processo de construção de conhecimento. John Dewey (2008) nos diz da experiência como interpenetração eu-mundo, não se tratando, portanto, de assunto privado ao sujeito. Essa interpenetração não se refere à relação entre duas matérias distintas, mas à natureza inter-relacional que constitui um e outro. O sujeito traz o mundo em si e, portanto, o sujeito é feito de mundo e o mundo de sujeitos.

Comentário E. Não há uma relação entre sujeito e mundo. Mediada pelo contexto social, há uma relação entre sujeitos que se dá no mundo. Há muitos que pensam o mundo como exterior ao sujeito: contra ele, obstruindo os seus desejos, a sua arte, a sua fala, o seu texto, a sua presença, as suas práticas, a sua paz, felicidade. Em parte, nisso poderá haver sentido, pois entre os sujeitos há desigualdades e, em sociedades pouco ou nada democráticas, poderá haver injustiças e desigualdades imensas.

Com relação à pesquisa - em qualquer campo do conhecimento, especialmente, nas artes -, o testemunho da própria experiência transparece nas escolhas feitas. A subjetividade - como testemunho de si na experiência - reside no autoconhecimento de saber-se e sentir-se sujeito do que se pensa e faz. Damásio (2010) afirma que sem subjetividade, a cognição e, tampouco, atividades como criatividade e competências artísticas teriam se desenvolvido. Portanto, a cisão entre subjetividade e objetividade não nos parece pertinente. Sempre haverá subjetividade nas ações de pesquisa, por mais objetivas que essas pretendam ser. Não há neutralidade científica (Japiassu, 1975) e a pesquisa sobre a qual aqui refletimos não prescinde do sujeito, ao contrário, se faz de suas trajetórias, impressões e afetos.

O texto da pesquisa - feito de gestos, de palavras, de movimentos - e a cena, que também se faz pela pesquisa, são em si narrativas do sujeito pesquisador. Em toda narrativa está presente aquele que a encaminha. Não há como dissociar o pesquisador de seu próprio processo, e, tampouco, de seu texto e cena construídos com a pesquisa. Na pesquisa em/sobre artes da cena é imprescindível que percebamos e deixemos perceber a forte marca da subjetividade, inerente, por sua vez, aos atos de construção de conhecimento em arte. Isso não quer dizer que não se façam exercícios de racionalidade durante a pesquisa artística. Os atos de escolher, de descrever, de relatar, de propor procedimentos se fazem pelo entrelaçamento de razão, emoção, *pensamentosentimento*, entre outros processos afetivo-cognitivos do corpo.⁶

Assim, ao escolher um objeto de pesquisa, podemos dizer que somos parte desse objeto, que trajetória de vida e trajetória formativa se refletem nele, o que exclui qualquer tentativa de neutralidade na relação sujeito-objeto. Por essa razão, a experiência prévia do pesquisador é geradora da possibilidade da pesquisa. Para sabermos o que não sabemos, que nos leva à necessidade de pesquisar sobre, é fundamental reconhecer e refletir sobre nossos caminhos trilhados. Concebendo-nos feitos de memória, localizados em determinado espaço-tempo - contexto -, encaminharemos pesquisas que respondam aos nossos autênticos desejos, esses, por

⁶ Processos como atenção, tomada de decisão, memória, sentimentos do corpo, sentimentos e emoções de fundo (Damásio, 2004).

sua vez, coerentes com nossa existência no mundo e com as indagações por onde este nos encaminha.

Nota 04 - Perguntas e respostas provisórias

A pesquisa parte de um território de conhecimento experienciado, ainda que se mobilize a partir da consciência, em si próprio, de um estado de ignorância. É então esse estado que viabiliza o passo inicial da pesquisa acadêmica - a elaboração das perguntas de pesquisa.

O hábito de perguntar - a si e ao mundo -, de lidar com a insuficiência das respostas imediatas e, até mesmo, com a ausência de respostas são algumas das ações que encaminham a prática da pesquisa nos diversos campos de conhecimento. Aquele, consciente de sua ignorância e desejoso de saber sempre mais, é o sujeito que se faz pesquisador dia a dia. A formação do pesquisador, portanto, não se inicia na instituição formal de ensino, mas sim nas suas sucessivas interações curiosas com o mundo. Tais interações são marcadas pelas capacidades de espantar-se e de fazer perguntas.

Interessa, portanto, aquele que não deixa de problematizar o que já sabe e o que se apresenta como conhecimento hegemônico. Desse modo, importa procurar perguntas mobilizadoras, sem, necessariamente, objetivar respostas a elas. Podemos, ainda, pensar que as respostas já estão encaminhadas - implícitas - nas perguntas que refletem nossa trajetória de vida e nos fazem pensar. Responde-se na pesquisa desenhando outras perguntas que se desdobrarão em outras pesquisas. Não necessariamente devemos testar hipóteses, mas sim encaminhar pensamentos, imagens, cenas, a partir de suposições, especulações - criando espaços de liberdade. Assim, importa, ainda mais, não antever os resultados, não premeditar os caminhos da pesquisa em prol de um suposto rigor de estudo.

Pesquisar a partir de perguntas, sabidamente provisórias, para encaminhar caminhos flexíveis de pesquisa na academia demanda alguma resistência ao *status quo* da pesquisa na universidade. Resistência essa que, como dissemos, não precisa repetir modos excludentes de existência, mas deve pautar-se na convivência com a diferença, no exercício da alteridade e na defesa da pluriepistemologia na universidade. Podemos perguntar então, a que resistir? Ora, resistir às opressões de todos os tipos, especialmente àquelas relacionadas ao cerceamento da liberdade em prol do seguimento de um determinado modo de fazer pesquisa alinhado ao método positivista da ciência moderna; resistência às opções que enfraquecem o conhecimento em/sobre artes/dança ao reduzir a pesquisa a simples relatos de experiências de criação - sem proposição de fricções, tensionamentos, críticas; resistência à comum compreensão de arte, dança, como puro entretenimento; resistência ao preconceito com os modos de reflexão do artista de dança, como se

não houvesse pensamento na dança; resistir à crença de que só há um conhecimento válido e esse é o científico; resistência ao desejo de transformar a arte em ciência, a menos que compreendamos a ciência a partir de seu sentido lato - ciência como conhecimento. As perguntas de pesquisa podem impulsionar tanto pensamento crítico-reflexivo sobre dança, quanto a própria dança. Dança como pensamento do corpo, como nos diz Helena Katz (1994), como pensamento-sentimento do corpo (Ribeiro, 2012). Aos poucos, ainda com importantes desafios, as universidades brasileiras se abrem aos saberes plurais, que incluem os saberes artísticos, afrodiaspóricos, das tradições.⁷ Nessa agenda aponta no horizonte a presença desses mestres e artistas - doutores por notório saber - como docentes na sala de aula. Haverá com esse movimento uma reconfiguração de perguntas de pesquisa em dança? Tal pluriépistemologia, em processo de cultivo, impactará as pesquisas acadêmicas em dança? Esperamos que sim. Esperamos que o reconhecimento de outros modos de construção de conhecimentos e saberes possam sublinhar a importância de reconfiguração dos processos de pesquisa nas universidades - mais por articulação e associação de métodos e metodologias, que por exclusão e substituição.

Na pesquisa em dança será mais importante o processo ou os, supostos, resultados de pesquisa?

Sendo os processos o interesse da pesquisa em/sobre dança na universidade, as metodologias - *memória da pesquisa* - poderão protagonizar os textos de pesquisa. Talvez importe mais o compartilhamento de processos alinhavados por reflexões críticas, que de relatos ensimesmados de vivências no decorrer da investigação. A crítica aqui abordada aponta seu parentesco com a capacidade de fazer perguntas, uma vez que tensiona, abre fendas, explora rasuras para afirmar sua natureza - sempre e necessariamente - provisória.

Não se almeja, portanto, defender o estímulo a uma fabril construção de respostas a perguntas de pesquisa. Definitivamente, na pesquisa a que nos referimos, as perguntas prescindem de respostas. São plataforma de criação, como se aprende com Pina Bausch e seu *método das perguntas*, que operam como dispositivo poético. É preciso podermos considerar a cena ou o texto decorrente e parte da pesquisa em/sobre dança como resultante de um processo de criação. Assim, as perguntas são marcadas pela sua natureza efêmera, sua potência de movimento que poderá compartilhar articulações de respostas, todas elas também provisórias.

⁷ Na Universidade Federal de Minas Gerais, por exemplo, tivemos a recente titulação como doutor por notório saber de quinze mestres da tradição e artistas (<https://ufmg.br/comunicacao/assessoria-de-imprensa/release/ufmg-promove-encontro-com-mestres-de-saberes-tradicionais-e-artistas-que-receberam-titulo-de-notorio-saber>) e outras tantas solicitações que estão, atualmente, em processo de avaliação.

Respostas provisórias são plenas de liberdade, pois se configuram como abertura para mais de uma interpretação. Tanto como as perguntas, as respostas deveriam sempre ser provisórias - ou deveriam se admitir como tal -, à medida que compreendemos a pesquisa como: pesquisa sobre pesquisa, texto sobre texto, palavra sobre palavra, movimento sobre movimento. Nada é definitivo e tudo se transforma. É à liberdade que deveremos nos referir, quando pensamos a pesquisa.

Comentário F. Liberdade na pesquisa: poder-se-ia perguntar: por que é importante a liberdade? A liberdade é imprescindível nos processos de pesquisa, desde a construção do projeto de pesquisa: temática, recortes de mundo, perguntas de pesquisa, modos de abordagem. Ponto que poderá ser encaminhado pelos mais convencionais, conservadores ou tradicionais pesquisadores: então, será preciso saber se servir da liberdade. Esta não será a questão importante. Antes, será preciso conquistar, cultivar a liberdade. Talvez, nas situações em que há histórias de cerceamentos, será preciso se acostumar com a liberdade quando ela se avizinha. Quando a liberdade está posta, há entrega e aventura de pesquisa, exposição ao risco criativo que, com ele, há experimentação do mundo a ser lido. Quando há liberdade, há autonomia e há possibilidades amplas de interlocução com outros pesquisadores e com o mundo sob leitura.

Nota 05 - Estudo como prática de pesquisa

O ato consciente de pesquisar - que não se restringe às atividades da pós-graduação - marca a presença dos sujeitos na universidade. Assim, a pesquisa precisa estar, conscientemente, entrelaçada às ações de ensino-aprendizagem desde o início da graduação. A potência da pesquisa está na imersão, no cultivo da criação.

Torna-se necessária a tomada de consciência de que o estudo - necessariamente - permanente - este estudo mobilizado pelas dúvidas e pelo desejo de saber - faz parte da ontologia da pesquisa em qualquer campo de conhecimento.

Estudar: ler
escrevendo.
Com um caderno aberto e um lápis na mão.
Um livro no centro. Aberto,
Um branco na margem.
Aberto.
E também: escrever
lendo.
O oco da escrita,

Aberto,
Em meio a uma mesa cheia de livros.
Abertos. (Larrosa, 2003, p. 7)

Reiteramos a afirmação de Larrosa (2003) que entrelaça escrita e leitura, “[...] uma inquietando a outra apaixonando uma a outra” (Larrosa, 2003, p. 9), no cultivo do estudo. Compreendemos a escrita, a leitura como práticas do corpo, saberes do corpo. Assim, apaixonar-se pela escrita é também envolver-se corporalmente - intimamente - com a arteficialidade do texto feito de palavras. Leitura e escrita - seja com os olhos, as mãos, seja com o tronco, as pernas, pés, cabeça, pele - é movimento que pode ser poético, criativo, fecundo. O estudo como exercício de permanente leitura e escrita - que implicam subseqüentes releituras e reescritas - é o estudo da experimentação anteriormente mencionada. Estuda-se não para cumprir e alcançar metas, mas, sim, pelo prazer da aprendizagem criativa que orienta a construção da pesquisa.

Ao professor cabe o cultivo da pesquisa que alimenta a sala de aula e que, como nos diz Hissa (2013), se faz também na sala de aula, na proximidade do convívio com os estudantes.

Comentário G. Não se poderá afirmar quando e como se inicia o processo de pesquisa. Ele é parte integrante do processo formativo que, por sua vez, poderá ser mesmo anterior à trajetória acadêmica. O mesmo poderá ser dito acerca do professor-pesquisador que, convencionalmente, é visto “apenas” como professor. Poderá ser professor sem ser pesquisador? Antes, a leitura do *mundo-texto*. Mais adiante, a leitura disciplinada da *palavra-mundo*. Pesquisa, sala de aula: como pensar o processo em que a pesquisa alimenta a sala de aula e, esta, por sua vez, cultiva a pesquisa? São indissociáveis e, quando não são, como poderíamos pensar a existência e a presença do professor e do pesquisador?

A indagação permanente, a problematização das experiências dos sujeitos do conhecimento no mundo e o estudo contínuo, entre outras, colaboram conjuntamente para que tenhamos professores-pesquisadores. Recorro à fala de Gilberto Medeiros Ribeiro (2021)⁸ que, em homenagem a um professor que aguçou sua curiosidade, transformando o curso de sua trajetória formativa, disse: “[...] o professor não ensina, faz aprender; cria o pensamento contrário; canaliza e amplifica a curiosidade” (Ribeiro, 2021, informação oral). O professor que se pergunta e faz

⁸ Informação oral resultante da homenagem verbal proferida pelo Prof. Gilberto Medeiros Ribeiro em reunião de gabinete da reitoria da UFMG, no dia 15 de janeiro de 2021, na ocasião da despedida do Prof. Alfredo Gontijo de Oliveira da presidência da Fundep, fundação que faz o gerenciamento administrativo e financeiro de projetos da UFMG, entre outros centros de pesquisa e ensino do Brasil.

perguntar, que não perde a capacidade de espantar-se frente ao mundo, que se coloca em diálogo crítico-reflexivo com os estudantes, é o professor que traz a pesquisa entrelaçada ao ensino.

Assim, professor e estudante, ao cultivarem o prazer de ler, de dançar, de escrever, de estudar o texto, o corpo, a cena e todas suas materialidades estarão nutrindo seu ser pesquisador em/sobre artes de cena. Estudar: prática intrínseca à pesquisa. Pensar o estudo como cultivo - constituinte da pesquisa - encaminha a necessidade de se conceber a pesquisa como trânsito, que implica deslocamento, intercâmbio e compartilhamento de ideias e sujeitos. Tal trânsito é feito, também, de risco. "O labirinto é o lugar do estudo" (Larrosa, 2003, p. 31). É necessário perder-se, arriscar-se, tanto professor quanto estudante, para saber a pesquisa.

Só o estudo ameaça o estudante. Em seu abandonar-se ao estudo, o estudante renunciou a tudo o que poderia torná-lo seguro. Não só às pequenas seguranças da vida prática, desse mundo diurno da ação e do trabalho, desse mundo seguro no qual cada um é o que é, e sabe o que fez ontem e o que fará amanhã, e o que deseja e o que tem, mas também às outras seguranças: da verdade, da esperança, da ação, da cultura e da significação. O estudante renunciou ao que poderia tornar seguro o próprio estudo. Daí o perigo. (Larrosa, 2003, p. 43)

Trata-se, portanto, de nos arriscarmos pelo deslocamento, abertos e dispostos à aventura do desconhecido. Não se pesquisa o que já se sabe, ainda, que somente possamos sonhar a pesquisa já com algum território de saber percorrido. Entretanto, quando compreendida como trânsito, a pesquisa implica risco, coragem e consciência de que não sabemos onde iremos chegar. Pesquisar algo do qual já antevemos a resposta é não enfrentar o vazio do não saber. A pesquisa é construída em um espaço-tempo que contém vazios para que possamos apreender o mundo e, quando interrompermos a pesquisa - na sua obrigatória finalização -, compartilhar leituras, conhecimentos, achados, fricções construídas no processo.

Nota 06 - A imaginação na pesquisa

Quando se representa algo na [ou através da] imaginação, abstrai-se do objeto ou do referente. Assim, a imaginação é tomada como dimensão da mente. Entretanto, toda representação [...] pode ser compreendida como um ato de criação. [...] A imaginação pode ser compreendida como a capacidade de representação de imagens que o espírito desenvolve. A imaginação é, portanto, uma faculdade de representação, de construção, de combinação de imagens; é sempre leitura e, como tal, é leitura que cria, recombina e interpreta. [...] A imaginação parece confundir-se com o *insight*. Mas o *insight*, mesmo sendo uma

manifestação da imaginação, já se aproveitou da disponibilidade de imagens, da história de experiências e de conhecimento acumulados: já é solução de problema, interpretação, leitura e criação que passaram por processos imaginativos. Sublinha-se que a imaginação, entretanto, também é potencializada a partir de estratégias sistemáticas de caráter diverso, que incluem a educação formal e que fazem parte de estruturas culturais mais amplas. [...] A imaginação desempenha diversas funções fundamentais, entre as quais merecem ser salientadas a função crítica e a função criadora. Ambas constituem um processo único que se estende da produção científica à construção de todos os discursos. É de fato à criatividade que a imaginação se associa, sendo um dos pré-requisitos indispensáveis à construção de novas respostas ou de novos arranjos interpretativos sobre o mundo. (Hissa, 2002, pp. 115-118)

Construir um projeto de pesquisa é sonhar a pesquisa (Hissa, 2013) e projetar futuros para a mesma. Esse sonho é sempre aberto, mutante, passível de alterações permanentes e, paradoxalmente, é ele quem propiciará a continuidade futura da pesquisa após a conclusão — ainda, que a conclusão seja sempre parcial, provisória, também feita de perguntas que jogam a pesquisa, através de outras que se seguem, para mais adiante. Afirmamos que o projeto é o lugar prioritário do movimento e, conseqüentemente, das mudanças. A pesquisa em si tem data de término pré-estabelecida seja pela disciplina, seja pelo programa de pós-graduação, agência de fomento e, até mesmo, pela contínua demanda de resultados imposta aos docentes e estudantes na vida acadêmica.

Assim, a imaginação que nos permite sonhar a pesquisa é aquela que supera a evocação, atravessando e ultrapassando a realidade, a nossa capacidade de previsão. Podemos pensar que a imaginação na pesquisa é inventiva, como nos ensina Bachelard (1989). Imaginação essa, que se abre para os possíveis, e trafega nas margens, no escuro do conhecimento estabelecido.

Ítalo Calvino (1990b) nos auxilia na compreensão de como pode operar a imaginação na pesquisa, em/sobre, dança quando a compara a um repertório do “[...] potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (Calvino, 1990b, p. 106). Desse modo, a inclusão da imaginação na genealogia da pesquisa sublinha a incorporação do risco frente ao desconhecido, por sua vez, avesso às assertivas previsões. Isso porque, quando a imaginação se faz presente, ela vem acompanhada do devaneio criativo, do trânsito livre e aberto. Podemos pensar que o devaneio nos pode desorientar. Ora, mas é ele mesmo, que também, nos pode levar a outros lugares, ao inesperado, à surpresa/inovação, que uma pesquisa acadêmica promete.

Ao imaginar a pesquisa, imaginamos seus caminhos, imaginamos a memória da pesquisa. Naturalmente esse gesto poético do pensamento - a imaginação - ancora

na direção da pesquisa para poder adensar questões e não se perder em um devaneio sem rumo.

Comentário H. Dançar é pesquisar? Imagina-se o próximo passo, sem que ele ainda exista, ao dançar? Já existe, pois já está imaginado. O corpo preparado se movimenta. O movimento, em cena, é *pensadosentido*. É trabalhado antes e durante a cena. Contudo, ao menor descuido, lá se vai o passo ao incerto. Mesmo sendo a cena pesquisa? Sobretudo por ser e já se vê porquê: em um *instante sem segundo*, o corpo *pensasente*, imagina e se acerta em improviso preciso. É mais texto que se adiciona ao corpo e ao gesto, que se entregam ao risco, não apenas porque se é pesquisa em compasso, mas porque dela, da pesquisa, são herdeiros. Aquele *corpo-gesto* em movimento: herdeiro da pesquisa que se faz em cena. É para se pensar: só improvisa e antevê, no ato da cena, quem pesquisa e faz do corpo o movimento que imagina.

Nota 07 - De escritas e leituras

Trazemos aqui as palavras de Walt Whitman em *So Long*⁹:

Camarada, isto não é um livro
Quem toca nisto, toca em um homem,
(É noite? Estamos sozinhos?)
Sou eu que seguras, e que te segura,
Eu salto das páginas para teus braços – a morte me chama.
(Whitman, 1998)

A aproximação íntima com a materialidade do livro faz-se abertura para o encontro. O sujeito leitor precisa se entrelaçar com o sujeito escritor, que carrega em si outros tantos. Portanto, a leitura da pesquisa implica reescrita daquilo que se lê (Hissa, 2013). Tal transcrição se dá em decorrência do estreitamento da distância entre esses sujeitos. É na intimidade que se cria conjuntamente. Compreendemos a leitura e escrita - pares inseparáveis do estudo de pesquisa - práticas corporais forjadas no desejo de conhecer. Ora, esse conhecer, que ocorre na co-presença, é também o conhecer que se busca na academia. Podemos dizer que a pesquisa não se faz sozinha. Demanda ações coletivas configuradas por redes de sujeitos que socializam leituras de mundo. A leitura alimenta as práticas reflexivas inerentes à

⁹ Tradução livre dos autores. Texto no original: "*Camerado, this is no book, / Who touches this touches a man, / (Is it night? are we here together alone?) / It is I you hold and who holds you, / I spring from the pages into your arms—decease calls me forth.*" (Whitman, 1998).

pesquisa em/sobre artes de cena e, assim, viabiliza a construção de pensamento que se nota na cena, no texto de palavras, no corpo, no traço pictórico.

Além disso, são várias as leituras e escritas da pesquisa — as das palavras, das cenas, dos diálogos, das entrevistas, dos encontros. Leituras feitas de escuta, observação, criação e abertura para o outro. Leituras que são reescritas (Hissa, 2013) e, assim, processos de criação que geram repertórios para conhecer o outro. Escrita também é feita de leitura.

A compreensão do discurso inerente à pesquisa demanda precisão em todo processo. No entanto, pensemos em algo que nos dirija imediatamente à ideia de precisão na pesquisa. O texto da pesquisa. A busca pela melhor palavra é um exercício difícil e é tão complexo quanto o próprio exercício de pesquisa: arriscamos a dizer que a pesquisa será sempre texto de pesquisa. Por que apostamos nisso? Porque a palavra e o texto são a expressão da ideia, da pergunta, do argumento, da articulação, da procura, do caminho, do encontro, assim como do explícito desencontro que faz pensar. Portanto, escrita - sempre a leitura de algo - é aquela da qual se cuida com esmero - cultivada na duração do processo. Cuidar de cada palavra como se cuida do gesto, de cada movimento que compõe uma partitura de ações para a cena. Cada sinal de pontuação - assim como o grau de força muscular, direção, duração e ritmo do movimento - interferirá no sabor do texto. Texto, cena demandam tempo demorado - o tempo da criação. Escreve-se com o corpo. A escrita é o desdobramento da performance do *pensamentosenhimento*, que se elabora por meio de palavras, imagens, sons e movimentos.

Últimas e poucas perguntas

Pode parecer que as *últimas perguntas* sejam mesmo últimas e que podem substituir com êxito, uma conclusão derradeira ou considerações finais a encerrar o texto. No entanto, elas - as últimas perguntas - representam o que pensamos para a pesquisa em artes, tanto como pensamos a pesquisa nos mais diversos campos do conhecimento e do saber. Poderemos iniciar uma pesquisa com pergunta ou perguntas, mas nos causará sempre estranheza iniciar uma investigação com respostas implícitas. Não é incomum, pelo contrário. Já se saberá, assim, antecipadamente, quais caminhos a tomar na direção do destino final, dos resultados, da conclusão. Vale essa espécie de jogo de cartas marcadas? Contrariando a própria ideia de pesquisa e até mesmo de universidade, esse tipo de jogo - o que já se sabe em que lugar vai se chegar, antes de se iniciar o caminho - tem sido validado? Sim, estranhamente. Portanto, diante disso, pergunta-se: a pesquisa não é aventura, não é risco? A pesquisa poderá prescindir da imaginação? Nesses termos, como pensar a dispensabilidade da criatividade? Pesquisar é estar no conforto em vez de

estar experimentando o risco que faz aprender? É possível aprendemos sem nos aventurarmos no mundo da pesquisa? Se o início da pesquisa se faz com perguntas, os resultados nos darão respostas e o caminho para o fechamento ou para o *ponto final*? São vários os modos de alcançar resultados de pesquisa. São diversas as possibilidades de abordagem de problemas/perguntas de pesquisa. Como negligenciar a inevitável presença das subjetividades - tanto na construção do problema de pesquisa, na elaboração de perguntas, assim como no tratamento que se dá a eles - neste processo chamado pesquisa? Como subtrair a presença do sujeito da leitura que ele mesmo faz do mundo? Diante disso, estaríamos dispostos a aceitar - ou, no mínimo, considerar - que pesquisa alguma se encerra com um ponto final? A pesquisa implica a abertura de janelas para o futuro que, por sua vez, é futuro para a pesquisa. Portanto, será mais aceitável pensar as últimas palavras de uma pesquisa como um conjunto de últimas perguntas que, por sua vez, vão se acumulando enquanto se caminha.

Referências

- Bachelard, G. (1989). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Martins Fontes.
- Ballestrim, L.M.A. (2017). Modernidade/Colonialidade sem "Imperialidade"? O elo perdido do giro decolonial. *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, 60(2), 505-540.
- Calvino, I. (1990a). O modelo dos modelos. Em I. Calvino. *Palomar*. (pp. 97-100). Companhia das Letras.
- Calvino, I. (1990b). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Companhia das Letras.
- Coisas de DUDUDE. <http://coisasedudude.blogspot.com/>
- Damáσιο, A. (2004). *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Companhia das Letras.
- Damáσιο, A. (2010). *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. Temas e Debates-Círculo de Leitores.
- Dewey, J. (1959). *Como pensamos: como se relaciona o pensamento reflexivo com o processo educativo (uma reexposição)*. Nacional.
- Hissa, C. E. V. (2006). *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Editora UFMG.
- Hissa, C. E. V. (2013). *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Editora UFMG.
- Hissa, C.E.V. & Ribeiro, M.M. (2017). Saber Sentido. *Conceição/Conception*, 6(2), 90-109.
- Japiassu, H. (1975). *O mito da neutralidade científica*. Imago Editora.

- Larrosa, J. (2002). Notas sobre a experiência e saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, (19), 20-28.
- Larrosa, J. (2003). *Estudar = Estudiar*. Editora Autêntica.
- margô assis. <https://margo-assis.webnode.page/>
- Mignolo, W. D. (2008). Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, (34), 287-324.
- Pimentel, L. G. (2015). Processos artísticos como metodologia de pesquisa. *ouvirover*, 11(1), 88-98.
- Rey, S. (1996). Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais, 07(13), 81-95.
- Ribeiro, M.M. (2020). De registros a reflexões sobre o corpo em processo de criação. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, 10(4), 01-27.
- Santos. L.H.L. (2008) A essência da proposição e a essência do mundo. Em Wittgenstein, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. (pp.11-112). Editora da Universidade de São Paulo.
- Themi Rosa. <http://cargocollective.com/multiplex/filter/themi/Themi-Rosa>
- Whitman, W. (1998, maio) [1855]. So long. Em *The Project Gutenberg eBook of Leaves of Grass*. <https://www.gutenberg.org/files/1322/1322-h/1322-h.htm>

Dramaturgia do Corpo ou a Existência de Mundos Mágicos

Cláudia MARISA
claudiamarisa@esmae.ipp.pt

A experiência fenomenológica

A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las
(Maurice Merleau-Ponty, 2002, p. 58)

A fenomenologia do corpo, ao dar uma imagem aos processos cénicos, revela-se uma teoria da ação na apropriação do espetáculo. O pensamento fenomenológico parte do pressuposto de que toda a experiência fenomenal e perceptiva possui uma forma, que reúne um todo organizado com contornos desenhados e hierarquizados, uns em relação aos outros. Para a fenomenologia, a unidade do mundo, antes de ser possuída pela consciência como uma realidade e identidade, existe por si só, como um projeto do mundo, que o sujeito não possui, mas ao qual não se cansa de dirigir. A aquisição mais importante da fenomenologia é, sem sombra de dúvida, ter juntado o extremo subjetivismo e a extrema objetividade na sua noção de mundo e da racionalidade. O mundo fenomenológico não é o do ser puro, mas o do ser que surge da interseção das suas experiências com as do outro. Desta feita, o real é para ser descrito e não construído, logo não se pode assimilar a percepção na ordem dos atos do julgamento. A todo o momento o nosso campo perceptivo está sujeito a uma série de impressões tácteis fugazes que se devem analisar, mas sem as confundir com o plano dos sonhos. O real é, assim, um tecido sólido, não esperando os nossos julgamentos para existir e ter sentido. A percepção não é uma ciência do mundo, nem mesmo uma tomada de posição deliberada, mas antes é a base sobre a qual todos os atos e fenómenos se desenrolam e são, depois, tomados como pressupostos pelo Eu. Nesse sentido, devemos falar de uma multiplicidade de outros Eus que têm percepções diversas, bem como uma experiência sensível cuja validade nunca se poderá provar. O espetáculo do mundo é reorganizado a cada momento, de acordo com as percepções individuais e as justificações que se atribuem. Maurice Merleau-Ponty (2003) considera que, apesar do mundo social estar organizado segundo regras objetivas e objetiváveis, esta não é a única realidade possível, e não dá a chave de compreensão do mundo. Assim entendido, o pensamento objetivo mais não é do que um efeito ou produto de certas estruturas sociais, não tendo direito sobre outras; o pensamento objetivo deve ser tomado pelo que é - um método que fundou uma ciência. Da mesma forma, defender uma ciência reflexiva, que não permita aceder

aos atos espirituais, é fazer uma ciência redutora e limitativa, resistindo assim à hipótese de inexistência, limitando o nosso contacto com o ser e, reduzindo o verdadeiro ao verosímil e o real ao provável. Como refere Merleau-Ponty (2003) “por certo recalamos o mágico na subjectividade, mas nada nos garante que a relação entre os homens não comporte inevitavelmente componentes mágicos e oníricos” (Merleau-Ponty, 2003, p. 34). Note-se que, quando entramos nos domínios da filosofia, da psicologia, da sociologia, da arte, e questionamos o humano nas suas múltiplas vertentes, o pensamento objetivo revela-se redutor, uma vez que as regras da objetividade nem sempre se aplicam ao humano que se caracteriza por domínios da fé e da crença:

A certeza que tenho de estar vinculado ao mundo por meu olhar já me promete um pseudomundo de fantasmas, se o deixar errante. Tapar os olhos para não ver um perigo é, segundo dizem, não acreditar nas coisas, acreditar somente no mundo privado; no entanto, é antes acreditar que o que é para nós o é absolutamente, que um mundo que logramos ver sem perigo é sem perigo; isso é, portanto, acreditar da maneira mais firme, que nossa visão vai às próprias coisas. (Merleau-Ponty, 2003, p. 37)

A nossa percepção e a nossa presença perceptiva no mundo estão além do juízo positivo ou negativo, de críticas e opiniões negativas. Nesse sentido, a fé perceptiva é mais velha do que qualquer juízo, é a experiência de habitar o mundo por meio do nosso corpo, e essa experiência revela-se verdade, independentemente de ser visível ou não. Assim, perceber e imaginar são apenas duas formas de pensar, sabendo que o imaginário não é um pensamento de ver ou sentir, mas de ter uma imanência de verdade sobre o que não é visto nem poderá ser sentido. O mundo é o mesmo para todos, porque ele é o que julgamos perceber e esta é a sua única verdade, sendo que a fé perceptiva é a forma mais certa de contacto e relação com o mundo. Assim sendo, tanto a filosofia como a arte não trazem respostas às ansiedades humanas, uma vez que as questões às quais tentam responder são anteriores à nossa vida e à nossa história, e a maior parte das vezes não encontram resposta. No que concerne à criação e recepção artística é hoje consensual uma abordagem fenomenológica, uma vez que importa analisar o modo como o espectador e o artista “provam” o mundo, e não tanto como esse mundo é objetivado e conceptualizado. No entanto, em relação à análise do espectador, há três olhares distintos que se complementam e que atribuem uma visão a esta realidade: a psicologia, a sociologia e a antropologia. Encontramos um denominador comum nestas abordagens: o público é entendido como um espectador criador que detém, face ao espetáculo, a chave de análise, muito embora nem sempre essa chave se revele acessível ou simples. O espectador é convocado no ato da recepção a analisar a obra, recorrendo à sua vida psicológica.

Para tal, o espectador vivencia a obra pela escuta das suas reações e, principalmente, através da corporeidade vivida com a cena. Nesse sentido, para o analista/investigador interessa encontrar os momentos interacionais entre intérpretes e espectadores que representem correntes ativas e reativas de energia, sabendo que é nesta dinâmica que a obra artística adquire sentido e ritmo. Inspiradas na corrente fenomenológica, as teorias relacionais da criação artística visam esclarecer as trocas entre a cena e a plateia, em vez de conceber tais trocas como uma produção de signos fechada sobre si mesma. Assume-se a criação e a recepção como um ato de construção rítmica da obra artística. Este processo é indissociável da noção de identificação cénica, conceito que nas artes do espetáculo nos levanta de imediato a interrogação: quem é que se identifica, o intérprete e personagem, espectador e personagem ou intérprete e espectador? Provavelmente todas estas relações têm lugar. Segundo Sigmund Freud (1967), a identificação representaria a vida psíquica da obra de arte. Neste sentido, defende que as personagens em cena são vividas pelo espectador como prazer e perigo. O espectador assiste em cena a pulsões psicopatológicas que recalca no quotidiano e, ao vê-las representadas, sublima-as. Desta feita, o espetáculo permite ao ego mover-se livremente sem receios de censura. Nesta perspectiva, o espectador é um analista, constantemente confrontado com mecanismos enigmáticos que necessita de decifrar, e que se aproximam do sonho. Na criação espetacular encontramos, desta forma, três níveis: o nível pré-consciente e consciente; o nível inconsciente latente, sujeito a um processo de metaforização; e a cadeia inconsciente, em que a distinção significante/significado é meramente operatória. De igual forma podemos encontrar o princípio do prazer e da realidade na recepção de espetáculo, sendo que o princípio da realidade remete o espectador para um sentido literal e para a materialidade do espetáculo, e o princípio do prazer remete o espectador para um sentido figurado e simbólico. Face a esta lógica, Robert Musil (1982) refere a noção de pensamento afetivo e pensamento lógico: enquanto o primeiro oculta em si o perigo do inefável e deslocado (o espectador recusa-se a falar ou a analisar o espetáculo porque a experiência interior se revela incomunicável), o segundo oculta o perigo da racionalidade (o espectador racionaliza demais, perdendo o sentido do evento cénico). Para Maurice Jaus (1978), no ato de recepção o espectador só, aparentemente, está imóvel, porque a um nível subtil opera-se uma reação orgânica e física. Assim entendido, o corpo revela-se a tónica comum na criação artística cénica, quer do ponto de vista do artista/intérprete, quer do ponto de vista do espectador. Neste sentido, o corpo é o lugar onde se arquivam emoções e os sentimentos mais reativos e espontâneos dando lugar a uma escrita dramatúrgica.

O corpo como categoria dramaturgica de análise

O trabalho do intérprete, e todas as emoções que dele derivam, só fazem sentido na perspectiva do olhar do outro que lê os indícios fisicamente visíveis em cena. Toda a emoção implica uma utilização concreta e, por vezes, virtuosa do corpo. Com efeito, o corpo, e mais especificamente o gesto, é um dos processos da comunicação mais eficaz. Cenicamente, o corpo é alvo de uma concentração e de uma estilização própria, a partir de uma representação mimética do real. Daí, e à semelhança de Patrice Pavis (2000), podemos afirmar que o corpo está na base de uma antropologia cénica. Nesta antropologia do corpo e da cena, há que ter em atenção diferentes abordagens, dependendo do género artístico em causa, assim como da abordagem dramaturgica. Se partirmos de um texto clássico ou de um texto pré-existente, há a possibilidade cénica do intérprete incorporar o real ao imitar comportamentos quotidianos que já estão, à partida, assinalados no texto. Estamos, assim, perante características de uma cadeia postura-mimo-gestual da comunicação não-verbal. Ora, o mesmo não acontece quando estamos perante uma proposta em que o gestual e o corpo não são acompanhados de um texto ou de uma narrativa linear, como é o caso da dança, do teatro-dança ou da *performance*. Obviamente que não estamos a afirmar que, nestes casos, não se observe uma estrutura narrativa dramaturgica, simplesmente falamos de um corpo que, embora espetacular, não cumpre uma codificação estereotipada de emoções. Sobretudo porque, mesmo perante sentidos narrativos claros e perceptíveis, as ações são descontínuas e breves, aliadas a fortes vivências emocionais que, embora verosímeis, não são a representação mimética de situações reais. Nestes casos, há que analisar a lógica da sensação, isto é, a lógica sensória e cinestésica que é comunicante com o espectador, mas que escapa à notação semiológica clássica. Neste sentido, torna-se proveitoso encontrar outros modelos de análise. Jean-François Lyotard (1970) propõe um modelo energético do efeito artístico sobre o espectador. Para este autor, e face a um objeto artístico, estamos perante dois tipos de signos: um discursivo, que é da ordem do signo e do linguístico, e um figural, que é um acontecimento irredutível à linguagem. Os momentos figurais, num espetáculo, são momentos particularmente intensos, em que a sua tradução num discurso não esgota o seu sentido e a sua função. Nestes casos, não é tanto a conjunção e a concordância dos signos que fazem sentido, como na semiologia clássica, mas o circuito energético que se estabelece entre a cena e a plateia, e para a qual a encenação nem sempre dá a chave. Partindo da proposta do circuito energético, Michel Bernard (1995) analisa o trabalho do intérprete seguindo uma abordagem técnica do corpo, tendo em atenção os seguintes aspetos: (i) Extensão e diversificação do campo da visibilidade corporal (iconicidade do corpo); (ii) Orientação do corpo relativamente ao espaço cénico e ao público (frente, costas, perfil); (iii) Posturas: o modo de inserção no solo e o modo de gestão da gravitação

corporal (verticalidade, obliquidade, horizontalidade); (iv) Atitudes: a configuração das posições somáticas e segmentárias em relação ao espaço; (v) Deslocamentos: modalidades da dinâmica de ocupação do espaço cênico; (vi) Mímicas como expressividade visível do corpo (fisionomias e gestualidade), tanto nos seus atos úteis como supérfluos, assim como o conjunto dos movimentos anotados; (vii) Vocalidade: a expressividade audível do corpo, como substituto e complemento (barulhos orgânicos); (viii) Efeitos do corpo: o corpo do intérprete não é um simples emissor de sinais para o espectador, sejam eles designados por energia, vetor de desejo, fluxo pulsional, intensidade ou ritmo.

Refira-se, que a recepção das manifestações do corpo do intérprete transcende esta longa explicação de signos gestuais, pacientemente codificados. O espectador percebe o corpo do intérprete por sensações e pelos impulsos que recebe da cena e transfere para si mesmo. Para Pavis (2000), as técnicas do corpo fornecem dados fulcrais para a constituição de uma antropologia do intérprete. Neste contexto, é interessante analisar o corpo que o intérprete dispõe antes de iniciar um processo de criação artística. Naturalmente que sabemos que o seu corpo está impregnado pela cultura ambiente, mas revela-se fulcral saber como é que este se alia no processo de significação da personagem e da atuação. Com efeito, quando se analisa a criação artística, partindo da explicação de uma dramaturgia do corpo, tentamos localizar de maneira empírica alguns funcionamentos típicos do gesto/corpo no contexto espetacular, partindo da observação do corpo na vida quotidiana; isto considerando que o corpo é energético, logo sujeito de comunicação semiológica. Note-se que a significação nas artes do espetáculo é sempre uma questão técnica de realização concreta a partir de materiais cênicos, formas e estruturas. Muito embora o discurso artístico tenha como pretensão uma imagem unificadora e global do mundo, a reprodução da realidade pelas artes do espetáculo continua a ser fragmentária. Neste sentido, não é possível conceber uma dramaturgia global que agrupe de forma coerente todos os elementos presentes em cena. Perante uma mesma representação, temos de recorrer a diversas dramaturgias, delegando em cada uma o poder de interpretar a sua vertente cênica. Nesta perspectiva, o corpo em cena revela-se um elemento basilar da linguagem artística a ser interpretado dramaturgicamente. O corpo é, do ponto de vista da análise do espetáculo, um material dramático essencial na produção de sentidos, uma vez que possibilita trabalhar sobre signos que não são de leitura imediata, mas que abarcam uma dimensão figurativa passível de entendimento semiótico. Numa análise dramática, o corpo é um “corpo condutor” com o qual o espectador se identifica, uma vez que está alicerçado em arquétipos universais.

Relembremos que na ótica ocidental a palavra vem primeiro, acompanhada do gesto, definindo-se dessa forma uma tipologia do gesto. Adoptando a proposta de Bernard Rimé (1991) distinguimos três funções principais do gesto, na interação

social: gesto ideográfico (marcação ideográfica); gesto figurativo (iconográfico, pictórico, pantomímico); gesto evocativo (simbólico e emblemático). Jacques LeCoq (1987) refere, igualmente, três categorias de gestos: gestos de ação (ação física); gestos de expressão (sentimentos); gestos de indicação (pontuam a palavra, precedem-na, substituem-na). Note-se que o gesto é legível apenas na relação com o corpo do outro. Dramaturgicamente, o estudo do corpo/gesto é comparativo, o seu sistema e as suas regras estabelecem-se por contrastes entre os diferentes protagonistas. A interação não é necessariamente direta e por vezes é relativa. O gesto concentra no corpo temporalidades diferentes. Relembremos que a percepção do gesto e do movimento depende do enquadramento dramático, mas, especialmente, do olhar do espectador. Ou seja, o intérprete fixa as coordenadas dos seus deslocamentos, mas a focalização é induzida pelo espectador. De um modo geral, quando há insistência verbal especialmente assinalada, o corpo é obrigado a seguir a palavra e a apresentar uma sequência gestual que a reafirma. Nestes casos, assiste-se a uma estetização do gesto que faz parte de uma espécie de “repertório” de auto-enunciação. Aqui, o corpo ajuda a simplificar o discurso, ao atrair a atenção para os termos essenciais ou compreensíveis da mensagem verbal. Na relação com o texto, o gesto e o corpo esclarecem a palavra e o sentido, regulam a sua escuta e a sua recepção, isto porque o corpo em significação tem um imediatismo que condiciona a sua semântica. Nesta perspectiva, Jousse (1974) considera que a onomatopeia e a gestualidade são os primeiros meios de comunicar a experiência, antes do surgimento da linguagem verbal. O gesto transitório e o mimético permitem ao homem construir a sua primeira expressão antes da linguagem. O corpo tem igualmente a capacidade de estruturar a interação, de levá-la a termo, de a pontuar. Esta estruturação é sobretudo útil à respiração dramática, uma vez que possibilita a organização do fluxo cénico. Assim, podemos afirmar que, em cena, a dramaturgia do corpo pode cumprir diversos objetivos. O corpo pode representar uma ação mimética e acompanhar a leitura de um texto; pode ser um corpo dançado, ritmado, melódico e, neste caso, o corpo fala por si mesmo, sem ter a necessidade de fazer alusões precisas ou utilizar uma linguagem falada. Estamos perante uma pré-linguagem anterior à palavra, que fala tacitamente ao corpo do espectador sem grandes necessidades de elaborações teóricas e intelectuais. Então, “o corpo é uma espécie de médium que faz transitar em si fluxos incontrolláveis; é atravessado ao mesmo tempo por fenómenos culturais e por desejos inconscientes” (Pavis, 2003, p. 87).

Quando analisamos o corpo tendo em atenção uma dramaturgia pós-estruturalista, isto é, que une aos signos clássicos na vertente energética, deve ter-se em atenção os fluxos do desejo, que se instalam entre a cena/intérprete e a plateia/espectador. Neste sentido, o corpo e o gesto não podem ser descritos como objetos sem vectorização do desejo, uma vez que a representação é unificada pelo

corpo e que este funciona como metamorfose da palavra/linguagem verbal. Como esclarece Pavis (2003) "Não é tanto a conjugação dos signos que fazem sentido (como na semiologia clássica) mas o circuito energético que cremos descobrir neles e entre eles e para o qual a encenação nem sempre dá a chave. A esse circuito chamaremos fluxo do desejo." (Pavis, 2003, p. 80).

Partitura Dramatúrgica Corpórea

Na ótica da dramaturgia tendemos a pensar no prisma do observador. É para ele que tornamos os signos visíveis na representação. Nesse sentido, o intérprete é parte de uma partitura corpórea, sobre a qual inscrevemos os sinais e os elementos que queremos transmitir. Note-se que entendemos por partitura corpórea o conjunto dos fatores situacionais e das competências técnicas e artísticas sobre as quais o intérprete se apoia para realizar a sua *performance*. Consideramos dois tipos de partitura corpórea: (i) Partitura preparatória, elaborada ao longo dos ensaios e num processo de constante mutação; (ii) Partitura terminal, como é apresentada ao público, fixada sob a forma de espetáculo e contendo os traços da partitura preparatória. A noção de partitura corpórea constitui-se numa interface entre a abordagem genealógica do trabalho do intérprete (processo vivido com o diretor artístico) e da abordagem descritiva do resultado constituído pela representação recebida pelo espectador. Assim entendido, o intérprete utiliza uma trajetória visual corpórea para fundamentar a sua partitura, isto porque, como defende Johnson (1987), é através do corpo e da energia que nos compreendemos como seres no mundo. Isto é válido tanto para o intérprete como para o espectador, uma vez que ambos vivem o espetáculo pelo corpo. Daí que:

a resposta ao espetáculo, sobretudo ao trabalho do actor e dançarino, é cinestésica e de uma certa maneira simétrica à sua trajetória. A pesquisa em dança sabe disso há muito tempo, já que descreve a recepção do movimento dançado como uma resposta cinestésica ao dançarino. (Pavis, 2003, p. 93)

Nesse sentido, segundo John Martin (1966), há sempre uma resposta cinestésica no corpo do espectador que espelha o vivido no intérprete. Se um intérprete executa um movimento sem a motivação da necessidade interna, o espectador não experimentará nenhuma resposta interna. O espectador será o grande interlocutor direto do intérprete, ao reagir física e emotivamente à partitura. Concludentemente, importa analisar a percepção estética do espectador, observar como este reage fisicamente à partitura do intérprete e avaliar como ele próprio está consciente da sua própria presença corporal e tátil. Note-se que a partitura preparatória do intérprete

é um terreno invisível para o espectador, mas não irreal. Isto faz-nos crer que o intérprete e o espectador têm uma relação e entendimento, que vai para além do campo de análise do visível e do imediato.

Partindo do pressuposto que o corpo se revela comum em todas as artes do espetáculo, tentaremos estabelecer, a título de exercício, uma comparação dramatúrgica do uso do corpo em diferentes linguagens espetaculares. Tomemos as seguintes categorias: mímica, dança, teatro, dança-teatro, sabendo à partida que esta é uma escolha redutora, mas que tenta englobar os principais discursos da contemporaneidade. Na Mímica, o mimo imita o seu objeto, mas essa imitação baseia-se numa codificação do gesto e da personagem, conduzindo a uma depuração reconhecível e reproduzível. O espectador, detentor do código, reconhece o que observa; o intérprete submete o seu corpo a uma vectorização forçada que torna legível o seu percurso em palco e o que pretende afirmar. Em relação à Dança encontramos também presente o código da mímica. No que se refere à dança moderna e contemporânea não se espera que o bailarino imite uma ação ou conte uma história. Torna-se, aqui, mais difícil definir a trajetória do corpo, uma vez que este não está inscrito segundo a lógica de uma narrativa; mas, por outro lado, a intensidade e a direção do movimento são muito mais perceptíveis, assim como o seu sentido (mesmo que o seu conteúdo não se revele claro). O Teatro situa-se numa posição intermédia entre o mimo e o bailarino. Por um lado, baseia o seu gesto e trabalha o seu corpo, tendo em conta uma codificação prévia, por outro lado, nega essa codificação quando interpreta e constrói uma personagem. A Dança-Teatro situa-se entre dois tipos de gestual que pratica alternadamente: o gesto dançado e o gesto mimético. O intérprete vive uma múltipla identidade. Mudando constantemente de estratégia utiliza o movimento interior, assim como imita e codifica o mundo que representa.

Saliente-se que a cada linguagem artística corresponde uma recepção específica, uma técnica de se ser espectador. A forma como esse olhar da recepção é acionado vai ser também alvo de codificação. Assim, o Mimo capta o olhar do espectador através de uma trajetória claramente perceptível e pouco modificável. A identificação do espectador acontece mais com a técnica do que com a personagem. Desta forma, o corpo do espectador inscreve-se, sem ambiguidades, na trajetória da codificação que atribui o significado. O corpo do Bailarino atrai em bloco o corpo do espectador, dada a intensidade da forma dançante. O corpo do Bailarino é, antes de tudo, movimento e não tanto um corpo narrativo, ligado ao desenvolvimento linear do sentido da fábula e à descodificação dos conteúdos figurativos. Já o Ator, através da representação teatral, constrói um mundo ficcional, mas também submetido a uma certa lógica narrativa. O corpo do espectador efetua um vai-e-vem contínuo entre o interior e o exterior. Por último, no caso do Bailarino-Ator, o espectador passeia entre a ficção distanciada e a *performance* vivida. Verificamos, então, que o estatuto

dramatúrgico do corpo varia de acordo com uma dominante dramatúrgica. Independentemente disso há que ter em atenção os seguintes aspetos, que se revelam constantes na análise do corpo: (i) A ficção da representação, o corpo representa sempre algo além do seu estar em cena; (ii) O corpo provoca uma identificação imediata entre o espectador e o esquema corporal acionado cenicamente; (iii) Existe sempre relação entre representação e evento real.

Naturalmente que, para cada tipo de trajetória do corpo e do gesto, corresponde um tipo específico de análise. No entanto, quando analisamos as obras de arte contemporâneas é necessário combinar as diversas análises, uma vez que na sua gênese os espetáculos são pluridisciplinares.

Intérpretes e espectadores: transportados e transformados

Referenciar uma Dramaturgia do Corpo implica sempre uma dupla reflexão: por um lado, falamos de uma linguagem racional e objetiva alicerçada no signo; por outro, entramos diretamente no domínio do sentir, do afeto, logo, do inominável, do subjetivo que está além do racional e do científico. A arte, como todo o discurso da subjetividade, pertence ao domínio do inconsciente, fundando o que de mais íntimo existe em cada um; é um pensamento subjetivo, uma metáfora do indizível. Tendencialmente negamos aquilo que desconhecemos, tudo aquilo que não dominamos racionalmente. No entanto, há todo um universo que não percebemos pela razão e que, nem por isso, deixa de existir. Podemos genericamente afirmar, dentro da lógica fenomenológica, que existem dois reais, um real lógico e racional que é afetivamente desinvestido e pouco mágico, e um outro real inconsciente e afetivamente investido, que não controlamos. Como refere Maria João Ceitil (2003), “os efeitos de realidade da magia, dos mundos mágicos dentro de nós, dependem também de termos ou não mundos mágicos dentro de nós; dependem também do eco, da ressonância que isso produz ou não em nós.” (Ceitil, 2003, p. 108).

A arte fala sempre de uma realidade afetiva, de um real magicamente investido. É uma outra lógica sensorial e inconsciente alicerçada no sentir que não se racionaliza, apenas se sente e se acredita (como a magia). É, como tal, um universo de afetos por excelência, e só nesse sentido é que se podem entender as múltiplas relações que se tecem no ato da criação e da receção. Como sabemos, no universo dos afetos nada é contraditório, uma vez que tudo está integrado ao atribuirmos um sentido intra-individual. Obviamente que este é um registo comunicacional difícil de verbalizar. Na criação-receção artística deixamos que vários “reais” aconteçam em nós, desafiando frequentemente as lógicas da razão. Para o investigador que se propõe estudar o discurso artístico não basta olhar para a obra, enquanto objeto de

estudo, mas há que ter em si a maleabilidade de devir, um outro ser a um tempo criador e espectador. Como defende Merleau-Ponty (2002), a arte tem uma função metafísica. Faz parte de um domínio de intimidade e de proximidade. Vivemos, hoje, em dicotomia constante: por um lado defendemos a subjetividade, racionalizando-a sempre; por outro lado fugimos constantemente de um discurso inconsciente e mágico, que por excelência é a génese do discurso artístico. Existe no ato de criação-recepção da obra de arte, o retomar a um tempo mítico e cíclico, um devir uno com o outro, ainda que num plano de ficção e metáfora. Uma representação espetacular instaura, necessariamente, um espaço dialético de subjetividade. Efetivamente, estamos sempre em relação dialética com o outro, nem que seja num espaço de intersubjetividade. Nesse sentido, a criação artística implica um movimento, que não é passivo, mas, pelo contrário, criativo e desejante. Sabemos que a motivação de uma qualquer ação depende sempre do investimento afetivo que nela operamos. Da mesma forma, o efeito de uma obra de arte depende do nosso investimento afetivo, do facto de acreditarmos naquilo que nos está a ser dito. Nesse sentido, a recepção passa inevitavelmente por um discurso sensorial, pelo desejo da magia, sendo, por isso, um discurso do inconsciente, legitimando os mecanismos do consciente. Aqui temos a diferença entre os mecanismos da psicanálise, que pretende tornar o inconsciente num discurso consciente e racional, e o discurso artístico que opera o fenómeno contrário, deixando que o inconsciente assuma a dianteira e se expresse com a sua lógica própria. No entanto, face ao discurso artístico, estamos perante uma estrutura bivalente, isto porque; se por um lado, aceitamos e assumimos uma outra estrutura de pensamento, alicerçada no inconsciente, que nos permite a identificação, empatia e *catarse*; por outro, lado sabemo-nos em situação de ficção, em que cada um desempenha um papel, mas que, tal como um ritual, tem as suas regras e tempos próprios. Daí que nunca aconteça a fuga, nem os mecanismos de descontrolo face à criação artística espetacular. Ou seja, durante um espetáculo aceitamos estar sob a égide da fé e da crença, mas é uma aceitação com duração definida. E é exatamente essa segurança que permite o contacto emocional com a cena:

Self is presented through the performance of roles, through performance that breaks roles, and through declaring to a given public that one has undergone a transformation of state and status, been saved or damned, elevated, or released. Human beings belong to a species well-endowed with means of communication, both verbal and non-verbal, and, in addition, given to dramatic modes of communication, to performance of different kinds. (Victor Turner, 1992, p. 82)

Da existência de Corpos Mágicos

Falar em magia ou crença faz, como já afirmamos, com que automaticamente se entre no plano do não-científico. Demonstramos sempre resistência em lidarmos com realidades em relação às quais não temos provas objetivas, e, no entanto, o discurso artístico é da ordem dos afetos, povoado de seres fantásticos e mágicos que fazem sonhar. Mas, para que este processo possa acontecer, é necessário que o pensamento esteja disponível a receber a fantasia e o sonho, a ser um pensamento mágico e o sujeito que o pensa, feiticeiro. É necessária uma aproximação do objeto artístico, ainda que este se torne fragmentário e parcelar, porque subjetivo. Esta é, igualmente, a proposta de Merleau-Ponty (2002) em relação ao corpo. O filósofo defende que, no mesmo entendimento do objeto artístico, se falamos do corpo não podemos distinguir sujeito e objeto, uma vez que a experiência do corpo é contrária ao movimento reflexivo desse mesmo corpo. Daí encontrarmo-nos sempre na impossibilidade de enunciar uma linguagem pura do corpo, uma vez que uma linguagem do corpo radica no facto inalienável de se estar num nível conceptual, simbólico e representativo. Este esforço da subjetividade implica deixar que o objeto se torne sujeito em nós. A subjetividade, assim entendida, é um movimento de entrega e, simultaneamente, um movimento de certa passividade, de esperar que a resposta venha, de escuta da interioridade, (da nossa, do outro), implicando um trabalho de receptividade e de acolhimento. Evidentemente que um sujeito não é só um, é uma multiplicidade de *Eus*, de personagens, como afirma Erving Goffman (1993), que constroem múltiplas narrativas. Do seu lado, a relação intérprete-espectador tem algo de oculto, de mágico, de irracional, que ultrapassa a nossa capacidade de compreensão. Ou acreditamos nesta relação “estranha” e a vivemos, ou tentamos objetivá-la num discurso racional e não a aceitamos. Será o discurso do imaginário que faz com que o *devoir outro* seja possível: é o princípio da homogeneidade, a ligação primitiva com o outro, o sincretismo sujeito-objeto. Aqui, o real é um referente, mas não condição de existência. É esta a linguagem e referência do discurso artístico. O fascinante não é o ser, mas o *devoir* um outro Eu. Isto é tão válido no discurso da criação, como da recepção. A própria personagem tem uma múltipla identidade, ela existe por si, na sua identidade ficcional, mundo real ou irreal não sabemos. Depois há uma outra personagem, a que existe dentro do intérprete. Por último, existe uma personagem exterior, nascida da conjugação das duas primeiras, que habita o palco e com quem o espectador deseja *devoir um* com. Tomemos, como exemplo, a personagem Medeia; ela existe por si própria, fruto de uma mitogénese coletiva, independente de todas as dramaturgias e de todas as leituras. Há, contudo, outra Medeia, individual e subjetiva, que habita o intérprete, e existe ainda outra Medeia, temporal, especialmente limitada pela cena e pela proposta espetacular. Todas têm propriedades mágicas. Para o intérprete, a

personagem que lhe é exterior (a que vive no discurso dramaturgico) dá-lhe a negação e a possibilidade da contrariedade. Podemos afirmar que a personagem que vive fora do intérprete é real e alimenta a que vive dentro dele. É dessa relação de crença, que se constrói a fronteira entre o exterior e o interior, que surgem novas possibilidades de se ser e que uma dramaturgia do corpo tem lugar. Como já tivemos a oportunidade de apontar, quando falamos do ato de criação, falamos da existência de um sujeito que pensa um discurso do desejo. Mas, esse discurso não é, como vimos, um solo, quando muito será solilóquio. Há sempre uma multiplicidade de personagens e corporeidades a falar em nós: essas personagens/corpos, não somos nós que as escolhemos, somos antes escolhidos pelo desejo desses outros habitarem em nós. Desta forma seremos sempre sujeitos, intérprete e personagem. Nada é verdadeiramente nosso e, no entanto, é no nosso corpo, através da nossa voz, que se materializa uma identidade, logo somos também sujeitos de algo, que é a nossa criação, e o nosso testemunho. Efetuamos, assim, um movimento de retorno à nossa subjetividade, construímos a nossa história a partir de outras personagens, porque não poderia ser de outro modo. No entanto, voltamos a afirmar, que essas personagens/corpos são uma outra vida, somente falam em nós, pensam e sentem em nós, mas são-nos exteriores, são de outra ordem, usando o nosso corpo para se exprimirem. Daí não sermos sujeito, mas agentes de criação. Quando a criança brinca ao “faz de conta” diz, através do jogo teatral, o que precisa que seja dito. O mesmo se passa no ato da criação artística, integramos o real desejante nesse outro real que é a vida, abrindo-se horizontes de expectativas para mundos possíveis. Nesse sentido, quando vamos ver um espetáculo, é para nos perdermos na cena, desejamos que ele nos “assombre” ou “espante”. Quando o espetáculo termina, o público retoma a palavra, aplaude; o que o público aplaude são os intérpretes a quem ele entrega o seu agradecimento.

Espaço cénico e leitura dramaturgica do corpo

É no espaço do teatro que provavelmente o humano se apercebe mais como corpo, isto, pela atenção que é obrigado a dar ao seu próprio corpo enquanto espectador: estar imóvel na plateia; controlar gestos. É igualmente face ao corpo do intérprete que ele, espectador, desperta uma outra percepção e consciência de si próprio. Nessa observação do corpo do outro, esqueleto e músculos organizados em articulações sensíveis e frágeis, o espectador apercebe-se que o corpo transmite uma atitude ao mundo. Com efeito, basta um corpo em cena, imóvel, silencioso e sem intenção aparente, para transmitir uma tensão dramática, atribuindo sentidos à plateia. O observar do corpo do outro é, já por si, um manancial de sentidos e um contar de histórias. Note-se que as palavras representam, neste processo, um peso

mínimo. Para o espectador o que comunica é esse corpo similar ao seu, que se abre em múltiplas respostas possíveis. Na vida de todos os dias ensinaram-nos a valorizar mais a gestualidade corporal e expressões faciais do que o corpo dançante ou em movimento. Este facto faz-nos focar uma atenção excessiva no rosto, braços e mãos, relegando para segundo plano o corpo em movimento. Esta noção vai ao encontro da valorização da mente/espírito em relação ao corpo/matéria, como se de duas entidades separadas se tratassem. No entanto, a expressão corporal exprime-se para além do território reservado à mente (rosto). Lembre-se que no quotidiano, o rosto adquire um domínio muito mais consciente, sendo o grande alvo comunicacional, até porque é socialmente codificado que não se deve observar e olhar um outro interlocutor no seu corpo. Direccionamos a nossa atenção para o rosto e ombros do outro, remetendo, para o resto do corpo, um lado funcional com uma componente estética, muito embora saibamos que, inconscientemente, ele é um grande transmissor de informações fulcrais para o entendimento do que o outro nos quer dizer realmente. Ou seja, enquanto o rosto se dedica a suportar a palavra que é necessária dizer (muitas vezes contrária ao que desejaríamos), o resto do corpo exprime-se em gestos que denunciam intenções e desejos. Esta dicotomia corporeamente, gestualidade-movimento, ao estar codificada socialmente, coloca grandes dificuldades ao intérprete. Primeiro, porque o intérprete tem de ser capaz de trabalhar o seu corpo na totalidade, adquirindo consciência plena dos seus esquemas de funcionamento, disponibilizando-se desta forma para novas perspectivas. Segundo, porque o intérprete tem de perceber o que o corpo diz e faz em subtexto. Ao intérprete cabe a enorme responsabilidade de ser capaz de passar uma informação corporal de forma clara, para que o espectador a percepcione. Para o intérprete, o espectador é um *voyer* (observa, mas não deseja ser visto), que assiste à representação para ver o humano na sua plenitude, como ele é feito, como vive, como se mexe. Quando um intérprete entra em cena, o espectador não observa somente o seu corpo, observa também a decisão de ação do espírito, que se denuncia no corpo em mobilidades e imobilidades. Essas decisões, esse mundo de movimento, sucedem, como já tivemos oportunidade de analisar, em diversos níveis – o do intérprete face a ele próprio, o do intérprete face à personagem, o do intérprete face ao espectador. Em todo o caso, podemos sempre assumir que a relação que se estabelece é uma relação de contracena e ação, mais do que um ato solitário de contemplação. Ao espectador interessa particularmente esse momento da quase decisão, da intenção que se forma no corpo antes do momento da ação, antes do movimento e do gesto suceder. Esta premissa na análise da dicotomia do corpo social, parte da noção de que cada corpo fala uma língua nativa, atribuída à nascença e esquecida em estado adulto. De acordo com esta perspectiva, desenvolvida por diversos investigadores, pedagogos e criadores, o corpo é sempre um contador de histórias, um corpo mimético. Neste contexto, a para-teatralidade, o *transe*, será

condição de representação. O jogo artístico reside, então, nesse processo de transformação, sendo o corpo, enquanto memória bioenergética e celular, o agente que opera essa alteração. Louise Steinman (1986) justifica o espetáculo contemporâneo como vestígio de uma cultura arcaica pré-teatral (sátiros gregos e mistérios dionísíacos). Consideramos pertinente a análise desta autora. Com efeito, embora a nossa sociedade tenha transitado da para-teatralidade para a teatralidade, os mecanismos são similares. Ou seja, num registo teatral (consciente) a capacidade de transformar a realidade já não é vivida pelo eu social em ação, mas sim através duma personagem acionada pelo eu espectador. O fenómeno é o mesmo: entramos em *catarse* e *transe*, agora como espectadores em identificação e não como actantes reais. A representação espetacular revela-se, assim, um veículo através do qual intérpretes e espectadores podem transpor-se para um outro estado de consciência, exorcizando desejos, atribuindo um significante ao real. No discurso artístico encontramos diversos métodos para a transmutação do eu num outro. No entanto, estaremos sempre face a duas técnicas fundadoras: (i) Forma mimética – o sujeito toma o espírito do ser que mima; (ii) Incorporação - o sujeito é conscientemente transformado por um estado induzido de consciência. A segunda técnica (incorporação) é muito frequente na dança e em propostas que partem do movimento puro e da força cinestésica, dando assim origem a todo o processo da relação corpo-imagem; na primeira técnica parte-se de personagens, de imagens e arquétipos que existem fora do intérprete. Neste caso, em que a construção de personagens surge de imagens, o intérprete deseja que a sua identidade deixe de ser visível, e que a vida da personagem ocupe a cena. Por exemplo, no teatro Nô, o intérprete usa a sala dos espelhos para que este processo suceda, deixa de ser o eu para passar a ser personagem. A personagem criada face ao espelho, só se abandona face ao espelho. As personagens arquétipo fazem, na atualidade, o que as máscaras faziam no teatro grego, tipificam uma relação com o eterno, com a génese da humanidade. O arquétipo funciona, assim, como o simbolismo fundamental do humano, constituindo-se como ideais, figuras de mitos, estudos de existência, fantasias conscientes. Refira-se que ambas as abordagens, sabendo que a primeira é tradicionalmente predominante no discurso teatral e a segunda no discurso da dança, conduzem ao *transe*. *Transe*, literalmente, significa passagem, inicialmente a passagem da vida para a morte ou então, posse de uma outra vida. Não é só o intérprete que entra em *transe*, o espectador também, desde que assim o entenda.

Nota Final

O corpo cénico do intérprete permite que o pensamento do espectador se materialize em movimento, logo, em ação. Por sua vez, é o corpo físico do espectador

que, ao conferir verdade e presença ao corpo em representação (do intérprete), lhe permite a liberdade de pensar em novas dimensões de si. Será este constante fluir entre estas duas formas perceptivas, que faz com que o espectador vagueie entre dois mundos distintos e que convoque as suas próprias significações pessoais.

Sempre que a percepção do espectador vagueia entre o universo da presença e o da representação, abre portas para outras novas interpretações, para um outro guião dramaturgico a ser criado. Neste processo temos dois movimentos, a saber: (i) Um primeiro, inconsciente, que faz com que o espectador divague nas suas próprias significações; (ii) Um segundo, consciente, que faz com que as teias interpretativas e um novo argumento dramaturgico surjam:

Vejo um pouco o palco de teatro como um lugar provisório que os personagens o tempo todo têm em vista abandonar. É como o lugar em que se colocaria o problema: isto não é a vida verdadeira, como fazer para escapar daqui. As soluções aparecem sempre como devendo ocorrer fora do palco [...] abandonar o palco para encontrar a vida verdadeira. Deixando claro que não sei, de forma alguma, se a vida verdadeira existe em algum lugar e se, abandonando enfim a cena, os personagens não estarão novamente em um outro palco, em um outro teatro, e assim por diante. Talvez seja esta a questão essencial, que permita que o teatro perdue. Sempre detestei um pouco o teatro porque o teatro é o contrário da vida; mas sempre volto ao teatro porque é o único lugar em que se diz que não é a vida. (Koltès, 2001, p. 12)

Será neste fluir, que o processo de elaboração de uma dramaturgia do corpo se torna claro e visível, trazendo toda a atenção para as dinâmicas que vão ocorrendo. Neste sentido, observamos que tanto para os criadores como para os espectadores, o verdadeiro objeto da percepção é o próprio sujeito. Isto é, o sujeito que percebe é o criador da sua percepção, logo o mecanismo de recepção está, continuamente, em mudança, sendo que a atribuição de sentidos é imprevisível.

Referências

- Bernard, M. (1995). *Le corps*. Seuil.
- Ceitel, M. J. (2003). *Pôr o corpo a pensar*. Edições ISPA.
- Freud, S. (1967). *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Payot Éditeur.
- Goffman, E. (1993). *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Relógio d'Água.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard.
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind*. University of Chicago Press.
- Jousse, M. (1974). *L'Anthropologie du geste*. Gallimard.

- Koltès, B. M. (2001). *Na solidão dos Campos de Algodão* [Programa do espectáculo]. Teatro Circo.
- LeCoq, J. (1987). *Le théâtre du geste*. Bordas.
- Lyotard, J. F. (1970). *Discours, figure*. Klincksieck.
- Martin, J. (1966). *The modern dance*. Dance horizons.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *O visível e o invisível*. Perspectiva.
- Musil, R. (1982). *L'homme sans qualités*. Seuil.
- Pavis, P. (2000). *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. Villeneuve-d'ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Pavis, P. (2003). *A Análise dos espectáculos*. Perspectiva.
- Rime, B. (1991). Communication verbale et non verbale. In *Grand dictionnaire de la psychologie*. Larousse.
- Steinman, L. (1986). The knowing body, the artist as storyteller in contemporary performance. North Atlantic Books.
- Turner, V. (1992). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.

Notas sobre Dança e Escultura

João GONÇALVES

joao.goncalves@staff.uma.pt

De todos os trabalhos que vi em quase três décadas a trabalhar no mundo das artes, há um em particular que me lembro com frequência. Uma *performance*¹⁰ apresentada em 2009, numa instituição de referência, em Londres, por um aluno de licenciatura para a exposição de que fazia parte como finalista. Estávamos num edifício pré-fabricado da década de 1970, de tetos baixos e com claros sinais de deterioração. Ultrapassado o labirinto de corredores e pequenos compartimentos, entrava-se numa sala sobrelotada com focos de luz directamente apontados à altura dos olhos. O chão estava coberto de terra e palha. Ao centro, identificava-se um par de cadeiras e alguns baldes com água. Ao fundo uma televisão com imagens da cobertura jornalística da segunda guerra do Iraque, então atual. As imagens da televisão contribuíam para a pouca iluminação do espaço e definiam a atmosfera, marcadamente tensa e hostil, de um lugar que claramente reproduzia um ambiente de natureza militar.

O convívio descontraído e distraído da audiência, foi interrompido pela entrada de um grupo de quatro jovens do sexo masculino. Dois deles controlavam e deslocavam à força um terceiro, que se encontrava vedado e de mãos agarradas, enquanto o restante elemento se movia de forma calma e com uma expressão compenetrada. Ouviam-se gritos, ordens e o tipo de gemidos próprios de uma cena de violência. O terceiro jovem foi amarrado à cadeira, enquanto os dois primeiros condicionavam ao máximo os seus movimentos ao mesmo tempo que lhe inclinavam a cabeça para trás. O quarto ocupava-se dos baldes, que se percebia estavam cheios de água, de onde retirou um tecido molhado que colocou sobre a face do jovem sob controle. A audiência estava prestes a assistir a uma simulação de *waterboarding*¹¹. Durante longos segundos e por repetidas vezes, foi vertido um intenso fluxo de água sobre as vias respiratórias da vítima que se contorcia em expressões de agonia.

Vivia-se na altura uma discussão sobre *waterboarding*, com duas posições distintas. Os mais conservadores, que eram também o grupo que se mostrava mais interessado em justificar o conflito perante a opinião pública, defendiam que

¹⁰ O termo *performance designa* alternadamente um meio artístico e propostas artísticas específicas, referindo-se em ambos os casos a trabalhos estruturados em torno da presença do corpo vivo em ambientes próprios das artes visuais, como galerias, bienais ou museus.

¹¹ *Waterboarding* é uma forma de simulação de afogamento forçado, usado como método de interrogação. É hoje classificado como forma de tortura.

waterboarding era um método de interrogação, não uma forma de tortura. O argumento assentava sobretudo na ausência de marcas de violência física. Por outro lado, os que se mostravam mais preocupados com a defesa dos direitos humanos, que insistiam que se protegesse o respeito do ser humano ainda que admitindo se poder tratar de pessoas com comportamentos criminosos, apontavam para o facto de, no seu essencial, o *waterboarding* ser uma forma de tortura na medida em que a entrada de água nas vias respiratórias, apesar de não deixar marcas de violência física, produz uma experiência de afogamento que não só provoca momentos de sofrimento extremo como também danos acentuados do foro psicológico às vítimas. A ação da *performance* durou uns bons 10 minutos e terminou sob fortes aplausos dos presentes, acompanhados de expressões de esforço e estranheza dos jovens artistas.

Apesar de ter estado presente, não percebi aquilo a que tinha acabado de assistir. Era ignorante sobre *waterboarding*. No imediato, a *performance* pareceu-me uma apresentação forte, cuidada e impactante, é certo, mas ao mesmo tempo sensacionalista e panfletária, em linha com uma vontade de afirmação pessoal, tantas vezes expressa em abordagens gratuitas a assuntos polémicos. Pior, como pessoa ligada ao mar, habituado a sustentar a respiração durante alguns minutos e a lidar com o efeito de fluxos de água sobre o corpo, sobre o rosto em particular, no momento da apresentação, o que se tinha passado não me pareceu digno de grande atenção. Estava enganado.

Apesar de tudo a *performance* levou à curiosidade. Tentei saber um pouco mais sobre o tema e rapidamente percebi que *waterboarding* não é apenas um método de interrogação, mas sim, de facto, uma forma de tortura. Diversas fontes mostram, de forma inequívoca, que o método causa sofrimento agonizante e pode causar danos psicológicos permanentes, devendo por isso ser considerado uma forma de tortura²². De repente, as implicações da *performance* a que tinha assistido tornaram-se claras. A ação performativa incluiu prática de tortura não simulada. A tentativa em ilustrar uma situação limite, atual no contexto político de então, implicava que o performer, por força da ação em si, experimentasse realmente o sofrimento produzido pela técnica - tendo tornado todos os presentes na sala, com conhecimento dos factos ou não, testemunhas complacentes do sofrimento pelo qual o jovem passou, uma e outra vez, durante agonizantes minutos.

Aquilo que os mais distraídos consideram um trabalho gratuito e sensacionalista, foi na verdade uma proposta sofisticada com uma intensa força artística e crítica.

²² Uma das demonstrações mais eloquentes a que pude assistir na altura sobre *waterboarding* foi-me oferecida por um pequeno vídeo a que pude assistir *online*. O então editor da revista Vanity-Fair perguntou ao escritor Christopher Hitchens, conhecido pelo seu cepticismo e sentido crítico e na altura com uma opinião benevolente em relação à técnica, se estaria disposto a sujeitar-se a uma sessão de *waterboarding* e provar o seu ponto de vista. Hitchens mudou de posição. O vídeo continua disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4LPubUCJv58>

Uma proposta com o mérito de perturbar a condição de espectador - a questão do central do trabalho parecia-me agora - ao colocar os presentes em proximidade física com uma realidade que conheci apenas por intermédio distanciado de imagens mediatizadas. Ajudado pela investigação teórica que estava a fazer na altura, sobre a origem das mudanças que conduziram ao que hoje consideramos ser a arte contemporânea, percebi que a *performance* a que tinha assistido transportava consigo parte da força que no passado fizera da *Performance Art* uma das expressões artísticas mais pujantes, mais inovadoras e que nas revolucionárias décadas de 1960 e 1970 mais contribuíram, directa ou indirectamente, para a profunda reformulação da noção de objecto e prática artística.

E, no entanto, apesar da *performance* ser um comentário eficaz a um cenário profundamente problemático, apesar da forma como envolveu a audiência, como tornou fisicamente presente uma realidade em relação à qual grande parte do mundo ocidental se tinha tornado insensível, apesar de tudo, alguma coisa, parecia-me, tinha ficado em falta. A efemeridade do acontecimento e o facto da *performance* ter reproduzido uma realidade sem na verdade se ter distanciado satisfatoriamente do papel da imprensa em alertar consciências, parecia-me não fazer justiça à seriedade do problema. Eu próprio tinha ganho consciência e desenvolvido sensibilidade apenas após ler vários artigos e relatos publicados em diferentes plataformas de imprensa escrita.

Apesar da evocação de um passado de força e vitalidade artística da arte da *performance*, facilmente se podia confundir a proposta com um gesto de sofrimento auto-infligido. De entre os presentes, foram os próprios performers quem sentiu com maior intensidade aquilo que se passou naquele dia e os únicos a entrar em contacto directo com o conteúdo artístico da *performance*, o sofrimento de vítimas de *waterboarding*, na sua real dimensão. Do ponto de vista da exposição do público ao problema, a *performance* não só não consegui mais do que uma boa peça de jornalismo como, talvez mais importante, não registou um legado que pudesse ser transmitido a quem não estava presente. A questão, pareceu-me na altura, tinha alguma coisa que ver com o facto de os performers serem simultaneamente quem produz o objecto artístico e o objecto produzido. Convicto que esta condição está na origem de um enfraquecimento das artes performativas³³ em contexto de artes visuais, vou de seguida falar de um diálogo possível de identificar entre estas e a

³³ Facilmente associável à ideia de espectáculo, a expressão *artes performativas* é aqui utilizada com sentido duplo em referência ao seu entendimento comum e em referência à presença de expressões artísticas de base performativa em contexto de artes visuais. É uma ambiguidade que se considera pertinente face à importância que a mútua influência entre artes do espectáculo e artes visuais teve para a reconfiguração do campo das artes, que ocorreu em especial durante as décadas de 1960 e 1970, e a consequente hibridização de linguagens que daí resultou e que continua a compor a paisagem das práticas artísticas contemporâneas. O sentido específico da expressão é dado pelo seu enquadramento no texto.

escultura, onde a relação entre sujeito e objeto é distinta, para depois tentar perceber qual a relevância do diálogo entre estes dois modos de arte.

É possível identificar períodos de maior intensidade na relação entre as artes performativas e as artes visuais. Se olharmos para o início do século XX, podemos falar das vanguardas, da Bauhaus ou de artistas como Hugo Ball ou até mesmo de Picasso. Num período posterior, com início no final da década de 1930 até meados da década de 1950, o Black Mountain College ou artistas como Merce Cunningham, Robert Rauschenberg ou Allan Kaprow, entre outros, tornam-se referências obrigatórias. É, no entanto, ao diálogo que ocorreu durante as décadas de 1960 e 1970 entre criadores oriundos da dança e artistas visuais, que devemos o lugar que as artes performativas vieram a ocupar no universo atual das artes visuais. Diálogo que ocorreu com particular incidência com a escultura.

De um lado, pessoas como Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer ou Carolee Schneemann, que fizeram de questões como a repetição, o abandono da representação, da especificidade do meio e da metáfora, a operar na vanguarda das artes visuais de então, pontos de apoio para a criação de novas concepções de dança. Do outro, artistas como Robert Morris, Lygia Clark ou Bruce Nauman que ao fazerem do corpo um meio privilegiado de exploração de problemas artísticos e filosóficos colocaram as artes performativas no centro da profunda reformulação que as artes visuais sofreram na altura e da qual herdamos, de uma forma ou de outra, aquele que é o entendimento contemporâneo de prática artística.

A um período mais tímido vivido durante a década de 1980, no qual se destacam artistas como Jan Fabre ou Robert Wilson, seguiu-se uma nova intensificação com as explorações de artistas como Mike Kelly ou Matthew Barney ou de criadores como Tino Seghal, Jérôme Bel ou William Forsythe, para nomear apenas alguns. O reconhecimento por parte da crítica do trabalho de Anne Imhof, que em 2017 ganhou o principal prémio da Bienal de Veneza, evento dedicada às artes visuais, com a peça de arte performativa *Fausto*, faz desta artista uma referência obrigatória em tempos recentes. No caso português podemos referir João Penalva, que chegou às artes visuais por via da dança, ou João Onofre que sendo um artista visual privilegia o meio da *performance* como matéria de trabalho. O cruzamento entre artes performativas e das artes visuais é, no presente, uma constante.

E, no entanto, não é menos verdade que a presença da *performance* no mundo das artes visuais, não sendo silenciosa, não tem hoje nem a pertinência artística nem a capacidade de rutura de outros tempos. Passou-se de um período em que a *performance* parecia ser uma escolha óbvia para artistas comprometidos com a ideia de vanguarda, vanguarda artística, filosófica, política até; um meio que ao depender do encontro entre artistas em processo de criação e da presença física de um público, onde por isso mesmo se reconheciam ideias de comunidade, de relações horizontais, de presença e participação, parecia em determinado momento ser um meio

naturalmente próximo de ideais de democracia, para o momento atual em que, pelo contrário, é demasiado comum assistir-se a exercícios performativos esgotados ou que ocupam um lugar de acontecimento acessório. São frequentes as ocasiões onde a *performance* aparece, mais do que como elemento integrante de uma exposição, como uma espécie de interlúdio artístico. Mais entretenimento do que acontecimento, surge frequentemente como proposta que faz parte do evento na sua dimensão social, como momento de animação, mais do que como conteúdo da exposição.

Há hoje uma clara tendência para a dança entrar em museus dedicados às artes visuais¹⁴, o que regularmente adquire a forma de interpretações performativas de uma ou mais obras em exposição. Se é certo que existe critério é igualmente certo que o museu, não é imune ao fenómeno de instrumentalização do meio da *performance*. Seja na forma de inaugurações, *late-nights*, conferências, atividades de serviços educativos ou mesmo concertos, ou outro tipo de espetáculos, hoje o museu afirma-se cada vez mais como um lugar onde acontecem coisas. Como um lugar cenográfico¹⁵. Lógica que é expandida por via de um crescente investimento na promoção das atividades do museu no espaço virtual com recurso a redes sociais e em específico ao uso de ferramentas como o #hashtag. A *performance* avança o fenómeno com a aparência de um acontecimento e alimenta a ligação do museu a formas de capitalismo cultural¹⁶.

Com recurso a alguma especulação, podemos mesmo acrescentar que o papel da presença física, estruturante para o meio da *performance*, está hoje em crise face à progressiva digitalização dos fenómenos artísticos contemporâneos. É aliás significativo que artistas com a importância de Marina Abramović, que não há muito tempo fez correr tinta com a proposta a peça *The Artist is Present*, apresentada entre Março e Maio de 2010, no Museu de Arte Moderna de Nova York e pensada em torno

¹⁴ O mesmo acontece com a arquitectura. Acções performativas em resposta a obras de arquitectura, são hoje frequentes.

¹⁵ Em reforço da ideia do museu como cenário, vale aqui a pena mencionar a polémica que em 2018 envolveu o uso, com consequente encerramento, do Museu do Louvre para efeitos da realização do videoclip *Apeshit* dos artistas Beyoncé e Jay Z. Na altura apontado como um comentário à representação do corpo africano na arte europeia e simultaneamente como uma demonstração de poder e capacidade de influência dos dois músicos, o videoclip e o facto de um museu com a importância do Louvre ter sido encerrado para a sua realização, levantou inúmeras vozes críticas que, nomeadamente, levantaram questões sobre a cedência feita e as estratégias de promoção utilizadas pelo museu. Para mais sobre o assunto sugerem-se os seguintes artigos: St Félix, D. (2018, junho 19). The power and paradox of Beyoncé and Jay-Z taking over the Louvre. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/what-it-means-when-beyonce-and-jay-z-take-over-the-louvre>. Auffret, S. (2018, julho 24). Avec Jay-Z et Beyoncé, « le Louvre devient une marque cool ». Le Monde.fr. https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/07/23/avec-jay-z-et-beyonce-le-louvre-devient-une-marque-cool_5335012_3246.html

¹⁶ Para uma reflexão sobre o museu como forma de capitalismo cultural, sugere-se o ensaio a seguir indicado. Escrito em 1990, continua pertinente. Krauss, R. (1990). The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, Vol. 54 nº 104, MIT Press.

do encontro físico entre a artista e visitantes, estejam hoje paradoxalmente a redirecionar a sua prática para o espaço virtual, no caso, com o uso de plataformas digitais como é o caso do site do Marina Abramović Institute e de recentes colaborações com gigantes da tecnologia como a Microsoft²⁷.

Na esperança de conseguir identificar sintomas do enfraquecimento das artes performativas em contexto de artes visuais, vou agora falar da relação da dança com a escultura, anterior à noção de artes performativas, para depois tentar identificar vias de recuperação do diálogo entre os dois meios.

Em grande medida, a noção fluída, complexa e mesmo contraditória de arte contemporânea, desenvolveu-se a partir de um diálogo entre as artes visuais, em especial entre a escultura, e a dança. Diálogo que acompanhou a tentativa de renúncia do objeto de arte como produto acabado, a sua desmaterialização; a valorização do processo e do contexto espacial do lugar de apresentação; o uso de elementos com presença concreta no espaço, em detrimento da representação e do uso de metáforas; a crítica à divisão mente/corpo e diminuição da dependência de um envolvimento meramente mental na criação e recepção de significados; o abandono de hierarquias, presentes na relação compositiva entre as partes e o todo; a prioridade a linguagens artísticas mais acessíveis e portanto mais democráticas; a tentativa de substituição da necessidade de conhecimento prévio por uma construção de sentido em tempo real; a aproximação do momento de criação e do momento de recepção. A aproximação entre artistas e público, cujo papel passou não só a ser mais valorizado, mas a ser considerado como elemento integrante do conteúdo artístico de diversas propostas. Estas são algumas das linhas orientadoras das profundas mudanças que ocorreram no campo das artes durante as seguintes décadas de 1960 e 1970.

A visão que associa a dimensão presencial das artes performativas a uma ideia de democracia é das mais marcantes. Na base desta visão encontramos a associação entre o encontro de *performers* com a comunidade viva de espectadores e a ideia que podemos aí ver reunidos, tal com acontece aliás no teatro, os princípios de participação e representatividade política. Tendo sido fundamental para a reestruturação do mundo das artes e dos modos de recepção artística, é um princípio que continua ativo e que podemos hoje ver alargado a propostas conceptualmente dependentes da participação do público e ao que entretanto se convencionou chamar Estética Relacional. Em ambos os casos, a noção de prática artística aparece como ensaio de dinâmicas políticas, onde a presença física dos corpos surge como sinal de participação directa e de um espaço de criação, convívio e negociação em tempo real

²⁷ Ver: Richardson, J. (2021, abril 5). *Marina Abramović performance piece comes to HoloLens 2*. MuseumNext. <https://www.museumnext.com/article/marina-abramovic-performance-piece-comes-to-microsoft-hololens-2/>

- em detrimento de hierarquias pré-definidas e de uma representação indirecta sujeita a lógicas definidas num outro lugar, num outro tempo, muitas vezes por pessoas ausentes. Está em jogo a esperança de que a arte possa ser uma forma de reinvenção do projecto de vida comunitário.

Tornou-se famoso, a este respeito, o debate entre o curador e crítico Nicolas Bourriaud e a historiadora e crítica Claire Bishop. De um lado, a menção elogiosa de práticas artísticas que fazem das relações humanas e do encontro entre diferentes pessoas o seu foco. Do outro, a preocupação perante formas de participação não necessariamente consentidas e o modo como estas comprometem a dimensão ética e política de propostas com destaque no panorama artístico atual. O debate entre Bourriaud e Bishop é um sinal¹⁸. A visão positiva e esperançosa do diálogo entre as artes visuais e as artes performativas não está livre de problemas e limitações.

O argumento que as artes performativas produzem uma situação por natureza democrática, por estarem assentes num encontro entre performers e a comunidade viva de espectadores, falha desde logo uma noção alargada de democracia. Em democracia não importam só os que estão presentes. Importam também aqueles que por um motivo ou outro não podem estar presentes, mas que ainda assim fazem parte de uma dada comunidade. Assim como importam as gerações passadas e as gerações futuras. Se tivermos em conta que as democracias contemporâneas mais do que democracias são, na sua generalidade, repúblicas democráticas, então a questão torna-se ainda mais premente. Isto porque as democracias comportam uma esfera estrutural e infraestrutural onde se incluem elementos não humanos. Para lá da comunidade viva e presente num determinado contexto tempo-espacial, uma noção alargada de democracia inclui igualmente bens partilháveis que servem de suporte material à vida privada e à vida pública. Noção desde logo presente na própria palavra república, onde se encontra inscrita a noção de coisa, na derivação do prefixo res-, e a noção de público, na parte final da palavra. Na sua versão composta a palavra república, significa literalmente coisa pública.

Ainda a propósito de democracia, a voz influente de Jacques Derrida lembra-nos que a democracia é, no seu essencial, um modelo de abertura radical ao outro, um modelo de alguma coisa por vir, que permanece para sempre “insuficiente e futuro [...] nunca existe, nunca está presente, permanece o tema de um conceito não-apresentável.”¹⁹ (Derrida, 2015, p. 306). Democracia como espaço de abertura radical e indefinição, implica igualmente a indefinição e não apresentação do sujeito

¹⁸ Para um encontro abreviado com o debate entre Nicolas Bourriaud e Claire Bishop, sugere-se o seguinte artigo: Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, (110), 51–79, MIT.

¹⁹ Tradução do autor. Texto no original: *For democracy remains to come; in its essence in so far as it remains: not only will it remain indefinitely perfectible, hence always insufficient and future, but, belonging to the time of the promise, it will always remain in each of its future times, to come: even when there is democracy, it never exists, it is never present, it remains the theme of a non-presentable concept.* (Derrida, 2015, p. 306).

democrático. Inclui não só os que estão presentes, mas aqueles que já não estão presentes e aqueles que ainda não estão presentes. Vai para lá daquilo que está presente aqui e agora. O que seria da ideia de democracia se se pusesse de parte a tentativa de fazer justiça ao passado e se as gerações futuras deixassem de ser prioridade para se passar apenas a valorizar o aqui e o agora? A noção de democracia exige que tenhamos presente a memória viva do passado e a urgência do futuro. Associar por isso as artes performativas a uma forma de arte mais democrática na relação da sua associação com o encontro entre performers e a comunidade viva de espectadores, cai por terra se tivermos em conta um modelo mais complexo, e diria mais adequado, de democracia. Derrida mostra-nos que é necessário encontrar uma linguagem de espíritos²⁰.

Por sua vez, a tese que a relevância das artes performativas está associada à corporalidade da experiência do performer no processo de criação e à relação desta com a experiência do espectador, implica duas contradições que importa registar. A primeira é a seguinte: o que é vivido de forma física pelo performer é percebido visualmente, como imagem, pelo espectador.

Ao contrário do que acontece com a música, em que a natureza do que é produzido coincide com a forma da sua percepção, o movimento experimentado de forma incorporada pelo performer é recebido por quem o percebe na forma de imagens. Quem já se sentiu emocionado ao assistir ao vivo a um espetáculo de dança ou a uma *performance*, poderá talvez discordar, mas a verdade é que a (co)moção acontece por via visual. Eu sinto qualquer coisa a partir da visão do movimento do bailarino; quer isto dizer que mesmo quando sentido, o movimento é percebido como imagem²¹. O que talvez explique o sucesso das recentes transmissões em alta-definição e em directo de grandes produções internacionais de teatro ou dança. Tomemos um exemplo. É verdade que ver um espetáculo de dança em Nova York não é a mesma coisa que assistir a uma transmissão em directo do mesmo espectáculo algures nos arredores de Lisboa. Mas não é menos verdade que a experiência de um espectador sentado na última fila da sala do New York City Ballet seja, no que exclusivamente à percepção da dança diz respeito, muito semelhante à experiência de alguém que assiste em directo e em alta-definição ao mesmo espectáculo numa qualquer sala de cinema.

A segunda contradição prende-se com a forma como a qualidade visual das artes performativas perturba a noção de objecto artístico. Enquanto herdeiras da dança,

²⁰ A necessidade de uma *linguagem de espíritos*, é uma tese que Derrida desenvolve ao longo de várias obras e em específico em *Specters de Marx*, livro publicado em 1993, e *Politiques de l'amitié*, publicado 1994.

²¹ Mesmo quando sentada, uma pessoa tende a interpretar emocionalmente o movimento dos bailarinos e a se aproximar deste com pequenos movimentos que descreve no próprio lugar. O fenómeno pode ser explicado pela presença no cérebro humano de neurónios espelho, que desempenham um papel importante no desenvolvimento de empatia e que levam alguém a 'espelhar' emoções e comportamentos observados.

todas as artes performativas expressam-se a partir do movimento do corpo no espaço. Mas por mais envolvente que uma proposta possa ser, aquilo que se pede de um espectador é geralmente que não interfira no espaço da ação. Na grande maioria dos casos espera-se mesmo que permaneça quieto. Ainda que os espectadores possam, acontece frequentemente, descrever no seu lugar pequenos movimentos que espelham os movimentos observados, a ética diz que estes movimentos devem ser o mais discretos possível. Espera-se que haja (co)moção, mas com pouco ou mesmo nenhum movimento.

Por mais pontos de vista que utilizemos, há uma diferença na amplitude, intensidade e espacialidade do movimento descrito por *performers* e espectadores que põe em causa a coerência da transferência sensível entre uns e outros. Há os que se movem e os que são (co)movidos estando basicamente parados. Estar presente não significa participar. O que é um nó conceptual que enfraquece a posição dos que vêm na ideia de participação uns dos argumentos mais fortes das artes performativas e um testemunho da sua relevância artística na cena artística contemporânea.

Ambas as contradições resultam da complexidade ontológica da figura do *performer*, uma vez que ao fazer do seu corpo matéria de trabalho e veículo de apresentação, este surge simultaneamente como sujeito, matéria e objecto artístico. Dito de outra forma: ao não haver distinção entre ação e objecto, o objecto fica limitado à acção e ao momento da ação. O que apesar de ser uma redundância na forma escrita, tem implicações sobre a arte e o seu lugar no mundo.

Fazendo aqui um breve resumo, numa tentativa de abandonar estratégias de idealização e passar a localizar numa realidade atual os seus investimentos criativos, importantes artistas fizeram da aproximação entre arte e vida um dos seus campos de batalha. Tendo sido uma prioridade durante, sublinhe-se de novo, as décadas de 1960 e 1970, é um esforço que se mantém hoje como prioridade. E, no entanto, em linha com o que está a ser explorado, sobrepor *arte* e *vida* resulta numa indistinção pouco fértil no que diz respeito a explorar novas possibilidades para a arte e formas alternativas de vida. A sobreposição entre momento de criação e momento de apresentação, onde o corpo é simultaneamente objecto e veículo de apresentação artística, pressupõe que se abandone a projecção de ideias para lá do corpo vivo dos *performers*. O que também significa que a lógica a operar nas artes performativas, nega à partida formas de inscrição material e, portanto, a partilha de matéria sensível para lá do momento em que criação e apresentação surgem em conjunto²².

A observação não é original. Ao falar especificamente sobre dança, Alain Badiou, por certo um dos mais destacados pensadores contemporâneos e autor de uma

²² Não trago à discussão o tema do registo nas artes performativas - registo fotográfico, videográfico ou mesmo escrito - como inscrição material, por considerar a ideia pouco coerente com a forma como estou a abordar a especificidade das artes performativas.

singular filosofia do evento, reconhece a dança como prática artística cujo objectivo maior é a procura do gesto não ordinário, do gesto com sentido; ao mesmo tempo que reconhece, em paralelo com a natureza eventual da dança, o gesto dançado como pensamento e manifestação do corpo do bailarino enquanto corpo que pensa - em oposição a um corpo que obedece a princípios originados num tempo anterior ao gesto que os manifesta²³. Considerar o corpo do bailarino, que legitimamente podemos associar ao corpo do performer, como um corpo que pensa e alinhar de seguida a dança e as artes performativas com a procura do gesto com sentido, do gesto que no lugar de obedecer, cria, traz-nos à conclusão, para usar as palavras do próprio autor que a dança não é uma arte:

A dança não é uma arte, porque é o sinal da possibilidade da arte inscrita no corpo [...] é precisamente o que nos mostra que o corpo é capaz de arte [...] mas dizer que o corpo é capaz de arte, não é o mesmo que fazer uma "arte do corpo" [...]. Dizer o corpo, como corpo, é capaz de arte, é expor o corpo como corpo-pensamento. Não como pensamento encerrado no corpo, mas como corpo que pensa. (Badiou, 2005, pp. 69-70)

Tendo começado por falar das implicações políticas das artes performativas para a formação de uma consciência política, é relevante aqui de novo lembrar que as democracias, sobretudo as democracias no modo como assumem a forma de repúblicas democráticas, incluem o não humano. Incluem uma série de estruturas materiais que dão suporte à vida, que pertencem a todos sem pertencer a ninguém, e das quais a qualidade das democracias efectivamente depende. A saúde das democracias depende não apenas de aspectos como a liberdade de movimentos dos seus cidadãos, informação e livre opinião, mas do acesso a todo um universo de bens materiais, dos quais dependem aspectos tão essenciais como a produção de bens de subsistência e o acesso à cultura, cuidados médicos, comunicação e funcionamento das mais variadas instituições, para referir alguns. Uma escola que tenha mobiliário e material didático funciona melhor do que uma escola que não tenha nada. Assim, quando falamos de democracia, falamos também daquilo que não é humano - de um suporte material, literalmente de coisas, onde encontramos inscritas ideias de passado e futuro e possibilidades da vida para lá da vida. Apesar de se afirmarem como um veículo privilegiado de aproximação entre a arte e a vida e como meio de exploração de novas potencialidades do corpo e do pensamento, é aqui que as artes

²³ Não sendo este o lugar para explorar com maior profundidade o pensamento de Alain Badiou, o leitor pode sentir necessidade de conhecer melhor a posição exposta. Recomenda-se para o efeito o seguinte artigo da curadora e investigadora na área da filosofia da dança Erin Brannigan: Brannigan, E. (2019). Talking back: What dance might make of Badiou's Philosophical Project. *Performance Philosophy*, 4(2), 354-373.

performativas parecem falhar de forma mais explícita e é aqui que a escultura, meio iminentemente material, parece oferecer uma saída.

Pegando neste ponto, vou agora realinhar as artes performativas com a escultura, de novo com destaque para a dança e a sua relação com a escultura, para tentar perceber depois quais as possibilidades que a materialização escultórica encerra para uma exploração contemporânea do corpo como veículo de criação de sentido.

José Gil, um dos mais destacados pensadores portugueses da atualidade e alguém que tem dedicado um considerável volume de trabalho a questões do corpo, sugere-nos em *Movimento Total. O Corpo e a Dança* que: “a dança talvez seja a arte de todos os movimentos, e, portanto, a arte de todas as artes (dança-se escrevendo, tocando piano ou saxofone, combinando cores, etc.)” (Gil, 2001, p. 211). Dança-se, poderíamos acrescentar, pensado e sentindo na razão de todo o pensamento e emoção serem também movimento. Para Gil, usando termos que lhe são próximos, a dança é a procura do real da realidade e do seu sentido através da deteção dos movimentos que a atravessam. O desejo, localizado no corpo, de construir o atual como tempo singular, num gesto que é simultaneamente eterno e potencial porque não se repete nem se cumpre. Este é o mesmo autor, que no aclamado *Portugal, Hoje. O Medo de Existir* aponta a dificuldade de inscrição como uma das grandes limitações dos portugueses: a falta de capacidade para atualizar na realidade o potencial e o sentido do real. Gil dá testemunho ao conflito entre movimento e inscrição, que defende serem ambas necessidades existenciais. Parte da história da escultura pode ser contada a partir do conflito entre o potencial e o atual. Os próximos parágrafos falam sobre este conflito.

Por certo uma das mais antigas, talvez a mais primitiva, das artes visuais, a escultura partilha com a dança uma história de antiguidade. Uma história que tem no corpo e na presença da figura humana no espaço a sua base comum. Começando no primeiro período clássico da Escultura Grega, quando a evolução técnica e conhecimento da anatomia do corpo humano permitiu aos escultores representar o corpo em movimento de forma eficiente, o fascínio que a dança exerce nos escultores, artífices da imobilidade, é notório. Desde o início do período, a forma como Lísipo²⁴ interpreta e traduz movimento e em particular o movimento na dança em escultura, através de uma organização ondulante de volumes e de um trabalho ao nível do panejamento, é disto exemplo.

A revolução da arte moderna e o modelo de produção industrial que lhe deu suporte, trouxeram um interesse crescente de artistas por temas como a luz, a velocidade e o movimento. Reforçou-se a mútua influência entre dança e escultura. Apesar da dificuldade que o meio coloca em sugerir movimento com recurso ao

²⁴ Importante escultor grego do séc. IV a.C. ficou conhecido pelo dinamismo das suas figuras. Sabe-se que era o artista favorito de Alexandre, o Grande, que quem fez as representações mais conhecidas.

esbatimento e arrastamento de formas, recursos mais acessíveis em pintura ou fotografia, a influência fez-se sentir de forma determinante na abordagem de importantes escultores. Auguste Rodin foi um desses escultores. Referência da representação do corpo em movimento em escultura, fez da dança um campo de estudo privilegiado. Não só pelas inúmeras vezes que recorreu ao tema, como também pelas inovações formais que desenvolveu em diálogo com a dança. Inovações como o uso do fragmento; o esbatimento da forma plástica por meio de impertinências lumínicas resultantes de variações de valores de superfície - que tornam os volumes mais dinâmicos, na medida da sua indefinição, e convidam, por essa mesma razão, a um movimento do espectador em torno da escultura; ou a representação do corpo com membros ausentes. Olhando para obras como *L'Homme qui marche* de 1907, percebemos que mais do que qualquer escultor antes dele, Rodin soube gerar movimento através da ausência de partes do corpo. Soube usar aquilo que Jacques Rancière considerou um sinal de modernidade: o gesto emancipado. Sinal que reconhece igualmente na obra de artistas como Isadora Duncan ou Loie Fuller e onde vê a potencialidade do gesto, que não obedecendo a uma predeterminação, se abre a uma multiplicidade de possibilidades²⁵ - e que para mais Rancière associa a um tempo que viu nascer a esperança em mais tempo livre.

A obra e vida de Rodin ficam igualmente marcadas por um contacto pessoal e pela amizade com um número alargado de bailarinos - que aparecem na sua obra como influência e por vezes como modelos. Para além das inúmeras obras e ensaios em torno da dança, está documentada a influência que Duncan e Fuller tiveram na sua obra tal como o seu interesse por danças tradicionais, em particular do Camboja e do Japão, e danças da antiguidade. Ficou conhecida a representação que fez de Vaslav Nijinsky²⁶.

Menos conhecido, mas nem por isso menos relevante, Antoine Bourdelle apresenta-se como segunda figura de referência da relação entre dança e escultura europeia depois de Rodin, de quem foi discípulo. Deixou-nos uma obra que inclui importantes altos relevos, onde podemos identificar uma tradução entre corpos em movimento e um dinamismo visual conseguida por via de uma tensão formal entre sugestão de movimento e síntese de volumes, por um lado, e por outro, entre a natureza estática da forma escultórica e o movimento do olhar ao percorrer as diferentes partes do corpo em diferentes momentos do movimento representado - o que faz que o olhar tende a percorrer a figura de forma a compensar a tensão entre as diferentes partes do corpo e o desequilíbrio causado pelo incorreção anatómica.

²⁵ Sugere-se a leitura de: *Divided Beauty* (Dresden, 1764) ou *The dance of light* (Paris, Folies Bergère, 1893, ambos publicados em Rancière, J. (2013). *Aesthetics. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Verso Books.

²⁶ Para um conhecimento mais aprofundado da relação de Rodin com a dança, recomenda-se: Bellow, J. Biass-Fabiani, S. Blanchetière & F. Gerstein, A. (2016). *Rodin and Dance, the Essence of Movement*. Paul Holberton Publishing

Por outras palavras, a percepção do movimento é conseguida não formalmente, mas pelo dinamismo do olhar. A título de curiosidade, o Museu Bourdelle, dedicou em 2009 uma importante exposição aos anos que Isadora Duncan passou em França, tendo sido editado um catálogo que é hoje uma referência na bibliografia da artista. Conhecem-se diversas esculturas que Bourdelle realizou tendo Duncan como modelo.

A história da escultura moderna é igualmente marcada por uma exploração não apenas da representação do movimento, mas do movimento em termos concretos. Alexander Calder é talvez o escultor que marca de forma mais notória a passagem da representação de corpos a dançar para um uso de objectos em movimento. Começa por pequenas figuras que anima para chegar aos seus famosos mobiliés - composições geralmente suspensas de elementos visuais concretos que não estando fixos descrevem um movimento gerado por uma alternância de estados de equilíbrio e de desequilíbrio. Temos, igualmente, o exemplo das experiências realizadas pelos construtivistas Vladimir Tatlin e Alexander Rodchenko, ambos precursores do movimento a que se viria chamar de Arte Cinética.

Porém, é com Brancusi que a relação entre escultura e dança toma um novo rumo. Não tanto pelo seu próprio trabalho, mas pela influência que este exerceu em artistas que décadas mais tarde, no rescaldo da Segunda Guerra Mundial, viriam a fazer da dança um universo central para as artes visuais. Modularidade, repetição, progressiva abstracção e progressivo abandono de hierarquia entre elementos de uma composição, são aspectos explorados por Brancusi que viriam a contribuir para uma reformulação do uso de plintos, para uma abertura do objecto escultórico ao contexto e para uma conseqüente transferência da presença da figura humana do objecto para o corpo vivo. Aspectos que em dada altura se tornaram bases para o desenvolvimento do seminal movimento artístico a que se convencionou chamar *Minimalismo* e que, nos termos actuais, foi a base para o diálogo entre escultura e dança.

Chegados de novo às décadas de 1960 e 1970, é importante notar que as mudanças que ocorreram nessa altura, tiveram como condição não só avanços formais, mas também saltos filosóficos. A substituição do Estruturalismo pelo Pós-estruturalismo e pela Psicanálise como pilares teóricos e de referência no campo das artes visuais avançadas, resultou numa valorização do contexto, no descrédito da noção de autonomia artística e do sujeito-autor e no uso da linguagem como base de reflexão e prática artística, sobretudo por via da influência de Ludwig Wittgenstein²⁷.

²⁷ Segundo Alex Potts, reputado historiador e perito em escultura, apesar da influência de autores como Barthes, Foucault, Saussure, or Lacan se continuar a sentir, o vocabulário filosófico de Wittgenstein foi talvez aquele que mais atraiu artistas, teóricos e críticos a partir do final dos anos 60. Do original: *"By the end of the 1960s, artists or art critics looking to ground their analysis philosophically, and seeking alternatives to traditional rationalist or positivist models, tended to return to Wittgenstein rather than to the French existentialists or phenomenologists. With this insistence on the centrality of an understanding of language to a conceptually*

Estas mudanças estiveram na origem da valorização da função crítica da arte a que se passou a associar uma dimensão anti-estética, caracterizada pelo abandono da prioridade de valores formais como elementos determinantes do conteúdo artístico de determinada obra. Passou-se definitivamente a valorizar um entendimento de arte como forma de pensamento e como forma de compromisso com o estado do mundo e os modos de produção que o caracterizam - em detrimento da noção de arte como veículo de criação de um imaginário. Fatores, que sobretudo na transição para o período pós-moderno, serviram de apoio ao abandono da especificidade do meio como fator organizador do campo. A valorização da dimensão anti-estética da arte abriu espaço para a inclusão, na esfera das artes visuais, de disciplinas tão diversas como a arte sonora, a escrita, a dança ou a *performance*.

Assim como há uma história da presença das artes performativas nas artes visuais, há igualmente uma história da presença das artes visuais no espaço das artes performativas. Antecedida pelo trabalho seminal de Isadora Duncan, que tentou redefinir o movimento dançado a partir de ritmos do mundo natural e da arte visual grega, o diálogo entre artes performativas e escultura começa a ser definido de forma singular, falando agora do lado das artes performativas, a partir da década de 1950 - a par e passo com uma acentuada instabilidade social. O rescaldo da Segunda Guerra Mundial, o aparecimento de novos conflitos na América do Sul e na Ásia, de movimentos estudantis, da criação do bloco de Leste, ou de novos movimentos de trabalhadores, entre outros fenómenos, conduziram a uma repolitização cultural do corpo em resposta à qual as artes performativas ofereceram, em diálogo com outras disciplinas, um campo de exploração artística particularmente adequado no seu envolvimento directo do corpo. Coincidindo com um progressivo cruzamento com outras disciplinas artísticas, a pressão para as artes se aproximarem do estado do mundo tornou-se rápida e particularmente marcante durante décadas de 1960 e 1970.

E a tendência para o diálogo continua. São múltiplos os exemplos de propostas de artes performativas que fazem da cenografia um dos seus elementos centrais (entenda-se aqui a cenografia como disciplina com características escultóricas); ou de artistas que recorrem a adereços ou a objectos como parte integrante do seu trabalho. Continua a existir uma abordagem escultórica à dança. *Performers*, bailarinos em particular, continuam a ir buscar à escultura, ou a elementos próximos da escultura, orientação para o seu trabalho de movimento. A título de exemplo, são recorrentes as evocações de corpos mortos, manequins ou outros objectos inanimados.

informed critical analysis, Wittgenstein became the thinking artist's and critic's philosopher." (Potts, 2000, p. 210).

Identifiquemos 3 variações do diálogo entre artes performativas e escultura: a exploração da imobilidade, a desconstrução da ideia de interioridade e o uso de objectos em pesquisa coreográfica. Começemos pela imobilidade. Movimentos que diferentes grupos de pessoas descrevem na rua ou em situações de convívio público, e que contam por isso com uma dimensão política, são frequentemente absorvidos pelas artes performativas, que os transformam em matéria de reinvenção do corpo ou em pensamento crítico na forma de movimento e dramaturgia. No caso de ações de protesto, que aparecem como manifestação de energia política, uma das estratégias mais comuns é a imobilidade. Recusar, perturbar, dificultar ou mesmo impedir são alguns dos resultados mais imediatos da imobilidade como tática de protesto. Tática que ao reclamar de forma básica o direito de dizer não, por via da imobilidade do corpo, confunde-se com a própria ideia de protesto - e simultaneamente com escultura. Note-se ainda, que alguém se comportar como um objecto, por estar imóvel, acarreta uma intensificação da presença que vai para lá da dimensão do protesto. Diferentes posições, como estar deitado, sentado ou em pé, para referir algumas possibilidades, acentuam a forma como alguém ocupa um determinado espaço. À semelhança do que acontece em escultura, a pose é um elemento de significação performativa.

Vem à mente o forte sentimento de presença produzido nas propostas de Vanessa Beecroft - que com a participação de um número alargado de performers, sempre mulheres, sempre imóveis, tem explorado os limites entre *performance* e escultura²⁸; ou projectos recentes como *Cidades de Bronze*, com lugar no Porto, em que performers desenvolvem ações dramáticas, onde se comportam como estátuas e ao mesmo interrogam criticamente a presença de estátuas na cidade como forma de reclamar o espaço público.²⁹ Do outro lado do espectro temos um exemplo curioso. Mais avesso que inverso dos casos anteriores, *Nude*, é uma série iniciada em 2010 por Ugo Rondinone constituída por figuras escultóricas de tamanho real, feitas a partir de moldes directos do corpo de bailarinos profissionais, passados a cera de cores terra e dispostos em cantos ou juntos a paredes em atitude de inação vulnerável.

A segunda variação do diálogo, a desconstrução e crítica do uso da noção de interioridade, acompanha desde logo o processo de autonomia de ambas as disciplinas e o respectivo afastamento de modelos de raiz romântica - que até à afirmação do pensamento moderno condicionaram ambas as disciplinas com uma interpretação do fenómeno da arte baseado em noções de interioridade e

²⁸ Recentemente, Vanessa Beecroft tem-se dedicado quase exclusivamente à escultura, o que acaba por ser coerente com a sua obra performática.

²⁹ Para mais informações sobre o projeto referido, ver: *Cidades de Bronze* | Visões Úteis. (s.d.). <https://visoesuteis.pt/pt/criacao/cidades-de-bronze>

intencionalidade, isto é, na crença que o aparecimento da arte está associado ao modo como um artista, superiormente sensível, manifesta intencionalmente, ainda que por vezes inconscientemente, formas ou gestos portadores de um significado intrínseco e essencial. A crença, dito de outro modo, que significado e essência precede a manifestação de sentido.

Tendo, de um modo geral, alimentado a renovação do pensamento ocidental e orientado parte substancial da produção artística pós-moderna, a crítica ao uso do conceito de interioridade encontrou no diálogo entre artes performativas e escultura um terreno particularmente fértil. O que pode ser explicado, tanto quanto nos é sugerido pelo número de trabalhos de reconhecido valor, pela relação directa com o corpo que encontramos em ambas as disciplinas e pela facilidade de nelas se projectar uma visão antropomórfica do mundo.

Artistas como Donald Judd ou Robert Morris, reconhecidos escultores e teóricos em igual medida, fizeram da crítica da interioridade um dos princípios orientadores da sua obra. Judd, com as suas múltiplas variações de caixas sem interior e séries de repetições sem elemento original; Morris, de modo contínuo com o trabalho que desenvolveu em colaboração com o Judson Dance Theatre, com quem desenvolveu um novo conceito de dança baseado em movimento quotidianos, que envolvia gestos sem aparente significado interior, *performance de tarefas* como vira a ser apelidado, *Task Performance* no original; ou ainda em trabalhos como *Column*, de 1960, onde de forma quase anedótica, parodia a ideia de objecto artístico como contentor de significado e um modelo de intelecto baseado no conceito de interioridade - efeito conseguido por via de uma imagem da mente humana habitada por um humanoide, tal como exemplificado pelo próprio artista dentro de uma caixa de madeira; ou por via do desenvolvimento de esculturas efémeras ou alteráveis ou sem estrutura reconhecível.

A reflexão em torno do conceito de interioridade, da divisão mente/corpo e da divisão sujeito/objecto, aparece hoje alimentada por novas correntes filosóficas, muito direccionadas para as atuais dúvidas políticas e ambientais, assim como para a acelerada mudança de paradigmas de vida - onde surge renovado enquanto condição de uma releitura crítica do passado e da invenção de uma nova relação entre o ser humano e o mundo. Hoje, aparece associado a reflexões críticas sobre um passado colonial, em torno da emergência de novas subjectividades ou enquanto tentativa de dar resposta a ameaças ambientais e ao esgotamento dos modelos económicos capitalistas. Tanto as artes performativas como a escultura continuam a mostrar um agora renovado interesse na divisão entre as noções de sujeito e objecto e na procura de novas avenidas para a arte. Chegámos à terceira variação, o uso de objectos no desenvolvimento do trabalho de movimento.

Numa proposta relativamente recente *De Marfim e Carne - as estátuas também sofrem*, de 2014, uma referência clara ao pequeno filme de Chris Marker e Ghislain

Cloquet Les statues meurent aussi de 1953, Marlene Monteiro Freitas propõe uma composição coreográfica onde se percebe não só o que podemos chamar de crítica auto-reflexiva poética à lógica de apropriação (lógica que alimenta o próprio trabalho, com a utilização de inúmeras elementos retirados de outros objectos culturais, tal como se pode ler em referência à exploração dos povos africanos por parte dos colonizadores europeus) como também, mais significativo talvez, um trabalho de corpo assente em movimentos fragmentados, repetitivos e mecânicos, que aproxima o corpo dos bailarinos de objectos ou esculturas animados apenas por uma força exterior. Tendo assistido ao vivo à peça, posso testemunhar que é uma proposta que devolve aos espectadores uma imagem dos performers a executar ações como objectos sem interior, por neles se perceberem movimentos, mas não a emoção que o gera. Uma forma de passividade radical a aparecer como manifestação de protesto e de fragilidade humana.

O uso de referências ao mundo dos objectos não é uma estratégia nem rara nem de forma única. Num dos ensaios mais lidos, escrito por um português, sobre artes performativas, apropriadamente intitulado *Por exemplo a cadeira* (ensaio sobre as artes do corpo), ensaio de 1999 e publicado de novo em 2011, António Pinto Ribeiro começa por fazer uma espécie de resumo histórico da dança moderna. Lembra que se durante o Romantismo a dança procurava a idealização dos corpos e vivia de estratégias de descolamento, termo do próprio, que pareciam procurar libertar o corpo da gravidade através de constantes movimentos ascensionais, foi no diálogo com as artes visuais que a dança iniciou a sua descida à terra. A gravidade e a procura de um corpo concreto, não idealizado, mas sim diferenciado e multicultural passou assim a estar no centro da dança.

A cadeira aparece no ensaio de Ribeiro como objecto-símbolo e como ferramenta dessa descida. Como marca de um momento de abrandamento e reflexão e da passagem da prioridade do plano vertical para uma maior atenção dada ao plano horizontal do chão - a partir do qual o peso e as limitações do corpo puderam integrar o vocabulário do gesto dançado. O corpo preso a uma cadeira, em *Antic Meet*, uma colaboração de 1958 entre Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e John Cage, mais tarde filmado em 1964; a frequência com que a cadeira aparece na obra de Robert Wilson ou as cadeiras nos espetáculos de Pina Bausch são alguns exemplos explorados por Ribeiro; aos quais podemos acrescentar *Rosas danst Rosas*, de Anne Teresa De Keersmaeker, na qual a cadeira ocupa o lugar central naquilo que parece ser uma exploração improvisada e repetitiva de movimentos abstractos em tensão com gestos do dia a dia; ou para trazer um exemplo português: a cadeira transmutada e o corpo elevado, mas sentado, em *Comer o coração* de Rui Chafes e Vera Mantero, de 2004 - um trabalho que fala de espaço, localização e sentimento, ou falta de sentimento, de pertença.

Ao reforçar a importância do diálogo com outras formas de arte e a forma como um objecto como a cadeira cristaliza o desenvolvimento da dança moderna, Ribeiro acaba por deixar registada a relação entre a procura do gesto significativa e a realidade do mundo concreto. Gesto e coisa dialogam entre si. E o que é isto se não escultura? O que é a escultura se não um modo de agir e de pensar sobre o que um objecto pode ser? O que também quer dizer: sobre o que um gesto pode ser para lá de um gesto?

Lido de forma isolada, o argumento de Ribeiro tem implicações paradoxais para o debate sobre a oposição entre artes do corpo e artes da matéria - chamemos-lhe assim por um instante - do qual o próprio Ribeiro tem sido uma voz ativa, nomeadamente no que diz respeito a políticas de cultura e respectiva distribuição de apoios pelas diversas áreas que compõem o sector. No texto em questão, representativo da posição de grande parte dos decisores culturais de Portugal, saem valorizadas as artes performativas pela sua intrínseca contemporaneidade, associada que está à lógica do acontecimento e à possibilidade de invenção de, e reflexão sobre corpos, gestos e sujeitos.

Voltando um pouco atrás, Ribeiro defende a relevância cultural das artes performativas ao mesmo tempo que reforça o argumento, formalizado com vimos por Badiou, que sugere que a dança como forma de exploração das possibilidades de um corpo que pensa, adquire, inevitavelmente, uma qualidade de não-arte.

O objectivo do presente texto não é discutir filosoficamente sobre se a dança, e por inerência as artes performativas no geral, são ou não uma forma arte. Mas após ter destacado 3 pontos do diálogo entre escultura e artes performativas, podemos agora ensaiar uma conclusão, necessariamente abstracta e não definitiva. Lembremo-nos também de José Gil.

Vimos como Badiou vê a dança como possibilidade da arte existir no corpo - a que este associa o movimento de libertação do homem dos limites da gravidade, isto é, à promessa que aquilo que se ensaia do corpo possa libertar o corpo do corpo. Por sua vez, o complexo entendimento sobre dança que José Gil nos oferece ao longo das páginas de *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, e que aparece em linha com uma tradição filosófica paralela, mas distintas da de Badiou, coloca-nos em posição de a isto acrescentar uma visão da dança como possibilidade da procura do movimento real, significativo e singular, que atravessa a realidade e que o corpo é capaz de receber e traduzir em gesto dançado. Uma capacidade sempre atual, porque irrepetível. Ao contrário de Badiou, Gil pensa a dança a partir da modernidade e reconhecendo o papel da gravidade, que aparece no seu pensamento como condição de transferência de energia, mas não como condição de inscrição. O que se cruzamos com o argumento que o mesmo defende em *Portugal, hoje. O Medo de Existir*, surge como limitação. Apesar da sua maior leveza, ao associar a dança a outras formas de arte e em particular a um objecto, Ribeiro parece deixar em aberto uma solução: o

gesto pode ser pensável na sua relação com o mundo concreto e com o mundo dos objectos.

O sentido do gesto que a dança permite ensaiar, tem na escultura a possibilidade de ser inscrito no mundo material. Tal como a dança, a escultura está sempre no presente porque depende de um encontro sempre atual, sempre diferente e singular a cada instante da sua ocorrência. Quer seja através de uma linguagem figurativa, que transfigura uma ação em forma material, ou através de marcas, que deixam inscritas na matéria a ausência, ou presença negativa, de uma ação, a escultura inscreve sempre a presença do corpo numa realidade concreta que o transcende. Inscrever um gesto numa realidade material concreta, dando-lhe uma duração para lá da sua origem, torna o gesto partilhável no espaço por uma comunidade que ultrapassa quem está presente num determinado momento. Passa a ter implicações políticas.

É um paradoxo, mas a escultura responde à necessidade, que nomeadamente Derrida identificou, de uma linguagem simultaneamente material e espectral. Apresenta-se como a possibilidade do corpo para além do corpo vivo, de uma presença na matéria do que transcende a esfera da matéria. Tal como a dança moderna, também a escultura moderna deu lugar a uma escultura liberta da idealização e da ilusão de eternidade, que se em outros tempos oprimia mais do que libertava, carrega hoje uma promessa na qual podemos ver o desejo de democracia: a promessa de uma presença do humano para lá do que existe aqui e agora.

A imobilidade da escultura oferece ainda a possibilidade de intensificação do gesto no espaço e de transferência do movimento potencial para quem a encontra - que ao mover-se em seu redor passa a ser um sujeito literalmente ativo no processo de significação. Encontrar uma escultura é em si mesmo uma prática.

Do ponto de vista do escultor, a prática da escultura, que é um processo físico, assemelha-se à dança, pois também ela se define pela procura do gesto com sentido - com a diferença que em dança um bailarino *faz*, ao passo que em escultura um escultor *age*. Isto na medida em que *o fazer* em escultura resulta numa transferência de energia para um meio material. Um escultor *age* sobre alguma coisa. À semelhança do que acontece na dança, a prática da escultura é alimentada por uma força interior, mas ao contrário desta o seu resultado vive da sua exterioridade. Já no momento do seu encontro, a escultura vive exclusivamente da sua exterioridade. A escultura existe, mas não está viva.

A continuar, o diálogo entre dança e escultura pode abrir a porta à passagem do movimento potencial, tão importante no passado para o nascimento do período moderno, para a atualização de gestos investidos de possíveis significados e de uma esperança do humano no não humano. Imperfeitos, melhoráveis e ainda assim necessários, os gestos são também compromissos. A escultura é uma forma de afirmação e partilha no espaço de presenças, sentidos e compromissos, que podem ser intoleráveis, mas igualmente, de alguma forma, em determinado tempo,

reparadores. Penso de novo na *performance* a que assisti em 2009 e tento imaginar a força de algumas daquelas figuras traduzidas escultura.

Referências

- Auffret, S. (2018, julho 24). Avec Jay-Z et Beyoncé, « le Louvre devient une marque cool ». Le Monde.fr. https://www.lemonde.fr/culture/article/2018/07/23/avec-jay-z-et-beyonce-le-louvre-devient-une-marque-cool_5335012_3246.html
- Badiou, A. (2005). *Handbook of inaesthetics*. Stanford Univ. Press.
- Bellow, J., Biass-Fabiani, S., Blanchetière, F. & Gerstein, A. (2016). *Rodin and Dance, the Essence of Movement*. Paul Holberton Publishing
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, (110), 51-79.
- Brannigan, E. (2019). Talking back: What dance might make of Badiou's Philosophical Project. *Performance Philosophy*, 4(2), 354-373.
- Cidades de Bronze | Visões Úteis. (s.d.). <https://visoesuteis.pt/pt/criacao/cidades-de-bronze>
- Derrida, J. (2005). *The Politics of Friendship*. Verso.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: O corpo e a Dança*. Relógio d'Água.
- Gil, J. (2007). *Portugal, Hoje. O Medo de Existir*. Relógio d'Água.
- Krauss, R. (1990). The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, 54(104), MIT Press.
- Potts, A. (2000). *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernism, Minimalism*. Yale University Press.
- Rancière, J. (2013). *Aesthetics. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Verso Books.
- Ribeiro, A.P. (2011). Por exemplo a cadeira (ensaio sobre as artes do corpo). In Ribeiro, A.P. (2011). *Questões Permanentes: Ensaios Escolhidos sobre Cultura contemporânea* (pp. 16-41). Cotovia.
- Richardson, J. (2021, April 5). *Marina Abramović performance piece comes to HoloLens 2*. MuseumNext.
- St. Félix, D. (2018, junho 19). The power and paradox of Beyoncé and Jay-Z taking over the Louvre. The New Yorker.
- Vanity Fair. (2008, julho 2). *Christopher Hitchens Get Waterboarded | Vanity Fair* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4LPubUCJv58>

2.

Memórias e lutas da Dança no contexto escolar brasileiro: um caminho sinuoso a percorrer

Alexandra Aparecida dos Santos NORONHA

alexandranoronha@hotmail.com

&

Fernando Luiz ZANETTI

fernando.zanetti@uemg.br

A dança é, na minha opinião, muito mais do que um exercício, um divertimento, um ornamento, um passatempo social; na verdade é até uma coisa séria e sob certo aspecto, mesmo uma coisa sagrada. Cada era que compreendeu a importância do corpo humano, ou que, pelo menos a noção sensorial de suas estruturas, seus requisitos, de suas limitações e da combinação de genialidade que, lhe são inerentes, cultivou, venerou a dança.
(Paul Valéry, citado por Faro, 2004, p. 7)

O presente artigo pretende tornar público alguns resultados de uma pesquisa de mestrado intitulada "*Cartografias Da Dança No Contexto Escolar: experimentações de uma artista-docente-cartógrafa*". Assim sendo, este texto objetivou compreender a história da Dança na educação brasileira, quando e como adentrou os espaços escolares, a trajetória percorrida, as lutas e as memórias da Dança. As cartografias da Dança são o desenho do universo da Dança através das práticas, dos processos coreográficos em instituições escolares e do entrelaçamento de um arquivo de revistas acadêmicas, que guardam as memórias das lutas sobre a relação da Dança com a escola (Foucault, 1998). Ou melhor, as memórias das lutas dos aspectos históricos da dança na educação brasileira, o preconceito referente às Artes, em geral, e à Dança, em particular, os embates na construção de leis e documentos norteadores que, por vezes, marginalizaram a Dança e as lutas da Dança explanadas no diário de bordo da artista-docente-cartógrafa Alexandra Noronha. Michel Foucault (1979) nos conta que o "acoplamento do saber erudito e o saber das pessoas", nos permite "a constituição de um saber histórico das lutas e a utilização deste saber nas táticas atuais" (Foucault, 1979, p. 97).

São apresentados e discutidos neste texto os aspectos históricos da Dança na educação brasileira, a formação docente para o ensino de Dança, a Lei n.º 13.278/16, de 5 de maio de 2016, e a BNCC (Brasil, 2018), tendo adotado como referencial principal as reflexões dos filósofos Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Essa investigação parte das seguintes questões: Encontramos relação do contexto histórico da Dança nas escolas com os dias atuais? Por que os documentos, leis e currículos anteriores à LDB 1996 negligenciaram o ensino de Dança? Por que a Dança foi desprestigiada na legislação brasileira em relação as outras linguagens artísticas?

Para desenvolvê-la, utilizou o método de cartografia por meio de um diário de bordo com as experimentações de uma artista-docente-cartógrafa, nos períodos compreendidos entre 2017 a 2019, bem como a análise de um arquivo de periódicos acadêmicos com qualificação CAPES A1 e A2, nas áreas das Artes, da Educação e da Educação Física.

À noção de arquivo aliam-se as perspectivas de Foucault (2008). Desse modo, ao cartografar o arquivo de periódicos acadêmicos, pesquisaram-se cerca de 1.000 textos, tendo selecionado um conjunto de 121 artigos, no período de 13 anos (2010 a 2022), de 12 periódicos brasileiros dos campos da Arte, Educação e Educação Física, classificados como A1 e A2 pelo sistema *Qualis* da CAPES na área da Educação – *Educação & Realidade*, *Educar em Revista*, *Educação e Pesquisa*, *Educação em Revista*, *Pró-posições* e *Caderno CEDES*; na área da Educação Física – *Movimento*; na área das Artes – *ARS* (USP), *Fundarte*, *EBA/UFMG*, *Urdimento* e *Repertório Teatro e Dança*.

No conjunto desses arquivos, identificamos e analisamos as problematizações dos autores na área da Arte/Dança, o processo de ensino coreográfico e as linhas da Dança, como o improviso e *performance*. A seleção de artigos se pautou nos seguintes critérios: i) periódico da Educação e da Educação Física que tivessem temática relacionada à Dança e ii) revistas de Arte que abordassem temas ligados à Dança, ao processo coreográfico, ao improviso e à *performance*.

Na perspectiva de Gilles Deleuze (2001), a cartografia baseia-se na separação das linhas do dispositivo, ou seja, cartografar é descobrir novos territórios, em um processo sinuoso. Já o dispositivo “é um emaranhado de linhas, um conjunto multilinear” (Deleuze, 2001, p. 1), que se unem, rompem-se, traçam processos em desequilíbrio, ou em outras palavras, são as relações de força, os processos de subjetivação e os saberes envolvidos.

O arquivo, além de ser a memória do que pode ser dito, aponta a racionalidade, as relações de poder e preserva um acontecimento. Dessa forma, Foucault (2008) destaca que ao trabalhar com arquivo deve-se “[...] trabalhá-lo no interior e elaborá-lo” e organizar “[...] no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações” (Foucault, 2008, p. 7). Nesse sentido, as práticas discursivas são sistemas de enunciados, e “o arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (Foucault, 2008, p. 147).

Conforme Lemos e Oliveira (2017), a metodologia cartográfica pensada por Deleuze e Guattari constroem territórios e linhas: “A cartografia propõe essa criação

de conexões e significação ao longo do desenvolvimento, mapeando pensamentos, técnicas, situações, pessoas, lugares [...]” (Lemos & Oliveira, 2017, p. 42). Souza & Francisco (2016), por sua vez, afirmam que as pesquisas cartográficas contribuem para desenvolver pesquisas qualitativas e direcionam ao acompanhamento de processos e à produção da subjetividade.

Aspectos Históricos da Dança na Educação Brasileira

A arte tem enorme importância na mediação entre os seres humanos e o mundo, apontando um papel de destaque para a arte/educação: ser a mediação entre a arte e o público.
(Barbosa, 2009, p. 21)

Nesta seção, expomos os aspectos históricos do ensino de artes e da dança na educação brasileira, a dança como forma de conhecimento, incluindo documentos educacionais, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), a Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), a fim de se compreenderem as questões relacionadas com a história da Dança e a formação docente para o ensino de Dança na educação brasileira.

A Dança constitui-se como uma das maiores formas de expressão humana e artística, que detém saberes e fazeres diferenciados das outras linguagens das Artes. Como área de conhecimento, tem uma linguagem própria com conteúdo específicos, contexto histórico e social, estabelece comunicação com manifestações culturais e criações estéticas diversas, dialoga com as outras linguagens da Arte e outras ciências (História, Geografia, Antropologia, Sociologia, Psicologia, Matemática, Fisiologia e Anatomia, por exemplo).

Conforme Strazzacapa e Morandi (2006) “[...] a dança é uma área de conhecimento autônoma e que consiste na mais antiga das manifestações” (Strazzacapa & Morandi, 2006, p. 105). Os autores indicam que Rudolf von Laban foi o primeiro teórico do movimento corporal a atentar para a dança na educação e estudar os movimentos do corpo por intermédio da dança.

A Dança é a linguagem do movimento que utiliza o corpo como principal instrumento. Laban (1990) declara que podemos comparar a Dança à linguagem oral, pois formam-se palavras por letras e os movimentos corporais por elementos, as orações por palavras e as frases da dança por sequências de movimentos. Assim, a coreografia é o conjunto dessas sequências de movimentos, enquanto o texto é o conjunto de orações. Complementando, esse tópico, Laban (1990) afirma que:

[a]lém dos elementos comuns as demais artes, a dança possui sua própria bagagem de conhecimentos, tradição, experiência, evolução histórica e princípios, que se podem ver em funcionamento nas imagens criadas, nos métodos de estruturação aplicados para forjar relações mútuas entre formas unilaterais de movimentos e estilos desenvolvidos. (Laban, 1990, p. 109)

A especificidade da Dança como área de conhecimento, para Isabel Marques (2011), está em ser uma das linguagens da Arte, porque os conteúdos específicos são saberes da Anatomia, Fisiologia e Cinesiologia, repertórios, improvisação, coreografias, ou seja, são conhecimentos interdisciplinares, que relacionam o aprendizado do movimento.

Diversos documentos oficiais reconhecem a Dança como área de conhecimento, inclusive na Educação Básica, Ensino Superior e Técnico, dentre eles: as Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), as Resoluções, Minutas, Diretrizes Nacionais, Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN), Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (RCNEI) e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC). No entanto, a história da Dança na educação brasileira é delineada por caminhos sinuosos, linhas de força e lutas, que se ligam a outras linguagens das Artes e, às vezes, rompem-se. Dentre as linguagens da Arte, a Dança foi a última a adentrar na Educação Básica como conteúdo obrigatório em contexto escolar, tem característica de entretenimento.

O ensino de Dança na educação brasileira teve início com os padres jesuítas que objetivaram catequizar os índios. A institucionalização da educação brasileira se deu por José de Anchieta e Manuel da Nóbrega. A segunda fase da educação jesuíta destinou-se à formação das elites (Vieira, 2019). Nesse contexto, o Teatro e a Dança foram os pilares dessa educação. O projeto do padre Anchieta propunha características políticas-pedagógicas para inserir padrões de outra civilização, com o propósito de colonizar outros povos por meio da Arte Dramática.

A polivalência e as práticas de ensino, de acordo com Ana Mae Barbosa (2012), são influências da educação jesuíta, que priorizava os estudos literários e retóricos; separava as Artes de outros ofícios e valorizava profissões estabelecidas por classes dominantes. Enquanto desfavorecia as atividades corporais e manuais, a produção literária e as Artes Plásticas eram supervalorizadas. Esses aspectos, de certo modo, perpetuam até hoje na educação e sociedade brasileira.

De acordo com Marcílio Vieira (2019), o plano geral do *Ratio Studiorum* excluía os indígenas, priorizando as elites. Esse processo de colonização desconsiderava as culturas indígenas e, posteriormente, africanas, incluindo danças, músicas, pinturas e manifestações religiosas, exercendo uma relação de poder da cultura europeia e católica sobre os índios e africanos, bem como sobre o ensino de Artes e Dança. As ideias pedagógicas desse plano desvalorizavam a dança como conhecimento

corporal e como uma linguagem artística para incluir música com cantos orfeônicos e religiosos. A partir dessas práticas, foram fundados os colégios dirigidos pela Companhia de Jesus.

Através da Reforma Pombalina, nos anos de 1759 a 1772, o desenho passa a integrar os currículos escolares, assim como as Ciências, Técnicas e Artes Manuais. O Estado propõe-se assumir a Educação e o projeto pedagógico caracteriza-se por disciplinas isoladas. A Dança não aparece nos espaços escolares desse período, todavia persistia em outros espaços, nos terreiros, nas ruas, nas senzalas e nos adros de igrejas.

Com a chegada da Família Real e da Corte Portuguesa, em 1808, há a criação do Museu Real do Jardim Botânico, da Biblioteca Pública e da Imprensa Régia. Surgem cursos superiores, a Academia Geral da Marinha, a Academia Real Militar e as primeiras faculdades de medicina na Bahia e no Rio de Janeiro (Vieira, 2019).

O preconceito com as linguagens artísticas, em diversos momentos na educação brasileira, estabeleceu um lugar pré-determinado para a Dança. Esse preconceito e a exclusão da Dança proviriam, segundo Barbosa (2012), das necessidades brasileiras do período imperial. Assim, originam-se cursos superiores médicos, militares e, em 1820, a Academia Imperial de Belas Artes, dirigida por artistas franceses, institui o ensino de Artes, no Brasil, com o Desenho e a Pintura, sem a Dança. A República persistiu com esse preconceito que aumentou ainda mais no século XIX. A Academia de Belas-Artes adotava o estilo neoclássico, legitimando a Arte burguesa para conservar o poder, ou seja, a Arte popular não era considerada relevante. Barbosa (2012), comenta que um dos artifícios era torná-la desnecessária “para alimentar um dos preconceitos contra a Arte até hoje acentuada em nossa sociedade, a ideia de Arte como atividade supérflua, um babado, um acessório de cultura” (Barbosa, 2012, p. 20).

Preconceitos com o ensino das Artes e com a profissão artística ainda existem nas instituições escolares e em outros espaços. Isso faz com que o ensino de Arte e suas linguagens sejam superficiais e a Dança se torne um atrativo nas festividades escolares. Além disso, a cultura brasileira e suas Danças são desvalorizadas, enquanto as Artes e as Danças de estilos clássicos ocidentais, são mais apreciadas.

Berzerra e Ribeiro (2020) descrevem que a história do ensino de Dança no Brasil está inserida, também no surgimento das escolas de ensino de balé, primeiramente na cidade do Rio de Janeiro, em 1813. Embora esse ensino tenha sido destinado às elites brasileiras, as escolas de Dança incentivaram o surgimento de outras escolas, no Brasil, e aspiraram à formação artística e profissionalizante de bailarinos e bailarinas a exemplo de Angel Viana e Klauss Viana que criaram escolas de dança no país.

No momento atual, as escolas de Dança disponibilizam diversos estilos e o ensino pode ser ofertado em instituições públicas através de programas de secretarias de

cultura estaduais e municipais. Ademais, essas escolas são responsáveis pela profissionalização de bailarinos e bailarinas e exportação para o exterior: através dessas escolas surgem grandes nomes na Dança.

Ainda, sobre a história da Dança na educação brasileira, a Reforma de Couto de Ferraz propôs o ensino de Geometria, Desenho, Música, Canto e Dança através da ginástica como atividade física. Já na Reforma Leôncio de Carvalho (Decreto n.º 7.247, de 19 de abril de 1879), o ensino de Artes e Ofícios surgem reformulando o ensino primário, secundário e superior no município da Corte. Em seguida, criaram-se as escolas particulares e os Colégios Abílio (Vieira, 2019).

A presença da Dança nas escolas estava ligada à ginástica, caracterizada por atividades repetitivas, com vista a fortalecer os corpos masculinos e conferir elegância às meninas. Os Colégios Abílio foram pioneiros em proporcionar vivências de Dança como modo de educar. Durante a monarquia, o ensino de Artes estava direcionado ao desenho e à pintura, isto é, a Dança não fazia parte desse cenário as pedagogias tradicionais consolidam-se no ensino brasileiro.

Barbosa (2012) destaca, que o ensino de Arte, conforme Rui Barbosa, um grande influenciador da corrente liberal brasileira o ensino do desenho era essencial, visava o desenho linear ou geométrico, a produção de cópias, com metodologias tecnicistas direcionadas ao mercado de trabalho, integrou parte do currículo das escolas primárias e secundárias. A partir de sua influência nas idealizações pedagógicas do início do século XX, a Educação Artística passou a ser uma base consolidada na educação popular (Barbosa, 2012). Com políticas liberais para enriquecer o país, a educação técnica e artesanal impulsionaria o desenvolvimento.

No início do século XX, a Dança adentra mais o espaço escolar, por meio da ginástica, nas aulas de Educação Física. O objetivo principal era a estética corporal e a prática de exercícios físicos, por meio da repetição de movimentos, sem expressão artística, sem contextualização histórico-cultural. A distribuição de alunos era norteada pela separação por sexo: meninas e meninos tinham aulas em salas separadas e a Dança acabava sendo direcionada ao público feminino (Strazzacapa & Morandi, 2006).

Desse modo, as práticas pedagógicas adotavam métodos tecnicistas (as aulas de Arte utilizavam o desenho e as cópias como principal ferramenta, e as aulas de Educação Física, a repetição de exercícios físicos, na ginástica). Esse ensino do desenho destinado aos interesses industriais, e as cópias, se legitimaram e perpetuaram até a Primeira República. Podemos inferir que, nesse momento, iniciou-se uma pedagogização do ensino das Artes.

A influência dos positivistas, após Proclamação da República, como esclarece Barbosa (2012) impulsionaram reformas (militar, política, religiosa e educacional). “Os positivistas propunham a extinção da Academia e a reorganização completa do ensino de Arte” (Barbosa, 2012, p. 66). Mas um grupo de artistas, conhecidos como

irmãos Bernadelli, projetaram uma reforma ao governo, garantindo a não extinção dessa academia.

No período do Estado Novo, por sua vez, ocorreram várias reformas no ensino. O canto orfeônico idealizado por Vargas converte-se em disciplina obrigatória por meio do Decreto n.º 19.890, de 18 de abril de 1931 e do Decreto n.º 24.794, de 14 de julho de 1934, promulgada até a promulgação da Lei n. 5.692, de 1971. Devido às intenções nacionalistas do governo Vargas, a Dança não foi contemplada nos currículos escolares (Vieira, 2019).

Outra forma de entrada da Dança na educação escolar foi, conforme Strazzacapa e Morandi (2006), como disciplina extracurricular, nas primeiras décadas do século XX. Através do balé, a dança adentrou os espaços escolares, principalmente na educação infantil, nos antigos jardins de infância, geralmente em redes particulares, destinado às meninas.

Entretanto, no Estado Novo, a Dança permanecia em outros espaços de ensino informal, nas escolas de Dança, nos espetáculos, nas escolas de samba, nas danças brasileiras populares e folclóricas, nas manifestações religiosas. A Dança sempre existiu distante dos muros das instituições escolares, perseverou e se desenvolveu. Surgem, em 1956, as escolas técnicas e curso superior de Dança, na UFBA.

Julgamos pertinente destacar, que o ensino de Dança na Educação Básica é inserido somente nos currículos na área das Artes a partir da LDB de 1996. O primeiro curso de graduação em Dança no Brasil, para formação de bailarino e bailarina, em 1976, a Licenciatura e Bacharel, em Dança. Atualmente, a UFBA conta com o curso de mestrado e doutorado em Dança e, em 2019, a UFRJ instituiu o Mestrado em Dança.

Vieira (2019) sinaliza que a Lei das Diretrizes e Bases n.º 4.024/61 não definiu as linguagens das Artes. O documento promulga a iniciação das Artes no ensino primário, podendo-se estender até dois anos, caso o aluno não ingressasse no ensino médio. Na Lei n.º 5.692/71, o ensino de Arte é conteúdo obrigatório, intitulado Educação Artística, no entanto, a Arte era inserida como atividade educativa, não como currículo escolar, e as suas linguagens seguiram sem definição.

No movimento liderado por Anísio Teixeira, no Brasil, as características da arte estavam baseadas na liberdade de criação e expressão. Esse movimento fomentou o ensino de Arte nas escolas e a formação de professores na Universidade de Brasília (Vieira, 2019).

Em 1973, pelo Parecer CFE. 1.284/73 e a CFE. 23/73 com formação polivalente, criou-se o curso de licenciatura em Educação Artística. Todavia, o ensino do desenho era priorizado com fins educacionais tecnicistas. Para Vieira (2019), a Educação Artística separou o ensino de Dança do contexto escolar, tornando a Dança e o teatro elitizados, limitando seu ensino às escolas especializadas. Nas instituições escolares não era essencial inserir profissionais especializados em Dança, tão pouco em Teatro.

Consequentemente, a Dança e o Teatro surgem apenas nas festividades escolares, enquanto as Artes Plásticas são evidenciadas na Educação Artística.

É importante salientar que, nessa época, a Educação Artística abrangia um ensino de Arte de forma educativa e não como disciplina, e que não contemplou o ensino de Dança na Educação Básica. A Educação Física, por seu turno, voltava-se a práticas de exercícios físicos que correspondiam aos interesses do militarismo. Desse modo, a Dança foi novamente excluída dos cursos e das práticas escolares.

Mudanças a partir da Constituição de 1988 e a LDB 9.396/96

A Constituição Federal de 1988, no art. 208, inciso II, assegura que é dever do Estado a “[...] progressiva extensão da obrigatoriedade e gratuidade do ensino médio”. A partir dela, houve alterações no ensino brasileiro de maneira a que a Educação Básica fosse universalizada à população brasileira (Brasil, 1988). Baseada nos princípios da Constituição Federal de 1988, em 1996, as leis de ensino foram reformuladas.

O ensino de Arte, se torna componente curricular obrigatório, com a LDB 9.396/96. No artigo 26, § 2º, define-se que “[o] ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica” (Brasil, 1996, s/n). Com base nessa lei, o ensino de Arte foi implementado na Educação Básica e foram elaboradas as Diretrizes Curriculares Nacionais (DCN), o Referencial Curricular Nacional para Educação Infantil (RCNEI) e os PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais). Como resultado, foram delimitadas as quatro linguagens da Arte: Dança, Música, Teatro e Artes Visuais.

Nos PCN, incluiu-se a Dança como Atividades Rítmicas e Expressivas na disciplina de Educação Física, desconsiderando os aspectos artísticos, históricos e sociais. Strazzacappa e Morandi (2006) evidenciam, que “cursos de graduação em educação física dão enfoque restrito ao conteúdo da dança” (Strazzacapa & Morandi, 2006, p. 102), uma vez que com “uma disciplina semestral os alunos não se sentem aptos a tratar desse conhecimento na escola” (ibidem). Para Marques (2011), historicamente, a Dança nas escolas está sob a responsabilidade de professores de Arte, Pedagogia ou Educação Física, muitas vezes sem experiência ou reflexão sobre a área, de forma a que esta seja escolarizada e descaracterizada enquanto arte.

Os PCN (Brasil, 1997) orientam, que na disciplina de Arte, a Dança seja trabalhada com base na expressão, na comunicação humana, na manifestação coletiva, na produção estética e cultural, na disciplina de Educação Física, como atividades rítmicas. Não garantiram que o ensino de Dança fosse efetivado na Educação Básica, mas apontaram uma direção.

A partir dos PCN e da LDB n.º 9.396/96, aumentam os cursos de licenciatura em Arte, Música e Dança, em diversas regiões brasileiras, de forma expressiva para suprir a demanda de profissionais da área, como proposta dos últimos governos federais do Brasil, através do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), por meio da criação de cursos superiores em diversas regiões brasileiras (Vieira, 2019).

Os cursos de graduação em Dança ampliaram-se consideravelmente, nos últimos anos. Atualmente, pertencem à área das Artes, com suas Diretrizes Curriculares regidas pelo Ministério da Educação (MEC). No momento, há 54 cursos de graduação em Dança no Brasil, dos quais 37 são cursos de licenciatura e 15 de bacharelato na modalidade presencial, e dois cursos de licenciatura EaD, além de cerca de 140 especializações lato sensu ensino EaD ou presencial, que abordam a linguagem da Dança (Brasil, 2022).

Os movimentos desenvolvidos pelas associações de pesquisa, a Federação de Arte-Educadores do Brasil (Faeb), a Associação Brasileira de Educação Musical (Abem), a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), a Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas (Anpap) e a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (Anda), desenham outro cenário na Educação Brasileira, no ensino de Artes. Após essa movimentação, ocorreu a atualização da nomenclatura da área de Educação Artística para Artes, em 2005, por meio do Parecer CNE/CEB n.º 22/2005 (Brasil, 2005). A Lei n.º 12.796/13 inclui o componente de Arte na Educação Infantil, com a revisão do art. 26; a Lei n.º 12.287/10 promulga a promoção do desenvolvimento cultural dos alunos; após a Medida Provisória n.º 746, de 2016, em que se deixou de fora o ensino de Artes no ensino médio – redação dada pela Lei n.º 13.415, de 2017 (Brasil, 2017).

A Lei n.º 13.278/16 regulamenta o ensino de Arte na Educação Básica e a BNCC (Brasil, 2018) é o documento curricular norteador de todas as etapas do ensino, básico no Brasil. A partir desta lei, a Dança, a Música, o Teatro e as Artes Visuais tornaram-se, com as suas especificidades, conteúdo curricular obrigatório.

Nas seções seguintes, versaremos a respeito da Lei n.º 13.278/16 e da BNCC (Brasil, 2018).

Lei n.º 13.278 de 05 de Maio de 2016

Atualmente, a educação trata de compensar este estado de coisas prestando maior atenção às artes em geral, incluindo a arte do movimento, pois se compreendeu que a dança é a arte básica do homem.

(Laban, 1990, p. 14)

Nesta seção, discutimos a Lei n.º 13.278 de 2 de maio de 2016, que altera o § 6º do art. 26 da Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino de arte. Esse inciso inclui, de forma obrigatória, a disciplina de Arte na Educação Básica, o ensino das linguagens das Artes Visuais, da Música, da Dança e do Teatro, tendo cinco anos como prazo máximo de implementação.

No corpo dos textos de nosso arquivo, observamos uma maior discussão entre os autores a respeito do ensino de Dança, nas escolas, nos anos de 2018 e 2019, após a aprovação da Lei n.º 13.278/16 e da BNCC em 2017, que tornaram o ensino de Dança obrigatório em toda Educação Básica, como uma linguagem na disciplina de Artes. Esse acontecimento gerou novas problematizações: “O processo recente de inserção da dança como componente curricular obrigatório no ensino de Arte na escola apresenta tensões que evidenciam um desalinhamento entre os saberes da dança e os saberes escolares” (Falkembach, 2019, p. 130).

Levando em consideração essa demanda, encontramos as seguintes discussões dos autores sobre a lei: Os docentes estão preparados para ensinar dança nas escolas? Os sistemas de ensino têm se organizado para a implementação dessa lei? Qual é o profissional capacitado para ensinar dança nas escolas: o licenciado em Artes, Educação Física, Pedagogia, Dança ou o Artista-docente (professor licenciado com práticas em dança)?

A esse respeito, encontramos a seguinte colocação sobre a Dança e sua relação com os currículos escolares: “[...] **a inserção da dança no currículo** representa ainda um claro e grande desafio. Mesmo reconhecendo que o ensino de dança favorece discutir a **produção do conhecimento por meio do corpo** [...]” (Batalha, 2017, p. 7, reais do autor). De acordo com Cecília Batalha (2017), “[a] presença da dança no currículo escolar não é algo constante, embora o ensino de arte seja garantido por lei, desde 1996, e a dança esteja presente nos Parâmetros Curriculares Nacionais de Arte como uma de suas linguagens, desde 1997” (Batalha, 2017, p. 1). Em resumo, com a obrigatoriedade aprovada pela Lei n.º 13.278/16, em cinco anos, as instituições, em todos os sistemas de ensino, precisariam implementar as mudanças necessárias, e garantir um número suficiente de profissionais para atuarem no Ensino Básico.

Problematizando a proposta de ensino de Dança no contexto escolar, João Souza (2013) evidencia que “[...] a dança ainda que constitua um campo específico de atuação docente, se encontra vinculada a áreas que abrangem formas distintas de expressão artística/corporal” (Souza, 2013, p. 8). Por esse ângulo, os profissionais que podem ensiná-la são os licenciados em Dança, Educação Física, Artes e Pedagogia. No entanto, questionamos: qual profissional está mais habilitado para lecionar Dança nas escolas? A Dança exige um conhecimento mais complexo para que seu ensino seja significativo, mas para muitos docentes a Dança caracteriza-se como algo distante de suas realidades acadêmicas.

Marques (2018), em relação ao ensino de Arte/Dança, no Ensino Fundamental e na Educação Infantil, ressalta que as diretrizes da BNCC (Brasil, 2018) retrocedem a Lei n.º 13.278/16 (Brasil, 2016), ao retirar a especificidade da Arte como área distinta com quatro linguagens (Dança, Música, Teatro e Artes Visuais). Dessa maneira, a BNCC “abre precedente para o retorno do(a) professor(a) de Arte polivalente, ao introduzir a temática **Artes Integradas**” (Marques, 2018, p. 30, realce nosso).

Tendo em vista essas especificidades, as discussões de Alvarenga e Silva (2019) apontam que a Lei n.º 13.278/16 consiste no resultado de lutas por melhorias, no decorrer de 45 anos, a respeito do ensino de Arte, na Educação Básica. Reviu-se a polivalência e—definiram-se as quatro linguagens de Arte, exigindo formação específica com respaldo legal para os docentes lecionarem conforme a sua graduação. Nesta perspectiva, esta lei poderá extinguir a polivalência em relação ao ensino e aos concursos públicos, mas exige uma transformação na estrutura curricular da Educação Básica para o ensino das quatro linguagens da Arte, no que diz respeito à ampliação de licenciaturas e contratação de professores por áreas específicas (Alvarenga & Silva, 2019).

A fim de compreender os processos anteriores à Lei n.º 13.278/16, apresentamos os processos de criação e modificação desta lei, que se inicia com o Projeto de Lei do Senado – PLS n.º 337³⁰, de 2006, posteriormente ao PL n.º 7.032/10³¹, na Câmara dos Deputados, no parecer de 2015 (Brasil, 2015b). Ainda se inseriu um apensado ao PL n.º 4, de 2011, que dispunha sobre o ensino de Arte, na Educação Básica, que sugeria alteração do artigo 26 da LDB n.º 9.394/96, colocando “[...] as áreas de música, teatro e dança; artes visuais (artes plásticas, fotografia, cinema e vídeo) e *design*; patrimônio artístico, cultural e arquitetônico, como conteúdos a serem inseridos entre as diversas séries e níveis da Educação Básica” (Brasil, 2010b, p. 14).

Os estudos de Alvarenga e Silva (2019) apontam, que ainda não temos professores suficientes de Arte nas escolas, dificultando o ensino integral do sujeito. A BNCC (Brasil, 2018) incorpora o ensino das quatro linguagens das artes, mas, ao mesmo tempo, é contraditória ao propor o ensino de Artes Integradas. Outra

³⁰ O Projeto de Lei do Senado (PLS) n.º 337, de 2006, de autoria do Senador Roberto Saturnino, aprovado pelo Senado Federal e encaminhado à Câmara dos Deputados, previa a alteração dos parágrafos 2º e 6º do art.º 26 da Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional (LDB). Ao fazê-lo, o projeto determinava que o ensino de artes compreenderia obrigatoriamente a música, as artes plásticas e as artes cênicas, que constituiriam componente curricular de todas as etapas e modalidades da educação básica (Brasil, 2015, pp. 1-2).

³¹ Art. 1º. O §6º do art.º 26 da Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar com a seguinte redação: “Art. 26 [...] § 6.º As artes visuais, a dança, a música e o teatro são as linguagens que constituirão o componente curricular de que trata o §2.º deste artigo” (NR). Art. 2.º O prazo para que os sistemas de ensino implantem as mudanças decorrentes desta Lei, incluída a necessária e adequada formação dos respectivos professores em número suficiente para atuar na educação básica, é de cinco anos. Art. 3.º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação (Brasil, 2010b, p. 15).

dificuldade elencada, está na Emenda Constitucional n.º 95/2016, que congela os investimentos em Educação por 20 anos. Aprovada, tornou-se a Lei n.º 13.415/2017 e alterou a LDB n.º 9.394/96, que institui o Ensino Médio, em período integral.

Todavia, conforme Alvarenga e Silva (2019), nos últimos anos ocorreu um crescimento de cursos de Artes Visuais, Música, Dança e Teatro, nas modalidades presencial e à distância, também de Pós-Graduações. Os autores indicam algumas possibilidades para a implementação dessa lei, como a “formação complementar nas linguagens artísticas para professores que lecionam Arte” (Alvarenga & Silva, p. 1022-1023) e a “ampliação dos cursos nas modalidades EaD e a criação de cursos semipresenciais” (ibidem).

Além disso, sinalizam a necessidade de engajamento político e de mobilização dos recursos financeiros para efetivar a Lei n.º 13.278/16, que corresponde a “uma demanda da sociedade”. Afinal, o ensino de Arte e suas linguagens “representa uma forma de humanização e de promoção contra-hegemonia” na escola (Alvarenga & Silva, op.cit., p. 1024). Portanto, para os autores, os profissionais das Artes Visuais, Música, Teatro e Dança devem unir-se para mobilizarem o poder público, para que a Lei n.º 13.278/16 seja efetivada, pois já se passaram cinco anos de sua implementação, em que se registaram poucos avanços.

Sabemos que as instituições escolares, as leis e os currículos são campos de lutas e disputas sociais, políticas e jogos de interesse do sistema capitalista. A dança percorre um caminho sinuoso e com muitas exclusões na história da Educação Básica, pois dentre as linguagens das Artes foi a última a ser contemplada, em leis e documentos norteadores, como conteúdo.

O ensino de Artes deverá propiciar o desenvolvimento de suas especificidades e expressões artísticas nas quatro linguagens (Dança, Teatro, Música e Artes Visuais), não resumidas na ‘humanização’, tão pouco na ‘educação de qualidade’, expressões empregues em muitos discursos, com o intuito de solucionar objetivos da Educação.

Assim sendo, os interesses do sistema capitalista e das diversas formas de governmentabilização reforçam a formação do ‘corpo social’, corpo como metáfora do ser humano, de modo que na biopolítica abordada por Foucault (2008b) são utilizadas nas instituições para regular as atividades humanas, o controle dos sujeitos que se inicia no corpo. A disciplina imposta nos ambientes escolares normatiza os corpos dos educandos, padroniza os gestos, os movimentos e os comportamentos, forma um corpo útil e obediente, administra os conteúdos a serem ensinados, objetivando aumentar as habilidades e as competências.

BNCC – A Dança como uma das Linguagens da Arte

O currículo é o lugar, espaço, território.

O currículo é a relação de poder.

O currículo é a trajetória, viagem, percurso.

*O currículo é a autobiografia, nossa vida, currículo vitae:
no currículo se forja a nossa identidade.*

O currículo é texto, discurso, documento.

O currículo é documento de identidade.

(Da Silva, citado por Barbosa & Da Cunha, 2010, p. 180)

Nesta seção, discutimos a BNCC (Brasil, 2018), especificamente a área de Artes, nos anos iniciais do Ensino Fundamental, além de identificarmos as problematizações de autores sobre o ensino de Arte e Dança. Prevista no Plano Nacional de Educação (PNE), o processo de construção do documento iniciou-se em 2015, conduzido pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), Conselho Nacional dos Secretários Estaduais de Educação (CONSED), União dos Dirigentes Municipais de Educação (UNDIME) e Conselho Nacional de Educação (CNE). Homologada em 20 de dezembro de 2017, a BNCC (Brasil, 2018) explicita competências e habilidades que os educandos da Educação Infantil, do Ensino Fundamental e do Ensino Médio precisam desenvolver.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC), para o contexto do Ensino Fundamental, dispõe que o currículo de Arte deverá compreender quatro linguagens: Artes Visuais, Dança, Música e Teatro. Desse modo, “a sensibilidade, a intuição, o pensamento, as emoções e as subjetividades se manifestam como forma de expressão no processo de aprendizagem da Arte” (Brasil, 2018, p. 193). A BNCC inclui outra unidade temática, que são as Artes Integradas, as quais objetivam “explorar diferentes linguagens e suas práticas, além do uso de ‘novas tecnologias de informação e comunicação’” (Vieira, 2018, p. 197).

Nessa ótica, a componente curricular de Arte deverá propiciar o respeito às diferenças culturais e suas manifestações, promovendo o exercício de cidadania. Assim sendo, os processos educativos, em arte, necessitam atingir a experiência e as vivências artísticas como “prática social”, não apenas como “aquisição de códigos e técnicas” (Brasil, 2018, p. 193). Além disso, os processos de criação dos educandos precisam ser intensificados e compartilhados em produções artísticas e culturais, como: exposições, saraus, espetáculos, *performances*, concertos, recitais, entre outros eventos. Neste sentido, o documento propõe a articulação de seis dimensões de conhecimento: criação, crítica, estesia, expressão, fruição e reflexão (Brasil, 2018).

A Dança é constituída por práticas artísticas, pensamentos e sensações do corpo e tem como papel essencial a socialização e o desenvolvimento cognitivo dos educandos, bem como a problematização de todo o contexto e a transformação de percepções sobre o corpo e a através das experiências corporais (Brasil, 2018). Assim, “os processos de investigação e produção artística da dança centram-se naquilo que ocorre no e pelo corpo, discutindo e significando relações entre corporeidade e produção estética” (Brasil, 2018, p. 195).

No que se refere ao ensino de Dança nas escolas, nos anos iniciais do Ensino Fundamental, a BNCC (Brasil, 2018) propõe diversas habilidades, conforme o quadro 1 demonstra:

Quadro 1 – Habilidades do componente curricular Dança

HABILIDADES
(EF15AR08) Experimentar e apreciar formas distintas de manifestações da dança presentes em diferentes contextos, cultivando a percepção, o imaginário, a capacidade de simbolizar e o repertório corporal.
(EF15AR09) Estabelecer relações entre as partes do corpo e destas com o todo corporal na construção do movimento dançado. (EF15AR10) Experimentar diferentes formas de orientação no espaço (deslocamentos, planos, direções, caminhos etc.) e ritmos de movimento (lento, moderado e rápido) na construção do movimento dançado.
(EF15AR11) Criar e improvisar movimentos dançados de modo individual, coletivo e colaborativo, considerando os aspectos estruturais, dinâmicos e expressivos dos elementos constitutivos do movimento, com base nos códigos de dança. (EF15AR12) Discutir, com respeito e sem preconceito, as experiências pessoais e coletivas em dança vivenciadas na escola, como fonte para a construção de vocabulários e repertórios próprios.

Fonte: (Brasil, 2018, p. 201)

Notamos que o documento norteador propõe habilidades a serem desenvolvidas nos processos educativos, mas não contempla, nos anos iniciais, a contextualização histórica e social da Dança. A BNCC direciona o ensino da Dança para os modos de criação, mas trava outros conhecimentos da dança e a carga horária semanal da disciplina.

Na pesquisa no arquivo, encontramos autores que problematizam a BNCC (2018), no que tange ao ensino de dança, no contexto escolar. Vieira (2018) enfatiza que a Dança é produtora de conhecimento, mas, em todas as etapas da Educação Básica, está inserida somente nas recreações e festividades escolares. Esse autor, também ressalta, que o ensino da Dança na Educação Infantil deve compreender o

conhecimento da Arte com referência ao corpo da criança, através da ludicidade, da brincadeira e da experiência estética, seja individual ou coletiva.

De maneira geral, no arquivo dessa cartografia da Dança encontramos autores que salientam que a Dança carece de ser reconhecida como área de conhecimento. Tendo como objetivo o movimento ritmado, explorar brincadeiras infantis favorece a compreensão, a problematização e a transformação das relações sociais, envolvendo etnias, gêneros, idades, classes sociais e religiões. A Dança é um meio de expressão e comunicação humana e tem como papel fundamental a aproximação dos sujeitos e, por conseguinte, a promoção do respeito às singularidades e diferenças (Vieira, 2018). Em seguida, Vieira (2018) destaca que se deve garantir os temas e o conteúdo da Dança aos educandos e não os restringir ou limitá-los, ou seja, possibilitar a criação e expressão das subjetividades das crianças. Nas proposições deste autor, a Dança no contexto escolar em fases iniciais não deve pautar a “formação de bailarinos e bailarinas”, mas sim integrar “a habilidade corporal do aluno com o conhecimento das várias linguagens da própria dança” (Vieira, 2018, p. 9).

Ao encontro disso, Francisco Freitas (2018) afirma que o ensino de Dança nas escolas prioriza a elaboração de trabalhos coreográficos para a apresentação nas datas festivas, transformando os corpos dos sujeitos em depósitos de conhecimento. Ademais, questiona o despreparo dos docentes no que concerne ao ensino de Dança. Para ele, há grande demanda de profissionais de Dança no contexto escolar, ou seja, os cursos superiores não oferecem todo o embasamento para as práticas pedagógicas. Os docentes devem utilizar práticas educativas que considerem a bagagem cultural do corpo-pensar, ou seja, experiências para a educação de um corpo que já vem com manifestações, desejos e informações.

Destacamos a pertinência de trabalharmos com Danças Brasileiras, Danças Urbanas e *Performance*, aproximando-nos do universo dos alunos, porque eles têm conhecimentos prévios acerca da Dança. Ao experimentar as Danças Urbanas, por exemplo, trouxemos para a classe escolar um estilo de Dança conhecido, do qual eles já possuíam certa bagagem corporal. Essa experiência foi muito positiva: trocávamos experiências com músicas e movimentos, um aprendia e ensinava a sua própria Dança, mas também eles desejaram conhecer e aprender outros estilos.

De acordo com Freitas (2019), ocorreu um maior entendimento de que o corpo atravessa diferentes domínios e de que, ao relacioná-los, “atinge-se o objetivo educativo que busca o pleno desenvolvimento de uma pessoa, citado na Constituição Federal do Brasil, mais conhecido sob o termo de Educação Integral” (Freitas, 2019, p. 300). Assim, o ato de dançar interfere diretamente nos modos de pensar e agir, na formação de cada aluno que passa a obter mais conhecimento do mundo e de si próprio.

Outros apontamentos são evidenciados por Larissa Marques (2018), que comenta sobre os desafios encontrados para o ensino de Arte, especificamente para a Dança,

ao considerarmos a diversidade cultural brasileira. Para ela, é justamente por essa diversidade que a proposta de uma BNCC apresenta fragilidades, levando em consideração que a ação docente é restringida em prol de um modelo padrão de escola. Além do mais, o documento retira a especificidade da Arte como uma área distinta e abre precedente para o retorno do(a) professor(a) de Arte polivalente.

Nas palavras de Marques (2018),

[n]a Educação Infantil, a Arte é mencionada inserida em dois campos de experiência: *Corpo, gestos e movimentos* e *Traços, sons, cores e formas*, mas essas menções são bastante genéricas e resumidas, sem indicações de possíveis objetivos, conteúdos, procedimentos e estratégias avaliativas, esperadas nos diferentes anos que compõem esse nível de aprendizagem. Para o Ensino Fundamental, apesar de o texto apresentar os objetos de conhecimento e as habilidades a serem adquiridas pelos educandos, em cada unidade temática, elas são denominadas como *unidades*, dentro do componente Arte e, dessa maneira, é bem provável que os concursos públicos e as contratações e / ou manutenções de professores de Arte, nesses níveis de ensino, tendam a exigir um perfil de um(a) professor(a) para ministrar aulas de mais de uma linguagem, talvez até em todas as quatro. (Marques, 2018, p. 30)

Essa contribuição se aproxima das problematizações de Vieira (2019), que afirma que a BNCC aponta apenas para o fazer como modo de construção, limitando-o e dissociando-o do apreciar, contextualizar e criticar. O autor também identifica que o entendimento de Artes na Educação Básica é abrangente e polivalente, pois a BNCC permite que a polivalência seja efetivada ao propor o ensino de artes integradas, mas as linguagens das artes devem ser consideradas com suas especificidades. Nesse sentido, Vieira (2019) sinaliza a impressão de que há uma tentativa de esvaziar o ensino de Arte do seu teor crítico e reflexivo, para formar sujeitos dóceis e conformados.

A BNCC indica outra unidade temática, no âmbito da polivalência: as Artes Integradas (Dança, Teatro, Artes Visuais e Música). Segundo Vieira (2019), as Artes Integradas são o caminho para a polivalência, porque favorecem qualquer docente com Graduação na área de Artes que, na Educação Básica, ensine conteúdos inerentes a uma das linguagens artísticas. Em síntese, para Vieira (2019), em relação ao ensino de Arte/Dança, a Base não considerou os conteúdos indispensáveis para o currículo dos anos iniciais do Ensino Fundamental. Além disso, ao desconsiderar contextos sociais onde a Dança está inserida, limitou seus objetos de conhecimento, dissociando sua prática do apreciar e do contextualizar que são essenciais ao ensino, no contexto escolar. Assim, o autor destaca uma contradição no documento: ora identifica que cada linguagem da Arte tem suas singularidades e habilidades

específicas, ora projeta todos os conhecimentos em Arte numa única unidade (Artes Integradas), promovendo um retrocesso, como no contexto da ditadura militar e da LDB de 1971 (Vieira, 2019). Por fim, Vieira (2019) indica que as orientações na BNCC (2018) para Arte/Dança estão direcionadas a um modelo de currículo unificado e ajustado ao conteúdo, à avaliação e à gestão.

O paradigma das Artes Integradas provoca desalinhos, entre a BNCC (BRASIL, 2018) e a Lei n.º 13.278/16, uma vez que o ensino de Artes Visuais, Música, Teatro e Dança é obrigatório na especificidade de cada linguagem. Na BNCC, em direção contrária, as Artes Integradas consistem em outra unidade, juntamente da tecnologia e comunicação. Esses aspectos têm a incumbência de dialogar entre si. Identificamos que a BNCC se embasa no currículo sistematizado e o ensino de Arte e Dança continuam envoltos em metodologias tradicionais. A Dança é incluída como processo de investigação, produção artística e percepções corporais.

Deve-se considerar que a Dança possibilita o encontro com outras linguagens das Artes, mas também as Artes Integradas são a junção das linguagens artísticas, que ocorrem no processo final e, muitas vezes, simultaneamente. Bons exemplos de profissionais que trabalham com artes integradas são os artistas de circo, de capoeira, de danças urbanas, de Danças Indígenas, de Danças Populares e Folclóricas Brasileiras de cunho dramático (Maracatu, Congada, Festa do Boi) e, entre outros, dos desfiles de carnaval.

Apesar do aumento expressivo dos cursos de licenciatura em Dança, Música, Teatro e Artes Visuais, nos últimos dez anos, nos sistemas públicos de ensino, encontramos grande parte dos concursos sendo destinados aos licenciados em Artes e Pedagogia. Ou seja, a contratação de profissionais especializados é um grande entrave nas escolas públicas. A própria legislação é contraditória: o licenciado, em Dança, na legislação não é reconhecido para lecionar no campo escolar, pois não existe a disciplina Dança no currículo, mas quem está habilitado a lecionar Artes e suas linguagens no ensino formal são o Pedagogo e o licenciado em Artes. Não obstante, uma parte das escolas particulares as escolas de tempo integral vêm contratando profissionais especializados para ministrar oficinas.

No período de 2011 a 2012, a docente Alexandra atuou na rede de Betim/MG em uma instituição escolar como oficina de dança na escola de tempo integral, no contraturno. Essa oficina contemplava conteúdos específicos da Dança. Lecionou Danças Brasileiras, Dança Afro-Brasileira, Danças Urbanas, Dança do Ventre e *Performances*. Como não tínhamos a obrigação de produzir coreografias para as festividades escolares e concluir determinados conteúdo, o ensino de dança fluía naturalmente, sem normatizações. Tivera a oportunidade de fazer intercâmbio com outros profissionais de outras linguagens da Arte e produzir projetos em conjunto. Tanto as formações com professores de danças de outras escolas quanto os

workshops de bailarinos e bailarinas, coreógrafos e coreógrafas, pesquisadores e pesquisadoras eram mensais.

Resumindo, a BNCC (2018) inclui o ensino de Dança em toda Educação Básica como processo de investigação e produção artística, volta-se para as festividades sem valorizar os conhecimentos específicos dessa linguagem da Arte, buscando atingir objetivos educacionais por meio da Dança, como socialização, conhecimentos corporais, aprendizagem, aumentar competências e habilidades. Ademais, a BNCC retorna novamente com a polivalência, o que nos faz retroceder, pelo menos, 30 anos.

Considerações Finais

As problematizações apresentadas neste artigo identificam que o caminho da Dança na história da educação brasileira não segue uma trajetória linear, mas sim uma estrada sinuosa repleta de lutas. Criaram-se documentos norteadores e leis, mas nenhum contemplava a Dança até a Constituição de 1988. Entretanto, a Dança no Brasil avançou como manifestação artística e na profissionalização de bailarinos e bailarinas e grandes nomes surgiram nesse panorama dançante, a partir de escolas, universidades e academias especializadas.

A Dança adentra o ensino superior na década de 1950 e torna-se área de conhecimento ao instituírem, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), o primeiro curso de Graduação em Dança, no Brasil, formação de Bacharelato. No ano de 1976, o curso de Licenciatura em Dança na mesma universidade. Atualmente, temos 54 cursos de Licenciatura em Dança no Brasil e cerca de 140 especializações com temáticas direcionadas à Dança, além de Mestrado e Doutorado.

Em direção contrária, nas instituições escolares, a Dança não é vista como área de conhecimento, mas apenas como uma mera atração nas comemorações e uma prática de atividade física. A Dança é inserida nos currículos escolares, a partir dos PCN, nas disciplinas de Arte e Educação Física como parâmetros orientadores. O ensino de Dança, na Educação Básica, inicia sua inserção somente nos currículos na área das Artes e a partir da LDB de 1996. Esse cenário de exclusão da Dança dos currículos da educação básica teve alteração em 2016, quando a Dança se torna conteúdo obrigatório na disciplina de Artes. Apesar disso, os avanços são poucos, na medida em que apenas leis e currículos não garantem o ensino de Dança.

Ademais, temos a predominância do ensino de Artes Visuais em relação a outras linguagens das artes, em que as atividades de desenho e cópia perduram nas aulas de Arte – são a herança das pedagogias de ensino dos jesuítas enraizadas na educação brasileira. Na prática, a Dança nas instituições escolares está vinculada às festividades escolares e à valorização das Danças Ocidentais, em detrimento das Danças Brasileiras e da cultura brasileira. Consideramos, que a ausência ou o pouco conteúdo

de dança nos cursos de graduação em Pedagogia, Artes e Educação Física intervém no desenvolvimento do ensino de dança na Educação Básica.

A história do ensino de Dança, no Brasil, alvorece no período colonial, percorre o imperialismo, as repúblicas, a criação de escolas de Dança, as manifestações culturais brasileiras, os cursos técnicos e superiores de Dança para depois adentrar o ensino formal nas escolas brasileiras como conteúdo obrigatório.

Nesta cartografia dançante, a história da Dança na educação brasileira estabeleceu-se num lugar pré-determinado de exclusão e discriminação, tanto da Dança, quanto do profissional de dança, situação comprovada nos documentos e leis da educação. Ademais, com raízes no período jesuítico e na Idade Média, essa herança ainda se faz presente no contexto escolar, de modo a que o arquivo de revistas, bem como, o diário de bordo de uma artista-docente nessa cartografia, retrata as memórias das lutas da dança, além de um objeto de pesquisa, é reflexo e comprovação dessa influência de mais de 300 anos, assim, como a polivalência no ensino de Artes, a valorização das Artes Visuais em detrimento de outras linguagens artísticas, as práticas pedagógicas tecnicistas e a cópia do desenho, como ferramenta principal da Arte na educação.

Diante dessa constatação, a Dança ocupou um lugar diferente em relação as outras linguagens da arte. Apenas a partir da LDB de 1996 e dos PCN adentrou os currículos escolares e se tornou conteúdo obrigatório somente através da Lei nº 13.278/16 e BNCC (2018). Ressalvo, que as propostas da BNCC (2018), em toda Educação Básica, apresentam fragilidades e contradições, pois o documento propõe trabalhar as especificidades das linguagens das artes. Ao mesmo tempo, com as artes integradas, retrocedemos no mínimo 30 anos. Em relação ao ensino de Dança, baseia-se nos processos de investigação e produção artística, enfatiza as festividades sem valorizar seus saberes próprios para atingir objetivos da educação: aprimorar competências e habilidades, aprendizagem e socialização. Nessa concepção, Marques (2018) e Vieira (2018) e Freitas (2019) e Vieira (2019) comentam que a BNCC abre precedentes para o retorno da polivalência.

Em vista dos argumentos apresentados, as lutas pela integração da Dança na educação brasileira, refletem as intenções dos padres jesuítas no início da colonização com a catequização dos índios: formar corpos dóceis. Identificamos, nas explicações de autores do arquivo, que nas aulas de Educação Física e Artes pouco se ensina Dança, porque a ênfase está nos esportes e nas Artes Visuais, aspecto semelhante nas instituições em que a professora Alexandra Noronha atuou como artista-docente e explanado no diário de bordo.

Referências

- Alvarenga, V. M. & Silva, M. C. da R. F. da. (2018). Formação Docente em Arte: percurso e expectativas a partir da lei 13.278/16. *Educação & Realidade*, 43(3), 1009-1030.
<https://www.scielo.br/jjedreal/a/4NXNjnyMHk8hcWSNmbHwBhF/?format=pdf&lang=pt>
- Barbosa, A. M. (2012). *Arte e Educação no Brasil*. Perspectiva.
- Barbosa, A. M. & Da Cunha, F. P. (2010). *A Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais*. Cortez.
- Barbosa, A. M. (2009). *Mediação cultural é social*. Em Barbosa, A. M. & Coutinho, R. G. (Org.). *Arte/educação como mediação cultural e social*. UNESP.
- Batalha, C. S. (2017). *Ensino de dança na escola: concepções e práticas na visão de professores*. Em 38.ª Reunião Nacional da ANPEd, São Luís/MA. Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação.
- Bezerra, D. da S. & Ribeiro, L. G. (2020). A história do ensino da dança no Brasil e da Educação Básica. *Incomum Revista*, 1(1).
<https://revistas.ifg.edu.br/incomum/article/view/750>
- Brasil (1961). Ministério da Educação. *Lei n.º 4.024, de 20 de dezembro de 1961*. Fixa as Diretrizes e Bases da Educação Nacional.
- Brasil (1971). *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, de 11 de agosto de 1971*. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1. e 2. graus, e dá outras providências.
- Brasil (1973). Ministério da Educação e Cultura/Conselho Nacional de Educação. *Diretrizes Nacionais para a operacionalização do ensino de Música na Educação Básica*.
- Brasil (1977). *Parecer n.º 540/1977, do CFE sobre o tratamento a ser dado aos componentes curriculares previsto no artigo 7.º da Lei n.º 5.692/71, documento n.º 195*.
- Brasil (1982). Ministério da Educação e Cultura. Secretaria de Ensino de 1. e 2. graus. *Educação Artística: leis e pareceres*. Inclui a Resolução CFE n.º 23/73. Brasília.
- Brasil (1988). *Constituição da República Federativa do Brasil*.
- Brasil (1997). Decreto n.º 2.208, de 17 de abril de 1997. Regulamenta o parágrafo 2.º do art. 36 e os arts. 39 a 42 da Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. *Diário Oficial da União*.
- Brasil (1996). Ministério da Educação e do Desporto. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei n.º 9.394/96*.
- Brasil (2000). Ministério da Educação. *Parâmetros Curriculares Nacionais (Ensino Fundamental) – Arte*. <http://portal.mec.gov.br>
- Brasil (2010b). *Projeto de Lei n.º 7.032-A, de 2010*. Altera a LDB 9.394/96, para instituir, como conteúdo obrigatório no ensino de Artes, a música, as artes

- plásticas e as artes cênicas. Legislação Câmara dos Deputados. <http://www.camara.leg.br/sileg/integras/751816.pdf>
- Brasil (2015b). Parecer n.º --, de 2015. Da Comissão de Educação, Cultura e Esporte, sobre o Substitutivo da Câmara dos Deputados n.º 14, de 2015, ao PL do Senado n.º 337, de 2006, que altera a LDB n.º 9.394/96, referente ao ensino da arte. *Legislação Senado Federal*. <http://legis.senado.leg.br/mateweb/arquivos/mate-pdf/187308.pdf>
- Brasil (2016). Ministério de Educação e Cultura. *LDB - Lei n.º 13.278/2016, de 2 de maio de 2016*. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm
- Brasil (2018). Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. <http://basenacionalcomum.mec.gov.br>
- Brasil (2017). Lei n.º 13.415, de 16 de fevereiro de 2017. Institui a Política de Fomento à Implementação de Escolas de Ensino Médio em Tempo Integral. *Diário da União*. Brasília. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/l13415.htm
- Brasil (2019). Ministério da Educação. *Cadastro Nacional de Cursos e Instituições de Educação Superior*. Sistema e-MEC. MEC, 2019. <http://emec.mec.gov.br>
- Deleuze, G. (2001). *O que é um dispositivo?* Tradução: Ruy de Souza Dias e Helio Rebello (revisão técnica), (não publicado). Do original: Qu'est-ce qu'un dispositif? Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris 9, 10, 11 jan. 1988. Seuil.
- Falkembach, M. F. (2019). Perspectiva da educação somática no currículo do Ensino Básico: dança e relações de poder no corpo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. 1(34), 129-143. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019129>.
- Faro, A. J. (2004). *Pequena história da dança* (6.ª ed.). Jorge Zahar.
- Foucault, M. (1979). Nietzsche, genealogia e História. Em *Microfísica do Poder*. Graal.
- Foucault, M. (1998). Poder-Corpo. Em Foucault, M. *Microfísica do Poder* (13.ª ed.) (pp. 145-15). Graal.
- Foucault, M. (2008). *Arqueologia do saber* (7.ª ed.). Forense Universitária.
- Foucault, M. (2008b). *Nascimento da Biopolítica*. Curso dado no Collège de France (1978 - 1979). Martins Fontes.
- Freitas, R. A. (2019). Dança na Educação Básica da rede pública municipal de ensino de Teresina/Piauí– uma realidade em crescimento. *Revista da Fundarte*, ano 19, (37), 298-315. <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>.
- Histedbr, G. (2012). Decreto nº 7.247 de 19 de abril de 1879 – Carlos Leôncio de Carvalho. *Revista HISTEDBR On-line*, 9(34).

- <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/histedbr/article/view/8639595>
- Laban, R. (1990) [1978]. *Dança Educativa Moderna*. Ícone.
- Lemos, C. F. & Oliveira, A. M. (2017). Mapeamento, Processo, Conexões: a cartografia como metodologia de pesquisa. *Paralelo* 31, 8.ª ed., 41-52. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13299>
- Marques, I. A. (2011). *Ensino de dança hoje: texto e contextos* (6.ª ed.). Cortez.
- Marques, L. K. O. (2018). Reflexões sobre o ensino de arte na escola e a atuação do professor: Entradas pela dança. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 8(16), 26-43. <https://eba.ufmg.br/revistapos>
- Souza, J. B. de. (2013). *Formação Superior em Dança no Brasil: panorama histórico-crítico da constituição de um campo de saber*. 36.ª Reunião Nacional da ANPED, Goiânia/GO. Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação.
- Souza, S. R. L. & Francisco, A. L. (2016). O Método da Cartografia em Pesquisa Qualitativa: Estabelecendo Princípios...Desenhando Caminhos.... *Atas do 5º Congresso Ibero Americano em Investigação Qualitativa - Investigação Qualitativa em Saúde*. 2 (pp. 811-820). <https://proceedings.ciaiq.org/index.php/ciaiq2016/article/view/826/812>
- Strazzacappa, M. & Morandi, C. (2006). *Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança* (1.ª ed.). Papirus.
- Vieira, M. de S. (2019). *História das ideias da dança na educação brasileira* (1.ª ed.). Appris.
- Vieira, M. de S. (2018). Interfaces entre a dança, a educação infantil e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC). *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, [S.l.], 8(16). <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15585>

Olhares para a dança na prática pedagógica com crianças: o que e porque fazemos?

Patricia Tabora GALVÃO
patriciatabordadarosa@outlook.com

&
Daiana CAMARGO
camargo.daiana@hotmail.com

A criança e o movimento como linguagem

Neste artigo, apresentamos parte dos resultados da pesquisa sobre as contribuições da dança no desenvolvimento da criança pequena, bem como as possibilidades do trabalho com a dança, tendo um olhar direcionado para se compreender o conhecimento que as professoras de crianças pequenas têm sobre a dança na Educação Infantil, e como acontece sua efetivação na escola.

Compreendemos a importância da criança mover-se e perceber que o movimento tem total influência no seu desenvolvimento, não só motor, mas também no cognitivo. Garanhani (2005), diz que “a criança pequena necessita agir para compreender e expressar significados presentes no contexto histórico cultural em que se encontra” (Garanhani, 2005, p. 90).

Quando a criança está em movimento, seus pensamentos compreendem o momento que ela está vivenciando e a auxilia perceber qual sentimento ela deve colocar naquele movimento, seus pensamentos terão essa compreensão, e logo sua expressão facial e corporal irá traduzir essa vivência (Garanhani, 2005).

A partir dos estudos de Wallon, Galvão (1995) ressalta que “muitas vezes, para tornar presente uma ideia, a criança precisa construir, por meio de seus gestos e posturas, um cenário corporal” (Wallon apud Galvão, 1995, p. 73), com seus pensamentos, por meio da imaginação, os movimentos da criança podem fazer um objeto ou uma vivência se tornar presente e, nesse momento, se inicia a organização do pensamento. Deste modo, é possível compreender o movimento da criança como uma linguagem. Garanhani (2005), afirma que:

Na pequena infância o corpo em movimento constitui a matriz básica, em que se desenvolvem as significações do aprender, devido ao fato de que a criança transforma em símbolo aquilo que pode experimentar corporalmente e seu pensamento se constrói, primeiramente, sob a forma de ação. (Garanhani, 2005, p. 90)

Com isso, se faz necessário que desde bebê, a criança seja estimulada a mover-se, porque o desenvolvimento do movimento como linguagem se dá a partir do nascimento da criança até sua fase adulta.

Segundo Galvão (1995), Garanhani (2005), e Almeida (2016), Wallon diz em seus estudos que a criança passa por cinco estágios de desenvolvimento e, nesses estágios, o movimento é trabalhado de maneira específica, se desenvolvendo no decorrer dos anos. Cada estágio que se inicia é preparado pelo estágio anterior. Desse modo, o movimento precisa ser amplamente trabalhado, para que nos estágios posteriores, o desenvolvimento aconteça de maneira gradativa.

Neste trabalho serão apresentados os três primeiros estágios, os quais abrangem a idade das crianças que estão presentes na Educação Infantil, que são o alvo desta pesquisa.

O primeiro é o estágio impulsivo-emocional (0 a 1 ano), aqui “as reações da criança são essencialmente reflexos” (Garanhani, 2005, p. 84), ou seja, os movimentos são realizados para atender suas necessidades: o bebê utiliza os movimentos para expressar seus desejos, emoções ou se algo não está bem. No início deste estágio os movimentos acabam sendo involuntários e realizados de acordo com o momento de cada bebê - no decorrer os movimentos vão se aprimorando e ficando mais elaborados. O ponto forte deste estágio são as emoções, sendo que elas dão todo o embasamento para a realização dos movimentos: “[...] é o movimento corporal que dá sustentação para o desenvolvimento da afetividade e o desenvolvimento das funções mentais” (Garanhani, 2005, p. 85).

Depois, a criança passa ao estágio sensório-motor e projetivo (1 a 3 anos), em que “o interesse da criança se volta para a exploração sensório-motora do mundo físico” (Galvão, 1995, p.44). Neste estágio, o movimento caracteriza-se pela descoberta e ampliação de novos movimentos: gatinhar, agarrar, segurar, andar, são alguns dos movimentos que elas passam a explorar. Nesta fase os movimentos são realizados com intencionalidade e começam a ter o auxílio da fala.

Já no terceiro estágio, que é o estágio do personalismo (3 a 6 anos), o movimento contribui para o reconhecimento do eu-outro, em que, tempo em que a consciência de si se constitui por meio de interações sociais. Aqui, o trabalho do movimento deve ser efetivado com o outro: o espaço físico e humano são as peças fundamentais para que isso aconteça. O meio no qual a criança está inserida é grande influenciador, pois é nesse estágio que a criança começa a construir a sua personalidade. (Garanhani, 2005; Galvão, 1995).

É possível perceber que em cada estágio do desenvolvimento da criança, o movimento apresenta uma linguagem específica da idade, mas sempre articulado com que foi desenvolvido no estágio anterior. O movimento quando bem explorado e bem desenvolvido proporciona muitos benefícios à criança. Sobre isso diz Galvão (1995): “O desenvolvimento da dimensão cognitiva do movimento torna a criança

mais autônoma para agir sobre a realidade exterior. Diminui a dependência do adulto, que antes intermediava a ação da criança sobre o mundo físico.” (Galvão, 1995, p. 73).

O processo do desenvolvimento dos movimentos tende a incentivar a criança a ser mais independente e a compreender o mundo em que vive. Deste modo, Souza (2016) afirma que a criança constrói a sua história por meio da interação com seus pares, apropria-se e reinventa o mundo, fica imersa no meio cultural e, esse meio, é uma grande mais-valia para que ela construa a sua identidade. O meio no qual a criança está inserida irá proporcionar essa construção no desenvolvimento da criança. De acordo com Galvão (1995): “Na infância é ainda mais pronunciado o papel do movimento na percepção. A criança reage corporalmente aos estímulos exteriores, adotando posturas ou expressões, isto é, atitudes, de acordo com as sensações experimentadas em cada situação.” (Galvão, op. cit., p. 72).

A criança adota posturas e expressões de acordo com os estímulos que recebe. Neste sentido, torna-se necessário que os educadores que estejam presentes em sua infância na escola, a estimule de tal maneira, que elas tenham um desenvolvimento eficaz, para que os movimentos transmitam vivências e emoções. Quando a criança não recebe esses estímulos, os seus movimentos ficam reprimidos e, por vezes, ela acaba não conseguindo se expressar, se comunicar através do corpo e, conseqüentemente, isso afetará a sua vida adulta.

Como educadores é preciso pensar que tipo de criança queremos formar e de que forma é possível contribuir para o desenvolvimento integral desta. De acordo com Garanhani (2005) existem duas opções: “educar corpos fechados que eventualmente sabem dançar ou educar crianças que se aprimorem na dança para fazer alguma diferença no corpo/mundo em que vivemos?” (Garanhani, 2005, p. 32). Capri (2015) afirma que:

Pelo corpo é possível que o ser humano descubra e expresse alegrias, tristezas, angústias, medos e outros tantos sentimentos; a dança faz parte desse universo expressivo, possibilitando o contato com uma forma de apreciação estética que envolve o corpo em movimento. Ao dançar, a criança se expressa criativamente, aumentando suas possibilidades de integração com o mundo. (Capri, 2015, p. 288)

Assim, é possível compreender que a dança integra o universo do movimento, e com ela se tem inúmeras possibilidades de trabalhar em prol do desenvolvimento integral da criança, além de que, ela proporciona vivências divertidas e significativas. A dança permite que a criança conheça seu corpo, explore suas habilidades, supere seus limites; permite que se expresse e libere sentimentos e emoções (Capri, 2015). Desse modo, trabalho com a dança possibilita o desenvolvimento do movimento como forma de comunicação.

A articulação de autores de diferentes áreas de conhecimento (Galvão e a abordagem da psicologia amparada em Wallon, Souza e Capri com a formação em dança e educação física; Garanhani e sua trajetória de pesquisa que se inicia na educação física e adentra a educação, embasada em estudos da Psicologia e da Sociologia da Infância) tratando do movimento/linguagem nos fortalecem a pensar o papel da Pedagogia ao incorporar tais discussões e possibilitar práticas de movimento e expressão, nas diversas linguagens nos espaços de formação inicial em prol de um professor disponível corporalmente, criativo e brincante.

Caminhos e escolhas da pesquisa...

No intuito de compreender como a dança é entendida por professoras que atuam na Educação Infantil e perceber como se dá a efetivação do trabalho com a dança na escola, optamos pela geração de dados a partir de um questionário semi-estruturado, gerado no aplicativo *Google Forms*, escolha baseada nos estudos de Torini (2016).

A análise dos dados foi realizada a partir do *software IRAMUTEQ (Interface de R pour l'Analyse Multidimensionnelles de Textes ET de Questionnaires)*, que através do recurso a uma "nuvem de palavras" representa graficamente aquelas que aparecem com mais frequência nas respostas das participantes na pesquisa. Dentre estas palavras, aparecerem, entre outras, "desenvolvimento motor", "apresentações" e "movimento".

Os dados obtidos foram organizados em duas categorias sendo, os saberes e os fazeres, a fim de compreender o que as professoras têm por conhecimento sobre a dança na Educação Infantil, bem como perceber como a dança acontece na prática nas escolas.

A análise dos dados em categorias teve respaldo nos estudos de Campos (2004) e Silva (2009) considerando que a categorização auxilia no processo de compreensão dos dados obtidos na pesquisa, de modo a desvendar o conhecimento que as participantes da pesquisa têm sobre o assunto. Desse modo a categorização permite que o pesquisador possa constituir uma análise minuciosa sobre tais questões.

As professoras e seus fazeres: práticas, possibilidades e intencionalidades na Dança na escola

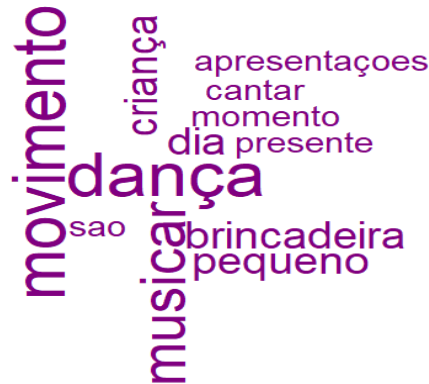
Após análise dos saberes que as professoras participantes dessa pesquisa possuem sobre a dança na Educação Infantil foi extremamente importante compreender como esses saberes são efetivados na prática. De acordo com Silva (2009): "Com o passar do tempo, os professores vão incorporando certas habilidades

sobre seu saber-fazer e saber-ser, ou seja, é com a própria experiência que o aluno de outrora, o qual possuía apenas saberes teóricos, aprende a ser professor.” (Silva, 2009, p. 25)

Desde a formação inicial, o professor adquire conhecimentos teóricos que servem como suporte para sua ação quando adentra a escola. O professor utiliza o seu saber para construir sua prática, se pouco eles sabem sobre a importância no desenvolvimento da criança pequena, pouco ele a usará para efetivar um objetivo pedagógico. É possível perceber então, a necessidade de os professores buscarem por formação continuada, que possa auxiliá-los a compreender a importância da dança, para que estes professores possam possibilitar experiências significativas à criança pequena.

Para a compreensão de como se desenvolve a dança na instituição educativa, lançaram-se questionamentos sobre as possibilidades de dança com os pequenos. A partir das respostas das professoras³² que participaram da pesquisa, o *software Iramuteq* apresentou os seguintes resultados (Figura 1):

Figura 1. Possibilidades da dança com crianças



Fonte: Software Iramuteq

Ao observar a nuvem de palavras nota-se, que quando se trata das possibilidades da dança na prática pedagógica, ela acaba sendo efetivada em brincadeiras e nas apresentações comemorativas. Diante disso, percebeu-se o uso da dança de maneira superficial, com finalidades sem fim intencional pedagógico, como, por exemplo,

³² Todos os participantes do estudo são mulheres, assim adotamos o termo no feminino ao abordarmos os dados obtidos.

para preenchimentos do tempo, como gestos isolados e para apresentações festivas, como atestam os depoimentos das Professoras aqui identificadas com as letras D e E: "Dentro da nossa rotina a dança é presente e possível em todos os momentos do dia" (Professora D). "Diversas, cantigas de roda e que tudo que envolva gestos e movimento" (Professora E). Desse modo, é possível perceber a utilização da dança sem finalidade pedagógica, apenas como uma ferramenta para passar o tempo com as crianças, utilizada apenas com gestos, restringindo os movimentos. A dança vai além de um mero gesto ensaiado, de movimentos predeterminados, que engessam a criança, conduzindo a que ela seja apenas reprodutora de algo que é previamente elaborado e proposto. Consideramos que a dança precisa de ser reflexiva, consciente e transformadora, permitindo que a criança crie, se expresse e se desenvolva integralmente (Godoy, 2011).

Por exemplo, as danças de roda também precisam de ser realizadas para um fim pedagógico, sendo que há inúmeras possibilidades de dançar em roda, envolvendo a aprendizagem da criança na totalidade. Segundo Ostetto (2009) "O que aconteceria se os (as) educadores (as) entrassem na roda, assumindo o girar de mãos dadas, entregando-se à busca e ao mistério do círculo dançante? Articulando dança e educação [...]". (Ostetto, 2009, p. 179). É muito importante que os (as) professores (as) vivenciem momentos nos quais possam experimentar sensações ao participarem numa dança, porque ao ter essa experiência, este professor(a) irá proporcionar essas experiências aos seus alunos e alunas. Diante disso, se percebe a necessidade proporcionar momentos assim para o(a)s professore(a)s, tanto em sua formação inicial, quanto em formação continuada.

Observando as demais respostas percebeu-se que algumas professoras compreendem a efetivação da dança na educação infantil em apresentações culturais, nomeadamente, em datas comemorativas. Ao indagarmos sobre como se efetivam as práticas de dança com crianças da Educação Infantil, as participantes da pesquisa nos dizem:

Nas brincadeiras, nas apresentações culturais nas instituições, nos projetos internos, nas mobilizações das aulas e nos momentos para dançar livremente, também, momentos para se observar a criança, pois ela estará expressando, através da linguagem corporal, aquilo que muitas vezes não consegue expressar verbalmente. (Professora G)

São várias as oportunidades: desde uma coreografia ensaiada para uma apresentação, como uma brincadeira cantada onde as crianças produzem movimentos. No cotidiano da Educação Infantil a música e a dança estão presentes o tempo todo através do contar e dramatizar histórias cantadas,

brincadeiras de roda, seqüências de ritmo, imitação de movimentos, exercícios físicos com música, rotinas diárias, etc.. (Professora H)

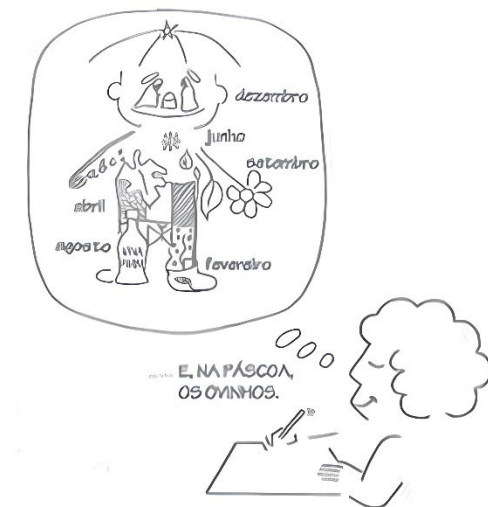
Neste contexto, ressaltamos que o trabalho com as datas comemorativas na escola, demarcado na fala da professora H pelo termo apresentação, vem sendo tema de discussão no que tange ao currículo na Educação Infantil. Muitas práticas se reduzem a um acúmulo de datas comemorativas, sem enlaçar os temas aos saberes, a cultura e as necessidades da criança (vd. Figura 2).

Muitos planejamentos acabam sendo voltados para as datas comemorativas, e isso faz com que o trabalho com as crianças fique engessado, restringindo-as em suas experiências, limitando a construção de conhecimento significativo. Neste sentido, reiteramos que as atividades planejadas para o cumprimento do trabalho com tais datas fazem com que o campo de conhecimento das crianças não seja ampliado (Ostetto, 2012).

Ao olharmos para a dança na perspectiva do planejamento é possível perceber que este trabalho é realizado de forma desarticulada, desprovido de sentido para a criança, de algo que venha acrescentar em sua aprendizagem. Sobre isto diz Ostetto (2012):

A marca do trabalho com as datas comemorativas é a fragmentação dos conhecimentos, pois em determinada semana os professores trabalham o início da primavera, na outra já entram com o Dia da Criança, tudo isso trabalhado superficialmente e de forma descontextualizada. Na mesma direção, podemos perceber a elaboração ou proposição de “trabalhinhos” “lebrancinhas”, dancinhas, teatros geralmente destituídos de reflexão, por parte do educador, que em momento algum para pensar no significado disso tudo para as crianças, se está sendo “gratificante”, enriquecedor para elas. O educador acaba sendo um repetidor, pois todos os anos a mesma experiência se repete, uma vez que as datas se repetem. Talvez uma atividade aqui outra lá, um ou outro trabalhinho seja renovado, mas o pano de fundo é o mesmo. Em relação às implicações pedagógicas, essa perspectiva torna-se tediosa na medida em que é cumprida ano a ano, o que não amplia o repertório cultural da criança. Massifica e empobrece o conhecimento, além de menosprezar a capacidade da criança de ir além daquele conhecimento fragmentado e infantilizado. (Ostetto, 2012, p. 182)

Figura 2. Planejamento por datas comemorativas



Fonte: Francesco Tonucci (1997)

Diante disso percebe-se, que de modo geral, a dança nas datas comemorativas é realizada com as crianças de maneira superficial nas escolas. Verificamos que passa o tempo e seguem as mesmas práticas (danças para evento das mães, para a festa junina, para o evento de Natal...) e consideramos que muitas crianças (e adultos) não sentem vontade de ter contato com práticas dançantes por não vivenciarem momentos de prazer e descobertas dançando.

Em contraponto, nas mesmas respostas (Professora G e Professora H), é possível perceber que mesmo superficialmente as participantes da pesquisa acabam reconhecendo o valor da dança no desenvolvimento da criança pequena. Suas falas trazem a dança como linguagem, onde a criança se comunica, se expressa e constrói sua identidade e a dança como prática artística que envolve a dramatização, ritmo e brincadeiras, até a construção coreográfica mais complexa.

Após a análise das respostas foi possível identificar um dado de uma das professoras, que se contradiz no questionamento, que indagava sobre as reflexões e práticas da importância da dança no desenvolvimento da criança, na formação inicial das professoras, a que a Professora I respondeu:

Muito pouco. Porém busco estudar sobre assuntos relacionados ao desenvolvimento infantil e percebo a importância da dança para o desenvolvimento das crianças, desta forma sempre estou inovando e aprimorando minha prática pedagógica e as crianças retribuem de forma muito positiva e demonstram grande interesse por atividades musicais. (Professora I)

A resposta mostra a preocupação dessa professora a buscar formações que possam auxiliá-la em suas ações com as crianças da educação infantil, porém, quando questionada sobre as possibilidades de dança com os pequenos, a mesma professora apresentou a seguinte resposta: "Todas as duas brincando e na sexta tem aula de música e dança." (Professora I)

É possível perceber que há uma contradição nas respostas da Professora I, que apesar de não dar elementos de sua prática, reconhece as possibilidades, mas não descreve as formas para a efetivação desse trabalho.

Quando questionadas sobre se percebem a prática da dança presente na escola e suas formas de efetivação, também houve uma contradição nas respostas:

Sim, a dança está presente como um dos conteúdos do currículo da Educação Física onde é trabalhado seus aspectos básicos através das atividades rítmicas e expressivas, brinquedos cantados, brincadeiras rítmicas e musicais, danças circulares e danças folclóricas e populares brasileiras. Também a dança é abordada em momentos artísticos através produções coreográficas para apresentações. (Especialista A)

E, "Não. Somente como ensaios de festa junina ou Dia das Mães" (Especialista B). A Especialista A diz que compreende a dança presente nas práticas escolares, bem como sua efetivação de forma bem ampla e diversificada. Já a Especialista B afirma em sua fala, que não percebe a dança nas práticas escolares sem se desvincular das apresentações em festividades. Essa contradição mostra haver muito o que se compreender e aprender sobre a dança na Educação Infantil, que há formas de se inserir a dança na escola. Porém, há falta de conhecimento, interesse e até mesmo investimento para que as professoras que atuam com crianças pequenas compreendam a importância que a dança tem no desenvolvimento da criança pequena, e suas possibilidades de trabalho.

Compreende-se assim, que mesmo de forma sucinta ou fragmentada, as professoras reconheçam a importância da dança para o desenvolvimento da criança, não haja conhecimento de como inseri-la, na prática pedagógica. A ausência ou fragilidade do conhecimento e das práticas sobre dança, corpo e movimento tende a persistir na instituição educativa, seja por desinteresse em buscar conhecer sobre o

tema, ou até mesmo por esse tema não estar tão presente em espaços de formação continuada.

Coreografando considerações

A partir dos estudos do referencial teórico delimitado para a pesquisa, foi possível compreender tal contribuição. Porém, as indagações e reflexões sobre a prática de como a dança na escola levou o olhar desta pesquisa a outras possibilidades, afinando o olhar para a dança como elemento de cultura, como capacidade expressiva e lúdica e como uma grande oportunidade para se efetivar um planejamento, partindo da interdisciplinaridade.

Nesse processo foi possível perceber o quanto a dança está diretamente ligada ao desenvolvimento da criança e que a sua contribuição não está restrita somente ao desenvolvimento motor, pelo contrário, a dança proporciona também desenvolvimento cognitivo, pessoal e cultural.

A dança possibilita à criança momentos prazerosos e significativos, pois, que criança que não gosta de se mover? Porém, é preciso pensar em práticas que envolvam a dança, de modo a que venha enlaçar as crianças, promovendo esse prazer, gerando nelas o gosto por dançar e se mover. Um trabalho mais direcionado com dança é muito importante. Proporcionar às crianças momentos nos quais possam dançar livremente é de grande significância, sendo que nesse momento ela transmite uma linguagem que vem de dentro para fora, expressando tudo o que está em seu interior, como sentimentos, emoções, conhecimentos e experiências. Quando a criança dança, ela conhece seu corpo, explora seus limites e suas habilidades, interage com o seu “eu” e com o “outro”, inclusive tem, se for o caso, músicas que lhes possibilitam acesso ao conhecimento de diversificadas culturas, agregando em sua aprendizagem.

Desse modo, se faz necessário repensar a efetivação do trabalho com a dança na Educação Infantil, em razão de que um grande ponto observado durante a realização deste trabalho, a partir dos estudos dos materiais teóricos, bem como no processo de obtenção dos dados, gerando uma grande inquietação, foi perceber que a maioria das professoras que trabalham com as crianças pequenas não compreendem tamanha possibilidade do trabalho com a dança, ou do fato de ela é grande aliada no processo de aprendizagem e desenvolvimento da criança.

O olhar para a dança na escola está atado a apresentações festivas, a um momento para acalmar o aluno ou até mesmo para passar o tempo durante a rotina escolar. As danças, na sua maioria, já são impostas às crianças, através de gestos prontos e criados pelas professoras, de modo a não proporcionar um momento

prazeroso para as crianças, causando até mesmo traumas em algumas delas, e isso faz com elas percam o gosto por dançar.

Neste caso, pode-se perceber que a falta da vivência por parte das professoras é um dos motivos pelos quais elas não priorizam a busca de saber sobre as possibilidades do trabalho com a dança ou procuram compreender a importância da dança no processo de ensino-aprendizagem.

Quando se tem uma experiência com dança, de vivenciar momentos em que se possa dançar livremente, de sentir, de se expressar, se tem o entendimento do quanto a dança é algo prazeroso e, por consequência, quem teve uma vivência positiva com a dança irá desejar que mais pessoas tenham a mesma experiência. Por isso, muitas professoras não entendem o porquê da dança ser tão importante dentro escola, por não terem vivenciado momentos com a dança, acabam não compreendendo as possibilidades de agregar esta forma de expressão no processo de aprendizagem da criança.

É importante ressaltar, que um dos momentos oportunos para que as professoras tenham essas vivências, é durante a sua formação inicial. Contudo, o que se percebe é uma grande lacuna na graduação: a dança é pouco trabalhada em sua teoria, quem dirá em sua prática. A falta desse trabalho durante a graduação faz com que a maioria das professoras se acomodem em suas práticas em sala de aula e, quando estas adentram ao meio escolar, tendem a repetir o modo sucinto e restrito de como a dança tem sido trabalhada pela maioria das professoras.

Nessa perspectiva, é possível considerar que ainda há um longo caminho a percorrer para que a dança seja compreendida em sua totalidade, de modo a ser efetivada na escola, seguindo as possibilidades apresentadas neste trabalho. É preciso haver um despertar para mudanças nas graduações que formam professores de crianças, pensando em uma grade curricular que priorize discussões que entendam a criança como principal sujeito da aprendizagem e que essa criança necessita aprender de forma lúdica. Se faz muito importante também que as formações continuadas abranjam esse tema, para despertar um novo olhar para as professoras que já atuam como docentes com crianças pequenas, promovendo assim, momentos nos quais as professoras vivenciam experiências com a dança e compreendem sua importância na escola.

A criança está e deseja estar em movimento. Ela não pode ser reprimida. É preciso possibilitar que a dança a envolva e cative e que a conduza a mover-se conforme o ritmo que bate forte em seu coração.

Referências

- Almeida, F. de S. (2016). *Que dança é essa?: uma proposta para a educação infantil*. Summus.
- Campos, C. J. G. (2004). Método de análise de conteúdo: ferramenta para a análise de dados qualitativos no campo da saúde. *Revista brasileira de enfermagem*, 57(5), 611-614.
- Capri, F. S. (2015). A dança na Educação Infantil: um olhar para a prática pedagógica. D. Camargo & C. W. de S. Clara (Orgs.). *Educar a criança do século XXI: outro olhar, novas possibilidades* (pp. 284-299). InterSaberes.
- Garanhani, M. C. (2005). O movimento da criança no contexto da Educação Infantil: reflexões com base nos estudos de Wallon. *Contrapontos*, 5(1), 81-93.
- Godoy, K. A. de (2011). A criança e a dança na Educação Infantil. *Caderno de formação: formação de professores didática dos conteúdos*, 5, 20-28.
- Kami, M. T. M., Larocca, L. M., Chaves, M. M. N., Lowen, I. M. V., Souza, V. M. P. & Goto, D. Y. M. (2016). Trabalho no consultório na rua: uso do software IRAMUTEQ no apoio à pesquisa qualitativa. *Escola Anna Nery*, 20(3). DOI: 10.5935/1414-8145.20160069
- Morosini, M. C. & Fernandes, C. M. B. (2014). Estado do Conhecimento: conceitos, finalidades e interlocuções. *Educação Por Escrito*, 5(2), 154-164.
- Oliveira, E., Ens, R. M., Andrade, DBSF & Mussis, C. R. de. (2003). Análise de conteúdo e pesquisa na área da educação. *Revista Diálogo Educacional*, 4(9), 11-27.
- Ostetto, L. E. (2009). Na dança e na educação: o círculo como princípio. *Educação e Pesquisa*, 35(1), 177-193. <http://educa.fcc.org.br/pdf/ep/v35no1/v35no1a12.pdf>
- Ostetto, L. E. (2012). Planejamento na Educação Infantil... Mais que a atividade. A criança em foco. L. E. Ostetto. *Encontros e encantamentos na Educação Infantil: partilhando experiências de estágio* (pp. 175-200). Papirus.
- Silva, M. (2009). *Complexidade da formação de professores: saberes teóricos e saberes práticos*. Editora UNESP & Cultura Acadêmica.
- Torini, D. (2016). Questionários Online. Em *Métodos de pesquisa em Ciências Sociais: Bloco Qualitativo* (pp. 52-74). Sesc São Paulo/CEBVRAC.
- Tonucci, F. (1997). *O maternal: o programa*. Francesco. *Com olhos de criança*. Artmed.

Corpos que traduzem dança e recursos multimídia: um estudo de caso da interpretação para *Libras* da música *Se ela dança eu danço*

Juliana dos Santos PINTO
julianasantos.pin@gmail.com
&
Saionara Figueiredo SANTOS
saionara.figueiredo@ifsc.edu.br

'Se ela dança, eu danço, balancei no balanço [...]': Uma breve introdução

A música foi inserida no contexto social há séculos, com o intuito de desenvolver a expressividade, com diversos propósitos, a saber: conectar pessoas, expor sentimentos, fazer refletir e exprimir arte em contexto social, por exemplo (Castro, 2011). Vivenciando uma proposta pedagógica bilíngue num campus que possui esse perfil, como é o caso do Instituto Federal de Santa Catarina - Campus Palhoça Bilíngue Libras/Português, é perceptível que os discentes se mostrem mais sensibilizados com a causa bilíngue.

Quando se discute inclusão e acessibilidade de pessoas surdas na sociedade, as pessoas surdas são geralmente ignoradas, ou se não, métodos são aplicados de maneira ineficaz, ocasionando a falsa acessibilidade. No que acopla a experiência musical para que seja holisticamente acessível é perceptível que seja:

[...] necessário um intérprete que transmita a poesia das letras. A interpretação de letras musicais apresenta alguns desafios. O primeiro deles é o de saber traduzir com desenvoltura, transmitindo a emoção, não apenas da letra, mas também da melodia, com expressões corporais e faciais. O segundo desafio é o de adaptar letra e música à realidade cultural do surdo. Dessa forma, é possível que o surdo compreenda o sentido da letra e possa se relacionar emocionalmente com a composição. (Oliveira, 2014, p. 1)

Partindo desse pressuposto é possível compreender que devemos produzir materiais, pensando especificamente na realidade do surdo, para que seja efetivo e toque sentimentalmente aqueles que realmente interessam, já que cada indivíduo percebe o mundo à sua maneira. Portanto, a disponibilização do conteúdo de maneira eficaz focado a esse público é fundamental a fim de proporcionar poder de escolha ao surdo de consumir ou não o conteúdo:

[...] os surdos, assim como os ouvintes, têm o direito de conhecer a música e expressar sua musicalidade, cabendo, portanto, aos educadores e à família ampliar sua visão educacional e lhes possibilitar o maior número de experiências prazerosas, que contribuam com o seu desenvolvimento global. (Mourão & Silva, 2007. p. 169)

Para muitos, soa estranho perceber que surdos também frequentam e permanecem em ambientes musicais. A diferença é que a percepção desses sujeitos é diferenciada: por exemplo, é habitual, que para sentirem a música, os surdos coloquem a mão na caixa de som ou apenas fiquem próximos de onde o som está sendo emitido para se atentarem, devido aos sons graves, à vibração que é transmitida através das batidas (Castro, 2011). “Uma das questões da exclusão das pessoas surdas neste contexto de vivência de sua musicalidade é o fato de a sociedade ainda não compreender as inúmeras possibilidades de vivenciá-la” (Paula & Pederiva, 2017, p. 538).

Deve ser levado em consideração também que a canção (música letrada) vai além do som e da vibração transmitida e que existe uma mensagem que tem o poder de impacto social e individual, de informar e oportunizar a possibilidade de mudanças na perspectiva de ver o mundo. E apesar de já existirem pessoas sensibilizadas com essa causa, há muito com o que contribuir e explorar dessa área que transcreve a música para a língua de sinais. Há diversos conteúdos disponíveis, porém em seus processos de construção, os surdos não são consultados em sua maioria, diminuindo a qualidade desses materiais. Visto que a predominância de compreensão da identidade surda é caracterizada pelo visual, a gravação e edição desses materiais deve ser considerada com mais cautela.

Ainda há uma lacuna teórica e de pesquisa acadêmica sobre essa temática. Considero os poucos estudos desenvolvidos, já que, ao fazer uma pesquisa no *Google Acadêmico* pelos verbetes “música”, “libras”, “produção multimídia”, “edição”, excluindo patentes e citações, possuem 32 resultados de artigos, e nos últimos cinco anos foram feitas 16 destas pesquisas. Além disso, especificando ainda mais os verbetes de pesquisa não é possível encontrar nenhum estudo que relaciona “música” e *Libras* no contexto desta região.

A partir do interesse na área de tecnologia e de *Libras*, desenvolvemos um projeto que os conectam. O projeto Dance (em *Libras*) surgiu da ideia de se traduzir para a *Libras* três músicas de estilos diferentes. A instalação consistia na ideia de que a pessoa podia escolher entre estas três músicas e, a partir dessa escolha, o vídeo contendo a tradução seria acionado e o interator poderia imitar.

O objetivo foi propor diferentes enquadramentos, danças, figurinos, cores, luzes e elementos animados, que acompanham a melodia da música, a fim de explorar o visual de maneira mais profunda. No que tange a escolha de sinais e a expressão

corporal e facial advinda da *Libras*, o trabalho foi realizado em conjunto com outros intérpretes de *Libras*. Como entusiastas da dança, do audiovisual e *Libras*, o objetivo foi criar um material acessível que reunisse esses elementos, pautados por um trabalho eficiente de tradução e edição.

Das três músicas traduzidas do projeto, essa investigação se debruçou sobre a música que pudemos explorar mais o aspecto da dança. A música é intitulada *Se ela dança eu danço*, e é cantada pelo MC Leozinho. Tivemos a oportunidade de explorar a expressão corporal e facial de maneira intensa, não só para efetivar a tradução (linguística), mas também para propor a imersão através da dança e da incorporação da personagem inserida na narrativa de ritmo brasileiro chamado Funk. O vídeo analisado pode ser acessado pelo QR Code ou pelo *link* abaixo:

QR Code



Link : <http://bit.do/VideoTCC>

Com essa mescla de audiovisual e movimentos do corpo em geral, surgiu a curiosidade de se pesquisar mais a fundo sobre qual seria a opinião fundamentada de surdos que se deparam com esse vídeo.

Portanto, trazemos como objetivo geral desta pesquisa analisar como é que os surdos reagem à tradução para *Libras* da música *Se ela dança eu danço* de MC Leozinho. Como objetivos específicos, pretendemos:

- Relatar e descrever as opiniões e relatos dos surdos no que diz respeito à interpretação (parte linguística) em *Libras* e à edição do vídeo;
- Questionar a impressão acerca da corporalidade (dança) inserida num vídeo de tradução de uma música para a *Libras*;
- Discutir como é que estas alternativas à interpretação de músicas usadas na edição e na postura do intérprete podem influenciar a aceitação de interpretação de músicas dentro da comunidade surda.

'[...] E vem comigo dançar [...]': o que a literatura fala do acesso à música pela pessoa surda?

A desigualdade no acesso de qualquer tipo de informação e conteúdo que o surdo enfrenta não é uma novidade para quem é da comunidade surda. O sujeito surdo é diariamente limitado a informações em geral: notícias, eventos culturais, artes (cinema, música, entre outras formas de expressão). Visto nesse contexto, há escassez de conteúdos disponibilizados para este público.

Um dos conteúdos que pode ser fornecido e explorado para a acessibilidade é a música que é composta por ritmo, melodias, letras que fortalecem a cognição humana. Ela é responsável por fornecer aspectos importantes para a conexão pessoal e coletiva através de questionamentos, sentimentos, nostalgias, maneiras de enxergar o mundo, com impacto de desenvolver o ser humano capaz de criar laços memoriais e sensoriais:

[...] como fenômeno social, a música tem a capacidade de articular o indivíduo a um grupo de referência mais imediato; porém, também cumpre outra função: serve como instrumento de diálogo interno, diálogo formador de subjetividades. Na objetivação das letras, ritmos e sons, a mensagem musical pode oferecer material reflexivo para os jovens falarem de si para si mesmos. (Setton, 2008, p. 17)

E assim como há diversas culturas que constituem e estabelecem os comportamentos humanos, na cultura surda há uma percepção divergente da que nós (ouvintes) estamos familiarizados. Strobel (2008) explica que essa cultura se constitui por uma forma diferente de perceber o mundo e significá-lo. Além disso, é de ressaltar que deve ser mencionado que dentro da identidade surda existem diferenças particulares entre os membros. Visto que a absorção de conhecimentos e informações é correspondente à experiência de cada ser, a exemplo daqueles que foram obrigados a ter língua portuguesa como primeira língua, pelo fato de, por muito tempo, a educação do surdo ser baseada na oralidade e não na utilização de sinalização (Forno & Panta, 2007). No que se refere à legislação, a pesquisa de Pires e Campos (2012) diz-nos que: "A partir da Lei nº 10.436/2002, a *Libras* passa a ser estudada e praticada pelo surdo, como primeira língua e o português, na modalidade escrita, como a segunda." (Pires & Campos, 2012, p. 2499).

A falha geralmente apontada são os materiais produzidos por ouvintes sem a consultoria dos surdos, abstraindo-se das percepções que estão inseridas na cultura deles. É necessário obstinar o resultado para aqueles que possuem os olhos desenvolvidos a perceber os detalhes visuais "[...] para ver e sentir a dança da língua

de sinais é preciso libertar as travas dos olhos que estão engessados pelo som e pelas estereotipias culturais” (Masutti, 2007 apud Rigo, 2013, p. 11).

Segundo Castro (2011), há intérpretes de *Língua de Sinais* que refutam a ideia de que a música seja apreciada pelos surdos por não pertencer à cultura e à identidade surda. O que faz muitos afirmarem que a música, apesar de ser tão natural e presente na cultura ouvinte, para muitos surdos ela é indiferente.

Entretanto, o questionamento a ser feito é se esse desinteresse parte de uma neutralidade ou se ocorre devido à falta de técnicas para que essa sensibilidade com a música seja sentida. “Para que o surdo tenha acesso mais amplo à experiência musical, é necessário que novas técnicas sejam desenvolvidas, visando ampliar sua percepção visual e sensorial.” (Oliveira, 2014, p. 17).

Há variadas maneiras de expressar o ritmo de maneira visual. Segundo, Alves (2018): “O uso de formas e cores para representar tempo ou notas é comum, principalmente, na educação musical para surdos” (Alves, 2018, p. 36). Em sua pesquisa estabeleceu uma relação em que a saturação máxima era proporcional ao pico extremo de energia na música, geralmente atingido no refrão que possui mais intensidade.

É comum o uniforme neutro do tradutor/intérprete ser monocromático, evitando o excesso de acessórios, justamente por atrapalhar na sinalização ou na compreensão dos sinais. Porém, investir no figurino (de maneira sucinta para não causar poluição visual), pode trazer ao espectador aproximação da narrativa que está sendo tratada, a que remete a tradução de uma música.

A pesquisa de Nóbrega (2017), conclui que: “É importante definir que o figurino expressa emoções, diferente realidade e funções estéticas.” (Nóbrega, 2017, p. 44). Na pesquisa dessa mesma autora, que assemelha a importância do figurino ao entendimento de história em *Libras*, baseado nos pensamentos de Roubine (2011), que afirma que o ator necessita de roupas muito elaboradas, um traje aprimorado para insinuar a realidade da personagem e seu modo de vestir.

Outra técnica experimentada no projeto, além da edição de vídeo, foram passos repetidos de dança para transmitir imersão e noção de intensidade de ritmo ao espectador do vídeo:

[...] o ritmo, segundo Coimbra (2003) foi utilizado pelos povos primitivos como elemento de ligação entre a dança e a palavra. Percebe-se nesta afirmação uma estreita ligação que o ritmo poderia ter com o surdo uma vez que, até o presente momento, uma das ligações mais fortes entre a palavra e a expressão dos sentimentos (papel também ocupado pela dança), é a gesticulação, a linguagem de sinais. (Luiz, 2008, p. 65)

É perceptível nas pesquisas que enfatizam a questão da música, em *Libras*, a presença da preocupação relacionada com o português sinalizado. Como exemplo, trago o artigo de Elizete Rodrigues e Vanderlei de Souza (2011) com o título: *Músicas Sinalizadas na Internet: Isso é Libras?* e o artigo de Vivian Gonçalves Louro Vargas e Alexandre Melo de Sousa (2017) com o título: *Música para os sujeitos surdos: expressividade e paralinguagem*.

Ambos artigos trazem a temática de como a música sinalizada, geralmente não é efetiva pela falta de atenção em trazer a língua na perspectiva do surdo, utilizando o português sinalizado. Assim, se a música não traz sua artisticidade completa, como fazer ele entender a mensagem e não traduzir de forma literal? Focando-se em aspectos morfológicos, sintáticos e morfossintáticos, que redundam em português sinalizado ou outras formas de sinalização não condizentes com a língua em questão.

Oliveira (2014) aborda outros aspectos além da linguística afirmando que: “O teatro e a dança também podem auxiliar no processo de ampliação da percepção de vibrações e ritmos, para que sejam expandidas as formas de aproximação entre o surdo e a música” (Oliveira, 2014, p. 17). O que aproxima da pesquisa que realizamos, a fim de testar novas estratégias que ampliem esta percepção, aproximando a pessoa surda à cultura musical, utilizando da expressividade corporal tanto na dança, quanto da modesta incorporação da personagem inserido na conjuntura do *funk*, recursos teatrais, na qual, o decorrer da interpretação de uma música pode auxiliar a fortalecer o sujeito surdo socialmente (Oliveira, 2014), além de imergir o sujeito na narrativa com o uso dessas artes performativas: “Língua de sinais é arte em movimento, é uma coreografia circular, é uma poesia cuja tensão corporal inscreve os ritmos que reaproximam os corpos das sensações” (Masutti, 2007 apud Rigo, 2013, p. 11).

De pronto, utilizamos de pesquisas voltadas à área de edição inclusa no contexto de produção multimídia, complementando a percepção e experiência visual do surdo com a música.

‘Vem viver esse sonho, eu te proponho, até suponho [...]’: o que as pessoas surdas percebem da interpretação deste ritmo?

Este artigo parte do campo de pesquisa da *Produção Multimídia Bilingue*, que procura utilizar a concepção de pesquisa com o intuito de observar a reação do surdo em relação à música. A metodologia escolhida é de natureza qualitativa que tende a repassar o que os públicos eventuais para a investigação demandam (Creswell, op.cit, p. 185), com a intenção de deixar os participantes em situação confortável para, de acordo com a reação dos integrantes que aceitarem contribuir para a pesquisa, obter informações mais fiáveis. Segundo Creswell (2008), “Os pesquisadores qualitativos

buscam o envolvimento dos participantes na coleta de dados e tentam estabelecer harmonia e credibilidade com as pessoas no estudo” (Creswell, 2007, p. 187).

O tipo de estratégia utilizada é um estudo de caso, disposta a arquitetar através de uma investigação heurística detalhada, propostas mais eficazes para a produção de futuros vídeos de músicas em *Libras*:

Estudos de casos, nos quais o pesquisador explora em profundidade um programa, um fato, uma atividade, um processo ou uma ou mais pessoas. Os casos são agrupados por tempo e atividade, e os pesquisadores coletam informações detalhadas usando uma variedade de procedimentos de coleta de dados durante um período de tempo prolongado. (Stake, 1995 apud Creswell, 2007, p. 32)

Um dos utensílios utilizados por esse tipo de estudo é elaborar entrevistas (Gray, 2009). Assim, este estudo utilizou de estudos exploratórios e explicativos usando de ferramentas de coleta de dados semiestruturados. A entrevista semiestruturada pode ser definida como combinações de perguntas abertas e fechadas, onde o entrevistado tem a liberdade de dissertar sobre o tema proposto. “O pesquisador deve seguir um conjunto de questões previamente definidas, mas ele o faz em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal.” (Quaresma & Boni, 2005).

Esta pesquisa se concentrou em quatro pessoas surdas, entre 25 a 30 anos de idade, estudantes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina (IFSC) Campus Palhoça Bilíngue, a fim de obter concepções e sugestões que possam contribuir para aproximação de surdos com a música. A proposta é fazer com que quatro pessoas surdas assistam à tradução da música *Se ela dança, eu danço*, de Mc Leozinho, realizada previamente por nós. Após assistirem ao vídeo, os sujeitos responderam a algumas perguntas, também roteirizadas previamente, a saber:

- 1) Quais as primeiras impressões que você teve do vídeo?
- 2) Qual a importância do cinema (luz, fotografia, figurino) na tradução?
- 3) Você modificaria algo no vídeo? O quê?
- 4) Neste caso específico, a dança influenciou na qualidade da tradução? Porquê?
- 5) O que mais te chamou a atenção no vídeo?

As entrevistas “são especialmente úteis quando não se sabe o suficiente sobre um fenômeno” (Gray, 2009, p. 36). Como acima exposto, siga Gray (2009), que explica que, as indagações utilizadas pelo estudo explicativo são do tipo “por que” e “como” (GRAY, 2009). Nesta pesquisa foi enfatizado o “como” para se ficar a saber qual a melhor maneira de se aplicar e trabalhar o visual.

Pudemos intervir no roteiro, a fim de extrair outras informações dos sujeitos, obedecendo à proposta de entrevistas semiestruturadas e as identidades permaneceram anônimas, tendo sido utilizados nomes codinomes escolhidos pela pesquisadora: Fernando, Carlos, Laura e Júlia.

Após responderem ao questionário, utilizamos a análise de conteúdo, com a iniciativa de captar informações de estética na tradução de música em *Libras* ainda não consolidado. “[...] uma estratégia de aproximação sucessiva ao objeto de estudo, de modo a observar práticas, identificar valores, conhecer motivações e expectativas, partindo do entendimento dos seus protagonistas acerca das mudanças mais significativas na sua vida.” (Dantas, 2008, p. 4). Para os temas abordados, foi aplicada a técnica de repetição, considerando os pontos de vista dos sujeitos acerca do vídeo. Através da coleta de dados gravados e transcritos, percebem-se as reações relacionadas ao objeto de estudo e, assim, sugere-se um processo para futuros materiais com o mesmo intuito. O termo de consentimento livre e esclarecido também foi assinado por todos os entrevistados, permitindo o uso dos dados apreendidos neste trabalho.

‘[...] botar a chapa quente p’ra gente dançar [...]’: - o que os entrevistados disseram sobre a Tradução?

Após entrevistar 4 pessoas surdas, trazemos as respostas destes indivíduos e comentamos sobre elas, interrelacionando-as com a teoria exposta na fundamentação. Partindo da costura textual adotada são apontados, primeiramente, comentários de cunho complexificado para a compreensão do vídeo segundo os entrevistados, ou seja, reações negativas carregadas de sugestões construtivas para a elaboração de materiais mais agradáveis para aqueles que possuem os olhos praticados a reparar nos detalhes visuais. Logo em seguida serão expostas as sensações atraentemente envoltórias perante a comunidade surda. É importante notar que alguns entrevistados comentavam sobre as respostas dos outros e, em geral, confirmando suas falas. Todos os nomes são fictícios para preservar a identidade e apesar de utilizar a técnica de repetição para analisar o conteúdo, a opinião individual é significativa, justificada pela coleta do máximo de palpites, respeitando a particularidade de cada surdo.

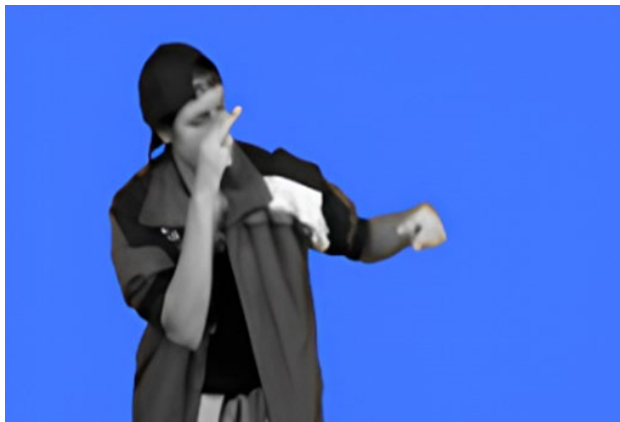
Por mais que a utilização apenas da *Libras* possa ter resultado de entendimento integral, a introdução e aceitação dela na vida dos surdos ocorre de maneira diversificada, visto que a *Língua Brasileira de Sinais* foi reconhecida apenas em 2002, pela Lei nº 10.436. Pensando num material de tradução amplamente aceito pela cultura surda é necessário compreender que existem diferenças como mencionado na fundamentação. A justificativa dessa diversidade é que anteriormente a essa lei,

os surdos foram designados a obter o português como língua principal e após ela, o português se torna secundário, e utilizado na modalidade da escrita. (Pires & Campos, 2012).

Compreendendo essas alternâncias é observável que a legenda em português possa levar, de maneira diferente e dependendo do surdo, ao entendimento completo da música. Visto que quando surgiu a pergunta: "Você modificaria algo no vídeo? O quê?", todos apontaram sobre a inexistência da legenda. "Eu acho legal colocar legenda. Porque dá para sentir mais o contexto e conectar melhor [...] apesar de Libras e Português ser diferente", disse Júlia. Fernando, de modo desmedida, concorda: "Verdade, precisa de legenda! A música traduzida em Libras dá para entender no primeiro momento em que assiste, mas a legenda é boa para melhor compreensão depois, ela influencia". A opinião de Laura traz ao debate a teoria exposta da presença da língua portuguesa na vida do surdo: "Tem uma melhora no entendimento cognitivo, visto que o português já está enraizado dentro do corpo". Carlos, o primeiro entrevistado, já havia trazido a pauta sobre que surdos são muitos visuais, um dos entrevistados sugeriu até que a legenda fosse animada e colocada em pontos diferentes do vídeo e não tradicionalmente, de forma linear.

Além do conselho de acrescentar a legenda, com essa mesma pergunta do que poderia ser modificado no vídeo, foi despertada outra crítica pertinente relativa à edição. Sobre o fato de que quando a protagonista do vídeo é deslocada, através da edição, se movimentando da esquerda para direita e vice-versa, apesar de gerar comentários positivos, causou alguns estranhamentos.

Figura 1. Exemplo do movimento da esquerda para a direita durante o sinal de 'contato visual'



Fonte: Elaborado pelas autoras

A opinião gerada sobre esse teste é que, embora o ritmo da música seja *funk* e intenso, a edição do vídeo da tradução da música precisa ser mais cautelosa, mencionando mais suavidade nas transições. Neste seguimento, Fernando menciona que é interessante esse deslocamento da personagem, porque prende a atenção do olhar que é conduzido pelo posicionamento diferenciado da edição, porém a transparência progressiva poderia ocorrer mais lentamente acompanhando o ritmo (quando mais calmo).

Já Carlos, aponta que é necessário ser utilizado o efeito dissolver, que tem a função de misturar dois vídeos diferentes de alguma forma, com mais clareza. Caso contrário, a personalizada disposição aplicada da pessoa no vídeo, faz com que os olhos não consigam acompanhar em muitos momentos, o que acarreta na perda de contexto.

Acerca do que acopla técnicas cinematográficas que influenciaram de maneira positiva, a pergunta: "Qual a importância do cinema (luz, fotografia, figurino) na tradução?" trouxe o tema 'figurino' através do Fernando, que em sua fala sugeriu essa questão que quando utilizada com criatividade, é definido como arte - referente a vestimenta, a pesquisa de Nóbrega (2017) infere que o figurino expressa sensações e atribuições estéticas.

Já Carlos e Laura, trazem a temática da 'luz': Carlos enfatiza a necessidade da luz e efeitos que simulam os instrumentos, enquanto Laura elogia o fundo animado utilizado no vídeo que remete a luzes. Júlia apenas concordou com os outros entrevistados. Conclui-se que nessa pergunta relativa a cinematografia adotada, metade dos entrevistados citaram 'luzes simuladas'. Essa questão foi melhor detalhada pelos entrevistados noutra pergunta. Conforme a pergunta: "Quais as primeiras impressões que você teve do vídeo?" A ênfase foi dada à importância de informações para ditar a noção de ritmo, visto que todos mencionaram, em seus relatos, esse aspecto.

Na fundamentação, foi mencionado por Alves (2018), que tem como embasamento o uso de formas e cores para retratar tempo ou notas que compõem uma música, a relação é feita com a mudança da saturação ao longo da música. Em analogia ao projeto apresentado, a relação foi feita através de círculos animados, alterando os tamanhos e luminosidade e também tiras originadas do centro que se espalham pelas extremidades no fundo com o objetivo de conceder a sensação de potência visual, geralmente utilizada nas partes mais intensas da música. Essa escolha visual foi citada por 2 entrevistados. Laura, por exemplo, alegou que o ritmo é inconstante e através da imagem de fundo é perceptível significá-lo. Fernando concordou complementando, que percebe quando a música está mais calma e quando está mais agitada, já que o fundo é modificado conforme a intensidade da música. Carlos não citou a presença do fundo, mas declarou como cunho fundamental a existência de simulações do ritmo para emitir o máximo de informações aos surdos.

Por outro lado, Júlia sentiu essa noção de ritmo através da dança apresentada nos vídeos.

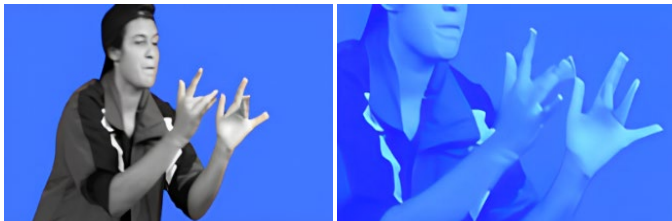
Figura 2. Exemplo das animações usadas no fundo dos vídeos, utilizando Chroma Key³³



Fonte: Elaborado pelas autoras

Outro elemento referido, a edição, tida como primeira impressão por um dos entrevistados, foi o enquadramento do sinal 'namorar', especificamente, que dá destaque à palavra, encarado como componente de acréscimo ao resultado, já que para o entrevistado esse zoom inesperado chamou sua atenção.

Figura 3. Enquadramento com o objetivo de enfatizar o sinal de "namorar", utilizando o zoom



Fonte: Elaborado pelas autoras

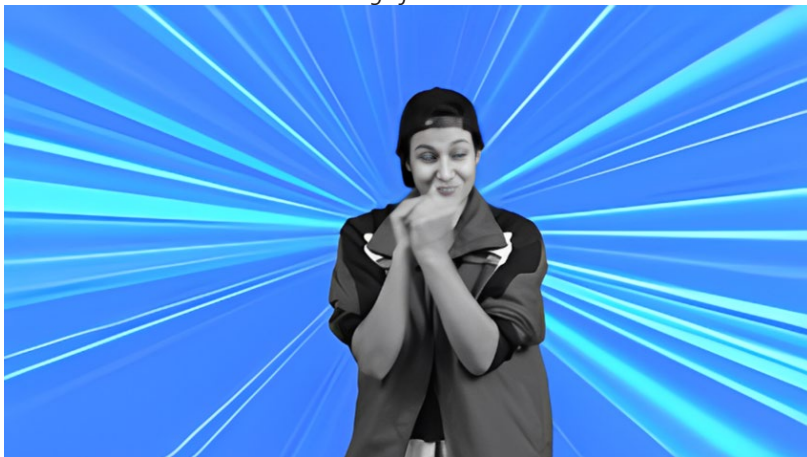
³³ *Chroma Key* é um processo digital usado em edições de vídeo e foto, onde se utilizam imagens para recriar fundos, produzindo assim, um efeito visual de primeiro plano e de pano de fundo.

Desviando um pouco do ramo audiovisual e dirigindo-nos à corporalidade como um todo, é possível entender que a expressão facial e corporal exteriorizada através da *Língua de Sinais*, dança e atuação, geram questões em torno de suas especificidades, fazendo com que os surdos valorizem o trabalho efetuado. Perguntas como: “O que mais te chamou a atenção no vídeo?” trazem reflexões diante dos temas abordados.

Afunilando para as percepções de atuação e tradução, a expressão tanto corporal e facial provenientes da *Libras*, fazem imprescindíveis para a comunicação funcional, ademais a manifestação corporalizada tangida em personificar o estereótipo escolhido ao personagem é influente para um resultado mais atrativo.

A narrativa resumida da música, para contextualizar, é a de um homem com intuito de admirar uma mulher em uma festa e dissertar sobre o seu interesse por ela. No trecho “ela só pensa em beijar” da música, o sinal de “beijar” em *Libras* junto a expressão facial (elevação da sobrancelha que representa sedução), facilita a compreensão da narrativa composta por uma modesta teatralidade de incorporação, já que o objetivo do projeto era que as pessoas reproduzissem os movimentos do vídeo, ou seja, que fossem as personagens.

Figura 4. Exemplo do sinal “beijar” e a expressão facial utilizada para ressaltar seu significado



Fonte: Elaborado pelas autoras

Essa imersão da narrativa vai ao encontro da teoria fundamentada, que fala sobre a influência social da utilização de recursos teatrais para o surdo (Oliveira, 2014). A exemplo disso, trazemos à tona o acontecimento de quando um dos entrevistados,

Fernando, questionado sobre o que mais chamou a atenção no vídeo, mencionou a expressão corporal e facial, exemplificando com a cena representada pela imagem anterior que é sinalizado a palavra 'beijo'. "O que mais chamou a atenção, foi sua expressão facial, muito legal [...] prende a atenção [...] além da expressão corporal". A entrevistada Júlia concorda, rindo, com o comentário do colega e acrescenta falando "Eu também, seu jeito, seu charme". Os outros entrevistados também citaram as expressões e um deles mencionou que achou interessante a tradução.

Somada à corporalidade mencionada anteriormente, a dança teve perspectivas positivas pelo olhar (literalmente) dos surdos entrevistados. Quando questionados, responderam "Neste caso específico, a dança influenciou na qualidade da tradução?" todos responderam que sim, além de o tema ser bastante citado, em várias respostas, ao longo do questionário. Ocasionalmente, dança nem era o foco da pergunta, mas esse tema voltava a ser mencionado: "Não tem expressão de tédio. Já ficamos atentos [...] O vídeo contém dança e isto é diferente", comentou Laura, que aproveitou para citar a influência da dança quando o tema era sobre edição. Fernando concorda com essa afirmação. Outro exemplo forte foi da Júlia que sentiu a noção de ritmo como essencial, posto que das cinco perguntas feitas, em três delas citou a palavra 'dança'. Além de simpatizar com as respostas dos outros colegas, quando esse tema era abordado durante a entrevista, menciona: "O jeito da dança, mostra o ritmo, gostei bastante". Estas respostas, principalmente essa última citação da entrevistada, vão ao encontro com Oliveira (2014), que afirma que, no processo de assimilação de vibrações e ritmos, a aproximação do surdo e a música pode ser conectada e auxiliada pela dança. Uma das entrevistadas afirma que *Libras* e Dança combinam. Essa aproximação lê-se na citação de Masutti (2007 apud Rigo, 2013), quando afirma que: "Língua de sinais é arte em movimento, é uma coreografia circular, é uma poesia cuja tensão corporal inscreve os ritmos que reaproximam os corpos das sensações da dança" (p. 11).

Carlos afirma, que apesar de que a dança pode auxiliar na qualidade da tradução é necessária mais informação além da dela: "É essencial que tenha o máximo de informações possíveis para emitir o ritmo". E é por isso que consideramos que devem ser debatidas variadas formas de transmitir essas informações, envolvendo linguística, artes performáticas e cinematográficas.

Com o objetivo de possibilitar uma visualização do que foi mais comentado sobre os indivíduos surdos durante a entrevista, foi elaborado um mapa de palavras dos elementos mais citados, em que o tamanho das palavras é proporcional à quantidade de vezes que foram mencionadas durante a entrevista:

Em respeito à primeira lacuna, verificar, que apesar das variadas informações inseridas no vídeo, adicionar a legenda em português se torna necessária na compreensão integral da letra pelo sujeito surdo. Uma sugestão dos entrevistados foi, que com o uso de disposições diferenciadas durante a legenda da música, sua compreensão se daria mais facilmente. Com isso, propomos que sejam feitos estudos futuros sobre a criatividade aderida às legendas das letras das músicas, fazendo com que elas sejam visualmente mais atrativas a seus consumidores sem lhes causar poluição visual.

Aproveitamos as considerações para confessar que o processo de tradução não foi simples, exigiu um processo contínuo, repleto de paciência e profissionalismo por parte da equipe de intérpretes que participaram neste processo. O resultado foi satisfatoriamente compensatório, sendo bem visto pela maioria dos surdos que o experimentaram. Estimulamos que novas pesquisas sejam realizadas nesse sentido, impulsionando a intersecção de temáticas como a Dança, Expressão Corporal e Comunidade surda, que se comunica utilizando todo o corpo.

Referências

- Alves, G. S. (2018). *Auris Visual: uma representação de ritmo e estrutura de arranjo musical para pessoas surdas* - Universidade Federal da Paraíba.
<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/15215/1/Arquivototal.pdf>
- Boni, V. & Quaresma, S. J. (2005). *Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais*. Em Tese, 2(1), pp. 68-80.
- Castro, A. F. (2011). *Musicalidade em Libras: Como encantar e aprender*.
http://files.nataliaromera.webnode.com/200000016-ea348eb2e2/Musicalidade%20para%20surdos_cita%C3%A7%C3%A3o%20Natalia%20Romera.pdf.
- Creswell, J. W. (2007). *Projeto de Pesquisa: Métodos qualitativo, quantitativo, e misto*, 2. Artmed.
- Da Nóbrega, C. S. R. (2017). *Literatura Surda: As produções digitais de textos religiosos em Libras* (Tese de Pós-graduação, Universidade Federal da Paraíba).
<https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/11938/1/Arquivototal.pdf?fbclid=IwAR3yx5UDt6WhDXRlhiURemxUoSQGcM6pExj-97UFVzhDkzaTS4ASNfkXbQ>.
- Da Silva, C. V., Feitosa, M. & Andrade, T. R. (2012). *Musicalidade em língua brasileira de sinais: tradução e expressividade das músicas de língua portuguesa para Libras* - Universidade Federal de São João Del Rei.
http://www.congressotils.com.br/anais/anais/tils2012_metodologias_interpretacao_silvafeitosa.pdf.

- Dantas, A. R. (s.d.). *Análise de Conteúdo: Um caso de aplicação ao estudo dos valores e representações sociais*.
https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/3309477/Ana_Roque_Dantas_analis_econteudo_metodologias.pdf
- De Paula, T. R. M. & Pederiva P. L. M. (2017). *Educação musical a partir das pessoas surdas*. Universidade de Brasília, Distrito Federal. <http://editora.pucrs.br/anais/i-seminario-luso-brasileiro-de-educacao-inclusiva/assets/artigos/eixo-5/completo-9.pdf>.
- Forno, L. F. D. & Panta, B. G. Z. (2007). *O testemunho na formação da identidade, cultura e educação do surdo*.
<http://www.uel.br/eventos/congressomultidisciplinar/pages/arquivos/anais/2007/205.pdf>
- Gray, D. E. (2012). *Pesquisa no Mundo Real* (2.ª ed.). Penso.
- Luiz, T. R. B. et al. (2008). *O uso de softwares para estimulação da percepção do surdo frente aos parâmetros de velocidade do ritmo: proposta de utilização do Bpm Counter e do Vpm Counter no programa de atividade rítmicas adaptado às pessoas surdas*.
http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/275145/1/Luiz_TeumarisReginaBuono_D.pdf.
- Massuti, M. L. & Santos, S. A. (2013). Intérpretes de Língua de Sinais: uma política em construção. Em De Quadros, R. M. (2008). *Estudos Surdos III*. Editora Arara Azul apud Rigo, N. *Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes*.
<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/122839/PGETo179-D.pdf?se quence=1&isAllowed=y>.
- Mourão, M. P. & Silva, L.C. (2007). No silêncio dos sons, música e surdez construindo caminhos. *Revista da FAEEBA: Educação e Contemporaneidade*, v. 16, n. 27.
- Oliveira, H. C. C. (2014). *O desenvolvimento do surdo a partir da música* (14.ª ed.). Arara Azul. <http://editora-arara-azul.com.br/site/admin/ckfinder/userfiles/files/2%20Artigo%20para%20Revista%2014%20de%20autoria%20de%20HILKIA%20OLIVEIRA.pdf>.
- Pires, L. C. & Campos, L. S. (2012). *O uso de gêneros textuais no desenvolvimento didático de ensino-aprendizagem do português escrito para alunos surdos*.
http://www.filologia.org.br/xvi_cnlftomo_3/216.pdf
- Rodrigues, E. & De Souza, V. (2011). *Músicas sinalizadas na internet: Isso é Libras? Aspectos, morfológicos, sintáticos e morfossintáticos da Língua brasileira de sinais*.
http://editora-arara-azul.com.br/site/admin/ckfinder/userfiles/files/4_artigo.pdf
- Roubine, J.J. (2011). *A arte do ator* (2.ª ed.). Zahar.
- Rigo, N.S. (2013). *Tradução de Canções de LP para LSB: identificando e comparando*

- recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Institucional da UFSC. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/122839>
- Setton, M.G.J. (2009). *Reflexões sobre a dimensão social da música entre os jovens*. Comunicação & Educação, 14(1), 15-22.
<http://www.periodicos.usp.br/comeduc/article/view/43322/46944>
- Vargas, V. G. L. & Sousa, A. M. (2017). *Música para os sujeitos surdos: Expressividade e Paralinguagem* - Universidade Federal do Acre.
<https://periodicos.ufac.br/index.php/SAJEBTT/article/view/1204>.

Danças em Pandemia: uma experiência performada

Sandra MEYER

meyersandra@gmail.com

E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos por aqueles que não podiam escutar a música. (Friedrich Nietzsche)

Em meio à retomada da vida cotidiana das cidades, na ocasião em que vários países se preparavam para retomar uma sonhada “nova normalidade”, findo o período de quarentena adotado pelos governos no Brasil em virtude da pandemia do Coronavírus³⁴, encontrei no artigo de Bruna Paiva, intitulado *Novas coreografias sociais pós quarentena: a sociedade (e a escola) reinventada?* (2020) reflexões pertinentes acerca dos possíveis modos de se estar num mundo transformado pela situação epidêmica.

As cidades dos diversos continentes retornaram às suas atividades e serviços a partir de adaptações nos modos de encontro dos corpos nos espaços. Em muitas das imagens divulgadas nas redes sociais foi possível observar, em especial em ambientes escolares, desenhos no chão em giz ou fitas adesivas delimitando os espaços a serem ocupados pelos corpos, mantendo um distanciamento de, pelo menos, 3 metros entre as pessoas. Cada um/a era mantido/a em seu quadrado, círculo, ou mesmo linhas, segundo a proposição de formas sólidas e regulares, como numa geometria pitagórica. Formas rígidas para tempos obscuros em torno de cada corpo, restringindo sobremaneira modos de interação social e afetiva mais fluidos. Estas configurações espaciais tendem a cercar os corpos e os induzir a um comportamento normativo e controlado, cada qual em sua bolha imunológica, em sua própria cinesfera, considerando aqui a perspectiva labaniana.

No texto acima citado a autora nos convida a pensar as formas de operacionalizar e reinventar outras mobilidades sociais. Paiva (2020) observa que as novas coreografias sociais da “nova normalidade” estão sendo performadas a partir de partituras geométricas que tendem a não respeitar os ritmos mais orgânicos, pois, sob a atmosfera do medo, as pessoas vivenciam uma ordem e controle acentuado. Neste sentido, como se comportariam os afetos e relações humanas em meio a estas geometrias preconcebidas? Que outras coreografias poderiam emergir nestes

³⁴ Coronavírus (COVID-19) é uma doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2.

contextos? Ou seja, uma nova ética de ocupação dos lugares poderia ser composta neste estado de exceção provocado pelas políticas de distanciamento social adotadas?

Figura 1. Imagem do pátio de uma escola na França



Fonte: Bruna Paiva (2020)

A forma com que passei a lidar como artista da dança com as incertezas do retorno à vida ordinária me levou a investigar as relações entre danças, epidemias e espacialidades, resultando na concepção de uma *performance* intitulada *Danças em Pandemia*. A iniciativa partiu de um coletivo de interessados em arte contemporânea no Brasil, ao qual eu estava vinculada desde antes e durante o período de quarentena. O trabalho foi desenvolvido no Grupo de Estudos em Práticas Artísticas, Políticas e Curatoriais, localizado em Florianópolis, capital de Santa Catarina, sob coordenação da artista e curadora Kamilla Nunes. Antes da pandemia prevíamos diversos encontros para a elaboração de uma publicação que pudesse abordar nossas pesquisas coletivas e individuais. Era fevereiro de 2020 e não imaginávamos que haveria tão cedo um próximo encontro presencial numa mesma sala. Como descreveu Kamilla Nunes (2020, p. 1), repentinamente “fomos atravessadas(os/es) pela flecha de um contexto que deixou feridas e mudou a órbita dos processos: não havia como ignorar a pandemia do COVID-19 e seus estilhaçamentos”.

Neste texto pretendo compartilhar com vocês a experiência performada em *Danças em Pandemia*. Foi a partir dela que experimentamos em grupo modos de relação em estado de presença, após meses de contato remoto somente via computador. *Danças em Pandemia* aconteceu na Praça Tancredo Neves, conhecida como Praça dos Três Poderes, no centro da Ilha de Santa Catarina, no sul do Brasil,

no dia 26 de setembro de 2020. Os cerca de 30 participantes usaram máscaras e se mantiveram em distanciamento de no mínimo 3 metros.

André Lepecki (2012, p. 49), por meio do conceito de topocoreopolítica, nos sinaliza a possibilidade de reescrever o espaço, ao mesmo tempo que nos reinscrevemos a partir dele, compondo (ou até reinventando) uma nova ética dos lugares³⁵. No artigo *Coreopolítica e Coreopolícia*, Lepecki (2012, p. 45) argumenta que alguns pensadores da dança, tais como Mark Franko, Randy Martin, Susan Manning e Bojana Kunst têm avançado, desde os anos 1990, na hipótese de que “a dança, ao dançar, ou seja, no momento em que se encorpora no mundo das ações humanas, teoriza inevitavelmente nesse ato o seu contexto social”. Nesta perspectiva, a dança seria entendida não somente como teoria social *da* ação, mas como teoria social *em* ação” (Lepecki, *ibid*).

É possível aferir que a humanidade vivenciou pandemias em outros períodos da história, ocasiões em que os corpos produziram, em contraponto às tentativas de cerceamento de suas liberdades, modos de se mover inusitados e danças inesperadas. Coreografias irromperam em outros tempos de pandemia, ou de situações bélicas, promovendo dissensos em seus respectivos contextos sociais. Danças que moveram mundos e fundos, e que operaram por meio de outras topocoreopolíticas, reinscrevendo subjetividades no espaço em modos assimétricos e sintomáticos.

Antes de me ater à *performance Danças em Pandemia* proponho uma brevíssima passagem pela história da dança apontando algumas ocorrências que, a meu ver, problematizam tempos de autoritarismo, guerras e pandemias. Eis algumas terminologias que aparecem na literatura ao abordar estas ocorrências em relação aos modos de se mover em situações sociais atípicas, a saber: danças epidêmicas, danças grotescas, danças selvagens, danças macabras, danças irregulares, danças apavorantes, danças loucas, danças insanas, danças cruéis, danças energéticas, danças compulsivas e danças estranhas. Danças estas que desacomodam poderes estabelecidos e que insurgem em tempos de enganosa normalidade.

Dançar até à exaustão

John Waller, autor de *A Time to Dance, a Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518* (2009), relata que em 1374 um estranho acontecimento causou espanto na população de Aix-la-Chapelle (Aachen), na Alemanha. A Peste

³⁵ Para tal, a coreografia teria que se tornar uma metatopografia. Lendo e ao mesmo tempo reescrevendo o chão, reinscrevendo-se no chão, por via do chão, numa nova ética do lugar, um novo pisar que não recalque e terraplane o terreno, mas que deixe o chão galgar o corpo, determinar os seus gestos, reorientando assim todo o movimento, reinventado toda uma nova coreografia social, a *topocoreopolítica*” (Lepecki, 2012, p. 49).

Negra atormentava a população na época. Uma parcela de moradores da cidade foi acometida por um surto nominado como coreomania, ou seja, uma espécie de compulsão incontrolável por movimento, assemelhado a uma dança irregular, e que levou os indivíduos dançantes a desmaiar de exaustão. Além da população de Aix-la-Chapelle há relatos de que o surto se espalhou por outras regiões da Europa. Recebeu o nome de Dança de São Vito, porque um grupo desses dançarinos fora de controle acabou derrubando uma ponte sobre o rio Meuse, o que levou alguns a morrerem afogados enquanto sobreviventes foram levados para a Igreja de São Vito. A Igreja Católica especulou que se tratava de uma forma de possessão maligna ou de uma maldição.

Em 1518, em Estrasburgo, nova incidência de uma dança compulsiva ocorreu após uma mulher chamada Frau Troffea começar a manifestar sua coreografia, vista como insana. Vários dias depois ela ainda continuava a dançar. Em uma semana, cerca de 100 pessoas dançavam com ela. As autoridades estavam convencidas de que os aflitos só se recuperariam se dançassem dia e noite. Assim, foram reservados espaços para eles dançarem, músicos foram contratados para tocar flautas e tambores para mantê-los em movimento. Com o passar do tempo, aqueles com corações fracos começaram a morrer.

De acordo com John Waller (2009), a miséria, a fome e as pragas atormentavam as pessoas e por isso as manifestações poderiam ser resultantes de condições extremas de estresse psicológico capaz de provocar um transe alucinado por meio de movimentos corporais. Essa conclusão é contestada, segundo o autor, porque a diversidade de relatos sobre o fenômeno da coreomania também ocorria em regiões que não padeciam das mesmas condições. Uma das hipóteses é que os dançarinos teriam ingerido *ergot*, um psicotrópico que cresce em talos de centeio. Mas, segundo Waller (2009) isso seria pouco provável, pois o ergotismo normalmente interrompe o suprimento de sangue para as extremidades, dificultando muito os movimentos. Uma das explicações do autor é que os dançarinos estavam em estado de transe; caso contrário, eles seriam incapazes de dançar por tanto tempo. Durante séculos, especialistas discutiram se a epidemia da dança era uma doença real ou um fenômeno social. As evidências acabaram apontando que a epidemia era uma espécie de contágio cultural, que atinge populações que passam por extrema dificuldade, fazendo com que elas queiram dançar até a exaustão (Waller, 2009).

A última dança foi assustadora

Em 19 de janeiro de 1919, aos 29 anos, Vaslav Nijinsky dançou publicamente pela última vez num espetáculo beneficente num dos salões do Hotel Suvretta de Saint-Moritz, nos Alpes suíços. Ante uma plateia de turistas, aristocratas e novos-ricos,

apresenta o que sua esposa Romola denominou como “a dança da vida contra a morte” (Nijinsky, 1985, p. 14). Ao invés de divertir-se com a destreza técnica do bailarino, o público deparou-se com uma dança trágica e trôpega, e que parecia evocar os horrores da guerra que devastara a Europa nos últimos quatro anos. O solo refletia sua obsessão com o horror, a guerra e a catástrofe. Ele descreve ao público do recital privado que dança seria esta: “Now I will dance you the war, which you did not prevent and wich you are responsible” (Kirstein, 1975, p. 148)³⁶.

Figura 2. *Vaslav Nijinsky*



Fonte: Lincoln Kirstein (1975)

O corpo de Nijinsky expunha visceralmente o dilaceramento de uma civilização pós-guerra, bem como a frágil e conturbada condição do dançarino, anterior à internação em uma instituição psiquiátrica que o afastaria definitivamente dos palcos e do convívio social, até a sua morte, em 1950. Na primeira parte de seu diário ele descreve os momentos que antecedem esta última dança: “[...] vou dançar quando tudo tiver se acalmado, quero dançar porque sinto, e não porque estão me esperando” (Nijinsky, 1985, p. 28). Sem os adornos, cenografia e aparato da arte total idealizada por Diaguilev no período dos Ballets Russos, em um salão de um hotel,

³⁶ Tradução da autora: “Agora, eu vou dançar a guerra, que você não impediu, mas é responsável.

Nijinsky evoca uma dança nada similar àquela que o tornou célebre nos grandes teatros europeus:

Dancei coisas assustadoras. Eles tiveram medo de mim, por isso acharam que eu queria matá-los. Eu não queria matar ninguém. [...] o público não gostou de mim, pois quis ir embora, então comecei a representar coisas engraçadas. Eu ria em minha dança. O público também ria na dança. [...] eu quis continuar dançando, mas Deus me disse: Chega. Então eu parei. (Nijinsky, 1985, p. 28)

A dança, inicialmente grotesca, se transformava à medida em que Nijinsky sentia o estranhamento do pequeno público que o assistia. Um humor trágico e trôpego emergia ao invés dos grandes saltos e deslocamentos pelo espaço que o eternizaram como um dos maiores bailarinos do século XX.

Dançar contra os fascistas

Na matéria jornalística intitulada *Eichmann viu "dança da morte" nazista*, publicada na Folha de S.Paulo em 1 de março de 2000, o jornalista Paul Holmes, da Reuters, em Jerusalém, inicia o seu escrito com as seguintes palavras:

Adolf Eichmann reconheceu que o Holocausto foi o maior crime da história da humanidade, mas nunca aceitou sua parte de culpa no genocídio de 6 milhões de judeus. Nas memórias escritas durante seus últimos meses de prisão em Israel, antes de sua execução por enforcamento por ser culpado de crimes contra o povo judeu, Eichmann pinta um quadro aterrorizante do que chama de 'a pior e mais violenta dança da morte de todos os tempos.' (Holmes, 2000)

A relação da dança moderna com o projeto nazista na Alemanha é pouco conhecida, ao contrário de outras artes como o cinema, a música, o teatro e a literatura. A arte coreográfica teria escapado à crítica, mas não às ambiguidades históricas que esta arte apresenta no período de eclosão da Segunda Guerra Mundial, como afirma Laure Guilbert no livro *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme* (2000).

Na Alemanha pré-Segunda Guerra havia as danças corais que encorajavam a experiência comunitária. As danças corais deveriam revelar as características da *Volksgemeinschaft*³⁷, um conceito promovido durante o Terceiro Reich, que defendia

³⁷ Comunidade do povo. Tradução nossa.

uma comunidade nacional da etnia alemã, com o objetivo de construir uma sociedade sem classes e de pureza racial.

Estas danças foram cooptadas pela propaganda nazista para serem dançadas nas manifestações festivas dos Jogos Olímpicos. As Olimpíadas marcam o apogeu de reconhecimento do movimento do coro labaniano. Em 1936, o espetáculo *Vent de rosée et nouvelle joie*³⁸, coreografado por Rudolf Laban para a Semana de Danças Corais é censurado por Joseph Goebbels, o ministro da propaganda nazista de Adolf Hitler. Ele escreve em seus cadernos:

Répétition de la pièce de danse: une chose vaguement à la Nietzsche, mauvaise, mal faire et affectée. J'interdis une grande partie. Tout cela est trop intellectuel. Je n'aime pas ça. Porte nos vêtements, mais n'a rien à voir avec nous. (Goebbels apud Guilbert, 2000, p. 334)³⁹

Para Goebbels, a encenação labaniana era contrária à sobriedade e à verticalidade exigidas pela propaganda nazista. Ao afirmar que tudo seria muito intelectual, Goebbels queria dizer que a finalidade não era a própria encenação, no sentido de ginástica ou exercício em si mesmo, mas um sentido superior, de ordem metafísica. A tensão entre religião e política era marcante. A dança antifascista de Laban evocava uma vitalidade de energias, com movimentos assimétricos que atravessam os corpos e as linhas transversais do espaço, ao contrário das linhas estáveis e a verticalidade do movimento, que agradaria Goebbels. Uma outra geometria irrompia dos corpos e projetava-se no espaço. As imagens a seguir evidenciam esta diferença de geometrias, ocasião em que a dança teoriza o seu contexto social (Lepecki, 2012).

Dançar os restos

Solista, performer, coreógrafa, cabaretista, Valeska Gert (1892-1978) nasceu na Alemanha, em uma família judia. Ficou reconhecida no meio artístico por ultrapassar as fronteiras entre a dança, o teatro e a *performance*, com apresentações grotescas, excêntricas e irreverentes, em que exaltava personagens e caracteres singulares. De

³⁸ Vento de orvalho e nova alegria. Tradução nossa.

³⁹ Tradução da autora: "Ensaio da peça de dança: uma coisa vagamente à la Nietzsche, ruim, malfeita e afetada. Eu censurei uma grande parte. Tudo é muito intelectual. Eu não gosto disso. Vestem nossos ideais, mas não têm nada a ver conosco [...]".

acordo com Volmir Cordeiro, depois de criar cerca de trinta solos, Gert elabora *A Morte*⁴⁰ no pós-Primeira Guerra Mundial, quando relata não haver mais ruínas:

[...] mas só um amontoado de pedras sem passado nem restos. Seu desejo era dançar “energizada” pelas “vidas arruinadas”, cansadas, despedaçadas, perseguidas, tais como os marginais, as trabalhadoras do sexo, os prisioneiros ou outras figuras miseráveis. Dançar, para ela, é fazer justiça com o próprio corpo, no ato de dar forma e imagem para essas vidas que hoje nos habituamos a chamar de vidas precárias. (Cordeiro, 2020, p. 5)

Gert assim descreve em sua autobiografia sua dança mortal, em que as forças vitais se esvaem. O corpo cede à força gravitacional, não há mais como não ceder ante a iminência da morte e da destruição.

Figura 3. Valeska Gert. *Morte* (1940)

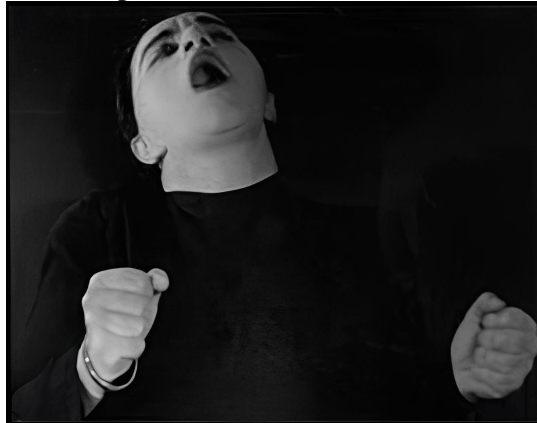


Foto de Lisette Model.

Fonte: <https://www.gallery.ca/collection/artwork/valeska-gert-death-o>

Um corpo que não suporta mais a condição a qual está exposto e que anseia pelo fim do sofrimento:

⁴⁰ Considerada como uma dança abstrata, dança de expressão ou pantomima dançada, *Morte* foi criada por Gert e filmada por Suse Byk, em 1925. <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/tanzerische-pantominen>.

Eu estou imóvel dentro de uma longa túnica preta sobre um pódio cruamente iluminado. Meu corpo tensiona com lentidão, o combate começa, os punhos se apertam cada vez mais fortemente, os ombros se curvam, o rosto se torce – efeito do sofrimento, do tormento. Esse sofrimento se torna insuportável, a boca se abre longamente para um grito mudo. Eu jogo a cabeça para trás, os ombros, os braços, as mãos e todo o corpo se petrifica. Eu tento me defender. Absurdo. Eu fico imóvel durante alguns segundos, uma coluna de sofrimento. Depois, a vida lentamente deixa o meu corpo, e bem devagar o meu corpo relaxa. O sofrimento se acalma, a boca amolece, os ombros caem, os braços ficam flácidos, as mãos. Eu sinto a rigidez dos espectadores na sala, eu quero consolá-los, um reflexo de vida desliza no meu rosto, e de muito longe emerge um sorriso. E então ele cede bruscamente, as bochechas relaxam, a cabeça cai rapidamente, uma cabeça de boneca. Fim. Foi. Estou morta. Silêncio de morte. Ninguém ousa respirar na sala. Estou morta. (Gert apud Cordeiro, *ibid*)

Como observa Cordeiro (2020, p. 9), Gert definia a sua dança como grotesca, na medida em que sintetizava a presença de extremos, em atos de resistência e revolução do corpo frente à destruição do mundo pós-Primeira Guerra Mundial.

Fazer dança os espíritos

Na obra *A Queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*, no trecho “A iniciação”, David Kopenawa⁴¹ comenta que tinha acabado de tomar *yãkoana* pela primeira vez com um grande xamã, seu sogro. Em dado momento, Kopenawa começa a descrever a chegada dos *xapiri* e sua dança dos espíritos com rara beleza, leveza e graça, para depois apresentar uma dança apavorante e dilacerante. Eles aparecem bem apertados uns contra os outros, ordenados em fileiras, cobertos de pinturas de urucum e de enfeites de penas de todas as cores:

O som de suas vozes é poderoso e seus cantos são melodiosos. Quando finalmente se consegue vê-los, são de uma grande beleza. Evitam a sujeira do chão ficando sempre suspensos nos ares. Omama, que é quem os envia, torna-os capazes de voar com velocidade graças a uma imagem de avião que lhe pertence. Essa imagem é muito poderosa, carrega todos os *xapiri* em seu voo,

⁴¹ Porta-voz dos Yanomami, David Kopenawa apresenta ao mesmo tempo um testemunho autobiográfico, um manifesto xamânico e um libelo contra a destruição da floresta Amazônica. Publicado originalmente em francês em 2010, *A queda do céu* foi escrito a partir do relato de Kopenawa contado a Bruce Albert, etnólogo-escritor.

apesar de serem tantos. Assim eles se deslocam acima da floresta, além do céu e debaixo da terra. (Kopenawa & Albert, 2015, p. 132)

Kopenawa comenta ainda que os *xapiri*, grandes dançarinos, avançam e recuam devagar, num alinhamento geométrico em forma de fileira, em que batem os pés no chão em ritmo, para em seguida os espíritos masculinos dançarem percorrendo um grande círculo. Uma nova topografia emerge. Kopenawa continua a descrever a sua experiência ao tomar *yãkoana*:

Eles evoluem em volta de nosso corpo estendido em seus espelhos e agitam imensas lâminas de metal brilhante. Ficam nos observando, julgando nossa força e nossa aparência. Quando completam o giro voltam ao seu ponto de partida, passando ao nosso lado. Então, de repente, um deles se vira e nos golpeia nas costas com o gume afiado de seu enorme facão. O golpe nos atinge sem que ele levante a arma. É o balanço da lâmina amarrada em suas costas que nos machuca com violência. A dor é intensa e nos faz cair desmaiados em seguida. Então os *xapiri* desaceleram o passo, param e, imóveis, ficam nos observando. (Kopenawa & Albert, 2015, p. 133)

Kopenawa sente medo. Eles se aproximaram de Kopenawa em silêncio no final de sua dança de apresentação. A princípio não pareciam ameaçadores.

Figura 4. Apresentação dos pajés Yanomami na comunidade Demini



Foto de Dario Yawarioma/HAY

Fonte: <https://amazoniareal.com.br/criancas-yanomami-tres-corpos-de-bebes-estao-em-cemiterio-e-um-no-impl-de-boa-vista-rr/>

Mas de repente senti suas lâminas me atingindo com toda a força. Partiram-me o corpo de um só golpe, no meio das costas! Sob o choque, lancei um longo gemido de dor. Mas nem por isso pararam! Depois de me terem talhado em dois, cortaram-me a cabeça. Então vacilei, e desabei em prantos. Meu pensamento estava desviado e eu tinha ficado cego, como um cão morto no chão. Fiquei assim prostrado por muito tempo, sem nenhuma sensação. Enquanto isso, os espíritos continuavam dançando ao meu redor sem que eu percebesse nada. (Kopenawa & Albert, 2015, p. 134)

Em seu relato, Kopenawa conta ainda que tinha perdido a consciência, e foi a sua imagem que eles desmembraram, enquanto a sua pele permanecia no chão:

Mais tarde, os xapiri vieram juntar novamente os pedaços de meu corpo que haviam desmembrado. Porém recolocaram meu torso e a minha cabeça na parte de baixo de meu corpo e, ao inverso, minha barriga e minhas pernas na parte de cima. É verdade! Reconstruíram-me às avessas, colocando meu posterior onde era meu rosto e minha boca onde era meu ânus! Depois, na junção das duas partes de meu corpo recolado, puseram um largo cinturão de penas multicoloridas de pássaros *hëima si* e *wisawisama si*. Também trocaram minhas entranhas por vísceras de espíritos, menores e de um branco deslumbrante, enroladas com delicadeza e cobertas de penugem luminosa. (Kopenawa & Albert, 2015, p. 135)

Kopenawa não cessa de afirmar em sua narrativa que, apesar de toda a sua beleza, leveza e graça, vislumbrada em formas de alinhamentos e de círculos em uma simetria espacial precisa e ordenada, a dança de apresentação dos *xapiri* é também apavorante e dilacerante.

Dança pandêmica

Diante da pandemia do COVID-19, como salientamos, outras espacialidades e virtudes foram requisitadas, contudo, linhas e formas geométricas planas ainda foram requisitadas para orientar as demandas de isolamento, distanciamento e afastamento social. A sobrevivência de padrões de figuras geométricas como suporte coreográfico me instigou a olhar não somente para as danças acionadas em contextos de guerra e pandemia no século XX, mas também para os primórdios do balé de corte na Renascença. O desenvolvimento de correspondências geométricas entre dança e mundo está presente em muitos balés produzidos na corte francesa.

A etimologia grega do termo *Pandēmía* permite identificar os elementos *pan-*, que se refere a tudo, para um todo, e *dēmos*, que interpreta a ideia de comunidade,

cidade ou grupo. Na *performance Danças em Pandemia* propus uma experiência por meio de instruções coreográficas para serem praticadas em comunidade no espaço público. Estabeleci correspondências entre dança, comportamento e mundo por meio da prática de movimentos inspirados em topografias de coreografias renascentistas, tendo como referência os padrões de chão para orientar o deslocamento espacial dos cortesãos em *Le Ballet de Monsieur le Duc de Vendôme*, de 1610. Este balé relaciona movimentos de dança, virtudes morais e movimentos de estrelas e planetas, tal qual uma dança celestial numa correspondência entre terra e céu (Foster, 1986). Os diagramas de chão elaborados para serem seguidos pelos cortesãos e damas contêm traços circulares e angulares, com círculos, linhas, quadrados, ziguezagues, triângulos, retângulos e diagonais que relacionam corpos celestes e virtudes humanas, seguindo uma concepção espacial neopitagórica.

Na dissertação de mestrado *Baile celeste e harmonia terrestre: O balé de corte como imagem prescritiva da harmonia cósmica e política na França (1610-1661)*, Clara Rodrigues Couto discorre a respeito do pensamento e imaginário moderno e sua correspondência entre as partes e o todo, “o que significa dizer entre todas as partes do universo entre si, já que todas as coisas partilham de uma mesma substância, imutável, ainda que as formas sejam infinitamente variáveis” (Couto, 2015, p. 171). Nessa perspectiva, afirma Couto, é possível observar analogias entre o macrocosmo (universo) e o microcosmo (sociedade, homem), o corpo (humano ou político) e seus membros, de maneira que a representação alegórica revela o princípio ordenador universal. Assim, conclui a autora, “uma evocação ou uma construção espetacular e alegórica, como a dança, feita no plano terrestre (ou mesmo no plano individual do homem) guarda a mesma substância e as mesmas proporções presentes no plano celeste e universal” (Couto, *ibid*).

No *Ballet de Monsieur le Duc de Vendôme*⁴² doze cavalheiros dançam, interpretados por importantes senhores da corte. Eles formam no espaço doze figuras, cujas formas, advindas de um suposto alfabeto dos antigos Druidas, criam significados alegóricos para o balé. Segundo esta relação:

[...] cada figura continha um significado que claramente se referia ao rei: ‘poderoso amor, ambicioso desejo, virtuoso desígnio, renome imortal, grandeza de coragem, pena agradável, constância comprovada, verdade conhecida, feliz destino, amado de todos, coroado de glória e poder supremo’. Ao que parece, o valor alegórico dessas figuras seria potencializado pela dança, ou seja, pelo movimento gracioso, cadenciado e harmônico que os doze nobres senhores

⁴² *Ballet de Monsieur le Duc de Vendôme* (1610), também chamado Ballet d’Alcine, ou Ballet de Vendôme, dá destaque ao tema da harmonia, ao qual se articula o tema da libertação protagonizada pelo rei em pessoa (Couto, 2015, p. 163).

fariam entre si e em relação à sala, de maneira a tornar a estes significados tanto mais inteligíveis quanto mais belas e agradáveis fossem as 'figuras em movimento'. (Couto, *ibid*)

A pesquisadora Susan Foster analisa algumas destas doze figuras geométricas que orientam a disposição espacial e gestual do referido balé:

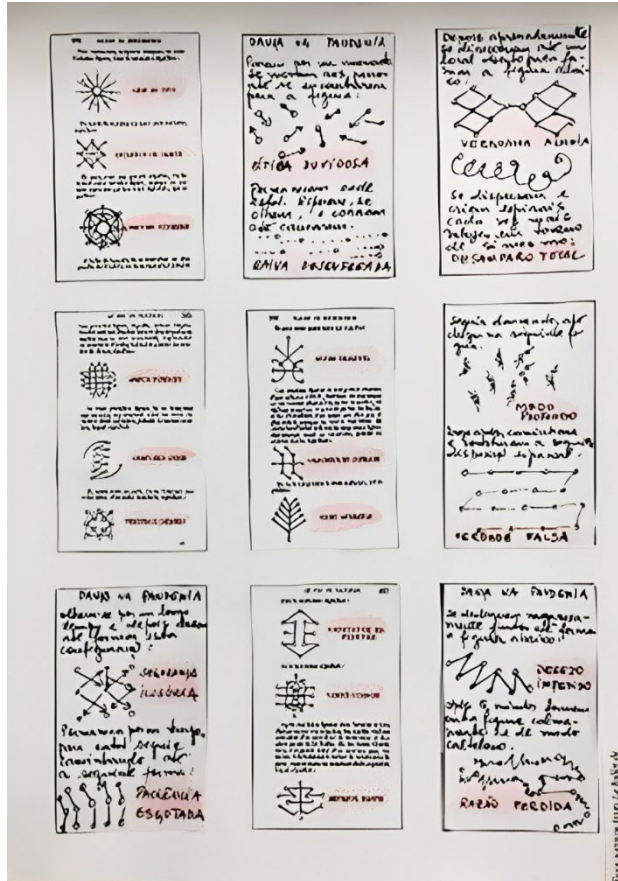
The condition of being loved by all (*aime de tous*) was represented by a set of lines radiating from the central area. Ambitious desire (*desir ambitieux*) shows the relentless, driving force of desire, while supreme power (*pouvoir supresme*) consists of a large circle that encloses and is buttressed by a lattice of primary shapes. (Foster, 1986, p. 107)⁴³

Couto (2015) chama a atenção para este tipo de elaboração coreográfica, chamada de dança geométrica, que valoriza mais a disposição espacial dos bailarinos do que os passos executados. Própria da Renascença, baseava-se na elaboração de formas geométricas, tais como linhas, desenhos e letras no solo a partir do deslocamento dos dançarinos, a ser assistida de cima para baixo para que as figuras se tornassem mais visíveis. Neste sentido, a dança (e ainda mais a dança geométrica) seria uma metáfora da harmonia por emular o movimento ordenado dos astros. Serviria para deleitar os sentidos, ao mesmo tempo em que fortaleceria a imagem da ordem e o louvor ao rei, enfatizando os valores políticos e sociais que estruturavam a sociedade da corte.

Voltando à *performance* realizada em Florianópolis em setembro de 2020, as doze figuras do *Ballet de Vendôme*, dançadas pelos doze cavalheiros da corte francesa, foram traduzidas para o contexto dos afetos produzidos pela pandemia de COVID-19 no grupo de artistas e pesquisadores participantes. Os desenhos do balé e seus sentidos foram transformados pelas sensações e afetos vividos no período de quarentena. Ética duvidosa, raiva desenfreada, vergonha alheia, desamparo total, medo profundo, verdade falsa, segurança ilusória, paciência esgotada, desejo impedido e razão perdida foram os afetos escolhidos para a *performance*. A partir destes enunciados dez figuras geométricas foram desenhadas, algumas delas mais assimétricas e desordenadas, para serem reproduzidas no chão da praça onde ocorreu a *performance*, seguidas de instruções de como se deslocar no espaço.

⁴³ Tradução da autora: "A condição de ser amado por todos (*aime de tous*) é representada por uma série de linhas que irradiam do centro da figura. Desejo ambicioso (*desir ambitieux*) mostra a implacável força motriz do desejo, ao passo que poder supremo (*pouvoir supresme*) consiste em um largo círculo que encerra e é sustentado por uma treliça de formas primárias."

Figura 5. Estudo para composição de formas geométricas a partir dos padrões de chão do Ballet de Monsieur de Vendôme



Fonte: acervo Sandra Meyer

No dia da performance os participantes se deslocaram para o espaço público indicado, a Praça Tancredo Neves, conhecida como Praça dos Três Poderes, no centro de Florianópolis. Lá receberam as instruções para serem performadas. A ação foi fotografada e filmada por uma câmera instalada num equipamento de drone, com

a perspectiva de registro de imagem à distância, de cima para baixo, de forma a evidenciar os grafismos executados pelos participantes em cada instrução dada⁴⁴. As pessoas mantiveram a distância mínima de 2 metros e usaram máscara de proteção durante todo o processo de formação das figuras geométricas no espaço. Cada um dançou no espaço delimitado pela instrução, de maneira pessoal, seguindo o afeto sugerido pela mesma. A ideia era a de que as danças seriam pessoais, a partir do repertório de cada participante. O tempo de permanência e a passagem de uma figura a outra era decidida pelo coletivo em uníssono, de modo a permanecerem juntos/as num mesmo espaço geométrico. Muitos deles/as eram profissionais liberais, estudantes, artistas de outras áreas que não a dança, ou seja, uma diversidade de corpos de diferentes idades⁴⁵. A ação durou cerca de 1h30, e ganhou uma edição em vídeo de 7'30" pelo cineasta Alan Langdon⁴⁶.

Importante ressaltar que a ação não teve ensaio prévio, sendo executada num único encontro entre os participantes a partir das tarefas anteriormente descritas. Eleonora Fabião (2008, p. 237) conceitua as ações performativas como programas, pois o termo descreve melhor um tipo de ação que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada⁴⁷. Neste sentido, complementa:

Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou **convidar espectadores para ativarem suas proposições**) (realce nosso). Ao agir seu programa, des-programa organismo e meio. (Fabião, 2008, p. 237)

A ideia de instrução (ou tarefa) estabelece um conjunto de ações objetivas para serem cumpridas. As tarefas surgem com vigor no contexto da dança pós-moderna americana com um olhar sobre movimentos do cotidiano, abandonando modos de

⁴⁴ Direção coreográfica: Sandra Meyer; Diretor de fotografia: Phillippe Arruda; Fotógrafo drone: Cid Junks; Montagem, cor e som: Alan Langdon; Equipe de apoio: Integrantes do Grupo de Estudos em Práticas Artísticas, Políticas e Curatoriais, organizado pela artista e curadora Kamilla Nunes.

⁴⁵ Participantes dançantes: Bruna Granucci; Caetano Gonçalves; Camilo Fernando Martins; Debora Pazetto; Deise Lucy Montardo; Diana Gonçalves; Josiane Fonseca; Laura Rotter Schmidt; Luciana Moraes; Juliana Hoffman; Kamilla Nunes; Kátia Veras; Karin Veras; Marco Aurélio Da Ros; Marisa Alina Solá; Mônica Hoff; Patricia de Melo; Rodrigo Gonçalves; Silvia Zanatta Da Ros e Simone Bobsin.

⁴⁶ A edição em vídeo de *Danças em pandemia* pode ser visualizada no seguinte link: <https://sitepublicacao.wixsite.com/agora/dancas-em-pandemia>

⁴⁷ Segundo Fabião (2008) um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é a ação em si mesma.

introspecção e formas narrativas próprias à dança moderna e ao teatro tradicional⁴⁸. As tarefas modificam a noção de coreografia, que passa a ser resultante de um processo colaborativo e não de algo criado exclusivamente pelo coreógrafo ou dançarino (Meyer, 2013).

Considerações finais

O período da pandemia e o conseqüente distanciamento e isolamento deixaram marcas profundas no tecido social das populações em diferentes partes do planeta. No Brasil, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) define como “desalentadas” todas as pessoas que gostariam de trabalhar e estariam disponíveis, mas desistiram de procurar trabalho, sendo o medo de contágio e a necessidade de distanciamento social aspectos que desmotivaram um terço dos jovens brasileiros a não buscarem trabalho⁴⁹. As mortes decorrentes da doença, até o dia 01 de novembro de 2022, chegam a 688 mil pessoas⁵⁰. O declínio da saúde mental das populações é uma das heranças mais presentes desde o início da pandemia do Covid-19, com sintomas de sofrimento psíquico, tais como ansiedade, depressão, medo e estresse.

Quanto às artes do corpo - teatro, dança e *performance*, cujo compartilhamento de artistas e seus públicos no mesmo espaço-tempo em um local presencial tem balizado historicamente o trabalho de artistas e coletivos, elas precisaram elaborar processos de deslocamento e de invenção de outros modos de estar junto, de trocar experiências, conhecimento e afeto. A noção de virtualidade ganhou uma outra dimensão no período pandêmico com a profusão de iniciativas de professores em aulas via plataforma digital. Muitos/as artistas adotaram as mídias digitais como procedimento de criação, e não somente de registro ou divulgação de sua produção. Esta recente produção, em diferentes contextos e países, notadamente no campo da dança, mostrou um fôlego significativo ao tencionar o entendimento do que seria estar presente em um evento performativo.

Por que, então, insistir na presença dos corpos em um mesmo espaço-tempo físico no momento de tamanha incerteza quanto às possibilidades de convívio? Me fiz esta pergunta algumas vezes antes de propor a realização da ação em uma praça da cidade de Florianópolis ao Grupo de Estudos em Práticas Artísticas, Políticas e Curatoriais, coletivo este participante da *performance Danças em Pandemia*. A decisão final de realizar a proposta emergiu do próprio grupo. Um dos fatores que

⁴⁸ Os trabalhos pioneiros de Anna Halprin, na década de 1960, são fundamentais para o entendimento do conceito de tarefa na dança.

⁴⁹ <https://piaui.folha.uol.com.br/uma-geracao-de-bracos-cruzados/>

⁵⁰ <https://g1.globo.com/saude/coronavirus/>

mais impulsionaram este inadiável desejo de presença em plena pandemia foi a possibilidade de poder vivenciar, após alguns meses de isolamento social, afetos alegres propiciados pela potência do encontro.

Todos os cuidados foram tomados, no sentido de mantermos o afastamento recomendado pelas autoridades sanitárias e o uso de máscaras num espaço aberto e amplo que favorecia o distanciamento. O estar junto numa ação artística, fato que em um outro tempo e contexto pareceria “normal”, converteu-se em um acontecimento singular para todos/as/es. Aos poucos, as danças ainda tímidas de cada um/a foram se convertendo em danças menos previsíveis. As figuras geométricas desenhadas no solo da praça com giz de cera, em cores diferentes, orientaram a disposição dos participantes no espaço. Vale ressaltar que o piso da praça apresentava já um fundo geométrico de cor cinza formado por quadrados e círculos, como é possível observar nas fotografias. Círculos e linhas formaram diagramas que foram transformados pelas sensações e afetos vividos pelo grupo no momento da ação. A passagem pelos afetos escolhidos para a *performance*, ou seja, da ética duvidosa para a raiva desenfreada, da vergonha alheia para o desamparo total, do medo profundo à verdade falsa, da segurança ilusória à paciência esgotada e do desejo impedido à razão perdida era realizada em uníssono pelo grupo, que ocupava junto cada uma das “casas” do jogo de figuras.

A escolha do local não foi aleatória. A Praça Tancredo Neves, mais conhecida como Praça dos Três Poderes, localizada entre os edifícios da Assembleia Legislativa e Tribunal de Justiça de Santa Catarina, sempre foi palco de grandes manifestações democráticas, culturais, assembleias de trabalhadores e festas populares, como o carnaval. Neste sentido, a dança epidêmica, ao ocupar a praça, propiciou um momento de respiro e de insurgência em tempos de retorno incerto para uma desejada e talvez improvável normalidade.

Referências

- Cordeiro, V. G. (2020). Valeska Gert e Marcelo Evelin: Morrer em dança. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 3(39), 1–22. <https://doi.org/10.5965/14145731033920200214>
- Couto, C. R. (2015). *Baile celeste e harmonia terrestre: O balé de corte como imagem prescritiva da harmonia cósmica e política na França (1610-1661)*. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11122015-121738/publico/2015_ClaraRodriguesCouto_VCorr.pdf
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8(0), 235. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8iop235-246>
- Foster, S. L. (1986). *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American*

- Dance*. University of California Press.
- Guilbert, L. (2000). *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Editions Complexe.
- Holmes, P. *Folha de S. Paulo*. Eichmann viu "dança da morte" nazista - 01/03/2000.
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/fto103200009.htm>
- Kirstein, L. (1975). *Nijinsky Dancing*. Alfred A. Knopf Inc.
- Kopenawa, D. & Albert, B. (2015). *A Queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. Companhia das Letras.
- Lepecki, A. (2011). Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, 13(1,2).
<https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>
- Meyer, S. (2013). Performatividades em dança: atos que reposicionam corpos, que reinventam mundos. Instituto Festival de Dança de Joinville (Org.). *E por falar em... Corpo Performático: Fazeres e dizeres na dança* (pp. 52-60). Nova Letra.
- Nijinsky, R. (Org.). (1985). *O diário de Nijinsky*. Rocco.
- Nunes, K. (2020). *Agora começou antes*.
<https://sitepublicacao.wixsite.com/agora/ágora>
- Paiva, B. (2020). *Novas coreografias sociais pós quarentena: a sociedade (e a escola) reinventada?*. <https://medium.com/@brunaepaiva/novas-coreografias-sociais-p%C3%B3s-quarentena-a-sociedade-e-a-escola-reinventada-1a8063c7b1ac>
- Waller, J. (2009). *A Time to Dance, a Time to Die: The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*. Icon Books.

A arte da Dança e seu contexto profissional

Ana Lígia TRINDADE
trindadelig@gmail.com

&

Patrícia MANGAN
patricia.mangan@unilasalle.edu.br

Este estudo tem como propósito contextualizar acerca da profissão do(a) bailarino(a) com intenção de iniciar investigação sobre sua atual identidade profissional. A pesquisa em andamento, da qual emerge este trabalho, procura a compreensão da identidade profissional do(a) bailarino(a) no Estado do Rio Grande do Sul, com ênfase em dois aspectos definidos: formação e atuação do profissional bailarino. Visamos neste artigo iniciar uma análise dos aspectos profissionais importantes para este projeto e para demais pesquisadores da temática.

Inicialmente, parecem-nos pertinentes esclarecimentos acerca de determinados termos como ocupação, ofício e profissão, sendo importante fazer uma ressalva sobre a oposição entre profissão e ofício, destacando como surge a noção de “superioridade” das profissões. Por outro lado, também é interessante, para a análise da área da arte, o conceito de vocação.

Claude Dubar (2005) afirma que antes da multiplicação das universidades no século XIII, o trabalho era algo consagrado e todos os trabalhadores, sejam eles das artes liberais (artistas, intelectuais) ou das artes mecânicas (artesãos, trabalhadores manuais). A separação entre artes liberais e artes mecânicas ocorre com a expansão e fortalecimento das universidades, gerando uma oposição entre profissões. A profissão passa a ser associada ao espírito, ao intelectual, ao nobre (artes liberais) e o ofício surge associado à mão, braços, prático (artes mecânicas) (Angelin, 2010).

Encontram-se na teoria da sociologia da profissão (e/ou do trabalho) duas vertentes interessantes: autores que abordam o monopólio do conhecimento como essencial na profissionalização (Parsons, 1939; Hughes, 1958; Freidson, 1998) e outros que defendem o monopólio das práticas profissionais (Wilensky, 1964; Abbott, 1988; Schön, 2000). Portanto, para Parsons (1939), seguidor da vertente acadêmica, é atribuição das universidades o papel de legitimação e institucionalização do saber do profissional. Freidson (1998) define a profissionalização como um processo pelo qual uma ocupação organizada através da reivindicação de suas competências, da qualidade de seu trabalho e dos benefícios que com isso proporciona à sociedade, obtém o direito exclusivo de realizar um determinado tipo de trabalho e de controlar a formação e o acesso.

Por outro lado, Wilensky (1964), em sua vertente prática, afirma que para ser reconhecida uma profissão devem ser contemplados os seguintes pré-requisitos: controle sobre a formação, criação de uma associação profissional que defina as tarefas essenciais, que gerencie os conflitos internos e os conflitos com outros grupos que desenvolvam atividades semelhantes, proteção legal e definição de código de ética.

Entretanto Freidson (1998) nos apresenta outro ponto de vista. Segundo ele, “qualquer que seja a forma de definir “profissão” ela é, antes de tudo e principalmente, um tipo específico de trabalho especializado” (Freidson, op.cit., p. 2). Algumas atividades não são reconhecidas como trabalho, algumas vezes, porque não são formalmente recompensadas, outras, porque não são realizadas em tempo integral. Em outras ocasiões são atividades pagas e realizadas em tempo integral, mas informalmente, como economia paralela. Freidson esclarece que,

[...] o restante desse amplo universo de trabalho é composto de ocupações e ofícios desempenhados na economia reconhecida oficialmente. É aí que encontramos as profissões, listadas como um tipo especial de ocupação nas modernas classificações oficiais. Contudo, nenhuma teorização sobre profissões (sem falar de outros tipos de trabalho) pode tratar do trabalho reconhecido oficialmente sem considerar também aquele não reconhecido, na economia informal, no mínimo porque muitas profissões tiveram suas origens na economia informal e só depois se tornaram reconhecidas oficialmente. (Freidson, op.cit., p. 2)

Para Freidson, “as profissões, enquanto ocupações reconhecidas oficialmente, se distinguem em virtude de sua posição relativamente elevada nas classificações da força de trabalho” (ibidem) Para o autor, profissão consiste dos seguintes componentes:

- a) uma ocupação que empregue um corpo especializado de conhecimentos e qualificações, e que seja desempenhada para a subsistência em um mercado de trabalho formal, gozando de status oficial e público relativamente alto e considerada não só de caráter criterioso, como fundamentada em conceitos e teorias abstratos.
- b) jurisdição sobre um corpo especializado de conhecimentos e qualificações em uma divisão do trabalho específica, organizada e controlada pelas ocupações participantes.
- c) controle ocupacional da prática desse corpo de conhecimentos e qualificações no mercado de trabalho (seja uma universidade ou uma empresa), por meio de uma reserva que exija que apenas os membros

adequadamente credenciados possam executar as tarefas sobre as quais têm jurisdição e também supervisionar e avaliar seu desempenho. Estes últimos servem como a *classe administrativa* da profissão.

- d) a credencial utilizada para amparar sua reserva de mercado de trabalho é criada por um programa de treinamento que se desenrola fora do mercado de trabalho, em escolas associadas a universidades. O currículo de ensino é estabelecido, controlado e transmitido por membros da profissão que agem como corpo docente em tempo integral, atuando pouco ou nada no mercado de trabalho cotidiano. O corpo docente serve como *classe cognitiva* da profissão. (Freidson, op.cit., p. 8)

Ainda, e também para Freidson:

[...] profissionais são aquelas pessoas que criam, expõem e aplicam aos assuntos humanos o discurso de disciplinas, campos, corpos demarcados de conhecimento e qualificação. Esse é seu trabalho, que não pode ser desempenhado sem instituições que lhes garantam apoio econômico, poder e organização. (Freidson, op.cit., p. 9)

No Brasil, Ghisleni (2010) afirma que o conceito do termo profissão “tem sido alvo de reflexão com a elaboração da nova Classificação Brasileira de Ocupação (CBO) de 2002” Ghisleni (2010, p. 15). A autora esclarece, que segundo o CBO/2002, profissão é um conjunto de regras de acesso, sancionado por um diploma de nível superior, possibilitando o ingresso em determinados tipos de trabalho. É definido, portanto, pelo seu conhecimento e competência escolar e não por suas competências no exercício de sua atividade laboral:

[...] o termo ‘profissional’ é utilizado na CBO para um grande número de famílias ocupacionais cujo exercício requer nível superior, já que as atividades exigem alto nível de conhecimento, e que visam à ampliação do acervo de conhecimentos científicos e intelectuais, por meio de pesquisas, além de aplicar conceitos e teorias para a solução de problemas. (Ghisleni, 2010, p. 15)

Entretanto, em alguns casos, a CBO utiliza este termo para um conjunto de situações de trabalho que não requer nível superior, como no caso dos técnicos de nível médio (cursos profissionalizantes).

Percebe-se, portanto, a dificuldade em conceituar o termo “profissional” no atual contexto sócio-histórico cultural, contudo, entende-se que ao procurar compreender o processo pelo qual o indivíduo passa na socialização das relações de trabalho, na

construção da percepção de si mesmo como profissional, seja possível traduzir melhor o que seja o profissional (Ghisleni, 2010, p. 15).

Na realidade, o termo profissão, no Brasil, “costuma ser utilizado no senso comum para qualquer ocupação, sem a exigência de uma formação de nível superior” (Ghisleni, 2010, p. 15), independente se a atividade foi aprendida na escola ou, pela experiência, no seu exercício. Investigamos, portanto, na continuidade deste artigo, diferentes aspectos do mundo do trabalho contemporâneo no contexto da arte da dança.

1. A arte como profissão: o artista como trabalhador

Na análise das possibilidades do estabelecimento das artes como profissão e do artista como trabalhador, os teóricos Freidson, Chamboredon e Menger (1986) afirmam, que embora os artistas sejam majoritariamente provenientes da classe média e possuam formação superior à da média da população, poucos sobrevivem da arte. Geralmente, são obrigados a exercer outras atividades econômicas para garantirem seu sustento, diferentemente de profissionais de outras áreas, como médicos, engenheiros, advogados. Além disso, Menger (2005) afirma que:

[...] o mercado capitalista, incerto e instável, utiliza o trabalho do artista como modelo de trabalho flexível, uma vez que o artista-trabalhador dificilmente consegue se manter apenas com o resultado de sua criação, precisando dedicar-se a formas multifacetadas de trabalho: o auto-emprego, o *freelancing*, e as diversas formas atípicas de trabalho – trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado. (Menger apud Arruda, 2010, p. 57)

Para Freidson, Chamboredon e Menger (1986) as profissões artísticas são as mais ambíguas e constituem um desafio à análise teórica das profissões e do trabalho. De acordo com estes autores, Cerqueira (2015) esclarece que a dificuldade de se entender o artista como trabalhadores deriva da ideologia romântica da criação como algo fora do mundo, tornando as análises com tendências a “privilegiar a obra do artista enquanto criação estética, em prejuízo do processo de trabalho que a elaborou” (p. 2). Existe uma percepção profissional do artista fundamentada numa visão bastante idealizada da vocação, escondendo aspectos reais de uma carreira. A arte é considerada inspiração pura, irracional, somente suscetível de revelação e não de compreensão, interior, gratuita, transcendente, mágica e iluminada. Contudo, Cerqueira (2015) esclarece:

Contrariando as compreensões que encerram as explicações do trabalho artístico em palavras como talento natural, dom, vocação e genialidade, observa-se que o trabalho artístico é (também) um processo consciente e racional, ao fim do qual resulta uma obra como realidade dominada e não – de modo algum – um estado de pura inspiração. O ofício do artista requer um longo processo de formação profissional. Todo ensaio, todo espetáculo significa, ao mesmo tempo, trabalho. (Cerqueira, 2015, p. 2)

Diante deste contexto torna-se “importante um esforço de análise que compreenda a própria realidade desse campo em suas dinâmicas, contradições, estratégias de envolvimento e dificuldades de identidade e organização” (Cerqueira, 2015, p. 2). Segundo Segnini (2006) os artistas, frequentemente, são descritos de forma preconceituosa e plena de estereótipos, com uma visão equivocada referente ao trabalho de criação como sendo um processo individual e solitário, indiferente à opinião do público e ao sucesso. Para a autora trata-se de uma visão distorcida do trabalho artístico: “Observa-se que a criação artística, seja ela qual for (dança, música, teatro, cinema, pintura, arquitetura), é um trabalho realizado coletivamente, implica em pesquisas sociológicas, econômicas, políticas, históricas e psicológicas” (Segnini, 2006, p. 6).

Em suas pesquisas Segnini (2006) identifica que a escolha da profissão para os artistas de espetáculo é, geralmente, uma escolha própria, pautada na paixão em exercê-la. Normalmente, antes de se tornarem profissionais, a arte escolhida já era um *hobbie*, uma atividade de lazer na vida do sujeito. A autora também relata, acerca de suas investigações, que esses trabalhadores artistas – músicos e bailarinos – estão submetidos à constante incerteza face à garantia do trabalho. É permanente, para estes artistas, a procura por trabalho, uma vez que é comum dependerem de projetos artísticos que, quando contemplados, são por tempo determinado. É importante lembrar que a remuneração nesta área é mediante a execução do espetáculo, muitas vezes não levando em consideração todo o preparo dos artistas para a *performance*. Contudo, mesmo desempregado, o profissional artista necessita de se manter sempre pronto para o trabalho, mesmo sem nenhuma programação estabelecida, pois as oportunidades podem aparecer a qualquer momento. No caso de bailarinos(as), esclarece Segnini (2006) é preciso manter o corpo preparado diariamente e os músicos necessitam realizar um estudo diário com seus instrumentos musicais. Os artistas são trabalhadores que trabalham diariamente, sem ter a garantia do espetáculo ao vivo, ou seja, sem garantias de remuneração.

Por excelência, o trabalho artístico é considerado flexível, tanto em termos de conteúdo, locais e horários, em contratos de trabalho. A instabilidade na condição de trabalho e na carreira do artista é reconhecida historicamente em vários países, incluindo o Brasil.

As profissões artísticas possuem diversas particularidades, das quais Kronemberger (2016) destaca duas principais:

[...] o *status* do artista não é protegido por títulos ou certificados educacionais (dificuldade de definição dos critérios de entrada nas posições ofertadas no mercado – Quais são os critérios sociais legítimos para se tornar artista?); e a relação particular com o mercado (demanda complexa e instável das atividades e produtos artísticos). (Kronemberger, 2016, p. 12)

Essas singularidades, para Kronemberger (2016) trazem um problema teórico fundamental – o de definição do termo profissão. Para a autora, muitas profissões, principalmente as liberais, possuem um processo de profissionalização no qual suas atividades de formação se ligam às universidades, onde a certificação acadêmica autoriza a prática da profissão. Desta forma, os títulos de formação formal se constituem em um traço constitutivo da definição das profissões. Outro aspecto característico nas definições da noção de profissão é a sua vinculação à atividade remunerada. Entretanto, especificidades encontradas em profissões artísticas, problematizam as noções usuais de profissão e de trabalho, que tomem como centrais as credenciais acadêmicas e a relação entre atividade produtiva e mercado, sobretudo no que se refere à remuneração.

Conforme Kronemberger (2016), produtos culturais de grande alcance, competências exigidas dos artistas, inspiração, formação extrema, são critérios que justificam essas atividades como profissões. Entretanto:

[...] as profissões artísticas colocam um problema sociológico fundamental de como construir um conceito geral de profissão que leve em conta atividades como estas e não se baseie em critérios apenas econômicos e de certificações educacionais formais. Ou seja, este é um caso em que objetivamente são os critérios sociais os principais definidores da posição social desse grupo. (Kronemberger, 2016, p. 12)

De acordo com Kronemberger (2016) acerca do contexto social deste grupo, Freidson, Chamboredon e Menger (1986), afirmam, que para considerar a atividade artística uma profissão, devemos ir além de uma definição que leve em conta apenas critérios econômicos. Freidson, Chamboredon e Menger (1986) afirmam que esta definição esteve por muito tempo dominante, a ponto de nos cegar sobre o alcance teórico da prática contemporânea das artes. Para estes autores, devemos considerar a profissão como “um empreendimento humano organizado visando ao cumprimento de tarefas especializadas às quais se reconhece um valor social” (Freidson, Chamboredon & Menger, 1986, p. 440). Trata-se do exercício de uma

“competência especializada dentro da divisão do trabalho” (ibidem) ou de uma função social.

Ao analisar a profissionalização dos músicos de Porto Alegre, a pesquisadora Julia da Rosa Simões (2016) aborda em sua tese alguns pontos interessantes que podem ser considerados acerca dos profissionais das artes:

Muito ligada ao lazer e à arte, a música parece principalmente uma ocupação prazerosa, desvinculada de questões pragmáticas. É comum não se pensar na dimensão profissional da atividade ao se considerar a atuação dos músicos no contexto histórico brasileiro [...]. A arte, e também a música, é muitas vezes vista como o inverso da vida econômica, lembrou o sociólogo Craig Calhoun, interessado por esse “mundo” tão contraditório. Visto não ser muito conhecida a labuta diária dos instrumentistas pela subsistência, dentro ou fora de seus ambientes performáticos (palcos, salas de aulas), [...] uma “profissão difícil” ou “mais obscura” – para citar estudos recentes sobre história das profissões artísticas. (Simões, 2016, pp. 13-14)

Simões (2016) apresenta alguns pontos importantes para que se compreendam as ocupações artísticas:

[...] é preciso apontar a necessidade de ampliar-se o conceito de profissionalização para categorias afastadas das definições ideal-típicas, como é o caso das ocupações artísticas, para que também se possa estudar as formas de auto-organização que tais categorias colocam em prática, bem como sua capacidade de erigir e fazer respeitar barreiras para a entrada em seu campo de atividade, ou suas estratégias no que concerne ao mercado, à concorrência e à liberdade profissional. (Simões, 2016, p. 17)

Pensar em artistas - sejam eles músicos, bailarinos, atores - como profissionais envolve o conhecimento de certas especificidades destes ofícios que, conforme Simões (2016), devem levar em consideração as diversas competências e qualidades exigidas pelo trabalho não-alienado desempenhado pelo artista. Para a autora:

Este se movimenta entre dois mundos, sendo artista – criando, interpretando –, mas também trabalhador – vendendo sua força de trabalho no mercado. Sua atividade não pode ser definida como mero lazer, apesar de muitas vezes seguidamente prazerosa e muitas vezes sem fins lucrativos, mas também escapa à categorização usual de trabalho remunerado, pois nem sempre o critério econômico é suficiente para diferenciar o amador do profissional. Aliar arte e

profissão parece constituir um desafio e uma ambiguidade, tanto para os analistas da matéria quanto para seus protagonistas. (Simões, 2016, p. 18)

Baseada em Frederickson e Rooney (1990), Simões (2016) considera a música como uma semiprofissão, apresentando três motivos básicos:

1) músicos dominam um corpo de conhecimento especializado e técnicas, mas não são exigidos a completar um treinamento *padronizado*; 2) eles fracassaram em assegurar um monopólio legal sobre o campo da *performance* através da exigência de teste e licenciamento de graduados; e 3) eles têm autonomia limitada: precisam rigorosamente coordenar seu tocar sob a direção de um regente, e a função de sua *performance* é muitas vezes controlada pelo cliente. (Simões, 2016, p. 19)

A música seria uma semiprofissão basicamente por possuir características tanto de ofício quanto de profissão. Frederickson e Rooney (1990) e Simões (2016) consideram, portanto, que: o sucesso em música poderia ser medido através de habilidades facilmente observáveis, não através de certificação de conhecimento, conforme atestado pelo fato de um diploma não ser pré-requisito para a entrada em orquestras. (Simões, 2016, p. 19)

O autor conclui que em sua ênfase em habilidades observáveis, a música revela sua essencial orientação de ofício: "fazer é mais importante do que saber" (Simões, 2016, p. 19). Analisando as considerações e conclusões apresentadas por Frederickson e Rooney (1990) e Simões (2016), claramente reconhecemos situação semelhante com profissionais bailarinos. Os(as) bailarinos(as), como os músicos, tem sua formação:

[...] baseada num aprendizado de artífice/artesão, ou seja, na "habilidade manifesta de copiar a *performance* do professor: análises críticas das tradições do ofício são desencorajadas, e consentimento mútuo dos procedimentos é a base na qual uma lealdade é estabelecida. (Simões, op.cit., p. 19)

Entretanto, esse não é o caso no ensino formal de dança em que, como na música, se procura colocar o seu estudo mais próximo das demais áreas acadêmicas, mas em linhas gerais, segundo Simões (2016), o ensino musical continua dependendo de observação direta e trabalho sob a batuta de um mestre, situação semelhante na dança.

Simões (2016) revela outra situação acerca dos profissionais músicos bastante semelhante aos profissionais bailarinos(as): o perfil enquanto empreendedores

dedicados a carreiras *freelance* ou enquanto trabalhadores independentes de padrões ou instituições. A autora menciona que:

o músico seguidamente precisou dividir-se entre várias atividades: instrumentista, compositor, arranjador e, acima de tudo, professor. Em todas, necessitou ser oportunista, no sentido de que desenvolveu a habilidade de perceber oportunidades e tirar vantagem delas. (Simões, op.cit., p. 23)

De facto, invariavelmente os profissionais da arte se defrontam com o que Bendassolli e Wood Jr. (2010) denominaram “paradoxo de Mozart”⁵¹, ou seja, o sonho da liberdade de criação e da autonomia profissional, porém condicionado pela necessidade de encantar a audiência e convencer consumidores a comprar seus produtos. Desta forma, os artistas buscam a “auto-realização e a autonomia de expressão, porém são limitados pela capacidade de comercializar de forma bem-sucedida seus talentos e competências” (Bendassolli, 2009, p. 10). Os autores afirmam, que as transformações econômicas, sociais e culturais ocorridas desde os anos 1980, acabaram por colocar profissionais dos mais variados setores diante deste paradoxo. Entretanto, nem todos os profissionais artistas tem a habilidade de administração da própria carreira.

Em concordância com Simões (2016) e Bendassolli e Wood Jr. (2010), Cerqueira (2015) afirma que nas análises do trabalho artístico:

[...] é possível identificar tanto as seduções de um mercado de trabalho não tradicional (valorização da autonomia, da responsabilidade, da criatividade) quanto às ameaças da efemeridade dos empregos (banalização da atipia salarial e respectivos riscos) e da intensidade da concorrência num contexto de grande fragmentação do trabalho e de grande variabilidade das competências exigidas. Diante disso, o próprio indivíduo é chamado a comportar-se como empresário da sua própria carreira, *portfólio worker*, a custo de uma forte individualização do seu sistema pessoal de atividade. (Cerqueira, 2015, p. 2)

⁵¹ “Wolfgang Amadeus Mozart foi um pioneiro. Em 1781, o músico deixou os serviços do Arcebispo de Salzburg para tentar a sorte como músico e professor autônomo em Viena. Por 10 anos, Mozart conheceu as alegrias e as tristezas da vida de profissional independente. Para facilitar a venda de suas peças, Mozart ressaltava a flexibilidade das composições, que poderiam ser utilizados por diversas formações. Sempre que iniciava uma composição ou preparava-se para apresentá-la em público, vinham à tona as questões: como compor para este novo público dos concertos? O que fazer para agradá-los? Mozart morreu em 1791, com 35 anos de idade, endividado, derrotado e marcado pela sensação de fracasso social e profissional” (Elias, 1994 apud Bendassolli; Wood Jr., 2010). Por um lado, o sonho de liberdade de criação e de autonomia profissional e, por outro, a necessidade de encantar a audiência e convencer consumidores a comprar seus produtos foi denominado “paradoxo de Mozart” por Pedro F. Bandassolli e Thomaz Wood Jr., em 2010.

A autora esclarece que seus estudos acerca do trabalho artístico, baseados em autores como Menger (2005), Segnini (2006) e Benhamou (2007), permitem afirmar que o trabalho artístico é caracterizado pela flexibilidade e inserido em contexto de auto-emprego, *freelancing* e diversas formas atípicas de trabalho (intermitência, tempo parcial, multi-assalariado).

As transformações ocorridas desde os anos 1980, citadas por Bendassolli e Wood Jr. (2010), trouxeram um contexto onde músicos, pintores, atores e outros profissionais da arte compõem um campo hoje denominado como “indústrias criativas”. No final do século XX, ganhou notoriedade o conceito de “indústrias criativas”, em reconhecimento ao peso das atividades criativas (artistas em geral) na economia. A emergência do termo *indústrias criativas*, segundo os autores, aponta para uma nova tentativa de articulação entre os domínios da arte, da cultura, da tecnologia e dos negócios.

Especificamente, entendemos que, no decorrer dos últimos séculos, muitas mudanças ocorreram: determinadas carreiras artísticas desapareceram, outras perderam importância e outras emergiram e ganharam proeminência. Apesar de tais mudanças, é provável que o “paradoxo de Mozart” persista, na medida em que os artistas, agora atuando nas denominadas *indústrias criativas*, continuam buscando sua auto-realização e autonomia num enquadre econômico em que são pressionados a comercializar de forma bem-sucedida seus talentos, competências e “obras”. (Bendassolli & Wood Jr., 2010, p. 262)

Neste contexto, Throsby (2001 apud Bendassolli & Wood Jr., 2010), define artista como “indivíduo que domina competências artísticas, que cria ou dá expressão a trabalhos de arte ou de conteúdo cultural (ou seja, de valor simbólico), que se percebe como artista (identidade auto-atribuída), que é reconhecido por pares e público como tal e que é capaz de viver com o produto de seu trabalho” (Throsby, 2001 apud Bendassolli & Wood Jr., 2010, p. 263).

Bendassolli e Wood Jr. (2010) alertam, que, de um modo geral, predominam, nesse mercado, empregos casuais e contingentes, caracterizados pela instabilidade e pela descontinuidade, que ocorre devido às variações das condições de demanda, à forma de produção (que comumente ocorre por projetos), às pressões por inovação, diferenciação e singularidade e à natureza incerta do processo criativo. Desta forma, existe uma tendência a prevalecerem relações de trabalho de curto prazo. Sendo que os artistas, em sua trajetória profissional, costumam passar por vários projetos e organizações, eventualmente sob condições contratuais desfavoráveis e precárias, até adquirir reconhecimento suficiente e poder definir ou ter influência sobre sua própria trajetória.

Throsby (2001), Menger (2005), Bendassolli e Wood Jr. (2010) concordam que o trabalho artístico é uma ocupação de tempo parcial, para a qual educação formal tem valor relativo, de retornos financeiros incertos e grandes distorções salariais. Geralmente, a força de trabalho costuma ser mais jovem que a média e apresenta maiores níveis de sub-emprego, emprego a tempo parcial e desemprego.

2. Quem é o(a) profissional bailarino(a)

No universo da dança, nos parece importante mencionar acerca do fato de que a dedicação à dança está associada ao conceito de vocação, sendo este mais forte do que o conceito de trabalho ou ocupação, e sendo, talvez, também superior ao conceito de ofício e profissão, segundo Wainwright e Turner (2006 apud Nacht, 2009). A ideia de vocação, normalmente associada à inclinação religiosa, está também relacionada ao sacrifício e sublimação e, geralmente, aquele que é movido pela vocação tem uma personalidade que é colocada à prova, não só pelas incontáveis dificuldades que se apresentam pelo caminho, como também pelo pouco reconhecimento ao esforço feito (Weber, 2000). Normalmente o sacrifício e a devoção fazem parte da rotina dura de manutenção técnica e física e ensaio do(a) bailarino(a), além da contínua presença da dor e de possíveis lesões. O risco de lesão significa também o risco de parar de dançar representando grande impacto em sua identidade (Wainwright & Turner, 2006 apud Nacht, 2009).

O que se estabelece para este profissional, certamente, é que sua ferramenta de trabalho é, sem dúvidas, seu próprio corpo. E este tem de estar preparado tecnicamente, além de apresentar uma imagem longilínea e magra, contudo, deve ser saudável e vigoroso. Outra característica fortemente encontrada neste meio profissional é a competição. Este parece ser atributo estrutural da experiência de vida e de trabalho dos(as) bailarinos(as):

Uma espécie de ética do “eu por mim mesmo/a” é o que determina o funcionamento do mercado de trabalho destes. Cada aspirante precisa ser aceito e ingressar inicialmente numa companhia por uma espécie de audição determinada. Depois é cotidianamente testado em aulas, ensaios que selecionam quem vai dançar os melhores papéis, os papéis secundários, e, até mesmo, quem não vai dançar. Todos os dias, portanto, uma competição. (Agostini, 2010, p. 5)

Menger (2005) comenta que a organização do trabalho em dança impõe flexibilidade elevada ao trabalhador artista. Para manutenção das organizações do espetáculo ao vivo, existe uma necessidade de recrutamento rápido por meio de redes de conhecimento, audições (identificação dos melhores artistas para cada

espetáculo) e de acordo com diferentes possibilidades de remuneração/cachês. Esta condição reflete no profissional artista. Segnini e Lancman explicam:

O processo de construção de um espetáculo exige dupla dimensão dos(as) bailarinos(as): trabalho individual e coletivo. No trabalho individual é observado o desenvolvimento da técnica; o conhecimento do próprio corpo, pesquisa sobre movimento, obtenção de repertório de movimento por meio da investigação individual e manutenção dos requisitos em termos biológicos. Os bailarinos e bailarinas estão em constante movimento, uma vez que o instrumento de trabalho é o corpo, é preciso mantê-lo sempre pronto para o trabalho. [...] Assim como é de extrema necessidade o trabalho realizado coletivamente sob as orientações do coreógrafo, com o objetivo de se aprender o movimento de determinada coreografia (ensaios). (Segnini & Lancman, 2011, p. 43)

Diante deste contexto Rannou e Roharik (apud Segnini & Lancman, 2011) afirmam que a carreira do(a) bailarino(a) pode ser resumida em quatro grandes etapas:

[...] a primeira, encantamento com a atividade; muito comumente, engajam-se precocemente na profissão por meio de um ciclo de formação informal especializada, escolas de dança, por exemplo. O segundo momento é decisivo na carreira do(a) bailarino(a), no qual o profissional buscará se colocar no mercado e se estabilizar enquanto artista da dança. Nesta trajetória, o terceiro período é caracterizado pela maturidade e reconhecimento profissional. No entanto, o quarto momento tende a ser marcado por complicações profissionais relacionadas, sobretudo com o corpo. Anunciando assim a saída do palco. (Rannou & Roharik, 2006 apud Segnini & Lancman, 2011, p. 44)

Segnini e Lancman (2011) concluem que “a relação entre o amadurecimento profissional e a necessidade de um corpo jovem expressa um potencial conflito permanente na profissão”, pois:

O amadurecimento profissional é um prelúdio do fim da atividade. Desta forma, é observada uma relação ambígua: quanto mais o profissional amadurece e se torna mais cômico de suas habilidades e fragilidades, também se depara com a proximidade de ter que se retirar da cena em razão de um corpo que se fragiliza biologicamente e é menos valorizado no mundo da dança. A preocupação com o futuro profissional é frequente entre os(as) bailarinos(as). (Segnini & Lancman, 2011, p. 44)

Num estudo de caso realizado pela pesquisadora Neves (2013) com o *Cisne Negro Cia. de Dança*, de São Paulo, SP (Brasil), foi identificado que “diferente da carreira de músico erudito, na dança não há indícios significativos de herança cultural”:

As bailarinas, assim como os bailarinos, não costumam ter parentes que atuaram como amadores ou profissionais no mundo coreográfico ou mesmo em outras artes. A formação no balé clássico ou em estilos considerados menos consagrados se apresenta como uma oportunidade para o ingresso e lançamento na esfera da cultura. (Neves, 2013, pp. 235-236)

A profissão de bailarino(a) neste estudo foi considerada um ofício pouco reconhecido como profissão e que implica muitos sacrifícios. Sendo uma carreira bastante concorrida e curta, por conta das restrições impostas pelo envelhecimento do corpo, cujas recompensas materiais não são expressivas, são limitados os espaços que garantem estabilidade de emprego.

Importante salientar, que neste ambiente artístico, a “construção do corpo mecânico do balé implica também um automatismo do espírito alimentado pelo estilo de vida ascético que o produz, em que a submissão, a persistência e a disputa são qualidades imprescindíveis para a permanência nessa prática” (Neves, 2013, p. 219). Além disso, o(a) bailarino(a) tem que se defrontar com as reflexões de ingresso ou não ao *métier*, exigidas frente às cobranças da família e/ou sociedade; o que significa também resignar-se, ou não, a esse universo artístico, abrindo mão de experiências de vida, como festas, namoros, reuniões familiares, do mundo lá fora. Essa rotina do período de aprendizagem é redimensionada no plano profissional. Normalmente, mais maduros e adultos, os(as) bailarinos(as) passam a atuar um universo, embora igualmente competitivo, menos conservador e mais artístico. Essa realidade se aplica principalmente às bailarinas. O bailarino, por sua vez, geralmente entra em contato com o balé clássico mais tarde e depois de já ter praticado outras modalidades de dança, tendo em sua formação, não apenas nas aulas de balé clássico, mas adicionam à sua técnica outros estilos de dança como o jazz, o *hip-hop*, entre outros.

Geralmente, nas companhias brasileiras, o(a) bailarino(a) movimenta-se na aula de balé clássico para depois iniciarem os ensaios das coreografias a estrear. Este fato é, inúmeras vezes, apontado pelos próprios profissionais da dança, como um contrassenso, sendo considerado o mais lógico a Cia. realizar treinamento e criação coreográfica no mesmo estilo e técnica de dança. Contudo Neves (2013) considera:

A permanência na dança clássica e o exercício de seu treino diário produzem condições corporais físicas e estéticas que traçam uma identidade para o bailarino. A postura, a posição da cabeça, a rotação externa das pernas e o

desenho definido de suas linhas são características que diferenciam os bailarinos, já que a feição adquirida não é a da vida cotidiana, e faz com que eles se reconheçam dentro e fora do mundo da dança. (Mora, 2008 apud Neves, 2013, p. 230)

De qualquer forma, o que se encontra na atual produção contemporânea de criação coreográfica tem base nos procedimentos de treinamento do balé clássico e nas linguagens de vanguarda, por vezes transgressoras, amparadas, sobretudo, nas técnicas de improvisação na dança contemporânea:

[...] um dos principais atrativos para a dança é a presença de fatores de transgressão presentes nessa vocação, que fazem render carreiras femininas e masculinas no universo clássico da dança contemporânea. A escolha pela dança como profissão tem relação com deslocamentos, com a reconversão, operada pelo corpo, de trajetórias prováveis. Essa é uma atividade cuja atuação de “corpo e alma” permite a superação da condição de existência, a conquista de uma nova identidade, a experimentação e a vivência de sexualidades que se concretizam no poder e no prazer de levar o corpo cada vez mais além de seus limites físicos ou sensíveis. (Neves, 2013, p. 36)

Por fim, pontualidade, disciplina, energia física e habilidade mental são qualidades que dizem respeito ao ritmo desses profissionais que têm o corpo como seu instrumento de trabalho. “Ser bailarino é dar o seu corpo em espetáculo o que supõe a aceitação de exteriorizar-se e, portanto, de ter uma consciência satisfatória de si e da imagem que fazem de si” (Bourdieu, 2002 apud Neves, 2013, p. 236). Ser bailarino(a) é, antes de tudo, ter “uma necessidade enorme de existência e um meio de capacitá-la como estilo de vida” (Neves, 2013 p. 237).

3. Mercado de Trabalho

“A dança situa-se no Terceiro Mundo da Arte”, nos afirma Strazzacappa e Morandi ao discursarem sobre a situação desta arte no Brasil, na obra que discorre acerca da formação do artista da dança, em 2006. Conforme as autoras:

Enquanto artistas plásticos discutem questões como adequação de espaços públicos para exposições, nós, profissionais da dança, pertencentes ao Terceiro Mundo da Arte, discutimos questões ligadas à nossa sobrevivência. Poderemos ainda num futuro próximo dançar? (Strazzacappa & Morandi, 2006, p. 16)

Rocha (2010) se aproxima deste pensamento ao comentar: “[...] e depois da universidade? Depois da universidade, sejamos francos, não há emprego” (Rocha, 2010, p. 101). Entretanto a autora discorre:

Ao nos questionarmos acerca do depois da universidade, é necessário cautela para que não formulemos perguntas modernas para respostas contemporâneas. Homens modernos empregam sua criatividade na configuração de ações que se darão em um espaço já determinado de antemão; procuram, portanto, uma vaga. São estes homens que hoje não têm função. Por outro lado, aqueles que aprenderem rapidamente a habitar o tempo, ou seja, a constituírem suas ações em uma temporalidade contínua e semovente, saberão inventar um seu lugar: estes são homens contemporâneos de sua própria contemporaneidade. A crise do lugar é contemporânea do tempo que surge como entidade definidora da função. (Rocha, 2010, p. 101)

O predomínio da intermitência como forma de emprego do artista e, particularmente do(a) bailarino(a), para Neves (2010), assumiu dimensões mais amplas e definitivas no contexto da globalização, no qual o aumento e a normatização de vínculos temporários e precários no mercado têm modificado a organização de trabalho e de produção na sociedade contemporânea:

A dança tem acompanhado as mudanças operadas no campo cultural brasileiro em que o domínio dessa flexibilidade mobilizou novas dinâmicas de sobrevivência econômica e social, que reorientaram alguns dos princípios e das atividades estéticas de nossos tempos. No entanto, a instabilidade no mercado coreográfico e os seus desdobramentos são vivenciados como experiências distintas entre o(a) bailarino(a) especializado e o artista criador, cuja existência está atrelada ao significado híbrido das linguagens artísticas contemporâneas e à expansão da dança no ensino superior. (Neves, 2010, p. 132)

Neste novo contexto, que se apresenta no cenário de formação e atuação dos profissionais da arte da dança, ocorre um redimensionamento da carreira de bailarino(a). A profissão, que se limitava ao restrito mundo das artes coreográficas, avançou para outros espaços culturais e para as universidades, estabelecendo um ponto de intersecção entre atividade artística e acadêmica. Conforme Neves (2010), “o bailarino qualificado de hoje, não é apenas aquele que se destaca pela encenação e pelo virtuosismo técnico, mas também o bailarino artista criador e ou docente e pesquisador” (Neves, 2010, p. 135).

Estes bailarinos(as) contemporâneos, entretanto, estão cada vez mais submetidos às condições de trabalho instáveis oferecidas nesse mercado. Neves

(2010) esclarece, que os espaços de atuação para estes artistas, ainda são limitados e o que prevalece no meio é o emprego informal. A autora chama a atenção para o fato de que muitas das soluções encontradas para este problema de mercado, se projetaram para fora do mundo da dança, o que implica outro uso do corpo como instrumento de trabalho, sendo um exemplo disto, a expansão do ensino superior de dança.

Em resumo, o(a) bailarino(a) é alvo de vínculos profissionais flexíveis e temporários. As companhias de dança profissionais, que antes proporcionavam condições estáveis de trabalho no Brasil, não escaparam às dinâmicas do mercado:

E o bailarino para continuar no ofício, segundo Neves (2010), tem que se desdobrar para compensar, com retorno de bilheteria, os contratempos na obtenção de verbas que dependem de leis de incentivo e da subvenção estatal que mantêm esses grupos. Mesmo nas companhias patrocinadas pelo Estado, o bailarino enfrenta situação de instabilidade. (Neves, 2010, p. 136)

Essa realidade leva o(a) bailarino(a) a ter que recorrer à utilização máxima do corpo para a sobrevivência no meio. Neves (2010) exemplifica esta situação com a *Cisne Negro Cia. de Dança*, de São Paulo, que apresenta em média setenta espetáculos por ano e que, em 2008, superou as expectativas com noventa e quatro apresentações.

Neves (2010) acredita que "as formas flexíveis de emprego e o espaço limitado de ocupações estáveis que caracterizam o mercado contemporâneo da dança devem ser problematizados de acordo com a formação e a qualificação profissional dos bailarinos" (Neves, 2010, p. 139):

De um lado, as possibilidades de contrato estável para esses profissionais são oferecidas nas companhias de dança "privadas", que se mantêm com o mecenato do Estado e com parceria e permutas de empresas. Contudo, parte dessas companhias não garante mais empregos formais aos bailarinos, que passaram a ter de se submeter a contratos temporários, de curta duração, que podem ou não ser renovados de acordo com a direção desses grupos. Isso significa dizer que apesar dos salários fixos, os direitos trabalhistas não são obtidos, embora parte dele seja assegurada por meio de tratos verbais. (ibidem)

De qualquer forma, estes vínculos são considerados pelos(as) bailarinos(as) como estáveis. São reconhecidos, embora suas condições informais evidentes, como uma estabilidade "relativa", pois os profissionais recebem por mês, têm jornada fixa de trabalho, não tem custos com a manutenção e a formação continuada do corpo e são protegidos por uma estrutura que pode suprir parte dos direitos do trabalhador. É

interessante constatar-se, que as exigências quanto à formação e à qualificação técnica desse profissional tem aumentado nestas companhias e as reivindicações no que diz respeito à *performance* do corpo estão mais rigorosas. Enfim, o(a) bailarino(a) sobrevive “de cachê em cachê, de projeto a projeto, e o valor dos salários recebidos, de modo irregular, é não só irrelevante como desproporcional ao tempo e ao trabalho dependido nos grupos e companhias” (Neves, 2010, pp. 141-142).

Contudo, como já foi mencionado, frente às dificuldades no mercado de trabalho para bailarinos(as), no Brasil, o profissional é forçado a realizar outras atividades profissionais, como a docência no ensino superior de dança, e as universidades tornam-se uma oportunidade de emprego estável. Mesmo assim, conforme os professores universitários da área, quanto ao fato de nova possibilidade de atividade de trabalho formal da dança, afirmam que o(a) “bailarino(a)” da faculdade é exatamente o que vive de modo instável. Para eles, o “professor-bailarino” é o que está na batalha da vida profissional, e tem uma necessidade de construir esta profissão, diferente do(a) bailarino(a) de companhia que, este sim, está “estabilizado” na profissão (Neves, 2010).

Neves (2010) arrisca afirmar, que “o ensino acadêmico na dança se desenvolve como um ‘mercado paralelo’ ao das companhias estáveis” (Neves, 2010, p. 143). Isso porque, apesar do aumento dos cursos superiores em dança, o(a) bailarino(a) parece ter dificuldade para seguir um curso superior. Um dos fatores está no número de cursos de bacharelado ser muito menor que os de licenciatura em dança, conforme Pereira e Souza (2014). Outra possibilidade é que o estilo de vida destes artistas seja um obstáculo para a frequência da universidade. Estes(as) bailarinos(as) estão normalmente envolvidos com aulas, ensaios, temporadas e espetáculos, que podem impedir a regularidade de presença na faculdade, o que acaba por desestimular a conclusão do curso. A situação financeira destes(as) bailarinos(as) também pode ser motivo de afastamento do curso. Além de tudo isto, ainda é possível que, mesmo nos cursos de bacharelado, haja possibilidade de incompatibilidade entre os conteúdos dos cursos e a realidade dos(as) bailarinos(as) que, por exemplo, trabalham em companhias “estáveis”. Enfim, Neves (2010) considera que: “[...] boa parte do público destas instituições é constituída pelas bailarinas que no momento da profissionalização abandonam o balé clássico e encontra na formação acadêmica um meio de continuar a trabalhar com a dança” (Neves, 2010, p. 146).

Contudo, é possível concluir que a universidade trouxe um efeito positivo ao mercado de trabalho, para a dança. Primeiramente, os cursos no ensino superior contribuem para validar a dança como profissão e, em segundo lugar, trouxeram um aumento de contratos estáveis, possibilidade de renda fixa, qualificação acadêmica do(a) bailarino(a), que o(a) liberta do “corpo” como principal suporte de trabalho, ampliação de redes de sociabilidade e diminuição de instabilidade na profissão.

Este fenômeno, segundo Neves (2010) está associado ao hibridismo cultural que caracteriza as artes contemporâneas e leva a uma reordenação do papel do(a) bailarino(a), que para além de bailarino(a), deve tornar-se também docente e pesquisador para continuar a ser bailarino(a).

3.1 No Brasil: de cachê em cachê, de projeto a projeto...

Como afirmou Neves (2010) o(a) bailarino(a) acaba sobrevivendo “de cachê em cachê, de projeto a projeto [...]” (Neves, 2010, p. 141). No Brasil, esta situação ocorre hoje com toda a área das artes. Atores, músicos, bailarinos dependem de programas de incentivo à cultura promovidos pelo Estado, nas esferas federal e estadual.

Entretanto, o campo cultural no Brasil tem historicamente, segundo Rubim (2013), uma organização e uma institucionalização frágeis. Diversos fatores contribuem para esta fragilidade, como o autoritarismo vigente em diversos momentos, a ausência de políticas culturais e a própria complexidade do campo e dos agentes culturais. O panorama começou a mudar em 2005, com a construção da Conferência Nacional de Cultura, do Plano Nacional de Cultura e do Sistema Nacional de Cultura, que são marcos emblemáticos no processo de mudança. A partir daí, o fomento à cultura começa a se realizar de diversas formas, com um conjunto de mecanismos legais que podem ser utilizados por cidadãos, entidades privadas, associações, grupos, etc., com o objetivo de buscar recursos diversos para viabilizar uma produção cultural. O Ministério da Cultura apoia projetos culturais por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91), da Lei Rouanet, da Lei do Audiovisual (Lei nº 8.685/93) e também por editais para projetos específicos, lançados periodicamente.

No que se refere às políticas específicas para as artes, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição, vinculada ao Ministério da Cultura, são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil. A Funarte apoia e estimula a atividade artístico-cultural do país por meio de editais voltados para diversos segmentos. Os processos seletivos visam difundir e incentivar a atividade intelectual e artística em todas as regiões do país. Nos últimos anos milhões de recursos orçamentais foram investidos em uma série de ações de fomento e estímulo como prêmios, bolsas, programas e outras modalidades de apoio financeiro (Brasil, 2013).

Em 2014, identificou-se a necessidade de atuar com igual vigor no campo das artes, estabelecendo para ele um conjunto de políticas públicas e revitalizando sua

principal instituição, a Fundação Nacional de Artes (Funarte). Desta forma surge o processo de construção da Política Nacional das Artes (PNA), cujo objetivo final é a implementação de políticas públicas atualizadas, fundamentadas e duradouras para as artes. O processo de construção da PNA envolveu gestores públicos, profissionais contratados, colegiados setoriais, artistas, produtores e sociedade civil em geral e teve como base inicial os Planos Setoriais dos Colegiados Setoriais do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC), bem como todo o acúmulo de experiências no âmbito das instâncias de participação popular constituídas e legitimadas ao longo dos últimos anos de organização dos diversos segmentos das artes.

Entretanto, com o afastamento da presidente eleita Dilma Rousseff, em 2016, e a extinção do Ministério da Cultura,

[...] o percurso da Política Nacional das Artes foi violenta e bruscamente interrompido. O processo atravessava um momento de transição: a entrega das propostas de programas setoriais formulados pelos articuladores de cada linguagem e a consolidação das reflexões sobre os eixos transversais em programas e ações estruturantes. O próximo passo do planejamento seria a análise, aprimoramento e validação desse material pelo corpo de servidores da Funarte e do MinC, pelos Colegiados Setoriais e, como etapa final, pela sociedade civil, através de encontros presenciais e consultas públicas. (Brasil, 2016)

Na realidade, foi em 2003 que foi criado um conjunto de políticas públicas inovadoras no âmbito da cultura no país. Entretanto, segundo Gisele Nussbaumer e Isaura Botelho (2017), editoras responsáveis pelo periódico "Políticas Culturais em Revista" da Universidade Federal da Bahia, no que se refere às artes:

[...] não se tem os mesmos avanços que em outros setores. Houve uma ampliação do investimento nas artes, a partir do uso crescente de editais; uma maior descentralização dos recursos; e a criação de importantes instâncias de participação social, como os Colegiados Setoriais, mas não se pode afirmar que essas iniciativas representem um avanço significativo em termos de construção de políticas duradouras. (Nussbaumer & Botelho, 2017, p. 1)

As artes no setor da cultura, segundo Moreira (2016), envolvem em sua cadeia produtiva setores da sociedade com utilização de vários serviços e, como consequência, tem participação efetiva na economia do país. Porém, faltam dados estatísticos precisos de sua atuação e de regulamentação legal específica, trabalhista e tributária, que socialize plenamente sua atuação. Precisam ser ampliados o investimento nas relações com a educação e nos programas de formação profissional e, a capacidade deste setor gerar divisas, precisa de ser reconhecido.

Hoje, no Brasil, não há políticas públicas para as atividades de caráter continuado no campo da cultura. O padrão de fomento à cultura é focado em projetos. Desta forma, na ausência de políticas que permitam um horizonte de trabalho a médio e/ou longo prazo, os eventos calendarizados⁵², espaços culturais independentes e grupos e coletivos artísticos possuem dinâmicas instáveis que prejudicam a qualidade dos profissionais das artes, assim como o resultado de suas atividades (Brasil, 2016).

3.2 Carreira e mercado de trabalho contemporâneo

O mercado de trabalho contemporâneo se caracteriza principalmente por seu dinamismo, trazendo relevantes mudanças nas carreiras ao longo das últimas décadas, com profundas implicações para os indivíduos, organizações e sociedade. Baruch (2004 apud Nacht, 2009) propõe, que uma das questões mais pertinentes neste processo de mudança, consiste na migração do padrão de carreiras lineares – estáticas e rígidas – para carreira multidirecionais – dinâmicas e fluidas. E esta mudança pode ser encontrada com várias denominações, como “racionalização”, “downsizing”, “achatamento”, “reestruturação” e, até mesmo, “se preparar para o futuro”.

Desta forma, o antigo sistema de emprego seguro válido para toda a vida, com previsibilidade de ascensão e estabilidade financeira, está simplesmente morto, geando um novo acordo de trabalho, que coloca a relação entre empregado e empregador como uma constante negociação aberta, baseada no poder do mercado (Cappelli, 1999 apud Nacht, 2009).

Baruch (apud Nacht, 2009) sustenta que após a Revolução Industrial, as empresas desenvolveram e determinaram aos seus funcionários, modelos claros e previsíveis de evolução da carreira ao longo dos anos, organizadas de forma hierárquica, extremamente estruturadas e inflexíveis. Contudo, a partir do ano 2000, devido ao contínuo progresso tecnológico, que caracterizou as décadas anteriores, demandando novas vocações e habilidades, esta dinâmica se modificou, resultando na passagem da responsabilidade pela condução da carreira para as mãos dos próprios indivíduos.

Inicia-se no século XXI, segundo Baruch (apud Nacht, 2009), a transferência de relações de trabalho de longo prazo em que as pessoas buscavam servir à sua empresa ao longo de toda a vida; para relações transitórias e transacionais, nas quais os profissionais esperam que a organização as sirva ao longo dos anos, possivelmente

⁵² Entende-se por eventos calendarizados as iniciativas organizadas por pessoas jurídicas, com temática cultural específica ou diversificada, sob forma de bienais, colóquios, conferências, congressos, convenções, encontros, feiras, festivais, fóruns, jornadas, mostras, painéis, salões, seminários, simpósios e similares (Brasil, 2016, p. 13).

poucos, que durar a relação de trabalho entre as partes. Desta forma, não é mais possível prever o caminho de desenvolvimento da carreira, devido à extensa gama de opções e direções possíveis para esta evolução.

Esta realidade de mercado não se configura numa novidade para os profissionais da dança, no Brasil. Difícilmente o(a) bailarino(a) se encontrava em situação de ter uma organização, seja particular ou governamental, responsável pela evolução da sua carreira. Constatava-se historicamente, e podemos observar isso também neste estudo, que o profissional da dança sempre teve em suas mãos a condução de sua carreira. Entretanto, esta mudança no mercado, também influencia este profissional, refletindo-se na evolução da carreira e construção de uma identidade profissional.

Considerações finais

Conforme apresentado no início deste artigo, no Brasil, segundo o CBO/2002, profissão é um conjunto de regras de acesso, sancionado por um diploma de nível superior, possibilitando o ingresso em determinados tipos de trabalho. É definida, portanto, pelo seu conhecimento e competência escolar e não por competências no exercício de sua atividade laboral. Com a aplicação deste conceito, grande parte dos(as) bailarinos(as) do país não são verdadeiramente profissionais, mesmo atuando como tal em grupos e companhias de dança. Na realidade, o termo profissão, no Brasil, é geralmente utilizado no senso comum para qualquer ocupação, sem a exigência de uma formação de nível superior, independente, portanto, se a atividade foi aprendida na escola ou no seu exercício, o que permitiria classificar a dança como profissão.

Verificamos, que com a expansão e fortalecimento das universidades, a profissão passa a ser associada ao espírito, ao intelectual, ao nobre (artes liberais) e o ofício surge associado à mão, aos braços, ao prático (artes mecânicas). Teoricamente, constatamos que profissão é, antes de tudo e principalmente, um tipo específico de trabalho especializado.

Já no universo das artes é importante mencionar, que a dedicação à atividade normalmente está agregada ao conceito de vocação, sendo este mais forte do que o conceito de trabalho ou ocupação, e sendo talvez, também, superior ao conceito de ofício e profissão. A ideia de vocação está relacionada ao sacrifício e sublimação, e, geralmente, aquele que é movido pela vocação tem uma personalidade que é colocada à prova pelas incontáveis dificuldades que se lhe apresentam pelo caminho e o pouco reconhecimento pelo seu esforço. No caso da dança, o sacrifício e a devoção fazem parte da rotina dura de treinamento e ensaio do(as) bailarino(as), além da contínua presença da dor e de possíveis lesões. O risco de lesão significa

também o risco de parar de dançar representando grande impacto em sua identidade.

As artes (artistas, sejam eles músicos, bailarinos ou atores) são consideradas uma “semiprofissão” por possuir características, tanto de ofício, quanto de profissão. Normalmente, os artistas possuem um perfil, enquanto empreendedores dedicados a carreiras *freelance* ou, enquanto trabalhadores independentes de padrões ou instituições. Geralmente, os profissionais da arte se defrontam com “paradoxo de Mozart”, ou seja, o sonho da liberdade de criação e da autonomia profissional, porém condicionado pela necessidade de encantar a audiência e convencer consumidores a comprar seus produtos. Nem todos, porém, possuem a habilidade de atuar na criação e venda e divulgação de seu produto.

A base teórica apresentada, permite afirmar, que o trabalho artístico é caracterizado pela imagem de flexibilidade e inserido em contexto de auto-emprego, *freelancing* e diversas formas atípicas de trabalho. Sendo, geralmente, uma ocupação de tempo parcial, para a qual a educação formal tem valor relativo, de retornos financeiros incertos e grandes distorções salariais, apresentando maiores níveis de sub-emprego, emprego em tempo parcial e desemprego.

Com base no levantamento apresentado é possível concluir que a universidade trouxe um efeito positivo ao mercado de trabalho para a dança em geral. Os cursos no ensino superior contribuíram para validar a dança como profissão, trouxeram um aumento de contratos estáveis, possibilidade de renda fixa e ampliação de redes de sociabilidade. Para o profissional bailarino(a), este ambiente disponibiliza qualificação acadêmica que o liberta do “corpo”, como principal suporte de trabalho e diminui a instabilidade na profissão. Isto, se o(a) bailarino(a) desistir dos palcos e optar pelo meio acadêmico. Se o(a) bailarino(a) preferir as “luzes da ribalta”, este é um ofício pouco reconhecido como profissão no Brasil e que implica muitos sacrifícios. Uma profissão que tem como ferramenta básica o próprio corpo e, por conta das restrições impostas pelo envelhecimento deste corpo, se apresenta como uma carreira bastante concorrida e curta, com recompensas materiais sem expressividade e tendo limitados os espaços que garantem estabilidade de emprego. A submissão, a persistência e a disputa parecem ser qualidades imprescindíveis para a permanência nessa profissão.

Como não há políticas públicas para as atividades de caráter continuado no campo da cultura no país, e o padrão de fomento à cultura é focado em projetos, o(a) bailarino(a), no Brasil, sobrevive “de cachê em cachê, de projeto a projeto”. Em outras palavras, o bailarino é alvo de vínculos profissionais flexíveis e temporários. As companhias de dança profissionais, que antes proporcionavam condições estáveis de trabalho no Brasil, não escaparam às novas dinâmicas do mercado.

Referências

- Abbott, A. (1988). *The system of professions*. University of Chicago Press.
- Agostini, B. R. (2010). Como as bailarinas clássicas percebem seus corpos sob a influência da cultura corporal da dança: um estudo que aborda corpo e subjetividade. Em *Anais do 3. Congresso Nordeste de Ciências do Esporte*, Universidade Federal do Ceará.
<http://congressos.cbce.org.br/index.php/conece/3conece/paper/viewFile/2236/976>.
- Angelin, P. E. (2010). Profissionalismo e profissão: teorias sociológicas e o processo de profissionalização no Brasil. *REDD – Revista Espaço de Diálogo e Desconexão*, 3(1).
- Arruda, C. L. R. (2010). Produção artística na universidade: relações de trabalho do professor-artista na UNICAMP. *Comunicações*, 17(2), 51-64.
- Bandassolli, P. F. (2009). *Significado do trabalho e carreira artística: relatório 28/2009*. FGV.
https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/13434/Pedro%20Bendassollinpp_relato%20final_p3.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Bandassolli, P. F. & Wood Jr., T. (2010). O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. *O & S*, 17(53), 259-277.
- Baruch, Y. (2004). Transforming career: from linear to multidirectional career paths – organizational and individual perspectives. *Career Development International*, 9(1), 58-73.
- Benhamou, F. (2007). *A economia da cultura*. Ateliê Editorial.
- Bourdieu, P. (2002). Le paysan et son corps. Em P. Bourdieu. *Le bal des célibataires: crise de la société paysanne en Béarn* (pp. 110-129). Éditions du Seuil.
- Brasil, Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes (2013). *Editais Procultura*.
<http://www.funarte.gov.br/editaisfunarte-procultura/>.
- Brasil, Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes (2016). *Política Nacional das Artes – relatório de atividades: março de 2015 a maio de 2016*. FUNARTE.
- Brasil, Ministério do Trabalho e Emprego (2016). *Classificação brasileira de ocupações*. <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/home.jsf>.
- Cappelli, P. (1999). *The new Del at work*. Harvard Business School Press.
- Cerqueira, A. P. C. (2015). O artista como trabalhador. *Anais do 8.º Colóquio Internacional Marx e Engels*. UNICAMP.
https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2015/.
- Dubar, C. (2005). *A socialização: construção das identidades sociais e profissionais*. Martins Fontes.
- Frederickson, J. & Rooney, J. F. (1990). How the Music Occupation Failed to Become a Profession. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21(2).

- Freidson, E. (1998). *Renascimento do profissionalismo*. EDUSP.
- Freidson, E., Chamboredon, J. C. & Menger, P. M. (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie*, 27(27-3), 431-443.
- Fundação Nacional de Artes. *Política Nacional das Artes – relatório de atividades: março de 2015 a maio de 2016* (pp. 76-78). FUNARTE.
- Ghisleni, A. P. (2010). *A contribuição da identidade no trabalho na construção da identidade profissional: uma análise de fisioterapeutas atuantes em Unidades de Terapia Intensiva*. Tese de doutorado em Sociologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Hughes, E. C. (1958). *Men and their work*. The Free Press.
- Kronemberger, G. A. (2016). Profissão e performance: um estudo de caso sobre músicos de orquestra. *Revista Música Hodie*, 16(2), 10-24.
- Mora, A. S. (2008). Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica. *Revista Question*, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, 1(17).
<http://perio.unlp.edu.ar/question>.
- Menger, P. M. (2005). *Retrato do artista enquanto trabalhador: metamorfoses do capitalismo*. Roma.
- Moreira, R. (2016). *Encontros setoriais da dança*. Ministério da Cultura.
- Nacht, A. K. (2009). *A profissão de bailarino na cidade do Rio de Janeiro: mercado de trabalho, relações profissionais, decisões de carreira e identidade profissional*. Dissertação de Mestrado em Administração, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- Neves, J. C. L. (2010). *Entre o ar e o chão: metier de bailarino na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado em Sociologia, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Neves, J. C. L. (2013). Bailarinas e bailarinos: uma etnografia da dança como profissão. *Cadernos Pagu*, (41), 201-238.
- Nussbaumer, G. & Botelho, I. (2017). Políticas culturais para as artes.
<https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/announcement/view/15>
- Parsons, T. (1939). The professions and social structure. *Social Forces*, 17(4), 457-467.
- Pereira, M. A. & Souza, J. B. L. (2014). Formação superior em dança no Brasil: panorama histórico-crítico da constituição de um campo de saber. *Inter-Ação*, 39(1), 19-38.
- Rannou, J. & Roharik, I. (2006). *Les danseurs: un métier d'engagement*. La Documentation Française.
- Rocha, T. (2010). A dança depois da universidade: e agora? Em Tomazzoni, A., Wosniak, C. & Marinho, N. (Orgs.). *Algumas perguntas sobre dança e educação* (pp. 93-103). Nova Letra.

- Rubim, A. A. C. (2013). Pensar, agir e organizar o campo da cultura. Barbalho, A. *Política cultural* (p. 2). Secretaria de Cultura da Bahia.
- Schön, D. A. (2000). *Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem*. Artmed.
- Segnini, L. (2008). Relações de gênero nas profissões artísticas: comparação Brasil-França. Costa, A. O. (Org.). *Mercado de trabalho e gênero: comparações internacionais* (pp. 337-355). Editora FGV.
- Segnini, M. P. (2006). Prazer e sofrimento no trabalho artístico. Em *Anais do 2. Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental*, Pará, Universidade Federal do Pará.
http://www.psicopatologiafundamental.org/uploads/files/ii_congresso_internacional/temas_livres/ii_con._prazer_e_sufrimento_no_trabalho_artistico_tl.pdf.
- Segnini, M. P. & Lancman, S. (2011). Sofrimento psíquico do bailarino: um olhar da psicodinâmica do trabalho. *Laboreal*, 7(1), 42-55.
- Simões, J. R. (2016). *Na pauta da lei: trabalho, organização sindical e luta por direitos entre músicos porto-alegrenses (1934-1963)*. Tese de doutorado em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Strazzacappa, M. & Morandi, C. (2006). *Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança*. Papirus.
- Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge University Press.
- Wainwright, S. P. & Turner, B. S. (2006). Just crumbling to bits? An exploration of the body, ageing, injury and career in classical ballet dancers. *Sociology*, 40(2), 237-255.
- Weber, M. (2000). *Ciência e política: duas vocações*. Cultrix.
- Wilensky, H. (1964). The professionalization of everyone? *American Journal of Sociology*, 70(2), 137-158.

Relações entre a dança e o processo de envelhecimento ativo da pessoa idosa

Patricia Chavarelli Vilela da SILVA
patychavarelli@ufu.br

Primeiras considerações

Este texto tem o objetivo de refletir sobre as inter-relações estabelecidas entre determinada prática de dança e o envelhecimento ativo, junto a Adultos 50+⁵³. As considerações apresentadas se pautam na experiência docente da autora, associada aos estudos realizados na Especialização em Gerontologia (finalizada em março de 2020) e no doutorado em Educação⁵⁴ (finalizado em fevereiro de 2024).

Desenvolvo atividades de dança para Adultos 50+ no projeto de extensão nomeado como Universidade Amiga da Pessoa Idosa (UNAI), desde o ano de 2016. O projeto é realizado na Universidade Federal de Uberlândia, no Estado de Minas Gerais, no Brasil, e promove atividades relacionadas à promoção da saúde, bem-estar, integração social, estimulação cognitiva e artística, visando contribuir para o envelhecimento ativo de indivíduos com idade acima de 50 anos. Dentre as várias atividades oferecidas se dará atenção especial, neste texto, às aulas de dança que aconteceram junto ao Grupo de Dança da UNAI, desde sua criação em 2018⁵⁵ até o primeiro semestre de 2024. Essas aulas são organizadas em encontros de duas horas, duas vezes por semana, durante oito meses do ano (março a junho; agosto a novembro). As atividades possuem duas vertentes de estudo que se retroalimentam, os estudos do movimento consciente (baseados no Método Feldenkrais® e *Bones for Life*®) e os momentos de criação e composição em dança (com práticas de coreografia estruturada e de improvisação como composição em tempo real).

⁵³ Em 2018, a Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa (CDH) aprovou, no Brasil, o Projeto de Lei (PLS 126/2016) que modifica a imagem utilizada para identificar o atendimento preferencial a idosos, para ser aplicada em até cinco anos em todo o território brasileiro. O símbolo de identificação da pessoa idosa era um ser humano em uma postura levemente curvada apoiado em uma bengala; o novo símbolo apresenta uma pessoa em pé, com uma postura reta junto da inscrição "60+". Pelo desejo de reforçar essa nova identificação, adoto no texto a expressão Adultos 50+ como um símbolo para as pessoas com idade acima de cinquenta anos.

⁵⁴ Título da tese: A pessoa idosa dançarina-criadora: relações entre processos de criação/composição em dança e processos autoeducativos. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/41414>

⁵⁵ Desde sua criação, em 2016, a UNAI oferece aulas de dança uma vez por semana a todos os participantes. Em 2018, criou-se também um Grupo de Dança com o objetivo de compor trabalhos artísticos para realizar apresentações na cidade. As duas atividades têm objetivos e propostas de estudo diferentes.

Antes de discorrer mais detidamente sobre as relações entre a dança e o envelhecimento, convém esclarecer que, no que concerne aos estudos sobre o envelhecimento, adotou-se o ponto de vista da Psicologia Desenvolvidor do ciclo de vida (paradigma *lifespan*)⁵⁶, cujo pressuposto básico é considerar o processo de envelhecimento ocorrendo ao longo de toda a vida do indivíduo, de modo integrado entre o homem e o seu meio. O ramo da ciência que estuda o processo de envelhecimento dos seres humanos elucidada que do momento da fertilização do óvulo ao instante da falência geral de todos os órgãos, os seres humanos passam por processos de desenvolvimento, maturação, envelhecimento, amadurecimento, dentre outros. Os modos como tais processos são vivenciados pelos indivíduos podem refletir no bem-estar, ou ao contrário, no mal-estar desfrutados ao longo do tempo.

Algumas correntes de investigadores (Fonseca, 2014; Czeresnia, 2007; Ávila, 2006; Damásio, 1996, 2004; dentre outros), postulam que apesar de haver comprometimentos neurofisiológicos em indivíduos longevos, esses ocorrem de modo diferenciado dependendo dos hábitos de vida, localização geográfica, relações sociais, familiares e amorosas vivenciadas por cada um. Fonseca (2014) pondera que, normalmente, o processo de envelhecimento é mal compreendido e que estes equívocos, associados a falsas ideias e crenças, se transformam em preconceitos ou estereótipos; e complementa:

[...] A diminuição de autoestima, a falta de motivação para planejar o futuro, a redução da libido e o desinteresse pela sexualidade, a diminuição de faculdades mentais, entre outras, são representações comuns na avaliação que ainda hoje se faz do envelhecimento e da velhice. Uma vez que culturalmente nos é transmitido que as nossas capacidades declinam à medida que envelhecemos, os estereótipos associados à idade são facilmente enraizados e levam com facilidade as pessoas a acreditar neles, o que poderá mesmo influenciar a longevidade. [...]. (Fonseca, 2014, pp. 27-28)

Segundo o autor, existem mudanças desenvolvimentais ao longo da vida, nas quais a juventude, a idade adulta e a velhice são fases de igual importância, sem períodos privilegiados de maturidade e marcadas, em todas as suas fases, por *progressos* (que traduzem ganhos) e *declínios* (que traduzem perdas), de modo dinâmico e não estandardizado. Ele diz que o desenvolvimento humano é inseparável do contexto no qual ocorre. Sinaliza, ainda, que há uma interação recíproca e

⁵⁶ Psicologia desenvolvimental do ciclo de vida – perspectiva *Lifespan*, criada por Paul Baltes (1939 – 2006), psicólogo alemão e teórico do campo da psicologia do desenvolvimento. Atualmente, o paradigma *lifespan* é adotado por um número crescente de pesquisadores da psicologia da infância e da adolescência (Lerner, Dowling & Roth, 2003).

dinâmica entre os organismos e o meio, de maneira que o indivíduo tem um papel ativo no seu próprio desenvolvimento. O autor aponta que é das trocas recíprocas entre indivíduo e contexto que o desenvolvimento acontece e “é a diversidade destas trocas que explica a diferenciação interindividual, ou seja, a consideração de diferenças entre os indivíduos no que respeita às respectivas trajetórias de desenvolvimento” (Fonseca, 2014, pp.14-15).

Partindo desse pensamento, procurei observar as reverberações dos estudos de dança no processo de envelhecimento ativo dos Adultos 50+ que compõem o Grupo de Dança da UNAI⁵⁷. Nessa direção, não estipulei nenhum tipo de “marco” sinalizador ou aferidor do processo de envelhecimento, tanto por compactuar com as ponderações de Fonseca de que o processo de envelhecimento ocorre por toda a vida, como para não reforçar estereótipos sobre o que seja envelhecer. Tomei como referência os apontamentos das pessoas do grupo a respeito de como se sentiam antes, durante e logo após as aulas, a respeito de suas capacidades e disponibilidades para as práticas; observando essas afirmações ao longo de diversos anos de encontros. Em nenhum momento se comparou uma pessoa com outra, a reflexão se pautou em diferentes estados e sensações de cada pessoa ao longo do tempo.

Além desse posicionamento sobre que perspectiva de envelhecimento foi adotada, ainda elucidarei dois pontos antes de apresentar as considerações sobre as construções de conhecimento vivenciadas nas aulas do Grupo de Dança da UNAI. Refiro-me aos pressupostos extraídos dos trabalhos de Moshe Feldenkrais e de sua colaboradora Ruthy Alon nos estudos do movimento consciente, assim como nos conhecimentos oriundos da improvisação como composição em tempo real.

Nas aulas do Grupo de Dança, dialoguei com as pesquisas de Feldenkrais e Alon, sem, no entanto, realizar uma aplicação *ipsis litteris* de suas lições⁵⁸ e processos⁵⁹. Minha proposta foi partir de particularidades sobre o estudo do movimento que identifiquei no trabalho de Feldenkrais e Alon, para criar propostas que pudessem ser vivenciadas nos encontros com os Adultos 50+. Dessa maneira, visei garantir que a inter-relação entre o conteúdo desses métodos e o movimento dançado fosse proposta por mim como educadora. O conteúdo proposto em uma lição de Feldenkrais, por exemplo, foi reelaborado e ganhou especificidades no estudo de dança proposto. Por este motivo, as práticas vivenciadas dizem respeito à formulação de propostas de estudo de dança guiadas por certos detalhes identificados no trabalho destes educadores. Essas propostas foram adotadas tanto no momento de investigação de movimento e atenção a si como nas práticas de improvisação.

⁵⁷ No ano de 2024 o grupo de Dança contou com 10 participantes, sendo 2 homens e 8 mulheres, com idade entre 59 e 82 anos.

⁵⁸ Feldenkrais organizou mais de mil estudos de movimentos que nomeou de “lições” e que são as referências adotadas pelos professores que trabalham com seu método.

⁵⁹ Ruthy Alon nomeia cada estudo de movimentos criado para uma aula de “processos”.

Visando elucidar a quais particularidades me associei, listo-as a seguir: o entendimento de que aprender algo requer tempo, atenção dinâmica e diferencial durante o mover; refinamento da capacidade de sentir-se enquanto se move; a compreensão sobre a boa postura (relações entre o sistema esquelético, o sistema muscular e a gravidade); a adoção da prática do *scanning*; a consideração de que a ação é o principal meio para conquistar determinados aprendizados, seja nos micro ou macro movimentos; a habilidade de perceber a relação entre a respiração e a organização tônica corporal; a percepção da relação entre as diversas partes do corpo, por exemplo: estudos de mobilização da pelve podem ajudar a trabalhar a cintura escapular; o trabalho com a repetição de movimentos por meio da curiosidade e pelo prazer do mover, evitando modelos pré-concebidos e o pensamento de melhorar algo.

Ademais da atenção à ação de mover e dançar, investigamos os processos de composição por meio da improvisação. No que diz respeito à improvisação em dança, pretendo evidenciar algumas particularidades sobre esse campo de estudo. Ressalto que pode abarcar tanto a ação de dançar realizada por uma pessoa que se move ao som de uma música, sonoridade ou vontade, quanto à ação de pessoas que adotaram a dança como profissão, campo de pesquisa, modo de viver. Assim, de maneira generalizada, dançar a partir de uma relação direta com uma música, um local, uma sensação ou um culto de adoração a determinada divindade é uma improvisação. No entanto, na área da dança, há profissionais que adotaram a improvisação como campo de estudo para a produção artística. Nos estudos desenvolvidos com o Grupo de Dança da UNAI, a improvisação é estudada como campo de composição para a cena e, em seus modos particulares de construção de conhecimento, possibilita aprendizados concernentes à investigação de movimentos, assim como ao estabelecimento de relações criativas e compositivas entre pessoas e ambiente.

A improvisadora brasileira Dudude Herrmann, em uma entrevista fornecida a Diego Pizarro, afirma que “a improvisação não é qualquer coisa, ela tem toda uma instrumentalização de aprendizado e é uma linguagem muito refinada, porque você precisa estar selecionando e escolhendo, dentro de um repertório imenso de possibilidades, aquilo que você vai fazer de fato” (Pizarro, 2022, p. 161). Herrmann complementa seu pensamento afirmando que o improvisador precisa ser desapegado de moldes e maneiras de se mover, mas, ao mesmo tempo, ter certo acervo de opções para que a composição em tempo real aconteça. Partindo dessas considerações, é possível afirmar que profissionais que trabalham com a improvisação em dança, como maneira de compor em cena, buscam adotar modos abertos e sensíveis de se relacionar com o entorno, permitindo a emergência de trabalhos artísticos. Mundim, Meyer e Weber (2013) sustentam que compor no tempo/espço real pode ser uma prática de como fazemos escolhas, de diálogo, de imaginação; um exercício de liberdade, mas também de hesitações e desafios.

Nos estudos que desenvolvo com os Adultos 50+, adoto a improvisação como modo de compor em tempo real, acreditando que a construção de conhecimento viabilizada pela percepção sensível de si e do entorno, assim como as relações estabelecidas nas improvisações, mobiliza e estimula modos de envelhecer e estar no mundo mais condizentes com o paradigma *lifespan*. Feitas essas elucidações, apresento a seguir reflexões oriundas das práticas de pesquisa realizadas junto ao Grupo de Dança da UNAI, antes, durante e após o período de realização do meu doutorado. Para tanto, organizo o processo reflexivo em dois momentos. No primeiro aponto as colaborações dos estudos de dança, pautados no movimento consciente, para o entendimento de que situações restritivas de movimento (temporárias ou permanentes) não são um impedimento à dança, assim como a descoberta de que o tônus ideal para cada ação facilita o mover e a descoberta de limites e potencialidades de cada dançarino(a). No segundo tópico, sinalizo as potências criativas oriundas das relações compositivas estabelecidas em tempo real, apresentando particularidades desse tipo de estudo, sinalizando algumas dificuldades encontradas nos encontros criativos e referendando a capacidade de aprendizado presente nas pessoas idosas.

Dança e estudo consciente do movimento

As aulas de Dança tiveram por objetivo desenvolver estudos de movimento que estimulassem a percepção do corpo em ação, desenvolvendo um tipo de atenção que levasse o praticante a perceber, no exato instante do gesto, quais eram as possibilidades de mobilidade e amplitude de movimento possíveis para aquele dia. A identificação de amplitudes e limitações tinham o intuito de estimular o indivíduo a respeitá-las e ampliá-las, a partir da consciência do mover. Nessas práticas, as pessoas puderam vivenciar o processo de envelhecimento por meio de experiências que lhes auxiliou a conquistar uma corporeidade ativa e direcionada à busca pelo equilíbrio psicofísico. Nesse sentido, as experiências possibilitaram o aprimoramento de competências cognitivas visto que os participantes foram estimulados a realizar ações atentos a cada sensação/percepção, fazendo associações com movimentos conhecidos e aventando hipóteses sobre modos particulares de executar um gesto. O estudo do movimento consciente, também colaborou para minimizar perdas de funcionalidade ou capacidade motora (redução e/ou restrição de movimentos).

Ressalta-se que a aula de movimento consciente não é direcionada a nenhum tipo de tratamento ou reabilitação de patologias e comorbidades agudas. Entretanto, durante os anos de atuação docente pode-se constatar vários depoimentos a respeito de dores e restrições que deixaram de existir durante o período de participação regular nas aulas, bem como a constatação de que um mês de afastamento das atividades foi suficiente para o retorno de alguns desconfortos físicos. Algo

importante a relatar é que o trabalho de atenção ao movimento e às organizações corporais se tornou uma prática de estar e agir nas situações de vida diária, na qual os atos de limpar um móvel, coar um café ou se manter em pé em um ônibus em movimento, passaram a ser ações vivenciadas com um novo arranjo psicomotor.

Em consonância com o exposto acima, apresento quatro das inúmeras particularidades trabalhadas nos encontros do grupo de dança, que auxiliaram a questionar e, quiçá, desconstruir diversos pré-conceitos vivenciados no processo de envelhecer. Sinalizo assim, as atividades que colaboraram com os seguintes entendimentos: a importância do mover mesmo em condições restritivas; a busca pelo tônus necessário a cada ação; a possibilidade de observar limites e potencialidades para ampliar seu repertório de movimento; a relevância de compreender que sempre é tempo para aprender maneiras sensíveis e criativas de vivenciar o próprio movimento.

Considerando-se o entendimento de mover-se mesmo em situações restritivas, sinalizo que me associei a afirmação de Moshe Feldenkrais, ao apontar que, em algumas situações de dor ou desconforto, o movimento consciente é mais eficaz que a imobilidade total, que realizar uma rotação da articulação do ombro de modo cuidadoso e sem provocar dor ou desconforto, é preferível à escolha pela imobilização do mesmo⁶⁰. A esse respeito, Alon (2000) traz um exemplo das orientações dadas por Feldenkrais: "um ombro que dói toda vez que você tenta mover o braço pode deixar de ser problemático quando você imobiliza o braço e movimentar o corpo na direção dele" (Alon, 2000, p. 71).

A reflexão emblemática sobre essa questão é vivenciar o movimento articular por meio de conexões neurais incomuns, presentes em geral, nos movimentos de vida diária. Normalmente o tronco possui maior estabilidade e os membros se movem em relação a ele, no entanto, nessa proposta de Feldenkrais, o braço se torna o eixo estável e o corpo "descobre" modos de se mover em torno dele. Nesse caso, o movimento é registrado pelo cérebro como seguro e o(s) músculo(s) que está(ão) sinalizando a dor "descansa(m)" enquanto outro(s) é(são) acionado(s) para promover a mobilidade.

Esse tipo de proposta demanda um comprometimento particular do aluno, pois a exploração do movimento só se torna segura se o agente da ação ampliar sua percepção para descobrir os padrões de ação muscular que provocam as dores e desconfortos e encontrar outras maneiras de se mover. Nessa perspectiva, o processo de avaliar e mudar os hábitos de movimento é algo pessoal, aplicável especialmente à constituição psicofísica particular daquele ou daquela que a vivencia. Cito como

⁶⁰ Não me refiro a situações de imobilização por aconselhamento médico, estas sempre são respeitadas. Refiro-me, neste contexto, ao aluno que diz: "*levantei hoje com uma dor no ombro, quando eu mexo assim (o aluno mostra o tipo de movimento) sinto uma dorzinha. Acho que não conseguirei fazer a aula direita*".

exemplo o depoimento de uma das participantes que vivenciou durante dois anos quadros recorrentes de desconforto nas costas, na região entre as escápulas. Ela chegava ao encontro com dores e era orientada a participar das proposições cuidando da região dolorida, movendo-se com atenção e cuidado. Como responsável pelos estudos, eu propunha práticas com a intenção de provocar uma equalização tônica da musculatura, considerando-se toda a organização corporal. Normalmente, logo após a aula, a participante sempre relatava o alívio da dor, a sensação de restauração da mobilidade e a sensação de uma corporeidade disponível para as demais situações de sua rotina.

Em outra ocasião, duas participantes chegaram ao encontro relatando dor em um dos ombros, ambas haviam escorregado em suas casas, enquanto limpavam-na, e informaram que não sabiam se conseguiriam fazer a aula. Como conheciam a proposição de vivenciar o movimento articular por meio de conexões neurais incomuns, ressaltai que trabalharíamos a partir das possibilidades presentes em suas constituições físicas daquele dia. Lembrei que havia uma diferença entre deixar o corpo imóvel e realizar movimentos com atenção aos sinais enviados pelo corpo (nesse caso, a dor). Apresentei proposições de estudo que permitiram às participantes descobrirem, em suas organizações corporais dinâmicas, as amplitudes de movimento possíveis para aquele dia.

Expliquei que podemos nos mover sem gerar tensões desnecessárias que podem, inclusive, agravar a situação; e convidei-as a realizar os estudos daquele dia, percebendo o que era possível ser feito e como cada investigação poderia se desenrolar. Durante o período de recuperação de ambas, sempre as instiguei a perceber quaisquer resistências físicas ou emocionais que poderiam afetar suas capacidades de mobilização. Elas foram percebendo, no processo de estudo do movimento consciente, que, apesar de algumas restrições momentâneas, podiam dançar, se espreguiçar, realizar uma variedade de ações maior do que previamente, julgavam possíveis.

Nesse sentido, além da disponibilidade para buscar maneiras de se moverem nos dias que acordam com algum desconforto físico, as pessoas participantes foram convidadas a estarem atentas às qualidades do tônus muscular que mais adotam. Feldenkrais (1994) postula que o controle voluntário dos músculos pode ser alcançado através da experiência atenta e sensível desenvolvida a médio e longo prazo. Esse controle pode ser entendido como a coordenação do movimento, como o processo de acionar tônus muscular ideal para a realização da ação. Durante o processo de aquisição de um controle motor a pessoa experimenta gradações diferentes de força e vai elaborando, por meio da experiência, o tônus ideal para cada ação. O que ocorre na maioria dos casos, é que se utiliza força excessiva ou inferior às necessidades de cada contexto. Quando isso ocorre, a pessoa normalmente aciona grupos musculares acessórios, e não necessários, para aquela ação. O autor nomina-as de contrações

parasitas. Desse modo, é importante aprender a inibir contrações indesejáveis para que os padrões de movimento gerados não se autossabotem, levando a sérias desorganizações posturais. Este autor diz que um recurso para sanar este problema é a ampliação do controle voluntário e da atenção sensível e consciente do movimento.

Em seu texto, Feldenkrais sinaliza acreditar que esse processo de equilíbrio não é somente de ordem motora, mas psicossomática. Ele afirma que a instabilidade emocional afeta diretamente a postura psicofísica do indivíduo e que qualquer desejo de mudança significativa exige modificações profundas em nossas atitudes, ações e reações. Dessa maneira, desenvolver um comportamento psicomotor maduro é assumir a responsabilidade por suas ações construindo ferramentas para lidar com suas atitudes de modo a promover saúde e bem-estar. A despeito deste processo de autopercepção e organização tônica, Alon compartilha alguns pensamentos de Feldenkrais:

Não é o movimento que proporciona o progresso, mas estar em sintonia com a dinâmica interior do movimento dentro de você. Não é o desenho do movimento visto no espaço que gera seu refinamento, mas sim a descoberta de que ele se inicia dentro, entre você e você mesmo. (Alon, 2000, p. 43)

Nesse sentido, a experiência motora sensível possibilita que novos e diferentes modos de mover sejam acrescentados aos antigos, fomentando novas conexões neurais, nas quais processos multidimensionais e multidirecionais são acessados, interferindo diretamente na (re)conquista de capacidades psicomotoras. Assim, a experiência motora sensível é aquela que não embota a percepção, tornando-a parcial e distorcida. Muitas vezes, a ânsia de realizar uma ação se desdobra em experiências superficiais e inconsistentes no âmbito psicomotor e emocional. Nos relatos dos participantes do grupo de dança pode-se perceber algumas particularidades, tais como:

O lado trabalhado, sempre parece mais leve que aquele que não foi trabalhado ainda... Às vezes a gente mexe muito com o punho e não sabe que está movendo o ombro junto, aí depois sente dor e fala: não sei o que eu fiz... Cada pedacinho do corpo da gente não está lá só pra fazer aquilo, mas também pra movimentar outra parte. É como se a gente fosse um bloco que vai se movendo e achando seu lugar. (Participante 8)

Hoje consegui perceber meu corpo. Treinando concentrar melhor. Nessa outra atividade de escolher o movimento que ia fazer eu inclinei aqui, dependerei o braço pra lateral e fui abaixando e sentindo o movimento da coluna, o

alongamento do corpo, até quase colocar a mão no chão e sentindo tudo aqui. Foi ótimo. (Participante 3)

Na hora que fui mover meu calcanhar e depois meus dedos do pé direito, senti uma conexão deles com meu ombro esquerdo. Achei isso muito interessante. Nunca pensei que moveria meus dedos e sentiria meu ombro. (Participante 5)

Quando presto atenção em determinadas partes do meu corpo, percebo coisas que ainda não havia sentido. Quando isso acontece sinto meu corpo se harmonizar e se expandir, percebendo o fluxo do movimento no corpo todo. Sinto minha respiração chegar em diferentes partes do meu corpo. (Participante 1)

Nesses comentários pode-se identificar algumas camadas de percepção, tais como compreender que pode direcionar sua atenção, seja de maneira focal ou expandida, e identificar que a estrutura física é um todo conectado que transmite ação de uma parte a outra. O praticante que aprende a mover-se com consciência sobre sua ação, descobre conexões e soluções pessoais para executar os movimentos. Eddy (2019, p. 34), argumenta que ao desenvolvermos a consciência corporal, aprendemos a utilizar “barômetros físicos/internos” para conhecer “nosso potencial de totalidade”. Essa é uma questão que foi exaustivamente trabalhada junto ao Grupo de Dança, o entendimento de que cada participante tem um potencial incrível a ser desenvolvido, mesmo tendo iniciado seus estudos de dança na idade madura. Procurou-se ressaltar que o ser humano, em qualquer etapa de sua existência, tem capacidades potenciais a serem descobertas e exploradas.

Em seus estudos e observações, Feldenkrais percebeu que a criança logo ao nascer se torna uma pesquisadora do movimento; ela ainda não detém nenhum tipo de controle sobre sua movimentação, mas não se intimida com isso e por meio de inúmeras experiências de tentativa e erro desenvolve modos inteligentes e funcionais de alcançar seus objetivos (levar algo à boca, virar de um lado para outro, mexer pernas, braços, mãos, pés, dentre outros). O autor também observou que no processo de se tornar adulto o ser humano, antes tão curioso, investigativo e atento, muitas vezes se torna alguém que se contenta em seguir ordens, que não se observa mais, que vive alheio às percepções de si e de suas necessidades funcionais de movimento. Nesses casos, o mover expressa a desarmonia e os encorajamentos construídos nas situações cotidianas.

O pesquisador acima referido, defende a ideia de que o adulto não perde sua capacidade de investigação, sua curiosidade pela vida e pelo movimento, mas apenas as coloca em segundo (ou último) plano e deixa de utilizar a sabedoria e atenção investigativa vivenciada na infância para se mover. Nessa perspectiva, a impossibilidade de fazer algumas ações da mesma maneira que fazia na infância ou

juventude, não precisa ser um problema, ou reconhecimento de incapacidade, já que pode ser um convite para descobrir novos modos de lidar com o movimento, com a pausa, com sua corporeidade, com seu entorno. Esse posicionamento frente à própria corporeidade e mobilidade são importantes para todos aqueles que vivenciam transformações significativas em sua estrutura psicossomática, durante o processo de envelhecimento.

Nas aulas do grupo, em certos momentos, alguns participantes comunicaram sentir desconforto no lugar X (joelho, ombro, costas, punho, etc) e por isso não conseguiriam fazer alguns movimentos. Nessas ocasiões, foram convidados a ficarem atentos às particularidades de suas limitações e/ou dificuldades e a experienciar modos de se mover cientes do que sentiam, expressando qualquer desconforto ou dor durante os experimentos. Após as práticas, na maioria das vezes, apontaram que se subestimaram, que acharam não serem capazes de realizar determinado movimento, mas que a ação de tentar lhes proporcionou mais mobilidade e sensação de bem-estar. Disseram que depois das práticas, conseguiram identificar a diminuição ou o desaparecimento das dores e, ainda, de como este fato lhes trouxe mais disponibilidade nas situações de vida diária.

Associado ao estudo do movimento consciente está o desenvolvimento da plasticidade comportamental, ou seja, as pessoas podem descobrir novas maneiras de explorar sua corporeidade. As mudanças vivenciadas nas diversas idades, não precisam significar descontinuidade da capacidade adaptativa; as reservas de experiência e as novas conquistas podem ser otimizadas para compensar qualquer declínio nas capacidades de processamento da informação resultantes do processo de envelhecimento. Feldenkrais acreditava que o ser humano pode modificar hábitos de movimento, bastando "interferir no código do padrão funcional e, depois, os músculos se tornarão organizados de maneira correspondente" (Alon, 2000, p. 63).

Uma das táticas que adoto em aula, para interferir no código do padrão funcional, é a mudança de contexto, a qual postula que para conseguir um lampejo de aprendizado, nosso sistema nervoso precisa se confrontar com um desafio que ainda não tenha enfrentado. Feldenkrais aponta que para modificar hábitos que desorganiza uma postura no processo de caminhar, deve-se experienciar movimentos em decúbito dorsal, pelo simples fato do ato de apoiar o corpo no chão liberar o cérebro de seu envolvimento incessante com a manutenção do equilíbrio na vertical, no campo da gravidade. A posição passiva de deitar propicia um ambiente favorável ao aprendizado de sutilezas, que favorece experiências sensíveis de modos diversos de realização de movimentos, percebendo a sincronia e envolvimento de diversos segmentos corporais em uma mesma ação.

Além da mudança de contexto, o ato de deitar-se no chão para vivenciar movimentos particulares à caminhada, possibilita que o indivíduo explore posições variadas e inéditas de um ato corriqueiro, o caminhar. Assim, a pessoa amplia sua

capacidade de perceber os detalhes da dinâmica interna que são responsáveis por seu modo de se mover, permitindo um processo de reeducação do movimento. A esse respeito Alon (2000) afirma que no laboratório de conscientização de cada indivíduo, o ato de pesquisar é, em si, o ato de se reorganizar.

Feldenkrais procurava estimular as pessoas a explorarem, de modo consciente, diversos desvios de seus padrões individuais de desempenho para que pudessem redescobrir modos de se mover mais congruente com a intenção original do movimento. Ao propor suas lições (aulas) enfatizava que toda pessoa, sob certas condições, pode direcionar seus hábitos de movimento para atitudes mais funcionais, eficientes e seguras.

[...] Seu método tem o mérito de devolver as pessoas ao seu ciclo de auto aperfeiçoamento, até mesmo se elas sofreram lesões [...] ele acompanha o trajeto original por meio do qual o organismo aprendeu, inicialmente, sua forma de sustentar. [...] O organismo reage e se corrige, desde que suas regras elementares para tomar decisões sejam respeitadas e se compreenda o tipo de aprendizagem que ocorre nos anos iniciais do processo de desenvolvimento. (Alon, 2000, p. 51)

Alon (2000) ressalta que, o processo de consciência pelo movimento permite que a pessoa acesse a inteligência de seu organismo. Ela esclarece que o corpo "pensa" por meio de estratégias, manobras, imagens, sensações e que o principal objetivo de Feldenkrais não era produzir movimentos, mas aprender o que é possível descobrir por meio deles. A autora afirma que quando indivíduos vivenciam, constantemente, experiências de movimentar-se com atenção e sensibilidade, algo profundo e intenso acontece com suas atitudes e percepções.

Nessa direção, as atividades desenvolvidas com as pessoas do Grupo de Dança também contemplaram práticas que estimularam a força e a saúde óssea experimentando uma estrutura esquelética consonante com o referencial anatômico saudável, alinhado, com distribuição de forças/pesos que promova caminhadas e deslocamentos dinâmicos, elásticos e equilibrados. Possibilitando, ainda, relações rítmicas e sensíveis que interferiram na coordenação motora geral e nos modos como cada indivíduo lidou com sua organização psicofísica, com a sonoridade, com o espaço, com as outras pessoas, com as experiências compositivas.

Além das contribuições do estudo do movimento consciente para a corporeidade, a expressividade e a ampliação do repertório de movimento dos participantes, apresento a seguir algumas colaborações oriundas das dinâmicas compositivas vivenciadas nas improvisações.

Dança e improvisação

A atitude de se colocar como criador enquanto improvisa, considerando que o processo de experimentação está acontecendo concomitantemente à composição, demanda do improvisador experimentar seu próprio caminho de descobertas no território da criação da dança. Os estudos de improvisação, com foco na composição, conquistam refinamentos notáveis quando os praticantes conseguem desenvolver relações e percepções sensíveis com outros improvisadores e com o ambiente circundante.

Mundim, Meyer e Weber (2013) destacam que “os processos de improvisação e de composição que operam na instantaneidade exigem dos performers em cena procedimentos e técnicas, bem como a construção de um viver juntos” (Mundim et al., 2013, p. 6) As autoras argumentam que o ato de se colocar no momento presente requer mais do que um tipo de “espontaneidade” ou “agir sem pensar”; constitui-se em uma prática de invenção de modos de estar no mundo. Ao nos propormos a improvisar sob esta perspectiva, predispondo-nos, desde o início, a “treinar”⁶¹ a capacidade de estar no aqui e agora, visamos compor no mesmo instante em que nos relacionamos com o entorno.

As afirmações das autoras reforçam as percepções identificadas nos estudos com o Grupo de Dança, indicando que experiências de improvisação em dança podem ser vivenciadas como uma prática de invenção de modos de ser e estar no mundo e que algumas maneiras de inventar mundos precisam ser treinadas, uma vez que não são pré-estabelecidas. Isso se deve, em parte, ao fato de que muitas pessoas foram educadas para perpetuar o mundo criado por gerações anteriores, em vez de ousarem modificar os costumes socioculturais e econômicos estabelecidos.

Durante uma composição coletiva ocorrida no instante da cena, os improvisadores lidam com situações que são colocadas em jogo por um membro do grupo e devem criar algo a partir desse ponto; esses momentos foram identificados em nossos estudos como proposta de jogo. Assim, uma proposta é apresentada por meio de uma ação e os demais improvisadores podem ou não, acolhê-la. Caso acolham, o grupo desenvolve criativamente aquela proposta, mobilizando elementos apresentados ao coletivo, que se tornam o material cênico da composição. Em alguns casos, o propositos vislumbra um desenrolar para a situação colocada em jogo, no entanto, ao entrarem em contato com a proposta, os demais improvisadores podem direcionar o processo compositivo para uma infinidade de caminhos, nem sempre correspondentes àquilo concebido, de início, pelo propositos.

Nesse tipo de composição, a tomada de decisão em um curto espaço de tempo é fundamental e deve ser cultivada por meio de estudos criativos e compositivos. Da

⁶¹ As três palavras/expressões com aspas são ressalva das autoras: espontaneidade, agir sem pensar e treinar.

mesma maneira, é importante desenvolver a habilidade de acolher os momentos que não correspondam às expectativas criadas, lidando criativamente com eles; mantendo-se abertos às situações emergentes das relações entre os improvisadores. Os estudos devem permitir que as pessoas estabeleçam relações estreitas com o momento presente, compondo a partir dessa interação. Nesse contexto, as pessoas são mobilizadas por experiências anteriores, abordando-as de maneira criativa, de modo que as relações – entre as pessoas, entre pessoas e ambiente – são o ponto de partida para criação. Esse tipo de processo compositivo demanda o desenvolvimento de saberes complexos, de habilidades cognitivas que só são estimuladas na ação de improvisar.

Feitas essas considerações, sinalizo que uma das grandes dificuldades encontradas pelos participantes do Grupo de Dança nas improvisações foi exatamente a atitude de compor a partir da relação com as outras pessoas. Nos primeiros experimentos eles dançavam juntos, mas não em relação uns com os outros; eram mobilizados por uma provocação que havia sido apresentada coletivamente, como por exemplo um Roteiro⁶² ou um *Score*⁶³. No entanto, a dança surgia da capacidade motriz para o movimento e não da relação entre os improvisadores. Por mais que apresentasse essas particularidades, alguns tinham dificuldade vivenciar a relações sensíveis de compor em conexão. Buscando um meio de evidenciar a diferença entre “dançar ao mesmo tempo” e “dançar em sintonia com” comecei a propor improvisações com três ou quatro pessoas, filmar e pedir que assistissem os vídeos. Dessa maneira, alguns tinham a possibilidade de assistir à composição enquanto ela acontecia e, aqueles que estavam dançando, poderiam assistir-se performando logo em seguida, por meio do acesso ao vídeo.

Esse tipo de procedimento auxiliou na percepção do que era dançar compondo com as outras pessoas. Alguns diziam: “Não sei explicar, mas percebo que P. está dançando sozinho. Vejo que mesmo estando ao lado de Z., não está dançando com ele” (Participante 7); “Ah, agora eu vi as duas dançando em sintonia, parecia que tinha sido coreografado” (Participante 3); “Agora eu entendi o que você falou. Eu estou me movendo sem perceber ninguém. Eu fico fazendo estes movimentos com os braços e me abaixando o tempo todo. Parece que estou tentando esconder meu rosto (risos)” (Participante 4); “Nossa, eu não sei como falar, mas agora entendi” (Participante 2). Esse processo de perceber se deu ao longo de meses de estudo e ainda continua acontecendo. A complexidade dos estudos é acolhida pelos e pelas participantes

⁶² Ao longo dos anos de estudo criamos vários roteiros de improvisação, cito um deles como exemplo: entram todos os improvisadores no espaço cênico, caminham pelo espaço e constroem uma fileira ao fundo, dançam juntos, em composição coletiva, se deslocando para frente sem desmanchar a fileira, quando chegarem na região frontal do espaço cênico, encontram uma pausa coletiva e finalizam.

⁶³ A partir do ano de 2022 o Grupo de Dança passou a ter contato com os procedimentos de composição criados pela norte-americana Lisa Nelson, os *Tuning Scores*.

como um desafio de aprendizagem, como uma oportunidade para ampliar seus conhecimentos.

Em um dos encontros, lembrei-me de algo que havia lido no livro *Arte como experiência*, de John Dewey; o autor apontava que o indivíduo vivencia situações e sensações de modo mecânico sem se atentar para a ideia que há nelas e por trás delas. Em suas palavras:

[...] Vemos sem sentir; ouvimos, mas apenas como um relato de segunda mão [...]. Tocamos, mas o contato permanece tangencial, porque não se funde com as qualidades dos sentidos que mergulham abaixo da superfície. Usamos os sentidos para despertar a paixão, mas não para servir ao interesse do discernimento, [...], mas porque cedemos a condições de vida que forçam os sentidos a se manterem como excitações superficiais. [...]. (Dewey, 2010, p. 87)

Nesse dia, li este trecho do livro para a turma e discutimos esse assunto. Fiz uma analogia com as situações de composição que estava propondo ao grupo como estudo. Expus às pessoas participantes que buscava proporcionar-lhes experimentos de construção de conhecimento nos quais “aprender” era se colocarem em conexão com as potências de aprendizado presentes em cada um. Falhei-lhes sobre os processos de educação do sensível que estávamos investigando e que era um tipo de conhecimento pouco adotado por diversas pessoas. Procurei evidenciar a relevância de perceber que a curiosidade e a capacidade de aprender não é restritiva a determinada idade ou etapa de vida, mas a todos aqueles que são capazes de buscar qualidade de/na vida. Disse que mesmo que anteriormente não tenham tido muitas oportunidades de desenvolver aquele tipo de conexão compositiva que estávamos buscando, sempre era possível aprender.

Nos estudos mencionados, as pessoas foram convidadas a experimentar, a se arriscar e a transitar entre o conhecido e o desconhecido. Procurei elaborar propostas que pudessem instigar as(os) participantes a expandirem seus conhecimentos, tanto pela observação direta do que faziam e como faziam algo, quanto na observação das ações realizadas por um colega. Essas situações colocaram cada participante diante de facilidades e dificuldades que precisaram ser observadas e analisadas, para, depois, considerá-las como material a ser adotado nos processos criativos; visto que é daquilo que já sabemos e daquilo que desejamos conhecer que podemos encontrar material estético e poético para a dança.

Ao refletir a respeito da aprendizagem desses saberes, busco associação com as considerações de Virgínia Kastrup, no livro *A invenção de si e do mundo*, que nos convida a pensar a cognição de uma maneira diferente daquela colocada como referência para muitos estudiosos. Ela argumenta que a atividade cognitiva é uma atividade inventiva, considerando que “a invenção implica uma duração, um trabalho

com restos” (Kastrup, 2007, p. 27), de maneira que o tempo seja um campo de cultivo de memórias que possam se configurar como materialidades em processos incessantes de composição e recomposição. Conforme esse ponto de vista, a memória não é algo pronto, guardada e acessada a partir de interesses e necessidades, mas sim um processo dinâmico de constituição do sujeito, que se inventa e reinventa continuamente. Nessa perspectiva, “a cognição aparece, então, como um processo dotado de uma inventividade intrínseca, processo de diferenciação em relação a si mesma, o que corresponde pela criação de múltiplos e inéditos regimes de funcionamento. Ela é, assim, seu principal invento” (Kastrup, 2007, p. 28).

Na abordagem defendida pela autora, a invenção é “a potência que a cognição tem de diferir de si mesma, de transpor seus próprios limites” (Kastrup, 2007, p. 65). Essa perspectiva é fundamental para compreender que o processo de construção de conhecimento pode ser viabilizado pela inventividade, ampliando esta característica potencial da cognição. A autora argumenta que a cognição é uma mescla de regularidade e mutabilidade, de maneira que o conteúdo da aprendizagem é respaldo para algo novo, assim como é conhecimento a ser atualizado na reflexão questionadora sobre si. Partindo das considerações da autora, estabeleci paralelos com as práticas vivenciadas nos encontros do Grupo de Dança.

Compreendi que a improvisação em dança tem por característica viabilizar atividades inventivas. Ao vivenciar as relações e conexões com o entorno, o improvisador passa a compor danças com os extratos – restos – que colhe-escolhe das ações dos demais improvisadores e dos moveres que emergem de suas memórias de movimentos. Nessa abordagem, a pessoa que improvisa procura estabelecer relações com o mundo enquanto cria, inventa e produz a si mesma; ela se coloca atenta às particularidades e às múltiplas perspectivas de mundo apresentadas por outras pessoas. Os improvisadores buscam se implicar ativamente em relações e conexões criativas, de maneira que as capacidades de autoprodução e autodistinação caminhem juntas, em processos de interação compositiva; procuram, ainda, refinar sua escuta para participar da produção de sentido do outro e, assim, compor a partir dessa escuta. Nessa perspectiva, dançar é mais do que se mover; compor em tempo real é mais do que dançar com outras pessoas em um espaço-tempo comum; improvisar é conseguir criar relações entre individualidades e meio.

Partindo dessas considerações, percebo que as atividades propostas nos encontros do Grupo de Dança, que trabalharam a percepção, a atenção e a escuta por meio das práticas somáticas e dos processos criativos e compositivos, ofereceram aos participantes experiências que combinavam capacidades anteriormente adquiridas com novas aprendizagens. O que se constituía como um saber já vivenciado servia como ponto de partida para algo ser descoberto ou criado. As pessoas foram

estimuladas a reconhecerem os conhecimentos construídos ao longo de sua experiência, a considerar os caminhos inexplorados e a buscá-los.

Assim como em alguns momentos as pessoas participantes se questionaram se possuíam repertório de movimento suficiente e/ou condições fisiológicas adequadas para dançar, com o tempo de prática foram compreendendo que as danças podem ser criadas a partir de suas possibilidades imediatas de mover e que repertórios de movimento podem ser construídos nos estudos. Puderam se certificar de que o processo de envelhecimento, em si, não inviabiliza que uma pessoa dance. Esse entendimento, que se deu na experiência, é referendado por pesquisadores da neurociência. Cosenza e Guerra (2011) explicam que a ação de aprender pode acarretar a criação de novas sinapses neuronais, assim como o aumento da complexidade das ligações em um circuito neuronal e/ou a associação de circuitos antes independentes. Essa situação de aprendizagem se aplica a pessoas de qualquer idade, com Sistema Nervoso não comprometido por patologias.

Entretanto, durante certo tempo, o senso comum e alguns profissionais da saúde acreditaram que, com o processo de envelhecimento, as pessoas fatalmente sofreriam perdas cognitivas. Essa visão está se modificando, devido às diversas pesquisas desenvolvidas nas últimas décadas, em especial as relacionadas à neuroplasticidade cerebral (Filippo et al., 2015; Haase & Lacerda, 2004; Ribeiro Sobrinho, 1995). Tais descobertas no campo da neurociência proporcionaram a compreensão de que o Sistema Nervoso pode envelhecer mantendo a capacidade de aprendizado.

Katz e Rubin (2000, p. 11) afirmam que, durante todo o processo de envelhecimento, o Sistema Nervoso preservado “possui uma capacidade extraordinária de crescer, adaptar e mudar padrões de conexões”. Os autores afirmam existirem diversas pesquisas comprobatórias de que “neurônios velhos podem desenvolver *dentrites*⁶⁴ para compensar as perdas” (Katz & Rubin, 2000, p. 11) e ressalta os estudos de Stephen Buell e Paul Coleman (1979) que descobriram que neurônios, em processo avançado de envelhecimento, localizados no hipocampo humano desenvolveram *dentrites* mais longas. Para isso, são necessários estímulos e situações repetidas. Ou seja, desde que situações sejam revisitadas por vivências constantes, a pessoa pode desenvolver novas habilidades, assim como pode refinar saberes já constituídos.

Esse assunto, relacionado a capacidade de aprender coisas novas, foi (e ainda é) algo bastante debatido no Grupo de Dança da UNAI, pois desconstruir falsos conceitos sobre o que pode a pessoa que entrou na fase da vida identificada como

⁶⁴ Katz e Rubin (2000) informam que as *dentrites* são os prolongamentos ramificados das células nervosas (neurônios) que recebem e processam as informações (através de conexões chamadas sinapses) vindas de outras células nervosas. Na literatura brasileira sobre o assunto, usa-se mais comumente a denominação: dendritos.

velhice, é algo que demanda tempo e persistência. Os estudos semanais do Grupo procuram desenvolver, juntamente com os conhecimentos específicos sobre improvisação em Dança e consciência do movimento, modos menos preconceituosos de viver o envelhecimento.

Feitas as considerações acima, sinalizo que as práticas desenvolvidas nos encontros criativos e compositivos junto ao Grupo de Dança da UNAI, associadas aos depoimentos das pessoas participantes, assim como o referencial bibliográfico acessado, permitiram afirmar que os estudos realizados possibilitaram processos de aprendizado significativos aos envolvidos.

Considerações Finais

Ressalto que as reflexões apontadas nesse texto oriundas da prática docente de dança para indivíduos com idade acima de 50 anos, procuram disseminar uma prática de estudo do movimento, no qual a pessoa que o executa participe da ação de modo comprometido com o refinamento de sua percepção, de tal maneira que aprenda a aguçar seus sentidos tanto para ser capaz de otimizar sua coordenação psicomotora e postural, como para descobrir modos mais sensíveis de se perceber e se relacionar no tempo espaço (pessoal e social). Tal aprendizado deve acontecer pelo desenvolvimento da autonomia do indivíduo para a atenção e a escuta, seja para dançar ou a para atividades de vida diária.

Dessa maneira, as ideias propostas durante as improvisações tiveram o intuito de estimular ações compositivas colaborativas, promovendo a responsabilidade e autoria mútuas. Durante esse processo, buscou-se desvincular a corporeidade de padrões estigmatizados sobre um corpo dançarino; os consensos e dissensos foram acolhidos como material de composição, demandando dos improvisadores agenciar as diferenças.

Ao buscar refletir sobre as inter-relações estabelecidas entre os estudos de dança e o envelhecimento ativo, posso afirmar que há conquistas relacionadas à saúde psicoemocional e motora das pessoas envolvidas, tanto no que diz respeito a mudança de hábitos, ao processo de (re)descoberta das potencialidades de cada um, as capacidades criativas e compositivas, como no que concerne a mudança de perspectiva sobre o processo de envelhecimento e sobre a pessoa idosa. As propostas de estudo de dança, desenvolvidas com o Grupo de idosos da UNAI, podem ser observadas ainda por uma perspectiva política, por congregarem uma diversidade de posturas em seu modo operacional de investigação, possibilitando revisões e reformulações de pensamentos e atitudes. O fato de as pessoas participantes vivenciarem processos de criação e composição em dança, fundamentados em

poéticas de agenciamento de diversidades viabilizou um exercício educativo, de perspectiva política e social.

Nesse sentido, desejando colaborar com o movimento de reflexão sobre as potencialidades do corpo maduro em cena, acredito que os estudos sobre improvisação, desenvolvidos com o Grupo de Dança da UNAI, possibilitaram a exploração de corporeidades plurais para a criação de danças, em processos de agenciamento do sentir, sem a necessidade da uniformidade de padrões anatômicos, de biotipos, de modelos de movimento. Assim, o processo compositivo se deu tanto como um meio para o aprendizado do improvisador, como para referendar um modo de descentralizar o poder na dança, de fortalecer micropoderes e de garantir autonomia ao desejo de criação.

Essa perspectiva de estudo, abre espaço para experiências de recriação das maneiras como cada um se percebe e se posiciona em relação ao grupo social e familiar ao qual está vinculada(o). Possibilita, ainda, um convite àqueles que têm contato com as pessoas participantes do Grupo de Dança para repensarem conceitos e preconceitos sobre a pessoa idosa e suas potencialidades.

Referências

- Alon, R. (2000). *Espontaneidade consciente: desenvolvendo o método Feldenkrais*. Summus.
- Ávila, L. A. (2006). Somatization or psychosomatic symptoms. *Psychosomatics*, 47(2), 163-166.
- Baltes, P. B. & Baltes, M. M. (1990). Psychological perspectives on successful aging: the model of selective optimization with compensation. In Baltes, P. B. & Baltes, M. M. (Eds.), *Successful aging: perspectives from behavioral sciences* (pp. 1-34). Cambridge University Press.
- Baltes, P. B. & Smith, J. (2004). Lifespan Psychology: from developmental contextualism to developmental biocultural co-constructivism. *Research in Human Development*, 1(3), 123-144.
- Buell, S.J. & Coleman, P. D. (1979). Dendritic Growth in the aged human brain and failure of growth in senile dementia. *Science*, 206(4420), 854-856. <https://doi.org/10.1126/science.493989>
- Czeresnia, D. (2007). Interfaces do corpo: integração da aliteridade no conceito de doença. *Revista Brasileira de Epidemiologia*, 10(1), 19-29.
- Cosenza, R. M. & Guerra, L. B. (2011). *Neurociência e educação: como o cérebro aprende*. Artmed.
- Damáσιο, A. (1996). *O erro de Descartes: Emoção, razão e o cérebro humano*. Companhia das Letras.

- Damásio, A. (2004). *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Companhia das Letras.
- Dewey, J. (2010). *Arte como experiência*. Martins.
- Eddy, M. (2019). Corporalização dinâmica: uma abordagem somática para a educação, as artes, a saúde e a interconectividade. In Cunha, C. S., Pizarro, D. & Vellozo, M. A. (Org.). *Práticas somáticas em dança: Body-mind Centering™ em criação, pesquisa e performance* (pp. 29-45). Editora IFB.
- Feldenkrais, M. (1994). *O poder da auto-transformação: a dinâmica do corpo e da mente*. (D. M. Bolanho, Tradução). Summus.
- Feldenkrais, M. (1977). *Consciência pelo movimento*. (4ª ed.). Summus.
- Filippo, T. R. M., Alfieri, F. M., Cichon, F. R., Imamura, M. & Battistella, L. R. (2015). Neuroplasticidade e recuperação funcional na reabilitação pós-acidente vascular encefálico. *Revista Acta Fisiátrica*, 22(2), 93-96, jun. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-0190.v22i2a114512>
- Fonseca, A. M. G. (2014). O processo de envelhecimento: conceitos fundamentais. In Campos, A. C. V., Berlezi, E. M. & Correa, A. H. M. . *Envelhecimento: um processo multidimensional*. Editora UNIJUÍ.
- Freire, S. A., Resende, M. C. & Rabelo, D F. (2012) Enfrentando mudanças no envelhecimento: o modelo de seleção, otimização e compensação. *Perspectivas em Psicologia*, 16(1), Jan/Jun, 190-211.
- Haase, V. G. & Lacerda, S. S. (2004). Neuroplasticidade, variação interindividual e recuperação funcional em neuropsicologia. *Temas em Psicologia da SBP*, 12(1), 28-42, jun.
- Kastrup, V. (2007). *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. (2ª ed.). Autêntica.
- Katz, L. C. & Rubin, M. (2000). *Mantenha o seu cérebro vivo: exercícios neuróbicos para ajudar a prevenir a perda de memória e aumentar a capacidade mental*. Sextante.
- Mundim, A. C., Meyer, S. & Weber, S. (2013). A Composição em Tempo Real como Estratégia Inventiva. *Revista Cena* 13(1), 01-14. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.42090>
- Neri, A. L. (2006). O legado de Paul B. Baltes à Psicologia do Desenvolvimento e do Envelhecimento. *Temas em Psicologia. Periódicos Eletrônicos em Psicologia*. 14(1), 17-34, jun.
- Pizarro, D. (2022). *Contato-Improvisação no Brasil: trajetórias, diálogos e práticas*. Athalaia Gráfica e Editora.
- Scoralick-Lempke, N. N. & Barbosa, A. J. G. (2012). Educação e envelhecimento: contribuições da perspectiva Life-Span. *Estudos em psicologia*. 29, 647-655, dez.
- Ribeiro Sobrinho, J. B. (1995). Neuroplasticidade e a recuperação da função após lesões cerebrais. *Revista Acta Fisiátrica*, 2(3), 27-30, dez. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-0190.v2i3a101980>

Gestalt Projects

Dance as Embodied Movement Research within the polyvagal theory, art-based research, and Gestalt Therapy context

Giselle RUZANY
giselleruzany@mac.com

Gestalt Projects is a collaborative performance between art and dance that uses the processes of *embodied movement research* to investigate reconciliation to process grief and loss. *Gestalt Projects* uses dance as *embodied movement research* to illustrate how the autonomic nervous system (ANS) via the *polyvagal theory*, *art-based research*, and body-centered psychotherapies, such as *Gestalt Therapy*, converge in one methodology. This *embodiment movement research* can reveal implicit wisdom and offer movement material for dance. In this context, embodiment encompasses several aspects: proprioception (awareness of movement in space), neuroception (awareness of internal sensations), embodied relational awareness (the sensations in the body in relationship with the other and the field), and the expression of one's inner sensations through the arts (*art-based research*). *Embodied movement research* as a process has been described in *art-based research* (Kossak, 2013; Leavy, 2018; McNiff, 2013), *Gestalt Therapy* (Clemmens, 2019; Frank, 2001), and dance (Katan, 2016; Hervey, 2000). After describing *embodied movement research* within the *polyvagal theory*, *art-based research*, and *Gestalt Therapy*, a piece called *connective tissue* will illustrate its use and guiding principles to create a dance for *Gestalt Projects* (link to remix (Ruzany 2024) or full performance (Davis, 2023) at reference page).

The classic ANS example is the one where a person places their hands on a hot stove and, without realizing it, takes their hand off the stove very quickly, only afterward realizing that they burned their hand and now feel the pain coming from their injury. The *polyvagal theory*, as described by Stephen Porges (2011), elevates this autonomic reaction not only as a response to physical pain but also as a response to our relational needs as social animals. Since most of our responses in relationships are not commonly thought of as an autonomic response, it is valuable to look at theories that help us understand these involuntary embodied responses to our environment and people, especially for dancers, choreographers, mindful movement practitioners, dance/movement therapists, art-based researchers, body-centered psychotherapists, and somatic practitioners alike.

Embodied art-based research is a way to do research where the body and art can access nonverbal information and contribute to the research, as it is rich in

information that cannot be accessed by qualitative and quantitative research alone (McNiff, 2013). Katan (2016) and Hervey (2000) actually used choreographers such as Ohad Naharin and Bill T Jones as examples to describe *embodied movement research* as a method to explore dance material or data for choreography. By using the arts to gather data for research, the art-making process became more transparent, as did its effect on the process of creating meaning-making narratives.

In *Gestalt Therapy*, experimentation can be seen as embodied movement research and can be present during the therapeutic session and after, when the therapist can make sense of the session through embodied or artistic inquiry. The therapeutic process does not focus on the content of what the patient says but on how the words are spoken and the movements and sensations accompanying them. Each therapeutic encounter is embedded in this relational dance of self, other, and co-created field, where what is happening non-verbally takes center stage. Like the *polyvagal theory*, the co-created field acknowledges that our organism is picking up on what happens between two individuals and the environment, even if one is not attentive to it, influencing one's thoughts and meaning-making process. Looking for an embodied availability during the session and connection at the contact boundary is part of the dance of becoming fully alive and finding health within. Using knowledge from the fields of *polyvagal theory*, *art-based research*, and *Gestalt therapy*, a dance using *embodied movement research* will illustrate this convergence of embodied wisdom through *connective tissue*.

The Polyvagal Theory in Dance

Rational readers and dancers might believe that they are in control of their actions through brain control and decision-making processes. However, 77% of vagal fibers from the autonomic nervous system (ANS) are sensory afferent fibers and are as ancient and similar to our counterpart reptiles and amphibian animals (Porges, 2011). These fibers are mostly below our diaphragm and are not myelinated (intuitively nicknamed our gut feeling), coming from the stomach and intestines, and attached to our brain dorsally from efferent fibers. Our efferent motor fibers are attached ventrally and laterally to the afferent fibers and control our larynx, pharynx, soft palate, esophagus, bronchitis, and heart (Porges, 2011). Dance techniques and somatic practices have been aware of this fact before Porges could prove it through scientific measuring technology. When engaged in embodied movement research, one may touch on memories that have been stored in the body (Levine, 2015). This phenomenon is well documented in numerous case studies written by embodied psychotherapists (Dieterich-Hartwell & Melson, 2022; Frank, 2001; Ogden, P. Minton, Pain, 2006; Porges & Dana, 2018). In a somatic practice called body-mind-centering,

we engage in movement, researching through visualization and sensation by moving from each organ and tube as a process to develop a higher sensitivity to these unconscious reactions (Cohen et al., 1993). In Gaga, another somatic dance practice created by Ohad Naharin, the dancer explores different embodied ideas using visualization and sensations to find movement that comes from an embodied exploration of the edges of bones or skin wrinkling, allowing the body to show new movement possibilities that were not thought of before (Katan, 2016).

The ANS vagal system is important in the social constructs of dance and embodied movement research. When dancers work with improvisational scores, there is this idea that the body will make a choice from a sensory place and intuitively create what needs to happen at the moment (Buckwalter, 2010). When a person is orienting in space, the person uses two independent systems, using one's dorsal fibers to move one's sensory receptors toward the stimulus and the ventral fibers to suppress one's heart rate (Porges, 2011). Once this automatic response happens, there is decision-making about engaging socially through communication (Porges, 2011). Metabolically speaking, orienting afferent fibers uses relatively little energy. However, during a fight-or-flight response, mammals exhibit a metabolic increase in energy five times higher (Porges, 2011). This is due to rapid fight or flight capacity, where rapid response is followed by the need to recharge. Nevertheless, the myelinated vagal pathways are there to support spontaneous social interactions. An example of this mechanism is the fact that facial muscles are connected with internal organs and viscera, and this neuroception can trigger a withdrawal or mobilization of one's defense strategies by reading facial expressions (like a hot stove) through their ANS (Porges, 2011). Connecting the polyvagal natural response to social needs to be part of the dance can bring a deeper community-building objective in service of dance as a healing art.

Levels of ANS sensory awareness

According to Porges (2011), there are different levels of sensory awareness and neuroception. Neuroception is what Porges calls the system that automatically and autonomously checks in if our environment and people are safe or dangerous (Porges, 2011). The first level is one's heart, stomach, and liver neuroception. The second level is an internal response to smells, touch, and so on. The third level is movement and facial expression recognition and expression. The fourth level is the negotiation of one's social interaction, where one has to coordinate all three other states, namely bodily states, emotions, and movement (Porges, 2011). Knowing these levels when conducting embodiment movement research is essential, as one can track these different levels of sensory awareness and availability for social interaction in dance.

Sensory experience includes external sensations, such as smell, sound, sight, taste, and touch, as well as internal sensations, such as pain, nausea, arousal, feelings, and so on (Porges, 2011). According to Porges, the idea is to facilitate the conditions for the autonomic nervous system to rest in a state of curiosity or be able to engage in play. After all, one's sensory experience drives our behavior and contributes to our organization of thoughts and emotions. Therefore, creating space for eye contact, face-to-face interactions, and empathic response can facilitate holding a safe space for the exploration of movement research that is based on sensory exploration and expression. This process is explored in the *Gestalt Project connective tissue*, described later.

It is important to understand that the polyvagal system is bidirectional. The dorsal motor nucleus bridges the cardiac and stomach gastric fluids. The dorsal nucleus influences digestion and respiration, while the nucleus ambiguus is involved in motion, emotion, and communication. Both connect back and forth bidirectionally. Another interesting finding is that the right brain is activated in fight and flight, being shy, being attentive, or having social problems. According to Porges (2011), the left brain might be developed from the right brain homeostasis, after which one may develop motor and language abilities (Porges, 2011). This dependency on the right brain homeostasis tracks well clinically as people in trauma response seem to have a hard time communicating verbally, reading, or writing and do better beginning with nonverbal expression. Dancers are investing time and sensory capacity to explore their ANS, as one very rarely dances while speaking; dance becomes quite a right-brain and polyvagal ANS mechanism.

The three main vagal systems in the ANS

The polyvagal theory consists of three main vagal systems that are bidirectional in their sensory and cognitive responses to the world (Porges, 2011). Before we are conscious of what our body perceives if clues of unsafety are present, our heart rate increases; we may flush, start sweating, become pale, or feel dizzy. Being playful and engaging socially comes when one feels safe and physiologically congruent with that assessment from a bottom-up body-based assessment. When the body is unable to inhibit defensive strategies when in a safe environment, and one's gut is reactive independent of one's reality, this maladaptive strategy is considered a psychopathology (Porges, 2011). There is a bidirectional influence between mind and body, where the ANS is picking up information and shifting one's perception of the world. Dancers could illustrate this by using words to create movement and then using movement to create words, and back and forth, creating a dialogue with other

dancers not only in movement but also through words as prompts (illustrated later in gestalt projects).

According to Porges (2011), the autonomic nervous system was thought of as two mechanisms that created two defense strategies, but we gained a third one that mediates the first two through the evolution of a polyvagal network of neurons for the need of social connection for survival. At first, the ANS was a binary system: the sympathetic nervous system engaged in fight and flight in case of threat or play during times of safety, and the parasympathetic nervous system engaged in rest and yield during safe times, or it would dissociate, faint or freeze in case of threat. Nevertheless, Porges believes that in our evolutionary neurobiological organism, we became dependent on the social world and adjusted our system to make social interaction as the primary objective by passing sometimes our natural response. This human need to be social as a survival imperative created the social vagal system, which could press a “break” in defensive systems of the body from going into fight or flight in favor of social connection. Therefore, the nervous system has the capacity to dampen the body’s response toward danger in favor of social communication as a path to survival.

According to Porges (2011), there are specific areas of the brain that detect and evaluate the body, face movements, and vocalization, activating certain areas of the cortex to respond accordingly; for example, if someone encounters a familiar face, the body will respond in a friendly way automatically. Interestingly, our posture and facial expressions are ready before our consciousness can make a judgment. The polyvagal system, through neuroception, decides if an internal or external threat is present. When it comes to a person, these neurons can bypass cognitive decision-making and make a decision based on their ability to read facial expressions, tone of voice, and eye contact. Some psychotherapy practitioners have been able to articulate how the *polyvagal theory* can help explain the dance of attachment between a caregiver and a child, how to treat trauma, or how to use movement, like yoga, to regulate one’s emotions into a more balanced emotional state (Porges & Dana, 2018; Riordan, 2023; Schwartz, 2024). The process of relational safety and emotional regulation is a nonverbal relational experience; therefore, it is important to research how one may access these embodied methods in research.

Art-based research in dance

The world of research has begun to accept the need to include the body and the arts, especially in expressive arts therapy and qualitative research, to further our understanding of human experience (Ellingson, 2017; Leavy, 2018; Leigh et al., 2021; McNiff, 2013). In the literature, some authors will call this process of artmaking and

inclusion of the body in research as *embodied inquiry* (Leigh et al., 2021; Snowber, 2016; Todres, 2007), while others may call this process *art-based research* or *artistic inquiry* (Leavy, 2018; Hervey, 2000; Rappaport, 2013). Qualitative researchers are beginning to recognize *embodied inquiry* as a valuable part of collecting data and a fundamental part of understanding one's experience (Ellingson, 2017; Federman et al., 2017; Leigh et al., 2021). At the same time, *art-based research* is finding its value as a methodology to investigate wisdom within the artistic process (Kossak, 2015; Leavy, 2018; McNiff, 2013; Allen, 2012 & 2013). I will use both *embodied inquiry* with the intent to create movement, and *art-based research* to explain the same *embodied movement research* process. Although the names might be used interchangeably, I intend to respect the author's choices as well as stipulate the usefulness of *embodiment movement research* in dance.

Art-Based Research (ABR) is based on the art-making process as a vehicle for meaning-making (McNiff, 2013). There are many mediums through which this art-making process can be expressed, including film, music, visual arts, and dance; nevertheless, all of these modalities will be even more holistic when the body is completely immersed in the process. This holistic attunement to one's whole body is what creates a truly embodied expression: moving in attunement to one's inner sensations or neuroception congruent to one's emotions and proprioception. In Kossak's (2013) words: "In *art-based research*, the phenomenological experience is represented through the creative act itself." (Kossak, 2013, p. 20). By engaging with a topic through an artistic medium, one can find themselves in unknown territory. The art then deepens one's embodiment and intuitive sense of self, where one can trust the body to answer questions that explain embodied experiences. This process involves a dialog within the artistic process (e.g., paintings or images) in order to find the path toward insights and understanding to emerge (Allen, 1995; Allen in MacNiff Ed., 2013). Therefore, ABR is an intuitive and non-cognitive improvisational and creative act where one follows the process without knowing what results and sometimes what questions will emerge.

In ABR, the body must be allowed to share its knowledge and to do that, one has to tune one's perception inwards, and the mind needs to be pushed to the periphery of one's space and give space to witness and absorb the nonverbal and symbolic language (Rappaport, 2008). The act of artmaking is the best medium to capture the felt sense of the body, but it may be elusive for some. In Rappaport's (2008) words, "At first, this inner bodily knowing is unformed. It requires mindful awareness with an accepting attitude for it to ascend from its inner realm" (Rappaport, 2008, p. 94). Once the body answers the questions one wants to research, Rappaport encourages the researcher to write down from the perspective of the art itself. What is the painting or the movement saying? Are there follow-up questions? What shifts in the body, what sensations emerge, and what small movements or shifts happen in the

person's posture when a subject comes to one's mind? The body is always responding automatically with its own wisdom, but one has to develop the capacity to perceive these embodied responses to engage with *art-based research* in dance.

This ability to listen to your own body is a mindful movement practice. In *embodied movement research*, the body is capable of showing the right way to move in order to let the sensation one feels be expressed and transformed. In a way, this practice is like a dance improvisation. As Sajnani (2012) wrote, "To improvise is to risk stepping into the unknown [...] The practice of improvisation embraces uncertainty" (Sajnani, 2012, p. 81). Sajnani (2012) explains that as one engages with ABR, one is also engaging with an aesthetic intelligence that guides the inquiry. This creative act in ABR is more similar to a mindful movement practice than a dance step that one can command the body to perform. In ABR, the act of creating a dance as research would be more similar to the process of authentic movement, where the body is the one dictating the dance and not a command of the mind controlling the body (Pallaro, 1999). This process can be very slow and is not meant for entertainment, where a witness holds the space for the researcher to dive into their inner questions and answers. Nevertheless, skipping performance altogether may not achieve the goal of ABR, where one wants to share the results and be able to develop mindful movement while in the social context. In Allen's words,

A critical part of our art-based research must be the physical enactment of the stories our images tell, bringing them to life before an audience, performative and emotively transmitting the truth of the images so that they enter bodies as well as minds. (Allen, 2013, p. 17)

Art-based research (ABR) is a bottom-up process in search of knowledge, but it is not the only phase of the creative act, as it needs to be also verbally explained. Dance often involves performance, where the dance researchers share their movements in a certain structure, such as choreography, structured improvisation, or improvisation prompts, followed sometimes by a discussion. In dance, that means *engaging in embodied movement research*, polishing, sculpting, and transforming them into full body embodied expressions before trying to make sense of it but still being able to step back later and understand what the dance revealed. Once we understand how to achieve this expression and performance, there is a second part of the research, which is to write about the dance or, in other words, the findings. In this second phase, the researcher must translate what was found in the nonverbal expression into a verbal narrative. It is part of ABR to bridge what comes from an intuitive and creative movement expression to a verbal description and analysis of that finding (Kossak, 2013).

Embodied Narrative

By returning to one's embodiment, one creates the prerequisite to create *art-based research*, but the task is not over. Once embodied art expression is accomplished, the researcher must return to their analytical mind to make meaning and make sense of the dance (Kossak, 2015). This second aspect of the research, where the analytical and descriptive language comes into play, is essential in sharing with an audience that is not familiar with the process of the creative act. We could say that there is a process that is intuitive and embodied, that comes from the bottom (body), and one that comes from the up top (mind), which is analytical and descriptive. That means that not only is the researcher engaging with stitching the underbelly of an internal process and then expressing it, creating an outer process through the arts, such as dance, there is another phase, which is entering a process of analysis and meaning making. This bi-directional awareness in *art-based research* is explained in *polyvagal theory* as a normal organic mechanism of the autonomic nervous system (Porges, 2011). Once we create an analysis of what happened in the lived body, it is no longer the raw experience of an embodied experience but actually an interpretation or meaning-making story. This narrative may also be shaped by one's cultural and socio-economic sense of safety. The body and mind are one self-organism, co-creating perceptions of what is possible. In ABR, one is acknowledging this embodied process and diving into the truth before it is tainted by circumstances that will shape the narrative.

Similarly, in his book *Embodied Inquiry*, "Todres states that the body is relational and "co-arising with its situation," (Todres, 2007, p. 21) where perception and implicit meaning affect one's communication and understanding. According to Todres, personal cognition requires embodied validation, as there is a lot of communication that is being informed through body language and sensory experience. Todres (2007) says, "If we come to understand in a bodily participative way, there is a sense in which our bodies know more than we do in an explicit way" (Todres, 2007, p. 11). In dance, this sensation must be externalized not only as an embodied movement but aesthetically refined to a sensible procedural logic in relationship to one's own technical limit, environment, and relational exchange. Once the dance is complete, one can start to name the result of the *embodied inquiry* by noticing the felt sense and symbolic expression seen in the dance. In dance, we use somatic and movement research to achieve this same deep understanding of embodiment (Eddy, 2017).

The body will create a dance using metaphorical and symbolic language, so it will take time to make sense of it in a verbal narrative. When we do an analysis of what the body says, we transform implicit information into an explicit and meaningful understanding of the embodiment of whatever we decide to research. Some researchers have used Laban movement analysis (or the Kestenberg movement

profile) to analyze the movements created within the research process (Kawano, 2017). Kawano used a combination of Laban movement analysis and embodied-artistic approaches in analyzing interviews while giving attention to the trustworthiness of the methodology by looking into validation with peer review. Through ABR, the body is given center stage, and the mind gets to ask the body the questions it wants to know. When the body is eventually available and attuned to explore a topic and moves into sharing implicit knowledge about a subject, there is a second layer of the ABR, which is the challenge of interpreting and analyzing it as an easy and comprehensive explicit verbal language.

A thought cannot develop without one's embodied experience informing the formation of that cognitive and meaning-making process; observing one's language from the bottom up creates a more conscious embodied narrative (Lakoff & Johnson, 1999). Even though some may dispute how much nonverbal communication matters in psychology and research, the ideals of *embodied movement research* are becoming part of theoretical frameworks that have shown great achievements in healing trauma (Porges & Dana, 2018). In Gestalt therapy and dance, this relational embodiment phenomenon is the same and described in *embodied inquiry, art-based research, and embodied movement research*, which is part of the relational therapeutic process. Let's take a moment to look at how *Gestalt Therapy* explains the phenomenon of embodied narrative and the use of embodied movement research for creativity and healing.

Gestalt Therapy

Gestalt Therapy fundamentals offer a good foundation for dance because the theoretical concept of embodied relational gestalt is present in both fields (Alvim, 2007). In the definition of embodiment, Gestalt Therapy defines it as a presence in the here and now, where the body and one's experience co-create an environment with the other and their experience (Woldt & Toman, 2005). This idea of presence is essential for dance, especially in the creative and artistic inquiry process. To engage in embodied and artistic inquiry, one must check in with their perception of self, the other, and the co-created field (Zinker, 1977). This emphasis on embodied relational perception, described earlier as the neuroception of one's polyvagal system, is a relational dance one wants to observe and understand. Observing sensations and motivations within the body, the elements the body is picking up from the other, and how the environment influences the creative act, movement, or other expressive communication are all material for exploration and experimentation in the therapeutic context (Clemmens, 2020). All these concepts of embodiment are often facilitated through experimental exercises, such as through embodied movement

research where the person senses their body in a relational context of the here-and-now, like in a dance.

Gestalt Therapy is interested in the sensations coming from the body, where content is not as important as the movement that comes with it. This movement becomes the material for embodied movement research, where one can engage within what in Gestalt Therapy one calls *the wave of experience* (Clarkson, 1989). The wave begins with bringing one's attention to a sensation; this sensation may have potential energy or, in other words, a motivation for movement. This potential energy begins to find the opportunity to enter into action. The experience of movement is created from this internal motivation with the intent to make contact with the completion of this sensation by allowing it to move into space, sharing this internal experience in relationship to the environment. This movement, when supported and completed, transforms the sensation from potential energy into a sense of satisfaction for finding contact, in which the mover can now let go and withdraw from what was present. This wave now returns to rest, not because it wants to, but because it is complete, and therefore, it dissolves into the background, and the mover no longer feels that sensation and motivation within. This wave of experience is a natural phenomenon and an organic phenomenon (Clarkson, 1989). In Gestalt Therapy, there is a dance between internal and external awareness of one's sensations, which manifests through each moment of the wave of experience in a complex dance of staying available to the here and now as one follows one's body movement and sees it as wisdom.

From a Gestalt therapy perspective, the act of relational embodiment and creativity are essential in understanding the human experience and perspective of the world. According to Zinker, the client in therapy should not be pathologized and seen as a person who needs fixing but as a beautiful whole, like a sunset, which one would take in awe and not in critical tones. The whole of the person is a beautiful miracle of finding function in the world that one can celebrate, just like seeing a beautiful tree. According to Zinker, "Gestalt therapy is really permission to be creative" (Zinker, 1977, p. 18). Zinker talks about two essential elements in therapy: one is relational, and the second one is the creative act. In the act of relational embodiment, one must let go of a top-down approach and instead enter a sense of awe in the present sensing and dancing body.

Like in dance, the path toward a creative experiment is to check for where the energy is flowing and where it is blocked and then begin unblocking and opening to what is present (Zinker, 1977). First, there is the here and now, where one can access sensory information and feel it within one's body. Second, there is space or environment that will influence and participate in the co-creation of the creative and ever-changing process. Third, there is an ownership of one's life experience, yielding to what is emerging in the present. The act of staying with one's inner experience until

the movement becomes material can move toward completion (Zinker, 1977, p. 85). The creative process may illuminate new choices in one's capacity for creative adjustments in life and, therefore, growth and healing. This perspective is almost the same as the idea of embodied movement research, where the self is not understood by language, but language is informed by one's embodied experience (Lakoff & Johnson, 1999). The dance is about meeting the limits of one's body to unblock what is keeping one from being in one's experience.

For example, Gestalt Therapy fundamentals, art-based research, and dance have found similar paths and results when moving in a relationship with cancer. Michael Franklin, an art-based researcher, worked in relationship with his cancer by sculpting with clay (in Franklin, 2013). Instead of compartmentalizing his cancer, he decided to do an ABR on his "circumstances" (in McNiff Ed., 2013, p. 87). Franklin's experience and feelings were expressed through the clay, which became the metaphor for his healing; in his words: "Contemplative investigation in ABR combines present-centered awareness practices of meditation with the art process" (Franklin, 2013, p. 88). Franklin wrote about accepting all feelings, difficult ones, as much as the pleasure of the art of being with his inner process. This methodology points to the process of finding safety in experiencing the whole, working with all feelings within through a safe process equivalent to play, even if the content is cancer. In Anna Halprin's work, influenced by her studies in Gestalt Therapy, she also found herself dancing with her cancer in a dance called "Darkness Dance." Halprin drew her body, hung the painting, and danced with a witness audience. In the dance, she screamed and had a catharsis in a healing ritual, which would be her guiding principle as she lived for over a century. She said, "There are things the body understands which can't be explained verbally" (Escoyne, 2020, p. 69). By allowing the body to speak directly in a symbolic language with cancer, the body showed them how to shift their embodied relational dance with their cancer and heal.

Gestalt Therapy's intersection with art-based research and embodied inquiry adds to one's understanding of dance improvisation and choreography as embodied movement research. Gestalt Therapy also aligns with the polyvagal theory, where the autonomic nervous system makes decisions about relational dances without conscious consent and, therefore, is based on internal sensations that can be explored through embodied movement research. By giving the process of creating dances the priority and the narrative a secondary seat, one is letting go of content. Embodied movement research can be enhanced from studying Gestalt Therapy concepts to create healing dances and experiments for dance performance. Performance is a step towards community building and social events to share the research results. In practice, one can facilitate the creation of choreography and improvisational scores that can respect the ideals of here-and-now, embodied relational availability, and embodied movement research. Through the wave of experience and unblocking

creative energy, one can dance again. Dance could use gestalt for different projects when using embodied movement research in collaboration with others, as illustrated next.

Gestalt Projects

Last year, my friend Brian Davis called me to collaborate with him on a new project he was working on. I thought I had finally retired from performing and teaching dance at the University, but this was an important call. Davis had been there for me when I needed him before on a different dance project, and so that gave me the motivation. Davis has exhibited sculptures and installations nationally and was awarded a Professional Fellowship in New Media by the Virginia Museum of Fine Arts (VMFA). He had an installation and wanted to bring dance to a piece he called *Reconciliation (Disco)*.

Figure 1. *Generation Z pushing generation X*



Notes: Photography by Jonathan Modell, with Giselle Ruzany and Zoe Warren (up to down)

The installation, called *Reconciliation (Disco)*, was in a large art gallery that contained two speakers, a disco ball, projected video, and soundscapes created from recordings made over a 20-year period. The part of the projected image blocked by the disco ball was scattered throughout the space, which left an empty hole in the middle of the video. This created a Gestalt phenomenon where the audience had to imagine the rest of the picture that was missing and fragmented through the space.

The speakers were on wheels and contained sensors that detected movement. The movement of the speakers was programmed to shift and change both the sound and video, with each speaker connected to multiple disparate streams of audio and video.

The gallery became a playground where the audience moved the speakers, creating ever-changing combinations of sound and video. If the speakers faced each other or were completely oppositional to one another, a harmonious bit of music played, the disco ball started spinning, and the video projection shrank to form a “video eclipse” using the disco ball as the moon. This relationship between speakers could symbolize how humans can come together and reconcile or cancel one another. Otherwise, a different sound came out each time one moved the speaker, showing how space affects the speaker. For us dancers, this sound score would work as the baseline for our movements in synchrony with the speakers and the images scattered through the space by the disco ball. Davis’s idea was to create a space and invite collaboration to work on the theme of reconciliation.

Figure 2. *Generation Z running and playing with lightness around Generation X*



Notes: Photography by Jonathan Modell, with Antonella Garcia, Brian Davis, Giselle Ruzany, and Zoe Warren (left to right)

When we first met, we started talking about reconciliation between generations as there was a disco ball in the gallery, which gave me nostalgia for the baby boomer’s time when disco was a thing. As Generation X, we discussed our generation’s difficulty legitimizing as artists. After over a decade of working as an adjunct faculty without a stable tenure position, we wanted to do something different for the next generation. Also, as parents, we wanted to use this piece as an opportunity to create an intergenerational flow. We invited two of my dance students who had already

graduated, Zoe Warren and Antonella Garcia. Both were my students back at George Washington University, with backgrounds in improvisation, postmodern dance, film, and stage works that involved *embodied movement research* and live performance. Together with them, we created a score of five movement prompts to engage in improvisation for five different sound scores created by Davis. The idea was to create different prompts that played with the speakers while giving a story of reconciliation between us and the two dancers, Warren and Garcia.

The piece was so fun and successful that we decided to repeat the piece on a proscenium stage. This created a problem, as no one would be able to visually translate the fact that the sound was shifting because of the manipulation and movement of the speakers, so Davis decided to shift the technology to one where the speakers had wires coming out of them to the dancers. Every time the dancers touched each other, the sound would be interrupted, and silence would remain until the skin-to-skin ended. Based on our first movement scores, we began to get together. Davis, Garcia, and I, while Warren, had moved to begin a new job. This time, Garcia and I would be the performers, while Davis would focus on the technology and the audio for the new proscenium space.

In our first meeting, though, we discovered that Garcia and I were both grieving. Her best friend had died in a car accident while overseas, and me and my family were dealing with the loss of friends who died and were taken hostage in Israel on October 7th, 2023. As someone who had studied psychology and dance/movement therapy, we decided we needed to shift our focus to deal with our emotional despair. The five prompts began to shift from being a response to only the sound scores and reconciliation between generations to one that was about recovering from grief and reconciling with loss.

We began by allowing our bodies to feel what it would be like to embody our lost ones, having joy and celebration before it all ended. This role-playing was like the empty chair work in *Gestalt Therapy*, where one would sit and play the role of the other person. In this case, we played the personality and light temperaments of our lost ones, who loved music, nature, and celebrating life. We would interrupt our embodiment of the other and come into our grieving body before going back to hold one another and make contact through a hug as we remembered the loss. We would create words from movement exploration and then use the words to create more movement sequences, improvising with the themes that arose and the wires touching the skin on our arms representing lifelines. Ideas of survivor guilt and physical pain with the loss were explored next.

Figure 3. *Mirroring*



Notes: Photography by Abby Lee, with Antonella Garcia and Giselle Ruzany

As someone with grown children Garcia's age, I felt responsible for becoming a safe base. For the second prompt, I relied on the attachment theory of psychology, where I offered support and parallel-mirrored her dance movements to connect and make her feel seen and validated. This mirroring technique is used in dance/movement therapy, where one starts to find co-regulation by seeing one's reflection on the other. This process illustrates the development of the ANS and its return to a safer social connection through play.

Following the psychological theory of a child growing into independence, we moved to a third score, where Garcia explored further and further from her safe base (me), exploring dance jumps and coming back to get support until a big fall happened as a dramatic dive into depression. Every time she returned to me, the skin-to-skin contact would interrupt the soundscape. And in silence, we could feel the importance of connection, where all the noise around us disappears.

Our fourth score was a mom (me) trying to pull a child (Garcia) out of inner despair and darkness. As the mother figure, I got increasingly entangled with the wires, once lifelines, and now of despair, pulling on the wire connected to our arms and trying to pull Garcia up from the floor. While Garcia moved slowly through the floor, many in the audience related to hopelessness when we couldn't help our loved ones when going through grief. In the dance, the score continued to find a path to take the wire off her arm so she could dance more freely and unburdened.

Figure 4. *Creating a safe base*



Notes: Photography by Abby Lee, with Giselle Ruzany and Antonella Garcia (left to right)

I continued to dance, untangled myself as well until I finally found a way to let go so, I could invisibly watch Garcia dance and take joy in seeing her thrive, finding meaning and the potential in the next generation represented by Garcia. As well as Garcia's development of trust and support from the older generation. You may see the performance, *ConnectiveTissue Full Performance*, on YouTube (Davies, 2024). For a shorter version and a remix with words of the project, please watch *Connective Tissue Remix* (Ruzany, 2024); link at reference page.

Connective tissue Analysis

This process mirrored the ideals of *art-based research* and *polyvagal theory* by understanding the natural response of the autonomic nervous system and the skin-to-skin connection as a natural conduit of connection and co-regulation of emotions. Similar to a *Gestalt Therapy* process, we let trapped emotions of anger, despair, and sadness transform through movement expression, letting the wave of experience complete within the body so we both could come back to the present moment and advocate for ourselves in our worlds.

By the time we presented our piece, Garcia had gotten a promotion in her job, and I had found the strength to teach yet another class on trauma and repair to

dance/movement therapy students MA at Antioch University. The dance seemed to have helped us move forward confidently in the name of the ones who could not, connecting in a different way to who we longed to be with. Through our skin-to-skin contact, we found that we were connecting through our flesh and tissue. Our *connective tissue* healing the obstacles created by grief.

Brian Davis created the space for us to work through our grief and reconcile with our losses and the obstacles in our present life. By providing the need to be skin-to-skin, Davis was working through our nervous system without necessarily consciously knowing he was making the circumstances for healing by forcing social contact to shift our autonomic responses to social disruptions. As *art-based research* allows, we make sense of what happened after the piece is done and can be analyzed. Together, we describe both pieces as *Gestalt projects*, where the *Gestalt Theory* informed our creative process. We worked improvisationally in the here-and-now in relationship to each other, our loved ones, and the environmental field. The dance experimented with the self and the other within the co-created field. We explored contact boundaries and the wave of experience as we created the piece and performed. After the piece was done, a description was co-created and collaboratively crafted between the three of us:

Connective tissue traces a (generational) (spatial) relationship in which the act of touching physically interrupts the sonic atmosphere, which holds the soundscape in the process of the two figures. Tethered to the apparatus, the dancers moved and explored themes of loss and connection. (Description by Davis, Garcia & Ruzany)

As a secondary phase of the process, we named the title and the description of the piece. Following the *art-based research* model, artmaking comes first, and making sense of it comes second. The explanation came only after we troubleshooted the equipment, space, and people, revisiting the work later to make sense of what the body intuitively did. *Connective tissue* illustrates a dance as *embodied movement research* within the context of the *polyvagal theory*, *art-based research*, and *Gestalt Therapy*. Creating a narrative as an analysis of what the autonomic nervous system is wisely creating to help us thrive and find play and rest again after loss and trauma. As we look at the piece now, it illustrates well how *embodied movement research* aided the dance, resulting in healing and a return to a more balanced emotional regulation of our losses through our *connective tissue* dance.

Conclusion

Embodied movement research explores movement as an expression of one's internal sensations that we can gather from our neuroception, proprioception, embodied relational awareness, and capacity to engage in *art-based research* in dance. This capacity to develop a perception of what is happening within, in one's body moving through space, in response to others and their environment, and one's skill in creating a nonverbal expression from these sensations helps us make meaning of our experience. This process is seen in many fields of study, including philosophy, psychology, somatics, expressive arts therapy, and *embodied movement research* in dance.

The *polyvagal theory* helped us make sense of our automatic embodied response to others as a new biological and neurological adaptation as we became social animals and dancers. "The mammalian nervous system did not develop solely to survive in dangerous and life-threatening contexts but also to promote social interactions and social bonds in a safe environment" (Porges, 2011, p. 121). There are two motor branches in the *polyvagal theory*, which have branches on the sensory-motor pathways with one's brain structures and visceral organs; these mechanisms of the ANS regulate social communication, mobilization, or immobilization (Porges, 2011). The *polyvagal theory* validates *embodied movement research* present in *art-based research* and *Gestalt Therapy* as processes that help us understand our ANS. By looking at *embodied movement research* in dance, we are looking into integrating many levels of awareness, including proprioception, neuroception, and the dance between the external and internal stimuli responding to our social world.

In *Gestalt Projects, connective tissue* illustrated how *embodied movement research* could be used to create a healing dance. Dancing about grief and loss in this project and the steps towards returning to safety are all in congruence with the *polyvagal theory*, *art-based research*, and *Gestalt Therapy* theoretical frameworks. In a time where dance is trying to figure out its value beyond entertainment and competition, social dance, and comedy, this article adds another layer of possibility, where research, healing, and embodied safety may be developed as a mindful practice, where one works on emotional co-regulation and vagal tone in a collaborative environment.

So, the question returns to what one needs to feel safe and dance, and this may be a more autonomic nervous system response to sound and visual cues than one may have thought at first. Grief and loss may not be experiences we can avoid, but healing is something we can create the conditions to do. By first dancing what is, then what one wishes it was, one may be able to find within one's body what is missing and what is needed to create a sense of tranquility, belonging, and trust in order to move forward towards joy. Through *embodied movement research*, we might find what we

need in order to create safe spaces and, once again, return to the possibility of dancing and celebrating one's sense of belonging, friendship, and community.

References

- Allen, P. (2013). Art as inquiry: Towards a research method that holds soul truth. In S. McNiff (Ed.). *Art as research: Opportunities and challenges* (pp. 11-18). Intellect.
- Allen, P. B. (1995). *Art is a way of knowing: A guide to self-knowledge and spiritual fulfillment through creativity*. Shambhala Publications.
- Alvim, M. B. (2007). Experiência est.ética e corporeidade: Fragmentos de um diálogo entre Gestalt terapia, arte e fenomenologia [Aesthetics and embodied experience: Fragments of a dialogue between Gestalt therapy, art, and phenomenology]. *Estudos e Pesquisas em Psicologia [Studies and research in Psychology]*, 7(1), 138–146.
- Buckwalter, M. (2010). *Composing while Dancing, An Improviser's Companion*. The University Press.
- Cohen, B. B., Nelson, L. & Smith, N. S. (1993). *Sensing, feeling, and action: The experiential anatomy of body-mind centering*. Contact Editions.
- Clarkson, P. (1989). *Gestalt counseling in action*. Sage.
- Clemmens, M. (2019). *Embodied relational Gestalt: Theories and applications*. Taylor & Francis.
- Davies, B. (2024, september 10). *Connective Tissue Full Performance* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=gUy58yC_kgl
- Dieterich-Hartwell, R. & Melsom, A. M. (Eds.). (2022). *Dance/movement therapy for trauma survivors: theoretical, clinical, and cultural perspectives*. Routledge.
- Escoyne, C. (2020). Postmodern Matriarch. *Dance Magazine from the Vault*. <https://www.dancemagazine.com/happy-100th-birthday-anna-halprin/#gsc.tab=0>
- Eddy, M. (2017). *Mindful movement: The evolution of the somatic arts and conscious action*. Intellect.
- Ellingson, L. L. (2017). *Embodiment in qualitative research*. Routledge.
- Federman, D. J., Band-Winterstein, T. & Sterenfeld, G. Z. (2016). The body as narrator: Body movement memory and the life stories of holocaust survivors. *Journal of Loss & Trauma*, 21(1), 16–29. <https://doi.org/10.1080/15325024.2015.1024559>
- Frank, R. (2001). *Body of Awareness: A somatic and developmental approach to psychotherapy*. Gestalt Press.
- Franklin, M. A. (2013) Know thyself: Awakening self-referential awareness through art-based research. In S. McNiff (Ed.), *Art as research: Opportunities and challenges* (pp. 77-84). Intellect.

- Johnson, D. H. (Ed.). (1995). *Bone, Breath, and Gesture: Practices of Embodiment Volume 1 (Vol. 51)*. North Atlantic Books.
- Katan-Schmid, E. (2016). *Embodied philosophy in dance: Gaga and Ohad Naharin's movement research*. Springer.
- Kawano, T. (2017). Developing a dance movement therapy approach to qualitatively analyzing interview data. *The Arts in Psychotherapy*, 56, 61-73.
- Kossak, M. (2015). *Attunement in expressive arts therapy: Toward an understanding of embodied empathy*. Charles C Thomas.
- Kossak, M. (2013). Art-based research: It is what we do! In S. McNiff (Ed.). *Art as research: Opportunities and challenges* (pp. 19-28). Intellect.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind & its challenge to Western thought*. Basic Books.
- Leavy, P. (2018). *Handbook of arts-based research*. Guilford Publications.
- Leigh, J. Crow, G. & Brown, N. (2021). *Embodied inquiry: Research methods*. Bloomsbury.
- Levine, P. A. (2015). *Trauma and memory: Brain and body in a search for the living past: A practical guide for understanding and working with traumatic memory*. North Atlantic Books.
- McNiff, S. (2013a). *Art as research: Opportunities and challenges*. Intellect.
- McNiff, S. (2013b). Special Issue: Opportunities and challenges in art-based research. *Journal of Applied Arts & Health*, 4(1), 5-124.
- Hervey, L. W. (2000). *Artistic inquiry in dance/movement therapy: Creative research alternatives*. Charles C Thomas Publisher.
- Kawano, T. (2017). Developing a dance movement therapy approach to qualitatively analyzing interview data. *The Arts in Psychotherapy*, 56, 61-73.
- Ogden, P., Minton, K. & Pain, C. (2006). *Trauma and the body: A sensorimotor approach to psychotherapy*. W.W. Norton & Company.
- Pallaro, P. (1999). *Authentic movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Jessica Kingsley Publishers.
- Porges, S. W. (2011). *The polyvagal theory: Neurophysiological foundations of emotions, attachment, communication, and self-regulation (Norton series on interpersonal neurobiology)*. WW Norton & Company.
- Porges, S. W. & Dana, D. (2018). *Clinical applications of the polyvagal theory: The emergence of polyvagal-informed therapies (Norton series on interpersonal neurobiology)*. WW Norton & Company.
- Rappaport, L. (2008). *Focusing-oriented art therapy: Accessing the body's wisdom and creative intelligence*. Jessica Kingsley Publishers.
- Rappaport, L. (2013). Trusting the felt sense in art-based research. In S. McNiff (Ed.), *Art as research: Opportunities and challenges* (pp. 201-208). Intellect.

- Riordan, J. P. (2023). Attachment Traumatology: Interpersonal neurosynchronistic phylogenesis. *Journal of Applied Neurosciences*, 2(1), 10.
- Ruzany, G. (2024, November 10). Connective Tissue Remix [Video]. YouTube. <https://youtu.be/FCCNggZwPhY?si=Ibz84AbiDpXiSRKK>
- Schwartz, A. (2024). *Applied Polyvagal Theory in Yoga: Therapeutic Practices for Emotional Health*. Norton Professional Books.
- Snowber, C. (2016). *Embodied inquiry: Writing, living, and being through the body*. Springer.
- Sajjani, N. (2013). Improvisation and art-based research. In S. McNiff (Ed.), *Art as research: Opportunities and challenges* (pp. 77-84). Intellect.
- Todres, L. (2007). *Embodied inquiry: Phenomenological touchstones for research, psychotherapy, and spirituality*. Springer.
- Woldt, A. L. & Toman, S. M. (Eds.). (2005). *Gestalt therapy: History, theory, and practice*. Sage.
- Zinker, J. (1977). *The creative process in Gestalt therapy*. Random House (Vintage).

3.

A Dança Relacional: Falar de Dança ou das Dinâmicas Cinéticas e Afetivas de um Corpo em Movimento?

Isabel FIGUEIRA

isabel.rodriguesfigueira@gmail.com

Emotion move us and in moving us are quintessentially linked to kinetic/tactile-kinesthetic bodies.
(Sheets-Johnstone, 1999b, p. 274)

O que entender por Dança

Este trabalho pretende ser uma reflexão multidisciplinar sobre a experiência do movimento, tentando dilatar o conceito de dança, aqui entendida não apenas como competência técnica e expressão artística, mas como um modo de habitar um corpo, de estar no mundo e de estabelecer relações. Propõe-se uma ideia mais lata de dança - não como disciplina que se ensina, mas prática que se experiencia, não como matéria curricular, mas como a vivência, explicitamente atenta, de um saber cinético e relacional. Será então possível pensar “a dança”, não como aquilo que se executa para outros observarem, mas aquilo que é movimento partilhado? Será então possível entender a dança, não enquanto espetáculo e execução para uns poucos, mas como experiência partilhada de corpos em interação, afetando e sendo afetados? Poderemos pensar uma dança que acontece de encontros e diálogos marcados pela constante fluidez de fenômenos, resultantes de experiências de intersubjetividade e de intercorporalidade?

A autora deste texto fez formação em *Dance Movement Therapy* nos finais dos anos 90 no então *Laban Centre for Movement and Dance*, hoje conhecido como *Trinity Colledge*. Nessa época conviviam, lado a lado, o mestrado de Dança e o mestrado de *Dança Movimento Terapia*⁶⁵, pelo que era claro que havia lugar para estas várias perspetivas: a da dança performativa e a dança enquanto comunicação interpessoal emocional. Tudo é dança, nesta última perspetiva e o próprio estudo do sistema

⁶⁵ Quando o Laban Centre teve um edifício construído de raiz e passou a chamar-se Trinity Colledge, reassumiu a sua vocação para o ensino exclusivo da dança, pelo que o mestrado de *Dance Movement Therapy*, por ser da área clínica, foi integrado no Goldsmiths College, adotando o nome de *Dance Movement Psychotherapy*.

Rudolf von Laban (1987-1958) fundamenta essa concepção do movimento expressivo, como sendo algo bem mais amplo e completo que uma dança em sentido restrito. Era a essência da dança, que Laban, com a sua pesquisa sobre dinâmicas do movimento, tentava entender e resgatar, vendo-a presente não apenas nos espetáculos de dança, mas também em gestos e interações do cotidiano.

Se tais gestos e interações, uma vez depurados, se cristalizam, por vezes, num espetáculo de dança, não é lá que estão nem é lá que terminam. Pelo contrário, do palco remetem-nos para a vida de todos os dias, de onde surgiram e para onde regressam, nos corpos de cada um de nós, sejam os que dançam ou os que observam, como hoje sabemos pela evidência dos neurónios espelhos, que nos comprovam que no corpo do observador se ativam os mesmos circuitos neuronais correspondentes aos gestos que vê outros fazerem. Ou seja, ver alguém dançar é já uma dança interna, isto é, quem observa tem, de algum modo, uma experiência de ser movido e, por vezes, de ser co-movido.

Mover-se parece ser, então, um modo particular de deslocar/expor emoções, dar-lhes relevo, trazê-las à superfície, tornando-as mais ou menos evidentes, mais ou menos implícitas, para si e para os outros. Não observamos o movimento de alguém de modo absolutamente quieto, nada é estático, como veremos no pensamento de Maxine Sheets-Johnstone, tudo é fluido e tudo circula. Essa fluidez perpassa tanto o corpo de quem dança como o corpo de quem está, aparentemente, do “lado de fora” da dança observada e que, afinal, também é participante dessa mesma dança, uma ideia que a descoberta dos neurónios espelhos veio fundamentar⁶⁶. Sabe-se, hoje, que um observador vivencia alterações nas áreas do seu cérebro correspondentes ao movimento que uma outra pessoa está a fazer. Mais... que apenas através da observação regular, prolongada no tempo, de alguém a exercitar-se, é possível aumentar a tonicidade de um observador, como se ele também se tivesse exercitado. Os neurónios espelhos explicam um certo tipo de *influência interpessoal somática*, um processo que hoje se entende por *intersubjetividade somática*, que é, também, uma *interafetividade*, ou seja, os afetos que eu percebo manifestos no corpo do outro impactam o meu próprio corpo a nível neurológico e afetivo. Este processo de espelhamento é o processo que me permite ressoar emocionalmente com outros, a base da empatia e de um saber relacional.

Se deixarmos cair essa cortina conceptual, entre quem dança e quem observa, que anos de tradição nos fez acreditar que existe, então a dança está tanto de um lado como do outro, *está a acontecer entre* dançarino e público, não é uma coisa fechada e de contornos definidos, é outra coisa para lá de uma execução em palco por alguém treinado, colocado nem cena, em lugar de destaque, lugar que é, por isso, lugar de

⁶⁶ Descobertos em 1996 por Rizzolatti, os neurónios espelhos tem sido a base de vários estudos posteriores que procuram entender fenómenos de empatia e ressonância afetiva (cf. Ferrari & Gallese, 2007).

exclusão, definindo um aqui e um aí, e reconhecendo o direito à dança apenas a um dos lados. Se percebermos que os gestos e movimentos atravessam essa cortina conceptual e chegam ao espetador com matéria sensorial, imagética e afetiva, percebe-se - não é um espetáculo que se repete mecanicamente, mas é um *acontecimento*, é algo mais para lá da execução em palco, é algo que *acontece entre* as pessoas, todas elas movendo-se e sendo movidas, apenas de modo diferente, mas todas afetadas, ou seja, vivenciando afetos que emergem do corpo e ressoam corporalmente.

Há, tradicionalmente, modos distintos de encarar a dança, que podemos conceber como “chaves” conceptuais, baseadas na tradição aristotélica sobre o pensamento artístico i) a dança enquanto *tékhne*⁶⁷ e ii) a dança enquanto *poiesis*⁶⁸. Utilizemos estes conceitos gregos, que nos podem ajudar a diferenciar entre níveis de apreciação do corpo em movimento. Teremos então a perspetiva do domínio físico e do rigor da execução motórica, um saber produzir algo – a *tékhne*. Trata-se um saber fazer, um domínio técnico no sentido de se ser capaz de deixar aparecer algo, a dança, neste caso. Há outro entendimento de dança, que coexiste com o anterior, mas coloca a tónica na expressividade desse saber fazer, na arte do movimento que enriquece a dança com imagens, sensações, emoções que atingem o espetador, mesmo quando a execução não é tecnicamente perfeita – a *poiesis*, a arte de um fazer estético. Quem dança debate-se com estas duas facetas do seu movimento: ou apurar o rigor a nível da fiscalidade, dominando o gesto ou postura desejado e/ou colocar nesse mesmo movimento algo de seu, fruto do seu imaginário, do seu mundo pessoal, da sua afetividade.

Numa dança, seja ela mais *tékhne* seja ela mais *poiesis*, mesmo quando se dança sozinho, o(s) outro(s) está(ão) sempre implícito(s), pois a dança não existe como existe uma pedra (e ela é também átomos em movimento): a dança é *um acontecer* ligado a determinada circunstância. Acontece e é moldada não apenas pela qualidade da execução, mas também pelo contexto, pelo espaço em volta, o olhar e interesse do público, as qualidades indefiníveis de um lugar e um momento específico, ou seja, de

⁶⁷ A palavra tem vários níveis de sentido, de que escolho destacar dois: a) “Esta palavra *tekhne* nomeia uma forma de saber. Ela não significa o trabalho e a fabricação [...] ter em vista desde o início o que está em jogo na produção de uma imagem e de uma obra. A obra pode ser também uma obra de ciência ou de filosofia, de poesia ou de eloquência. Arte é *tékhne*, mas não técnica. O artista é *tekhnes*, mas não somente técnico ou artesão” (Heidegger, 1967); b) “produzir, em grego, é *tikto*. A raiz desse verbo é comum à palavra *tékhne*. *Tékhne* não significa, para os gregos, nem arte nem artesanato, mas um deixar-aparecer-algo como isso ou aquilo, no âmbito do que já está em vigor. Os gregos pensam o *tékhne*, o produzir, a partir do deixar aparecer” (Heidegger, 2001).

⁶⁸ Encontramos hoje vários sentidos da palavra grega *poiesis*, de que destaco este – “*Poiesis* é um substantivo que se forma do verbo grego *poien*. Este assinala no grego a ação de fazer diversificada, mas sobretudo a essência do agir, daí estar ligada à *poiesis*, no sentido que hoje consideramos criação. Esta pressupõe um fazer surgir, um figurar algo a partir do nada, ou, no pensamento mítico, a partir da terra e mais tarde a partir da *physis* [natureza]. *Poiesis* é, pois todo o agir criativo ou essencial.” (Castro, s.d., ensaio não publicado).

um momento relacional. A dança, nesta perspectiva, pode ser entendida como um fenômeno, no sentido da filosofia fenomenológica. Como fenômeno, não apenas técnica, não apenas espetáculo, ela é também um acontecimento único e irrepetível entre sujeitos, pois todos participam e determinam esse acontecer. A dança interliga o sujeito ao seu mundo e aos outros. A dança é um fenômeno relacional e este é o terceiro conceito de dança que trago para a nossa conversa – temos o conceito de dança enquanto *tékhne*, enquanto *poíesis* e, agora, enquanto *fenômeno afetivo e relacional*. Há lugar para tudo isto, pois é apenas uma questão de perspectiva. Podemos abordar a dança do ponto de vista da *tékhne* - do professor, que tem de ensinar e de ser exigente em termos técnicos, que corrige e insiste na necessidade de treino, disciplina, repetição exaustiva -, mas há também lugar para o professor de expressão criativa, de dança enquanto improvisação lúdica e descoberta, que trabalhe o lado *poíesis/poético* do movimento. Naturalmente, claro, as duas coisas coincidem também, quer em quem ensina, coreografa ou dança. E há ainda a perspectiva da dança que move e co-move, que afeta e interliga os corpos que dançam e os corpos que são afetados e “movidados” por essa dança, numa experiência única no tempo específico do acontecer da dança, uma vivência somático-sócio-emocional, interpessoal, entre subjetividades que se influenciam mutuamente, portanto uma *dança relacional, intersubjetiva*.

Pode acontecer que, por falta de uma formação adequada, por falha nas ofertas formativas, se envie para a escola de ensino básico ou mesmo para jardins de infância - onde a dimensão afetiva e relacional do movimento seria mais importante -, professores que seguiram um ensino de dança formal e têm dificuldade em ajustar-se a níveis etários em que a dança não pode ser *tékhne*; se for só isso, muito fica por desenvolver em termos de exploração do potencial de movimento de cada um. Seja nas danças ensinadas em contexto escolar, seja nas danças para a comunidade, seria desejável que os respetivos técnicos/formadores tivessem uma formação que combinasse conhecimentos de desenvolvimento da psicologia infantil, de técnicas de improvisação, de sistemas de análise de movimento, o que lhes daria as bases para um trabalho coerente e consistente, que efetivamente desenvolvesse, em cada um, a ideia de que a dança, afinal, está em todos nós enquanto linguagem e modo de comunicação com o mundo e os outros. Pode também acontecer que se caia no extremo, na ideia de que, se todos já sabem dançar, então é só deixar as crianças moverem-se como quiserem. Perde-se assim, nesses anos iniciais, ou no trabalho com grupos comunitários, a oportunidade de construir a consciência e a experimentação progressiva de uma linguagem comunicacional, a linguagem cinética.

Como em todas as linguagens, a linguagem cinética, não verbal, tem também uma certa gramática, cujos princípios básicos seria fundamental os educadores ou professores de dança nas escolas conhecerem. Fornecer oportunidades para as

nossas crianças experienciarem ludicamente essa *comunicação interpessoal não verbal* - que pode, por vezes, ganhar o aspeto de uma *dança*, ainda que seja mais do que isso -, seria um modo de lhes fornecermos instrumentos que lhe seriam úteis, seja para uma melhor capacidade de relacionamento com os outros, seja para um melhor entendimento do seu corpo e das suas emoções. O professor de dança deveria ter boas bases pedagógicas, alicerçadas em áreas fundamentais como: i) a psicologia do movimento, onde atualmente estão a surgir novidades por influência da neurologia, nomeadamente das neurociências afetivas; ii) um sistema de análise de movimento e, por fim, iii) uma boa formação humanista, bem assente na história na arte e da literatura, de modo a mobilizar referências que alimentem a imagética infantil e enriqueçam o mundo interno de cada um, cujas imagens e metáforas ajudam a transformar a dança, marcadamente *tékhne*, em dança com mais traços de *poíesis*.

Há outros modos de pensar a dança e insistimos naquilo que consideramos ser a *dança relacional*, que não é, certamente uma dança técnica nem uma dança espetáculo, mas uma dança que surge da consciência e da vivência de trocas interpessoais, cada vez mais necessária numa época em que as oportunidades de encontros criativos e genuínos com outros são mais escassas, sobretudo na infância, na terceira idade ou em contextos de maior isolamento social.

Corpos em movimento – sujeitos em relação

Na articulação da fenomenologia com as neurociências afetivas é possível pensar dança e o movimento enquanto *fenómeno cinético, expressivo e relacional*. Esta não é, de todo, a dança que emerge dos estúdios, do palco ou das salas de espetáculo. Este é um conceito mais alargado e, para evitar desentendimentos, sugerimos que falemos antes em *expressão cinético-afetiva*, ou de *dança e movimento relacional*. Estamos aqui no cerne de uma questão com que me tenho deparado - há na sociedade, em geral, a ideia de dança enquanto aquilo que é esteticamente agradável, que implica treino, e é, por isso, domínio restrito de uns poucos, por requerer um controle rigoroso do corpo, sobretudo de corpos bonitos e saudáveis. Paire no imaginário social, ainda, a figura daquele que dança - a/o dançarino, bailarino/a -, com sendo um ser excepcional, com uma "aura" de brilhantismo que suscita admiração, fascínio, inacessibilidade. E com isso se perde a ideia de que a dança é de todos, a noção de que todos os corpos podem e devem dançar, que isso não é coisa elitista, exclusiva, que dependa de treino ou técnica seletiva. A autora é psicoterapeuta por dança-movimento, não trabalho com a dança no sentido mais consensualmente usado, trabalho antes com a *comunicação interpessoal, enquadrada numa prática psicoterapêutica verbal e não verbal, intersubjetiva, expressiva e rítmica*, que pode ou não parecer uma dança. Tudo depende do que entendemos por dança.

Trabalhando com um grupo de anoréticas internadas, todas sentadas em grupo, algumas ligadas a um aparelho de soro, que arrastavam consigo, muitas recusando-se mesmo a falar, zangadas por estarem ali. Todas paradas, algumas demasiado fracas, com níveis de potássio baixo, o que tornava contraindicado demasiado esforço físico, muitas vezes todas em silêncio e, no entanto, através de uma filigrana de afetos delicados, de um entrançar de implícitos e de subentendidos, de olhar em olhar, de palavra em palavra, entre uma queixa e uma acusação - "estou aqui obrigada, mandaram-me para aqui" ou um anseio, "eu queria era ser pássaro para sair daqui" -, começávamos um processo em que uma comunicação mais real e mais profunda era possível. Por vezes, em vez de uma palavra surgia um gesto. Por exemplo, uma mão erguia-se devagarinho e desenhava um voo de asas, enquanto dava timidamente voz a esse desejo de fuga, que não era apenas em geral, mas à vida, à família, à angústia do primeiro ano na faculdade. Esta era uma sessão de terapia por dança-movimento, não era dança, como o não era aquela sessão com doentes do Hospital de Dia do Hospital Miguel Bombarda em que, a determinado momento, as almofadas em que todos estavam sentados começaram a servir de projéteis atirados contra a parede, primeiro a medo, mas depois com mais intensidade e zanga, assumindo a raiva acumulada contra figuras significativas.

Esperamos que esteja claro que a Terapia por Dança Movimento ou a Psicoterapia por Dança/Movimento, como agora preferimos chamar, tal como a praticamos, não se centra na dança, mas num processo relacional psicoterapêutico. Implica um rigoroso treino, baseado, entre várias outras coisas em: i) complexos conhecimentos de psicologia e psicanálise com um bom conhecimento de; ii) psicopatologia, de; iii) análise de movimento; e iv) de expressão multimodal, ou seja, interdisciplinar, assenta no próprio processo de terapia pessoal do psicoterapeuta e num bom entendimento de processos e dinâmicas de grupo. Insistimos nisso porque sabemos que ao lermos-se os exemplos dados é fácil pensar-se "qualquer pessoa pode fazer isso", o que é muito enganador.

Este tipo de processo terapêutico acontece exatamente na particularidade de uma comunicação verbal e não verbal, delicada e fugaz, que só é possível num contexto contentor, por alguém muito preparado nesta articulação entre verbal e não verbal, bem preparado teoricamente, mas também através da sua própria terapia pessoal, para lidar com processos inconscientes tais como transferências e contratransferências, de ataques, resistências e regressões. E, naturalmente, bem supervisionado por um especialista ao longo do processo. Insistimos nisso, porque sabemos que há, por vezes, a tentação de atribuir grupos de expressão não verbal a pessoas sem preparação clínica e temos visto coisas que não apenas não ajudam, como traumatizam ou, no mínimo, confundem os pacientes. Esperamos ter deixado claro que a dança e a psicoterapia por movimento são coisas distintas: a primeira pode ser compreendida na área da educação, das artes e da cultura, mas só a última

é da área clínica, com uma formação específica e distinta⁶⁹. No entanto, alguma coisa se pode aproveitar para pensarmos a dança num sentido mais alargado.

Retiremos, dos parágrafos anteriores, o que nos interessa para este artigo – a ideia de que o movimento vem do universo interno de cada um, moldado por emoções que reverberam nos outros em redor, que é um acontecimento num AQUI e AGORA específico de uma relação com o mundo ou outras pessoas. É um fenómeno. E é um *fenómeno relacional*. Esse entendimento pode ajudar a conceber o ensino da dança ou, a sua prática, como algo que não apenas prepara para um bom domínio de posturas e gestos, que não apenas valoriza o aspeto exterior da *performance*, mas como uma oportunidade de promover no sujeito inteligência cinética, expressiva e emocional, além de desenvolver competências relacionais. Não querendo enveredar pela temática sobre o ensino da dança nas nossas escolas, sobre o *currículo* ou a formação de professores, preferimos desenvolver o argumento em torno da ideia de corpo em movimento ou *corpo animado* (capaz de movimento espontâneo e intencional), conceito caro a Maxine Sheets-Johnstone (1930-), autora que convocamos por ser uma coreógrafa, filósofa, professora universitária que, enraizada em referências da fenomenologia e da biologia, tem desenvolvido reflexão sobre o *movimento enquanto dimensão cinética-afetiva do sujeito*.

Antes de avançarmos convém refletir sobre os termos usados – sempre que se falar de movimento, serão usadas palavras como cinestesia/quinestesia, cinestético/quinestésico ou cinético/quínético⁷⁰. O que é muito diferente de falar de fisicalidade ou mesmo de motricidade. A visão sobre o corpo e o movimento está patente nos nomes que se têm usado no ensino do movimento nos espaços escolares – entre “educação física” e “motricidade” ou “movimento expressivo” subentendem-se distintos modos de perceber. Estas palavras trazem atrás de si um manto de percepção sobre o mundo, o corpo humano, o movimento. “Educação física” remete-nos para grandes grupos de ginástica sueca, em que o corpo humano era uma peça na totalidade de uma engrenagem, diluía-se no conjunto dos ginastas sendo, ele também, uma máquina que deveria funcionar bem, de modo quase mecânico –

⁶⁹ Para saber em que consiste a formação em *Dance Movement Therapy/Psychotherapy*, profissão regulada na Europa, consultar o site da AEDMT (Associação Europeia de Dança Movimento Terapia) - <https://eadmt.com/education/training-standards-criteria>

⁷⁰ A etimologia destas palavras é grega, mas chegaram ao português já integradas no latim, onde eram pronunciadas de duas maneiras, pelo que deram origem a duas fonologias e escritas, ambas corretas – tanto se pode dizer *cinético* ou *quinético*, como se pode dizer *cinestético* e *quinestético*. Os dois vocábulos, cinético e cinestético, têm a mesma raiz etimológica, *cine*, que significa movimento e deu origem à palavra cinema (imagens em movimento), pelo que a autora prefere, neste trabalho, manter a familiaridade fonológica e escrever sempre *cinético* e *cinestésico* em vez de *quinético* e *quinestético*, ainda que estas sejam igualmente válidas e mais próximas do inglês, onde se escreve *kinetic* e *kinesthetic*. Sendo a palavra *cinesis* equivalente a movimento, *re cinético* é a qualidade de tudo o que se move e *cinestesia*, bem como o correspondente adjetivo, *cinestésico*, implica tudo o que é relativo ao conhecimento do próprio corpo através dos sentidos e do movimento.

esticar, fletir, exercer força. O conceito de “motricidade” vem trazer mais fluidez, altera a percepção mecanicista e quase estática para trazer a noção de que o movimento está para lá da mecânica das articulações, músculos e tendões, passando a ter uma compreensão mais global e integrada do corpo em movimento, a que um outro conceito, o de “movimento expressivo” virá introduzir e reforçar uma tonalidade pessoal, uma imagética. A educação absorveu tudo isto e acumula ainda estas diversas camadas de significados, pelo que é importante explicitarmos os termos usados e a perspetiva que adotamos, pois na verdade falamos de coisas muito diferentes ao falarmos em *dança, movimento, motricidade, expressão corporal*, ou outras, sem nos darmos conta do seu peso ideológico, das suas visões específicas de pessoa e mundo, ligadas, implicitamente, a um certo modo de conceber a sociedade.

Podemos apreender, através de expressões como “ginástica sueca” e “improvisação por movimento”, toda uma história do século XX - seja na percepção do corpo e do movimento, seja na determinação de modos de organização da vida social, com mais ou menos hierarquia, ordem e previsibilidade, seja nas expetativas sobre o comportamento dos indivíduos, em relação a disciplina *versus* espontaneidade ou modos específicos de interação em grupo. Podemos fazer o exercício de pensar o século passado à luz de imagens de grandes grupos movendo-se. Comparemos, por exemplo, ginásios ou estádios cheios de ginastas, bem disciplinados e coordenados, com movimentos diretos e rígidos, como se vê em filmes e imagens de início do século e comparemo-las com imagens e vídeos de *flash mobs* em ruas e centros comerciais, com movimentos mais soltos, menos controlados e mais flexíveis, de final de século. O que nos dizem sobre certos modos de pensar o corpo, individual e coletivo? Ou poderíamos, ainda, comparar os primeiros com as danças circulares e “eco-dance happenings”. Estas comparações permitiriam refletir sobre as diferenças e semelhanças destes grupos e poderiam levar a pensar sobre que ideias implícitas os enquadraram, o que nos dizem sobre as mentalidades, os valores e as expetativas sociais que sustentam estas diversas práticas.

Pensar-se o corpo e o movimento implica pensar-se o próprio ser humano e isso implica, mesmo que não nos demos conta, adotar uma posição filosófica e política. Daí a necessidade de darmos um passo atrás e pensarmos no que estamos a dizer – como surgiram certos termos, em que contexto, com que objetivos, de que maneira determina o que se espera de mim e dos outros. A disciplina e o rigor da ginástica sueca determinam expetativas de um comportamento “certo” e “perfeito”, distinto das “atividades rítmicas expressivas”, que agora temos nos *curricula* escolares. Mas não basta mudar os termos, há que mudar a própria conceção do que é ser-se um corpo em movimento. Há que continuar a formar professores e educadores comunitários, que sejam capazes de entender o que fazer, quando e porque fazer, pois não se trata de descartar o que anteriormente se fazia, mas de integrar e

progredir, fornecendo, aos novos educadores e professores, ferramentas para variadas abordagens.

Com os avanços das neurociências, nomeadamente das neurociências afetivas, outros entendimentos sobre o corpo nos desafiam novamente, desta vez não apenas ligados ao movimento, mas interligando *corpo, movimento, emoções e comunicação interpessoal*. Uma área fascinante. Da fenomenologia ganhámos, com Merleau-Ponty, a noção de *corpo vivo*, para o distinguir do corpo fisiológico, o que se alargou para a ideia de *corpo animado*, de Sheets-Johnstone, cujo pensamento radica em Husserl, autor que já problematizara questões sobre movimento e cinestesia. Estas perceções filosóficas podem agora ser melhor entendidas com os contributos das neurociências, nomeadamente a ideia de que o movimento é subjetivo e relacional, pelo que as experiências cinético-afetivas e cinestésicas são centrais, tanto na constituição dos sujeitos como das suas vivências intersubjetivas. Percebe-se que esta perspetiva influenciará outros modos de entender, não apenas a expressividade, a dança ou a *performance*, mas também as relações interpessoais, pelo que convirá aprofundá-las.

Panksepp (2004) e Solms (2015, 2020), tal como Damásio (1999, 2001, 2020), são neurocientistas cujos estudos pioneiros sobre as emoções confirmam a relação entre movimento, perceção e emoção. Esta é também ideia central do pensamento de Sheets-Johnstone, de quem se destaca a afirmação, em sintonia com os estudos dos neurocientistas já mencionados - *Emotions are a fluid bodily phenomenologically thing that move through us and move us to move*⁷¹ (Sheets-Johnstone, citada por Eichhorn, 2016, p. 111)⁷².

Cinestesia afetiva – dinâmicas de movimento e dinâmicas de afetividade

Façamos um breve ponto da situação. Pensando sobre o que se pode entender por dança, foi proposto que se considere a possibilidade de entender as danças, ou as práticas de movimento, em função de dois modos de entender a dança - i) a *Tékhnē*, enquanto produção, um fazer-aparecer técnico ou mestria do corpo em movimento; ii) a *Poiesis*, enquanto expressão estética, imagética, expressiva. O ideal será combinar ambas, mas há que ter em conta a personalidade de bailarinos e coreógrafos e do que se pretende com cada *performance*. Não há relação de hierarquia ou de valor entre *tékhnē* e *poiesis*. Devem ser entendidas de acordo com o estilo individual, as competências e preferências de cada um e como o próprio

⁷¹ Tradução da autora: "as emoções são uma coisa fluida e fenomenologicamente corporal que se move através de nós e que nos move a mover-nos". ⁷² (Sheets-Johnstone, citada por Eichhorn, 2016, p. 111).

⁷² Frase de Maxine Sheets-Johnstone em entrevista concedida a Eichhorn (2016, p. 101).

contexto sócio-cultural, pois há épocas que dão mais realce a um ou outro aspeto. Não são conceitos absolutos, são apenas chaves para se entender o corpo em movimento e todos nós podemos evocar dançarinos mais capazes de um grande domínio técnico e pouca “expressividade *poiética*” ou vice-versa. Esta proposta de se pensar a dança numa perspectiva de *Tékhne* e/ou *Poiesis*, foi depois enriquecida, quando avançámos para mais um conceito, o de *dança relacional*.

A ideia de *dança relacional* vem complementar esta polaridade entre *Tékhne* e *Poiesis*, pois introduz o Outro na dança. *Tékhne* e *Poiesis* são produtos de um pensamento sobre dança baseado na lógica aristotélico-cartesiana. São termos que dizem respeito apenas a um sujeito, na sua relação com o seu corpo e o seu movimento, a sua mestria ou o seu imaginário. Este modo de pensar a dança, moldado numa visão cartesiana e newtoniana do espaço, contém sempre uma conceção solipsista do sujeito, ou seja, há um isolamento das vivências individuais e da expressão corporal, que são entendidas apenas em relação a um indivíduo, compreendido como um universo subjetivo fechado, ideia dominante no cartesianismo e que hoje se questiona, mais à luz de novos conhecimentos sobre processos relacionais, intersubjetivos.

Em nossa opinião, os conceitos *tékhne* e *poiesis*, ainda que tenham ajudado a pensar as artes durante muito tempo, dentro de uma tradição aristotélica, não são suficientes para dar conta de processos intersubjetivos, seja na experiência de quem dança, seja de quem, observando, também participa na dança. Estas duas perspectivas, com raízes históricas, transmitem uma visão historicamente datada, que não tem em conta conhecimentos científicos recentes, nomeadamente os contributos da física quântica, com a sua proposta de um espaço que não é absoluto, mas relativo. O que coincide com a ideia que o espaço não é algo que exista exterior ao sujeito, sendo antes criado pelo próprio corpo em movimento, em que cada dança cria o seu próprio tempo e espaço. Hoje sabe-se que nos movemos e somos movidos ao mesmo tempo, de que o sujeito não habita em cápsulas fechadas, animado por emoções estanques, pelo contrário, as emoções são fluxos que o percorrem e afetam outros em seu redor, o mesmo acontecendo aos seus movimentos, que dão conta da sua emotividade através de dinâmicas de movimento. Introduzimos o conceito de dança relacional, um conceito recente na área da Psicoterapia por Dança e Movimento⁷³, alicerçado na corrente da Psicanálise Relacional⁷⁴. Ainda que sem entrar pela área das terapias, optámos por utilizar aqui o termo, neste exercício de

⁷³ A título de exemplo, consultar o texto *Relational Dance Movement Psychotherapy. An new old idea* (Lykou, 2017).

⁷⁴ A psicanálise relacional, que tem como um dos seus representantes Stephen Mitchell, constitui uma nova corrente dentro da psicanálise, com especificidades que não cabe aqui desenvolver, sendo apenas de referir que valoriza a relação e a intersubjetividade de um modo distinto das correntes de psicanálise que se centram no conceito de libido.

pensamento sobre dança, pois há que evoluir e integrar, não podemos continuar a falar de dança sem acompanhar os conhecimentos do nosso tempo. Não vamos desenvolver a ideia de *dança relacional* em relação a outros contextos ou outros autores, bastando usá-lo aqui como complemento de *tékhnē* e *poiēsis*, as duas outras abordagens discursivas e valorativas sobre a prática da dança.

Poderíamos desenvolver o conceito de *dança relacional* recorrendo a outros autores, mas escolhemos, neste artigo, ter como referência o pensamento de Sheets-Johnstone que sustenta, ao longo da sua densa obra, um pensamento riquíssimo sobre o *corpo animado*, na sua dimensão cinético e afetiva. Propomos um entendimento do movimento que não seja apenas, como numa definição tradicional, “a deslocação de um corpo de um lado para outro”⁷⁵ e questiona a perspetiva motórica, chegando mesmo a criticar o que chama, quase ironicamente, de “motorologists”, ou motorólogos, os que enfatizavam o comportamento e o movimento humano em termos de ações motóricas, mecanicistas, descrevendo as funções de músculos e articulações como se assim fosse possível entender o movimento e a dança, perdendo a dimensão da experiência cinética e proprioceptiva⁷⁶. Concilia filosofia com estudos de biologia, pelo que frequentemente evoca Darwin e o seu livro *The Expression on Emotions in Man and Animals* (1872), para afirmar que somos *morfologias-em-moção*, mas sublinha que a abordagem meramente fisiológica ao processo de movimento deixaria de lado toda uma dimensão intencional, expressiva e afetiva.

O que importa, na sua opinião, é que o movimento de homens e animais surge do seu *envolvimento* no mundo e que as motivações em busca de bem-estar e de garantia de sobrevivência, provocam sinergias de movimentos significativos. Não seria possível encontrar o sentido desses movimentos intencionais, afetivamente motivados, através de mera análise de ações musculares. Deste modo, Sheets-Johnstone tem uma densa obra teórica sustentando a dimensão fenomenológica do movimento, que ela considera ser resultado de um *corpo cinético/tátil e cinestésico*. Resultado do diálogo de um corpo através de experiências cinéticas, tácteis e cinestésicas com o mundo, de interações internas e externas consigo mesmo e com

⁷⁵ “Movement is not a change in position, for movement has no position. Only objects have positions and, when they move, they change position. *Movement is the change itself, the dynamic happening* (itálico nosso) and needs to be phenomenologically analysed and properly understood as such” (Sheet-Johnstone, 2010, p. 121).

⁷⁶ “Motorology talk deflects us from the realities the realities of kinesthesia and proprioception no less than embodiment talk; that is, it too deflects us from the dynamics of movement itself and of the cognitional and affective dynamics of movement itself and of the cognitional and affective dynamics the constitute the synergies of meaningful movement that informs the live of animate beings. Motors, after all, do not have feelings; they are incapable of affectivity. By the same token, they lack agency. [...] Kinesthesia and proprioception are foundational aspects of animation and as such require straightforward analysis and study in their own right” (Sheets-Johnstone, 2012, p. 122).

outros, o movimento de cada um está sempre marcado pela própria personalidade e estilo de quem o produz, está impregnado de dinâmica própria. Chama-se dinâmica de movimento ao conjunto de traços que movimento que resultam da mestria e da personalidade de quem os executa, sendo este um conceito já presente no sistema de Rudolf von Laban. A dinâmica de movimento mais completa combina os traços básicos em atitudes e drives, com os quais é possível elaborar perfis de movimento mais completos, tornam mais evidente a conexão entre a execução de um movimento e o mundo interno de um sujeito.

O nosso modo de agir e de habitar no mundo tem impressas “marcas cinéticas” das nossas vivências internas, das primeiras relações com outros. Esse é o nosso perfil de movimento, cristalização de interações prévias com outros, as quais ficaram impressas numa certa linguagem de movimento que nos é própria. Dessas experiências iniciais, criamos um registo próprio, ou seja, um conjunto de dinâmicas de movimento que nos são próprias. Por exemplo, alguns de nós preferem sempre movimentos diretos, rígidos e lentos, outros preferem movimento flexíveis, indiretos, leves, ou o contrário. Tais preferências resultam sobretudo das interações somato-cinético-afetivas durante a primeira infância, ainda que possam evoluir com outras experiências relacionais ao longo da vida.

Esses traços cinéticos, chamados dinâmicas/qualidades de movimento, foram bem sistematizados por Laban e, atualmente, constituem o objeto de estudo de sistemas de observação, análise e notação de movimento. É a isto que Sheets-Johnstone se refere como dinâmicas de movimento. Sendo dançarina e coreógrafa, não apenas conhece bem as qualidades/dinâmicas de movimento propostas por Laban, de peso/energia, tempo, espaço e fluidez, mas também avançou com uma nova terminologia para falar dessas dinâmicas, cujo entendimento amplia, trazendo a sua própria formulação – linearidade, espacialidade, temporalidade, intencionalidade e intencionalidade. *Movement does not simply occur in space and in time; movement creates its own space, time and force, and it is precisely the creation of its own space-time-force that gives any movement its distinctive qualitative character*” (Sheets-Johnstone 2010, p.121)⁷⁷. Tanto o Tempo como o Espaço devem ser aqui entendidos como dinâmicas cinéticas, ou seja, como qualidades internas do próprio movimento, revelando o universo interno do sujeito que o produz.

O movimento, através da sua dinâmica cinética - conforme é mais ou menos leve, pesado, direto ou rápido -, expressa as experiências emocionais e as vivências interpessoais de cada um⁷⁸. Compreende-se que se considere um paralelismo entre o

⁷⁷ “O Movimento não acontece simplesmente no espaço e no tempo; o movimento cria o seu próprio espaço, tempo e força, e é precisamente a criação do seu próprio espaço-tempo-força que dá a qualquer movimento o seu carácter distinto” (Sheets-Johnstone, 2010, p. 121).

⁷⁸ Aconselha-se a consulta dos trabalhos de Rudolf Laban e de Judith Kestenberg, para quem tenha interesse em informar-se sobre esta área.

movimento e as emoções de quem o executa, percebidas, pressentidas, quase adivinhadas pelo *modo como* se move. É por isto que Sheets-Johnstone, na esteira de Laban ou Kestenber, por exemplo, faz corresponder dinâmicas afetivas a dinâmicas cinéticas e é precisamente, neste passo, que assentamos os alicerces da nossa argumentação de que o movimento, ou a dança, é também relacional. Esse paralelismo percebe-se bem, ao vermos que há uma correspondência entre uma certa emoção e a sua expressão corporal e cinética. Por exemplo, consideremos o medo e a alegria, com a sua dinâmica afetiva específica, que implica dilatação ou contração da pupila, a contração ou relaxamento de certos músculos faciais, um determinado ritmo de batimento cardíaco. A essas dinâmicas afetivas corresponde um determinado perfil de movimento ou expressão cinética, com dinâmicas de movimento que serão, dentro do possível, congruentes, com as dinâmicas afetivas específicas de medo ou alegria. É isto que pretendemos afirmar, ao dizermos que há um paralelismo entre dinâmicas afetivas e cinéticas, as quais, são normalmente congruentes, ou seja, correspondem àquilo que é mais natural acontecer. Quando não há congruência, ou há um desajuste no modo como alguém se exprime a nível corporal e emocional, podemos perguntar o que se passa e essa não congruência pode ser uma pista para as várias possibilidades de intervenção em Psicoterapia por Dança e Movimento, ajudando a resolver conflitos internos que se adivinham nessa não congruência entre manifestações cinéticas e emocionais. Sem avançar por esta área, percebe-se, para o desenrolar do nosso raciocínio, que o universo interno e subjetivo de cada um pode ser, de certa maneira, acessível pelo seu perfil de movimento, o seu modo particular de habitar o corpo em movimento, de se relacionar com o Tempo e o Espaço e de usar, ou não, o potencial das qualidades desse movimento.

Todos somos dotados da capacidade cinético/tátil e cinestésica de entender o movimento do Outro, porque o nosso corpo experiencia o movimento do mesmo modo, dinamicamente. Reconhecemos, nos outros, dinâmicas de movimento que aprendemos a fazer corresponder a determinados estados afetivos. Sabemos que o Outro nos inspira medo e que convém evitar ou que inspira confiança e nos podemos aproximar. Aproximar e afastar pode estar relacionado com confiança ou medo, pelo que se percebe que a um movimento corresponde uma emoção ou atitude emocional. Na relação com os outros percebemos essas mensagens cinéticas pelas dinâmicas de movimento, as quais, por sua vez, motivam em nós pré-attitudes, com proto dinâmicas cinéticas e afetivas (por exemplo, uma predisposição para fugir ou para nos aproximarmos), registadas no nosso corpo em termos e qualidade de movimento e, ao mesmo tempo, pelas emoções que ressoam⁷⁹ em nós.

⁷⁹ Os neurónios-espelho, descobertos por Gallese, vieram comprovar que, no nosso corpo se ativam os circuitos neuronais correspondentes àqueles que estão ativados no movimento de uma outra pessoa que

Os acontecimentos emocionais são fenômenos cinéticos-corporais, parte do diálogo relacional e intersubjetivo com os outros. A vantagem social das emoções é que nos dão mais competência para “ler” os outros e interagir socialmente. Há uma interligação entre vida emocional e movimento como interação relacional. Há uma dança relacional através das trocas comunicacionais, cinéticas e afetivas, com os outros. Mover-se é *envolver-se* com o mundo e os outros. Para Sheets-Johnstone há um paralelismo entre dinâmicas afetivas e cinéticas e é a capacidade de as “ler” e reagir/mover-me adequadamente, que nos torna um sujeito social e relacionalmente competente, isto é, capaz de nos envolvermos de modo adequado e emocionalmente enriquecedor – *what is affective is kinetic or potentially kinetic, what is kinetic is affective or potentially affective*⁸⁰ (Sheets-Johnstone, 1999b, p. 271). Quando uma emoção nos surge ou “acontece” provoca uma resposta, que idealmente, será congruente com as dinâmicas em causa, ou seja, os dois modos de experiência, seja afetivo, seja cinético, formam uma unidade:

When it moves us, we move in ways qualitatively congruent with the way(s) we are moved to move; spatial, temporal, and energetic qualities of our movement carry us forward in an on going kinetic form that is dynamically congruent with the form of our outgoing feelings. Unified in a single dynamics, the two modes of experience happen at once; simultaneity of affect and movement is made possible by a shared dynamics. (Sheets-Johnstone, 1999b, p. 270)⁸¹

Como seres humanos, temos competências de interação com os outros porque podemos decodificar, de modo simples, não verbal e quase imediato, as comunicações em movimento, que vamos recebendo dos outros, as quais são comunicações, ao mesmo tempo, cinéticas e afetivas. Somos mais humanos e envolvemo-nos mais intensamente com os outros porque o nosso corpo, sendo

estamos a observar. O que significa que somos afetados somaticamente, a nível neurológico, pela observação de outros corpos em movimento; as ações dos outros têm impacto no nosso próprio corpo, uma vez que as está a reproduzir em termos neurológicos. Admitindo que os movimentos de outro podem remeter para determinadas emoções, ou uma atitude emocional, pensa-se que isso acontece através dos neurónios-espelho que em nós se ativam, possibilitando-nos entrar em sintonia com as emoções ou estado emocional de outra pessoa. Logo, através de movimento, das nossas ações, estamos interligados, movemos e somos movidos, isto é, co-movidos.

⁸⁰ Tradução da autora: “O que é afetivo é cinético ou potencialmente cinético, o que é cinético é afetivo ou potencialmente afetivo” (Sheets-Johnstone, 1999b, p. 271).

⁸¹ Tradução da autora: “Quando isso nos move [uma emoção] nós movemo-nos em modos qualitativamente congruentes com o(s) modo(s) pelos quais somos movidos a mover-nos; as qualidades espaciais, cinéticas e energéticas do nosso movimento fazem-nos avançar numa forma cinética em processo que é dinamicamente congruente com a forma das nossas emoções em processo. Unidos numa única dinâmica, estes dois modos de experiência acontecem ao mesmo tempo; a simultaneidade de afeto e movimento é possível por uma dinâmica partilhada.” (Sheets-Johnstone, 1999b, p. 270).

cinestésico e cinético-afetivo, nos possibilita, antes da linguagem e para lá dela, um modo de *com vivência* e de modalidades de diálogos não verbais que clarificam, enriquecem e aprofundam a nossa vida coletiva, a qual acontece muito para lá do que é explicitamente dito. Deste ponto de vista mais abrangente, é possível entender o movimento e a dança numa perspectiva relacional. A nossa vida social pode ser entendida como uma dança de aproximação e afastamento em relação a outros. Seria desejável que espaços educativos e sócio-comunitários pudessem promover, cada vez mais, experiências de interação não verbal, criativas e lúdicas, de modo a apuramos as nossas competências relacionais.

Conclusão

Neste trabalho desenvolvemos uma reflexão sobre o movimento em geral e a dança em particular. Partimos de dois modos de entender a dança, como *tékhne* e como *poiesis* e complementámo-los com a ideia de *dança relacional*, fundamentada no trabalho de Maxine Sheets-Johnstone. Desta autora destacámos a ideia de um corpo cinético-tátil e cinestésico, animado de movimento com dinâmicas específicas a que correspondem afetos específicos. As dinâmicas afetivas e cinéticas podem coincidir numa unidade congruente, o que nos permite aceder, através do movimento, a universos afetivos de outrem e estabelecer relações, também de modo cinético e afetivo. Mover-se é ser movido e mover-se com o outro abre a possibilidade de sermos afetados, isto é, co-movidos e de nos enriquecermos como sujeitos, através destas trocas. Uma vez que o modo de estar no mundo tem uma sólida componente somática, cinética e relacional, pode concluir-se que: i) a própria formação de professores e educadores ganharia em incluir os contributos recentes de áreas de saber como as neurociências e os sistemas de análise de movimento, que ajudam a entender processos intercorporais e intersubjetivos e que ii) a valorização desta ideias poderia ajudar a desenvolver competências expressivas, comunicacionais e relacionais, quer no ensino artístico da dança, quer na educação da infância ou mesmo nas intervenções em dança comunitária.

Referências

- Bråten, S. (2007). *On Being Moved – From Mirror Neurons to Empathy*. John Benjamin Publishing Company.
- Castro, M.A. (s.d.). *A poética da poiesis como questão* (Ensaio não publicado). <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Po%C3%ADesis>.
- Damáσιο, A. (1999). *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da*

- Consciência. Publicações Europa-América.
- Damáso, A. (2001). *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Publicações Europa-América.
- Damáso, A. (2020). *Sentir & Saber – A Caminho da Consciência*. Círculo dos Leitores.
- Eichhorn, N. (2016). The Psychopathology of Disembodiment and Reconnection through Enactment. A Conversation with Maxine Sheets-Johnstone, PhD. In *Somatic Psychotherapy Today*, 6(1) 98-101.
<https://o3c522.a2cdn1.secureserver.net/wp-content/uploads/2016/02/volume-6-number-1-winter-2016.pdf>
- Ferrari, P. & Gallese, V. (2007). *Mirror neurons and intersubjectivity. On Being Moved: From Mirror Neurons to Empathy*. 68.10.1075/aicr.68.o8fer.
- Gallese, V. (2006). Intentional attunement: A Neurophysiological perspective on social cognition and its disruption in autism. In *Brain Research*, 1079 (1) 15-24.
- Heidegger, M. (1967). *A proveniência da arte e a destinação do pensamento*.
<http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Techn%C3%A9>
- Heidegger, M. (2001). Construir, habitar, pensar. In *Ensaio e conferências. Vozes*, (pp. 138-139). <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Po%C3%ADesis>
- Koch, S., Fuchs, T., Summa, M. & Muller, C. (2012). *Body Memory, Metaphor and Movement*. John Benjamin Publishing Company.
- Lykou, S. (2017). Relational dance movement psychotherapy: A new old idea. In H. Payne (Ed.). *Essentials of dance movement psychotherapy: International perspectives on theory, research, and practice* (pp. 21–34). Routledge/Taylor & Francis Group.
- Merleau-Ponty, M. (2020). *Fenomenologia da Percepção*. Editora Martins Fontes.
- Panksepp J. (2004). *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford University Press.
- Siegel, D. J. (1999). *The Developing Mind: Towards a Neurobiology of Interpersonal Experience*. Guilford Press.
- Schore, A. N. (1999). *Affect Regulation and the Origin of the Self: The Neurobiology of Emotional Development*. Psychology Press.
- Sheets-Johnstone, M. (1984). *The roots of thinking*. Temple University Press.
- Sheets-Johnstone, M. (1999a). *The primacy of Movement*. John Benjamins.
- Sheets-Johnstone M. (1999b). Emotion and movement. A beginning empirical-phenomenological analysis of their relationship. *Journal of Consciousness Studies*, (6), 259-277.
- Sheets-Johnstone, M. (2010). Kinesthetic Experience: understanding movement inside and out. Body, Movement and Dance. *Psychotherapy London: An International Journal for Theory, Research, and Practice*, 5(2), 111-127. Taylor and Francis.
- Sheets-Johnstone, M. (2018). Why Kinesthesia, Tactility and Affectivity Matter:

- critical and Constructive Perspectives (pp. 01-29). *Journals.sagepub/come/bod*.
DOI: 10.1177/1357034X18780982
- Sheets-Johnstone, M. (2019). Kinesthesia: An extended critical overview and a beginning phenomenology of learning. *Cont Philos Rev* 52, 143–169.
<https://doi.org/10.1007/s11007-018-09460-7>
- Stern, D. (1985). *The Interpersonal world of the infant*. Basic Books.
- Stern, D. (2006). *O Momento Presente - na psicoterapia e na vida de todos os dias*. Climepsi.
- Solms, M. (2015). *The Feeling Brain*. Karnac.
- Solms, M. (2020). *The Hidden Spring: a journey to the source of consciousness*. W.W. Norton & Company.
- Varela, F. J., Thompson, E. & Rosch E. (1993). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press.

Espaço Nomádico do Corpo, Doxologia e Harmonia da Dança

André VERÍSSIMO

moshe.prera613@aol.com

&

Angélica SCHIFFLECHNER

angelicas.advogada@gmail.com

A. Modelos críticos

A cultura europeia no seu sentido normativo como *Telos* da humanidade pode esmorecer enquanto ideal europeu? Se algo assim acontecesse, a civilização no seu sentido mais global ver-se-ia arrastada por uma crise de proporções assinaláveis e efeitos devastadores. A cultura europeia está em crise pelo menos desde o tempo de Edmund Husserl, ou mais ainda desde que a Europa se conhece. E esses sinais de crise são inultrapassáveis? A Europa perdeu a confiança que a caracteriza tal como supõe a condição de possibilidade de uma humanidade plena: a razão.

Um dos autores que visionou estes sinais de crise foi E. Husserl, construindo um todo definido com anterioridade em relação ao seu desacordo às posturas relativistas, desde o início das suas posturas de combate ao psicologismo na ciência filosófica. A refutação do psicologismo foi primeiramente ensaiada no seu livro *Investigações Lógicas*, continuando a ser desenvolvido na revista «Logos» no artigo: *a filosofia como ciência estrita*.

Neste último e com alguma diferença em relação ao primeiro livro referido, que estava estabelecido fundadamente na razão teórica, pode compreender-se um Husserl cada vez mais atento às repercussões práticas da crise europeia no campo do saber.

E. Husserl vê realmente a catástrofe civilizatória, prático-política que acarreta a perda da fé na razão. Como exemplo objectivo temos o fenómeno trágico da Primeira Guerra Mundial; desta data é o artigo *Renovação*: 1922-23. A violência, a morte, a destruição ocasionada pela Grande Guerra significa que a cultura, cujo signo preciso é a sua sustentação na verdade, no diálogo e na justiça, se rompeu.

Quais são afinal as causas pelas quais a cultura entra num período agónico? A entrada de leão do irracionalismo pode justificar a perda da fé na razão?

Para entender a concepção husserliana torna-se claro que devemos remontar à clarificação que este autor estabelece da comunicação entre a região ontológica da natureza e a do espírito. Como se pode recordar, a natureza husserliana define-se por

uma racionalidade da exterioridade vinculada a factos que estão submetidos a relações causais. Em face deste mundo físico, o mundo do espírito, o âmbito da cultura era o do eu-nós-mesmos e das suas produções, um mundo de interioridade nas produções do eu, que não estão subsumidas às leis da causalidade, mas às da motivação dentro da jurisdição da liberdade.

Com esta ideia presente podemos reproduzir um texto de Ortega y Gasset (1925) e com a possibilidade de confronto com o texto de Husserl resulta de enorme proveito. Assim num artigo intitulado *Sobre la expresión fenómeno cósmico*:

Quando vemos o corpo do homem vemos um corpo ou vemos o homem? Porque o homem não é só um corpo, são para além do corpo, uma alma, espírito, consciência, psiquismo, eu, pessoa, como se prefira chamar a essa porção total do homem que não é espacial, que é ideia, sentimento, volição, memória, imagem, sensação, instinto. (Ortega y Gasset, 1925, p. 577)

Ortega y Gasset como um grande sábio aponta o essencial: podemos compreender realmente o que é o homem fazendo unicamente uma análise fisiológica do seu corpo? Mas que tipo de análise: química, bioquímica, do ser humano, encerrado numa perspectiva natural, esgota a compreensão do psiquismo?

A resposta de Ortega y Gasset como de E. Husserl é clara: é não, como de resto para a fenomenologia em geral. O que quer dizer que as análises que realizam as diversas e bem complexas ciências naturais sobre o homem não são despiciendas. Mas essa “racionalidade de exterioridade” tal como definida por Husserl, essa perspectiva exterior do ser humano que nos facultam as ciências naturais e que significa o tratamento desde a mesma óptica que qualquer outro corpo quer seja material ou animal, mineral, não só não exaure a totalidade do que é o humano, como elimina a raiz daquilo que pretende definir como tal, a sua condição de sujeito, de eu, de liberdade, de princípio de imponderabilidade, da sua interioridade e de psiquismo.

Desta forma, se em alguns momentos a filosofia pretendeu erradicar a dimensão espiritual do ser humano, interpretando-o exclusivamente desde a óptica naturalista, acabaria por erradicar justamente aquilo que é o seu núcleo constitutivo. Isso é o que acontece com a cosmovisão positivista do século XIX, que se propagará nos inícios de novecentos, e que não era outra coisa senão a expressão última e mais depurada da mentalidade naturalista e cientificista que toma corpo e preponderância na Modernidade (por outro lado há que mencionar que Husserl detecta essa pulsão naturalista desde os primórdios da cultura e da filosofia helénicas: Demócrito seria um exemplo elucidativo).

Desde esta óptica positivista ou naturalista, a crise da cultura europeia está servida, na medida em que desaparece toda a possibilidade de dizer algo com sentido normativo-racional sobre ética, política, religião, direito, história, família, pudor,

concepção de Estado e de cultura. Com o adjudicar da naturalização da consciência, do sujeito, fica sempre a Ciência presa nos factos.

Com efeito, as ciências da natureza são ciências empíricas e, nesse sentido, estão submetidas a um grau de previsão, e assim podem demandar-se regularidades indutivas entre os factos. Nesta medida não se encontrarão nunca pela própria definição conceitos de legalidade universal. Com isto, torna-se claro que na fundamentação lógica e científica destes materiais, existem indícios fortes de ceticismo acerca da natureza do conhecimento verdadeiro das coisas e dos seres.

A argumentação positivista pode ser refinada e conceder uma bipartição ontológica de mundos: o mundo da natureza e o mundo do espírito, o nosso mundo cultural e que de nenhum modo se torna possível tratar como um mundo, desde as perspectivas naturais. E uma vez reduzido o mundo cultural, este pode ser descrito somente com o estilete do que possam dizer-nos as ciências do espírito, ciências que, enquanto tais, do único de que se ocupam é dos factos, em concreto, da descrição dos diferentes mundos culturais na sua infinita relatividade e correlação. A perspectiva da antropologia cultural ou histórica, como tarefas temporais e cósmicas de trabalho sobre a dupla noção de natureza: uma descrição do mundo numa época determinada e segundo condições etno-linguísticas e culturais específicas.

Isto significa em termos da concepção husserliana a entrada no primeiro conceito de cultura a que chamou de não valorativo, onde cabem o historicismo e o relativismo. E num fragmento de *A Filosofia como Ciência Escrita*, Husserl denuncia claramente esta insuficiência metodológica, analítica e axiológica da Ciência e da repercussão dos seus efeitos na sociedade e no homem; daí os sinais de crise. Assinala que esta superstição dos factos (*Aberglaube der Tatsachen*) infringe o espírito filosófico: a enorme quantidade de factos “explicados” cientificamente que estas (as ciências positivo-rationais) nos proporcionam não pode ajudar-nos, porque por princípio tais factos trazem consigo, junto com todas as ciências, uma dimensão de enigmas cuja solução é uma questão vital para nós. As ciências naturais não nos esclareceram em nenhum ponto particular a realidade actual, essa realidade em que vivemos, nos movemos e somos. A crença geral, de que a sua função é fazê-lo e que, não obstante, não chegaram a progredir suficientemente, a opinião de que elas, por princípio, poderiam realizá-lo, revelou-se aos espíritos profundos como uma superstição. Para dizê-lo em termos de Lotze:

Calcular a marcha do mundo (*Weltlaut*) não significa compreendê-la (*ihn verstehen*). E não estamos em melhor situação com respeito às ciências do espírito. “Compreender” a vida do espírito da humanidade é certamente uma coisa grande e bela. Porém, lamentavelmente, esse compreender também não nos ajuda, e não pode ser confundido com o compreender filosófico que deve desvelar-nos os enigmas do mundo e da vida. (Husserl, 1987, pp. 55-56)

Com Thomas Kuhn, paradoxalmente, descobrir-se-á uma outra natureza das ciências e do espírito científico: advogar-se-á a ideia de que os paradigmas se alteram por motivos essencialmente irracionais. É necessário algo mais do que a descrição histórica da evolução das ciências proposta por Kuhn. Em particular, é necessária uma tese que defenda que os paradigmas das ciências exactas são escolhidos de uma forma irracional. Mas esta tese histórica não pode, por sua vez, ser avaliada. Se as ciências exactas são desenvolvidas através de métodos irracionais, o que é que nos garante que as ciências históricas estejam em melhor posição? Se mesmo nestas condições as ciências físicas não conseguem deixar de ser irracionais, então por certo também as ciências históricas serão irracionais. Mas, se assim for, a tese histórica de que a mudança de paradigmas tem motivações irracionais é, também ela, irracional. Este argumento é decisivo. Ele mostra que a tese de que a mudança de paradigmas é essencialmente irracional, não é sustentável - refuta-se a si mesma. Mas, se a tese de Kuhn for apenas que *nem todos os motivos para a mudança de paradigma são racionais*, então a dita «incomensurabilidade» das teorias *não se segue* (Sara Bizarro a propósito de *Imposturas Intelectuais* (Alan Sokal & Jean Bricmont, 1999). Como vemos, a História e as ciências do espírito são uma resultante de coisas vivas. Para compreendê-las, é preciso construir uma razão análoga, apoiada num terreno biológico – e, portanto, fora do tempo –, de modo que o singular adquira sentido numa escala universal. E as Culturas – nesse vasto jardim – são como flores que como na dialéctica de Hegel ou na *Metamorfose das Plantas* (1993) de Goethe nascem, florescem e morrem. Guardam toda uma previsibilidade. Todo organismo tem o seu ritmo, sua figura, sua duração determinada, e isso ocorre com todas as manifestações da vida. Vemos o fenómeno de múltiplas culturas poderosas que florescem com vigor cósmico no seio de uma terra-mãe, a que cada uma delas está unida por toda a sua existência. Cada uma dessas culturas imprime a sua matéria: que é o homem, sua própria forma; cada uma possui sua própria ideia, suas paixões, vida, desejo, sentimento, modos de morrer. Nesse fundo de vastas proporções e impensáveis silêncios, por onde passam as Culturas, e seu fluxo heraclitiano, insinua-se algo da biologia de Goethe. Mas em chave diversa. Um sentido radicalmente individual, intransferível.

B. Pensamento como corpo de interpretação

Temos que com os textos de Gil e Sebeok em primazia dar conta dum patamar teórico-biológico muito profundo. Como poderá notar-se no texto a influência de Husserl, de Derrida, como de Merleau-Ponty da *Fenomenologia da Percepção*. O que realçamos além disso é uma tentativa de Gil bem como de Sebeok com, por ex., a fito-semiótica, os constructos semióticos não verbais e com Gil com o conceito de

rostoidade (Gil, 1997), para conceber uma filosofia não dialéctica do que vem, diferente da de Miranda e as suas mediações hegelianas. Repensar tal aproximação em forma deleuziana como o faz José Gil é estimulante, no campo da antipsicanálise do processo territorial: o corpo como um território mais que a pele ou as camadas dela. O resultado é a concepção resolvida da actividade do pensar como ser em um corpo: o branco, o deserto, o buraco negro, os processos deleuzianos de inscrição e de subjectivação.

As diferenças das escolas filosóficas sobre a noção de *ipseidade*, como pele, corpo, sujeito, tema, invaginação, (Sebeok, 2001) osmótica (Gil, 1997 apud Stern, 1991), intercomunicação, paisagem/rosto:

É a geografia das forças e dos afectos que se exprime em traços de paisagem que são traços de rosto. Inversamente, o interior do rosto torna-se paisagem porque o olhar capta o exterior em que ele próprio se encontra espalhado, disperso, investido – em toda a luz que é ele não se vendo -, e absorve-o para o interior (buraco negro). (Gil, 1997, p. 147)

Como diz Leonardo da Vinci, falando como anatomista: “As montanhas são a carne e os músculos, os rios são as veias [...], o rosto é um mapa” (apud Deleuze & Guattari, 1980a, p. 208). Para além das aproximações dualistas e ontológicas ao mundo mesmo que implicam uma reedição da valoração hegeliana ou platónica, um “esgueire” ao corpo, à pele como interpretação osmótica dos sentidos. Em Platão, a diferença entre o mundo sensível e inteligível, e em Hegel a superação [*Aufhebung*] das diferenças reais no mundo através das sínteses das faculdades da mente ou da percepção do corpo da *psyché* (plano do vivido “intenso” e o exterior como percepção do corpo próprio (meu ou do outro) no espaço.

Em contraste, a filosofia de Deleuze alcança, cremos, uma filosofia “não-dialéctica” do devir, no qual a diferença é de facto não compósita, mas na qual a consciência se manifesta não subordinada. Os seus textos de que se destaca *Diferença e Repetição* (1968), originou, como o faz também Gil, um repensar do vitalismo, de Bergson e mesmo de Nietzsche, especialmente de Espinoza. Estes e outros até Hume são os protagonistas numa tradição um pouco escondida.

Mencionaremos, no que se segue, um aspecto das obras que conduz a um dos conceitos básicos na colaboração com Guattari: *o corpo sem órgãos*.

O tempo de organização da matéria, segundo Gil, é extenso e pode reconduzir-se à idade dos primitivos, em que cita Antropologia Estrutural de Claude Lévi-Strauss (Gil, 1997). A ideia é a de não-divisibilidade de um evento, da originariedade da produção do tempo, contra o conceito tradicional e aristotélico de que tudo o que é real se encontra por natureza determinado pelas suas possibilidades e realidade, deve

seguir até às últimas sustentações da ideia dum processo criativo de actualização espacial e corporal.

Alimenta-se assim, a ideia que também é bergsoniana dum “processo criativo de actualização”. Isto quer dizer que o que “acontece” dentro do evento não acontece como sequência de algo *já-pronto* a acontecer, mas cumpre a organização espontânea através da sua actualização dentro do tempo suspenso. O mesmo Gil explica um tempo suspenso sem tempo que implica a reordenação duma nova subjectividade: a imagem digital multiplica ainda mais este poder. No ciberespaço, a imagem comum é reforçada pela atmosfera que a envolve – que nasce do vazio indeterminado, sem referências, num “tempo real” sem tempo, sem história, sem memória, sem direcções no espaço: esse vazio torna-se a fonte do apelo à inscrição do desejo. Fonte eleita, de onde sai um chamamento único: não só entrar ali, mas participar daquela textura quase divina (onde tudo parece possível). Assim, a atmosfera do ciberespaço, mais do que um meio de realização do desejo, é parte também do objecto do desejo. É a atmosfera eleita da captura. (Gil, 2002).

Por contraste com isto, a tradição dialéctica excluiu o factor tempo do pensamento ou pensou-o como homogéneo e linear. Ora, o tempo é (para Deleuze como para Sebeok):

Um mapa, é uma representação gráfica de um meio que contém simultaneamente elementos pictóricos ou icónicos e simbólicos ou não pictóricos, que vão de simples configurações a plantas e outros diagramas extremamente complexos e equações matemáticas. Os mapas são ainda indexicais. O seu alcance abrange desde os mapas locais, como a bem conhecida representação multicolorida do metro de Londres, até à placa de metal intergaláctica da nave Pioneer₁₀ que está prestes a abandonar o sistema solar. Todos os organismos comunicam através do uso de modelos [...] das mais simples representações de manobras de aproximação e afastamento às mais sofisticadas teorias cósmicas de Newton e Einstein. (Sebeok, 2001, p. 150)

A produção da diferença biosemiótica/endo-semiótica é algo que também está nas raízes da interpretação do modo como a interpretação de Nietzsche surge, por exemplo, na obra de Deleuze - a produção de elementos diferenciais, que são qualitativamente diferenciados: a diferença entre elementos empurra-nos para a diferença qualitativa como a ideia de Força (*Kraft*) e a de quantidade que é a diferença entre os elementos e o seu princípio, isto é, o Poder (*Macht*), que são afirmados como prioridade a toda a descrição moral.

Pela actividade dos filósofos, *o que significa*, é esta a principal conclusão do último livro de Deleuze e Guattari; a filosofia é a arte de formar, inventar e fabricar conceitos na qual o filósofo não usa esquemas pré-ordenados, mas tem de criar os seus próprios

conceitos, i. e, mediar os conceitos que irão estruturar activamente a nossa percepção e pensamento.

Podemos encontrar na questão da corporeidade e na transformação relacional que o corpo como mediação de pensar produz, uma ética de afirmação: ou uma política de corpos. É o mesmo esboço semiológico que Gil nos oferece como se procurasse revitalizar Espinoza.

Seguindo este paradigma na sua filosofia da afecção, Espinoza descreve a constituição de “boas ideias”, através de dois corpos que se juntam. Quando dois corpos se encontram, a sua influência mutual não é decidida pela discussão (acerca da verdade) através da troca de argumentos, mas dentro do quadro de mútuo afecto, i. é, da sua conexão através da “expressão”. A formação do senso comum começa quando dois ou mais corpos, aqui corpo pode significar corpo “intelectual” ou corpo de conhecimento – interfere e produz os assim chamados afectos agradáveis. Os juízos morais não são obtidos através do senso comum, mas deduzidos, não pelo respeito para com uma comunidade hipotética impossível da humanidade inteira, mas expressam uma conjunção com o outro ou com os outros.

O fazer da imanência vê-se assim. Todas as referências ao corpo caracterizam um modo imanente. Há assim uma renúncia à reversão, à transcendência, como significado ou lei ou mesmo autoridade. A actualização deste processo de um evento é algo imanente no tempo e o tempo não é a medida transcendente do evento. Os julgamentos morais podem assim, resultar na diplomacia dos jogos entre corpos como efeitos imanentes que se inscrevem na afecção de corpos e não numa espécie de conhecimento universal.

Os escritos de Deleuze reabilitam o fenómeno clínico do masoquismo e contra a sua ligação conceptual ao sadismo das análises freudianas. A partir dos estudos de Sacher-Masoch e do seu trabalho exclusivamente literário (*Vénus em Fúria*) e do Trabalho do Marquês de Sade, é possível estabelecer uma conduta entre a deriva masoquista a partir da conduta sádica, na assunção do ganho do prazer por necessidade que pode ser alcançada pela dor recebida – no caso do masoquista ou por causar dor, no caso do sádico, mas este plano da metafísica de sensações de dor e prazer é originariamente contestado por Deleuze com o exemplo duma procura da transcendência por uma infinita suspensão do clímax sexual. As actividades do masoquista são actos políticos. De forma contrastante ao sádico de Sade, que quer o mundo regulado pela institucionalização universal da prostituição e punição, o masoquista está em harmonia com quem o domina, em que os tratamentos não podem ser totalizantes. Assim, atingir o prazer não é, no caso de Sade, a aplicação de uma ideia de mundo, mas um contraste com este impedimento de transgressão do material em relação a um princípio idealístico. Consequentemente, o desejo do masoquista é imanente ao prazer e não consequência dum procedimento de falha de transcendência.

Nos dois Volumes de *Capitalismo e Esquizofrenia* e especialmente no apêndice *O que é a Filosofia?* um conceito novo se torna central como contributo de Guattari para a análise dos processos territoriais. Um território é, num sentido etológico, compreendido como um espaço de um grupo o que redita a interactividade os espaços nomádicos presentes em Sardinha Lopes como delimitação e empobrecimento da experiência estética e criativa, no limite, extasiada:

Embora a interactividade das imagens sintéticas sugira uma comunicabilidade ideal, sua existência, isto é, co-pertencimento do artista e do receptor a um solo que os torna aptos a receber e, portanto, a modificar e agir; dotando desta forma, a experiência estética do poder de interferência na praxis quotidiana e de uma dimensão normativa [...] encontra-se impedida pela própria evolução histórica (isto é pelo advento de uma sociedade guiada pela busca de uma identidade própria e não já não da universalidade como motivo das acções sociais e individuais). (Lopes, 1999, p. 362)

Um território é isso, não pode ser objectivamente localizado, mas está constituído em padrões de interacções através do qual o grupo ou horda sente uma certa segurança e estabilidade. No mesmo sentido psicológico se determina a concepção territorial como o seu ambiente social, o seu espaço vital, os seus hábitos segundo os quais a pessoa age e aos quais regressa.

Neste sentido, o processo de desterritorialização ou de reterritorialização pode designar o estatuto de uma relação dentro dum grupo ou de uma psicologia individual.

O processo de desterritorialização é diferenciado em relativo e absoluto, onde quer que as desterritorializações mantenham as possibilidades de reterritorialização, as desterritorializações absolutas são marcadas pela impossibilidade de nova territorialização. As reterritorializações são sempre absolutas e nunca relativas, como se elas por si levassem a um território. O mesmo se aplica às reterritorializações: só as desterritorializações absolutas "produzem a imanência". "Um corpo sem órgãos de que nos fala Gil é como em Guattari um processo de desterritorializações como risco de encaminhamento para lá da transcendência, quer dizer quando são agenciadas de acordo com uma regra e não de acordo a um desejo." (Gil, 1997, pp. 184-186).

A teoria do corpo-sem-órgãos, implica uma ideia do inconsciente corporal. Os devires – devir-animal, devir-mulher, devir-outro - não só mostram como é necessário pensar o corpo como virtual, mas também como não-humano, vegetal, mineral, estrangeiro a si no mais íntimo de si. A ideia de corpo deleuzo-guattariana (Cf. 1994[1993], pp. 23-29) desfaz a unidade psicofísica clássica e a unidade somática do organismo: "o corpo é profusamente virtual, quer dizer inconsciente. O corpo é poder

de transformação e devir – devir sensitivo, afectivo que atinge e desorganiza a unidade da consciência.” (Gil, 1997, p. 185).

O real não pode ser pensado, nem dito, nem comunicado. Como podem coincidir num mesmo comunicado dos falantes são por definição heterogêneos? Como pode a palavra feita de sons referir-se a coisas distintas dos significantes?

Difícilmente se pode sair do labirinto e do mal-entendido se não supusermos a existência da lei, do código prévio, na qual os signos podem ter significado da ordem da consciência, podem significar. Mediante símbolos linguísticos que se recolhem de tradução, em tradução, numa larga tradição simbólica; a palavra supõe a interacção comunicativa. Ainda que não seja equivalente, minimamente nas suas origens, às fórmulas civis do intercâmbio igualitário próprias do diálogo e do mútuo entendimento, porém identificadas como mais primitivas e urgentes do imperativo e da expressão emotiva próprias do discurso persuasivo.

A linguagem é, certamente, uma instituição social, o instituído pela linguagem é a consciência mesma da realidade. Não é concebível uma consciência humana à margem do desenvolvimento codificado das faculdades simbólicas da representação, isto é, a consciência é filha da imaginação verbal e da memória; é ininteligível a construção social da realidade sem a mediação das linguagens, essa memória social codificada:

A leitura como acto e atitude individual é uma experiência que nasce modernamente. A leitura que a tradição cultural preserva é um acto colectivo, interactivo, uma atitude cultural de grupo que alia a escrita a esta recriação *evenemencial* que é a sua oralização. O leitor era por assim dizer um actor, um *diseur*, que, através da interiorização do texto, encarnava o Outro, presentificava, através do corpo próprio a ausência do corpo-outro. A leitura ganhava deste modo uma dimensão colectiva de apreensão do sentido, hoje esquecida e totalmente perdida, dada a singularização cada vez mais intensa dos processos intelectuais. (Babo, 1996, p. 2)

A linguagem é, certamente, uma instituição social, o instituído pela linguagem é a consciência mesma da realidade. Não é concebível uma consciência humana à margem do desenvolvimento codificado das faculdades simbólicas da representação, isto é, a consciência é filha da imaginação verbal e da memória; é ininteligível a construção social da realidade sem a mediação das linguagens, essa memória social codificada.

Questionando-nos como uma palavra é ensinada, é o método em Wittgenstein que nos mostra como o mundo é diferente daquilo que presumimos habitualmente. O ponto de vista de Wittgenstein é este: através dos casos verosimilhantes de comunicação, estamos em situação de não poder entender em que consiste a

comunicação como permuta de algo mental. Nota-se uma grande ênfase na diferença entre ensinar e dizer. Wittgenstein, usa uma situação educacional na qual dificilmente conceptualizamos os fenómenos mentais como os principais factores de comunicação, tal como ensinar é uma direcção face ao outro que não entende as nossas explicações.

Enquanto o dizer presume que o outro joga o nosso jogo de linguagem, o ensinar requer o outro. Pode dizer-se, que afirmar e explicar, como exercitar são modos de ensinar. Na verdade, uma actividade de ensino procede do treino em dizer gradualmente. Ou ensinar numa via nocional que cubra quer o exercício quer o dizer. Ensinar é mais uma actividade na qual o professor suporia que outro potencial pode aparecer a qualquer tempo.

A outridade pode ser vista claramente à luz wittgensteiniana como solipsismo. Tradicionalmente entende-se o *solipsismo* como a existência única do si-mesmo. Outrem não conta. Wittgenstein aceita parte do solipsismo no *Tractatus* e considera a sua nova versão, que é o solipsismo do sujeito metafísico. O sujeito metafísico não existe no mundo, mas é o limite do mundo. O solipsismo do *Tractatus* permite a existência de outros e admite a possibilidade de comunicação com eles. A proposição geral forma a garantia de que os outros entendem o que eu digo. Em termos de inteligibilidade, todavia, dizer alguém é o mesmo que dizer eu mesmo, quer dizer um monolinguismo do outro. Desde que não existe o outro genuíno, que não entende as minhas explicações, a subjectividade/corporeidade também não faz qualquer sentido, aqui. Mais tarde Wittgenstein deixa o monolinguismo e aceita o espaço onde no encontro com o outro questiona a nossa inteligibilidade pelo meio da sua outridade/corporeidade.

A corporeidade é a relação de intercâmbios de partes ou produtos do corpo. Entre seres humanos trata-se de uma nova dimensão intersubjectiva do corpo cujo protótipo são a ablação ou transplantes de órgãos e tecidos e a disposição de tecidos somáticos. Sempre existiram formas pró-técnicas de inter - ou trans-corporeidade anteriores às intervenções biomédicas. É possível assim a descrição teratológica de formas imaginárias da natureza da corporeidade. Entre as primeiras, deixando de lado a forma quimérica interespecífica temo-la presente do relato bíblico da criação de Eva da costela de Adão, e do mito andrógino de Platão, sem descurara os actos de magia ou as narrações miraculosas. Depois existem um registo variado de narrações de sexualidade e reprodução (coito, gravidez e lactância), canibalismo, teratologia e epidemiologia.

As novas formas tecnológicas da intertextualidade corpórea referem-se a miríades de coisas da arte médica como ablações do cadáver ou do vivo, a renovação periódica dos tecidos (medula e sangue). A técnica implica assim um repensar da natureza.

C. Corpo Biológico, vivido e representado

As transformações do corpo biológico, vivido e representado, rememoram o texto de Marcel Mauss sobre o dom. O dom é uma forma de intercâmbio de bens na sociedade primitiva, regulada pelas obrigações de dar, receber e retribuir. Numa forma antropológica, que mantém relações humanas e pessoais entre os grupos e indivíduos, serve a comparação crítica com o nosso sistema biocrático em termos bancários de economia e de moral natural (Mauss, 1950; Derrida, 1991; Sève, 1994).

Com a nova dissociação biomédica do corpo gera-se uma profunda crise na pessoa, se não mesmo a dissolução do sujeito. Dum lado, o retorno radicalizado do dualismo antropológico, em virtude de que a realidade do corpo se desprende para fazer-se uma matéria entre as matérias, um signo incorporado nas coisas, objecto substituível, útil ou instrumento, e o eu resume-se ao pronome possessivo meu, sujeito abstracto de direito sobre o seu corpo como proprietário de um bem disponível.

Uma outra postura afirma a unidade clássica reformulada pela fenomenologia, como apropriação pessoal do corpo que tenho e do corpo que sou com o qual a “propriedade” do mesmo é primeiramente ontológica e não legal.

Para se entender a postura metafísica e bioética sobre a corporeidade e as interpretações de sentido é preciso uma aproximação histórica ao problema: para a doutrina clássica ocidental ou personalista, o homem não é o proprietário, mas o administrador do seu corpo, em princípio inviolável e indisponível. Para a filosofia antropológica liberal (com J. Locke e D. Hume), o indivíduo é proprietário do seu corpo, propriedade natural do homem na apropriação de bens, portanto, violável, alienável, comutável. Para a doutrina socialista dos séculos XVIII e XIX (Romantismo, socialismo utópico e positivo), a sociedade é a proprietária do corpo, que é violável, mas não alienável, e não vendível enquanto bem público ou comum.⁸²

Uma questão aberta é a de possibilidade de uma somatologia⁸³ ou teoria integral do corpo capaz de atender a estas teorias da propriedade corporal. A somatologia

⁸² Põe-se na apropriação do espaço das novas subjectividades outro problema, José Gil (2002, p. 29) aí bem adverte: Vimos que mais grave do que a experiência requisitada, é a meta-experiência inconsciente que é produzida e convocada. A cibercultura supõe uma comunicação de inconscientes – nomeadamente, entre a máquina computador e o agente que a ela se “conecta”. O mecanismo de ligação é estranho e perverso: mais uma vez, na submissão ao desejo da máquina julga realizar o seu desejo inconscientemente transformado. Atribui-se mesmo, obscuramente, um inconsciente à máquina e, mais geralmente, aos processos de funcionamento em rede.

⁸³ Teremos perdido a noção de vergonha e de mistério do próprio corpo com a técnica? Emmanuel Levinas (2001) faz uma análise perfeita duma somatologia ou dum lugar que é espírito: “Na nudez envergonhada não se trata somente da nudez do corpo. Mas não é por acaso que sob a forma tenaz do pudor a vergonha se relaciona em primeiro lugar ao nosso corpo. Pois, qual é o sentido da nudez envergonhada? É ela que queremos esconder dos outros, mas também a nós mesmos. Este aspecto é muitas vezes ignorado. Encara-se na vergonha o seu aspecto social, esquece-se que as suas manifestações mais profundas são um assunto

situa-se mais além do registo dualista, pois que todo o homem está em jogo na empresa tecnocientífica. Porém, adverte-nos também, dum certo fracasso da fenomenologia no uso da corporeidade, com a sua história dos corpos inconciliáveis (matéria de dissecação e forma transcendental) e uma dificuldade de passar da categoria do meu corpo como facto ao meu corpo como direito. (Lash, 1979).

Uma via neste sentido seria a fenomenologia da intercorporeidade, que nos abre as diversas dimensões do corpo biológico, vivido, representado e simbólico, mas aquém do meu corpo objecto, material ou descartável. Pela sua parte ou funções, está o corpo da relação inter-humana ao qual devo chamar meu, como pensava Descartes. O meu corpo-eu, num hipotético transplante do cérebro. O meu corpo-outro na experiência maternal. O corpo da espécie nas experiências reprodutivas e genéticas. O corpo-dom nas doações de órgãos inter-vivos. O corpo anónimo na exposição da disponibilidade cadavérica. As dimensões respectivas ressaltam como um fenómeno complexo da pele ou fronteira de si, do outro da espécie numa comunicabilidade pessoal, interpessoal, específica, transpessoal e social do corpo humano.

D. Da (in)definição da Dança e suas envolventes

A dança traduz uma arte, a arte de mexer o corpo (expressão corporal) através de uma cadência de movimentos e ritmos, criando uma harmonia própria, inerente a cada ser humano, através de uma comunicação não-verbal (linguagem do corpo que expressa emoções e sentimentos, e pode até representar culturas), usada em diversos contextos como seja o cultural, religioso ou de entretenimento.

Quando falamos em dança, geralmente idealizamos a movimentação do corpo ao som de uma melodia, de uma música, ou de um ritmo, da batida do coração, do caminhar, de bater os pés no chão ou mesmo bater palmas. Com a descoberta de novos sons, ritmos e intensidades sonoras as pessoas foram combinando

eminentemente pessoal. Se a vergonha está aí, é porque não podemos esconder o que queríamos esconder. A necessidade de fugir para se esconder é posto em xeque pela impossibilidade de fuga de si mesmo. O que aparece na vergonha é assim precisamente o facto de estarmos fixados a nós mesmos, a impossibilidade radical de fugir para dos escondermos de nós mesmos, a presença irremissível do eu em si mesmo. A nudez é envergonhada quando é a manifestação do nosso ser, da sua intimidade última. E a do nosso corpo não é a nudez de uma coisa material antítese do espírito, mas a nudez do nosso ser total em toda a sua plenitude e solidez, da sua expressão mais brutal de que não poderíamos não lavar acta. O apito que engole Charlie Chaplin em «Luzes da Ribalta» faz rebentar o escândalo da presença brutal do seu ser; é como o aparelho registador que permite desvelar as manifestações discretas duma presença que o traje lendário de Charlot dissimula, porém, com dificuldade. Quando o corpo perde o seu carácter de intimidade, esse carácter de existência dum si mesmo, cessa de ser envergonhado. Tal o tronco nu do pugilista. A nudez da bailarina de *music-hall* que se exhibe - quaisquer que sejam os efeitos que daí espere o empresário - não é necessariamente a marca dum ser envergonhado pois que o seu corpo pode aparecer-lhe com esta exterioridade a si mesmo que o cobre por isso mesmo. Nem tudo o que está sem vestimenta está nu.” (Levinas, 2001, V)

movimentos do corpo. Contudo, não é somente através do som de uma música que se pode dançar, pois os movimentos podem acontecer independentemente do som que se ouve, e até mesmo sem ele. A dança traduz um movimento harmónico do corpo humano, normalmente sincronizado com a música, mas não necessariamente, uma vez que a dança pode ser executada em puro silêncio. É rara a dissociação entre a música e a dança pelo efeito impactante que a conjugação de ambas, a dança (sob efeito visual) e a música (efeito sonoro) têm não só no indivíduo que a executa, mas também e sobretudo nos que assistem às mesmas.

A dança traduz experimentações e gestos corporais, não poucas vezes expressões de suas vivências.

Segundo Medina et al. (2008), é uma forma de movimento elaborado, fornecendo representações da cultura dos povos.

Na verdade, existem inúmeras danças características de diferentes culturas espalhadas mundo fora, com movimentos, espaço e tempos próprios, na maioria das vezes caracterizadas por seus trajes típicos. A dança pode ser uma expressão manifestando, entre outros, aspectos religiosos, do quotidiano, ou até mesmo de lendas ou de factos históricos, mas é sobretudo uma das principais manifestações culturais. As danças em geral e sobretudo, as manifestações folclóricas, em particular, relevam aspectos histórico-culturais de um determinado povo, procurando preservá-los. Por outro lado, a dança pode ser praticada entre outros como mero exercício físico, como uma actividade de integração social ou mesmo como uma mera actividade de lazer.

Sobejamente conhecidas são as danças *populares ou folclóricas* (entre outras, o flamenco e o tango) ou as *danças clássicas* como por exemplo o balé, e ainda a *dança moderna*. Existem também danças tribais, cerimoniais e ainda as danças religiosas.

Quanto a estas últimas, apresenta-se de seguida com algum detalhe a dança no contexto bíblico.

E. A Dança no contexto bíblico

É interessante a análise da dança numa perspectiva religiosa, mais especificamente no contexto bíblico. Na parte originalmente escrita em hebraico, vulgarmente conhecida como Antigo Testamento, ocorrem diversas expressões traduzidas por “dançar”, “dançar em rodas”, “dança de rodas” e “saltitar”. (Jeremias 31: 4; Cântico de Salomão 6: 13; Juizes 21: 21; Salmo 150: 4.). O texto da Bíblia diz (Eclesiastes 3: 4.) especificamente, que há um “tempo de dançar”. Vários relatos se referem à dança num contexto de *Vitória* e de *Festa*, portanto motivada por profundos sentimentos religiosos, de agradecimento a Deus. Neste sentido, elencam-se entre outros:

- a) No tempo da vitória sobre a potência egípcia, o relato bíblico (Êxodo 15: 20, 21.) refere Mulheres a dançarem e a tocarem pandeiro, como expressão de agradecimento por poderem vivenciar a intervenção e salvação divina do povo frente à destruição total do exército egípcio no mar Vermelho;
- b) Aquando da vitória, por poder divino, de Jefté sobre o povo amonita, o texto Bíblico (Juízes 11: 34.) refere que no seu regresso a casa, Jefté foi recebido pela sua única filha que dançava e tocava um instrumento musical, por certo em louvor e agradecimento a Deus;
- c) Quando David e os soldados voltavam, depois da vitória sobre os filisteus, por poder de Deus, referem as Escrituras Sagradas (Samuel 18: 6, 7.) que "mulheres de todas as cidades de Israel saíam alegremente ao encontro do rei Saul, cantando e *dançando* com pandeiros e com instrumentos de cordas." (sublinhado nosso);
- d) Numa outra ocasião, o próprio David, enquanto Rei, está descrito no texto Bíblico (Samuel 6: 14, 15 e 16.) num contexto de festa, como estando a "dançar diante de Deus, com todas as suas forças" expressando sua "alegria", e agradecimento a Deus por a Arca Sagrada ter regressado a Jerusalém;
- e) Também Os Salmos (Salmo 150: 4.) relevam as "danças", "dança de rodas", como forma de honrar, de adorar a Deus.

Em contraste com a doxologia referida, outros relatos bíblicos (Êxodo 32: 19.) relevam a dança num contexto religioso *pagão*, dedicado a ídolos em total desaprovação divina. Por seu turno, na parte escrita originalmente em grego, vulgarmente denominada como Novo Testamento é de realçar:

- f) A dança de Salomé, ainda que em âmbito de festa, perante Herodes no dia de seu aniversário, em face da concessão do pedido daquela (incitada pela própria mãe), desembocou num assassinato: a decapitação de João, conhecido como 'João, o Batizador';
- g) No âmbito da lição ilustrativa "do filho pródigo" é descrito no texto bíblico (Lucas 15: 25.) num ambiente descontraído de alegria e festa o regresso daquele à casa do pai, cuja recepção incluía um concerto "de música e dança".

F. A Dança e o Corpo

Acresce que dançar, não resgata apenas valores culturais. Também aprimora o senso estético e artístico (crítico e consciente) para além de conferir prazer, contribuindo não só para o seu desenvolvimento físico, como a robustez e resistência

corporal, mas também, não menos importante para o desenvolvimento e equilíbrio emocional, intelectual e até mesmo social.

A Dança é não menos uma expressão de sentimentos, comprovadamente terapêutica, pois em geral faz bem ao corpo, como um todo, mas também a órgãos específicos como o coração e a mente. Se por um lado, estimula a criatividade, a musicalidade, também melhora as capacidades motoras, a sua coordenação, a flexibilidade, o equilíbrio e a agilidade, o psicológico, aperfeiçoa a postura, as atitudes, os gestos e acções quotidianas, bem como provoca a liberação de endorfina, que melhora o humor e estimula a autoestima, ajuda a superação da timidez e objectiva melhorar o comportamento do indivíduo. Neste sentido, como expressão física da psiqué humana, a dança está relacionada com o que o indivíduo sente, com o seu estado mental, que também é influenciado pela moral, pelo que estará porventura subjacente aos movimentos a emoção do indivíduo e os seus sentidos.

A dança é uma expressão corporal e basilar para o ser humano pois, em termos individuais pode ser reveladora e penetrante e uma fonte de “paz de espírito”, em termos sociais, um meio de convivência saudável, por poder revelar-se como um instrumento de facilitação e auxílio nas relações interpessoais.

Para o estudo técnico da dança relevam os seus elementos, que em termos técnicos partem de pelo menos três elementos formais e estruturais específicos, no que se refere à dança, como seja o movimento corporal, o espaço e o tempo.

Figura 1. Elementos formais da Dança



Um estudo mais aprofundado da dança em que se relaciona ao corpo, à linguagem e à comunicação. Há diversos estudos académicos neste âmbito. Geralmente o foco dos estudos académicos concentra-se nas formas mais comuns de comunicação: a comunicação verbal (falada ou escrita), e quanto à não-verbal (a fotografia/imagens). Mas na verdade o corpo é um dos muitos elementos que também pode comunicar – e muito! O corpo expressa-se através de gestos, movimentos, mais rápidos ou mais lentos, mais ou menos expressivos. O movimentar do corpo é uma arte, a Dança é uma arte... sim, a dança traduz uma arte – como definido supra – a arte de mexer com o corpo (expressão corporal) através de uma cadência de movimentos e ritmos, criando uma harmonia própria, inerente a cada ser humano, através de uma comunicação não-verbal (linguagem do corpo que expressa emoções e sentimentos, e até representar culturas), usada em diversos contextos como seja o cultural, religioso ou de entretenimento. Sim, a dança, a movimentação

corporal traduz uma linguagem corporal, comunica com os que assistem, e cada um destes pela sua inteligência emocional e sensibilidade individual faz a sua própria "leitura" e por isso, subjectiva, do que considera ser expresso pelo corpo do artista, captando assim subjectivamente as emoções, as ideias, os pensamentos e acções da linguagem corporal através da dança do artista, mesmo perante um total silêncio. Contudo, complementos como o som da música, tal como a própria cultura do assistente são factores externos que têm influência na subjectividade do indivíduo assistente e, conseqüentemente, no resultado desta leitura, podendo esta tornar-se mais ou menos emocional, ou mesmo, mais ou menos consciente.

Ora, a linguagem corporal subsume-se num conceito mais amplo de semiótica proposto por Charles Sanders Peirce estudado, entre outros, por Patrícia Cruz Ferreira, como refere (sic):

A partir da ampla abrangência dos conceitos de linguagem e signo abordados pela Semiótica de Peirce (2010, 1975) e das propostas de Ruthrof (2010, 2005, 2000) de se pensar o importante papel do corpo na linguagem e de que a linguagem verbal é parasita do não verbal, verificou-se um tratamento de linguagem, signo e significado favorável à extensão de suas compreensões com relação à dança, sobretudo, ao aspecto cognitivo do corpo na dança. (Ferreira, 2013, pp. 95-97)

Releva Ferreira (2013) uma "escrita metafórica corporal – as leituras/traduições verbais e não verbais" como "evidência da dança enquanto linguagem", e acrescenta que:

o contexto da dança em cena é composto de elementos significativos que podem transmitir e permitir interpretações variadas conforme a percepção daqueles que a fazem e a veem. Música, objetos cênicos, figurino, dançarino(s), espectadores, iluminação, espaço dramático, maquiagem, entre outros, funcionam como pistas/sugestões para a compreensão/leitura da dança, para a criação de relações de sentido com o ambiente. Assim, dependendo da maneira como eles se inscrevem nesse espaço-tempo, seus apreciadores e fazedores, de forma autônoma e emancipada, corponectiva e por procedimento metafórico do corpo, produzem suas escritas/signos da dança. Atos que constantemente se atualizam, caracterizando o processo de semiose do signo, linguagem. (ibidem)

Dança que se entende por um lugar-fenômeno de comunicação, de relações, trocas. Que se faz significativa pelo/para o corpo em cena e também pelo/para o corpo que assiste as cenas da dança. Ambos se apresentam metaforicamente como corpo-texto e, concomitantemente, como compositores de seus

textos/signos/escritas metafóricas. Seja conformado como dança ou como resultado da sensibilidade percepto-interpretativa, são todos índices de como se organizam, como organizam seus pensamentos/ações na dança.” (ibidem).

Aqui algumas reflexões sobre a (in)definição da Dança, alguns dos possíveis contextos, e suas envolventes.

Referências

- Aves, I.M. F. (2016). *O Corpo Fala na Dança: Uma análise da capacidade de Comunicação através do Dançar*. UFRJ.
- Babo, M. A. (1996). *As implicações do corpo na leitura*. Colóquio O som e a informação. Câmara Municipal de Lisboa.
- Bizarro, S. (1999). *Imposturas Intelectuais de Sokal e Jean Bricmont*. Gradiva.
- Delazeri, M.S. & Isse, S.F. (2015). A dança como experiência cultural. EFDeportes.com 20(208). <https://www.efdeportes.com/efd208/a-danca-como-experiencia-cultural.htm>
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980a). *Mille Plateaux*. Ed. Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1994 [1991]. *What is Philosophy?* Verso.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980b). *Capitalisme et Schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, Ed. Minuit.
- Deleuze, G. (1994) [1993]. He Stuttered. In Boundas, C.V. & Dorothea Olkowsy (Eds.). *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy* (pp. 23-29). Routledge.
- Derrida, J. (1991). *La Fausse Monnaie*. Galillée.
- Ferreira, P. C. (2013). *Dança/linguagem – texto do procedimento metafórico do corpo* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Gil, J. (1997). *As Metamorfoses do Corpo*. Editora Relógio de Água.
- Gil, J. (2002). “Ligação de Inconscientes”. In *Crítica das ligações na era da técnica*, Ed. Tropismos.
- Goethe, J.W. (1993). *A Metamorfose das Plantas*. Editora INCM.
- Husserl, E. (1987). Philosophie als strenge Wissenschaft. In E. Husserl, *Aufsätze und Vorträge (1911-1921)*. Husserliana XXV (pp. 55-56). Kluwer.
- Lash, Chr. (1979). *The Culture of Narcissism*. Warner Books.
- Levinas, E. (2001). *Da Evasão*. Estratégias Criativas.
- Lopes, R.S. (1998). A Cultura Tátil e as imagens electrónicas. Bragança de Miranda, J. (Org.). *Revista de Comunicação e Linguagens. Real vs Virtual*, 25-26. Edições Cosmos.
- Maestrovirtuale.com (s.d.). Os 5 elementos mais importantes da dança. <https://maestrovirtuale.com/os-5-elementos-mais-importantes-da-danca/>

- Mauss, M. (1950). Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. In *Sociologie et Anthropologie*, P. U. F.
- Medina, J., Ruiz, M., Almeida, D. B. L., Yamaguchi, A. & Marchi Jr, W. (2008). As Representações da Dança: uma Análise Sociológica. *Revista Movimento*, 14(2), 99-113.
- Ortega y Gasset, J. (1963). Sobre la expresión fenómeno cósmico. In Ortega y Gasset, J. *Obras Completas*, 2 (577). Revista de Occidente.
- Papallia, D. E. & Olds, S.W. (2000). *Desenvolvimento Humano* (7ªed.). Artes Médicas.
- Sacher-Masoch, L. (s.d). *Venus in Furs*. Penguin Books Ltd.
- Santos, J.T., Lucarevski, J. A. & Silva, R.M. (2005). *A Dança na Escola: benefícios e contribuições na fase pré-escolar*.
<https://www.psicologia.pt/artigos/textos/TLoo46.pdf>
- Sebeok, T. (2001). Comunicação não Verbal. In *Revista de Comunicação e Linguagens*. O Campo da Semiótica (29). Ed. Relógio da Água.
- Sève, L. (1994). *Sobre a actualidade da noção*. Odile Jacob.
- Stern, D. (1991). Models of memory: Wittgenstein and cognitive science, in *Philosophical Psychology*, 4(2), (203 e segs.).
- Wittgenstein, L. (2008a). *Tractatus Logico-Philosophicus* (4ªed.). Fundação Calouste Gulbenkian.
- Wittgenstein, L. (2008b). *Investigações Filosóficas* (4ªed.). Secção 363. Fundação Calouste Gulbenkian.

Preparing the Ground for Aesthetic *Bildung* Through Improvisational Dance – A Bodily Phenomenological Perspective

Anja KRAUS

anja.kraus@su.se

&

Ebba THEORELL

ebba.theorell@su.se

1. Bodily Phenomenological Understanding of Human Corporality

Delving into the bodily phenomenological viewpoint in education begins by aiming to tap into the core of individual experiences in order to build a base of understanding. Highlighted is the significance of grasping reality through personal interactions rather than just in dependence on outside sources. Aesthetic perceptions play the pivotal role in the bodily phenomenological process of acquiring knowledge or learning.

According to Thomas A. Conklin (2007), the aim of bodily phenomenological research is to reach out “‘to the things themselves’ through creating [...] descriptions of personal experience as the source of all claims to knowledge.”⁸⁴ (Conklin, 2007, p. 276). Education’s purpose is, therefore, to delve into the ‘fundamental nature of things.’ – But what does this actually entail?

In order to address this question, it is necessary to thoroughly examine the philosophical field of bodily phenomenology. Our method consists of three crucial steps: first, we investigate the meaning of a ‘phenomenon.’ Following that, we will analyse the definition of the ‘perceiving subject.’ Lastly, we examine the importance of gaps, voids, and absences in our everyday experiences as a means to comprehend human existence. Since bodily phenomenology is rooted in European-Continental philosophy, we will refer to education as aesthetic *bildung* rather than aesthetic learning. We aim to deepen our understanding of aesthetic *bildung* through a bodily phenomenological perspective. This will be achieved by conducting a detailed analysis, with a specific focus on a dance example.

⁸⁴ All German quotations were translated by Anja Kraus.

1.1 Phenomena

Phenomenology focuses on the substance that is readily available for our senses to perceive. Simply put, phenomenology focuses on the objects present in our immediate surroundings and explores how they shape our understanding within the framework of their presence.

The term phenomenon originates from the Greek word φαινόμενον, meaning something that is visible and evident. On one hand, a phenomenon is straightforward and easily noticeable; on the other hand, it can require deeper understanding and context to become clear (Blankenburg, 1991).

Typically, when encountering something or somebody, we tend to apply preconceived notions, mechanisms, principles, measures, and our own biases. The distortion of our prejudices, inclinations and other filters color our perceptions. However, such assessments are predominantly abstract in essence. An example of a common bias that exists is the tendency to believe that *individuals who are dressed nicely are automatically wealthy*. In the realm of phenomenology, surprisingly, basic biases are seen as metaphysical assumptions that focus on the inherent essence of existence and the world - *in the example, the exhibition of riches*. The practical and factual elements of the present circumstances become unnoticed. To more truly understand a specific occurrence and the circumstances surrounding it, we must be willing to let go of our own prejudices and preconceptions. Thus, phenomenology is about portraying experiences without delving instantly into already given explanations or analyses. Edmund Husserl (1950 [1913]) believes that it is crucial to temporarily put aside the conventional ways of thinking, as, by doing so, one can get deeper understanding and perception of the subject matter. He refers to this systematic process as 'epoché,' derived from the Greek term for 'putting something into brackets.'

Building on Husserl's pursuit to elucidate the essence of objects, Maurice Merleau-Ponty's main work *Phenomenology of Perception* (1962) focuses on the concept of the 'primacy of perception', highlighting the idea that we cannot truly understand a phenomenon unless we have experienced it firsthand. Merleau-Ponty (op. cit.) defines phenomenology in line with Husserl as:

[...] a matter of describing rather than explaining or analyzing [... as an attempt] to give a direct description of experience as it is, without taking account of its psychological origin and the causal explanations, which the scientist, the historian, or the sociologist may be able to provide. (Merleau-Ponty, op. cit., pp. vii-viii)

The goal is to provide a raw and unfiltered description of reality, free from psychological interpretations or causal explanations that other disciplines may offer.

The outstanding characteristics of Merleau-Ponty's account of perception is the central role of the body: We are our bodily existence. As we are embodied subjects, reflecting on phenomena is instantaneous and it is synonymous with our being and perception in, as, and with our body. Our physical being, with its directness and genuineness, already connects and interacts with the surroundings we inhabit. Once a primary connection is established, our body usually adopts a more conventional mindset, which may be mistakenly perceived as a 'natural attitude,' leading to the body's integration into a specific social world or society.

Seen from a phenomenological perspective, by embracing our natural inclination to act more spontaneously and in a manner that is more relevant to the context at hand, we open ourselves up to a clearer understanding of the world around us. By this, we may be enabled to see things free from the influence of our preconceived notions, partiality, and other factors that can cloud our judgment. – However, the question remains: How is it possible to set aside social biases?

In order to set aside biases, we need to embrace spontaneity and adopt a fresh perspective. The question how we can free ourselves from our biases here shifts into how we can examine our embodied existence as a starting point. This shift in perspective prompts us to explore the reflection on our physical being as the foundation of our understanding of the world.

1.2 The Perceiving Subject

One way to comprehend the unique phenomenological concept of spontaneous perception is by envisioning the experience of *a newborn baby*. In accordance with much of the human body remaining uncharted territory, a baby's movements appear random as they wave their arms and kick their legs. Over time, a toddler begins to focus his/her attention on specific objects and learns to direct their own movements towards them with increasing purpose. According to Husserl (1950 [1913]), there is a rift in the act of perception, as our eyes, which enable us to see the world, cannot see themselves. The same goes for other senses, such as hearing. Generally seen, we are unable to fully comprehend our own corporeality, e.g., "the eye does not appear visually" (Husserl, op. cit., p. 147); "the same body that serves me as a means of all perception stands in my way in the perception of itself and is a remarkably incompletely constituted thing." (Husserl, op. cit., p. 159) We cannot see, hear, feel everything and all parts of our body all the time. Merleau-Ponty (1962) echoes this sentiment by stating, "my visual body includes a large gap at the level of my head." (Merleau-Ponty, 1962, p. 94). His bodily phenomenological work aims to uncover the

underlying structure of perception, when he writes: “as for my body, I do not observe it itself: to be able to do so, I would need the use of a second body, which would not itself be observable.” (Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 91). We are only able to observe a limited view of our own bodily movements, creating a sense of disconnection in our perception. We experience this when we are unwell, then we may feel detached from our own body; or there might arise a sense of unfamiliarity when making physical contact with oneself.

At the same time, Merleau-Ponty sees our physical existence as lively and highly perceptive. When we touch something, we not only sense the object’s surface, but also the sensation of our hand making contact with it. Exploring beyond the unknown depths within ourselves and moving towards the well-defined external world, from the bodily phenomenological point of view, mirrors the path of human existence. We are constantly immersed in the world around us, interacting with our environment while also being introspective. We understand ourselves by connecting with others and the outside world. Our perception is, thus, inherently intertwined with our physical being, creating a complex relationship between our actions and our awareness.

Within our understanding, there is a constant emergence of a divide, a breach, a sense of disconnection, alienation, differentiation, and a coming apart, by Merleau-Ponty introduced as ‘chiasm’. The chiasm takes various forms and manifests itself in different ways. This means that the unseen aspects, the passion, the unspoken dimensions of knowledge, the immeasurable, the suspension of judgment, and absence all participate significantly in influencing our everyday, authentic, and impartial, most unbiased encounters.

In cognitivist models (e.g., Fiske & Taylor, 1991), perception is viewed as the process of selecting, organizing, and interpreting information. The perception process involves interpretation, which means assigning meaning to experiences through the use of mental structures, or schemata.

Instead, focusing on the body as the central point of human orientation in the world directs our attention to the question of where perception actually begins. Rather than departing from mental structures or schemata, the body is viewed as a ‘point zero’ from which our experience and understanding of the world begin to unfold. Aligned with Merleau-Ponty’s idea, Waldenfels (1997; referring to Husserl, 1950 [1913]) delves into the idea of being present in the moment:

To be ‘here’ is neither somewhere in a space as a location beside others, nor is it nowhere, away from spatiality. To speak with Husserl to be ‘here’ is moreover a life zero at a starting point for the master plan of space with its directive differences and leeways for movements. (Waldenfels, 1997, p. 195; referring to Husserl, 1950 [1913], p. 158)

Our sense of being present in the moment is akin to a starting point, a centre from which spatial awareness emerges. Waldenfels suggests that our presence in a specific location can be likened to a beginning amidst the boundless expanse of space, where our interactions and interpretations begin to form. As conscious individuals, we hold a central position within the intricate structure of space. This central position acts as the base from which our understanding of space and our behaviours originate. It also blurs the boundary between the perceiving subject and the perceived object.

From this background, Käte Meyer-Drawe (2008, p. 90) highlights the 'elusive nature of learning', stating that "the 'how' of learning retreats into darkness." "Just what one wants to see stays invisible [scil. I add: for a direct observance], such as: the beginning of learning, its course, its dramaturgy." (Meyer-Drawe, op. cit, p. 77) We cannot observe ourselves or others while we are learning, and our learning process is not entirely within our control.

Taking into account the concepts of 'point zero' and 'epoché', as well as recognizing learning as a process that occurs in the shadows, it becomes clear that a none or absence plays a vital role in phenomenological research.

Essentially, in order to truly uncover our natural, spontaneous perceptions and bring human existence into focus, we need to block out preferences and preconceptions about a phenomenon and, instead, embrace our physical presence as a constantly evolving and uncertain entity.

It is important to note that the phenomenological idea of perception is introduced without taking too much notice of the existential and emotional implications of the inherent withdrawal or absence associated with it, or of the various types of rationality arising from this negative notion. However, keeping this criticism in view, let's delve deeper into the phenomenological understanding of the none as a portrayal of human existence.

1.3 The Bodily Phenomenological Concept of None and Absence

One might initially consider the phenomenological 'none' to be related to the idea of unconsciousness, as proposed by Sigmund Freud. However, the study of bodily phenomenology does not include the notion of an individual psychic realm like the unconscious mind or consciousness. Instead, the focus is on the pre-reflective dimensions seen as a potential source of insight, becoming the subject of reflection. The body is at point zero. We can never grasp it as a whole. It is the ultimate point of departure for us, as well as a perceptive organ for phenomena.

The idea of phenomenological negativity is similar to Patrick Fuery's (1995) concept of a 'heterology of absence' (Fuery, op. cit., p. 158). Fuery explains how, paradoxically, the absence of something can change and impact on the presence of

other things through negativity. He discusses how in phenomenology the gaps and differences create new forms of presence by filling the voids with signs and symbols by which the absence is denied. This constructed presence becomes the focus, appearing undeniable and truthful. He writes:

They [the configurations of absence] establish forms of quasi-presences to fill the gaps, the holes, the blanks, the simulacra, complex orders of signs which point and indicate until the absences themselves are denied [...] This position is a constructed presence which takes on primacy, irrefutability, and, often, a sense of 'truth'. (Fuery, op. cit., p. 2)

This is to say: We existentially have to deal with a fundamental negativity. It is not only our body and our learning that retreat from full control, but also our surroundings are not fully governable. Especially for children, even more for teenagers, facing a world of extreme change, and being aware of oneself as not fixed, perceiving one's own personality in movement and development is usually a rather predominant and central experience, while – as experienced adults – we might have more or less forgotten this.

To illustrate how the absence of something, such as gaps or omissions, shapes and impacts our daily lives, we will later provide an example of dance in which these absences are experienced. In our analysis, we will examine the concept of 'absence' as the focal point of bodily -phenomenological reference, viewed through the lens of aesthetic *bildung*.

2. Aesthetic *Bildung*

Aesthetic *bildung*, according to Jörissen (2020) covers a: "[...] broad spectrum of conceptual manifestations that all have in common that they are ultimately – at least implicitly – related to cultural repertoires of forms of the perceivable and, secondly, that they are about the negotiation of modes of perception." (Jörissen, 2020, p. 342).

As modes of perception and action (along with stereotypes, as mentioned above) emerge from traditional contexts that are connected to questions and references to values, aesthetic *bildung* as a whole operates in the realm of tension between cultural traditions and social transformations. The main objective is thus to cultivate a new and interconnected perception that encompasses various modes of well-established perception, values, and cultural forms (Klepacki & Klepacki, 2018).

In classroom lessons, teachers often use aesthetic items or issues in order to mediate ideas and theories about subjective realities. Pictures, sculptures, and installations are then meant to be illustrations of knowledge or subjectivity. From a

phenomenological perspective, moreover, the problematic is to be considered that arises from ingrained, widely accepted, mainly theoretical preconceptions, inclinations, and biases that have the potential to warp our perception.

It is expected that, through bodily imagination, we can discover fresh avenues and expand our horizons. Let's outline this thought in broad strokes: Even if we cannot see how we act ourselves, most of our actions will be perceived by others, and there will be responses to them. Such responses might be related to values. New insights are often connected to processes of articulation and experience the repercussions within the context of recognition or non-recognition practices (Jörissen & Marotzki, 2009, p. 39). As we contribute to sociality in all our actions, including withdrawing from others, the unique power of fresh insights lies not 'only' in transforming attitudes and modes of perception of an individual presented in isolation but also at the collective level.

Aesthetic *bildung* can support this transformation when Christiane Brohl's (2003) argument is considered that the effects of art consist of interfering and intervening in actual discourses and current semantic fields. She highlights the possibility to change, modify, or put customary, but obsolete concepts in question by aesthetic practices. Even if these effects cannot always be articulated or figured out in a definable way, they are recognizable in a kind of shift inside our experiential field. – To reveal these effects, Brohl (op. cit.) develops the didactical strategy of 'displacement.' This didactical strategy is based on the principle of a reciprocal interpretation of an aesthetic practice, or artwork at hand and its situational contexts. One and the same aesthetic practice, or artwork changes its meaning dependent on its location. For the actively perceiving, experiencing, and interpreting spectator, displacement opens up the possibility to allow novelties to merge into familiarities. Then, the "extraordinary seeps into the orderly" (Waldenfels, 1999, p. 167). Waldenfels (2004, p. 226) also speaks of an 'iconic epoché.' Since executing such an 'iconic epoché' depends on sensitivity, inventive thoughtfulness, and descriptive talent, it is a kind of art itself. – According to Böhle et al. (2004, p. 67), such aesthetic practice even plays the central role in facing unpredictable happenings: In order to grasp puzzling events, in a first step one has to subjectively link realistic impressions with imaginative, in the first place, iconic imaginations. By doing so, a new concept might be generated, open-minded learning can take place.

We thus propose implementing the strategy of displacement as a way to promote aesthetic *bildung*. This is supposed to encourage active, open-minded, and exploratory approaches to the challenges we encounter in our personal lives, at school, and in society. By confronting the unpredictability of our living conditions and individual futures, we can develop a deeper understanding of ourselves and the world. Art-based situations and events, in particular, appear to be valuable as they reveal phenomena that were previously hidden or unknown.

Friedrich Nietzsche, the renowned philosopher, had a profound appreciation for dance. He declared in his *Thus Spoke Zarathustra*, "I would only believe in a god who would know how to dance." (Nietzsche, 1917, p. 27). This sentiment reflects his celebration of movement, joy, and the freedom found in dance. Nietzsche's words evoke a sense of lightness and liberation, as if a 'dancing star' (Nietzsche, op. cit., p. 8) were born within us. Indeed, he believed that chaos within us is necessary to give birth to such 'celestial dimensions' (ibid.).

3. The Formation of a Dancing Body

The empirical case for our study is based on three-day dance classes that are optional in a preschool teacher program at a Swedish university. They are part of a course that otherwise provides different pedagogical approaches to aesthetic expression, i.e., in addition to dance, the students also study visual arts, drama, and music. The dance classes focus on exploratory and improvisational dance, where the students learn about creating and trying out educational proposals in dance that instigate movements by departing from the circumstances at hand. The focus is not on imitating or learning predetermined steps or styles, but on the creation of spontaneous phrases, compositions and interactions in the present moment. In an exploratory and improvisational dance setting, inspiration can be drawn from music, rhythm, other moving bodies, objects, materials, spaces, drawing, as well as dramatic and thought-provoking content. An example of a given invitation for improvisational dance is to move around, being aware of each individual in a large group; one person may suddenly turn around, change tempo, or fall, and the rest of the group has to follow that impulse. The educational goal is to stimulate the students' capacity to become more sensitive toward small changes in their interactions with each other.

The students have different levels of experience; some had never danced before coming to the studio. – As a case, teacher Ebba Theorell asked open-ended questions to a student who had been enrolled in the preschool teacher program and also took dance classes.

The purpose of these questions was to explore what the student remembered and which moments they considered important factors in the process of transitioning from seeing themselves as non-dancers to identifying as individuals capable of dancing. Like many other students this student, here called Karen, also mentioned feeling uncomfortable during the first seminar, in her own words:

I remember that my first strong instinct was that I wanted to escape from the dance classes, so I was sitting next to the door. I think it is because our ideas about dance are so traditional and linked to specific dances such as salsa, classical ballet,

or hip hop. That dance is about showing that you are capable of dancing in a perfect, beautiful way. (Karen, personal communication, December 5, 2024)

The idea that there is a societal expectation that one must be able to dance in order to be allowed to dance, and that dance should also look beautiful, was shared also by other students. Most of them thought of themselves as non-dancers. – How can this thought be challenged?

The same student mentions that what slowly convinced her to start exploring movement during the seminar was the given impulse to attentively listen more inwardly to one's own feelings, and outwardly to both the space, peers, and music. She says:

[...] It helped me that we were encouraged to focus on how the movement feels, and not so much on how it looks. I remember that we closed our eyes, and that we were encouraged to search for small movements and rhythms inside the body, and as a following step see if these movements were possible to amplify, expand, to let them take form and place in the room. In that moment something happened to me. (Karen, personal communication, December 5, 2024)

Dancing with others requires attention and openness to their own movements, as well as a willingness to engage with others in a nonverbal manner. At the same time, by connecting with the environment through movement the dancing body appears to gain more definition over time. The student continues:

The dance seminars required intense listening to my fellow students' movements, a listening that also demanded complete presence. [...] I particularly remember a time when we danced in two large groups, where we attempted to navigate through the space without using any words, only relying on bodily communication. We had to be attuned to each person's movements and be aware whenever someone needed to turn around, pause, or run – and the entire group had to follow, all without speaking to one another. I experienced a profound sense of listening to the entire group as one organism. (Karen, personal communication, December 5, 2024)

The student metaphorically (e.g., 'sense of listening to the entire group as one organism') describes the attunement to each other in dancing as an opportunity to explore a common world in which we always already exist, while transcending the typical social biases associated with dancing (see above). The student emphasizes that the ongoing exchange between practicing and reflecting phases helped her

understand what occurred during the classes, namely, what she experiences as open and honest expressivity:

[...] the constant reflection, both in group discussions and also in my personal thoughts, of what dance is and what it can become was very important to me. I slowly started to realize that it challenged my previous ideas about what dance can be. Dance is truly an expression that demands honesty and openness, both to yourself and others. We also first met as a student group in this seminar, which created a very strong connection among us. (Karen, personal communication, December 5, 2024)

According to their teacher, at the end of the dance classes, not only this student, but most of the participants in the course, describe that they began to see themselves as dancing individuals who can also teach children to express themselves through dance. The students appeared to become more engaged with each passing hour during the course, feeling increasingly at ease. Many students described dance improvisation as a liberating experience. The growing sense of liberation can be interpreted as the process of reclaiming individual bodily space while also deepening connections to the group. The three-day dance classes can be described as a process in which the outline of the body becomes more visible over time. It is not a closed, excluding body outline; instead, it is similar to a threshold state that both absorbs its environment and allows us to leave traces in the world.

4. Summary and Outlook

In pedagogy (Greek παιδεία, *paideia* = child, boy and ἄγειν to lead), the central focus is naturally on obtaining or formulating, shaping, or seeking existential orientation. Within education, this orientation is supposed to be achieved through a connection to specific content. In the context of improvisational dancing, individuals learn various skills such as exploring space, developing bodily listening, understanding rhythms, responding to impulses, imitating, and learning how to interact and communicate non-verbally. In this contribution, the question was asked from a bodily phenomenology perspective: what relevance does, such dance content have in terms of providing existential orientation.

Bodily phenomenology provides a paradigm shift in pedagogy. Instead of presenting a personal identity or proposing an existential orientation, the focal point is placed on the perceiving subject, referred to as point zero: The kinaesthetic experience is indispensable for locating ourselves in the world. However, we cannot perceive our perceiving body in all its aspects. Usually, we only see our arms and the

front of our body. Our physical perceptions withdraw to a large extent; what we feel, and sense are not completely at our disposal. The goal of phenomenology is to explore the meaning and significance of lived experiences and to describe phenomena as they appear on the subject.

Waldenfels (1997) highlights the significant difference between *what* reveals itself and *the manner in which* it reveals itself. He identifies the latter as the (bodily) phenomenological perspective. According to bodily phenomenology, existential orientation is not gained once and for all times (as a *what*) but is seen as a continuous practice (*a manner in which*) that can be supported by what a person can learn. Bodily phenomenology can, thus, serve as an initial point for empirically exploring how something becomes visible (to a learner).

Our example of the classes in improvisational dance shows that the exploration of self-awareness and the cultivation of the ability and sensitivity to adapt to new situations and knowledge can be effectively achieved by incorporating aesthetic settings. We can see that improvisational dance reveals how movements are aesthetically organized and how the acting persons relate and subordinate them to one another. We have seen that learning to dance likewise helps determine whether and to what extent figures of dance are socially mandated, or at least appear to be, and what may turn out to be a natural attitude. Seen from a phenomenological perspective, well-established, commonly shared biases and preferences, also those related to the human body, are primarily abstract. They can act as filters that can distort our perception. The new can only gain space through fresh perception. However, the learning itself retreats into darkness; nobody has seen someone learn something. The same applies to how fresh perception emerges. However, 'epoché', distance from customary views allows for a perceived reality to be associated with different interpretations than the familiar ones; or they can be justified differently than before. In our example, the student describes how 'the extraordinary seeps into the orderly.' She mentions that this brings about existential orientation, i.e., new relationships, etc. in the situation at hand. Our data provides evidence that the student(s) discovered a passionate and pure aspect of life, which they were previously unaware of: improvisational dancing and all that it encompasses. As we observed, she uses metaphorical language to describe this experience. We, thus, noticed that 'imaginative, iconic imaginations' play a role in breaking new ground by means of sensation, as well as immersion, i.e., 'understanding a phenomenon by experiencing it firsthand.'

This is not yet aesthetic *bildung*, as it is neither 'related to cultural repertoires of forms of the perceivable and, nor about the negotiation of modes of perception.' One can rather speak of aesthetic practices as the act of 'creating a new concept by connecting realistic impressions with imagination,' thus allowing a release from the uncertain void, which we introduced above as point zero and absence. Through

'interfering and intervening in actual discourses and current semantic fields,' improvisational dance additionally has the ability to liberate the body from unnecessary constraints, making a person feel a connection with their surroundings and a sense of freedom. The latter can be seen as an essential foundation for a welcoming and vibrant social life, as well as for cultivating aesthetic appreciation in terms of aesthetic *bildung*.

References

- Blankenburg, W. (1991). Phänomenologie als Grundlagendisziplin der Psychiatrie. Unterschiedliche phänomenologische Ansätze in der Psychopathologie. In: *Fundamenta Psychiatrica*, 5, 92-101.
- Böhle, F., Pfeiffer, S. & Sevsay-Tegethoff, N. (Eds.) (2004). *Die Bewältigung des Unplanbaren*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Brohl, Ch. (2003). *Displacement als kunstpädagogische Strategie – Vorschlag einer heterotopie- und kontextbezogenen Diskurspraxis des Lehrens und Lernens*. books on demand.
- Conklin, T. (2007). Method or Madness. Phenomenology as Knowledge Creator. In: *Journal of Management Inquiry*, 16(3), 275-278.
- Fiske, S. T. & Taylor, S. E. (1991). *Social Cognition*. McGraw Hill.
- Fuery, P. (1995). *The Theory of Absence. Subjectivity, Signification and Desire*. Westport.
- Husserl, E. (1950 [1913]). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. Husserliana IV. (ed. by M. Biemel) Martinus Nijhoff.
- Jörissen, B. (2020). Ästhetische Bildung im Regime des Komputablen - In: *Zeitschrift für Pädagogik*, 66(3), 341-356.
- Jörissen, B. & Marotzki, W. (2009). *Medienbildung – Eine Einführung: Theorie – Methoden – Analysen*. UTB.
- Klepacki, L. & Klepacki, T. (2018). Processes of cultural tradition and transformation from an educational science perspective. In B. Jörissen, L. Klepacki, L. Unterberg, J. Engel, V. Flasche & T. Klepacki (Eds.), *Spectra of transformation. Arts education research and cultural dynamics* (pp. 11-18). Waxmann.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith. Routledge & Degan Paul.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Walter de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1917). *Thus Spoke Zarathustra*. Random House, Inc. <https://ia803405.us.archive.org/32/items/thus-spoke-zarathustra/Thus%20spoke%20Zarathustra.pdf>

- Waldenfels, B. (1997). *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Suhrkamp.
- Waldenfels, B. (1999). *Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden 4*. Suhrkamp.
- Waldenfels, B. (2004). *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Suhrkamp.

Initiating Aesthetic Learning: A Study on Practicing Dance (Again)

Anja KRAUS

Anja.kraus@su.se

Eeva ANTTILA

eeva.anttila@uniarts.fi

&

Teresa NORTON DIAS

tdias@staff.uma.pt

Introduction

To enter the sphere of action by interacting with one's surroundings is fundamental to all learning in its initial phase (Kraus & Herbert, 2012). In this chapter, we will further develop the idea of performing arts, especially dance, as a laboratory for 'initiating learning' (ibidem). To say it conversely: '(Re-)entering dance practice' will serve us as an example for initiating learning.

Our research will relate most closely to Western Theatrical Dance, which combines different dance styles, genres, and even everyday movements, and where dance arrangements may be purposefully choreographed, or the result of improvisation. The notion of dance/dancing refers to an embodied practice of responsive interaction with material and social surroundings, in which the entire human being is actively engaged. Dancing does not only comprise the acquaintance and interpretation of certain bodily mediated features and movements. It is often also coupled with witnessing other people performing and involves relating to the performative acts of others. As a collaborative process, dancing involves an aesthetically reflected exchange of feelings with other people and materials (Banes, 1994; Hanna, 2012). Dance can turn a specific environment into a space for multiple shared experiences. Dance consists of sequences of movements and rhythms, as well as of body forms, to which symbolic value is often ascribed. According to Judith Lynne Hanna, "the most common device for encoding meaning in dance is through 'metaphor' - the expression of one thought, experience, or phenomenon in place of another that it resembles." (2008, p. 493). Correspondingly, metaphors are a way of conceptualizing the different elements and the language of dance. In a creative process of decision-making, stating opinions, creating images and symbolic meaning, as well as by demonstrating and negotiating one's ideas, and responding to those of others, dancing makes use (fewer words, but) of a broad spectrum of embodied

action (Anttila, 2018). Letting oneself be affected by the impulses from others, things, and the space around, reacting sensitively to them, as well as demanding one's own freedom and singularity usually requires the full and proactive engagement of the dancer. Also, a vision of community can be created; and a dancer's or the public's sense of community can be enhanced.

Dance in the realm of performing arts, as a theatrical art form requires systematic and sustained practice. It often involves intensive training of dance techniques and styles, mimetic observation of other professionals, routines, memorization, and embodiment. Dance is based on (learning) know-how, also identified as procedural, practical, and performative knowledge. Thus, a heightened awareness of one's own body and capabilities of relating the surroundings to bodily conveyed meaning are the key competences that practicing dancing both requires and enhances. Dance practice also makes lasting imprints on the dancer's body not only as observable skills, but as bodily memories. As Fuchs (2021, p. 9) stated, "the life-long plasticity of body memory enables us to adapt to the natural and social environment, in particular, to become entrenched and to feel at home in social and cultural space." Memory is a decisive element in acquiring knowledge in general. Body memory as a wider notion also counts for haptic-sensual-symbolical, assets-based, and collective aspects of learning (Aebli, 1950). Hanna (2012) points out that creation in dance and the whole pattern of performance, like structure, style, feeling, or drama, involves a broad spectrum of knowledge, for example, concepts of history, movement vocabulary etc. Thus, there is even a conceptual dimension of dancing skills: "Dance creation can in fact only unfold its individuality if accumulated physical knowledge is available as a basis. The body's potentiality thereby becomes a source for, a site or documentation of each of the updates and statements that are made by the dancing body." (Cramer, 2013, p. 220). Dancing skills cannot at least function as a site for physical discovery and for novelties.

Thus, dance as an embodied and performative practice has an educative potential that is not restricted to dance techniques, but also involves personal-emotional, material, and social aspects of many kinds (Anttila, 2018). Dancing can be seen as an example of haptic-sensual-symbolical, assets-based, and collective aspects of aesthetic learning in particular, and even of learning in general. Especially interesting in these regards is the initial phase of dancing in front of a public. – Let's Imagine a stage⁸⁵ with a real (or imaginary) public, entered by a professional who returned to dancing after a several years break; or think of a dance novice who cannot refer to any routines and professional knowledge. From both, we are looking for insights regarding the following research questions:

⁸⁵ By stage we mean a space where others watch a person performing art.

- How to describe a dancing person's bodily engagement within her/his inner space and with their surroundings? How is communication pursued in a bodily way?
- What kind of learning will be initiated when a person enters the dance scene (again)? How does this correspond to learning in other fields?

Autobiographical sketches (vignettes) of two professional dancers and the spontaneous and expressive utterances of novice dance students shall help us to go into further detail about the topic of interest and provide answers to our research questions. We anticipate that professional dancers have close access to their bodily experiences. They were chosen for both having gained some temporal distance from their dancing practice and then, having returned to it. We expect them to be capable of describing how re-entering the stage provides access to their body memories (see above). For novices, assumingly, dancing on a stage for the first time will be an exciting event that may trigger particular bodily experiences.

Methodological and Theoretical Background: Body-Phenomenology and Performativity

From the body-phenomenological and performativity-theoretical point of view, embodied human rationality and rational judgment are decisive for scientific evidence. Instead of taking causal mechanisms of perception along general abstract principles or arbitrary measures of perception such as generalizability, validity, reliability, uniformity, or morals as measurements for evidence, in particular, the process of a formation of rationality and rational judgment is tracked.⁸⁶ The basis for body-phenomenological research methodology is the reference to 'phenomena' (Ancient Greek φαινόμενα). Φαινόμενον means 'something showing itself, appearing' (cp. Blankenburg, 1991): On the one hand, a phenomenon is something that is merely there and obvious without any doubt, and can be described without any methodical complications. On the other hand, a phenomenon is something that must be revealed, not because it is hidden, but because it is understandable only out of its contexts and from the very conditions of its actual appearance. In other words, phenomenology deals with the things at hand and how they become what they are for us in a concrete context. In both cases, the proper approach to a phenomenon is to 'describe', not to 'explain' it. Correspondingly, Maurice Merleau-Ponty (1962, p. vii-viii) characterizes body-phenomenology as: "[...] a matter of describing, not of explaining or analysing [...]. [Body-phenomenology is the attempt] to give a direct

⁸⁶ For body-phenomenology, see Merleau-Ponty (1968), for performativity-theory, see Wulf & Zirfas (2007).

description of experience as it is, without taking account of its psychological origin and the causal explanations, which the scientist, the historian, or the sociologist may be able to provide.” According to the phenomenological perspective, scientific inquiry is modelled as being based on “[...] interpretive sensitivity, inventive thoughtfulness, scholarly tact, and the writing talent of the human science researcher” (Van Manen 1990, p. 34). According to van Manen (*ibidem*), sensitivity, inventive thoughtfulness, scholarly tact and describing talent are not only modes of perception and research, but also central pedagogical abilities, and they characterize learning.

Bernhard Waldenfels (1997) identifies the body-phenomenological standpoint in being ‘here and now’; it is to say: one exists as a living body. One ‘is’ one’s bodily existence. As we are embodied subjects, our response to anything that happens is always instantaneous. ‘Being here’ is synonymous with being a body and with the perception as, and with the own body: Each human being makes up a ‘point zero’ for consciousness, from which specific spatiality unfolds. A person will have some impact on this spatiality even by only being there, or by acting from point zero. This also means that we are never ever completely outside ourselves, even if the expectations of others may make us feel so. In acting, we moreover always depart from our own inner action centre which is situated in a specific set of circumstances:⁸⁷ “To be ‘here’ is neither somewhere in a space as a location beside others, nor is it nowhere, away from spatiality [...] to be ‘here’ is moreover a life zero at a starting point for the master plan of space with its directive differences and leeways for movements” (Waldenfels, 1997, p. 195).

Within body-phenomenology, it is stressed that not only perceiving and acting, but also learning starts from point zero in that we never know for certain whether and how we learn something. Käte Meyer-Drawe (2008, p. 77) states: “The ‘How’ of learning retreats into darkness”; “[...] what one wants to see stays invisible [scil. for a direct observance], such as: the beginning of learning, its course, its dramaturgy.” Learning withdraws from observation; we can only see the results of learning. A learner will be exposed (in a kind of passive way) to learning something new. First, s/he will perceive this thing in an innate and spontaneous way and respond to it. Only an instant after that, the learner will actively (and more or less successfully) refer to her/his preconceptions and to his/her former knowledge. In these regards, s/he will ‘encounter’ her/his own perceptions, preconceptions, and former knowledge, instead of simply ‘having’ them. These experiences or preconceptions will or will not come to him/her as solutions for the challenges at hand. In any case, the learner will explore something that s/he does not know yet, s/he may even get to know something that s/he did not think could be the case at all. Within the body-phenomenological learning theory, the existential and hidden dimensions of learning and its power to change

⁸⁷ All non-English quotations have been translated by the authors.

social life and the world are in the foreground, rather than its results. Performativity theory would see it the same.

Both from the body-phenomenological and the performativity theory point of view, human activity and passivity are intertwined, i.e., one cannot but actively engage in a certain area as well as behave passively in another area. In other words: Performativity theory aligns with body-phenomenology “[...] in assuming the phenomenological idea of the ‘body as situation’ [...] on the basis of which] a theory of performativity as a twofold phenomenon [is developed]: being passively situated and having to actively take on the situation (Butler, 1986). Subjective or bodily action thereby appears as something of a re-action in which respective norms are reworked or resisted.” (Wehrle, 2020, p. 366). Thus, body-phenomenology and performativity theory, or approach, can both explain creative processes, inspiration, theory-building as not only being set up in an (active) intentional way, but also involving (more passive) spontaneous, instinctive reactions to something or somebody. Regarding our intellectual life: We cannot only build or comprehend a theory. We can even, in a more or less passive way, experience the formation of theory. - However, the performativity approach goes beyond body-phenomenology insofar as it allows us to reflect on the dynamics of power relations and on sets of divergent, struggling forces that are played out in diverse effective ways. From the performativity-theoretical point of view, theory is supposed to arise not only within the perceiving subject, as explicated within body-phenomenology, but also within assemblages of actors, artifacts, situations, and practices that are thought to be involved in the production of movement, action, and theory: “Assemblages are the actors, artifacts or practices that are intertwined with and co-produce theories.” (Carton, 2020, p. 1417). Involvement into assemblages can be distinctively experienced in dance contexts, insofar as the diverse forms of dance as “[...] practice and performance imply a physical context, a space in which we experience the materialization of [...] theory” (Maar, 2014, p. 108). In her explanation of the formative power of performativity, Erika Fischer-Lichte (2008, p. 36) goes even further by also taking human existence into account: “Performative acts [...] are of crucial importance in constituting bodily as well as social identity.” She continues (ibidem): “In so far, [...] ‘performative’ [acts can be identified] as being ‘self-referential’ and ‘constituting reality’”: In one’s spontaneous, immediate reactions to something or somebody, a person will relate to her-/himself, proving the continuity of his/her identity.

Method: Vignettes

Vignettes are a prevalent research method, in particular of phenomenological inquiry (Schratz et al., 2013). Vignette research departs from the hypothesis that a

person's ability to act is dependent on diligently grasping what is happening and reacting/responding to it. Thus, one can act not primarily based on reflection and distance, i.e., not first by explaining the situation at hand from a meta-perspective, but by dealing with things at hand and investigating how they become what they are for 'us' in a certain context. Vignettes are supposed to be based on personal stories, within which anthropological specifics, such as frames of mind, attitudes, and feelings, are explained. Anna Bloom-Christen & Hendrikje Grunow (2022, p. 1) highlight the following methodological considerations behind the choice of a vignette for a research project: "[...] 'the affective turn' boosted the epistemological significance of vignettes by focusing on how writing not only seeks to transport lived effects from the field onto paper, but how it aims to evoke such effects in the reader." Thus, a short narrative that serves as a vignette for a researcher is expected to capture how empathy and considerateness evolve in a person. It is thought to give insights into feelings and corporeality. Such learning contexts are our topic here.

Empirical Study

We will refer to participants T.'s and S.'s autobiographical notes. T. is a dancer and scientist (c.a. 60 years old) with thirty years of regular dance practice (both classical and theatrical) before a fifteen-year break. S. is a thirty-year-old professional dancer who was asked to write about her experiences of (re)entering the studio/stage after a four-year break from dancing. We had two more participants: 'dance novices' A. and G., two adult individuals (40 and 60 years old) without dance learning or practice experiences. Their reports are spontaneous, expressive utterances.

Dance and Bodily Communication - From the Dancers' Perspectives

Above, we described a dancing person's bodily engagement within his/her inner space and with the surroundings as a holistic, embodied practice that is pursued as bodily communication. The elements of dance, i.e., the sequences of movements, rhythms, and body forms, to which symbolic value is ascribed, provide the dancer with certain frames of mind, attitudes, and a wealth of feelings that can become part of her/his bodily communication. - T. gives the following hints:

Dancing means 'traveling' into your thoughts and feelings. It means expressing your inner sensations through your own movement. It means communicating and often being reborn, that is the joy, no matter when or where you're doing it. Dancing makes us feel more complete... (Vignette 1)

T. describes dancing as an existentially significant encounter with herself. Instead of 'having' thoughts and feelings, she describes that she 'encounters' thoughts and feelings, transforming them into bodily movement. She recounts feeling new, again and again (*being reborn*). The coming out of something new does not appear as puzzling or irritating to her, as one might think, but rather a mere pleasure. She explains that different states of mind, attitudes, and a wealth of feelings merge into a holistic, embodied dance practice. - S. describes her re-entering the stage after a break in her career in a quite similar way:

It feels like I'm returning to my body. I'm returning to familiar shapes, routes, and movements. To a way of breathing, almost. It feels like returning to someone else, someone I thought I had already left behind. Maybe someone I've never met? I'm approaching her as a human would approach a fox. Carefully, calmly, with no intention to hurt. I don't want to scare her away by being too aggressive. I'm trying to find a way to be friends. (Vignette 2)

Also S. encounters what she experiences as the wealth of being human. At the same time, she designates a kind of inner counterpart while dancing, which she describes as if it were a wild and shy animal that she needs to tame. While being positively surprised by her own dancing (again) that appears as being most natural to her, she also perceives that she will 'return to familiar shapes, routes, and movements'. On the one hand, dancing seems to involve leaving stuck routines for new experiences, invention, and social interaction (*I'm trying to find a way...*). On the other hand, vignette 2 shows that routines can be essential for dance practice. Here expressed is not least a double movement of looking ahead, seeking new horizons, and looking back. This double movement can be seen as a characteristic of learning in general, especially in its initial phase: One's horizon gets broadened by new (bodily conveyed) content. At the same time, one needs to refer to stored knowledge. T. gives an account for the specific knowledge of a dancer who returns to the studio/stage:

This kind of knowledge lives inside you as if your body memorizes what was your daily practice over years and years even though you don't realize that this is really happening. It's only when you stop and restart the practice, after a break, that you have this good sensation. This also works with your sight: if you watch a choreographer's work repeatedly, you end up embodying her/his kind of movement and reproducing it. It comes with the job. It all becomes very physical and embodied. (Vignette 3)

According to vignette 3, dance expertise has once been acquired and embodied through extensive and intensive training. This know-how seems to be accessible to

the professional dancer quite easily, even after a long break in practicing dance. - In terms of the social-instructive part of dancing, there is a lack of consensus between the two professional dancers. Unlike T., S. stresses the importance of setting herself free from social, more concretely, from expert expectations:

I very much wanted to reconnect with dance without all the pressure I used to experience. I was very determined to allow my body to exist the way it is and not try to constantly change it according to someone else's ideals. It felt very nurturing to allow myself to dance with this kind of mindset, more kind and accepting. (Vignette 4)

Instead of being willing to set herself any longer under the pressure of learning from others and feeling determined by other persons, S. decides to be responsive only to her own dispositions, feelings, and ideas. She stresses her own will and her intentions that appear as being conveyed to her in a smooth, kind and dance-compatible way. Control and restrictions from outside, regarding actions and expression, appear in vignette 4 as interfering with the freedom of encountering one's own bodily coordination and freedom. - T.'s following description of the moment of re-entering the scene is quite opposed:

I have decided to distance myself from professionally practicing dance and instead think, write, and research. Regretting my decision, I looked forward to returning to studio practice. However, in the moment of (re)entering the dance floor, I was confronted with a lack of routines. I felt insecure, seeking for the once-acquired movement repertoire to be available again. I realized that my former professional and skilled frame of mind had been replaced by more spontaneous, more in-depth attitudes, habits, and initiatives towards dancing. By trying to raise the level of activity, I more than ever before had to, actively, counteract laziness and fear. Uncertainties and difficulties in releasing appeared: my own movements and situational changes appeared not balanced anymore. (Vignette 5)

In vignette 5, insecurity and, at the same time, a high degree of responsiveness to one's own feelings and actions, to others and to the world are expressed. The reader gets to know more existential topics that seem to pop up in the very moment of entering the studio/stage. Most central appears to be finding oneself as the centre of action, at the same time as the own professionalism seems to be forgotten. The dancer finds herself being confronted with the need for spontaneity and, at the same time, with mixed feelings that appear to have an unsettling impact on her. Instead of praising freedom and responsiveness only to herself, as done in vignette 4, vignette 5 gives account for a dynamic set of inner, not only proactive, but reliable forces also

that play out in diverse effective ways. *Insecurity, in-depth attitudes, habits, initiatives towards dancing*, but also *laziness* and *fear* are also signs that the body will not be fully subjected to the dancer's own will but be part of a wider-seen materiality. - Fischer-Lichte (2008) would suggest this experience as being a hint to performativity: "The specific materiality of the body emerges out of the repetition of certain gestures and movements; these acts generate the body as individually, sexually, ethnically, and culturally marked." (Fischer-Lichte, 2008, p. 36) The person of action describes that she picks up former experiences that she shares with others. Her own body and the bodies of others seem to constitute a kind of assemblage, to which she expresses being exposed, when tentatively finding movements that help her deal with the situation. T. also reflects on the need to withstand her own instincts of resistance (*laziness, fear*). However, social interrelatedness appears to be more supportive to her than being a hindrance, while her instinct is negatively connoted as resistance. - In vignette 4, by S. more or less the opposite is expressed.

How could the difference between what is expressed in vignette 4 and 5 be theoretically grasped? We already connected T.s ideas to performativity: performative acts emerge or turn out as not being fixed. There is no stable identity they could express. T. describes such 'emergence', in which certain properties or activities show up in interaction with a wider whole. - How about the inclination described in vignette 4? Fischer-Lichte (2008) points out:

Performative acts (as bodily acts) are 'non-referential' because they do not refer to pre-existing conditions, such as an inner essence, substance, or being supposedly expressed in these acts; no fixed, stable identity exists that they could express. Expressivity thus stands in an oppositional relation to performativity. (ibidem)

From this background, we can say that, when speaking of referentiality of dancing according to one's own will, account is given for 'expressivity', and less of performativity. One can read this expressivity in a body-phenomenological way as acting from point zero, from which specific spatiality unfolds. There seems to be a trust in one's impact on this spatiality by just being there, or by starting to dance. One can decide to develop this in a performative way, or one can follow certain routines.

Bodily Responsivity and Learning

Dance movements are organized by procedural or embodied knowledge that is attained through multiple sensory perception, especially kinaesthesia. As expressed in vignette 3, the primary purpose of dancing may be to provide emotional

experience, and to conceptualize it through movement, or to play with movements and concepts. In telling stories through dance, troublesome themes (like *fear*) can be held up to scrutiny. The dancing person can play with them, distance herself from them, and make them less threatening. Dance may convey meaning also through devices and spheres (*the floor, the lights, the music*).

How can such forms of embodied knowledge, such as sequences of movements and rhythms, as well as of body forms, to which symbolic value is ascribed' (see above), be acquired? What kind of learning will be initiated when a person enters the dance scene (again)? How does this correspond to learning in general?

From the body-phenomenological and the performativity-theoretical point of view, bodily responsiveness and hereto related learning play the prominent role. Dancing is described as 'a heightened awareness of one's own body and one's abilities in relating the surroundings to bodily conveyed meaning are key skills that practicing dancing both requires and enhances further.' (see above). Accordingly, the expert S. who in vignette 4 stresses her own freedom in dancing, writes about going back to her experiences as a novice:

The first time I danced on stage alone was when I was twelve. I remember standing in the wings, going over the choreography and suddenly realizing that I couldn't remember the steps. For some reason, I didn't panic or want to leave. I think I just trusted that my body would remember everything. I remember thinking "the stage feels very big" and "I wonder who is sitting in the audience" ... it felt a bit like time was thicker and slower and it moved because I moved. I feel everything a thousand times more clearly: my skin, the floor, the lights, the music, my breath. Everything feels over-exaggerated and like I have zoomed into my body, at the same time in control of everything and not controlling anything. (Vignette 11)

Memory is supposed to be an integral aspect of learning that relates to movement in a fundamental way; the dancer and scientist Efva Lilja (2018) explains this, when stating:

Movement activates the memory. Movement, touch, the physical experience, lure the memories out of the hiding-place called oblivion. Choreography [here, in a broad sense, the art of arranging or creating dances] relates both to what you have experienced and the impression of the experience. The body is my abode. I move in context. My movement expresses my space and through the body I gather experiences from it. (Lilja, 2018, p. 442)

Here, the belief is expressed that, through dancing, forgotten memories can be activated. In the state of dancing going back to memories, time and space seem to

shape up differently than before. The stage appears to a dancer as being larger and time as more compressed (*thicker and slower*) as in the times when being a novice and then a professional. The dancing body seems to become a sensitive wide field, thereby gaining control of the situation, and being exposed to it at the same time. The dance floor, music and light appear as giving haptic, acoustic, and visual hold points. The floor under one's feet and the other sensual hold points seem to make the dance floor a world stage. The time flow will be formed by rhythm, movement, and the force of gravity of the human body.

In contrast, as suggested by S. in vignette 4, the production of movement, action, and theory can also count as voluntary, at least in terms of liberating oneself from the expectations of others. Memories seem to allow S. an approach to dancing. - The descriptions of the two 'dance novices' point to a similar direction: They seemingly try to activate their former experiences in order to be able to reconnect them and to adapt them to new situations. The 'dance novice' A. is reflecting a situation that is comparable to what expert S. expresses in vignette 4:

freedom (drew a cross in pink and yellow)/(in)certainty curiosity// (inside a drawn circle)/relaxation/MY BODY/MY SPACE/MYTIME." (Utterance 1)

A. has also found out that responsiveness to her own body and ideas can serve her as an optional leeway to dance and, with it, to an awareness of her body, its capabilities and visibility. Her willingness and readiness to explore her own feelings, options of expression and social aspects as being connected to movement are mirrored in her fragmented words. She experiences herself as point zero at which impulses from concrete others, things, and the space around are perceived. From this point of unconsciousness, a response is given to such impulses. In contrast, the 'dance novice' G., as fragmentarily as A., illustrates an existential struggle taking place on the stage (also expressed by T. in vignette 5):

bare feet/and dirty!!/appropriation of space/unsatisfactory/dependent on/external factors/and conditioned by them/'+' sign (with a circle drawn around it) Relaxation/Good response to stimuli/(music known and coinciding with musical taste + indications/suggestions given/Knowledge of/self/body/limitation. (Utterance 2)

While S. and A. relate more to themselves (see above), T.'s and G.'s experiences of existential struggle on the stage can be interpreted from the background of performativity theory as relating to relational and entangled, emergent, and nested assemblages, from which theories derive. This is in line with Butler's (1988) idea about

performativity: "As a given temporal duration within the entire performance, 'acts' are a shared experience and 'collective action'." (Butler, 1988, p. 525).

Vignette 8 by the professional dancer S. illustrates how bodily experiences can also be relieved and anticipated, in this case, by dreaming:

Dancing crept back into my life first through dreams. It was about a year ago [2022] when I had the first one: a dream where I had my old body, the one that used to dance six hours a day and enjoyed movement and music. ... I woke up from these dreams feeling more and more confused, mostly because I had given up dancing and lived contently with the idea that it was no longer a part of my life for four years now. I didn't even feel like a dancer anymore. (Vignette 8)

S., after having stopped dancing professionally for some years, envisions herself again as a dancer, now in her dreams. Indeed, bodily experiences and memories can also shape up in dreams. As explained above, from a body-phenomenological and performativity theoretical point of view, it is at first and foremost our body that in its immediateness and authenticity opens to the phenomena of our lifeworld. The body's mechanisms, principles, measures, prejudices, and biases can also mislead understanding, or they can create a dreamy way of looking at things. We can see that only secondarily, so to say as a result of reflection, drawing to experience, or by education or the like, a more stable orientation can be gained (again). - T. gives us information about how security can be gained on the stage:

Overall, the dancer, when re-entering the stage, instead of being able to draw on accessible body knowledge, experienced broadening one's repertoire of moving in the space at hand by getting in real, or imaginary contact with things and other people. One experienced standing on the ground as the most reliable option for existential orientation. (Vignette 9)

T. highlights that dancing involves, voluntarily or involuntarily, being entangled with others and with their surroundings. The ground under one's feet seems to be prevalent. A person is deeply involved and nested within a supporting, pre-existing context that s/he can, at the same time, also, at least in parts, produce. However, body-phenomenological approaches usually do not stress the social dimensions of learning. On the one hand, other people are 'flesh' according to Merleau-Ponty (1962). People and materiality, in a way, share the same substance. In this sense, both may serve as 'the ground/as the most reliable option of existential orientation' (see above). We see in the data that this can be the case when entering a scene. On the other hand, we can only understand others (as being different from us) by trying to grasp in which regards they differ from ourselves (Waldenfels, 1997). The

consequence is that the option of existential orientation that is connected to others is only possible if some kind of dialogue unfolds. T. gives an account of a bodily conveyed communication of a dancer on the stage:

Of importance is that the one on the stage dares to start an emotional, bodily, and social dialogue with her/his surroundings by means of nonverbal expression and movement. For the dance novice, it will be of help being able and/or being enabled to refer to organized movements that provide messages. (Vignette 10)

The above mentioned 'collaborative process of dancing that involves aesthetically reflected exchange of feelings and expression with other persons' is here explained as something a novice needs to learn. That is to say, 'sequences of movements and rhythms, as well as of body forms, to which symbolic value is ascribed' (see above) are here identified as the language for bodily and social dialogue that can be learned.

S. gives an account of her experience of how negotiating meaning can take place between the dancer and the choreographer, ending up with the proposal that it is possible to work in a responsive, equal, and reciprocal way with the choreographer:

[...] dancing in a new, smaller company and a new mindset - accepting and supporting asking questions, gave room for a nice dialogue between me and the choreographer. She was willing to change the narrative of that specific duet from a girl literally falling head over heels to two people being curious about one another. I'm not sure if that got across to the audience, but it made all the difference to me. (Vignette 11)

Here, the dancer and the choreographer negotiate the meaning of the choreography in question so that the dancer can emotionally and artistically relate to the choreographer on her terms. Here, one can see that dancing may be interpreted in various ways, and that also a common interpretation of a choreography can be formed.

We have seen above that an important aspect of dancing is its narrative, symbolic, and gestural aspects, which can be described as metaphors (cp. Hanna, 2008). The senior dancer and scientist T. expresses the inclusive potential of developing dance from metaphors by which one reaches the level of humanity:

Anyone can experience the same kind of bodily practice as a professional dancer: experience movement through all kinds of stimuli, being exterior or interior sounds or thoughts, that will lead to expressing a physical and aesthetic working language - there is this kind of worry when dealing with performance. (Vignette 12)

Again, in vignette 12 dancing is addressed as a language that can be developed on the ground of impulses that may come from inside a dancer, or from outside (*kinds of stimulus, being exterior or interior*) in an assemblage of actors, artifacts, situations, and practices.

Summary

From the background of body-phenomenology, completed by performativity theory, our study has brought about some significant aspects of initiating (aesthetic) learning. We departed from the dancers' descriptions of what dancing is for them, especially in the situation of (re-)entering a studio/stage. In dancing, the human body apparently becomes the centre, from which the whole world (space, senses, and time, among others) seems to shape up. At the same time, a dancing person seems to encounter her-/himself as the material for dancing, either referring to their own will and expressivity, or by performativity and emergence when becoming part of an assemblage. In terms of a dancing person's bodily engagement in encountering her/his own inner space and surroundings, we saw a difference between mere pleasure and the experience of the wealth of being human. Examples were given for smoothness and feeling at home (again), or insecurity and uneasiness that need to be met, as well as wildness that needs to be tamed. Less proactive forces of a dancer like physical inertia and fear may appear as challenges when entering a studio/stage. Alternatively, s/he can pursue communication in a performative, bodily way. Against the background of her/his former experiences, the dancing person may either relate to others in a trustful and nested way or may revolt against former social experiences in dance contexts. When distancing from others there is the option to voluntarily let multiple sensory perceptions, or dreams rule dancing. However, dance also allows for bonding with others. On one side, we are connected to others and to the material world by 'flesh', i.e., in a primary way. On the other hand, we can only communicate with others, when we understand and tolerate them being different from us. By the means of dancing, such relationships proceed in many different modes (sounds, senses, thoughts, feelings). In the multimodal process of starting dancing (again), others can be experienced as helpful and supportive; or relations of power can be taken via the different levels of communication. In our data, the most outstanding challenge entering a dance floor appears to be (internal) physical inertia and the (external) judgment of others, which we see as being a characteristic of all learning situations. An important result of our study is that such inertia and judgment in a situation of initiating learning can be processed and overcome bodily-sensually, as well as by intellectual means.

At the same time, the situation of (re-)entering a studio/stage is by all our participants, without any doubt, seen as triggering stored knowledge. It involves the chance to broaden one's horizon by bringing new (bodily conveyed) content in. The procedural knowledge that is needed for dancing concerns the sequences of movement and rhythms, as well as body forms to which symbolic value is ascribed.

To sum up: In this study, we have described learning in its initial phase by its haptic-sensual-symbolic, assets-based, and collective aspects. Such learning derives not only from external, but even from internal impulses. A profound formation of theory and a building of procedural knowledge takes place that contains, for example, concepts of history and movement vocabulary, etc. At the same time, it embraces existential dimensions. - two moments of the existential depth of initiating learning have become apparent in our analysis of the instant of entering the dance studio/stage:

1. Insights into the thoughts and feelings of the active person are given in terms of her/his sensing, listening, and responding. Sequences of movements, rhythms, and body shapes, to which symbolic value is ascribed, are brought forward. We draw the conclusion that by this the will and the bodily disposition of a person to explore feelings and expression, sociality and the material world can be fostered.
2. Human existential struggling can be experienced as relational and entangled, emergent, and nested assemblages of the own self, people, and things, from which theories derive. Sensual hold points (in the case of dancing, e.g., *the floor under one's feet*), social interaction, dreams, metaphors, and the own will can help to overcome eventual initial hindrances and support learning.

Learning, as we see it, is about knowledge acquiring that does not only apply to dance. Dance is much more than a set of steps put together for others to enjoy it and entertain. Learning to dance is, therefore, a complicated issue to think and write about. We are very grateful to the contributions of the professional dancers and the 'dance novices' for our research and hope that our text will help others to take a step forward in Dance Studies.

Further studies should investigate and detail the results of this study in relation to learning in general, or to other content learning than dancing. Then, the idea that initiating learning demands a person's bodily engagement within her/his inner space and with a surrounding at hand, as well as bodily communication could be explained from the viewpoint of other content such as that of Mathematics, Natural Sciences or Languages.

References

- Aebli, H. (1950). *Development of Intelligence in the Child – Summary of the Works of Jean Piaget (1936-48)*. University of Minnesota.
- Anttila, E. (2018). The Potential of Dance as Embodied Learning. In *Proceedings of the International Conference: Body of Knowledge: Embodied Cognition and the Arts*. University of California, Irvine, December 8-10, 2016. <https://escholarship.org/uc/bokconference>
- Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press.
- Blankenburg, W. (1991). Phänomenologie als Grundlagendisziplin der Psychiatrie. Unterschiedliche phänomenologische Ansätze in der Psychopathologie. In *Fundamenta Psychiatrica* (pp. 92-101). Band 5.
- Bloom-Christen, A. & Grunow, H. (2022). *What's (in) a Vignette? History, Functions, and Development of an Elusive Ethnographic Sub-genre*. *Ethnos*. DOI: <https://doi.org/10.1080/00141844.2022.2052927>
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531. <https://doi.org/10.2307/3207893>
- Carton, G. (2020). How Assemblages Change When Theories Become Performative: The Case of the Blue Ocean Strategy. In *Organization Studies*, Vol. 41(10), 1417-1439.
- Cramer, F.A. (2013). Body, Archive. In Brandstetter, G. & Klein, G. (Eds.). *Dance [and] Theory*, 25, 219-221. transcript Verlag.
- Dower, C. (2021, julho 13). *Remembering Eve Pettinger MBE*. <https://www.istd.org/discover/news/remembering-eve-pettinger-mbe/>
- Fischer-Lichte, E. (2008) [2004]. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Routledge.
- Fuchs, Th. (2012). The Phenomenology of Body Movement. In Koch, S.C., Fuchs, Th., Summa, M. & Müller, C. (Eds.). (2012). *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam (9-22). John Benjamins Publishing Company.
- Goldberg, R. (1975). *Space as Praxis*. Studio International. <https://static1.squarespace.com/static/5ce3d1e94eeb4800018d761c/t/5f44772b6f784a6c15e20785/1598322480956/Rosalee+Goldberg+Space-as-Praxis.pdf>.
- Hanna, J. L. (2008). A Nonverbal Language for Imagining and Learning: Dance Education in K-12 Curriculum. *Educational Researcher*, 37(8), 491-506. <http://www.jstor.org/stable/25209041>.
- Hanna, J.L. (2012). Dancing: A Nonverbal Language for Imagining and Learning. In Seel, N.M. (Eds): *Encyclopedia of the Sciences of Learning*. Springer. DOI: 10.1007/978-1-4419-1428-6_690.

- Kraus, A. & Herbert, A. (2012). *Initiating Learning*. Munster. Waxmann.
- Laginha, A. (2016, janeiro 27). *Adeus a Paula Gareya* (1932-2016).
<https://www.revistadadanca.com/adeus-a-paula-gareya-1932-2016/>
- Lilja, E. (2018) [2009]. Hi, who are you? On Choreography and the Aged Dancer. In Butterworth, J. & Wildschut, L. (Eds.). *Contemporary Choreography. A Critical Reader* (2nd ed.). (pp. 431-443). Routledge.
- Maar, K. (2014). Exhibiting Choreography. In, Butte, M., Maar, K., MacGovern, F., Rafael, M.F. & Schaff, J. (Eds.). *Methodologies of Presentation in Art and Dance* (93-111). Sternberg Press.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. Routledge & Degan Paul.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible*. Northwestern University Press.
- Meyer-Drawe, K. (2008). *Diskurse des Lernens*. Fink.
- Norton-Dias, T. (s.d.) (Ed.). Companhia de Bailado da Madeira.
<https://www.tnortondias.com/companhia-bailado/>
- Norton-Dias, T. (2021). 'Criatividade participativa' intercultural: o processo de criação no Tanztheater de Pina Bausch. DOI: 10.34627/TZZ2-N194
- Norton-Dias, T. (2020). Contribuições para a dialética corpo-mediação a partir do legado de Pina Bausch. *Cinema & Território*, (5), 211-218. DOI: <https://doi.org/10.34640/UNIVERSIDADEMADEIRA2020DIAS>
- Schratz, M., Schwarz, J.F. & Westfall-Greiter, T. (2013). Looking at Two Sides of the Same Coin: Phenomenologically Oriented Vignette Research and its Implications for Teaching and Learning. In *Studia paedagogica*, 18(4), 57-73.
- Van Manen, M. (1990). *Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy*. Althouse Press.
- Waldenfels, B. (1997), *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Suhrkamp.
- Wehrle, M. (2021). 'Bodies (That) Matter': The Role of Habit Formation for Identity. In *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 20, 365-386.
- Wulf, Ch. & Zirfas, J. (2007). Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien. Ein neuer Fokus erziehungswissenschaftlicher Forschung. In Wulf, Ch. & Zirfas, J. (Eds.). *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven* (pp. 07-40). Beltz.

Ativismo do Corpo Gordo na Dança: Entrevista com Rafaela Machado e Jussara Belchior

Marta Corrêa MACHADO
ufscmarta@gmail.com

Rafaela Machado Iniciou seus estudos em ballet clássico e jazz aos cinco anos, participando de diversos festivais. Entre 2009 e 2013 participou de cursos com professores renomados como Toshie Kobayashi e Érica Novachi. Dançou no corpo de baile de O Lago dos Cisnes, realizado no Salão de Atos da UFRGS, através do Ballet Vera Bublitz, onde atuou por seis anos como bailarina e professora. Integra o elenco da Muovere Cia de Dança e participa como bailarina do Tulipa Coletivo de Dança, onde produziu e coreografou o espetáculo A Culpa não é da Moça. Fundou em 2015 sua própria escola, a Ballancet, onde atua como diretora geral e artística.

Jussara Belchior é mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) com a pesquisa Investigações Pesadas. Em seu trabalho solo *Peso Bruto*, de 2017, investigou os tabus e preconceitos sobre as mulheres gordas. Pesquisadora da dança, diretora, assistente de direção, interlocutora e crítica em parceria com outras artistas. Integrou o elenco do Grupo Cena 11 Cia de Dança entre 2007 e 2018. Faz parte do Coletivo Escrita Performativa, que desenvolve mentorias de escrita para artistas pesquisadores em processos acadêmicos.

Entrevista

MARTA: Desde muito cedo vocês perceberam que não cabiam nos modelos de corpos hegemônicos que a dança, principalmente o balé, reverenciam. Como foi esse percurso, esse processo de 'cavar' esse lugar dentro de um meio que parece tão rígido e padronizado?

RAFAELA: Acho que o percurso, a insistência e a permanência se deram principalmente pela dança, e por tudo que ela representa na minha vida. É tão grande o espaço e o tempo que ela ocupa que eu não consigo pensar em nada que não seja dança para estar fazendo. Nunca é simples, né? Eu sempre acho que o problema está em mim, sempre acho que tenho que me adequar para caber, para servir, para entrar... tem que fazer tanta força para "cavar" que cansa, e quando me dei conta que o que deveria servir não era eu e sim o espaço em que eu estava dançando, [achei que]

os olhares que estavam me lançando deveriam ser diferentes, as falas gordofóbicas que eu escutava não deveriam existir. Alargar as arestas deste espaço fez muito sentido, pensar no meu corpo como instrumento e na dança como meio para lutar contra a gordofobia que meu corpo sofreu, virou algo mais do que necessário. É o meu discurso, mas também é a minha vida. Inclusive criar o meu próprio espaço, agregar pessoas que também não se sentem abraçadas pelo espaço em que aprenderam a dançar ou que tiveram mudanças drásticas de comportamento, físico e de saúde mental. Isso é basicamente o que me manteve fazendo dança, pensando dança, ensinando e aprendendo dança, mas principalmente, dançando. Para além dos olhares de julgamento de uma estética arcaica que só conseguem simpatizar com um corpo magro, branco, longilíneo e sem curvas.

JUSSARA: Eu comecei a dançar muito cedo. Minha mãe me colocou nas aulas de balé quando eu tinha uns seis anos. Desde cedo eu vivi uma contradição bem grande, de pertencimento e não pertencimento a esse lugar da dança. Ao mesmo tempo que eu tinha facilidade e curtia fazer aquilo ali, tinha uma cobrança pelo meu corpo. Quando eu era pequena, essa cobrança era bem velada, não era tão direta. Eu, pelo menos tive essa sorte, acho que dá p'ra chamar de sorte. Mas foi confuso e, na época da minha adolescência, eu tinha uma cobrança muito grande comigo mesma de querer emagrecer. Todas as dificuldades que eu tinha dentro da dança, na minha experiência com a dança, eu achava que era culpa do meu peso, não conseguia entender de outro jeito. Qualquer dificuldade que eu conseguia reparar nas minhas colegas, eu não conseguia reparar em relação a mim, era sempre culpa do peso, era sempre culpa minha. É um estigma mesmo, que coloca toda nossa experiência de ser uma pessoa gorda, dentro da expectativa que se tem do que uma pessoa gorda pode e o que ela consegue. Para mim, "cavar" o meu lugar não foi algo deliberado, estratégico, foi acontecendo. Ao mesmo tempo que era algo contraditório e difícil, era também muito prazeroso e instigante. Fui fazendo, ocupando os espaços e, por muito tempo, com essa sensação de que eu deveria emagrecer p'ra poder fazer o que eu já estava fazendo. Tinha cobrança minha e de outras pessoas, as professoras, os professores, e, principalmente, na época em que eu participei em festivais competitivos, os *feedbacks* das pessoas que faziam parte dos júris eram sempre "cuidado com o peso das garotas". Nessa época, na minha adolescência, eu não era a única pessoa gorda na minha turma, havia outras colegas, gordas também, dançando. Mas construir esse espaço não foi uma estratégia deliberada. Foi acontecendo, foi muito por eu não me enxergar fazendo outra coisa. Na minha época da graduação, na época do vestibular, eu descobri o curso de *Comunicação e Artes do Corpo* na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e eu achei que era uma oportunidade bem interessante para eu explorar esse lugar da dança, mas também com um olhar um pouco mais amplo, porque também tinha as habilitações de teatro e de *performance*.

Eu acabei fazendo a habilitação só em dança, mas cheguei a fazer algumas outras disciplinas. Acho que eu de fato comecei a “cavar” um espaço pensado estrategicamente, depois de entrar na graduação, depois de entender a dança como um lugar de criação, de pesquisa, e não só um lugar de reprodução de modelo e de ideal. Por mais que, ainda por um tempo, eu quisesse emagrecer e sofresse um pouco essa expectativa do emagrecimento, eu já ocupava os lugares com outra segurança com relação ao que eu estava fazendo.

MARTA: Maurice Merleau-Ponty falava, na metade do século passado, que o corpo é menos resultado da sua constituição material, que dos olhares sobre ele. Essa percepção do outro sobre o corpo da bailarina, desde a perspectiva de uma criança gorda, levaram vocês para que lugares?

RAFAELA: A percepção do outro sobre o corpo da bailarina é sempre diferente de quem eu fui, cresci sendo e sou hoje. Todo mundo enxerga a bailarina como um corpo frágil, esguio, magro, loiro de olhos azuis, um ser quase etéreo, uma construção estética que foi criada em meados do século XIX, com a era romântica do balé clássico, onde os balés de repertório passaram a ser divididos em dois atos. Os atos brancos, que representavam um mundo etéreo e mágico, onde seres encantados levitavam e se assemelhavam a fadas, ninfas e personagens femininas com todas as fragilidades femininas impostas aos seus corpos; e os atos coloridos que enfatizaram a força e masculinidade das personagens masculinas, sempre designadas para homens fortes, príncipes belos e que seguem os padrões de masculinidade com o qual estamos acostumados a associar os homens. A evolução da dança é também a evolução da sociedade, no sentido de que esses padrões, tão claramente separados, vão se misturando e diminuindo à distância. Também os padrões de beleza estão sendo desconstruídos nesse nosso momento histórico, ainda que de forma lenta e com menos intensidade para a maioria das pessoas. Mas eles estão sendo questionados e, de certa forma, o meu papel na dança é levantar esse questionamento, fazer pensar sobre outras possibilidades.

JUSSARA: Eu não sei dizer se o que me levou p’ra dança contemporânea foi essa percepção ou não. Porque eu comecei a dançar no balé clássico e no jazz moderno. Eu fui conhecer a dança contemporânea quando eu participava de festivais competitivos, que ainda são muito voltados para um modo contemporâneo de dança. Quando eu entrei na graduação é que fui entender esse lugar de dança como pesquisa, que falei antes. Tenho a sensação de que fui muito resistente de persistir nos lugares, de persistir na dança, de querer escolher, de querer ter isso como profissão, de querer ser uma bailarina profissional. Eu não sei o quanto aprendo o que dizem sobre mim... Eu li um pouco de Merleau-Ponty, mas já faz bastante tempo.

Não é uma referência que é muito forte p'ra mim. Eu diria que essa noção do olhar que as outras pessoas têm sobre mim é muito presente. Eu acredito que ela seja presente para todas as pessoas, mas que, para pessoas gordas, ela vem carregada de um estigma e de uma pressão, que na verdade é uma opressão mesmo, é algo bem violento. Os olhares que a gente recebe, e é todo dia, são olhares disfarçados de preocupação com saúde, são piadas "inofensivas" que, na verdade, podem ser muito violentas. Os comentários e olhares podem ser violentos também. Eu acho que tudo isso me fez ser quem eu sou e me fez entender meu lugar de resistência de uma forma intuitiva. Não foi algo consciente ou de revolta, foi por acreditar no que eu estava fazendo e por gostar de dançar. Por mais que isso parecesse contraditório.

MARTA: Esse "corpo frágil, esguio, magro, loiro de olhos azuis" que a Rafaela fala, esse padrão que vem da tradição do balé europeu do século XIX, exclui muitos corpos diversos, além do corpo gordo. Como vocês viram, ao longo da formação de vocês no balé, a inclusão dos corpos pretos? Existe uma proximidade entre a luta por espaço das bailarinas pretas e gordas?

RAFAELA: Ao longo da minha formação em Porto Alegre [Brasil], poucas foram as meninas pretas que eu vi no ambiente do balé clássico. Hoje reconheço muitas que resistiram às pressões do corpo hegemônico, lutando pelo uso de meias calças que condiziam com a sua pele e por papéis que não fossem apenas de coadjuvante. Ainda assim, esses corpos seguiram sendo magros, a pressão pela estética esguia segue sendo imbatível. Corpos pretos e gordos, no mundo do balé clássico, são invisibilizados ainda mais aqui no Brasil. A única referência que eu enxerguei, de forma mais popular, foi o corpo de baile majoritariamente gordo e preto do clipe *Triste, Louca ou Má*, da banda *Francisco El Hombre*, que trouxe esses corpos para um lugar de destaque e, ainda assim, com uma coreografia menos técnica, se pensar no balé clássico como vertente de dança.

JUSSARA: Esse padrão exclui não apenas as pessoas, mas também limita nosso entendimento de dança. A gente precisa fazer esse esforço de pensar outras danças, de não generalizar a dança a partir da ideia do balé clássico. Estamos mesmo condicionadas com entendimentos coloniais e não nos damos conta do quanto reproduzimos esses ideais que nos foram impostos. Esse ideal de beleza, de leveza e pureza, não é nosso e não é coerente com nosso contexto atual. Acredito que o movimento gordo aprende muito com o movimento negro, e que são duas lutas que devem andar juntas, principalmente se estamos pensando em mudar as estruturas de poder do mundo em que vivemos. Você conhece o coletivo *Zona Agbara*, de São Paulo? É um grupo de mulheres pretas e gordas que discutem gordofobia e racismo nas suas obras. A Gal Martins, que concebeu o grupo, já trabalhava com dança há

muito tempo, ela dirige a Cia. Sansacroma, um grupo de dança contemporânea de pessoas pretas. Ela propôs o *Zona Agbara*, pelo que me lembro de ter ouvido ela contar, por sentir a necessidade de criar um espaço para corpos como o dela, para interseccionar o debate.

MARTA: Vários estudos recentes estabelecem uma relação entre a presença de espelhos nas salas de ensino de dança com a pressão pelo corpo magro como o padrão ideal para os profissionais dessa prática. Como foi sua relação com o espelho na sala de aula ao longo da formação de vocês no balé?

RAFAELA: A relação com o espelho, independente do espaço, quando se está fora do padrão estabelecido socialmente, é sempre muito difícil. No caso da sala de aula, se enxergar no contexto dançante fazendo aquilo que nos dizem não ser permitido, sempre causa desconforto, infelizmente! Hoje eu tenho feito as pazes e incentivo muito meus alunos a se estudarem pelo espelho, mas nem sempre ele é um facilitador. É bom pensar em formas de trabalhar de costas p'ros espelhos na sala de aula, ou de lado, nunca insistir em uma aula que se resuma à frente p'ro espelho, explicar o contexto de que o espelho representa o público na sala de aula, mas não insistir nele como a única ferramenta. A consciência do corpo na dança precisa ser construída de dentro para fora, não de fora para dentro. O olhar do outro, assim como o espelho, precisam estar nesse lugar do fora, para que a construção da dança flua de dentro de quem a expressa.

JUSSARA: Eu já pensei um pouco sobre essa questão do espelho em um *workshop* em que participei com pessoas gordas. E aí voltei para a minha relação com o espelho nas aulas de balé. Eu pratiquei balé clássico por um bom tempo durante a minha infância e adolescência. Nas minhas aulas, nos lugares que frequentei, sempre teve espelho porque é uma coisa que ajuda também, ajuda a gente a se corrigir. E esse é o motivo que dão de porque tem um espelho na sala. Desde que eu comecei a trabalhar com dança contemporânea, a entrar mais no universo da dança contemporânea, principalmente na graduação, com os meus 17 anos – e, hoje em dia, eu já tou quase com 38, ou seja, mais da metade da minha vida - que o espelho não faz mais parte da minha prática em dança. Então, p'ra mim tem uma mudança muito significativa. Porque na graduação eu tive contato também com práticas somáticas, e fui entendendo esse lugar de conhecer meu corpo sem ser pela imagem do espelho, e sim pela minha sensação, pela minha própria percepção, pelo toque, pela noção espacial. Sinto que isso foi uma grande diferença para entender quem eu sou, entender meu tamanho e conhecer meu corpo com essa atenção de entender de onde parte meu movimento, onde eu concentro a força... Com o balé, eu curtia muito o espelho, porque eu via esse potencial de se relacionar com a sua imagem e de

conhecer um pouco a sua dança. Mas aí, quando eu entrei na graduação, o espelho era quase mal visto naquele lugar. Eu tive essa impressão pelo menos, então fui afastada do espelho. Passei a ter um pouco essa quebra de expectativa da minha auto-imagem, quando me vi em vídeo, porque por mais que eu me conheça a partir da minha própria percepção, é diferente de eu olhar para a minha imagem. Em vídeo, eu olho para a minha imagem. E isso também foi mudando nos últimos anos, principalmente com muitas redes sociais. Depois da pandemia, comecei a trabalhar mais com vídeo. Então, isso é uma relação que vai mudando sempre. Já passei por fases, de ser amiga e inimiga do espelho, acho que são coisas que transitam mesmo. Acho que o espelho não foi um marcador tão forte de pressão para mim, para o emagrecimento, pelo menos não mais forte do que os outros marcadores, do que o olhar das outras pessoas, da expectativa que a sociedade e a gente mesmo tem, do que é uma bailarina. Acho interessante a gente pensar sobre o quanto essas relações são transferíveis, sobre quais são os tantos lugares de controle de corpo.

MARTA: A questão dos distúrbios alimentares tem sido um tema recorrente sobre dançarinos. Como vocês preparam suas alunas, crianças e jovens, para lidar com as questões da imagem do próprio corpo?

RAFAELA: Muitas vezes eu escuto dos alunos que estão fora do padrão, que não se gostam e que não estão perfeitos como os bailarinos que almejam ser, e eu sempre tento intervir com a ideia de que a dança é [um] processo, e [que] o corpo construído pela dança também. Tento trazer uma ideia de amor próprio e respeito com os próprios processos, incentivando-os a se olharem com mais carinho. Ao longo das aulas, eu geralmente realizo exercícios que se repetem mensalmente e isso facilita muito a forma como eles podem se enxergar evoluindo e mudando a perspectiva deles em relação às movimentações propostas, além de criar um ambiente mais saudável sobre a imagem corporal de cada um. Temos o hábito de gravar vídeos ao longo das aulas também, e isso ajuda para o aluno se enxergar evoluindo mais e mais, e se desprendendo do que a sociedade impõe. Fazer as pazes com a própria imagem implica fazer as pazes com a comida também, aceitar suas necessidades, ansiedades, desejos...

JUSSARA: Eu não tenho muita experiência como professora, não trabalho de forma fixa com o ensino da dança. Tenho dado oficinas desde 2017, quando comecei com a minha pesquisa sobre o corpo gordo. Passei a trabalhar esse tema em oficinas, levantar esses questionamentos, mas não é a minha prática recorrente e distúrbios alimentares não é um assunto que eu domino, não é algo que eu tenha sido diagnosticada e eu prefiro não responder a essa pergunta, porque eu não quero falar bobagem. Mas é importante a gente repensar a nossa relação com a comida e com o

movimento também, porque a gente não se movimenta só para emagrecer ou para queimar calorias, isso é muito limitante.

MARTA: O ativismo pelo direito do corpo gordo na dança se tornou uma bandeira empunhada por vocês nos últimos anos e uma forma de expressão com um recorte próprio. Quem são as ativistas que vieram antes de você e que as inspiraram para buscar esse caminho?

RAFAELA: Quando eu entrei no *Instagram*, a rede social da aparência, eu comecei a sentir muita falta de exemplos reais que dançassem, e ainda hoje sinto a necessidade de buscar mais e mais os meus pares, pois muitas das bailarinas despadrinizadas que existem nem sempre têm coragem de se expor nas redes. Mas eu fui muito inspirada pela Jussara Belchior, do grupo *Cena 11*, de Santa Catarina, que tem trabalhos contemporâneos sobre seu corpo, dobras e curvas. Outra inspiração é a Thais Carla, que ficou famosa quando dançou com a cantora Anitta e fez uma grande revolução na cena pop de bailarinas. Além delas, gosto muito da Juliana Delbianco, que é bailarina clássica e gorda maior. A Alexandra Gurgel tem um discurso *body positive*, mas não é bailarina, e traz toda a reflexão social da militância e de como a representatividade de corpos fora do padrão importa. Academicamente eu me inspiro muito na Mariana Calabrese, estudante da graduação de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e na Renata Teixeira, que desenvolveu sua tese de doutorado voltada para a gordofobia nas artes cênicas. Também gosto do trabalho da Malu Jimenez, que explora as artes e o corpo gordo de forma militante e ativa. Posso citar ainda o Diego Mac e o Denis Gosch, que foram minhas maiores inspirações para realizar os primeiros passos na carreira profissional como bailarina e que são grandes nomes em Porto Alegre, na cena de dança.

JUSSARA: Eu tenho percebido um movimento. Quando eu comecei a pensar em falar sobre a materialidade gorda do meu corpo, foi por conta de uma urgência que eu não sabia explicar muito bem de onde vinha. E eu não tinha muitas referências. Por muito tempo eu fui uma bailarina gorda, principalmente depois que me tornei uma bailarina profissional. Eu tinha pouquíssimas referências de pessoas gordas. E aí, pesquisando para fazer o *Peso Bruto*, que é o meu trabalho solo e o primeiro que fiz dentro dessa temática, encontrei a Fernanda Magalhães, que é uma artista plástica que mora no Paraná e que trabalha com a materialidade gorda do corpo dela há muitos anos, com autorretratos, com *performances*. Naquela época eu encontrei alguns trabalhos dela, depois nos encontramos e conversamos em algumas ocasiões, e tenho bastante vontade de fazermos alguma parceria. Também naquele momento inicial eu encontrei o trabalho do Miro Spinelli, que é um artista brasileiro da *performance* que é do Rio, mas está morando no Paraná, e atualmente faz doutorado em Nova Iorque.

E o Miro tem uma *performance* que [se] chama *Gordura Trans*, que começou a fazer bem no início da transição dele. E nessa *performance* ele usa uma gordura, geralmente alimentar, alguma coisa que a gente come, e ele banha o corpo com essa gordura. E a *performance* é esse banho e essa relação com as pessoas estando nessa situação. E foi bem marcante p'ra mim encontrar o trabalho dele. O Miro também é uma pessoa que eu conheci pessoalmente e depois trabalhamos juntos... Fui encontrando poucas coisas nesse início, e foi só depois de estrear *Peso Bruto* e do meu nome circular um pouco, trazendo à tona essa discussão, é que fui conhecendo outras pessoas. Parece que foi preciso eu cavar um pouco o lugar para descobrir onde é que estavam essas pessoas. Hoje em dia, eu conheço o trabalho de pessoas, inclusive fora do Brasil, que estão trabalhando com o corpo gordo há bastante tempo, mas foi difícil acessar esses trabalhos na época. Ainda é difícil, e isso é algo que já conversei com outras pesquisadoras gordas. São informações difíceis de circular e encontrar. A pesquisadora britânica Charlotte Cooper fala da importância de se criar um arquivo com os nossos trabalhos para que eles não sejam apagados da história. É importante encontrarmos jeitos de registrar o que a gente faz e de marcar nossa presença, porque isso faz parte do nosso ativismo, de algum jeito.

MARTA: E como tem sido essa jornada de ativismo até aqui? Quais são as maiores dificuldades na busca deste espaço?

RAFAELA: É muito louco me entender como ativista da dança e do padrão estético. Às vezes eu penso que a militância nos limita em alguns contextos e eu tenho muito medo de ser apenas uma bailarina gorda que teve um espaço conquistado. Na verdade, a dificuldade de alargar espaços é tão grande que, no fim, essas conquistas militantes ultrapassam um pouco esse medo. As maiores dificuldades encontradas são sempre as de não me sentir pertencendo ou pertencente. Sempre acho que não tem espaço p'ra mim, que vou atrapalhar os outros e não me permito dançar em determinados contextos. Tenho enorme dificuldade de voltar a fazer aulas de balé clássico, por exemplo, e sinto falta, sinto necessidade, mas o desconforto de ir até uma escola mais tradicional e saber que posso passar por alguma situação de gordofobia, sempre me deixa em alerta e faz com que eu desista. É um passinho de cada vez, né? Tentar alargar os contextos aos poucos.

JUSSARA: Bom, dentro do ativismo eu acho que a dificuldade está muito ligada com o sistema que a gente vive, esse sistema capitalista e patriarcal bem excludente, que exclui pessoas do convívio social. A dificuldade em geral é das pessoas entenderem, as pessoas no senso comum, entenderem a gordofobia, entenderem a nossa luta, a luta do movimento gordo, do ativismo gordo para mudar a recepção, o que se espera, o que a gente é, a nossa representação, enfim, as nossas possibilidades de

existência... Toda a opressão que se conecta um pouco com as discussões da pressão estética, por exemplo. A pessoa gorda é muito responsabilizada pelo seu corpo. Como se ser uma pessoa gorda fosse uma culpa e uma falha. Como se tivesse errado ser uma pessoa gorda, e essa culpa é nossa, a gente [é] que errou em não conseguir ser a magra que deveria ser. E as pessoas no movimento gordo não acreditam nisso, não falhamos, não estamos erradas. Estudos de vários campos do conhecimento já reconheceram que o que determina que uma pessoa será gorda não é só uma questão de comportamento individual. Tem fatores genéticos, questões sociais e econômicas, tem muitos fatores que envolvem o que é uma pessoa e porque o corpo dela é de tal jeito. Algumas pessoas são gordas e tá tudo bem, são gordas e são saudáveis, porque gordura não é sinônimo de doença, assim como a magreza não é sinônimo de saúde. Parece que houve um avanço nesses últimos anos, com a discussão do movimento anti gordofobia em parceria com o movimento *body positive*, no sentido de entender e aceitar a possibilidade das pessoas gordas. Vejo mais essa discussão acontecendo *online* em alguns lugares. Mas, por exemplo, quando tivemos o isolamento social na pandemia da Covid-19, veio à tona o medo que as pessoas tinham de ficar em casa e engordar, algo absurdo. Para mim e para algumas pessoas gordas com quem conversei sobre isso, parecia que esse medo de engordar era maior do que o medo de se contaminar com o vírus, que gerava uma doença que a gente não conhecia, que a gente não sabia como lidar e que estava matando. Para mim foi uma sensação de me descobrir iludida, sabe, achei que a gente estava avançando, e na verdade, era só fachada.

MARTA: O que diferencia o corpo gordo, em termos de movimento e de estética, de outros corpos na dança?

RAFAELA: Quem assiste o corpo gordo dançando se impressiona, só porque enxerga a forma maior se movimentando como outros e se surpreende. Eu acho que não tem nada que posso diferenciar tanto, se o corpo gordo faz aulas, pratica diariamente e dança, como um corpo magro, ele deveria ser mais normalizado e não uma surpresa aos olhos do público, sabe? É muito louco pensar que por ser gordo a estética da dança muda. Não muda, a técnica é a mesma, os padrões de movimentos também, o corpo que executa muda, mas não deveria ser entendido sob a ótica de uma outra estética. Se a gente pudesse normalizar sempre e cada vez mais, faria mais sentido entender esse corpo em diferentes contextos.

JUSSARA: Acho que essa é uma questão sobre a qual não me debruço muito hoje em dia. Recebi uma crítica da Jussara Xavier, quando estreei *Peso Bruto* aqui em Florianópolis [Brasil], em que ela falava que eu parecia estar tentando provar que eu poderia fazer a dança dos magros. Essa é a minha interpretação do texto dela, claro,

vale a pena vocês lerem para tirar as próprias conclusões. Mas me parece que o que ela dizia é que eu deveria criar uma dança das pessoas gordas, fazer outra coisa e não a dança dos magros. E para mim isso foi bem revoltante quando li. Primeiro porque eu não tava querendo provar nada, eu sempre habitei o universo da dança, nunca foi fácil, sempre foi contraditório. Sempre foi esse lugar de intenso questionamento de pertencimento. E, por mais que hoje meu trabalho esteja muito voltado para pensar o lugar da pessoa gorda, que tenha uma parte grande dele, inclusive com parcerias com o coletivo *Manada* ou com Anderson do Carmo, que busca esse lugar pedagógico de ensinar o que é gordofobia e propor uma desconstrução dela, eu também estou interessada em outros assuntos, a partir do corpo gordo. Nesse último trabalho com o Anderson, que se chama *CAIBA (Catálogo Imaterial da Baleia)*, a gente está pensando em relações do corpo com a cidade, pensando principalmente a cidade de Florianópolis. Floripa é rota de baleia, elas passam por aqui no inverno, depois de parirem, com seus filhotes. Florianópolis, por alguns anos, teve baleação, teve caça das baleias. Inclusive aqui há algumas praias que carregam essa história. A praia da Armação era onde se armava a caça, e a praia do Matadeiro era onde as baleias mortas eram levadas para ser sangradas e carneadas. Como a baleia é um animal muito relacionado com o corpo gordo, a gente está buscando um pouco essas relações. Estou falando disso para demonstrar como a gente também trabalha com outras questões, não só no campo do ativismo pedagógico, ainda que, de alguma forma, esse trabalho artístico passe por isso também. O nosso trabalho tem que ser analisado como uma obra de arte, assim como qualquer outra. E, sim, ele tem um viés muito forte que passa pela arte gorda, pela materialidade gorda, por pessoas gordas, gordotivismo, combate à gordofobia. Mas esse movimento pedagógico já não é uma questão que me interesse tanto agora, que seja o eixo central do meu trabalho. Lembro de uma vivência que fiz com o pessoal do *Manada*, e o Noam Scapin, que é artista circense, falou sobre como tem algumas posições que ele faz que, quando ele vê uma pessoa magra fazendo, ele não acha que fica tão legal. Ele acha que tem algumas posições em que a gordura se encaixa de um jeito que traz algo para o movimento que é diferente. Eu acho que há outros exemplos de outras situações e outras práticas em que isso é sem dúvida muito presente.

MARTA: Do ponto de vista da trajetória profissional, quais os desafios que vocês encontraram pelo corpo gordo e como os enfrentaram?

RAFAELA: Ser parte. Eu nunca achei que fosse suficiente para ser parte de companhias, grupos, balés, escolas. Sempre me senti à parte dos contextos. Acho que por isso eu desenvolvi a minha própria escola de dança, a minha companhia e tenho conseguido me entender mais nos contextos que me chamam p'ra fazer parte. Eu danço hoje na Muovere Companhia de Dança e me sinto parte do grupo em todos os

momentos. Acho que acreditar um pouco mais em quem eu sou fez essa revolução interna acontecer. É muito difícil se entender como parte de algo que sempre nos disseram que a gente não era. Hoje ainda me pego pensando que não sou parte, e tenho que afirmar o tempo todo para mim mesma que sou sim. Tenho que mudar o “gatilho” que não me deixa acreditar em mim e [em] quem sou, onde estou e porque faço dança. Escrever e falar um pouco sobre isso, tanto no meu trabalho de conclusão de curso da graduação em dança, quanto agora, é parte de um processo muito difícil. Retomar as sensações e identificar a minha história com a dança sempre dói, porque eu sempre acho que deveria ter ousado mais antes, e me arrependo um pouco de não ter feito mais, porque eu sempre acho que não sou suficiente. Tem sido uma experiência viver e acreditar em mim um pouco mais a cada dia. Muitas pessoas dizem que eu inspiro elas. Essa semana, duas alunas se emocionaram em aula, me vendo dançar, e eu acho que é assim que eu quero que me enxerguem, com olhos amorosos, sem julgar o tamanho ou o formato do meu corpo.

JUSSARA: Eu acho que a luta ainda é similar. Falei ainda há pouco sobre essa sensação de ter sido iludida, mesmo com o avanço que eu venho vendo, sobre a discussão de gordofobia, tenho essa sensação de que a luta ainda está nesse lugar, de não querer ser apagada. Aqui no Brasil a luta anti gordofobia está muito associada com o movimento *body positive*, o que tem coisas boas e coisas ruins. A coisa boa é a visibilidade, é trazer a noção para as pessoas do que é, e de mostrar para as pessoas que ser uma pessoa gorda é uma possibilidade de existência, é uma realidade no corpo de algumas pessoas, não está errado, não necessariamente significa que a pessoa está doente. O lado ruim de estar muito associado ao *body positive* é transformar essa luta numa questão muito individual, porque a luta anti gordofobia é coletiva, ela é por mudanças no sistema, mudanças estruturais, para que a nossa existência seja compreendida, seja respeitada, seja digna. E não adianta só um movimento individual de se sentir bem com o seu corpo, de conseguir se vestir bem, de estar se sentindo empoderada, porque isso não muda as estruturas, não faz com que eu possa acessar os lugares que hoje a gente não acessa. Dificuldade de encontrar lugares, acessibilidade em geral, cadeiras, macas, balanças, cintos de segurança nos aviões, são várias situações de constrangimento que a gente passa, que são estruturais, que são de uma convivência negada, a gente está excluída do convívio social. As pessoas gordas são excluídas do convívio social com essas medidas, com essa acessibilidade negada. E a luta é por isso. O que eu venho enfrentando com o meu trabalho artístico leva essa pauta por uma mudança no mundo, por uma libertação gorda. Para que a gente possa ocupar os espaços e possa viver o que a gente quiser viver.

MARTA: Ao abraçarem essa luta, pelo espaço dos diferentes corpos na dança, vocês estão sendo disruptivas com normas e padrões estéticos há muito tempo arraigados na sociedade. Esse lugar é cansativo e gera dor, mas, ao mesmo tempo, faz de vocês pessoas que abrem caminho para as futuras gerações que não sofrerão os mesmos problemas. Como se sentem nesse lugar de pavimentar o caminho daqueles e daquelas que terão maior liberdade para seus corpos?

RAFAELA: Eu tenho um pouco de receio de me entender como referência na dança, e isso vem permeando muitos contextos de espaço que eu ocupo e sobre o meu entendimento de quem eu sou. Fico pensando que, se eu não dançasse, eu não estaria viva, e isso me dá cada vez mais certeza e propósito p'ra fazer, pensar e agir com dança no mundo. Isso quase que não se trata de uma escolha, sinto um "chamado". Parece bobo falar assim, meio utópico até, mas não é. Acredito na dança como algo que tá além das minhas relações. É o todo que me compõe e me sustenta, seja dentro ou fora de um sistema. E daí esse receio de ser referência, porque dancei a vida toda, e nunca enxerguei quem fosse como eu nos espaços em que estive inserida. Foi só na pandemia, que eu pude ir atrás de mais pessoas como eu na dança, porque encontrar esses pares nunca foi fácil. Antes mesmo de nos profissionalizarmos, a gente é podado de ser quem é, de seguir o que acredita como algo maior na nossa vida. Eu tenho esse receio e escuto muitas pessoas que me dizem que dançam por que eu danço e que sentem que também podem ou são capazes por se inspirarem na minha história, mas eu ainda me entendo nesse lugar meio de impostora. Eu nunca fui magra o suficiente e hoje eu escuto que não sou gorda o suficiente p'ra fazer parte de alguns contextos e, por isso, é confuso entender o que eu represento na dança e o que eu faço com ela. Por muito tempo venho pensando nesse lugar de não me resumir ao corpo que tenho, mas sim ao que esse corpo é capaz de fazer com dança. É muito mais sobre fazer tudo que eu posso em dança, como qualquer pessoa magra que dança faria, e ganhar certos créditos por ser gorda e não por ser boa, sei lá, eu me sinto confusa e alerta nesse lugar, mas não deixo de perceber a importância de estar ocupando espaços que muitas vezes a maioria de nós bailarinas gordas não chegariam nem perto.

JUSSARA: Então, eu vi o vídeo de uma palestra da Helena Vieira no *Youtube*, [em] que ela fala sobre protagonismo na luta, e sobre como isso pode ser uma armadilha. Armadilha, porque isso pode isentar as pessoas, que não são as personagens da luta de se colocarem, de agirem em alguma situação de constrangimento. Porque rola uma confusão com a noção de lugar de fala, como se uma pessoa não gorda não pudesse falar ou agir em uma situação de gordofobia, por exemplo. Entender o seu lugar de fala é entender que você fala de um determinado contexto. Uma pessoa não gorda não pode falar no lugar de uma pessoa gorda, como se fosse uma pessoa gorda,

mas não significa que ela não pode se posicionar, ela se posiciona a partir da sua experiência de pessoa não gorda, do seu lugar de pessoa não gorda. Quando eu comecei a virar uma referência na luta anti gordofobia eu fui atrás de entender como é que eu poderia estar nesse lugar de representatividade, porque eu não represento todas as pessoas gordas, mas as estruturas da nossa sociedade capturam as pautas e “resolvem” os problemas colocando uma figura em destaque, como se uma pessoa transitando nos lugares que antes nos excluía, fosse suficiente. Não é suficiente, não é de fato uma mudança social se não tem espaço para outras pessoas. Também tenho consciência de que não estou sozinha abrindo o caminho, a luta é coletiva, entende? Eu fico tentando achar jeitos de trazer as pessoas comigo, nem que seja só citando o nome delas, porque é preciso entender a multiplicidade possível da existência gorda.

4.

Danzas apotropáicas. La agencia de lo intangible

Carmen Lage VELOSO
carmen.lage.veloso@uvigo.es

INTRODUCCIÓN

La razón por la que danzamos es porque existen muchas cosas que no entendemos (Ohno, cit en Perez Monjaraz, 2013, p.32). Con estas palabras, uno de los padres del butoh japonés, Kazuo Ohno, alude a la capacidad del arte para acceder al registro de lo Real. Desde esa premisa abordamos este artículo. Ni siquiera el modelo epistemológico moderno, con su radical separación y jerarquización de las áreas del saber - o quizás a causa de ello -, con su infinito despliegue de tecnologías que lo cuantifican todo - microscopios, telescopios, ordenadores de última generación, inteligencia artificial -, ha conseguido desentrañar el sentido de la vida. Tal vez haya que buscar en otra dirección.

A pesar de su crisis en la segunda mitad del siglo XX, el enfoque positivista de la Modernidad configura todavía nuestro horizonte y supone la aceptación de un implícito: el saber filosófico y el saber estético, tienen licencia para circular, pero a condición de no cuestionar la autonomía del saber tecnocientífico. El éxito cosechado a partir de largos siglos de indudables progresos, tecnologías prodigiosas e infinitas categorías taxonómicas, parecen legitimar una pretendida y pretenciosa objetividad que no encubre si no un deseo de dominio sobre otros saberes, ocultando sus propias limitaciones. En su ardua tarea para discernir aquellas experiencias que podían fundamentar el conocimiento de aquellas otras que no eran más que fuente de confusión, oscuridad y desorden, el iluminismo procede también a la desacreditación de los saberes populares, e impone la desconfianza en el cuerpo y lo sensorial como lugares de conocimiento.

Donde la ciencia no llega, la imaginación llena vacío con sus fantasmas, y así como lo sobrenatural siempre se lleva un poco más allá por los avances de la ciencia, así también las supersticiones se volverán cada vez más razonables y menos absurdas a medida que avanza la luz; pero nunca dejarán de existir porque el hombre nunca tendrá el coraje de confesar su impotencia absoluta en la solución de ciertos problemas. (Mantegazza, 1892, p. 18)⁸⁸

⁸⁸ Traducción libre del autor. Texto original: *Dove la scienza non giunge, la fantasia colma i vuoti co' suoi fantasmi, e così come il soprannaturale è sempre spirito un po' più in là dai progressi della scienza, così anche le*

Y aquí es donde se sitúa la pertinencia de esta reflexión que presentamos, cuyo objetivo es situar el discurso desde un enfoque gnoseológico u ontológico, para referir un conocimiento que se manifiesta a través de las experiencias del cuerpo y no del intelecto. Analizaremos, desde esta perspectiva, prácticas dancísticas que recuperan el efecto sanador y catártico del movimiento y la gestualidad. Trazaremos ciertas interconexiones entre lo popular y lo contemporáneo en la construcción de poéticas que muestran la huella del desarrollo de la ciencia y la tecnología sobre las subjetividades.

La hipótesis de partida apunta al saber implícito en las disciplinas artísticas y en la cultura popular, durante siglos invisibilizado y neutralizado. La idea de que el saber no se agota en la lógica y la razón, está presente en Baumgarten cuando propone la estética como gnoseología inferior, pero gnoseología, al fin y al cabo.

Quando Alexander G. Baumgarten transita por el campo de la lógica y recorre todo su ámbito, se le evidencia la necesidad de una nueva tarea. Y cuando, para abordarla, tiene que acudir a sus premisas intelectuales, se le hace patente la condicionalidad de estas premisas. Así se destaca la estética de la lógica, pero al mismo tiempo descubre los límites inmanentes de la lógica académica tradicional [...]. Al 'excelente analítico' que es Baumgarten le está muy distante la contradicción lógica de un conocimiento confuso y oscuro, pues lo que busca y pide es un conocimiento de lo oscuro, de lo confuso. (Cassirer, 1993, pp. 370-372)

La observación del filósofo alemán aborda esta distinción entre epistemología y gnoseología y abre así una clara vía para que las artes, más allá de una mera *techné*, se establezcan como modos de conocimiento y como disciplinas que desarrollan un trabajo reflexivo que no circunscribe la experiencia a los parámetros de lo racional y lo tangible.

Estudios antropológicos recientes, dejan al margen el pensamiento idealista - según el cual el mundo que existe equivale al que yo pienso - y abandonan los postulados logocentristas y antropocentristas que se instituyeron con la llegada del humanismo renacentista. Este giro ontológico concibe en forma de continuidad y no de oposición las dualidades jerárquicas que caracterizan el pensamiento occidental y convierte en porosas las fronteras entre cultura-naturaleza, cuerpo-mente o humano humano. Como consecuencia de ello, y superando planteamientos etnocéntricos, Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro o Bruno Latour, entre otros, prestan especial atención a la agencia de lo intangible y restablecen, en un mundo

superstizioni si faranno sempre più ragionevoli e meno assurde col progredire della luce; ma esse non lasceranno mai di esistere perché l'uomo non avrà mai il coraggio di confessare la propria impotenza assoluta nella soluzione di certi problemi. (Mantegazza, 1892, p. 18).

racionalizado y globalizado, la necesidad de otorgar estatuto de existencia y por lo tanto, capacidad de actuar, a entidades desencarnadas pero indispensables para comprender determinados contextos, tanto en el ámbito de lo social como en el de lo espiritual.

En otras palabras, si estas entidades son lógicas y coherentes para las personas que creen en ellas, esto significa que poseen un estado ontológico y que para comprender cómo la gente actúa y piensa es indispensable considerarlas como reales en términos etnográficos. (Groisman, 2016, p. 50)

La cercanía de estos planteamientos con el pensamiento mítico o religioso radica en el impulso común que les caracteriza de integrar realidades más allá de lo racional. En este contexto, el concepto de *antropología simétrica* (Latour, 1993), aboga por otorgar credibilidad a la realidad del otro y situar sus creencias en un mismo plano epistémico, poniendo en cuestión la noción de realidad objetiva. Aunque parezca un oxímoron, inventamos realidades, persistentes ilusiones que obstaculizan la aceptación de otros mundos posibles. Las interpretaciones religiosas, mitológicas y populares quedaron relegadas con la llegada de la supremacía del logos. Sin embargo atesoran un legado de saberes ancestrales que posibilitan la adaptación o resistencia a condiciones adversas que se rebelan y se revelan, en muchas ocasiones, a través de gestos y movimientos indisciplinados, en una sociedad que reprime demasiado el cuerpo.

Los mecanismos ideológicos de una modernidad que relega a un resquicio marginal, primitivo e incluso patológico, todo aquello que no se ajusta como un guante al método científico o al ideal de progreso civilizatorio, dejarán su impronta en el sujeto. *Tiempos modernos* de Chaplin o *Metrópolis* de Fritz Lang incluyen escenas en las que el orden del trabajo sincroniza a los obreros uniformados en un ritmo sórdido y monótono convirtiéndolos en prolongaciones de las máquinas. Resumen con esta inversión de los términos la instrumentalización y normalización del cuerpo y su adaptación a los modelos biopolíticos dominantes.

La subversión de este imaginario, a lo largo del siglo XX, restablece la función chamánica, apotropaica o terapéutica de ciertas propuestas artísticas. La construcción de un cuerpo indisciplinado tiene una crucial resonancia en el arte de acción, la danza contemporánea, los ritos populares y sus intersecciones. Exploraremos ciertos patrones de movimiento como estrategia de impugnación de los modos no neutrales de representación, de las relaciones asimétricas con la alteridad y, en definitiva, como cuestionamiento de la normalidad espacio-temporal-corporal instituida. A través de la danza se alejan espíritus maléficos, enfermedades y epidemias, se desarrollan rituales guerreros y ceremoniales de paso e iniciación.

Estas prácticas poseen un efecto restaurador y contribuyen a la recuperación del equilibrio perdido.

Tal vez, como afirma Richard Sennett (1997) “el ritual constituye la forma social mediante la cual los seres humanos tratan de enfrentarse al rechazo o a la adversidad de una manera activa.” (Sennett, 1997, p. 86).

CONSTRUIRSE UN CUERPO

La radical separación entre naturaleza y cultura es una de las señas de identidad del occidente moderno. Logocentrismo y antropocentrismo se aúnan al considerar el lenguaje como rasgo distintivo de la condición humana.

Ha sido una obsesión a lo largo de la historia del pensamiento occidental definir qué era natural y qué no, hasta el punto de considerar que, si no existía el lenguaje hablado, se trataba necesariamente de una condición animal. Así, prohibieron a los ‘niños salvajes’, que crecieron entre animales y sin habla, expresarse mediante señas. Actuaban de la misma manera con los sordos. Durante cien años, el Vaticano prohibió el uso de la lengua de signos, a pesar de que es una lengua por excelencia. (Glowczewski, 2009 cit en Lazzarato y Melitopoulos, 2011, p. 12)⁸⁹

Y, sin embargo, las prácticas dancísticas, el gesto y el movimiento del cuerpo, han acompañado las etapas primigenias de la historia de la humanidad y continúan teniendo una activa presencia en procesos que actúan como catalizadores de la experiencia contemporánea. Desde el ámbito de la antropología son numerosos los investigadores que han prestado atención a estas manifestaciones para identificar y comprender comportamientos no reconocidos como racionales.

El conocimiento desencarnado de la epistemología cartesiana margina el cuerpo. El sujeto moderno, regido por el individualismo y gobernado por principios identitarios, lo considera límite fronterizo con la alteridad y con el cosmos. “La definición moderna del cuerpo implica que el hombre se aparte del cosmos, de los otros, de sí mismo. El cuerpo es el residuo de estas tres contracciones.” (Le Breton, 2010, p. 46).

⁸⁹ Traducción libre del autor. Texto original: *Foi uma obsessão em toda a história do pensamento ocidental definir o que era natural e o que não era, ao ponto de se considerar que, se não havia linguagem falada, tratava-se necessariamente de uma condição animal. Assim, proibiram as ‘crianças selvagens’, que cresceram entre animais e sem discurso, de se expressarem por sinais. Agiam do mesmo modo com os surdos. Por cem anos, o Vaticano proibiu o uso da linguagem de sinais, embora se trate de uma linguagem por excelência.* (Glowczewski, 2009 cit en Lazzarato & Melitopoulos, 2011, p. 12).

La cultura instituida por el proyecto moderno es refractaria de un modelo colonialista que descubre otras realidades y procede a la erradicación de sus singularidades. De un modo análogo, actúa como potencia colonial de otro territorio recién descubierto: el inconsciente. Extirpar determinadas *anomalías* que se consideran propias de un mundo caduco se traduce, finalmente, en una voluntad de homogeneización de subjetividades, que extrapola el imperio de lo útil a la realidad en su conjunto. Las corporalidades propias de culturas ajenas o periféricas serán así sistemáticamente reprimidas o relegadas al plano de lo improductivo para proceder, a continuación, a la construcción de un cuerpo domesticado, alejado de su animalidad y sometido al orden social.

La danza académica clásica, incorpora este imaginario de un cuerpo dócil y productivo, acorde con el modelo de subjetividad dominante. Un cuerpo instrumentalizado, que se olvida de su materialidad, del peso y de la gravedad, para mostrarse extremadamente disciplinado y eficiente, como una máquina. Esa fórmula responde al modelo cartesiano de sujeto, que controla el mundo a través de la razón.

Las danzas cortesanas renacentistas llegan desde Italia a la corte francesa del siglo XVII, en el contexto político de la monarquía absoluta. Allí surge el *ballet*, que se profesionalizará con la creación de *La Académie Royale de Danse*, en 1661, bajo el reinado del Rey Sol.

Los *ballets de cour* poseían un simbolismo bastante particular y específico vinculado, evidentemente, a mostrar el poder del monarca absoluto, pero también a simbolizar un orden social. Uno de los ejemplos más claros es el famoso *Ballet Royal de la Nuit* (con una duración de trece horas y 45 entradas), organizado por Mazarino, en el cual Luis XIV, con 15 años en ese momento, ocuparía un lugar central, el de Rey Sol. Es destacable que hasta el final de su reinado Luis XIV fuera conocido con ese apelativo tomado de aquella coreografía. (Esteban, 1993, p. 104)

A la vez que un incipiente afán panóptico lo invade todo, se escudriñan a conciencia las interioridades del ser humano. La voluntad de control es absoluta: en los jardines reales se organizan sesiones públicas de disección anatómica como si de un espectáculo se tratara (Le Breton, 2010), mientras, por encargo del monarca, André Le Nôtre se encarga de ordenar el paisaje y Charles Le Brun, el primer pintor de Luis XIV, organizador del aparato propagandístico que rodea el absolutismo, realiza su estudio *Les expressions des passions de l'âme* (1727), taxonomía de las pasiones y las emociones humanas, tomando como referencia obras previas de Descartes. En definitiva, la extensión de los dominios Reales requiere dar órdenes al paisaje y jerarquizar los cuerpos y las almas de sus súbditos como elementos simbólicos de su hegemonía.

Las danzas cortesanas que se desarrollan a lo largo del siguiente siglo, explotan también una gestualidad extremadamente precisa, a través de la cual se expresan de manera decorosa pasiones y afectos en las que cada movimiento aparece milimétricamente codificado. Las danzas populares o las de las culturas indígenas conquistadas quedaban, por supuesto, al margen, y eran consideradas propias de un mundo poco refinado, gobernado por la ignorancia y la superstición. Durante siglos, una modernidad ilustrada, evangelizadora y portadora de la norma, toma el relevo del absolutismo precedente en el control social de los ciudadanos y niega estatuto ontológico a cualquier otra forma de entender el mundo. La interpretación evolucionista y darwiniana, aplicada a lo cultural, supone la patologización absoluta de la diferencia desde una perspectiva etnocéntrica, urbana y masculina de la realidad. La jerarquización alma-cuerpo, masculino-femenino, cultura-naturaleza, civilizado- primitivo, alta cultura-baja cultura, supuran por cada poro de este modelo que rechaza una serie de costumbres y tradiciones dancísticas directamente emparentadas con el mito y el ritual. Su persistencia no podía relacionarse sino con la inferioridad cultural y la filosofía del progreso lleva implícita su erradicación.

Es en la segunda mitad de siglo XX, con la crisis de este modelo, cuando el cuerpo se convierte en caja de resonancia de propuestas que no se inscriben en el discurso falologocéntrico dominante. Se inicia entonces un proceso decolonizador de cuerpos y territorios en el que las disciplinas artísticas constituyen uno de los espacios de materialización de los discursos contrahegemónicos. Algunos autores proponen una *embodied epistemology* (Groisman, 2016; Jacobson-Maisels, 2016), que nos acerca a una experiencia sensorial de lo real. Las investigaciones artísticas de ese período, entre ellas, la danza teatro alemana, la *Black Mountain College*, o el *Living Theatre*, reconfiguran las prácticas dancísticas, abandonan teatros y museos a la búsqueda de una creación desde los márgenes, en espacios no normativos, articulan estrategias para para poner en crisis la representación del cuerpo e instauran una nueva sensibilidad que exige la emancipación de una realidad considerada ahora limitante y opresiva. La *Tanztheater Wuppertal* propone en sus coreografías la disolución de los estereotipos de género encarnados en el ballet clásico. La incorporación del azar, la improvisación, la espontaneidad, o la fusión entre la alta y la baja cultura, que posibilita que danza, ballet, cabaret y danzas ancestrales o populares, no figuren ya en esferas incompatibles, son algunos de los síntomas de la emergencia de estas estrategias emancipadoras.

Gilles Deleuze y Félix Guattari analizan el modelo biopolítico de homogeneización permanente, propio de las sociedades occidentales y entienden la antropología, el arte o la filosofía como mecanismos de descolonización constante del pensamiento. Ambos autores prestan especial atención a las culturas no occidentales, al arte contemporáneo, a las culturas primitivas o populares, a las manifestaciones de los niños y de los enfermos mentales. Es en estos territorios de resistencia, todavía sin

conquistar o reconquistados, donde el gesto y el movimiento configuran poéticas para adentrarse en lo intangible, lo indecible y lo irrepresentable.

José Gil, en *Movimento total. O corpo e a dança* (2001), analiza la influencia de estas aportaciones a la teoría de la danza contemporánea. La imagen deleuziana del cuerpo sin órganos, por ejemplo, resultará decisiva, al representar la oposición al cuerpo normativo y reproductivo, liberado de la disciplina programada por los aparatos de control social. Este concepto, propuesto inicialmente por Antonín Artaud, señalaría un proceso que pone en jaque el orden inamovible de lo que denominamos realidad. La metáfora es retomada por Deleuze en *Lógica del sentido* (1969), y más tarde en *El Anti-Edipo*, (2005).

Félix Guattari, considera que, en muchas ocasiones, son las estructuras sociales las principales causantes del sufrimiento psíquico. Si la inserción del sujeto en las lógicas de producción dominantes no se realiza con éxito, se produce un estado de desequilibrio. Afirma el psicoanalista que los delirios de los enfermos giran frecuentemente en torno a cuestiones colectivas - los nazis, la bomba atómica, Napoleón - (Guattari, cit en Lazzarato y Melitopoulos, 2011, p. 21) y su gestualidad se torna, en muchas ocasiones, convulsa. En el seno de las investigaciones antropológicas y biomédicas existe una amplia corriente que estudia las condiciones histórico-culturales en relación con la salud y la enfermedad. Según estas tesis, las posesiones demoníacas, la histeria, el tarantismo y otras manifestaciones estarían estrechamente relacionadas con estas cuestiones.

La vinculación entre esta gestualidad propia del trance, de la conmoción o del shock, con las prácticas dancísticas contemporáneas aparece señalada en el libro *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*, (Gordon, 2013). El cuerpo de las mujeres, constantemente vinculado con lo patológico, encuentra en el Hospital de *la Salpêtrière* el despliegue de los más efectivos dispositivos para mantener lo distinto en la esfera de la subalternidad. La superioridad y el dominio del aparato científico proporciona al hombre una capacidad de disección de lo distinto, minuciosamente catalogado mediante las nuevas técnicas fotográficas. Las instituciones disciplinarias modernas ejercen su monopolio en la administración de los tiempos, los placeres y la modelación de los sujetos. Nos hallamos ante una forma más de dominación y no ante una descripción objetiva. Las sesiones de los martes en *La Salpêtrière* se convirtieron en un concurrido espectáculo, mediante la inducción por hipnosis de contorsiones, crisis epilépticas y ataques de histeria. Priscilla Echeverría Alvarado, analiza en su tesis doctoral, casos concretos de pacientes diagnosticadas de histeria que se convirtieron en estrellas de cabaret (2015, p. 438).

Parálisis, temblores, agitación, espasmos, convulsiones aparecen en estas coreografías, imitando aquellas que se apoderaban de las pacientes, en lo que muchos antropólogos (Lewis, 1971) han identificado como "posesión periférica, un mecanismo dirigido a la superación de un malestar social o psicológico provocado por

la condición de subalternidad” (Riccò, 2017, p. 214). Giovanni Pizza considera que estos fenómenos se relacionan directamente con la noción de corporeidad y sus procesos productivos y reproductivos y con la construcción cultural del género (1996). Y en esta clave se sitúa el trabajo de Erika Bourguignon, desde una perspectiva feminista, identificándolos como alegatos contra las formas heteropatriarcales de control, “una forma aceptable y conscientemente negable de expresar pensamientos y sentimientos inconscientes y prohibidos, particularmente en situaciones de subordinación social” (Bourguignon, 2013, p. 558)⁹⁰.

Esta lectura se puede hacer extensible a la danza contemporánea, en la que el cuerpo del bailarín se desprende de la columna como centro de la acción corporal, y difumina sus límites, volviéndose rizomático. El renacimiento de las prácticas ritualísticas contribuye a su redefinición en el dominio de lo social y lo colectivo restituyendo su equilibrio. El sujeto cuya muerte se decretó en los sesenta es aquél para el que fue pensado el proyecto emancipador moderno. Las subjetividades marginadas en ese proceso, no han cesado, desde entonces, de retornar y, con ellas, lo extático, lo dionisiaco, el ritual y el mito. Estos mecanismos simbólicos de adaptación o resistencia a las condiciones adversas se recogen en el arte, las costumbres ancestrales y el folclore que atesoran los saberes populares acerca de la salud y la enfermedad. El alma-cuerpo se manifestaría así en patrones de movimiento atravesados por lo social, como si el dolor se hubiera infiltrado y hubiera que expulsarlo a través de las piernas, los brazos, el torso, el gesto, la gravedad o la inmovilidad. Las prácticas dancísticas regresan, no como elemento innecesario que enmascara lo esencial, sino como lo necesario que había sido forluido. Necesario para purgar los demonios de una sociedad en conflicto en el seno de la cual, el ser humano se halla tan desprotegido como lo estaban nuestros más remotos ancestros.

Las tesis de Deleuze y Guattari, se distinguen del humanismo tradicional, que denosta lo natural y lo material por ser irreductibles a la razón. Las cosmologías animistas y el pensamiento materialista coinciden en su consideración de que todos los fenómenos materiales tienen agencia. El alma, según estas propuestas, es lo más común del mundo y no existe oposición entre ésta y la materia, que está imbuida de alma.

Me gustó mucho un pasaje de Guattari en el que habla de algo así como un “sujeto objetivado”, si mal no recuerdo. De modo que la subjetividad es un objeto entre otros. En lugar de estar en una posición de trascendencia respecto del mundo de los objetos, el sujeto es lo más común del mundo. El animismo es esto: el fondo

⁹⁰ Traducción libre del autor. Texto original: *an acceptable, and consciously deniable, way to express unconscious, forbidden thoughts and feelings, particularly in situations of social subordination.* (Bourguignon, 2013, p. 558).

de la realidad es el alma, pero no es un alma inmaterial en oposición o contradicción con la materia. Más bien, es la materia misma la que está imbuida de alma". (Viveiros de Castro, 2009 cit en Lazzarato y Melitopoulos, 2011, p. 17)⁹¹

El capitalismo moderno coloniza y empobrece la subjetividad a través de estas fragmentaciones y escisiones que quedan desarticuladas en el pensamiento animista.

Acabo de leer los pasajes que me enviaste sobre el animismo en la obra de Guattari, que en realidad no conocía. Esta alianza antinatural entre animismo y materialismo me parece bastante interesante, ya que nos permite separar el animismo de cualquier forma de idealismo [...]. Reintroducir un pensamiento del sujeto que no sea idealista, una teoría materialista del sujeto va en la misma dirección de los pueblos ameríndios del Amazonas, que piensan que el trasfondo común de lo humano y lo no humano es la humanidad. Esto va en contra del paradigma occidental, según el cual lo que es común a los humanos y a los no humanos es la 'naturaleza'. (Viveiros de Castro, 2009 cit en Lazzarato y Melitopoulos, 2011, p. 9)⁹²

DANZAS APOTROPAICAS

Jean Jacques Lebel, gran amigo de Guattari reflexiona acerca de los paralelismos entre el pensamiento de los "salvajes" no-occidentales y los artistas "salvajes" de Occidente. Tanto en un caso como en otro nos hallamos ante un laboratorio que explora cada una de esas zonas de resistencia a las condiciones unidimensionales de existencia. En el Arte Moderno y Contemporáneo los discursos postcolonialistas y feministas se convierten en referentes, al mostrar los sesgos de la mirada moderna y sus asimétricas relaciones con la alteridad.

⁹¹ Traducción libre del autor. Texto original: *Gostei muito de uma passagem em que Guattari fala de algo como um "sujeito objetivado", se bem me lembra. De modo que a subjetividade é um objeto entre outros. Ao invés de estar numa posição de transcendência com relação ao mundo dos objetos, o sujeito é a coisa mais comum do mundo. O animismo é isso: o fundo do real é a alma, mas não se trata de uma alma imaterial em oposição ou em contradição com a matéria. Ao invés disto, é a própria matéria que está infundida de alma.* (Viveiros de Castro, 2009 cit en Lazzarato & Melitopoulos, 2011, p. 17).

⁹² Traducción libre del autor. Texto original: *Acabei de ler as passagens que você me enviou sobre o animismo no trabalho de Guattari, que de fato eu não conhecia. Acho esta aliança contra natura entre animismo e materialismo bastante interessante, uma vez que nos permite separar o animismo de qualquer forma de idealismo [...]. Reintroduzir um pensamento do sujeito que não seja idealista, uma teoria materialista do sujeito, vai na mesma direção dos povos ameríndios da Amazônia, que pensam que o fundo comum do humano e do não humano é a humanidade. Isto vai contra o paradigma ocidental, para o qual o que é comum aos humanos e não humanos é a "natureza".* (Viveiros de Castro, 2009 cit en Lazzarato & Melitopoulos, 2011, p. 9).

Las experiencias que Artaud describe en *Los Tarahumara* (1945) o Jean Rouch en el film *Les Maîtres Fous* (1955) dejan huella en Lebel y le proporcionan referentes que tienen que ver con el papel de gesto y el movimiento en la descolonización del inconsciente.

Gracias a Artaud y sus Tarahumaras, gracias a la visión surrealista del arte mágico, y gracias a mi padre que me conectó (desde pequeño) con el arte de los llamados pueblos primitivos, respetando un arte radicalmente diferente al considerado clásico. Nunca consideré a París o Nueva York, Roma o Berlín como el centro del mundo. La intensidad que surge del arte salvaje en su apogeo es la medida con la que evalúo lo que me gusta y lo que no me gusta del arte occidental. (Lebel, 2009 cit en Lazzarato y Melitopoulos, 2011, p. 11)⁹³

En 1936 Artaud, como otros muchos artistas, emprendió su huida hacia territorios no colonizados. Su destino, una de las etnias más antiguas de México, los Tarahumara - os de los pies ligeros-. Su objetivo, elaborar una antropología inversa y lograr curarse de una enfermedad llamada civilización, conectando con las fuentes del pensamiento *primitivo*. Artaud proclama la indisociabilidad de las dimensiones corporal y psíquica y reivindica el papel del gesto y el cuerpo, totalmente supeditados hasta entonces a la palabra.

Sé que la existencia de los indios no corresponde al gusto del mundo actual: sin embargo, en comparación con una raza como aquélla, podemos llegar a la conclusión de que es la vida moderna la que está atrasada con respecto a algo y no los indios tarahumara con respecto al mundo actual. (Artaud, 2018, p. 83)

A esas mismas fuentes de conocimiento apela Jean Rouch en su película, cuando, tras mostrar la ceremonia llevada a cabo por los practicantes de la secta *Haouka*, en la Costa Dorada africana, afirma:

Al ver estos rostros felices, sabiendo que estos hombres son quizás los mejores trabajadores del equipo de Water-Works, comparando estos rostros con los rostros horribles del día anterior, uno no puede evitar preguntarse si estos hombres de África no conocen ciertos remedios que permitirles no ser anormales,

⁹³ Traducción libre del autor. Texto original: *Graças a Artaud e a seus Tarahumaras, graças ao olhar surrealista sobre a arte mágica, e graças ao meu pai que me conectou (desde a infância) à arte dos povos ditos primitivos, respeitando a arte que é radicalmente diferente daquela que é tida como clássica, eu nunca considerei Paris ou Nova York, Roma ou Berlim como o Centro do mundo. A intensidade que vem da arte selvagem em seu ápice é a medida em função da qual eu avalio aquilo de que gosto ou de que não gosto na arte ocidental.* (Lebel, 2009 cit en Lazzarato & Melitopoulos, 2011, p.11).

sino vivir perfectamente integrados en su entorno. Remedios que aún no conocemos. (Rouch, 1955 cit en Dumaresq, 2009, p. 30)⁹⁴

En efecto, Rouch defiende que, gracias al culto, celebrado en una granja en las afueras, los *Haouka* recuperan la armonía. Estos jóvenes, que han abandonado sus aldeas de origen y desempeñan su trabajo en zonas urbanas, experimentan una considerable dificultad de adaptación a las nuevas condiciones impuestas por el régimen colonial británico. Por esta razón, buscan espacios en los suburbios para recrear el comportamiento de la clase dominante. Cuerpos transfigurados por el trance, poseídos por espíritus asociados con los poderes coloniales occidentales, gesticulan compulsivamente remedando los protocolos militares que les oprimen. Esta situación explicita la existencia de un sistema de inclusión o exclusión de los individuos, cuya violencia encuentra en el rito *Haouka* una vía de escape. A través de él se restablece el equilibrio de una relación problemática de explotación. Jean Rouch hace especial hincapié en las estrategias de resistencia, cuya finalidad es la inserción en una sociedad hostil.

Las prácticas dancísticas juegan un papel muy importante en estos procesos. Los chamanes de antiguas culturas las pusieron en práctica en muchos lugares del mundo. En el ritual animista Bori, por ejemplo, practicado por el pueblo Hausa, en el norte de África, los participantes entran en trance ejecutando danzas circulares y son poseídos por espíritus. Las mujeres aquejadas de alguna enfermedad mental practican danzas curativas. Prácticas similares tienen lugar a través de ritmos afrocaribeños como el Vudú en Haití y la Santería en Cuba o afro-brasileños como la Umbandá, Candomblé, Xangó, Catimbó, Batuqué, entre otros.

Todas estas religiones animistas fueron importadas por los esclavos que llegaron al Caribe y a América del Sur desde África creando sincretismos religiosos con el Catolicismo y haciendo de todo ello un elemento común en los ritos de trance cinético. [...]. En general todas las culturas del trance ritual con posesión tienen un elemento común que es el canto, invocando a las diferentes entidades divinas para que posean a los mediums que danzan. (Cernuda, 2012, p. 6)

La capoeira es otro de esos rituales de origen afro-brasileño que combina elementos de las artes marciales con el juego y la danza. Muchas teorías sostienen que la capoeira nació como una forma de entrenamiento para la lucha por parte de

⁹⁴ Traducción libre del autor. Texto original: *Ao ver estes rostos alegres, ao saber que esses homens são, talvez, os melhores operários da equipe Water-Works, ao comparar esses rostos com os rostos horríveis da véspera, não se pode deixar de perguntar se estes homens da África não conhecem certos remédios que lhes permitem não serem anormais, mas sim viverem perfeitamente integrados no seu meio. Remédios que nós ainda não conhecemos.* (Rouch, 1955 cit en Dumaresq, 2009, p. 30).

los esclavos africanos traídos por los portugueses camuflada bajo la apariencia de coreografía de baile. Otras, consideran que fue creada previamente, por hombres libres a los que se les atribuían poderes mágicos. Muchos de sus elementos proceden del Candomblé, religión totémica que rinde culto al espíritu de la naturaleza. La capoeira era considerada el brazo armado de la resistencia del Candomblé y el Candomblé era considerado el brazo invisible de la capoeira.

La subjetividad “transindividual, animista, polisémica” encuentra la posibilidad de producirse y enriquecerse en sociedades como Brasil (y, según Guattari, de otra manera en Japón) a través de rituales “animistas” actualizados. Esto fascinó a Guattari. Capoeira y Candomblé, tal como los describe Rosângela Araujo, maestra de Capoeira Angolana, son mecanismos de producción y singularización de la subjetividad que se renuevan y utilizan la “semiótica simbólica” – para usar el lenguaje de Guattari – del cuerpo, la danza, las posturas y los gestos, así como como una “semiótica asignificante” de ritmos, música, etc. (Lazzarato et al., 2011, p. 12)⁹⁵

Con la abolición de la esclavitud, se continúa practicando en las ciudades de Brasil, donde acabó siendo prohibida en 1890, alegando su vinculación con actividades criminales. Se convierte, entonces en una actividad clandestina hasta su resurgimiento en los años veinte.

El perfeccionamiento constante que requiere la capoeira, conduce a la configuración de un *corpo fechado* capaz de repeler cualquier tipo de agresión y de permanecer en buena forma desafiando el paso del tiempo. También ayuda a neutralizar o paralizar al oponente, en un juego continuo de ataque y defensa. La transformación en animal sería el objetivo último de la capoeira. Desde la perspectiva de una antropología simétrica, esta transformación debe entendida teniendo en cuenta una diferencia esencial con la mitología occidental. Para estas sociedades, en el origen, todos los seres eran humanos, condición que algunos abandonaron para convertirse en animales u objetos. Por lo tanto, los *Mestres* de la capoeira incorporan progresivamente atributos de los animales que les hacen mas rápidos, astutos o sagaces, en un conexto donde música, ritual, canto, danza y combate sirven de contexto a ese devenir.

⁹⁵ Traducción libre del autor. Texto no original: *A subjetividade “transindividual, animista, polissêmica” encontra a possibilidade de se produzir e se enriquecer em sociedades como a brasileira (e, de acordo com Guattari, de um outro modo no Japão) através de rituais “animistas” atualizados. Isto fascinou Guattari. A capoeira e o candomblé, como descritos por Rosângela Araujo, mestra de Capoeira Angolana, são mecanismos de produção e singularização da subjetividade que se renovam e usam “semióticas simbólicas” – para usar a linguagem de Guattari – do corpo, da dança, das posturas e dos gestos, bem como uma “semiótica assignificante” dos ritmos, da música e assim por diante.* (Lazzarato et al., 2011, p. 12).

Por lo tanto la transformación animal en capoeira es más bien un devenir, es un volverse animal, un movimiento de intensidad (Deleuze y Guattari, 2004) que otorga un nuevo sentido a la capoeira. Dentro de una perspectiva antropológica, es un movimiento de fusión de mundos que exagera la maleabilidad corporal humana, donde música, ritual, canto, danza y combate sirven de contexto a la proliferación de un cambio identitario en los jugadores. (González, 2010, p. 26)

En otras ocasiones, este tipo de danzas rituales se ejecutan para propiciar la caza, las buenas cosechas, la protección del ganado, como demostración de fuerza y resistencia ante miembros de otras tribus, o como catarsis colectiva. Son múltiples los ejemplos de estas prácticas apotropaicas en diversos lugares del mundo. En Japón, por ejemplo, se practica, desde 1945, la denominada religión de la danza, derivada del sintoísmo, que incluye el trance cinético del *no ego* que confiere a todos los que practican este baile la posibilidad de liberación de todos los malos espíritus y la consecución de un estado de estabilidad emocional. En Europa podemos encontrar también varios ejemplos de danzas curativas, de las cuales aún sobrevive actualmente en el folclore del sur de Italia, la tarantella.

El etnomusicólogo Ernesto de Martino realizó un exhaustivo estudio, *La terra del rimorso* (1961), acerca de los orígenes de este fenómeno antropológico. Desde la Edad Media hasta bien entrado el siglo XX, existió la creencia de que la picadura de una araña se cura danzando la *tarantella*.

De Martino desarrolló su investigación en los pueblos del Salento (Puglia) donde algunas mujeres, *le tarantate* (atarantadas), afirmaban haber sido picadas por una araña mientras trabajaban en los campos. Desde entonces, manifestaban comportamientos convulsivos que las creencias populares asociaban a la posesión de la tarántula, y los médicos a crisis histéricas. Para liberarse del espíritu de la araña, las mujeres pedían ayuda a *San Paolo* y se lanzaban en danzas desenfrenadas, bajo la música de tambores, violines, armónicas y otros instrumentos que, mediante una suerte de exorcismo musical, restablecían la normalidad. (Ricció, 2017, p. 147)

Esta danza, de saltos, movimientos acelerados, convulsiones y gestos extáticos como parte de un ritual mágico-religioso, fue documentado en un grabado publicado por Athanasius Kircher en *Magnes sive de arte magnetica* (1641). En otra de las imágenes que contiene el libro aparece la tarántula - especie local a la que se atribuía el envenenamiento -, el mapa de Apulia, y la música apropiada para combatir el veneno. A finales del sXVI, algunos estudios científicos de enfoque racionalista, tratan el tema de las picaduras de los arácnidos y sus efectos y distinguen entre los casos

reales y los fingidos. Identificaron al *Lactroedectus* que muerde a escondidas, como verdadera causante de la mordedura.

En el Salento, la *Lycosa* (tarántula, o araña-lobo) y el *Lactroedectus* (*malmignatta*, o viuda negra mediterránea) viven en los mismos lugares, aunque ocupan nichos ecológicos diferentes. De ahí la confusión: una vez ocurrida la picadura por parte del *Lactroedectus*, a menudo sin dolor (el nombre mismo procede del latín y significa "que muerde a escondidas"), después de 10 o 15 minutos comienza el dolor que se intensifica y se expande por todo el cuerpo. La víctima cree reconocer en la *Lycosa* la culpable porque se encuentra en el mismo lugar y, siendo más grande, es más evidente; a esto se le agrega que su mordedura es mucho más dolorosa. Baglivi indicaba que también el escorpión tenía una particular posición en la tradición del Salento, utilizándose el mismo ritual curativo musical para su picadura. (Pepe, 2002 cit en Scurato, 2020)

Quizás esta danza, de traza expresionista, cuyos orígenes parecen situarse en los cultos orgiásticos de la Magna Grecia, sea el resultado de una elaboración en clave simbólico-cultural, surgida a partir de casos reales, y su función, sea la propia del ritual. Las crisis, que se producían sobretodo durante el verano, podían repetirse anualmente y solían iniciarse en el periodo de la pubertad, la adolescencia, o bien con momentos críticos de la biografía de los atarantados. Fue considerada sospechosa tanto en el contexto contrarreformista como, a continuación, en el seno del iluminismo positivista. Relacionada con la inferioridad cultural o la superstición, la filosofía del progreso la condena al ostracismo. Su práctica quedará, progresivamente, reducida a la zona de Apulia, donde la cultura rural permanecía profundamente impregnada de elementos mágicos y mitológicos y donde las estructuras patriarcales ejercían un control extremo sobre la vida de las mujeres.

La alteridad discutida en los estudios de medicina popular no sólo se caracteriza por la diversidad geocultural de las regiones del país, sino también por el entorno social y el género sexual: el oscuro dominio de la superstición es borrado de la actividad urbana, masculina y científica del investigador y relegada al salvajismo del mundo rural, femenino y mágico. (Diasio, 1999, p. 66)

El ritual, del que se han seguido documentado algunos casos hasta bien entrado el siglo XX, permanece aún en el folclore autóctono. La patologización del fenómeno - lactroedectismo -, fue la explicación dominante durante mucho tiempo. Sin embargo, existen determinados indicios que problematizan tales tesis, que ya habían concluido, por otra parte, que la tarántula no podía ser la causante de tales síntomas. Quedaban aún por resolver, sin embargo, otras incongruencias: ¿por qué en el sur de Italia

afectaba mayoritariamente a las mujeres? ¿Por qué las crisis se repetían cíclicamente? Estos interrogantes conducen a la investigación de otros enfoques, como el de De Martino, ya mencionado, a partir de los cuales, el tarantismo pasará a ser considerado como un orden simbólico. El ritual, basado en el simbolismo coréutico-musical, serviría para resolver los conflictos psíquicos y reintegrar los individuos al grupo.

Para muchos autores, es preciso evitar lecturas que aún permanecen ancladas en presupuestos etno-androcentristas al privilegiar la lógica y la razón como directrices. Prefieren sostener argumentaciones que vinculen el tarantismo con el ámbito del mito. Según afirma Giorgia Scurato en su artículo *El fenómeno del tarantismo en el Salento* (2020), Pier Paolo de Giorgi y Paolo Pellegrino, reivindican la legitimidad historiográfica del *mythos* y consideran un error pensar la historia como un progreso desde este al *logos*. Sostienen que el tarantismo representa un episodio del conflicto milenar entre mito y razón.

Estas prácticas con el cuerpo como médium sensorial, han proporcionado, tradicionalmente, vías de acercamiento a los elementos inasequibles a la conciencia. Y sigue siendo así. No es imprescindible, como hemos podido comprobar, trasladarse a continentes lejanos y a tiempos remotos para demostrar la utilidad y capacidad performativa de la danza. No solamente la persistencia y recuperación de las ya existentes, sino la generación de otras nuevas, confirman las tesis que las presentan como herramientas que, trascendiendo los límites del *logos*, ha sido transmitidas, en muchas ocasiones de generación en generación, y que posibilitan la experiencia de lo impredecible.

Tras los conflictos bélicos del pasado siglo, tanto la danza expresionista como el *butoh* japonés, remiten al vacío, a la sombra y al espectro. Hiroshima, Nagasaki y la industrialización de la muerte en los campos de concentración, emergen como las negras sombras del progreso. En evidente sintonía, las denominadas danzas de la oscuridad y del subconsciente, rompen con la verticalidad ascendente del ballet clásico e introducen movimientos que denotan un sentido de la gravedad que ancla los cuerpos al suelo. Kazuo Ohno, Kurt Joos o Pina Bausch, ejecutan auténticos alegatos contra la destrucción y la guerra, cuya puesta en escena conjuga la ambivalencia de lo apotropaico: por un lado, pueden ser leídos como imágenes protectoras, que alejan a los espíritus malignos, por otro, como la presencia lo mortífero, lo ominoso que genera rechazo. La razón y la ciencia parecían prometer la victoria sobre el sufrimiento humano cuando, de repente, irrumpe brutalmente en la realidad la muerte industrializada. Es entonces cuando el cuerpo resurge con fuerza para hacer soportable, a través del ritual, el sufrimiento que el *logos* no ha conseguido erradicar.

Las danzas, los bailes, permanecen como disciplinas que representan un reflejo de las antiguas civilizaciones totemísticas, donde los mitos, no harían más que representar un orden cósmico. Si indagamos en el versátil panorama contemporáneo,

podemos comprobar como en los grandes núcleos urbanos, surgen culturas juveniles que generan sus propios códigos simbólicos. El baile y la música, forman también parte esencial de estos rituales, configurándose como una experiencia análoga a la de las pequeñas comunidades ancestrales. Dentro de la cultura de masas, la cultura de clubs de música electrónica/ *dance* o *techno*, potencia espacios sonoros envolventes y ambientes de baile que apelan directamente a los sentidos, cuya hermenéutica se centra en la negación/desintegración/negociación de/con la cultura dominante y sus convenciones. Como los *Haukas* en *Les Maitres Fous*, o el carnaval, estos espacios de transgresión de la norma no cambian la realidad, pero son necesarios como válvula de escape que nos devuelve, *sanados*, a nuestro quehacer cotidiano. Como un culto sacrificial batailleano de gasto sin recompensa, son rituales que utilizan la energía y recursos sin ninguna finalidad. Representan un revulsivo en el seno de sociedades de régimen neoliberal que tienen en la productividad y el beneficio su principal objetivo negando el placer y la sensualidad.

Estos elementos suelen formar parte de las *raves*, manifestaciones musicales (muchas veces autogestionadas) organizadas en espacios alejados, donde suelen circular sustancias estupefacientes, y que remontan su origen a un movimiento cultural-espiritual surgido en Goa (India) durante los años setenta. En estos contextos son los dj quienes acaban cumpliendo la función de «chamanes» (Arias & Herrero, 2014) porque son ellos quienes, entre comillas, poseen el control sobre el trance de su público. (Riccò, 2017, p. 106)

CONCLUSIONES

De una forma u otra, queda patente el fracaso de una Modernidad que reniega de las danzas ancestrales y dionisiacas, del teatro y la máscara, de la magia y el misterio, de la retórica y el ornamento, como símbolos de sombra y oscuridad, Todos esos elementos apotropaicos protegen al sujeto en su enfrentamiento con lo Real. Su escenificación es terapia catártica respecto a un síntoma (fobos) que se tiene que exorcizar para que no cristalice en enfermedad. Al ser abolidos, el ser humano queda indefenso, hipervisible, desprotegido. Su persistencia en todas las culturas responde a la necesidad de conocer aquello que desde el punto de vista de la razón sería inabordable. Erradicar todo lo que no puede ser objetivado en datos, equivale a eliminar la espesura de lo que nunca podrá ser reducido a una certeza absoluta. Así, segando y sesgando esas capas de espesura, podríamos quedarnos tranquilos al haber eliminado lo desconocido. Pero esa consciencia del desconocimiento es inseparable de la vida.

Todas las danzas rituales que hemos mencionado a lo largo del texto, - y otras

muchas, como las danzas de los Masais en Kenia, la danza de espadas, los Nubas del Sudán, los Ganawas, los derviches giradores, la jota -, tienen en común su carácter sanador mediante terapias coreúatico-musicales. Aunque todas ellas cumplen funciones sociales, fueron, durante mucho tiempo, infravaloradas y consideradas manifestaciones superfluas. Sin embargo, en ocasiones, lo superfluo es lo más necesario.

En el ritual, las palabras son consumadas por gestos corporales: danzar, agacharse o beber juntos se convierten en signos de confianza recíproca, en actos profundamente vinculantes. Los rituales arrojaban un manto de tinieblas sobre las sospechas que los individuos podían haber albergado unos de otros. (Sennett, 1997, p. 88)

La danza moderna y las danzas ancestrales y populares asumen una función curativa como antídoto a un mundo desencantado y mecanicista. Inmersos en una realidad positivista carente de verdadera comunicación y comunidad, “la razón tiene motivos para sospechar del ritual, ya que tiene el defecto fatal de unir a la gente” (ibidem, p. 88).

Referencias

- Artaud, A. (2018). *Los Tarahumara*. Pepitas. Traducción de Carlos Manzano
- Artaud, A. (1984.). *México y Viaje al país de los tarahumaras*. Ed. y pról. Luis Mario Schneider. FCE.
- Bourdieu, P. (2003). Actualmente la precariedad está en todas partes. En *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal* (pp. 120–132). Anagrama.
- Bourguignon, E. (2013). Healing, Power: Subordination and Possession Trance. *Ethos*, 32(4), 557–574.
- Carvallo, I. (2015). La aparición del cuerpo en la danza. Adeline Maxwell (ed). *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*, pp. 89-105. LOM ediciones.
- Cassirer, E. (1993). *Filosofía de la Ilustración*. FCE.
- Cernuda, A. (2012). *Efectos de un programa de intervención con danza sufí y técnicas de hipnosis kinética en mujeres afectadas de estrés postraumático: víctimas de violencia de género*. Congreso Internacional de Intervención Psicosocial, Arte y Arteterapia. De la creatividad al vínculo social. Universidad de Murcia
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- De Martino, E. (2008). *La terra del rimorso* (ed. or. 1961). IlSaggiatore.

- Diasio, N. (1999). *La science impure. Anthropologie et médecine en France, Grande-Bretagne, Italie*. PUF.
- Dumaresq, D. (2009). Uma controvérsia chamada Os mestres Loucos. *Revista Antropológicas*, 20(13), 27-55.
- Echeverría Alvarado, P. (2015). *La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo*. [Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid].
- Esteban, N. (1993). *Ballet, Nacimiento de un Arte*. Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Gil, J. (2001). *Movimento total. O corpo e a dança*. Relógio d'Água.
- Glowczewski, B. (2009). En Lazzarato, M. y Melitopoulos, A. (2011). O animismo maquínico. *Cadernos de subjetividade*. (13), 07-27.
- González Varela, S. (2010). Antropología simétrica dentro del ritual de la capoeira Angola en Brasil. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*. 5(1), 3-31.
- Gordon, R. B. (2013). *De Charcot à Charlot. Mises en scène de corps pathologique*. Presses Universitaires de Rennes.
- Groisman, A. (2016). Daime Religions, Mediumship and Religious Agency: Health and the Fluency of Social Relations. *Journal for the Study of Religious Experience*, (2), 50-70.
- Jacobson-Maisels, J. (2016). Embodied Epistemology: Knowing through the Body in Late Hasidism. *The Journal of Religion*, 96(2), 185-211.
- Latour, B. (1993). *We have never been modern*. Harvard University Press.
- Lazzarato, M. y Melitopoulos, A. (2011). O animismo maquínico. *Cadernos de subjetividade*, (13), 07-27.
- Le Breton, D. (2010). *Cuerpo Sensible, Metales Pesados*,
- Lewis, I.M. (1971). *Ecstatic religion. An anthropological study of spirit possession and shamanism*. Penguin Books.
- Mantegazza, P. (1892), *La Psicologia delle superstizioni* (Lettera al Dott. Zeno Zanetti).
- Pellegrino, P. (2004). *Introduzione a P. De Giorgi, L'estetica della tarantella. Pizzica, mito, ritmo*. Congedo.
- Pellegrino, P. (2008). *Introduzione a P. De Giorgi, Il mito del tarantismo. Dalla terra del rimorso alla terra della rinascita*. Congedo.
- Pepe, R. (2002). Basi zoologiche-naturalistiche del Trantismo nel Salento. *Revista Thalassia Salentina*, (27), 95-112.
- Pérez Monjaraz, N. (2013). *Hacia una filosofía de la danza, Una mirada a la experiencia estética en la danza Butoh*. [Tesis doctoral. Universidad Nacional Autónoma de México].
<https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/2050014330/TESo1000687813/3/0687813pdf>

- Pizza, G. (1996). Sulla possessione Europea. *AM. Rivista Della Società Italiana Di Antropologia Medica*.
- Riccò, I. (2017). *En busca de un nuevo mundo mágico. De la medicina popular a las terapias New Age en un Occidente desencantado*. [Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili].
<https://repositori.urv.cat/fourrepopublic/search/item/TDX:2728?lang=es>
- Rouch, J. (Director). (1955) *Les Maîtres fous* [Film].
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial.
- Scurato, G. (2020). *El fenómeno del tarantismo en el Salento*. Vaduenuevo,
<https://new.vaduenuevo.com.uy/cultura/el-fenomeno-del-tarantismo-en-el-salento/>
- Taussig, M. T. (2006). Reificación e consciencia del paciente. En *Antropologia medica. I testi fondamentali* (pp. 75-105). Raffaello Cortina Editore.
- Viveiros de Castro, E. (2009). Entrevista. Rio de Janeiro. En Lazzarato, M. y Melitopoulos, A. (2011). O animismo maquínico. *Cadernos de subjetividade*, (13), 07-27.

Hélio Oiticica: Dança e Parangolé Zaratustra, um bem-aventurado leviano

Irma CAPUTO
irma.caputo@gmail.com

Rastos de notações históricas

Se é verdade que a história se repete, também é verdade que a história pode tomar novos rumos, à luz de novas leituras de fatos históricos. Uma parte do processo de releitura e reelaboração da história se dá pela abertura de espaços, antes negados, a obras, artistas e produções culturais, que por serem incômodas em dados momentos, sofreram perseguições, isolamento e alienação. A perseguição e a marginalidade à qual foram relegadas essas obras, todavia, é índice diretamente proporcional, do poder de transformação que esses mesmos trabalhos trazem. A história da proposição artística dos *Parangolés* (1965) - um trabalho de arte ambiental, capas assimétricas de vários materiais feitas para serem vestidas e dançadas, projetando-se no ar de maneira distinta e sendo vividas por quem as vestia e por quem gozava da atmosfera criada pelas peças dançadas - é uma história marcada pelos rechaços do *jet set* mundano da arte, incompreensões da história recente e resgates.

Em 1965, apenas um ano depois dos militares no Brasil terem tomado o poder às forças com um golpe de estado, a tensão social é forte e o protesto, através de manifestações artísticas e culturais lideradas por jovens, conquista seus espaços. Augusto Boal, dramaturgo de destaque da contestação pela agregação através da arte e pela reivindicação de um espaço de expressão livre, propunha um espetáculo recorrente com o grupo do Teatro de Arena, do Rio de Janeiro, chamado *Opinião*, que unia, feito colagem, experiências artísticas diversas de música, canção, leitura e encenação, todas vanguardistas. Em 1965, foi organizada no Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro, uma exposição cujo nome remetia exatamente ao espetáculo proposto por Boal, *Opinião 65*. O nome evocava a ideia de arte e crítica e isso era corroborado pelos artistas presentes, pelo conjunto de obras de vanguardas, longe daquilo que até então havia sido exposto nos salões de arte e que, embora Hélio Oiticica rejeitasse enquanto expressão da burguesia rançosa incapaz de criar mudanças, ocupava naquele momento, ou pelo menos tentava ocupar junto com uma coletividade que era parte central da sua obra, os passistas da escola de samba.

Havia uma burguesia faminta de falar de arte nova e de alguma maneira “consumi-la”, que mostrou, porém, na hora mais importante, a sua incapacidade de

lidar com um novo, não laqueado, que se desdobrava fora das vitrines da contemplação. No dia da abertura da exposição *Opinião 65*, o artista Hélio Oiticica, ao chegar com os bailarinos de samba da Mangueira vestidos com os parangolés e armados de instrumentos musicais para a vivência da obra - dançar ao som da bateria vestidos com os Parangolés - foram expulsos do museu, recriando a proposição no externo, nos jardins do MAM, depois de um memorável discurso de Oiticica sobre o cunho racista daquela atitude, a qual revelava muito mais que um rechaço de ordem estética⁹⁶. Não é casual que Wally Salomão (2015), poeta e amigo de Oiticica, no livro *Hélio Oiticica: qual é o parangolé* intitule o capítulo em que fala da exposição *Opinião 65* "Armou o maior barraco no MAM", pois a reação do artista foi de dura crítica ao novo com sabor a mofo, representado pela etiqueta do mundo da arte de exposição. Salomão contextualiza o clima de efervescência política dessa exposição dessa forma:

No ano seguinte [ao golpe militar de 1964], os jovens artistas plásticos fazem a exposição *Opinião 65* idealizada pelo marchand Jean Boghici com a colaboração da crítica de arte Ceres Franco, residente na França. Pretendiam explorar uma nova imagem, uma tendência figurativa que era o *dernier cri*. E Jean Boghici, autor da ideia da mostra, reuniu os artistas brasileiros aos que Ceres, xará da deusa latina da agricultura, juntou numa colheita de artistas de Paris ou ali sediados. Era uma ousadia pois a Bienal de São Paulo já sofria as tesouradas da censura militar. [...] Convite, terno e gravata eram obrigatórios. Mulheres empiriquetadas com seus cabelos esculturas de laquê. [...] Ameno vernissage de obras corrosivas, o protocolo sendo cumprido à risca. 'Exposição de ruptura...estética cômoda...tradição plástica caduca...socialização da obra de arte', tais figuras incendiárias extraídas da apresentação de Ceres Franco restariam como retórica selvagem (*fauve*) de um salão civilizado da Rive Gauche. (Salomão, 2015, pp. 47-48)

Hélio Oiticica fazia parte da programação, mas a retórica "fauve" era aceite até não superar os limites das etiquetas, da influência das quais a esquerda *radical chique* não era isenta. O ingresso de Hélio Oiticica com os estandartes e os bailarinos vestidos com os parangolés foi barrado. O artista viu nisso muito mais que uma quebra de paradigma estético, viu o Brasil retrógrado, racista e elitista se expressando e, no fundo, a recusa de um paradigma estético acarretava também, a

⁹⁶ "Ele então fez um discurso no qual criticava o diretor e a equipe da instituição, alegando que aquela censura tinha pouco a ver com o aspecto antiestético de sua obra, mas se baseava fundamentalmente na intolerância social e racial; em outras palavras, em virtude das tensões entre as duas classes sociais ali presentes." (Ricupero et al., 2020, p. 42).

recusa dos corpos que faziam parte daquele novo paradigma, os corpos negros, dos trabalhadores proletários explorados e das periferias colocadas à margem do mundo da arte.

A proposição com dança e profusão de uma energia vital dionisíaca, usando uma adjetivação que o próprio autor associava à sua produção, tomou lugar no externo do museu. A arte brasileira contemporânea estava sendo sacudida desde as fundamentas.

Wally Salomão (2015) e Guy Brett (1995)⁹⁷ reconstroem uma linha histórica interessante, traçando uma conexão com esse primeiro evento, de 1965 e a bienal de São Paulo, de 1994. Nessa ocasião, Luciano Figueiredo, artista e curador responsável pelo projeto *Hélio Oiticica*, reproduziu uma situação similar à de 1965, pois assistas com *Parangolés* entraram na sala destinada à exposição de Malevich, uma das inspirações de Oiticica, especialmente na primeira fase artística de busca formal e cromática. A intenção era, de alguma maneira, criticar a pouca importância atribuída a Hélio Oiticica e Lygia Clark, destinando-lhe um espaço físico secundário no âmbito da exposição (Salomão, op. cit., p. 54) e irrompendo assim com a experiência vivencial dos *Parangolés* nas salas da bienal. Um repórter do *Jornal do Brasil*, nessa ocasião, fotografa o curador holandês da sala de Malevich, Wim Bereen, enquanto manda embora os bailarinos "gritando aos dançarinos para sair com um tipo de gesto que o proprietário de um restaurante usa para expulsar mendigos de sua porta" (Brett 1995 apud Spricigo, 2013, para.25). Em 1965, assim como em 1994, alguns corpos envolvidos em algumas experiências de arte, hoje em dia definida relacional, incomodaram.

Recorrendo os momentos chave da história da arte brasileira, lembra-se a emblemática semana de arte moderna de 1922 e percebe-se que o impulso para a modernidade é marcado por rechaços. A tal propósito é nota a crítica hispida de Monteiro Lobato (1917) aos quadros de Anita Malfatti - sucessivamente ícone da semana de arte moderna - expostos na individual de 1917, fruto, segundo o literato, de uma mente paranóica, distorcedora do cânone e de um suposto conceito de belo, que se aninharia nas obras de autores, como Rafael em Itália, Rebrandt na Holanda e Rodin em França.

No âmbito da história da arte de além-mar lembra-se *Le salon des refusées* (1893) onde foram expostos a maioria dos impressionistas recusados pela Academia de Belas Artes do salão oficial, ou ainda voltando às Américas, o *ready-made Fonte* (1917) de Marcel Duchamp, recusado pela Associação dos Artistas Independentes, de Nova York. Todos esses casos e essas obras apontam para criações, que por se colocarem fora dos parâmetros e padrões estéticos consagrados, desafiam o cânone propondo e criando para além dele.

⁹⁷ Confrontar bibliografia Spricigo, 2013.

O tratamento destinado à arte ambiental dos *Parangolés* de Oiticica, porém, além de apontar para o choque entre cânone e vanguarda, aponta para algo mais profundo: não era só o conceito das capas dançantes, feitas para serem vividas, que estava sendo recusado, mas exatamente os corpos envolvidos na experiência artística. O que aumenta a carga política da obra, de fato, o potencial político dispara-se por si só: os próprios parâmetros, sobre os quais a obra-experiência se constrói, são subversivos para aquela época, pois, coloca-se em discussão a especificidade do objeto artístico, mas o que é mais importante, a sua matéria prima. Os corpos e sua performatividade são o centro dessa revolução. O museu, como lembra Wally Salomão, “não está em crise, o museu é uma crise” (Salomão, op. cit., p. 51) e o museu, como lugar de exposição, representava, de alguma maneira, o andamento geral da abordagem da arte, de objetos feitos para serem contemplados.

Oiticica, por sua conta, traz uma trajetória que partindo da exploração da pintura se encaminha para um universo de abandono gradual da criação do objeto em direção de um não-objeto que, porém, trabalha no nível da emoção: a arte como envolvimento emocional porque quem frui é também quem a faz acontecer.

A trajetória da sua produção passa por explorações de linguagem - busca formal de ordem cromática, geométrica e não representativa - para esculturas-instalação que começam a criar um primeiro nível de interação ambiental e, sucessivamente, passando por objetos instalação feitos para serem manipulados, chegando, no final, na deflagração total de uma arte ligada a um artefato, trabalhando em direção da busca de percepções que façam acontecer a arte como experiência.

O resgate da obra de Hélio Oiticica e a sua ressignificação em termos de importância histórica estão, em parte, ligados ao poderoso projeto *Hélio Oiticica* que, desde 1981, se ocupa de organizar o grande legado do artista e que também se desdobra na digitalização de todo o seu grande acervo de notas e projetos, hoje acessíveis *online* por qualquer pessoa, favorecendo assim o estudo e pesquisa da obra do artista. Além disso, grandes exposições individuais que, entre 2021 e 2022, acontecem em lugares diferentes do globo, contando Shangai, Nova York e Londres, fizeram jus internacionalmente à obra do artista. Os reconhecimentos mais significativos são, porém, as várias exposições que acontecem no Brasil, em um trabalho de leitura da obra do artista que possa em parte empatar a dívida histórica para com ele. Menciona-se, em 2022, *A invenção da cor* em Brasília e, em 2020, a exposição que inspirou o presente trabalho no Museu de Arte de São Paulo (MASP) intitulada, a partir de um dos textos do artista, *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*.

A trajetória até os Parangolés: da superfície plana ao espaço ambiental

As produções plásticas de Hélio Oiticica, até chegar aos *Parangolés*, parecem ser explorações necessárias de cores, espaço, relações geométricas, construção do ritmo na matéria. Na sua pesquisa de linguagem colocam-se questões a partir da matéria, numa indagação que culmina na desmaterialização do objeto e na criação de uma experiência artística completamente envolvente e vivencial. É essa a concepção com a qual é apresentada a trajetória dos trabalhos de Hélio Oiticica na exposição de 2020, *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*, isto é, a progressiva saída da superfície do quadro para projetar a geometria e a exploração das cores fora do plano, até chegar aos corpos e às dobras dos *Parangolés*.

Os construtivistas e o movimento de *De Stijl* (primeiras décadas do século XX) têm tido grande importância para as explorações do movimento neoconcreto brasileiro (1959) e do *Grupo Frente* (1956), dos quais Oiticica faz parte e esse último, particularmente chefiado pelo próprio mestre de Oiticica, Ivan Serpa. A ideia da busca da percepção pura, de uma transcendência da emoção através de uma pintura não figurativa, que explorasse as relações espaciais e cromáticas, era um dos engajamentos primários de Hélio Oiticica na época de participação do *Grupo Frente*. Através das explorações dos novos limites da pintura era colocada em xeque também a existência do próprio objeto pictórico e sua validade como prática de expressão artística, chegando, em uma fase intermédia da trajetória, à uma nova objetividade⁹⁸, na qual pudesse aflorar, naturalmente, o suprasensorial, ou seja, a experiência total dos sentidos.

Em um texto de 1972, *Experimentar o experimental*, época em que Oiticica já havia abandonado a superfície plana, escreve “sentença de morte para a pintura começou quando o processo de assumir o experimental começou/ durante a década começando de 59 minha obra passou a assumir o experimental/ conceitos de pintura escultura obra (de arte) acabada display contemplação linearidade desintegram-se simultaneamente”⁹⁹. Em 1959, ano citado no texto, Oiticica já está produzindo *Bilaterais*, objetos geométricos tridimensionais, que embora apresentem ainda superfícies achatadas, ficando pendurados, exploram a espacialidade e a projeção da cor. Pensando nos *Metaesquemas* (1956-1958) pode-se afirmar que constituem uma etapa anterior da sua pesquisa. Trata-se, de fato, de um conjunto de quadros que exploram o espaço e a cor, ainda através de figuras geométricas na superfície da tela.

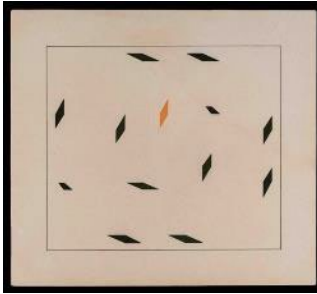
⁹⁸ Oiticica define como “Nova objetividade” o estado brasileiro “da arte atual”, isto é, da época em que o texto foi escrito - 1967 - este como outros do artista encontram-se reunidos na coletânea escolhida e organizada por Lygia Pape, Luciano Figueiredo e Waly Salomão sob o nome “Aspiro ao grande labirinto” (1986).

⁹⁹ Grifos do autor. Onde foi colocado o símbolo “/” marca-se o parágrafo sinalizado pelo próprio autor em destaque. Muitos desses textos aparecem datilografados ou ainda escritos à caneta e são acessíveis *online* pelo arquivo digital do projeto Hélio Oiticica.

Na trajetória do artista é como se as figuras geométricas do *Metaesquemas* saíssem da tela para se projetar no ar na forma dos *Bilaterais*, e, sucessivamente, desembocar em formas mais complexas e mais dinâmicas no âmbito do espaço.

Nota-se (Figuras 1 e 2), que os *Metaesquemas* apresentam uma proximidade ao suprematismo de Malevich e também aos motivos do De Stijl de Mondrian, neles insinua-se uma pergunta: *como conferir sentido e emoção à pintura no estado da sua desintegração?* através do questionamento do espaço e da relação entre cores.

Figura 1. *Sêco 03, Metaesquemas, 1956*
Hélio Oiticica. Guache sobre papel,
Coleção Ricardo Rêgo



Fonte: MAM Rio

Figura 2. *Metaesquemas, 1958.*
Hélio Oiticica. Guache sobre papel,
reprodução fotográfica de autoria
desconhecida



Fonte: Itaú Cultural

Observa-se no *Metaesquema* da figura 1.¹⁰⁰, que pequenas formas geométricas se espalham pelo espaço quase em forma de vórtice, movimentando a geometria plana, podendo tomar, dependendo do olhar e da perspectiva, lateralidades diferentes de engrenagem do movimento, em que as cores escuras preto e laranja em cima de uma base clara operam no nível do contraste e, ainda, não há, como será observado sucessivamente, escalas cromáticas de uma mesma cor (*ton sur ton*). Na figura 2., os elementos geométricos na superfície branca são retângulos, que embora planos e compostos por lados retos, por causa do comprimento assimétrico de base e altura do perímetro, criam discrepâncias na justaposição de cada figura, o que confere, a final, novamente, movimento. A geometria férrea dos retângulos, aparentemente inabalável na construção linear e a relação entre as duas cores mais básicas, o preto e o branco, desintegram o seu geometrismo perfeito, inserindo movimento e irregularidade, isto é introduzindo o ritmo. Mas a geometria plana não consegue

¹⁰⁰ Imagens de outros quadros do conjunto *Metaesquemas*. Disponíveis em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&C_D_Verbete=4358.

responder à necessidade de exploração da interação espaço, obra, fruidor. Assim a partir dos anos 60 Oiticica projeta as geometrias dos *Metaesquemas* no ar. Elementos de madeiras pendurados no teto, tendencialmente de tonalidades de amarelo e vermelho, insinuam-se no espaço físico, adentram-se, infiltram-se com suas irregularidades côncavas e convexas, podendo ajeitar-se de diferentes formas e podendo, assim, ser vistos de diferentes perspectivas. Oiticica considerara-se um dos primeiros artistas a sair da superfície achatada da tela para tentar resolver os problemas formais no ambiente: "existe em 72 algum pintor importante q haja assumido o experimental no canvas-moldura na aspiração mural ambiental espacial/ não conheço" (Oiticica, 1972, paras.4-5).

Figura 3. *Relevo Espacial*, 1959
Hélio Oiticica. Acrílico sobre madeira
Foto: Antonio Caetano



Fonte: Itaú Cultural

Figura 4. *Núcleo NC 6*, 1960
Hélio Oiticica, Pintura sobre madeira recortada
Foto: autor desconhecido



Fonte: Itaú Cultural

As formas geométricas dos *Relevos espaciais* (1959-1960) reproduzem mais do que superfícies planas, sólidos projetados no ar - "objeto insólito [...] num monocronismo violento e franco" (Pedrosa, 1998, p. 356). Comparados aos *Bilaterais*, nota-se que existem dobras e, conseqüentemente, mais movimento. Os *Bichos* (1960-1966) de Lygia Clark, amiga e artista estimada por Hélio Oiticica, companheira dos questionamentos dos neoconcretos, parecem ser irmãos dessas produções, só que já construindo uma relação mais próxima com o público e sendo, portanto, manuseáveis e em escala menor.

A projeção espacial torna-se mais imponente ainda mais nos *Núcleos* (1960-1966). Na figura 4. vê-se algo parecido a uma espécie de labirinto suspenso, em que o público pode interagir com ele de diferentes lateralidades e, eventualmente, adentrar-se na obra. O elemento mais importante é o uso de tonalidades diferentes da mesma cor, em que o fruidor recebe reflexos de várias angulações, sendo assim

envolvido por uma experiência cromática total. A experiência, os sentidos e as sensações estimuladas através da arte começam a ter um peso maior.

Figura 5. *Bicho*, 1961, Lygia Clark
Alumínio, cm 53x59



Fonte: Itaú Cultural

A exploração psicológico-perceptiva das proposições de Oiticica é assim definida por Mário Pedrosa (1998), no texto *Arte Ambiente, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*:

Agora, nessa fase de arte na situação, de arte antiarte, de 'arte pós-moderna', dá-se o inverso: os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais. É fenômeno psicológico perfeitamente destrinchado o fato de a plasticidade perceptiva aumentar sob a influência das emoções e dos estados de afetividade. Os artistas vanguardeiros de hoje não fogem dessa influência, como os clássicos do modernismo, e muito menos a procuram, deliberadamente como o faziam os subjetivos românticos do 'expressionismo abstrato' ou 'lírico'. Não é a expressividade em si que interessa à vanguarda de agora. (Pedrosa, op. cit., pp. 355-356)

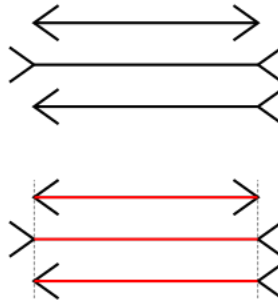
É a confirmação de que a arte abstrata, está deixando espaço para outras investigações, que partem de um conceito participativo, primeiro tímido com obras que se aproximam das instalações (na época o uso deste termo ainda não estava consolidado), depois completo com a o *Programa Ambiental Parangolés*.

Destaca-se que Oiticica sente a necessidade de apontar para o fato que essas criações não podem ser consideradas uma saída do quadro em direção da escultura, ou ainda, como um caminho de volta para a arte figurativa-representacional, mas que

nascem do desejo de “fundar uma nova condição estrutural do objeto que já não admite essas categorias” (Oiticica, 1965, agosto 20). Entende-se que se funda um novo momento da arte brasileira contemporânea, em direção a um abandono gradual das especificidades dos meios e das formas expressivas, para, através de novas formas sensíveis, estimular novas formas de “receber” a arte, ou melhor, de interagir com ela. Maurice Merleau-Ponty, bastante citado nas infinitas anotações de Hélio Oiticica, estava colocando, a partir da década de 1940, novas questões no âmbito da fenomenologia: começa-se a entender que não há imanência¹⁰¹ no conhecimento do mundo, pois ele está sempre sendo recriado pelo contato com as coisas mesmas, os corpos, os ambientes em que estão inseridos e a situação na qual se encontra o sujeito observador. O sujeito pode sentir e, a partir desse sentir, elaborar conhecimento, a impressão e a sensação, sempre consideradas enganadoras e inconsistentes do ponto de vista da criação de um conhecimento sólido, se comparadas ao exercício do intelecto, começam a assumir um papel central, à condição que não se reduza tudo a um movimento interno da consciência senciente (o sujeito) e assumindo, portanto, que aquilo que parece ser mais verdadeiro dentro de nós, também pode ser enganoso e ilusório. O sujeito precisa de ser considerado na relação com os demais elementos, elementos fatoriais que intervêm e se combinam solidariamente na gestação da percepção pois, como pergunta retoricamente Merleau-Ponty, “ver não é sempre ver de algum lugar?” (Ponty, 2018, p. 103), a perspectiva é sempre limitada a um dado momento e a um dado contexto. Lembra-se do famoso exemplo trazido pelo filósofo das retas de Müller-Lyer (Ponty, op. cit., p. 27). Trata-se de duas retas do mesmo tamanho, uma com duas pontas acuminadas nas extremidades, apontando para fora e a outra com ambos os lados acuminados, apontando para dentro (figura 6): oticamente, embora sendo do mesmo tamanho, as retas aparecerão diferentes. A verdade da percepção para Ponty não está nem no empirismo absoluto, nem numa vertente psicologizante, que reduz tudo ao sujeito, mas no fenômeno que é de ordem relacional. Essa é uma lição que Oiticica incorpora nas suas obras, onde a experiência não está só no sujeito, nem só no objeto, mas se funda em um campo de fenômeno, um campo, enfim, relacional.

¹⁰¹ Com o termo imanência se faz referência, nesse trecho, a um conhecimento que se resolve unicamente no eu individual e na consciência. Para as diversas definições filosóficas do termo consultar o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano (Fontes, 2007). Ao longo do artigo o termo vai aparecer em citações de Oiticica, que, todavia, vai usá-lo com um valor diferente, entendido como o movimento contrário à transcendência.

Figura 6. Exemplo da ilusão ótica, conhecida com o nome de Müller-Lyer



Fonte: Wikimedia Commons

Consciente das relativizações e multiplicidades de fatores que intervêm no fenômeno da percepção, Hélio Oiticica cria com os *Núcleos*¹⁰² uma experiência multiperceptiva de um mesmo espaço, fracionando-o parcialmente, deixando buracos e partes mais suspensas que outras, propiciando uma vivência diversificada do espaço em interação com os divisórios. As diferentes refrações de cores, tanto pelas diversas angulações de instalação de cada painel, quanto pelas diversas perspectivas que o público pode assumir, intervêm de forma diversa na gestação de uma sensação. O corpo de quem frui passa pontianamente a ser mais um objeto desse mundo, que vai se construir em relação aos demais corpos, objetos do mundo inseridos no mesmo ambiente. A arte de Oiticica, embebida dessas discussões, cria no intuito de impulsionar novas formas de sentir, manipulando elementos ambientais que vão se relacionar com o corpo fruidor.

O tempo, questão primordial da obra segundo Oiticica, é uma relação que o homem constitui no envolvimento com a própria obra, cuja duração, fora de uma arte contemplativa, vai se dar pela interação: "Diante dela [da obra] o homem não mais medita pela contemplação estática, mas acha o seu tempo vital à medida que se envolve, numa relação unívoca, com o tempo da obra; está ele, aqui, ainda mais próximo da vitalidade pura que queria Mondrian" (Oiticica, op. cit., p. 47). A criação de um envolvimento ainda mais profundo com a proposição artística se dá definitivamente com os *Penetráveis* (1961-1980) e os *Bóldes* (1963-1979).

¹⁰² Para ter uma visão mais abrangentes dos *Núcleos*, há registros de imagens. Disponíveis em: <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&C_D_Verbete=4374>.

Figura 7. *Penetrável, 1960, Homenagem a Mário Pedrosa*
Hélio Oiticica, Reprodução fotográfica Cláudio Oiticica



Fonte: Itaú Cultural

Figura 8. *B11, Bólido Caixas, 1964*
Hélio Oiticica, Reprodução fotográfica Cláudio Oiticica



Fonte: Itaú Cultural

Com essas obras, a interação torna-se factual. O tempo de interação torna-se tanto do participante, quanto da própria obra, que dura enquanto se interage com ela¹⁰³. Os *Penetráveis* investigam cor e espaço como as obras anteriores, a grande diferença é que, funcionando como cabines com portas que abrem em direções e lateralidades diferentes, permitem a passagem do fruidor, que não só cria a sua própria espacialidade, como, podendo atravessá-la ou fechar-se nela, encontra-se completamente envolvido pela cor. A passagem da contemplação para interação é alcançada. Para o olhar contemporâneo, o elemento interativo pode parecer algo normalizado, mas naquele momento romper com sacralização do objeto artístico, tanto para o que seria considerado arte, quanto para o lugar de exposição e tipo de interação, constituía uma mudança radical, especialmente pelo que concerne a democratização da produção artística, não mais considerada assunto para especialistas. Releve-se também que os anos 60 e 70, no Brasil, são anos de ditadura e, embora a tortura militar passasse pelo corpo, em termos sociais e culturais, entenda-se públicos, tudo o que era referente ao corpo era negado, abafado, pois os corpos falam a verdade da opressão e da repressão. Um corpo disciplinado que não escuta suas verdades é um corpo controlado. A ideia de chamar o cidadão para ouvir a forma como ele está no mundo a partir da interação com um não-objeto artístico¹⁰⁴ é absolutamente radical. Os *Bólidos* assumem, por essa razão - aumentar a possibilidade de manuseio - dimensões menores, também porque eles trabalham de

¹⁰³ Partindo desse pressuposto entende-se também o porquê da crítica quando as obras de Hélio Oiticica ou Lygia Clark são colocadas em baixo de uma teca. Obviamente, há critérios de conservação, mas a museologização desses trabalhos, a impossibilidade de manuseá-los, determina sua morte.

¹⁰⁴ As criações artísticas no âmbito do movimento neoconcreto são chamadas de não-objeto.

forma mais exacerbada em um nível multissensorial. Trata-se (Figura 8.) de pequenos elementos de madeira, parecidos a mobílias, sempre em escalas cromáticas da mesma cor; dessa vez, o participante é convidado a explorar, abrir possíveis portas, gavetas à vista ou escondidas, interagindo com o que foi neles guardado: conchas, cheiros, areia, fotografias. O sentido da vista que flerta com uma arte de cunho representativo-mimético deixa espaço ao tátil, ao olfato e a tudo que do cruzamento desses sentidos decorre. Em algumas dessas obras, espelhos encaixados funcionam como elemento agregador do espaço externo numa fusão entre a própria espacialidade da obra, do participante e do ambiente externo. A propósito dos *Bólides* como passagem fundamental para uma centralidade do corpo, Celso Favaretto (2017) escreve:

Visando a ressaltar o caráter operatório dos *Bólides*, que fazem a passagem das 'estruturas transcendentais imanentes' para 'estruturas comportamento-corpo', Oiticica caracteriza-os como 'transobjetos', ressaltando, inclusive, que a proposta é a mesma dos *Parangolés*. Neles importa o signo e não o objeto como obra, pois a participação (explorar, manipular, descobrir) é a atividade constitutiva. (Favaretto, 2017, p. 37)

O suprasensorial: Dionísio, Samba e Mangueira

Como sublinha Favaretto (2017) o projeto dos *Parangolés*, que constituem para Hélio Oiticica muito mais que a produção de capas coloridas em materiais diversos para serem vestidas e dançadas, são um verdadeiro projeto vivencial através do qual criar mudanças na sociedade, mudanças que se dão pelos afetos - afeições do corpo pela dança e por outras subjetividades envolvidas na arte ambiental. Através do envolvimento total do corpo, a vivência da embriaguez dionisíaca, isto é, da arte para além das estruturas, que se dá por uma dança desintelectualizada, o *Samba*, as pessoas (propositor, participantes, que vestiam os *parangolés* e os que estavam presentes no lugar) conseguiriam alcançar a vivência da arte total, apagando qualquer tipo de diferença entre arte e vida, as duas coisas viriam a coincidir. Sentimento romântico este que Oiticica compartilha com um dos autores que ele cita com mais frequência: Nietzsche. A dança é o instrumento que Hélio Oiticica encontra para continuar a sua pesquisa de projeção de cores no espaço e criação de ambientes vivenciais: o corpo é uma nova tela, só que com as complexidades carregadas pela subjetividade dançante (vivente) vestida com os *Parangolés* e inserida dentro de um ambiente onde se choca e relaciona com outras subjetividades.

O termo Parangolé, como relata detalhadamente Waly Salomão (2015), era uma palavra da gíria da urbanidade carioca inserida frequentemente na expressão “Qual é o Parangolé?”:

[...] era uma expressão muito usada quando cheguei da Bahia para viver no Rio de Janeiro, e significava, entre outros sentidos mais secretos: ‘O que é que há?’, ‘O que é que está rolando?’, ‘Qual é parada?’ ou ‘Como vão as coisas?’. Somente para marcar a plasticidade dinâmica da língua: alguém indagar ‘E as coisas’ na gíria carioca de então não significava preocupações físicas, alquímicas ou filosóficas, mas muito simplesmente uma interrogação sobre o que hoje atende pela poética alusiva de ‘fumaça-mãe’, ‘pau-podre’, ou seja, designa o mesmo que é ótimo oriundo da língua quimbundo dos bantos angolanos: maconha (Cannabis Sativa). (Salomão, op. cit., p. 30)

Relata-se também que o momento epifânico houve quando Hélio Oiticica viu um mendigo na rua com o seu conjunto de bugigangas e farrapos-lonas esticados num estandarte e a escrita *parangolé*. O mendigo com o seu parangolé representava o que Hélio Oiticica valorizava como elemento poético urbano, os marginais na resistência para a vida, uma resistência, que embora dura, é muitas vezes mais autêntica e mais alegre do que a vivência burguesa¹⁰⁵. O parangolé do mendigo representava um elemento orgânico, dentro da cidade, assim como ele costumava definir a arquitetura da favela: orgânica. Espaços entrelaçados e interrelacionados de maneira natural, cujas relações que nele se estabeleciam não tinham nada de artefato. A mesma organicidade relacional reside no corpo dançante envolvido pelo parangolé, feito por materiais de uso comum, com suas frases escritas nas dobras e visíveis de forma diferenciada à medida que o corpo dançante projetasse os tecidos e suas cores no espaço. A dança dos parangolés é orgânica porque, como lembra Oiticica, não é uma dança intelectualizada, ensaiada e “colocada” na memória corporal através da repetição da coreografia, mas brota da naturalidade do corpo, do envolvimento com a música, de uma sensação que é pura vida:

Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o sambar, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre

¹⁰⁵ Lembra-se de um dos *Bólides* (nº 18, B-33, 1965) realizado em homenagem a Cara de Cavalo, um traficante amigo de Oiticica, que foi brutalmente assassinado pela polícia com 62 tiros no corpo. Cara de Cavalo, pelo menos, segundo Oiticica, teria morrido rebelando-se à bruta força opressora. Foi-lhe também dedicada, três anos mais tarde, a bandeira-poema *Seja marginal, seja herói* com a estampa do corpo morto do amigo. Essa mesma bandeira, em 1969, foi levantada por Caetano Veloso e Gilberto Gil durante um show e foi a razão oficial do exílio proclamado pela ditadura militar.

expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. (Oiticica, op. cit. p. 72)

A busca formal abandona a matéria e nem pode se chamar mais de busca formal, mas sim de pesquisa artístico-vivencial, encontrando no popular, na negritude brasileira, no arquivo de conhecimento perseguido ao longo do tempo - o samba - a resposta mais genuína para a realização do *Programa Parangolé*. O encontro com o Samba começa em 1964, por intermediação do amigo artista Jackson Ribeiro que vivia no morro da Mangueira. O encontro com o morro, com a escola de Samba é para Oiticica como um renascer, um abandono do excesso de estruturas de uma arte, que Nietzsche definiria apolínea, que abafa o elã para o universal, toda concentrada na execução de técnicas para o alcance de formas sublimes¹⁰⁶. Assim, Hélio Oiticica afirma com força o poder arrebatador da dança como forma expressiva, em combinação relacional com os parangolés e o entorno:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma 'coreografia' e que busca a transcendência desse ato, mas a dança "dionisíaca", que nasce do ritmo interior do coletivo, que se extrema como característica de grupos populares, nações etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato com o ritmo uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força mítica interna individual e coletiva (em verdade não se pode aí estabelecer a separação). As imagens são móveis, rápidas inapreensíveis - são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas - em verdade a dança, o ritmo são o próprio ato plástico na sua crueza essencial - está aí apontada a direção da descoberta da imanência. (Oiticica, op. cit., p. 73)

O ritmo interior do qual fala Hélio Oiticica é o mesmo ritmo que tenta inserir nos *Metaesquemata* da idade juvenil, quebrando a rígida geometria da superfície plana. A improvisação do samba remete à organicidade da arquitetura e da vivência do morro,

¹⁰⁶ "Assim, o apolíneo nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão através deles satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas; faz desfilar ante nós imagens de vida e nos incita a aprender como o pensamento o cerne vital nelas contido. Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisíaca, a fim de leva-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo, por exemplo, Tristão e Isolda, e que, através da música, apenas há de vê-la melhor e mais intimamente" (Nietzsche op. cit., p. 127).

naturalmente desencadeada. O retorno a uma força mítica interior, que se alcançaria através do ato de dançar, por sua vez, remete ao próprio Dionísio, pois, dionisíaca definia a sua arte.

Oiticica enxerga o termo “dionisíaco” conforme a visão nitzscheana, exposta no livro sobre o nascimento da tragédia grega. De fato, pode-se ir mais longe no tempo bebendo diretamente dessas referências gregas e romanas. Dionísio, Baco para os romanos, era conhecido pelos rituais iniciáticos e propiciatórios a ele dedicados, em que as bacanais, mulheres devotas do deus dançavam de maneira concitada. Nas suas danças deveria emergir a força bruta vital, uma pulsão que se manifestava no corpo e que se expandia com seus movimentos, inebriando o espaço ao redor. O raciocínio, o pensamento apolíneo, lógico, sistemático era o antípoda do fluxo dionisíaco. Esses rituais iniciáticos com danças, ficaram uma tradição muito enraizada no Sul da Itália — lembra-se, a tal propósito, que na Vila dos Mistérios de Pompeia (II sec. a.C.-79 a.C.) um fresco inteiro representa os mistérios de iniciação dionisíaca. Os antigos rituais bacanais deram origem a muitas outras danças da família das *Tarantellas*, como por exemplo a *Pizzica*. Trata-se de danças populares, agitadas, sem coreografia, que combinam passos e eram praticadas pelos camponeses como forma de diversão e resistência ao trabalho oprimente feito no campo em prol da nobreza latifundiária. Essas danças, reprovadas pela licenciosidade do apelo às forças mais instintivas, eram justificadas como uma maneira de expulsar o veneno decorrente de picadas de aranha. A ligação com o dionisíaco e com as danças menos “disciplinadas por códigos”, vistas como forma de libertação, de exorcização do mal e de iniciação à vida, encontra a sua peculiar elaboração tropical com Hélio Oiticica, bebendo do terreno ancestral trazido pelos africanos escravizados e que o fizeram reviver na batida do samba.

A dança não coreografada e popular - dionisíaca - representa a libertação total do corpo das amarras da sociedade que o educa sensível e esteticamente para oprimi-lo e controlá-lo. Quantas danças não são consideradas danças por não se encaixarem no vocabulário de movimentos, passos e sequências que segundo o cânone estético são susceptíveis de apreciação? Quantas criações artísticas não são fruídas porque não há pessoas capazes de receber objetos-obras que não se encaixem nas formas sensíveis às quais estamos acostumados?

Os participantes da vivência *Parangolés* dançavam samba, sem coreografia, mas obviamente com passos típicos dessa dança que poderiam, modularmente, ser combinados em sequências diferenciadas, todas as vezes novas e improvisadas. Para Oiticica o improviso era fundamental para a desintelectualização da dança, para que se livrasse da busca apolínea da forma sublime, transcendente, que representava a sua trajetória com o progressivo abandono do quadro e da perfeição formal geométrica.

Figura 9. *Parangolé, P 15, Capa 11, Incorporo a Revolta, 1967, Hélio Oiticica, técnica mista. Reprodução fotográfica Cláudio Oiticica*



Fonte: Itaú Cultural

Pensando em Merce Cunningham e no uso que ele faz nas suas coreografias em *patchworks* de movimentos heterogêneos e de procedências diversas (Gil, 2002, p. 65) pode-se ver que até nas abordagens mais experimentais, a questão do ensaio é colocada como condição para se alcançar, ainda na experimentação, uma forma de naturalidade dos movimentos para que esses possam transmitir uma certa energia (Cunningham 1951 apud Gil, op. cit.). Isto é bastante peculiar e fala-nos sobre a organização epistemológica dos saberes e conhecimento do mundo dos séculos XX e XXI, que ainda afunda suas raízes em visões organizacionais das linguagens expressivas (não importa quais) e da recepção como desencadeamento de

estratégias perceptivas sempre iguais para processar coisas que estamos acostumados a “consumir”. Mas para que as estratégias perceptivas “habituais” funcionem é necessário que as coisas abordadas se encaixem em paradigmas e em forma de linguagens organizadas, já compartilhadas pelos receptores. Embora a dança não seja uma linguagem *stricto sensu*, no sentido de possibilidade de disseção em elementos discretos (Sparshott 1995 apud Gil, op. cit.), existem inúmeros vocabulários de gestos e movimentos decorrentes das danças institucionalizadas e que moldam o gosto do público, assim como coagem, sem exercer um poder evidente, as formas sensíveis nas quais se cria. Isso poderia ser entendido melhor checando os botequins de vendas dos espetáculos excessivamente experimentais. O que se problematizar é, que até mesmo na experimentação, é difícil se libertar dos condicionamentos que dirigem a forma de criar e também de receber. Cunningham era um grande experimentador e inovador da dança, mas é peculiar que ensaiar para criar danças em *patchworks*, serviria para “testar” a possibilidade de que aquela combinação de movimentos resultasse natural.

José Gil (2002) acrescenta que para ele Cunningham estaria, de alguma maneira, através da incorporação desses movimentos “atípicos” na dança, colocando a mesma questão que os *ready-made* de Duchamp, isto é, como esses elementos insólitos para arte, depois de um tempo passam por um processo de “canonização”, tornando-se repertório.

Pode-se dizer que a operação de Oiticica diverge sobre um ponto essencial: ele parece não estar fomentando um tipo de provocação baseada em trazer algo de muito inusitado para chocar e ver se colocado em outro contexto, em exposição, pode começar a ser considerado arte. Diferentemente, Oiticica parece afirmar que no cotidiano, na urbanidade, nos elementos marginalizados, na cultura popular, nos corpos dos passistas, combinados em contextos e situações diversas, reside a possibilidade de fazer arte em forma de vida. Ele não faz arte com coisas que não considera já em si uma forma de vivência artística. Duvida-se, por exemplo, que Duchamp considerasse *A fonte* (1917), alias mictório, carregada de um verdadeiro valor, além daquilo que lhe é atribuído no âmbito puramente conceitual. Assim, provavelmente, um gesto incorporado por Cunningham em alguma sequência de dança, poderia não ser considerado interessante por si só ou como algo a ser investigado se tomado singularmente. Pensa-se, pelo contrário, que para Oiticica o Samba em si, embora nos *Parangolés* ele estivesse inserido em um contexto relacional, já constituiria uma obra andante. Oiticica, portanto, considerando alguns elementos como portadores de valor artístico, criativo e vital, engloba-os no *Projeto Parangolés* da forma mais livre possível: sem ensaio e sem coreografia. Assim ele descreve o potencial do samba como elemento de criação que se dá pelo corpo, sempre renovado, sempre diverso. Ainda assim, a perpetua transformabilidade do

movimento, não remete à uma sua efemeridade, pois suas características expressivas fixam-se:

A experiência da dança (o samba) deu-me portanto a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade. De outro lado, porém, revelou-me o que chamo de 'estar' das coisas, ou seja, a expressão estática dos objetos, sua imanência expressiva que é aqui o gesto da imanência do ato corporal expressivo, que se transforma sem cessar. (Oiticica, op. cit., p. 75)

A participação corporal direta, segundo Oiticica, realizava o tipo de envolvimento necessário, pois a obra devia ser tanto vestida, quanto dançada. As duas coisas traziam uma transmutação expressivo corporal do espectador, sendo que a modificação do corpo seria a característica primordial da dança, assim como a sua condição (Ibidem). São formas de arte que Nicolas Bourriaud (2009/1998) sucessivamente definirá como estética relacional. A diferença é que a relação participativa nos *Parangolés* é total, pois o corpo é o primeiro estandarte. Os parangolés vestidos como telas dançantes "ativam o que Oiticica descreveu como 'cor em movimento'. Isso é o que ele chama de 'ciclo da participação' e de realização de uma 'obra ambiente', vestindo e assistindo" (Ricupero et al., 2020, p. 41). Nas notas sistemáticas que Hélio Oiticica tomava sobre suas proposições artísticas e projetos sinalizava claramente os diversos núcleos expressivos dos parangolés: o "participador-obra", que veste e dança o parangolé, o participador, que assiste e interage, a obra quando é assistida de fora "nesse espaço-tempo ambiental" (Oiticica, op. cit.); o sistema ambiental parangolé propiciaria uma "vivência-total Parangolé", que é sempre acionada pela participação do sujeito nas obras e lançada no mundo ambiental como que querendo decifrar a sua verdadeira constituição universal, transformando-o em 'percepção criativa'." (ibidem).

Se a dança e o ritmo são elementos cabais, entende-se também porque Oiticica está convencido de que o que ele faz é música (ibidem)¹⁰⁷, pois coloca um ambiente inteiro ressoando como um conjunto orquestral na batida de um som. Nisso converge mais uma vez, e percebe-se que Oiticica não estava a jejum dessas leituras, com a visão nietzscheana sobre a articulação da tragédia, na qual se criava um conjunto participativo, em que a ideia de público era diluída em uma compenetração total com o representando. Assim escreve Nietzsche sobre a compenetração entre público e coro:

¹⁰⁷ Depois do samba sua grande descoberta é o rock de Jimmy Hendrix.

Mas cumpre ter sempre presente no espírito que o público da tragédia ática reencontrava a si mesmo no coro da orquestra e que, no fundo, não se dava nenhuma contraposição entre o público e coro: pois tudo era somente um grande e sublime coro de sátiros bailando e cantando ou daqueles que se faziam representar através desses sátiros. (Nietzsche, 1992, p. 58)

A diferença é que os Parangolés não são um espetáculo, um cabaret artístico ou uma performance que gera uma relação quase xamânica, como já disse Schechener (2012) acerca da energia criada entre *performer* e público, mas sim uma situação onde todos participam da criação da energia do ambiente da mesma forma, embora com funções diferentes.

Nos textos escritos em 1967¹⁰⁸ sobre o suprasensorial, Oiticica define com mais clareza o que ele tenta fazer como programa artístico, isto é, impulsionar exercícios criativos superando as barreiras de categorização das artes e dos objetos de cada forma expressiva (Oiticica, op. cit.), isso, porque, em vez de pensar na pintura como algo dirigido à vista, ou na música como algo dirigido ao ouvido e, assim por diante, a ideia é se dirigir aos sentidos na sua inteireza para através da: " 'percepção total' levar o indivíduo a um a 'supra-sensação', ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para descoberta do seu centro criativo interior da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano" (ibidem).

A ideia proposta parece ser de uma arte que se realiza e concretiza exatamente por sair dos padrões estabelecidos do "fazer arte" e do "perceber arte": o corpo precisa reaprender a sentir, despertar o adormecido, tanto como obra vivente, vestindo os *Parangolés* ou interagindo com objetos relacionais como os *Bólides*, propiciando experiências sensoriais diversas (táteis, olfativas, etc.); quanto como fruidor de arte, abandonando as epistemologias que direcionam o julgamento da obra de arte com base em execuções de técnicas ou níveis de aderência mimética. Reeducação do corpo ao sentir e às verdades que disso brotam, vai na contramão de uma boa parte do pensamento ocidental que tem colocado o sentir e as sensações num lugar de precariedade e desconfiança para o conhecimento do mundo. Escreve-se nesse trecho de história da arte contemporânea brasileira a possibilidade de criar a partir de uma poética dos sentidos e das relações. Todavia, o artista ressalta que a intenção não implica a diluição das estruturas, mas sim sua projeção num sentido total (Oiticica, op. cit.), talvez, quem sabe, no elã titânico de conciliar o corpo e a mente, o concreto e o abstrato. No fundo, as cores dançantes dos parangolés que

¹⁰⁸ À busca do suprasensorial 10/1967.

<http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=481&tipo=2>
O aparecimento do suprasensorial 12/1967.

<http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=481&tipo=2>
O segundo texto encontra-se também na seleção do livro *Aspiro ao grande labirinto* (1986).

esvoaçam e se desdobram pelo ar ao ritmo do samba são de alguma maneira a concretização do movimento, que se tentou colocar nos *Metaesquemata* e da busca de cor e materialidades que foram explorados nos *Núcleos* e nos *Bóldes*. Com os *Parangolés* como sistema de vivência, o pensar e o fazer da obra não são mais momentos distintos, mas sim convergentes, propiciando uma nova escuta de si, dos corpos, que redefinem um sentir fora da coação dos preceitos sociais, da educação perceptiva à qual a existência em uma coletividade com valores e estruturas dominantes os obriga.

O *Parangolé*, portanto, é uma desobediência às regras estéticas, mas que traz rupturas políticas e sociais, não só porque se rescreve uma nova forma de sentir através de novas formas de criar e de se relacionar, mas pelo que essa reescrita de regras diz sobre a inadequação dessas proposições artísticas às normas de uniformização e canonização: trazem a proposta de uma linguagem expressiva não necessariamente linear, composta por diversos códigos emaranhados. Uma arte, que para ser e estar não precisa de um artista gênio, mas precisa de corpos que se juntam coletivamente, criando energia no entorno. Os corpos que dançam os parangolés representam também inscrições coletivas históricas fortes: são corpos que vêm do morro, corpos negros, que têm feito emergir com o engajamento corporal direto na obra os grandes problemas raciais que afligiam o Brasil da época e que, ainda hoje permanecem irresolvidos. José Gil afirma que cada bailarino traz no seu próprio corpo inscrições sensoriais e existenciais que ficam como um *inconsciente do corpo*, ao mesmo tempo, que há acontecimentos e coisas que não chegam a inscrever-se, deixando um vazio, “uma sequência sinestésica nunca estimulada” (Gil, op. cit., p. 88) e que sendo paralisada, bloqueia muitas outras. O experimento criativo dos parangolés dançados pelos passistas da *Estação Primeira de Mangueira* parece assumir para a sociedade que os recebe no MAM, na verdade que os rechaça e expulsa da exposição *Opinião 65*, a função de um evento da história que a burguesia brasileira, por conveniência, não inscreveu no corpo coletivo e que tentou apagar ou minimizar, não lhe dando a possibilidade “de se tornar movimento”, exatamente como uma sequência sinestésica paralisada. A dança dos parangolés pelos corpos da *Estação Primeira de Mangueira* atua, portanto, como aquele movimento adormecido, que não foi escrito no corpo social coletivo, por escolha e estratégia política de uma sociedade racista e elitista, e que chega de repente para sacudir o corpo e desenterrar outros movimentos possíveis que o tinham como pressuposto. “A imanência total do ato da dança” assim como a definiu Oiticica, traz consigo a imanência, os significados profundos, que cada subjetividade dançante representa.

Observações finais

Zaratustra, o dançarino; Zaratustra, o leve, que acena com as asas, pronto a voar, acenando a todos os pássaros, preparado e pronto, um bem-aventurado leviano. (Nietzsche, op. cit., p. 23)

O projeto Parangolé e o uso da dança como base de uma forma expressiva corporal autêntica, remetem ao fato que o corpo, sendo o primeiro elemento oprimido pelas linguagens discursivas e expressivas, quais elementos de síntese das coerções exercitadas na sociedade, também é o primeiro dispositivo que precisa ser liberado. Os corpos gozam da possibilidade do movimento, além do sopro e da voz para articular a linguagem verbal, portanto, é exatamente a partir do movimento - livre, dionisíaco, não coreografado - que podem explorar novas formas de estar no mundo que não passam pela organização das linguagens. Essas novas formas de estar no mundo podem ser construídas onde se criam fissuras, espaços, para se rescrever, na carne e no sentir, porque é aí onde as linguagens disciplinadoras podem falhar, novos sentires podem ativar novas epistemologias que possam se servir de outras formas expressivas de abordagem do mundo. Para que esse movimento aconteça é preciso que os corpos estejam abertos, predispostos.

Por mais que a linguagem verbal, na sua forma escrita, chegue a ser experimental, sempre será necessária uma linearidade mínima para que a experimentação possa ter sentido enquanto linguagem, pois faz parte das regras da linearidade dos signos verbais e de sua articulação. Nas artes plásticas, também pode se experimentar de muitas formas, mas tanto a *body art* que passa pelo corpo quanto a instalação interativa (formas mais próximas à arte de Oiticica) recolocam o fruidor em uma situação de engajamento parcial. Pois, na *body art* é o corpo do artista que está sujeito a mutações e intervenções e na instalação, algo que já foi pensado está lá para eventualmente suscitar uma reação. Permanece uma forma de “olhar para”, olhar para o corpo do artista modificado e olhar para uma instalação para eventualmente ser estimulado a fazer alguma coisa. Uma obra como os *Parangolés* faz com que quem os veste tenha que se engajar de forma completa e total, pois do seu engajamento corpóreo e emocional dependerá como o parangolé se desdobrará no espaço; desse engajamento corpóreo, em primeira pessoa, depende a existência da obra. Nisso parece residir o diferencial da proposta relacional de Oiticica dos anos '60, e também de Lygia Clark, pois, sem um corpo para além do artista, as obras cessam de existir, simplesmente não duram e sem duração não há existência. Um *Parangolé* pendurado num cabide, descontextualizado do ambiente-vivencial, poderia ser apenas um casaco extravagante.

Acredita-se que esse tipo de engajamento corporal ativo - que está longe de um *happening*, onde muitas vezes as pessoas recebem instruções sobre o que fazer ou é simplesmente suficiente estar presente para que aconteça - deixe claro o fato de que não pode haver mais revolução pela arte se essa não será capaz de envolver corpos individuais, na forma agregada de coletividades. Mostrou-se também um princípio importante, se a opressão se dá pelo corpo e pela educação senciente que ele recebe, a libertação só pode passar por ele, por novas formas de afetá-lo (estéticas rebeldes), capazes de despertar novas sensibilidades (novas epistemologias). Cada artista deveria, talvez, tornar cada fruidor da sua obra, um *Zaratustra*, pronto a dançar, pronto a voar, pronto a rescrever novos signos no corpo coletivo a partir da força criativa do seu próprio corpo.

Referências

- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. Martins Fontes. (Primeira publicação em: 1998).
- Favaretto, C. (2017). O grande mundo da invenção. *ARS (São Paulo)*, 15(30), 33-48. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134274>
- Gil, J. (2002). *Movimento total*. O corpo e a dança. Iluminuras.
- Gullar, F. (2002). *Etapas da arte contemporânea*. Do cubismo à arte neoconcreta. Editora Revan. (Primeira publicação em: 1985).
- Pedrosa, A., Toledo, T., Anagnost, A., Lepecki, A., Ricupero, C., Moffit, E., Lopes, F. Cocchiarale, F., Oitica, H. Moya, D.S., Rivera, T., Crockett, V. A. (2020). *Hélio Oitica: a dança na minha experiência*. MASP.
- Lobato, M. (1917). A propósito de Anita Malfatti. *Estado de São Paulo* (2017, dezembro 20). <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>
- Nietzsche, F. (1992) [1972]. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. 2ª Edição. Companhia das Letras.
- Oitica, H. (1986). *Aspiro ao grande labirinto*. Rocco.
- Oitica, H. (1972). *Experimentar o experimental*. http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_image_m.cfm?name=normalse/0380.72p02-362.JPG.
- Oitica, H. (1965). *Depoimento "Opinião 65"*. Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=d_ocumentos&cd_verbete=4523&cod=108&tipo=2
- Pedrosa, M. (1998). *Acadêmicos e modernos 3*. Edusp.
- Ponty, M.M. (2018) [1945]. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Martins Fontes.

- Salomão, W. (2015). *Hélio Oiticica: qual é o Parangolé*. Companhia das Letras.
- Schechner, R. (2012). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Organização Zeca Ligiero. Tradução de Augusto Rodrigues da Silva Junior et Al. Mauad.
- Spricigo, V. (2013) Contribuições para uma reflexão sobre a Bienal de São Paulo no contexto da globalização cultural. *Fórum Permanente* V. 2 nº1 para.25.
http://www.forumpermanente.org/revista/numero-1/discussao-bissexta/vinicius-spricigo/contribuicoes-para-uma-reflexao-critica-sobre-a-bienal-de-sao-paulo-no-contexto-da-globalizacao-cultural#_ftnref2

Lista de imagens

- Figura 1. Sêco 03, Metaesquemas. Hélio Oiticica. Fonte: MAM.
<https://mam.rio/obras-de-arte/metaesquemas-1956-1958/>
- Figura 2. Metaesquema. Hélio Oiticica. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Itaú Cultural, 2022.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4864/metaesquema>. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- Figura 3. Relevo espacial. Hélio Oiticica. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66408/relevo-espacial>. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- Figura 4. Grande Núcleo. Hélio Oiticica. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66323/grande-nucleo>. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- Figura 5: Bicho. Lygia Clark. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3941/bicho>. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- Figura 6. Exemplo da ilusão ótica, conhecida com o nome de Müller-Lyer. Fonte: Wikimedia Commons. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Müller-Lyer_illusion.svg
- Figura 7. Pentetrável PN1. Hélio Oiticica. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66324/penetravel-pn1>. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- Figura 8. B11 Bólide Caixa 9, Hélio Oiticica. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e

Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66313/b11-bolide-caixa-9>. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 9. Parangolé P15, Capa 11, Incorpo a Revolta. Hélio Oiticica. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra12915/parangole-p15-capa-11-incorpo-a-revolta>. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Corpo em *performance* e ritual: um emaranhado de significações nas festividades de Bois de Minas Gerais

Laura PRONSATO
lpronsato@ufv.br

Introdução

As expressões da Cultura Popular Brasileira oferecem um manancial rico em sua diversidade, multiplicidade e complexidade e tem o corpo como lugar privilegiado das ações performativas que refletem saberes/fazeres corporificados ancoradas em memórias, metáforas, simbologias, multiplicidades e reverberam em festa, alegria e devoção, com suas particularidades. Estes, como processos contra-hegemônicos, demonstram em (e com) suas práticas performativas que o corpo também é lugar da memória e dos saberes como explica-nos Leda Maria Martins (2021) ao dizer que:

[...] podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme. (Martins, 2021, p. 23)

O corpo, nas *performances* das práticas culturais, confronta a ideologia ocidental e colonizadora e, como *locus* das ações performativas, afirma representações simbólicas, de identidade, de pertença e de resistência que passam por processos de reinvenção e reestruturação no mundo contemporâneo em um movimento que provoca múltiplas criações e adaptações. Contraria o processo “civilizatório” que instituiu a palavra escrita como inscrição quase única para tratar da historicidade humana e que se fez presente nos processos de desvalorização de outros modos de promover saberes como os de África, como afirma Martins (2021) e dos povos originários.

É importante destacar a importância e necessidade de valorizar e dar maior visibilidade às expressões da cultura popular em si e de encontrar caminhos, como artistas da área da dança e de modo mais particular da dança brasileira contemporânea, que nos permitam maior aproximação e vivência junto às comunidades e grupos que as organizam e festejam para compreender a suas potências artísticas que também são político-estéticas em suas dimensões múltiplas, diversas e complexas e só então passar a um processo de transfiguração artística.

Destaco as palavras, proferidas em palestra on-line, de Renata Kabilaewatala, professora de dança da Universidade Federal de Goiás (UFG), em relação a esta preocupação. Ela salienta a necessidade de:

[...] valorizar e compreender a complexidade conceitual, a potência artística, estética e dramática das manifestações tradicionais em si, ou seja, não apenas me ocupar dos processos de transposição para o trabalho cênico. Isso, muito pautado na ideia de que existe uma probabilidade muito grande da cultura negra [e acrescento, dos povos originários] entrar nos mais diversos espaços: universidade, palco, teatro, escolas, e o povo preto ficar. A gente já viu isso acontecer com o samba, [...] com a capoeira, [...] no candomblé também. Então, isso me chama a atenção do ponto de vista político mesmo de que é muito importante a gente valorizar esses espaços onde eles acontecem, chamar a atenção dos nossos estudantes, dos nossos artistas pra potência artística que esses espaços têm em si, independente do que eles têm a nos oferecer e que pessoas desses territórios [...] ocupem esses espaços dentro da universidade e os espaços de arte também. (Kabilaewatala, 2024, 47'50-49')

Partimos, assim, dos estudos das *Performances* Culturais, como parte de pesquisa pós-doutoral, realizada com a acolhida do CRIA (Centro em Rede de Investigação em Antropologia), Pólo ISCTE (Instituto Universitário de Lisboa-Portugal), sob supervisão do prof Paulo Raposo, entre 2023 e 2024. A partir desta noção compreendeu-se com maior profundidade que a observação participante vivenciada, ou o "co-habitar com a fonte" como se refere Graziela Rodrigues (1997), em festividades da cultura popular e tradicional brasileira é, e foi (durante a pesquisa) imprescindível visto que:

No co-habitar com a fonte as paisagens do mundo penetram pela epiderme, pelos olhos, pelos ouvidos, por todos os sentidos. Os lugares com os cheiros, sons, cores, temperaturas, falas, movimentos e valores impregnam o corpo aberto deste pesquisador [...]. (Rodrigues, 2012, p. 133)

Compreende-se que a *Performance* é um campo do conhecimento que, como explica Jarbas S. Ramos (2016, p. 54) "se fundamenta em um processo interdisciplinar de construção de conhecimento [...]" e a partir da relação intrínseca entre Teatro e Antropologia Cultural "deu origem a uma nova área de atuação que passou a ser conhecida como Antropologia da *Performance* ou *Performance* Cultural". Esta área refere-se, como explica Marvin (2009) "aos estudos acerca das práticas performativas nos processos de interação social de uma determinada sociedade, comunidade ou grupo cultural [...]" (Marvin, 2009 apud Ramos, 2016, p. 54). Em outras palavras, são:

[...] manifestações de certos traços culturais reconhecidos e partilhados por grupos e/ou indivíduos que expressam e refletem um vocabulário cultural específico fixado em símbolos, coisas e interações sociais, mas são também processos de construção e reinvenção desse mesmo vocabulário cultural. (Raposo, 2010, p. 24)

Importante salientar que à luz dos estudos da *performance* cultural compreendeu-se, no diálogo com vários estudiosos do tema, a necessidade de refletir sobre as expressões das culturas populares a partir de suas singularidades, porém, compreendendo-as em sua pluralidade. Em cada contexto organizam-se ações, que perpassam também as dimensões estéticas e corporais, sob variadas influências. Deste modo, como afirma Martins (2021) é preciso olhar para cada uma das *performances* a partir de sua transitoriedade e incompletude. Compreende-se assim que, por meio dessas *performances* culturais afro-ameríndias-brasileiras, que também são rituais, poderemos:

[...] vislumbrar alguns dos processos de criação de muitos suplementos que buscam cobrir as faltas, vazios e rupturas das culturas e dos sujeitos que aqui se reinventaram, dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda. (Martins, 2003, p. 71)

Olhar para o corpo e com o corpo, nestas *performances*, também exige compreender esses movimentos. Ainda que possamos agrupar as festividades da cultura popular por alguns elementos que lhes são comuns, tais como: Congados, Jongos, Festas do Divino, Festas de Bumba-meu-Boi, entre tantas outras, dentro de cada agrupamento haverá uma imensidade de variações de acordo com cada contexto, sob as diferentes influências que perpassam naqueles corpos, seus modos de atuar e refletir sobre sua própria cultura e tradição o que promove a diversidade e a multiplicidade de ser/estar corpo em *performance*.

Focamo-nos nas festividades de Boi, expressões da cultura popular brasileira, e nos centramos na região de Minas Gerais (Brasil) onde estas são praticamente desconhecidas e invisibilizadas para a população mais ampla da sociedade, inclusive nos meios de pesquisa acadêmica. Interessa aqui, provocar reflexões sobre esse corpo que dança nas festividades de Boi de Minas Gerais da Zona da Mata e mais especificamente a partir de uma vivência com a comunidade do Córrego de Santa Maria, Guaraciaba-Minas Gerais. Ainda que outras *performances* de Boi de outras cidades e regiões mineiras entrem em interação na promoção das considerações e para a melhor compreensão do todo, focaremos nos corpos em *performance* desta comunidade.

No percurso dos Bois

Na região da Zona da Mata de Minas Gerais, Brasil, há uma imensa diversidade de *performances* culturais que acontecem principalmente nas comunidades rurais, mas não só. Entre outras, há expressões culturais de Congados, de Folias de Reis, grupos de Quadrilhas, Mineiro Pau, e celebrações cujo Boi é o protagonista das festas. Estas expressões culturais estão envoltas em variadas festividades e, uma grande parte delas se organiza em torno de datas de celebração do calendário cristão, seja porque tem afinidade espiritual e religiosa, seja porque são datas em que os trabalhadores podem usufruir de momentos de repouso. São festividades envoltas no sincretismo religioso e cultural afro-ameríndio.

Assim, os Congados, por exemplo, se organizam em torno das Festas de Nossa Senhora do Rosário que acontecem em outubro e em torno do 13 de maio - data que marca a abolição da escravidão no Brasil - é dia de comemorar a história do povo preto. As Folias de Reis, entre 24 de dezembro e 6 de janeiro, lembrando a visita dos Reis Magos ao Menino Jesus. Do mesmo modo, os Bumba-meu-boi (Maranhão) e o Boi-Bumbá de Parintins (Amazonas), que acontecem principalmente durante as Festas Juninas. São festividades que envolvem um forte sincretismo.

Diferente dessas, as *performances* Culturais de Bois da região de Minas Gerais, se organizam em torno de uma série de datas celebrativas, ainda que frequentemente mantendo-se na órbita das celebrações cristãs. O Boi entra em cena nas ruas das pequenas cidades, comunidades ou bairros de cidades grandes junto às Folias de Reis, no Carnaval, na Semana Santa e nas Festas Juninas. No levantamento cultural realizado para a pesquisa também se encontrou uma celebração que se une à Festa de 13 de maio junto a um grupo de Congado e a um terreiro de matriz religiosa afro-brasileira.

Ao se organizarem em torno desses diferentes períodos de celebração, cada grupo apresenta características próprias que envolvem seus processos múltiplos e complexos de *performar* e ritualizar, de organizar-se e estruturar seus processos coreográficos, além de suas relações sagrado-profano que revelam uma multiplicidade de simbologias.

Sabe-se que o Boi é figura cultuada desde as civilizações mais antigas da humanidade como divindade ou protegida pelos deuses. No Brasil, são referência em festividades que tiveram origem no processo de colonização e recebem influências afro-ameríndias.

A figura do Boi se impõe na paisagem e rompe o cotidiano das ruas como representação real do animal de força fundamental para o ser humano, seja na alimentação, na economia e na força de trabalho, como também na representação mitológica e simbólica de resistência, força, saúde, fartura e ressurgimento, renascimento e conexão entre mundos. Deste modo:

O Boi é também um mediador, como ligador de duas realidades distintas. É também o centro dos desejos. Sempre lindo, para o qual todos os olhares se voltam. Dançante e encantador. Todo o seu corpo clama por esse desejo. O desejo, que por si só é casado com a frustração da vontade não realizada. (Saura, 2008, pp. 255-256)

Destacam-se as festividades do Norte e Nordeste como o Bumba-meu-boi do Maranhão e o Boi-Bumbá do Festival de Parintins no Amazonas, assim como o Boi de Mamão que ocorre no Sul do país por serem as mais conhecidas e divulgadas nacionalmente e com várias imersões de pesquisa acadêmica sobre as mesmas. Em Minas Gerais, são expressões de menor porte que acontecem nas ruas de pequenas cidades e comunidades, conhecidas pela população local, mas praticamente desconhecidas pela população que não vive ou vivencia essas comunidades. Recebem diversas nomenclaturas que, de acordo com um membro de um dos grupos de Boi, pode ter referência nas raças de boi que chegaram em cada região à época da colonização, mas hoje em dia, também se referem à localidade de criação, ao nome de seu criador e/ou à inventividade do grupo local.

Na região de Minas Gerais encontram-se, entre outros, os Bois: Laranja, Pintadinho, da Manta, de Janeiro, de Reis, de Carnaval cujos títulos vêm acompanhados ou não de outras nomenclaturas que os singularizam e trazem à luz suas próprias visões culturais, sociais, identitárias, de pertença, territoriais e históricas.

Neste território, há grupos cujo Boi, como personagem/figura da cultura popular, sai à rua para brincar só. Neste caso vai acompanhado de músicos e da população que se torna brincante junto. Há outros que são acompanhados de mais personagens, tais como: as Mulinhas, os palhaços, as crianças, as bailarinas, Pai Francisco e Catirina, entre outros. Alguns saem rodeados por bonecos gigantes que representam o povo negro, indígena, outros animais e por vezes, algum representante político como representação simbólica crítico-social.

Faço uma ressalva neste ponto para explicar os personagens Pai Francisco e Catirina porque na dramaturgia dos Bois do Norte e Nordeste do Brasil são o “casal pivô da trama” (Saura, 2008, p. 162). A festa do Boi se organiza em volta da história do casal representantes dos trabalhadores da zona rural ou escravizados (a depender da versão). Nessa trama, Catirina (ou Mãe Catirina), grávida, tem o desejo de comer língua de boi, mas não de qualquer boi. Ela quer a língua do boi mais vistoso, mais bonito da fazenda. Pai Francisco, seu marido, vai fazer de tudo para atender o desejo da mulher grávida e mata o boi mais bonito de seu patrão ou senhor sem saber que era o favorito. A trama continua com as tentativas de ressuscitar o boi e em várias versões isso acontecerá chamando líderes de várias crenças como curandeiros,

benzedeiros, pajés, entre outros. Assim, o Boi passa pelos ciclos cristão de nascimento, morte e ressurreição.

Soraia C. Saura (2008, p. 255) explica que o valor desse casal “está em serem a voz do povo, com a esperteza do povo, com a mandinga do povo, representantes que são da boa mediação que o povo faz entre valores impostos e os seus próprios. Pai Francisco será a representação do homem comum que cede ao desejo da esposa, mas também a representação de lugar de voz e Mãe Catirina representa as mulheres que provêm a vida e são associadas ao sofrimento. (Saura, op. cit., pp. 258-259).

Nas *performances* culturais de Boi da região de Minas que pude conhecer durante a pesquisa, entre os anos de 2023 e 2024, a figura desse casal desaparece quase que por completo e quando existe é um casal representado por uma mulher e um homem ou por boneções gigantes que apenas ficam dançando em volta do acontecimento maior que é a brincadeira de provocar o Boi e ser perseguido. A trama, na região mineira, parece desaparecer, deixando apenas vestígios.

Seus modos de *performar* e organizar-se coreograficamente e espacialmente também são as mais variadas. Os Bois de Carnaval, por exemplo, se organizam como Bloco de Carnaval e se unem ao desfile das escolas de samba e seu histórico de origem tem mais a ver com a situação econômico-social do que um motivador religioso. Informação encontrada no Dossiê de Registro de patrimonialização dos Bois de Carangola - MG¹⁰⁹ que explica o surgimento de blocos de Boi como forma de contrapor-se ao brilhantismo dado ao Carnaval pela burguesia nos anos de 1970 que festejava em salões fechados e não permitia que a população desprivilegiada economicamente pudesse participar e se divertir. Seus personagens e músicos caminham juntos, mas a figura do Boi muitas vezes dispersa-se em meio ao público para brincar de correr atrás dos espectadores e dar-lhes chifradas. Nestes, há grupos que levam um único Boi e outros que fazem vários pequenos Bois, como é o caso do Bloco de Boi Laranja de São Miguel do Anta/MG, no qual confeccionam-se vários pequenos Boizinhos que são vestidos por crianças e alguns adolescentes e adultos.

Outros, realizam um pequeno desfile até algum ponto central e organizam uma cena mais fixa em que os personagens dançam, dialogam e cantam, como é o caso do Boi Pintadinho da cidade de Prata da Lajinha/MG. Este grupo ainda incrementou a sua *performance* central, transformando os palhaços em representação mais próxima à circense com a qual chamam o público para interagir com brincadeiras e ações de comicidade. Estes normalmente se apresentam junto a outras festividades, como por exemplo, em Festas Juninas.

¹⁰⁹ O Dossiê de Patrimonialização dos Bois de Carangola (Boi Pintadinho - Dossiê de Registro, novembro de 2009) enviado pela diretora de Patrimônio Histórico e Cultural da Secretaria de Cultura da cidade em contato realizado por e-mail.

Há também aqueles em que o Boi e outros personagens se organizam em torno da dança Mineiro Pau que é uma expressão afro-ameríndia na qual os brincantes/bailarinos sustentam bastões de madeira e se movimentam em referência a atos de defesa e ataque. Nesta *performance*, à semelhança do Boi Pintadinho acima citado, realizam desfile pela cidade e se encontram em algum ponto central para que a dança Mineiro pau aconteça e o Boi dance junto com o grupo. É o caso do Boi Soberano de Barão de Monte Alto/MG e do Boi de Cataguarino/MG. O representante do Boi Soberano explica que o Mineiro Pau não se faz sem o Boi e vice-versa.

E, finalmente, estão aqueles que só realizam as suas *performances* em uma única data do ano, como é o caso dos Bois Laranja de Guaraciaba/MG. Um da Comunidade do Córrego de Santa Maria e outro da cidade sede, que apesar de serem da mesma cidade, se organizam de dois modos bem diferentes um do outro. Acontecem, no sábado de Aleluia e Domingo de Páscoa, respectivamente. O da Comunidade tem uma organização espacial e coreográfica mais complexa. Sai em procissão pela cidade com um grupo de crianças em roda e de mãos dadas à frente, um grupo de músicos logo atrás seguidos pelo Boi, seu Amo e as Mulinhas. Já o da cidade sede, faz um pequeno desfile com músicos, o casal Pai Francisco e Catirina e as Mulinhas que se revezam na estrutura do corpo de Boi - tornando-se Boi - e empreendem um jogo de pega-pega com alguns espectadores. Estes chegam ao centro da cidade e continuarão a brincadeira em uma parte central e delimitada por faixas e os músicos se posicionam em um pequeno palco.

Assim, de vários modos diferenciados, demonstrando suas características particulares que foram se transformando de acordo com cada contexto e influências recebidas, quer seja do próprio meio social, quer seja de acordos e negociações com as prefeituras, políticas públicas ou mesmo com os meios de divulgação, as *performances*, cada uma a seu modo, transformam as ruas das cidades em espaços de festa e celebração em que o corpo é promotor de conhecimento, de territórios e identidades.

Corpo, máscaras e indumentária

Nas ações de práticas performativas da cultura popular brasileira os corpos investem-se de máscaras, pinturas, figurinos e adereços - indumentárias que transfiguram o corpo e permitem a passagem para a experiência de um corpo-outro. Permite-se "outrar", como nos disse Fernando Pessoa, ocupar e ser outro, tornar-se o próprio personagem, a própria figura representada, ousando ser uma "sucessão contínua de outros, que se enriquecem na complexidade dos trajetos." (Silva, 1999, p. 28). Sustenta-se que assim:

[...] torna-se ele mesmo um novo corpo, o corpo do personagem que veste. Agora ele é o mascarado, e assim será identificado pela alteridade enquanto durar sua nova imagem composta pela máscara e o corpo de seu portador. Nos antigos rituais iniciáticos, a máscara representava essa transição entre dois mundos, por isso mesmo seu uso era permitido apenas durante o processo ritual, sendo interdito fora deste tempo". (Silva, 2021, p. 170)

Deste modo, também se configura uma *performance* ritual que evoca diferentes modos de ver o mundo, em que sagrado/profano, corpo/natureza, fé/festa estão imbricados e intrinsecamente incorporados. As indumentárias, evidenciam a oposição visibilidade/invisibilidade que esconde e revela memórias e esquecimentos, dualidades do mundo e o ser/estar "entre" mundos.

Para dar vida a estas figuras/personagens há diferentes modos de saberes-fazer na confecção que busca amalgamar corpo-homem/corpo-outro no ato de se vestir. Os diversos Bois da região mineira são confeccionados com uma armação que dá formato ao corpo feita de taquara, mas, atualmente, também se usa o ferro ou materiais recicláveis muitas vezes revestidos de espuma. Esta armação é coberta por um manto de tecido enfeitado e colorido que cobrirá o corpo da pessoa que veste a armação, denominada "Miolo", mantendo esta pessoa no espaço-tempo do mistério, já que não se pode saber quem é o Miolo que veste o boi ano a ano. Muitas vezes os grupos confeccionam também a cabeça do Boi com materiais diversos e muitas vezes utilizam o próprio crânio com chifres de boi-animal, tratado, pintado e enfeitado. Importante destacar que o crânio do boi é muito utilizado na zona rural, pendurado à entrada de seus terrenos, chácaras, sítios ou mesmo à porta das casas e representam fartura, saúde e bons fluídos para os trabalhadores rurais.

Há outros grupos que optam por não confeccionar a cabeça e nestes o Miolo, que não fica tão escondido, terá o rosto coberto por tecido ou pintura representando a máscara. Outros personagens que estão presentes em um ou outro grupo de Boi, também utilizam máscaras como é o caso das Mulinhas (normalmente homens usando vestidos de chita) e os palhaços (versão dos palhaços de Folia de Reis), ambos com a mesma função de proteção ou de abrir caminho em meio à multidão de espectadores.

Além desses, alguns grupos têm bonecões gigantes e outros animais que, assim como o Boi, tem uma estrutura que forma o corpo e são produzidos de modo a ficarem bem altos. Estes também escondem o "Miolo" que os veste, lhes dá vida, desfilam e alegam o público junto ao Boi.

As indumentárias dos espetáculos populares dramáticos no Brasil apresentam em geral rica linguagem visual atravessada por aspectos da miscigenação estético-

cultural, própria da nossa cultura, reinterpretada e recriada nas roupas, máscaras, nos detalhes e ornamentos". (Moura, 2010, p. 104)

Neste processo de investir-se, corporificar imagens com as indumentárias que transformam o corpo em uma estética que dança, entende-se as corporeidades como "constitutivas e constituintes dos modos de fazer, tornando o corpo e suas poéticas agências de inscrição do conhecimento" (Martins, 2021, p. 130). Corpos transformados em imagens-movimento que, como detentores de saberes e afetividades, articulam e transmitem conhecimento ao se auto atualizarem permanentemente na ação performativa. Neste sentido Martins (2021) invoca a noção de "corpo-tela" como esse corpo imagem que produz saber por sua "qualidade icônica, visual [que] provoca o olhar", experiência imagética que antecede a palavra.

O corpo-tela, como imagem material e mental, fundo, superfície, volume, relevo, perspectiva e condensação, não nos remete apenas às inscrições peculiares e aos adereços e adornos corporais e, por consequência, ao privilégio das poéticas da visibilidade, pois evoca também, como sonoridade, a evidência auditiva, o perscrutar dos ouvidos, a ativação intensa dos registros auriculares. (Martins, 2021, pp. 78-79)

No entanto, continua a autora, baseando-se no pensamento de Etienne Samain, o corpo-tela como corpo-imagem é também imagem mental porque as imagens são pensamento, saberes e memórias que nos afetam de vários modos e "cujas recepção e percepção têm o poder de também afetar e de prolongar, no tempo, as imagens e suas aderências, pois [...] nos oferece algo para pensar." (Martins, op.cit., pp. 78-79).

Assim, o corpo revela e esconde ao mesmo tempo, visibiliza e invisibiliza, carrega a complexidade das contradições da vida e aquilo que o texto escrito ou mesmo oral transmitido pelos próprios membros dos grupos que *performam* sua cultura e tradição não lembram, desconhecem ou simplesmente silenciaram com o passar do tempo devido às influências ou mesmo ao desmantelamento que a produção de conhecimento, tida como hegemônica, produziu. Revela-se, na ação corporificada, os silenciamentos das diásporas e as tentativas de apagamentos que a história oficial promoveu. O corpo-tela manifesta outras possíveis fontes de saberes em *performances*-rituais. Assim,

[...] o corpo que dança nos rituais promove a partir da prática gestual, programada pelos mecanismos da fantasia e da festividade, o estabelecimento dos traços sincréticos e relações hibridizadas entre sagrado e profano; o homem funda ontologicamente as estranhezas (ou seja, o lugar em que as oposições, as

contrariedades, as dualidades, os opostos se transformam uns nos outros, fundindo-se e confundindo-se) [...]. (Oliveira, 2012, p. 12)

Na *Performance Cultural do Boi Laranja da Comunidade do Córrego de Santa Maria, Guaraciaba-MG*, essa dualidade aparece inscrita nos corpos que, por um lado promovem movimentos e gestos de conexão com o sagrado como nos momentos em que a cabeça do Boi (que leva desenhado um coração em sua testa, no meio dos olhos) se dispõe à carícia oferecida pelas mãos do público mais devoto conectando os mundos ordinário e extraordinário. Torna-se um corpo-espaço-tempo de passagem entre o sagrado e o profano. Por outro lado, também se coloca a brincar correndo atrás do público que se aproxima em provocação, tentando lhes dar chifradas. Promove ao mesmo tempo, segundos de concentração e intimidade sagrada e excesso de liberdade que gera um misto de medo e alegria em toda a comunidade que sai correndo, grita e ri às gargalhadas. A figura do Boi também apresenta o mundo dos mistérios ao evocar-se o Boi como animal vistoso, enfeitado, dançante e brincalhão cuja representatividade e simbolismo tem relação com o trabalho coletivo e sua força, mas também com essa conexão com o sagrado, afinidade mágica do mundo dos mistérios em que seres outros são encantados e escondem aquele que lhe dá vida, o Miolo, que não pode ser reconhecido para não quebrar a magia desse corpo-espaço-tempo da celebração.

Este Boi, “sai para brincar nas ruas”, conforme terminologia utilizada pela própria comunidade, durante o Sábado de Aleluia. O coordenador/organizador¹¹⁰ desta festividade explica: “a Quaresma é tempo de penitência, resguardo. O Boi Laranja é ressurgimento, libertação de alegria”.

Neste espaço-tempo de festa, a máscara, como infere Silvia S.S. da Silva (2021, p. 170) é cena, memória, presença, imaginário, mistério e comunicação. Em tempos antigos, ainda segundo a autora (Silva, *ibid.*) tinha a função de *religere*. Era nela, na máscara, que a dualidade dos mundos, visível/invisível, aparente/simbólico, corporal/espiritual se encontrava. Do mesmo modo, o corpo investindo-se das indumentárias, quer sejam as máscaras ou as estruturas e adornos que redefinem o corpo como um todo, abre-se às estranhezas, à incompletude, confunde-se e gera confusão.

Nesta mesma *performance*, a figura das Mulinhas também terá esse papel gerador de estranhezas que movimentam os olhares. Aqui, trata-se da relação com a vida e crítica social-política. Não é uma questão para os brincantes de Boi; surge entre os visitantes e revela, novamente, que o corpo parece dizer mais do que aquilo que é

¹¹⁰ Em conversa por meio de WhatsApp (2024). A estratégia encontrada para a realização de entrevistas com alguns mestres das festividades de Bois foi a conversa curta em diversos momentos da pesquisa buscando respeitar a dificuldade de tempo que tinham.

escrito ou discursado. As máscaras das Mulinhas e suas roupas confundem o público, geram olhares desfocados e nebulosos. O vestido de chita usado por homens mascarados coloca em questão a relação de gênero. Distanciados do público parecem mulheres acompanhando o Boi. Quanto mais vão se aproximando e articulando suas movimentações um tanto quanto agressivas que caracterizam a sua função de proteção, esta primeira visão vai se transformando e muitas vezes deixam a dúvida latente. Estes corpos em *performance* das Mulinhas levam um chicote nas mãos que é feito de barbante trançado. Às tentativas do público/espectador de atizar o Boi, as Mulinhas correm atrás deles, e em ações corporais de força e luta, muitas vezes com avanços corpo-a-corpo, chicoteiam os espectadores que se atreveram a adentrar o espaço da cena com movimentos fortes e firmes.

Instaura-se, nesse jogo de luta, uma dicotomia entre fantasia/encenação e realidade. No êxtase da brincadeira, o corpo-a-corpo da peleja, o chicotear e receber o chicote a bater no corpo se tornam reais e deixam verdadeiros vergões nas pernas dos espectadores, geralmente adolescentes, mais atrevidos. Aqui, gera-se outra dualidade entre o espectador e o ator/brincante. Estes espectadores, transformam-se em brincantes, participam ativamente de toda a encenação como ato de disputa entre eles para ver quem tem mais coragem de enfrentar as Mulinhas e continuar recebendo chicotadas. Sem eles, a brincadeira, a *performance*, não acontece. O corpo passa a ser também trânsito entre os limites da encenação e da realidade, dada pela liberdade que é permitida no pós-período de penitências em festa. Levam para casa suas marcas/cicatrizes corporais que lhes são permitidas nesse outro espaço-tempo da festa, talvez como trunfo, como ato de heroísmo.

As tramas históricas e simbólicas estão incorporadas nestas ações performativas, encarnadas nos movimentos de dança, nos cantos e roteiros cênicos, mas também no conjunto das indumentárias (trajes, adereços, decoração das ruas) próprias de cada manifestação cuja função ultrapassa a sua funcionalidade que, como explica Paula (2021, p. 170) parafraseando Lody (2015) a partir da “memória e do sentimento de festa”, a indumentária torna-se “território de identidade experimentada no corpo. E certamente é na indumentária que se marca e se expõe o sentido espacial do corpo.” (Lody, 2015 apud Paula, 2021, p. 170).

A Festa Popular - espaço de memória, conexão corpo-espaço-tempo

A Festa da cultura popular é o espaço de congregação que reúne a população ao redor de uma ação coletiva e comum, normalmente relacionada a um evento religioso. Na e para a Festa articulam-se passado, presente e futuro. O espaço, como unificação de tempos, tece no corpo presente as lembranças e memórias do passado e as sementes do futuro (Merleau-Ponty, 1975).

Revivem-se histórias, evocam-se ancestralidades de povos que foram soterrados nos processos de colonização e da hegemonia capitalista. A fartura, a alegria e a fé são ingredientes essenciais para uma construção que é solidária e comunitária. Enquanto se evocam orações, se dança, canta, brinca e se distribui alimento para toda a população (brincantes, membros dos grupos de cultura popular e espectadores), revivem-se histórias passadas e recriam-se mitos fundadores que se atualizam no tempo presente da ação performativa. “Elas [as festas] funcionavam (e ainda funcionam) como a “liga” do sentimento de pertença à comunidade.” (Carvalho, 2012, p. 34).

No terreno da celebração, as fronteiras entre a festa e o ritual se dissolvem no campo da atividade e do movimento, eliminando nódulos inseridos entre tais representações coletivas e fomentando um estado de compartilhamento onde ideais e práticas adquirem fluidez e ductilidade possibilitando, assim, a construção de uma contigüidade orgânica entre as formas de expressão social, através da dança, da música, da cena, do corpo. (Oliveira, 2012, p. 12)

Assim, as festas, suas *performances* culturais são resistência e reexistência como parte da memória viva de um povo. São a “memória negada pela cultura dominante” e têm como referência as histórias e simbolismos “das lutas, dos conflitos, das relações sociais que as implicaram” e daquilo que está submerso, “da história secreta do povo brasileiro” que emerge com suas encenações dançadas e cantadas. (Mancilla, 2014, p. 126). Sendo assim, “a festa é uma forma de produção de conhecimento, uma forma de apropriação diferenciada do mundo, paisagens da multidimensão, do acontecimento, da contemplação, do estado de presença, dos contágios, contatos e, certamente, de conflitos.” (Pereira e Costa, 2017, p. 46).

A festividade será o espaço em que o homem pode ampliar seu repertório de experiências ao reviver e viver, em ação corporificada, o passado e atualizar-se no presente por meio de metamorfoses dos símbolos que se presentificam (Oliveira, 2012). Mais ainda, é o lugar de conexão passado-presente-futuro em que o corpo tornado “arcabouço da fé ou substrato da festa representa e descobre o estreito parentesco entre atividade lúdica e religião” (Oliveira, op. cit., p. 11). Compreende-se que:

Grande parte das festas populares é realizada no contexto da religião, exprimindo uma concepção do mundo. Entre nós, muitas estão relacionadas ao catolicismo popular ou com as religiões afro-brasileiras [...]. Geralmente, as festas populares são realizadas como forma de pagamento de promessa a santos ou outras entidades. Constatamos, nessas festas, a relação íntima e os limites ambíguos entre devoção e brincadeira, entre sagrado e profano. (Ferreti, 2012, p. 25)

Neste cenário, o corpo em *performance*, que é corpo-tela, é também memória que se articula no espaço-tempo festa e que, em suspensão e dilatação evoca a ancestralidade que é:

[...] clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (Martins, 2021, p. 63)

Esse tempo articulado no/pelo corpo é também espaço e assim, tempo, espaço e corpo representam uma indissociabilidade. Merleau-Ponty (1975) afirma que o espaço pode ser compreendido como a unificação de tempos (passado, presente e futuro) que se tecem no corpo. "O corpo é no espaço" como afirma o autor (Merleau-Ponty, op. cit., p. 175).

A Comunidade Córrego de Santa Maria, abre suas pequenas ruas da cidade para esse outro estado de ser corpo-espaço-tempo. As ruas não são mais as mesmas, os corpos que ali dançam, cantam, brincam e os moradores que adentram às ruas como espectadores/brincantes se transformam nesse espaço-tempo da Festa. O corpo em *performance*, em movimento, como espaço-tempo, arcabouço da memória, modifica a paisagem cotidiana, suspende o tempo, o dilata e espirala, como argumenta Martins (2021). Em suas palavras "o corpo dança o tempo" e o "tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas" (Martins, 2021, p. 88).

Ramos (2016, pp. 60-61), a partir dos estudos de Taylor, complementa a ideia, propondo a compreensão do corpo como espaço, como "lócus da construção dos atos de memória" e dos processos performativos" que resguardam saberes-fazeres coletivos e individuais. Neste sentido, corrobora-se com as ideias de Bosi (2004, p. 36) ao indicar que a memória "permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações". Delgado (2003) também nos oferece outra referência, a partir dos estudos de Todorov (1999), ao explicar que é pela memória que se consolida a identidade da pessoa já que a memória do sujeito revela as bases da existência humana conferindo-lhe significado, sentido e evitando que se percam raízes, os alicerces e os sentimentos de pertença. Deste modo, compreende-se que é "memória que se constitui em fonte de conhecimentos sobre processos históricos específicos e em substrato (memória revivida) de construção de identidades individuais e coletivas" (Delgado, op. cit., p. 25)

Compreende-se que corpo-espaço-tempo se tornam indissociáveis e com a habilidade de modicar-se conforme se relaciona com o mundo, mas também de modificar o seu entorno. Deste modo, Ramos (2016) explicita: “é o corpo que seleciona, memoriza e organiza os saberes/fazerem das manifestações tradicionais e que os transmitem performativamente.” (Ramos, 2016, p. 60).

O corpoespaço atravessado pelas experiências coletivas e individuais vai dando forma aos saberes-fazerem dos grupos e sujeitos, constituindo-se como elemento preponderante no registro, manutenção e transmissão dos saberes culturais que compõem o repertório de grupos, comunidades, sociedades e sujeitos. (Ramos, 2016, p. 62)

Nas pequenas ruas daquela comunidade o público aguarda ansiosamente a chegada do Boi para junto com ele e os personagens que o acompanham dar passagem para a dimensão sagrada em conexão com o divino ao mesmo tempo que se divertem e extrapolam as regras sociais cotidianas.

Como é Sábado de Aleluia, antes da chegada do Boi a comunidade se junta na pequena rua principal à espera do Judas para sua “queima”. É uma tradição comum de católicos na região em que a comunidade se reúne para “malhar” ou “queimar” o Judas, simbolizando sua morte. Na contemporaneidade esta representação também tem simbolizado críticas sociais. Enfim, o boneco de Judas montado a cavalo, puxado pelas rédeas por uma pessoa, aparece no início da rua e vai se aproximando da parte central dessa mesma rua, onde todos esperam. O boneco é retirado do cavalo e levado a um terreno desocupado ali no centrinho da cidade mesmo, pendurado, queimado e explodindo com fogos de artifício. A população, principalmente as crianças do local entram em delírio alegre; se assustam, gritam, riem e aplaudem a façanha dos fogos de artifício e queima do Judas. Explicam-nos que nesse ano, abril de 2023, a comunidade sofreu um susto porque passaram por ali pessoas que tentaram roubar suas casas. Por essa razão, a queima do Judas tinha a intenção de levar esse mal para longe dali e rearmonizar a comunidade.

Finalizada esta etapa, a população volta a ocupar a rua principal e ao longe se ouvem os músicos chegando e logo se vislumbra, atrás deles, o Boi, seu Amo e as Mulinhas. A paisagem da rua se modifica novamente com a chegada imponente do Boi, que vem devagar, se oferecendo ao carinho, na cabeça e em seus chifres, da mão das crianças que parecem sentir-se confusas com suas próprias emoções, entre o medo e a vontade de chegar perto e acariciar o Boi. Também se oferece às mãos daqueles mais devotos que o tocam em ato devocional.

Embalados por uma simples canção que se repete a noite inteira: “Eh Boi! Vem cá meu Boi! Eh Boi! Eh, meu Boi Laranja! Eh Boi”, a população se reúne para acompanhar o Boi em procissão pela cidade entoando junto a mesma canção. Mas antes, forma-

se, à frente dos músicos, uma roda de crianças que será o “abre caminho” nesta procissão. Elas seguem pelas ruas, sempre de mãos dadas, sempre em roda. A roda não se desfaz, é o espaço-tempo do cuidado, da reconexão ancestral, de pertencimento, igualdade, respeito e confraternização. Se o Boi entra para dançar ao centro da roda das crianças, é sinal de que ali está sob proteção. Ninguém pode se aproximar e tentar provocar o Boi. Ali descansa, se reenergiza, reconecta-se e novamente sai para continuar a brincadeira.

Por vezes, as Mulinhas e os espectadores/brincantes que se atrevem a avançar no Boi e a arriscar-se a levar chicotadas dispersam-se do conjunto que avança pelas pequenas ruas em procissão. Configuram uma cena corpo-espaço-tempo só deles. Uma nova paisagem se funda e o público mais passivo se divide entre as cenas em procissão com as crianças, músicos, o Boi e seu Amo. Forma-se uma nova cena que se transforma em um terreno fértil de luta momentânea em que a euforia da emoção, da torcida do público espectador, se confunde com as sensações controversas dos espectadores/brincantes. Sensações de receio/fuga e coragem, dor e prazer que se transformam em êxtase de alegria em meio a uma correria desenfreada que gera gritos e gargalhadas também controversos representativos de suas conquistas, mas também de seus receios.

Segue-se assim, entre o brincar, dançar e cantar noite adentro até findar-se a festa. Neste espaço da rua, tornado festa e transformado o tempo ordinário em extraordinário o “O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento”. (Martins, 2021, p. 86).

Esse corpo-espaço-tempo é, como nos afirma Paulo C. Silva (1999, p. 30) “um corpo disponível para o Outro, um corpo que ousa atravessar o seu território, o seu lugar e prestar-se a ação”. Um corpo que é “corpo-de-todos-os-lugares” que só faz sentido se “observado a partir de uma carta fractal, isto é, uma carta que se desdobra infinitamente conservando em cada escola os elementos de invariância que nos permitem dizer: ‘isto é corpo’” (Silva, op. cit., p. 24).

Como “corpo-de-todos-os-lugares” também é corpo em festa, ou corpo-festa como Costa (2018) o concebeu. No acontecimento da festa, permite-se considerar os corpos em *performance* e ritual como um emaranhado de significações já que, como afirmam Pereira e Costa (2017, p.47), nos estudos da *Performance*, a noção de corpo é entendida como o próprio acontecimento, como “o aqui e agora das ações, no instante da experiência, com toda sua expressividade e singularidades, lócus exponencial para desestabilização do pensamento”. Destarte, continuam os autores (Pereira e Costa, op.cit., pp. 48-49), a festa como espaço de encruzilhada abre brechas para se pensar o “corpo que é festa”. O corpo que:

[...] festeja, narra saberes, torna-se visível na instabilidade entre sagrado e profano, entre luzes e trevas, entre certo e errado e tantas outras dicotomias. Trata-se de um corpo que é fé e divertimento, é vida e é arte, embevece-se de tragédias e comididades, ou seja, um corpo em exuberante produção de vida. (Costa, 2018, p. 117)

O autor, Costa (op. cit., p. 112), ainda argumenta que o próprio “lugar da festa constitui-se no corpo”. Assim, nas manifestações da cultura popular brasileira “a analogia corpo-festa, é também amalgamada” (Costa, *ibid.*).

Nesse emaranhado de significações, é corpo-espaco-tempo, corpo-festa, corpotel, corpo em *performance* e rito, corpo-pensamento, local de inscrição de conhecimentos e resistências que tentaram soterrar, mas o corpo não deixou. Grafase no gesto, no movimento, na coreografia, nos ritmos e nas vozes que se repetem como episteme (Martins, 2003), assim como a ocupação das ruas transformadas em espaços outros, no sentido de “outrar” que transforma o corpo, o espaco e o tempo. É no corpo que os saberes/fazeres organizam e reorganizam experiências, memórias e sentimentos de identidade e pertença.

É o corpo em ação performativa que nos apresenta modos de dar mais visibilidade e valorizar esses saberes/fazeres incorporados nas memórias e histórias não oficiais.

Considerações Finais

O Corpo, como corpo-de-todos-os-lugares ou emaranhado de significações, em sua complexidade e multiplicidade, como *locus* das ações performativas das expressões da cultura popular e tradicional, revela e ao mesmo tempo encobre as dualidades do mundo. Entre memórias que também são constituídas de esquecimentos apresenta-nos as dualidades e oposições do ser/estar no mundo.

Nas *performances* culturais brasileiras e mais especificamente nas *performances* de Bois de Minas Gerais o corpo é lugar privilegiado de reflexos de memórias, metáforas, simbologias que, em êxtase de alegria e devoção, reverberam histórias, saberes e fazeres de um povo que tentou ser soterrado e sofreu e ainda sofre apagamentos resultantes dos sistemas de racismos impostos em nossa sociedade.

Olhar para esses corpos, em ação performativa, transfigurando-se com suas indumentárias é aproximar-se dos processos históricos e memoriais que as expressões da cultura popular, em seu rico e complexo manancial de expressões e manifestações revelam em transitoriedade e na incompletude. Porque as *performances* culturais - assim como o corpo - devem ser observados a partir de suas singularidades sem perder o todo, entendendo que o todo, a sua pluralidade é

constituída de fragmentos, de particularidades que promovem processos identitários e sentimentos de pertença.

Como corpo-festa, corpo-tela, corpo em *performance* e ritual presentificam e atualizam-se as complexas e múltiplas expressões da cultura popular. É o corpo, em sua indissociabilidade corpo-espaco-tempo, que produz processos de resistência e reexistência, que se reinventa e se reestrutura no mundo contemporâneo em movimento já que não há como ficar parado porque falamos de seres humanos em ação.

Nas *performances* culturais e rituais, é o corpo que, como lugar privilegiado da memória e de saberes outros que não aqueles instituídos pela ideologia colonizadora, ocidental e capitalista, revela-nos processos contra-hegemônicos.

Refletir a partir de uma *performance* cultural invisibilizada, quase desconhecida por parte da população externa à comunidade proponente da festividade é trazer à luz a necessidade de compreender as potências artísticas/estéticas, mas também político-sociais em suas múltiplas, diversas e complexas dimensões.

Este estudo revelou a importância de olhar para o apagamento dos saberes/fazeres locais e tradicionais e seus processos extraordinários, na fusão sagrado/profano, que anuncia, por meio do corpo que se transforma ao se ornar com as indumentárias, quer sejam máscaras, figurinos, adornos. Revela a necessidade de olhar com mais profundidade para as tentativas de soterramento das culturas da diáspora, das influências afro-ameríndias que estão inscritas, grafadas nos corpos que dançam, cantam, oram e festejam com grande alegria as suas memórias, suas histórias, suas dores e felicidades.

O corpo, nas festas populares, esse corpo-festa, corpo-tela é produção de conhecimento, de identidade e de territórios assim como qualquer outro modo de saber. Saberes carregados de um passado que tentou-se soterrar e o que ficou aí pra vermos e ouvirmos, o que sobreviveu ou ressurgiu vem imbuído de mitos, símbolos, imagens que o corpo aberto e atento sabe traduzir.

Referências

- Bosi, E. (2003). *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. Ateliê Editorial.
- Carvalho, G. (2012). Vitória de Dioniso: festa, tradição e mercado. In L. Rubin. & N. Miranda (Eds), *Estudos da festa* (pp. 33-48). Editora EDUFBA. <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16775>
- Costa, D. S. (2018). Corpo-Festa uma proposta poético-político-pedagógica no contexto da educação básica. *Revista Rascunhos*, v.5, n.3, 110-130. <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v5n3a2018-07>

- Delgado, L. A. N. (2003). História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. *História Oral*, 6, 09-25.
<https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/issue/view/9>
- Ferreti, S. F. (2012). Estudos sobre festas religiosas populares. In L. Rubin. & N. Miranda (Eds.), *Estudos da festa* (pp. 17-32). Editora EDUFBA.
<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16775>
- Kabilaewatala, R. (2024, março 4). Corpos em Rito: a dimensão estética dos rituais em foco [Conferência]. <https://www.youtube.com/watch?v=8UHxZ2aKkro&t=25>
- Mancilla, C. A. B. (2014). Pela poética de uma Pedagogia do Sul: diálogos e reflexões em torno de uma filosofia da educação descolonial desde a Cultura Popular da Nossa América. [Tese de Doutorado], Universidade Federal Fluminense. Plataforma Sucupira.
https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1388114
- Martins, L. M. (2021) *Performances do Tempo Espiral, Poéticas do Corpo-tela*. Cobogó.
- Martins, L. M. (2003). *Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória*. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras. UFSM, Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, (26), 63-81. <https://doi.org/10.5902/2176148511881>
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenologia de la percepción*. Península.
- Moura, R. (2010). Sobre A Indumentária na Festa Popular: Imagens, Signos e Fantasias. *Revista Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares (TECAP)*. 7(1), 101-108. <https://doi.org/10.12957/tecap.2010.12139>
- Oliveira, V. H. N. (2012). O Corpo da Fé: estudos sobre o sagrado e o profano. *Revista Nures*, Ano VIII, (20), 01-13.
<https://revistas.pucsp.br/index.php/nures/article/view/15238>
- Paula, E. (2021). *Corpo como texto: Clara Nunes e a Performance da Fé*. CRV.
- Pereira, S. & Costa, D. S. (2017). Corpo, festa e performatividade: encruzilhadas e reflexões desde a oralidade popular. *Moringa: Artes do Espetáculo*, 8(2), 43-55.
10.22478/ufpb.2177-8841.2017v8n2.37767
- Raposo, P. (2010). *Por detrás da Máscara: ensaio de Antropologia da Performance sobre os Caretos de Podence*. Instituto dos Museus e da Conservação.
- Rodrigues, G. (1997). *Bailarino, Pesquisador, Intérprete: Processos de Formação* (2ªed.). Funarte.
- Rodrigues, G. (2012). As paisagens do Corpo: uma abordagem do método BPI. In J. Avancini et al (Eds). *Paisagem em questão: artes visuais e a expansão da paisagem*. UFRGS: Evagraf.
- Saura, S. C. (2008). *Planeta de boieros: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do Bumba-meu-boi*. [Tese de Doutorado],

Universidade de São Paulo. Repositório USP.

<http://www.teses.usp.br/teses.d.isponiveis/48/48134/tde-12032009-131837/>

Silva, Paulo C. (1999). *O lugar do Corpo: Elementos para uma cartografia fractal*.

Instituto Piaget.

Silva, Sílvia S. S. (2021). Boi de máscaras: memória e patrimônio imaterial. *Assis*, 17(2), 169-188.

<https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/issue/view/35/showToc>.

Ramos, J. S. (2016). O Corpo como Repertório nas *Performances* Culturais. *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, 3(2), 53-64.

<https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v3n2a2016-06>

A dialética do processo de ressignificação cultural do Semba no cotidiano de Uberlândia

Gerson de SOUSA

gerson.sousa1971@gmail.com

&

Marilene Aparecida BORGES

marynha1000@gmail.com

Introdução

Este artigo nasce a partir da pesquisa etnográfica realizada no processo de formação dos autores para a ressignificação cultural do Semba como cultura afro-brasileira, no processo de ensino e aprendizagem no Studio Unidança – Espaço Cultural, em Uberlândia (MG). O primeiro percurso aqui a ser desvelado, como problema, é compreender como a experiência vivida e profissional dos autores contribuem para a construção desta proposta metodológica de Análise Cultural. É importante considerar que para além da enumeração de cursos formativos, cada descrição precisa ser articulada à construção efetiva de conhecimento que vão conduzindo para a formulação de propostas em que o sujeito e a cultura vão conquistando significado como concepção de vida.

Mary Borges, identificada como autora, é escritora, graduada em Licenciatura Plena no curso de Educação Artística, Habilitação: Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia, em 2000; Pós-graduada no Curso de Especialização em Docência na Educação Superior (Pedagogia) UFU, em 2004 e Pós-graduada no Curso de Especialização em Arteterapia Educacional e Clínica Faculdade IPPEO, em 2020. Como educadora tem experiência de 20 anos na rede municipal e desde 2019 atua como diretora da Unidança, em que exerce também como professora de dança de salão. Gerson de Sousa, identificado como autor, é graduado em Comunicação Social: habilitação em Jornalismo pela Universidade Metodista de Piracaba em 1995) com mestrado (2004) e doutorado (2008) em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Como educador atua desde 2000 em universidade, sendo desde 2009 como docente e pesquisador em Universidade Pública, com pesquisas na área de Comunicação, Cultura Popular e Memória. Desde 2020, atua também como professor de dança de Salão na Unidança Espaço Cultural.

O primeiro contato com o Semba veio a partir da relação da experiência vivida dos autores com negros africanos em intercâmbio na Universidade Federal de Uberlândia. Neste período, em 2015, esta expressão cultural de Angola não era ainda

praticada e ensinada como dança de salão em Uberlândia. A primeira proximidade com os sujeitos africanos veio do conhecimento de que a dança Semba é uma expressão cultural de Angola, África, que compõem a mesma árvore genealógica do qual se edificou o samba, no Brasil. Mas, a partir deste primeiro contato, o interesse artístico somado a identificação do Semba e Kizomba como dança e expressão cultural se acentuou na autora. E o mergulho cultural passou a estabelecer com a participação no primeiro curso de kizomba, em Uberlândia, com o professores Paulinho Dendê e Karine. A partir deste contato, o encontro com professores do continente africano se tornou iminente na necessidade de compreender esta cultura.

Poderíamos afirmar que a experiência vivida em dança de salão da autora está diretamente articulada a participação e organização de congressos que trouxeram o Semba e a Kizomba como protagonistas para o espaço de Uberlândia. Mais do que a enumeração da autora, a relação dos congressos do qual participou desvela o debate cultural que veio se firmando para construir a identidade e desta forma construir um ecossistema que possibilitaria, anos adiante, o tempo e espaço para que produzisse sentido esta expressão cultural na realidade de Uberlândia. E assim seguiram o Congresso Internacional Kizomba Intense, em Junho de 2016, São Paulo; o Paraty Kizomba Beach Fest, em Outubro de 2016, em Paraty (Rio de Janeiro); o Congresso Internacional Kizomba Intense, em Junho de 2017, em São Paulo; o Move Dance, em Agosto de 2017, em Belo Horizonte; o I Kiz Rio Congress, em Dezembro de 2017, no Rio de Janeiro; o Congresso Internacional Kizomba Intense, em Junho de 2018, em São Paulo; o Afrojoy Kizomba Congress, em Novembro 2018, em São Paulo; o Congresso Internacional Kizomba Intense - Junho 2019 - São Paulo e Junho 2022.

Essas experiências da autora foram decisivas para idealizar, produzir e organizar o primeiro Congresso de Kizomba em Uberlândia. O primeiro foi o Congresso de Dança Kizomania (2018) e do Universo (2019), ambos realizados em parceria. E em 2024, o Saemba Congress. A reflexão crítica de compreender o Semba e a Kizomba a partir da Cultura, por meio da autora, resultou no mergulho 'para viver a experiência teórica e prática da dança enquanto expressão da materialidade do cotidiano de Angola. E a partir daí o sentido e significado afro-brasileiro. E assim surgiu a possibilidade de realizar, em modalidades diferentes. três cursos de formação com autores africanos. O primeiro curso de formação de professores foi o The Kizomba Dance's Formation Decerned (2017), com Morenasso Sensualonda, no Rio de Janeiro. Os outros dois vieram da formação com a principal referência nesta área, Pedro Vieira Dias Tomas, o Mestre Petchu, com o Curso para Professores de Kizomba e Semba (2018), no Afrojoy Kizomba Congress, em São Paulo, e depois em 2021, Curso on line de Formação de Professores de Semba, Kizomba, Tarraxinha e Danças Tradicionais Angolanas.

Como defende o mestre Petchu o curso de formação de professores iniciou em 2015 com a proposta de que "quem dança, precisa ter uma formação"(RTP, 2017).

Ainda mais quando se trata da tarefa de ensinar dança, tendo a cultura como referência epistemológica para problematizar o sentido da dança. Mestre Petchu explica que o curso foi planejado diante da disseminação do Semba e da Kizomba. O primeiro movimento foi o atravessamento e suas modificações estabelecidas em solo Europeu. E em seguida foi se estendendo a outros continentes com a contradição sempre posta como preocupação: por um lado, encontrou sistematização para dança de salão em que os movimentos de Kizomba eram restaurados e adaptados a ritmos do espaço outro, desconsiderando a cultura angolana como referência. Por outro, mesmo diante do discurso de valorizar a tradição africana, o ensino e aprendizagem se fazia de tal forma instrumental que esvaziava do centro teórico o sentido que compõem dança africana. Em determinadas situações a agravante vinha sob o pseudônimo de fusão, sem que houvesse um núcleo estrutural para que justificasse a afirmativa de ter partido deste ponto tal referência. Essa discussão será retomada mais adiante com ênfase na live do Mestre Petchu e na particularidade de Uberlândia. E assim, diante de tais dilemas e angústias existenciais, é que Mestre Petchu se fez na necessidade de viajar pelo mundo para que esses ritmos fossem esclarecidos em outros tempo e espaço fora da África conhecidos pela sua historicidade.

Em meio a esse processo de formação da autora, houve o encontro com o autor que passaram a vivenciar juntos as primeiras aulas na cidade mineira, com predominância na Kizomba. E aqui se apresenta a primeira contradição: diante da expansão da Kizomba para Portugal e outros países da Europa que a divulgação deste ritmo ultrapassa as fronteiras de Angola. Como analisaremos na live de Mestre Petchu, da dança como expressão do cotidiano de Angola, precisou ser sistematizada em linguagem numérica de frase musical para que pudesse ser ensinada para pessoas que não possuíam a mesma identidade cultural de Angola. E é deste sucesso para além das fronteiras, que o debate sobre o reducionismo cultural de ensinar Semba e Kizomba passou a integrar o tema da discussão dos autores.

A distância entre a dança como materialidade do cotidiano de Angola e a instrumentalidade do ensino, em Uberlândia, conduziu aos primeiros questionamentos sobre a responsabilidade da resignificação cultural no processo de ensino aprendizagem. E principalmente trouxe à tona o paradoxo entre identidade e representação, a partir do horizonte teórico dos Estudos Culturais, base epistemológica compartilhada por esses autores tanto no conceito de arte quanto de cultura e comunicação. O primeiro diagnóstico é que ao transpor a Kizomba para a dança de salão houve um esvaziamento da cultura, tornando mais um ritmo dentre outros como possibilidade de viabilidade financeira. E aqui está o reducionismo, ou melhor, a violência do econômico contra a cultura. Se por um lado havia o discurso positivo de que a inserção de um ritmo africano em uma cidade mineira se configurava como valorização, por outro o redimensionamento como passos de dança atingiu o paradoxo: dos valores de existência e resistência do Semba como

atuação de Cultura e Política e Social da dança, em Angola, só se tinha acesso a procedimentos metodológico de movimento da dança da Kizomba, em que a cultura aparecia como tema e contexto histórico, mas não como problema de ensino.

E assim os autores se tornaram os primeiros a propor, implantar e desenvolver aulas de Semba, em Uberlândia, articulada a uma proposta metodológica que trata a cultura e a história de vida dos sujeitos como primordial para a efetivação das aulas. Ao tratarmos da Análise Cultural, o que temos por proposta é o debate sobre a resignificação cultural. É sabido que não se trata de fazer um simulacro do Semba, no Brasil, como se estivesse em Angola, África. Esse, aliás, é um ponto nodal par quem está na concepção de Estudos Culturais: não se pode fazer comparativos de cultura, já que não se trata de entender somente como uma particularidade, ou melhor, como fenômeno, Semba. Ao considerar que o Semba é uma construção social, exige-se que qualquer comentário em debate seja estruturado pela análise da historicidade e dos sujeitos que a efetivam como significado cultural. Com base nessa linha demarcatória metodológica, em vez de se fazer apropriação cultural, é fundante efetivar a resignificação cultural. É exatamente esse o objetivo deste movimento de contra hegemonia contido nas viagens do Mestre Petchu: é preciso que a historicidade esteja como ponto fundante para o novo sentido e significado que se instaurará com os novos homens e mulheres que estarão se apresentando para aprender um novo ritmo. E o problema para esses autores se fez iminente: de que forma é possível tratar o ensino do Semba, a partir da cultura, para homens e mulheres distante da produção de sentido do cotidiano de Angola, sem que se recaia no simulacro ou na instrumentalidade?

É esta problemática que norteou os autores para a elaboração da proposta para participar do edital do programa Municipal de Incentivo à Cultura (PMIC), em 2023. O projeto intitulado Memória Saemba: a resignificação cultural do Semba e do Samba como Identidade Afro-brasileira foi aprovado e realizado a partir de pressupostos teóricos e práticos, com a finalidade de ampliar o material disponível para o ensino e a aprendizagem da expressão cultural afro-brasileira. Em que consiste o projeto? O projeto Saemba teve por objetivo geral produzir registro de memória, em Uberlândia, sobre a historicidade do Semba e Samba como manifestação cultural negra a partir do conceito de identidade cultural. A partir do método de análise cultural, dos Estudos Culturais, o projeto consistiu na seguinte práxis: lives com palestras formativas teóricas sobre a produção de sentido do Semba e do Samba e, realização de workshops para articular um primeiro passo no processo de formação prática de professores. A proposta foi desvelar os saberes de africanidade, a partir do universo da dança de salão, e com isso possibilitar, por meio da experiência vivida, conhecimentos de professores para atuar como multiplicadores de conteúdos étnico-raciais, na rede pública. O material gravado e a experiência no workshop ratificam

como materialidade para auxiliar os profissionais da educação na inserção de conteúdo nas escolas por meio da lei 10639/03.

A primeira live do Projeto foi realizado com o Mestre Petchu. E a proposta da pauta para sua entrevista e concepção seguiu um relato histórico do Semba. A expressão Semba vem da dança Massemba. Segundo o crítico musical angolano, Jomo Fortunato, massemba, dança popular de umbigada, executada por casais de dançarinos, é o plural de semba [umbigada], nome que veio a designar o gênero musical mais representativo da região de Luanda. A produção de sentido cultural do Semba revela o movimento de significado na luta política da realidade social de Angola. A historiadora M. Moorman (2008), sugere que as relações e processos criados (e o Semba está incluído) geraram uma ideia de soberania cultural que serviu como modelo e alavanca para a independência econômica e política do país, ocorrida em 1975. E destaca como o avanço da tecnologia do rádio e de um nascente mercado fonográfico, principalmente no início dos 70, propicia a construção de um ethos cultural e de uma produção musical na Angola urbana, que passam a ser reterritorializados a partir das novas tecnologias disponíveis na época. É a partir da concepção do Semba que podemos entender o desenvolvimento do samba, também como ressignificação cultural no país.

A partir desta referência é preciso flexionar a historicidade do Semba na historicidade dos negros no Brasil. Consideramos que esse valor identitário da expressão cultural da África representa, no contexto atual, a iminência de outras vozes que irrompem no não-dito do passado como contraponto à violência simbólica e física sofrida pelos negros africanos trazidos ao Brasil. Em uma sociedade brasileira em que torna-se necessário a criação de uma Lei, como a 10639/03, para tornar obrigatório a inserção de conteúdos étnico raciais em escolas públicas, a ressignificação da tradição cultural afro como expressão de dança no país exige responsabilidade histórica. Há dois problemas a serem enfrentados. O primeiro é a sistematização racionalizada da dança que ganha visibilidade na Europa e se dissemina para outros continentes. A segunda está no fator econômico: na iminência de vender mais um ritmo no mercado das escolas de dança, há uma nova violência em outra racionalidade pragmática, cuja intencionalidade é reelaborar os movimentos da cultura popular para um nível de complexidade que se torne atrativo para venda. E é nessa violência que o saber cotidiano enquanto valor de expressão afro-brasileira é deformado, descaracterizado para se tornar objeto de consumo.

A justificativa para a execução do projeto Saemba está no contexto de luta pela ressignificação da cultura afro no Brasil por meio do conceito de memória como identidade. Primeiro para que entendamos a dança como arte e como uma construção cultural de sujeitos que possuem historicidade e que produzem sentido no cotidiano. Diferente da desistoricização e apagamento dos sujeitos quando o Semba e o Samba são apresentados somente como mecanização de passos simples ou

desviado para a marginalidade como elemento vulgar em decorrência de uma suposta erotização, acusação sempre apresentada quando se trata da expressividade do homem e da mulher negros. A realização do projeto teve como sustentação teórica refletir sobre a dialética do cotidiano em Uberlândia, em que essas práticas culturais vão produzindo sentidos por meio da ressignificação cultural.

A concepção teórica da dança como cultura

A live intitulada “Danças Tradicionais Africanas e sua repercussão em Semba” aconteceu no dia 12 de agosto de 2023, com Pedro Vieira Dias Tomás, o Mestre Petchu. De origem de Luanda, Angola, Mestre Petchu desenvolve, há 43 anos, seus estudos sobre danças tradicionais africanas. Residente atualmente em Lisboa, Portugal, Mestre Petchu percorre vários países do mundo para tratar da cultura africana, seja a partir da dança, seja a partir da música, e ao mesmo tempo mostrar a importância da memória e do passado como transformação do sentido no tempo presente. A proposta da live está em consonância com a proposta teórica dos Estudos Culturais. O roteiro e a contextualização histórica tiveram como objetivo mostrar que o Semba se configura como construção social de homens e mulheres na realidade de Angola. E ao mesmo tempo destacar a importância política do Semba enquanto cultura no processo de luta pela independência do país, explicar os sentidos do Semba enquanto dança e música e quais os desafios e dilemas em manter os valores da cultura africana na repercussão do Semba pelo mundo.

Sobre o conceito de identidade, Katryn Woodward cita o jamaicano Stuart Hall. Ela cita que “Hall toma como ponto de partida a questão de quem e o que nós representamos quando falamos. Ele argumenta que o sujeito fala, sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica” (Silva, 2014, p. 28). É iminente aqui compreender o lugar de fala do qual parte o Mestre Petchu. A posição histórica de quem viveu a experiência da cultura como cotidiano em Angola e se sentiu preocupado com a desistoricização com que as danças foram adquirindo uma dimensão global. E assim retornamos ao texto para analisar as duas formas diferentes de se pensar a identidade cultural a partir de Stuart Hall.

A primeira reflete a perspectiva já discutida neste capítulo, na qual uma determinada comunidade busca recuperar a “verdade” sobre seu passado na “unicidade” de uma história e de uma cultura partilhada que poderiam, então, ser representadas, por exemplo, em uma forma cultural como o filme, para reforçar e reafirmar a identidade – no caso da indústria da herança, a “inglesidade”; no exemplo de Hall, a “caribenhidade”. A segunda concepção de identidade cultural é aquela que a vê como “uma questão tanto de tornar-se quanto de “ser”. Isso não

significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-las, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação. Esse passado é parte de uma “comunidade imaginada”, uma comunidade de sujeitos que se apresentam como sendo “nós”. (Silva, 2014, p. 28)

Como entender essa proposta do Mestre Petchu em viajar para países do mundo com o objetivo de levar a narrativa da experiência vivida no cotidiano da realidade de Angola? Em vez do filme descrito na citação, estamos, é claro, abordando aqui a música, a dança e mais do que isso a importância de compreender o Semba enquanto construção social da realidade de homens e mulheres. Eis aqui a proposta de recuperar a verdade sobre o seu passado. E por que não, estamos diante do conceito de memória enquanto identidade, como nos conceitua Pollak (1992) ao articular a questão da memória a partir do conceito de identidade:

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (Pollak, 1992, p. 5)

É esse sentimento de continuidade que estabelece a produção de sentido de Mestre Petchu. Pois o relato de sua experiência vivida no contexto político e social de Angola demarca também a identidade enquanto sujeito histórico. Mas no caso do Brasil, a discussão se faz ainda de forma mais efetiva sobre a escravização de homens e mulheres negros, que tiveram de lutar para a conquista da liberdade. O que nos implica em analisar a dialética da história de Angola e ao mesmo tempo a dialética da colonização brasileira. É neste embate que é possível reconhecer os limites e principalmente a necessidade que se faz premente de que o processo de ressignificação cultural apreenda os valores do sujeito afro-brasileiro. E assim retornamos a segunda concepção de identidade de Hall, na qual a temporalidade do presente se constitui como palco em que o movimento da identidade e da memória se efetiva. É esse tornar-se, ser que redefine um outro olhar do presente e do passado.

O ponto importante considerado por Pollak (1992) e que nos remete a discussão sobre a live do Mestre Petchu é a afirmativa de que a memória é um fenômeno social construído. E principalmente que está em disputa de poder nas relações sociais. Ao considerar como memória construída, compreendemos o movimento de Mestre Petchu em apresentar a dialética cultural do Semba e da Kizomba para outras realidades. Primeiro está em combater a representação criada por outras realidades sobre a África. Segundo, evitar que o processo de apropriação da dança, como cultura Angolana, se fragmente ao tal ponto de que o reducionismo lhe atribua somente um

sentido estético da dança, sem que se reconheça a luta de homens e mulheres mergulhados em determinado cotidiano. A viagem é uma forma de propor ao outro que a identidade do Semba, da Kizomba tem o dever de ser explicitado pelas danças tradicionais africanas. Em sua tese de doutorado, Mateus Berger Kuschick (2016) apresenta algumas articulações que permitem compreender o papel político e identitário do Semba:

O semba, nesse processo de elevação a símbolo cultural da nação angolana emergente, aglutinou elementos estéticos de diversas expressões artísticas de Angola e de outros países com os quais interagiu com mais proximidade para constituir-se enquanto “fiel”, “genuíno” retrato sonoro do povo angolano. Nas canções de grande sucesso da música angolana há predominância de um discurso de valorização do país, de sua cultura, seu povo, suas riquezas naturais, como uma espécie de Semba exaltação afinada com o projeto de afirmação de uma identidade singular e homogênea da população do país inteiro. (Kuschick, 2016, pp. 19-20)

Esse primeiro conhecimento sobre a constituição crítica da música Semba já estabelece um enfrentamento dialético. Pois se a música do Semba, em seu conteúdo, afirma esse discurso de valorização do país, da cultura sobrevém uma questão de coerência teórica pedagógica: como é possível se utilizar de suas músicas para o ensino da dança sem que se coloque, ao outro como aluno e aluna, os dilemas apresentados pela realidade de Angola? E em que medida o esvaziamento dessa luta no processo de ensino e aprendizagem demarca uma violência cultural hierárquica, direcionado a concepção de conhecimento, pela instrumentalidade da dança de salão? Ao considerar essa hipótese, em tocar a música alheia ao seu sentido histórico, os dilemas retomam dois sentidos problemáticos: o primeiro é a desconstrução mesmo da cultura em sua atuação política para ser apresentada como produto de mercado; e a segunda é a reafirmação da violência do racismo sofrido pelos negros no Brasil. O aprofundamento deste debate contribuiu para que se definisse a linha de perguntas que seriam construídas na live. Há que entender que o Semba se configurou como conflito dentro do espaço de Angola na luta pela independência em 1975. E depois se estendeu na lua interna da guerra civil:

O filósofo Kwame Appiah afirma que “se há uma lição no formato amplo dessa circulação de culturas, certamente ela é que todos já estamos contaminados uns pelos outros, que já não existe uma cultura africana pura, plenamente autóctone, à espera de resgate por nossos artistas (assim como não existe, é claro, cultura norte-americana [ou brasileira] sem raízes africanas)” (1992, p. 216). Podemos inferir que o semba seminal do Ngola Ritmos e dos grupos contemporâneos a ele

compilou a partir da segunda metade da década de 1940 elementos das danças e ritmos do carnaval angolano dos grupos folclóricos e com isso estabeleceu o que viria a ser a música representativa desse país que 40 conquistaria a independência em 1975. A gama ampla e diversificada de culturas e línguas no território angolano foi aproximada pelos sembistas em seu projeto nacional. Mas antes de aproximar a população através de uma linguagem musical própria e compartilhada, era preciso afirmar seu lugar, enfrentando (com sabedoria) uma já naturalizada depreciação e restrição a expressões em kimbundu ou outros idiomas por parte do colono português. Quem iniciou esse trabalho de afirmação foram os integrantes do NGOLA RITMOS. (Kuschick, 2016, pp. 19-20)

É importante considerar que a produção da live com o Mestre Petchu se orientou por quatro pontos norteadores, já que se situa em uma produção com caráter pedagógico, cujo material pode ser utilizado por professores de Escola da Rede Pública para conteúdos étnico-racial. O primeiro é compreender o Semba como construção da realidade social do cotidiano de homens e mulheres de Angola. E ao mesmo tempo retomar a historicidade do Semba neste mergulho. O segundo conjunto de perguntas esteve centrado em entender a importância política do Semba enquanto cultura no processo de luta pela Independência de Angola, em 1975. Como terceiro elemento, o debate veio sobre os sentidos do Semba enquanto dança e música. E por último bloco estão os desafios dilemas em manter os valores da cultura africana na repercussão do Semba pelo mundo.

O primeiro ponto importante da Live é o esclarecimento do próprio sentido e significado do termo Semba. Aqui a importância está em compreender, por meio do saber do Mestre Petchu, o movimento da cultura em Angola para conseguirmos identificar de onde floresce o termo Semba:

Semba. O que significa Semba? Semba significa umbigada. Que vem da palavra Massemba. Umbigada, para quem não sabe, significa o encontro do umbigo. Que é o toque. Aquela coisa de mulheres e homens encontrando-se na roda, dando o massemba. Isso foi escrito pelo Tony [...] em 1800, para isso, não me engano. Porque naquela altura em que se dançava Massemba. Na verdade, para podermos entender o Semba, temos falado Massemba. Para falarmos do Semba, temos falado Kaduque. Ou seja, nós temos aqui uma linhagem de danças que uma foi dando nome à outra e foi dando perfil e forma de expressão à outra. Ou seja, Kaduque é a dança que faz a viagem com os escravos. Não é? E a gente sabe que a escravatura foi forçada. Então os escravos levam essas formas de cultura que faz com que eles revivessem. E o Kaduque faz o encontro da umbigada que dá o samba. Que vem das palavras Kusamba, que significa reza. (Borges, 2023, 00:13:09 – 00:14:37, parte 01)

É sintomático que Mestre Petchu inicia sua análise a partir de elementos fundantes que nos exigem realizar articulação teórica e histórica para compreender o Semba. O primeiro ponto está sobre o próprio sentido do que é Semba. O significado nos traz a concepção em que está produzido o sentido do cotidiano de Angola. Umbigada, o encontro do umbigo, o toque. Momento em que homens e mulheres estabelecem relação não só como um momento de lazer em que configura a dança, mas como movimento da vida, do significado da comunidade. Quando se trata de Umbigada, é inevitável também que se estabeleça relação direta com o batuque de Umbigada identificado no interior paulista do qual o autor teve contato. O que nos remete então que o atravessamento dos negros da África para o Brasil manteve seu sentido de existência e, que, na defesa contra a violência ao outro, se configurou como resistência. Em seu artigo, ao explorar a existência e resistência cultural do Batuque de Umbigada no interior de São Paulo, a pesquisadora Claudete de Sousa Nogueira (2019) nos mergulha nesta temporalidade do sentido da Umbigada.

O batuque de umbigada se insere nesse universo cultural trazido pelos africanos e que, aos poucos, foi se resignificando a medida em que se espalhou nos diferentes espaços, transformando-se em uma cultura heterogênea com seus instrumentos como o Tambu, uma espécie de tambor feito, como dito, de tronco oco de árvore; Quinzengue, um tambor mais agudo que faz a marcação rítmica do Tambu e nele se apoia; as Matracas, que são os paus que batem no Tambu do lado oposto do couro; Guaiás ou Chocalhos de metal em forma de cones ligados, atravessou o tempo, passando de geração para geração. Na característica da dança, homens e mulheres formam duas fileiras que se defrontam e quase encontram no centro do salão, fazendo passos variados e terminam com a umbigada. Atualmente as cidades de Tietê, Capivari e Piracicaba, no interior de São Paulo, continuam sendo espaços dessas manifestações. O Treze de Maio em Piracicaba, o Sábado de Aleluia em Capivari e a Festa de São Benedito em Tietê são algumas das ocasiões em que passado e presente se confundem na dança de umbigada, nos reaquecimentos dos tambores ao calor da fogueira, nos longos versos improvisados em que homens e mulheres, jovens e velhos (re)vivem um ritual que o tempo não conseguiu apagar. (Sousa Nogueira, 2019, p. 78)

É com este teor da resignificação cultural do movimento que descrevemos o segundo ponto apresentado por Mestre Petchu: a ligação com a historicidade e principalmente do movimento da cultura neste processo de resignificação. O Semba surge de outras linhagens ritmos do passado, assim como seu processo de identidade contribui para novos sentidos da cultura. Primeiro a Massemba e que vem com o surgimento do Semba, assim como nos ajuda a entender o kaduque:

A Masmemba surge na altura em que, sabe que nós fomos colonizados pelos portugueses, surge na altura em que há um aspecto social fazer com que os indígenas, como eles chamavam, terem oportunidade de ir dançar dentro de uma sala fechada. Ou seja, a dança nossa era considerada a dança do Musseque, que é o Musseque, que é a favela, por exemplo. Como houve essas intenções da dança fazer a transposição para a cidade, ela entra como masmemba. Masmemba não leva o componente do kaduque. O kaduque era chamado de dança de indígena. O masmemba já traz uma transformação. Ou seja, as pessoas já dançam calçadas, dançam de paletó, de chapéu, mas as mulheres foram se mantendo dançando com a roupa tradicional. Da masmemba nasce o semba. O semba nasce nos anos 40 como música, mas ela já tem um componente de dança do passado. (Borges, 2023, 00:15:25 – 00:16:40, parte 01)

O novo teor apresentado nos permite analisar o movimento da cultura em seu confronto e dialética no cotidiano político de Angola. Pois não se pode simplesmente falar do Semba, ainda mais em uma proposta de análise cultural, sem que a historicidade se estabeleça como problema e não como contexto. Pois o fato importante aqui é que estamos considerando o processo de colonização portuguesa em Angola, da qual só teve sua independência em 1975. E surge aqui o local para onde a violência física se estabeleceu do colonizador para os negros expulsando para a periferia, ou as favelas denominadas Musseque. Diante deste quadro nos abre a possibilidade de visualizar o dilema no qual o Mestre Petchu explorou como transposição da dança do Musseque para a cidade. Se, da Masmemba já tem em sua origem a transformação, o Semba surge então como outro plano que o remete à música e ao campo político.

E assim chegamos ao terceiro ponto em que o conflito se estabelece em seu plano social e político: a questão da escravatura. A frase “a escravatura foi forçada” desvela a violência na qual se defronta a dialética da colonização. Se por um lado é possível identificar a transposição de movimentos da cultura do musseque para a cidade, por outro a geografia política indica, a partir da raiz do semba, de onde se faz a resistência social na luta do cotidiano. Mas essa luta de resistência ultrapassa a questão geográfica de Angola para ser ressignificada de outras formas para onde esses sujeitos, homens e mulheres, são conduzidos. E entre esses espaços está o Brasil, na qual, para além do Batuque de Umbigada já citado, temos a concepção em seus seios como o Samba.

A imposição cultural do colonizador português se estabeleceu em suas variantes, como narra Mestre Petchu. E ele é incisivo em sua afirmativa que não se trata de amenizar o que houve em Angola como encontro de cultura. Na verdade, o que se estabelece é uma imposição cultural cujos atravessamentos podem ser sentidos inclusive na desconstrução de expressões culturais que tiveram de ser adaptadas para

serem aceitas. Pois, como alerta o mestre, há o problema dos negros da África que foram retirados de sua geografia e levados, de forma forçada, para o Brasil e Argentina, por exemplo. Mas é preciso indagar também sobre o problema de quem ficou em Angola, em sua luta social na construção de identidade. A aceitação da Massemba para entrar no salão, com o uso de vestimentas instaurando uma violência hierárquica. A imposição de violência levando a grupos inteiros a se deslocarem para as favelas. Mas é desta contradição de luta, que Mestre Petchu nos revela, que a violência não tem este poder de esvaziar o outro de sentido ao impor determinadas regras de silenciamento:

Então, Musseque, que em quimbundo significa areia. Os indígenas, como os portugueses assim apelidavam, é que viviam. Porque a imigração fez com que muitas das pessoas foram descendo até Luanda e criaram, no século, os bairros de lata, que era até chamado... Havia uma música e tudo que falava do bairro de lata, da mulata que construiu o bairro de lata. Era o bairro de lata. Era das pessoas que não tinham poder econômico. Então criaram, em periferias, estes bairros. Até hoje criam. Até aqui em Portugal, onde eu estou nesse momento, tem bairro de lata. Claro que o Estado está acabando com isso. Mas existe isso. Musseque significa areia, que é a areia do Musseque, o bairro. Então, essas pessoas que aí viviam, e é aí, nesses locais, onde saem os maiores passistas e os maiores tocadores, porque não saem da cidade. Ela é transportada do Musseque para a cidade. Esta forma de estar. Porque o carnaval nasce no Musseque, não nasce na cidade. Ela sai do Musseque para a cidade. Os maiores futebolistas, os próprios políticos, os maiores músicos, os maiores grupos musicais, os maiores bailarinos nasceram no Musseque. Porque era o sítio em que os negros viviam. Porque as grandes casas na cidade, chamada cidade naquela altura, eram todas de construção Portuguesa e eles é que habitavam lá. Um ou outro negro habitava. Mas a maior parte era no Musseque. A maior parte. E é aí onde sai essa construção musical. É aí onde sai essa construção de dança para a cidade. Ela é transportada para a cidade. (Borges, 2023, 00:33:01- 00:35:01, parte 01)

A imposição econômica e política do processo de colonização fez com que muitos se deslocassem da cidade para a periferia, para os bairros de lata, onde mergulhavam pessoas que tinham baixo poder econômico. E é nos musseques, nessas favelas, em que a maioria dos negros viviam, em que a cultura, como sentido de política no cotidiano, vai se construindo como valor existencial, e em segundo momento como resistência. O carnaval nasce do Musseque. Assim como a construção musical e da dança. E é desta forma como materialidade da produção de sentido de viver o cotidiano, que o saber vai se constituindo em versos, pensamentos e músicas, em que o sujeito se efetiva como agente de seu processo de transformação. Longe de

pisarem a areia, em que seus valores se desfazem, é dos negros da periferia que a violência é enfrentada com aquilo que lhe é mais forte enquanto consciência social: a identidade. Por meio da materialidade desse conceito podemos desvelar a importância do Ngola Ritmos nessa luta, por meio do Semba como música, no processo de independência de Angola. Outro fator importante é saber que a narrativa de vida de Mestre Petchu e da história de Angola se intersecciona com a história de sua família. Já que o criador do Semba, do Ngola Ritmo, Liceu Vieira Dias, era seu tio-avô:

O Ngola Ritmos acaba por fazer uma ponte neste que nós estamos a falar agora, sobre a independência. O Ngola Ritmos aparece a cantar em metáforas. Ela começa a cantar em metáforas nessa altura. E por isso é que há elementos que foram para a cadeia. Por isso é que há elementos que foram para a cadeia. Foi uma força do povo. Foi uma força do povo. O Ngola Ritmos foi uma força do povo. Porque depois, em 1961, o início da luta era uma armada. Porque sabem que havia as rádios clandestinas. E essas rádios clandestinas passavam. Imaginem o Ngola Ritmos cantando uma música. Imaginem o zaje que o Ngola Ritmos está cantando. E ela traz uma metáfora. A chuva entrou na minha casa e matou um pato meu. Ela está cantando uma metáfora. O colono que entrou matou um pato, matou um filho. O Ngola Ritmos teve essa componente. Os músicos tiveram essa componente. Existiram os chamados músicos políticos. Os músicos políticos de intervenção política. Que também apareceram para dar o foco. E muitos foram, como direi, muitos foram inclusive perseguidos pela PIDE na altura. Muitos foram perseguidos pela PIDE. Que era a polícia portuguesa. A PIDE. As pessoas que... Os carrascos. Esses mesmos elementos do N'gola Ritmos também passaram por esse processo. (Borges, 2023, 00:36:20 – 00:38:24, parte 2)

A importância de bandas como o Ngola Ritmos demarca esse processo de luta pela independência de Angola por meio da cultura. Se havia a polícia portuguesa como perseguição e violência era preciso utilizar-se de estratégias para conseguir expressar ao sofrimento, denunciar a imposição brutal sobre o cotidiano por meio de cada potencialidade. E assim efetiva as rádios clandestinas como única possibilidade de que essas manifestações pudessem então chegar até outros moradores. De certa forma, a rádio clandestina se efetiva como comunicação contra hegemônica em que os sentidos da existência e valores da cultura angolana são postos como debate. Trata-se da força do povo, que em seguida seguiu também a luta armada. Assim como os músicos de intervenção política, que enfrentaram processos. Pela descrição da metáfora utilizada nas músicas, é possível dimensionar a brutalidade da violência que se estabeleceu na realidade angolana e os dilemas da luta pela independência. Mas esses dilemas não se instauraram somente na expulsão do colonizador. Em um

momento de angústia na Live, Mestre Petchu prossegue com a narrativa da luta entre irmãos pós-independência de Angola, que se arrastou na guerra civil.

Da luta contra a PIDE e passando pelo atravessamento da guerra civil, a produção de sentido do cotidiano por meio de Pedro Vieira tomou nova dimensão significativa quando decidiu viajar, a partir do grupo que montou em Angola, o Kilandukilu. Mas em vez da viagem externa, era preciso realizar uma viagem para o seu próprio interior identitário e iniciar aquilo que o diferenciaria na construção do saber: sistematizar o conhecimento.

Nós criamos o Kilandukilu. Grupo tradicional. Acontece que eu depois desperto o interesse. O interesse nasce para poder conhecer melhor o que eu estava a fazer. Enquanto somos mais novos, nós vamos, ok, fazer por impulso. Um está à frente, ensina um passo, outro passa. Mas quando eu começo realmente a querer compreender aquilo que eu estava a fazer, eu vou à procura. Tenho um encontro com um senhor que foi um dos nossos maiores antropólogos, o doutor Henrique Abrantes, que era um diretor do Museu da Antropologia. Ele me incentivou a escrita e a leitura. Ele disse, escreve uma ideia e vai. Vem comigo que eu vou te mostrar um sítio onde tu podes começar a olhar aquilo que é a tua cultura. Então fui para o Centro de Documentação Histórica e eu a partir daí comecei a investigar. (Borges, 2023, 00:46:03 – 00:46:56, parte 1)

Em que momento a experiência vivida no cotidiano é convocada pela identidade para que a prática seja transformada em saber científico? O problema articulado aqui precisa ser compreendido pela nova dimensão de luta em que o Mestre Petchu se lança a partir da relação entre identidade e diferença. Depois de anos de experiência de vida, em Portugal, ele é pela primeira vez apresentado em um evento com outra denominação de conhecimento. O termo mestre teve um teor aparentemente acidental, mas em si carrega um ponto paradoxal. Pois é no espaço e tempo do outro que Pedro Vieira deixa de ser o membro do grupo Kilandukilu para se efetivar como Mestre. Esse termo carrega uma força intensa em seu processo de construção de identidade. E a tradução deste reconhecimento para si mesmo se efetivou durante o diálogo com uma aluna.

Ela apresenta-me, olha, senhoras e senhores, vocês com dança tradicional africana, mestre Petchu. Pronto, e assim que ficou. E toda a gente começou a dançar, a chamar-me mestre Petchu. Mas eu depois fui compreender, tentei compreender o porquê. Tinha uma aluna minha, que era uma professora de língua portuguesa. E eu ainda conversei com ela. Conversei com ela e disse não, tu estás a transformar a dança angolana em ciência. Complicou mais a cabeça. Mas já me chamou para dizer onde é que não. Eu, na altura, deveria ter que... Essa Kizomba

está como escola, Kizomba e Semba, 24 anos, mais ou menos, que eu ensino. A primeira aula, deve ser. Agora imagina, eu tenho 55, eu tinha metade. Tinha mais de 20 e tais, né? E assim, pá, eu vim... Eu também já era inteligente, mas... Então, fui procurar para poder compreender. Não, fica calmo. Você, este nome aqui e aquilo que tu estás a escrever nesse momento são pessoas estudiosas que fazem isso. (Borges, 2023, 00:48:06 – 00:49:20, parte 1)

Mestre Petchu. É da diferença do outro, da interpretação existencial de uma aluna, que Pedro Vieira passa a ser conhecido e chamado agora de Mestre Petchu. Mas o termo mestre parece estar somente associado para quem faz academia formal, como universidade, nas pós-graduações com os cursos de mestrado e doutorado. Talvez seja essa inquietação que conduziu Pedro Vieira para a necessitasse de uma ratificação social, para que enfim assumisse essa denominação de quem exerce o conhecimento científico. E a parte mais importante deste processo está contida na frase explicativa dita a ele, que estava a transformar a dança angolana em ciência. O conhecimento das danças tradicionais africanas que já possuía no cotidiano de Angola agora era levado como aula para outro público. Por um lado, não é possível esquivar do debate que hierarquiza o conhecimento científico como válido e rejeita o conhecimento cotidiano enquanto saber, quanto mais em conhecimento com qualitativo de ciência. É dentro deste dilema epistemológico que se lança o paradoxo de Pedro Vieira ao se assumir como Mestre Petchu. De certa forma, esse reconhecimento identitário o mergulha em um estado de profundidade histórica subjetiva e ao mesmo tempo em um novo campo de luta.

E acabei por aceitar. Não é um nome de vaidade, mas como se diz, é um parecido de luta, de trabalho. Não é? Porque quem põe... Quem constrói uma panela para cozinhar que todo mundo usa, esse tem que ter algum nome. Porque a Kizomba sai como escola e ela depois, como escola, é transformada... Viaja o mundo todo. Mas a pessoa ainda está aqui. Este nome, acredito que é um nome merecido. Não me envaidece. Não me envaidece. Não faço isso. Mas acredito que... Porque eu depois fui criando várias coisas. Eu criei vários elementos que o mundo hoje usa. Criei os cursos de... os cursos profissionais para professores. Criei as primeiras viagens para Angola turísticas. Eu fui a pessoa que nunca larguei o meu colar e meus panos nas festas. As pessoas depois foram seguindo. Criei as festas de gastronomia e música e dança, dentro do seio deste movimento que não havia. Só havia na população negra. Então, acredito que é um nome merecido. É chamado como dizem, o pai das bases da dança Kizomba e Semba. (Borges, 2023, 00:50:27 – 00:51:56, parte 1)

Essa dimensão de luta é fundamental para compreender a dialética da resignificação cultural do Semba no cotidiano de Uberlândia, a partir do projeto Memória Saemba. Pois foi a partir deste texto teve o primeiro contato com a dimensão de historicidade e do ritmo. E nesta dialogicidade cultural, a criação de cursos para professores deixou de ser a particularidade do Mestre Petchu para serem encampada agora pela autora. Trata-se de ter como objetivo a responsabilidade social de cultivar as danças de Kizomba e Semba para chegar aos outros públicos com valor de conhecimento científico. E no caso dos autores, redimensionar o valor do Semba e da Kizomba por meio da práxis histórica do cotidiano de Uberlândia. E foi em um dos episódios relatados na live que Mestre Petchu explicita o seu posicionamento sobre o saber que parte da oralidade, e reforça a defesa de que aprender Kizomba e Semba não pode ser levado à violência do seu reducionismo.

Houve uma vez que uma aluna minha, amiga, que pediu o meu material que era para apresentar numa universidade, em Espanha. Eu disse, não, se vocês querem ouvir, vão ouvir na primeira pessoa que sou eu. Mas eles estão a implicar, porque não é acadêmico, mas querem o meu material. O meu material, 90% ou 50%, é recolhido oralmente, porque são pessoas que viveram. E eu vivi também. Então, onde é que estão vocês acadêmicos que vão acreditar? Porque vão me pedir documento. Vão me pedir documento do século não sei o que, mas eu vivi. E o meu pai viveu. Meu pai, na altura tinha 80 anos. Meu pai viveu. (Borges, 2023, 00:54:32 – 00:55:19, parte 1)

O saber oral, tomado como conhecimento científico, precisa enfrentar outras violências hierárquicas. Os acadêmicos querem o material criado pelo Mestre Petchu, mas não querem ouvi-lo, de forma oficial, porque não tem o suposto status de acadêmico. Mas que documento pode superar o testemunho da experiência vivida de pessoas que lutaram na construção de identidade na dialética do cotidiano de Angola? Pois é exatamente isso que o Mestre Petchu explicita como enfrentamento epistemológico. O material do qual tem recolhido, e que é a base do seu livro, tem por sustentação a oralidade enquanto saber. Vão pedir algum documento para comprovar os testemunhos? Não estaria aqui o paradoxo do embate entre a oralidade e a escrita, pois se duvida de quem presta testemunho, mas não se questiona de quem é a autoria da escrita, por uma suposta verdade que se substancia na objetividade?

É a partir dessa discussão que esses autores tiveram contato com o Mestre Petchu a partir dos cursos de formação para professores, entremeados em diálogo com pessoas de diversas partes do mundo em local presencial ou de forma remota, quando houve o período da pandemia. E é desta forma que a luta encampada pelo Mestre Petchu se repercutiu como filosofia pedagógica na proposta de ensino e

aprendizagem em Uberlândia. Pois se por um lado, a Kizomba passa a ganhar mais espaço do que o Semba no seu processo de globalização é porque vem acompanhada de um discurso ideológico que efetiva novo embate conceitual. Isto para que pudesse ser aceito ou mesmo da nova apreensão agora da cultura para se viabilizar como dança de salão. O primeiro ponto está no debate sobre o conceito de tradição, ao apropriar fragmento da Kizomba e do Semba como algo estático para ser transposto agora como mercadoria de venda. E aqui temos de considerar as duas etapas de confronto. A primeira, referente à tradição, implica em uma rejeição da dança como algo voltado ao passado, sem que houvesse qualquer valor que pudesse compreender o tempo presente. E nesse ponto há uma reação direta do Mestre Petchu.

Mas vamos pegar o significado no seu sentido popular. Kizomba, Semba, são danças populares urbanas, folclóricas. Porque o folclore vem do povo. Já estamos a falar em termos linguísticos que já vieram de outras bandas. Porque as classificações que vêm do passado foram mesmo para fazer definir o folclore que é do povo. O povo que dança, o povo que canta. Então, o povo é criativo. Como é um povo que cria, a Kizomba não é tradicional. Porque a tradição não nasce na origem do povo, na forma como o povo se manifesta nas tribos. São duas coisas diferentes. Quando eu me pinto e faço as minhas danças tradicionais, eu faço uma recolha do passado, dos ancestrais, para fazer uma apresentação. Aí chamo ela tradicional. É uma dança que é trazida recordando a ancestralidade. Aqui é uma preservação da dança tribal. Porque eu não chamo tribal no palco. Porque não é tribal. Ela é tradicional. Porque ela é uma preservação do passado, do presente. É uma amostra cultural do povo. Como é que aquele povo da tribo dançava? Como é que dança? Então, nós somos tradicionais na sua expressão, como tal. Então, não pode existir dança Kizomba nem Semba tradicional. Não pode. (Borges, 2023, 00:04:13 – 00:05:59, parte 2)

A recusa em tratar a Kizomba e o Semba como tradição, como algo do passado, estático e, portanto, sem valor, é assim questionado em seu núcleo. Mas ao mesmo tempo em que a luta está no campo do valor da tradição, por outro lado está o enfrentamento daqueles que se apropriam do Semba e da Kizomba meramente como produto comercial.

Então, o que o ser humano traz? Traz a modernização que é comercializada. O Semba e a Kizomba, elas começaram a ser comercializadas e passaram a serem transformadas. Por isso a gente diz que nada é estático. É o movimento. O movimento que nós vamos ter no nosso dia a dia nós vamos transformar. E vamos transformar o olho de quem consome. E quando transformamos o olho de quem consome, nós estamos automaticamente achando que aquela que é tradição é

que é museu. Não. Essa que está sendo feita é que não tem objetivo. Mas ela vai acabar por ser comercializada. Então, aquela que é real, que é a realidade, aquela que mostra realmente aquilo que dignifica, aquilo que mostra que é um povo. Porque quando falamos de Kizomba e Semba, não falamos de dança e música só. Envolve muito mais do que isso. Ela envolve uma cultura completa. E essa cultura completa passa por aquilo que eu disse antes. A cultura completa passa pelas celebrações do nascimento à morte. E ao longo desse tempo, nós temos várias celebrações a acontecer na nossa vida. Então o batuque, a dança, a música, é usado aí. Há uma substituição dos ritmos que vão para a percussão. Mas o ritmo do corpo não mudou. Ela não mudou. (Borges, 2023, 00:19:25 – 00:21:04, parte 2)

Considerações Finais

A cultura da Kizomba e do Semba não pode ser reducionista à música ou somente à dança, muito menos a dinâmica mecânica de passos. É por esse motivo que Mestre Petchu criou a geometria passos da Kizomba e do Semba, para que as pessoas pudessem entender os ritmos a partir de suas relações diretas com a experiência vivida do cotidiano de Angola. É na elaboração dessa geometria dos passos que os autores tiveram a possibilidade de comungar o conhecimento cultural do Mestre Petchu. E, assim, os dilemas da dialética do cotidiano, de Angola, se transpôs como desafio para analisar a dialética do cotidiano de Uberlândia, em um contexto de luta pela identidade e representação no Brasil. Pela concepção dos autores se faz premente compreender que a Unidança, como espaço cultural, passa a ser a primeira escola a trabalhar o ensino e a aprendizagem da cultura do Semba, em 30 anos de dança de salão em Uberlândia. Esse teor demarca o posicionamento metodológico e epistemológico de que a historicidade do ritmo é fundante como cultura.

Esse fator demarca a importância de vincular documentos, como parte da live aqui analisada, para serem disponibilizadas aos professores da rede pública para trabalhar com conteúdo étnico racial. Não se trata de pegar documentos de forma aleatória. Mas sim de ter contato com testemunho que se sustenta, como o Mestre Petchu, no valor do conhecimento da oralidade. E aqui, no Brasil, há também os enfrentamentos contra o racismo, o reducionismo de valores vindos da África e o processo de comercialização e banalização da kizomba e Semba, tratados como mais um ritmo de dança de salão. Seja pela denúncia da simplicidade, do não vendável, seja por considerar erótica demais. Tanto em um caso quanto em outro, esses fatores tornam iminente o enfrentamento cultural.

Com este quadro, retomamos a problemática lançada no início deste artigo: de que forma é possível tratar o ensino do Semba, a partir da cultura, para homens e mulheres distante da produção de sentido do cotidiano de Angola, sem que se recaia

no simulacro ou na instrumentalidade? A experiência vivida pelos autores na troca de conhecimentos e diálogos estabelecidos em cursos levou a elaboração e realização do Projeto Memória Saemba. E a participação do Mestre Petchu com a livre sobre danças tradicionais africanas, somado a palestras realizadas em escolas públicas, pelos autores, com apresentação de coreografias, indicam um caminho em que se atenta para fortalecer o posicionamento crítico histórico daqueles que serão multiplicadores em salas de aula. Para a dança de salão, é preciso mais do que desenvolver todo esse plano de historicidade. Trata-se de instigar, na práxis da aprendizagem da dança, que cada aluno ou aluna primeiro se reconheça como esse multiplicador. Assim como aconteceu quando Pedro Vieira se reconheceu como Mestre Petchu, é preciso que os alunos em aulas de Uberlândia também sintam o estranhamento e em seguida o reconhecimento de que os valores dos quais estão dialogando em aula, os define no processo de luta construção de identidade cultural afro-brasileiro. Não o simulacro, ou como tradição exposta pelo Mestre Petchu. Mas como movimento de cultura na qual o passado e o presente vão produzindo novos sentidos, sem que se perca o seu lugar epistemológico de conhecimento.

Referências

- Bhabha, H.K. (2013). *O Local da Cultura*. Editora UFMG.
- Borges, M. (Coord.). (2023, agosto 12). *Danças Tradicionais Africanas e sua repercussão em Semba* (Vídeo – Live com Pedro Vieira Tavares - Mestre Petchu). <https://memoriasaemba.com.br/videos-lives>
- Bosi, A. *Dialética da Colonização*. Companhia das Letras, 1992.
- Bosi, E. (1994). *Memória e Sociedade: lembrança dos velhos*. (3ª ed.). Companhia das Letras.
- Brasileiro, Jeremias. (2012) *O ressoar dos tambores do Congado: entre a tradição e a contemporaneidade: cotidiano, memórias, disputas (1955-2011)*. [Dissertação de Mestrado em História]. Universidade Federal de Uberlândia/Brasil.
- Certeau, M. (1995). *A Cultura no Plural*. Papyrus.
- Cevasco, M.E. (2008). *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. (2ª ed). Boitempo editorial.
- Cevasco, M. E. (2001). *Para ler Raymond Williams*. Paz e Terra.
- Escosteguy, A. C. (2001). *Cartografia dos Estudos Culturais: uma versão latino-americana*. Ed. Autentica.
- Halbwachs, M. (1990). *A Memória Coletiva*. Vértice, Editora Revista dos Tribunais.
- Hall, S. (2003). *Da Diáspora: Identidade e Mediações Culturais*. Editora UFMG.
- Kuschick, M. B. (2016). *KOTAS, MAMÁS, MAIS VELHOS, PAIS GRANDES DO SEMBA: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico Negro*. [Tese de Doutorado em Música]. Universidade Estadual de Campinas/Brasil.

- Kuschick, M. B. (2015). O Semba angolano pré-independência (1961-1975): relações entre música e política. Anais VII Enabet. Florianópolis, Campus da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.
- Moorman, M. (2008). *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Ohio University Press.
- Pollak, M. (1992). Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, 5(10), 200-215.
- Pollak, M. (1989). Memória, Esquecimento e Silêncio. *Estudos Históricos*, 2 (3), 3-15.
- Portelli, A. (1997). Forma e Significado na História Oral. A pesquisa como experimento em igualdade. *Revista do Programa de estudos pós-graduados em História*, PUC-SP, (14).
- Portelli, A. (1997b). O que faz a História Oral diferente. *Revista do Programa de estudos de Pós-graduados em História*, PUC-SP, (14).
- RTP África. (2017, maio 29) Entrevista KSC. A Formação de Dança. Semba & Kizomba e Outros Ritmos de Africa. {Vídeo}. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=vsoONWLP8H8>
- Silva, T. T. (Org). (2014). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais* (15ª ed.). Vozes.
- Sousa Nogueira, C. (2019). O Batuque de Umbigada do interior de São Paulo: Tradição Oral, Memória e Ancestralidade. *Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN)*, 11(Ed. Especial), 73–86.
- Williams, Raymond. (2011). *Cultura e Materialismo*. Editora Unesp.
- Williams, Raymond. (1969). *Cultura e Sociedade*. Ed. Nacional.

Combates de Mouros e Cristãos ou Danças dos Mouros (Mouriscas) em Portugal¹¹¹

António LAGINHA¹¹²
alaginha@meo.pt

É curioso o facto de em Portugal as velhas (e cada vez mais raras) *Danças dos Mouros* também terem sido conhecidas por, ou apelidadas, combates de mouros. A sua origem perde-se no recuar dos tempos e na incerteza das gentes e dos lugares, mas na maioria dos eventos nos quais se inseriam – ainda que muito diversificados na forma e nos seus conteúdos –, surgiam invariavelmente como manifestações populares de contornos pagãos preñhes de entusiasmo e alegria que eram amplamente participadas pelas comunidades. Entre música e palavras haveria mais ou menos secções dançadas, que – tanto quanto se sabe – em geral, terminavam com um emocionante combate (simulado) entre mouros e cristãos. Tratava-se de uma prática com origens históricas, associada à Reconquista Cristã, e, certamente com grande peso sociológico (e até artístico) para as gentes que, pouco a pouco, viram a igreja católica se apropriar da sua organização e modelagem.

Na obra *Vocabulário Portuguez e latino, áulico, anatomico, architectonio, bellico, botânico, brasílico, comico, critico, clinico, dgmatico, diatectico, dendiologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero, autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos*, de Rafael Bluteau (1638-1734), impresso em Lisboa na oficina de Pascoal da Sylva, em 1716 encontram-se vários verbetes relacionados com as palavras:

Mourisco. Mouro. Vid. no seu lugar.

Mouro. Homem da Mourama. Homo maurus, ou Maurus (sem mais nada). O adjectivo Maurus, a um, he de Horácio e de Plínio. (Bluteau, 1716, paginação irregular)

¹¹¹ O presente trabalho resultou de uma pesquisa superior a cinco anos em várias regiões de Portugal e baseou-se em três artigos publicados separadamente: *Em terras de Santo André (Sobrado) reina o São João mas a festa é dos Bugios e Mourisqueiros* (29 de Junho de 2023), <https://www.revistadadanca.com/em-terras-de-santo-andre-sobrado-reina-o-sao-joao-mas-a-festa-e-dos-bugios-e-mourisqueiros/>; *Combates ou danças dos Mouros de Pechão, uma memória que é urgente preservar* (edição do Município de Olhão no âmbito do festival Arte Larga, Novembro de 2023); e *Dança dos Ferreiros nas Festas do Corpo de Deus em Penafiel* (31 de maio de 2024), <https://www.revistadadanca.com/danca-dos-ferreiros-nas-festas-do-corpo-de-deus-em-penafiel/>

¹¹² O autor escreve segundo as regras anteriores ao Acordo Ortográfico de 1990, o qual não foi ratificado por todos os países de língua portuguesa.

E ainda:

Dança Mourisca. Compõe-se de muitos moços vestidos à mourisca, com seus borqueis & varas a modo de lanças, tem seu Rey com alfange na mão, que dando o final, se começa a travar ao som do tambor huma espécie de batalha. Tem alguma semelhança com a dança, que os antigos chamavam Pyrricha. Dança Mourisca a que antigamente eram obrigados os Mouros forros, em ocasiões de festas. (Bluteau, 1716, paginação irregular)

Já a palavra mourisca caracteriza-se actualmente por ser um substantivo ou adjectivo feminino relativo a mouros, em geral, ou a danças de mouros ou de personagens vestidas à moda dos mouros, em particular. Consultado o dicionário Priberam (2008-2021) trata-se de um adjectivo feminino e nome feminino:

1. Diz-se de ou variedade de uva preta do Douro.
nome feminino
2. Espécie de camisa alva (veste sacerdotal).
3. Pantomina ao ar livre, em trajes apropriados (Açores).
4. Antiga dança dos mouros.

Sinónimo geral: MOIRISCA

Origem etimológica: feminino de *mourisco*. (Priberam, 2008-2021)

Assim sendo, entre os muitos significados atribuídos à palavra mourisca ela terá sido utilizada em Portugal – desde há séculos - para designar uma dança/pantomima executada por mouros desde os tempos em que, vindos do Norte de África, invadiram e habitaram o lado mais ocidental (e também o meridional) da Península Ibérica.

Assinale-se que os vocábulos “mouros”, “turcos”, “pagãos” ou “infiéis” designavam, indistintamente em linguagem corrente nas diversas manifestações teatrais populares, o que não era branco, cristão e autóctone.

Mais tarde e na ausência de verdadeiros muçulmanos - que terão abandonado definitivamente o reino ou, eventualmente, se convertido forçada ou voluntariamente ao cristianismo – para dar corpo a essas manifestações, continuou a designar-se por mouriscas todas as danças que integravam personagens vestidas com trajes que, na imaginação dos populares, apresentavam “características” mouras. Ora estes “sinais”, muito provavelmente pouco ou nada tinham a ver com os povos do Magrebe, mas sim, com uma certa ideia de exotismo. Algumas dessas danças eram executadas por homens que se vestiam com trajes festivos, penduravam sinetas nas pernas e pintavam o rosto de negro, uma vez que era crença popular que aquelas manifestações “coreográficas” tinham afinidades com a cultura do Norte de África.

A palavra mouro (em castelhano, moro) deriva de *mauri*, um vocábulo já utilizado pelos romanos para designar a população berbere da Mauritânia. Quer os invasores – da Península Ibérica em geral e da região a que se chamou Garb al-andalus, em particular, que correspondia *grosso modo* ao território controlado pelos muçulmanos na época pós-romana – fossem de origem árabe ou berbere eram comumente designados por mouros, uma vez que vinham, por via marítima, do Norte de África, onde a antiga Mauritânia estava localizada. De um modo genérico, a designação de mouro era aplicada a qualquer muçulmano, incluindo aos nativos que se foram convertendo ao Islão. A supracitada Reconquista Cristã, desde os tempos de Afonso Henriques (c. 1106, 1109 ou 1111 – 1185) o primeiro rei de Portugal cognominado “o Conquistador”, foi uma empresa hercúlea e uma missão em que se engajaram os sucessivos monarcas, desde o seu filho Sancho I (1154-1211), “o Povoador”, até Afonso III (1210-1279), “o Bolonhês”, seu bisneto e o quinto governante a sentar-se no trono lusitano:

Sancho I, não podendo seduzil-os, nem convencil-os, desistiu da empreza; e deixando Silves guarneçada, e occupado o oeste do Algarve, retirou para o norte. Afim de consolidar a conquista, tomou Beja. Mas, enquanto o velho Faro se conservava em poder do sarraceno, não devia o rei portuguez considerar seu o Al-faghar. Effectivamente durou pouco o primeiro dominio portuguez no extremo sul do reino. Quando o filho de Jussuf, Jacob, chegou a soccorrer Chelb, já a cidade estava perdida; e elle não soube ou não pôde retomal-a. Vingou-se irrompendo pelo reino; e, galgando o Tejo, assolou a Estremadura toda, pondo cerco a Thomar. Tampouco soube ou pôde vencer, e retirou-se; mas para voltar no anno seguinte. Então Silves caiu de novo em poder do sarraceno (1191) que, victorioso, tomou Beja, e na sua *gaswat* fulminante, veio ameaçar Lisboa, desde os muros de Almada, conquistada. Portugal recuava outra vez aos limites do Tejo; porém Silves, embora perdida, indicava o futuro inevitavel d’este longo e mortifero duello. O rei occupava-se em consolidar os seus Estados, povoando, e organisando a administração. Na impossibilidade de levar a cabo a conquista do Al-faghar, enfraquecido militarmente o reino pelas correrias, desilludido sobre a efficacia do auxilio dos Cruzados, abandonou com razão o systema das álgaras e surpresas, com que, sem conseguir manter-se um dominio estavel, se extenuavam as forças vivas da nação. O seu governo sabio preparou as decisivas emprezas posteriores.

A primeira d’essas foi a tomada de Alcacer em 1217. No tempo de Affonso II já os portuguezes se tinham achado na batalha das Navas de Tolosa (1212), em que os principes christãos da Peninsula, tomando uma cruel desforra do desastre de Alarcos, deram o ultimo golpe no dominio sarraceno. Affonso II não tinha amor pela guerra. O lado organisador e administrativo do governo de seu pae

imprimira-lhe paixões pacíficas. Instigava-o ainda mais a sua avareza natural, e a condição dura em que a fraqueza dos últimos annos de Sancho I o collocara, por ter doado o reino inteiro, thesouros e castellos, aos nobres e ao clero. Affonso II não quiz tomar parte da empreza de Alcaccer, porque andava occupado a reivindicar para si o reino. Kassr-al-Fetah, Castello-da-porta ou da entrada, se dizia essa chave do Alemtejo; e sem a posse de um tal ponto estrategico, eram vans as tentativas de consolidação do dominio portuguez ao sul do Tejo. Castello sobre todos nocivo, chamam-lhe as memorias coevas, (*Castrum super omnia castra nocivum*, GUSUINI CARMEN) porque d'ahi iam annualmente para Marrocos cem prisioneiros christãos, arrebatados aos territorios fronteiros até Lisboa, nas álgaras de todos os annos. Com o auxilio de uma forte esquadra de Cruzados, Alcaccer ficou definitivamente em poder dos christãos no meiado de 1217. Nove annos depois, Sancho II, em quem renascia o espirito guerreiro dos avós, recommçou a conquista do Algarve, caminhando ao longo da fronteira de leste, valle do Guadiana abaixo, e tomando successivamente Elvas, Serpa, Moura, Mertola, Ayamonte, Tavira e Cacella, que os arabes denominavam Hisn-Kastala (1226). As deploraveis pendencias que lhe roubaram a corôa não deixaram a Sancho II consummar a conquista do Algarve, que no meiado do XIII seculo cae por fim (1249), obscuramente, em poder do usurpador da corôa fraterna, Affonso III.

Consolidada a separação, constituido geographicamente o paiz, resta-nos agora observar os movimentos internos da nação; para vêmos como dentro d'ella se affirma a independencia, só plena e cabalmente definida, porém, na crise que poz termo á dynastia de Borgonha. (Martins, 1908)

Apesar de terem sido expulsos do Algarve por Afonso III, o soberano que passou a utilizar o título de Rei de Portugal e dos Algarves (note-se que a cidade de Faro, a última praça a cair, só foi conquistada aos mouros em 1249), a guerra contra os sarracenos continuou por muito mais tempo na zona marítima do reino. Os infiéis, que por uma via alternativa – a marítima - já tinham chegado até à Galiza para pelejar em terras de Santiago de Compostela, não desarmaram perante os grandes feitos de Afonso III e dos seus cavaleiros. Crê-se que aquela urbe tinha sido destruída pelo militar e político árabe Almançor, no dia 10 de Agosto do ano 997, o qual tudo mandou destruir respeitando apenas o sagrado sepulcro do apóstolo.

Os indivíduos que no Algarve não se converteram ao cristianismo, ou não foram aniquilados pelos portugueses, ter-se-ão transferido do reino de Chelb (Silves) para os califados de Sevilha e Córdoba. Terminada, oficialmente, a luta contra os “infiéis” o rei lusitano - curiosamente associado a terras de França era também bisneto de Henrique II de Inglaterra e de Leonor de Aquitânia e foi casado em primeiras núpcias com Matilde II, condessa de Bolonha - só viu as fronteiras de Portugal estabilizadas

em 1267, após terminado o longo conflito diplomático com Castela (através do tratado de Badajoz), o qual determinou como fronteira a sul, entre os dois reinos, o rio Guadiana, desde a confluência do Caia até à foz em Vila Real de Santo António.

É sabido que os povos mouros deixaram um contributo assaz importante para a construção da identidade portuguesa em diversas artes e em muitos aspectos da própria vida quotidiana. Mais precisamente na zona meridional de Portugal, o Algarve – vocábulo que tem origem na expressão árabe الغرب (Algarbe) que significa “o Oeste”, “o ocidente” - onde a velha cidade de Silves¹¹³ se constituiu como uma forte referência cultural, designadamente a nível da literatura e, particularmente, da poesia. Sendo o seu mais ilustre representante o famoso Ibne Amar (1031-1086) nascido em Silves (ou na povoação de Estômbar), e que veio a ser primeiro-ministro da taifa de Sevilha. Sem que se conheça com exactidão o motivo principal, foi posteriormente assassinado pelo seu protector, outro reconhecido poeta e político, nascido em Beja, Al-Mutamide (1040-1095). “A história do período árabe em território português, apresenta-se, ainda hoje, cheia de descontinuidades ou zonas de penumbra que só lenta e penosamente têm vindo a ser preenchidas e iluminadas pelos avanços da ainda muito escassa investigação.” (Alves, 2001, p. 11)

Porém, a chamada “herança muçulmana” ainda hoje é visível nas paisagens rurais e urbanas, sobretudo nas algarvias e alentejanas, num tipo de arquitectura alva e agarrada à terra, com pormenores estruturais bastante particulares. Apenas se mantiveram alguns sinais de “verticalidade” nas vetustas torres sineiras de algumas igrejas (S. Lourenço de Almancil, no concelho de Loulé, é um exemplo de referência, não propriamente pela sua torre, mas pela qualidade e beleza da azulejaria que cobre as suas paredes interiores) que, como está provado pela sua longevidade, terão sido antigos minaretes de mesquitas existentes em muitas urbes antes da conquista afonsina.

Naturalmente, que foi a arquitectura dos povoados – arte de características mais perenes – que deixou fortes marcas em terras lusas sem, contudo, atingir o fulgor das mesquitas e palácios que ainda hoje se podem apreciar em todo o seu esplendor por terras andaluzas (Espanha). O que não é de estranhar, já que os mouros só deixaram o país vizinho alguns séculos depois de terem sido “empurrados” do reino de Portugal e dos Algarves. É de referir também, que na língua portuguesa ainda hoje se detecta um peso bastante substancial do chamado “legado árabe” em muitos vocábulos, sobretudo começados pelas letras “a” e “l”.

Como seria de esperar, a nível de artes efémeras (leia-se artes cénicas e manifestações populares de contornos teatrais normalmente associadas a texto

¹¹³ Silves, antes da conquista cristã, foi um pequeno emirado muçulmano (taifa) surgido no Al-Andalus em 1027 a partir da desintegração do califado de Córdoba e que perdurou até 1063, quando foi absorvido pela taifa de Sevilha. A cidade, que na época árabe se chamava Ch’elb ou Xilbe, ocupava a área mais ocidental da atual região portuguesa do Algarve.

falado e cantado, dança e música) muito pouco nos restou da memória islâmica em Portugal. Curiosamente é em Inglaterra que as *Morris Dances* (*moorish* ou *mourisco dances*) terão maior expressão no continente europeu, sem se ter qualquer certeza de que as suas raízes têm verdadeiramente origem africana. Sabe-se apenas que já existiam nos finais da Idade Média naquele território e que, eventualmente, poderão ter entrado na ilha através dos exércitos de João de Gant, Duque de Lencastre (1340 – 1399)¹¹⁴.

Figura 1. Mercado de Loulé em estilo neo-árabe inaugurado em 1908 e construído segundo um projecto da autoria do arquitecto Alfredo Costa Campos



Notas: Foto da autoria de António Laginha

Por outro lado, num espaço geográfico em que ainda se ouve falar de lendas protagonizadas por mouras encantadas - que já muito pouco falam ao imaginário das populações autóctones -, a realidade é que a presença árabe está cada vez menos

¹¹⁴ Segundo a Encyclopaedia Britannica, João de Gant – ou Gaunt - foi um príncipe inglês (o quarto filho do rei Eduardo III e pai de Henrique IV, ambos de Inglaterra), chefe militar e estadista, e um dos homens mais ricos e influentes da sua época. Nascido em Ghent (Bélgica) era também tio do rei Ricardo II e pai de Filipa de Lencastre, fruto do primeiro dos seus três casamentos com uma prima, Branca de Lencastre (1359). Em 1386, entrou pela Galiza com o intuito de invadir o reino de Castela. No início do ano seguinte celebrou uma famosa aliança com D. João I de Portugal, tendo oferecido a mão da sua filha mais velha, Filipa, para selar esse acordo. Assim sendo, John of Gaunt foi o avô dos seis príncipes portugueses que formaram a chamada “Ínclita Geração”, referenciada por Camões em *Os Lusíadas*.

visível no quotidiano das gentes do Sul de Portugal, apesar da tentativa de recuperação do que restava de uns depauperados “banhos islâmicos” no centro do Algarve ou de uns festivais alusivos à chamada “dieta mediterrânica”, mais a sotavento.

No Norte do país, numa vasta região encostada à Galiza (onde durante séculos predominaram as influências celtas), as lembranças das gentes mouras serão quase tão ténues como as de um país fora da Península Ibérica, como é o caso do Reino Unido. Ai, curiosamente, pode-se hoje encontrar entre as *Morris Dances* uma forma de dança muito similar às executadas pelos Pauliteiros de Miranda, no nordeste trasmontano (Portugal), inclusivamente ao nível dos trajés.

Em algumas festas tradicionais, mais abaixo, geograficamente falando, na zona da bacia do Douro, continuam a apresentar-se as chamadas mouriscas ou combates dos mouros que, nem sempre têm muitos elementos em comum entre si. Como seria de esperar – devido à perenidade da matéria com que as danças são feitas – esse tipo de eventos tem vindo a alterar-se na sua forma e a perder algumas das suas características. Naturalmente a componente de movimento tem cedido espaço à teatral pois, em alguns casos, como à frente se confirmará, o texto que acompanha certos combates (que se transformaram numa espécie de autos (115) com partes dançadas já muito residuais) foi fixado e preservado.

As citadas manifestações culturais têm sido mantidas pontualmente em lugares em que as populações se têm mostrado mais arreigadas às suas seculares tradições e, em simultâneo, as autoridades locais – leia-se departamentos da Cultura e Turismo das autarquias – têm incentivado os moradores a continuar a exhibir-se para locais (amigos e vizinhos) e forasteiros (alguns deles emigrantes que regressam às suas terras de origem quantas vezes com o objectivo de assistir ou participar em festas associadas à sua juventude) e, frequentemente, ajudado financeiramente na aquisição de instrumentos, cenografia, adereços e figurinos.

Há mesmo uma localidade, Sobrado, em que se construiu um centro destinado ao estudo, valorização, divulgação, preservação e interpretação das festas mais importantes da vila (o Centro de Documentação da Bugiada e Mouriscada inaugurado em 2014). Para além do caso exemplar da Câmara Municipal de Valongo, que tem

¹¹⁵ O termo “auto popular”, segundo Pedro Mota Tavares, encerra um conjunto variável de significados. Afirma: “Não obstante a polissemia gerada em torno do emprego da expressão, a génese da mesma remete para a velha figura do auto religioso no contexto da Península Ibérica. Surgida ainda na Idade Média, esta manifestação de carácter, simultaneamente, pedagógica e lúdica, denota uma clara função moralizadora, sobretudo através do recurso à construção de personagens tipificadas, capazes de traduzir, numa linguagem simples e concisa, concepções gerais de virtude ou pecado. Em termos performativos, os autos religiosos compreendiam não só as composições teatrais num único ato – onde se conjugavam cânticos, danças, jogos e representações –, mas também a ocorrência de procissões, cultos e invocações religiosas, tanto dentro como fora das igrejas”. (Tavares, 2019, p. 78).

trabalhado na integração da Bugiada e Mouriscada no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial - cujo projecto resultou de uma parceria estabelecida com o Centro de Estudo de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho -, outras têm-se esforçado por manter vivas tradições portuguesas cuja originalidade, consistência e valor artístico. Pelo que são dignas de ombrear com exemplos de festas consideradas "património imaterial da Humanidade" já devidamente sinalizadas e preservadas oficialmente em outros países.

Figura 2. A "Moura de Olhão" de Carlos Porfírio (1962)



Notas: quadro do Museu Municipal de Faro

Segundo o historiador, crítico de dança e estudioso do folclore luso, Tomás Ribas (1918-1999), na Nota prévia da sua obra, *Danças Populares Portuguesas* (1982) publicada pelo Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação e das Universidades:

O estudo científico - do ponto de vista quer antropológico (etnológico, etnográfico e folclórico) quer histórico e sociológico — das danças populares portuguesas está por fazer. Sem dúvida que existe uma bibliografia relativamente vasta sobre as danças tradicionais do povo português, bibliografia que apresenta até alguns trabalhos de valor etnográfico e folclórico, mas que, de uma maneira geral, não aprofundam o problema em todos os seus aspectos; são trabalhos

assinados por distintos etnógrafos ou folcloristas e, também, por vezes, por reputados etnomusicólogos, mas não por coreólogos ou etnocoreólogos, especialistas que, na verdade, não há ainda entre nós. É evidente que o estudo científico das danças populares terá de ser feito, sobretudo, paralelamente com o estudo de música popular tradicional e, de certo modo, também, com as achegas dos especialistas da literatura, dos etnólogos, dos historiadores e dos sociólogos; porém, tais achegas, por muito importantes e valiosas que sejam, não são suficientes: falta a esses especialistas (e, às vezes, até, aos etnomusicólogos) uma formação coreográfica que lhes permita um amplo e profundo conhecimento da complexa problemática geral da dança — assim como ao etnomusicólogo se exigem uma formação e um conhecimento específico musicais é, igualmente de exigir ao etnólogo, ao etnógrafo e ao folclorista que se debruçam sobre o estudo desta ou daquela dança, deste ou daquele aspecto das danças populares, que possua uma básica formação coreológica e, também, musical. (Ribas, op.cit., p. 8)

Luís Chaves que, segundo Ribas (Ribas, op.cit, p. 6) foi um historiador das danças do povo português, num texto intitulado *Danças, Bailados e Mímicas Guerreiras* publicado em 1942 na revista *Ethnos*¹¹⁶ tentou estabelecer uma genealogia e a filiação secular para essas manifestações coreo-dramatizadas. A tónica do citado texto está assente na ideia de que “no conjunto panorâmico dos bailados, danças e mímicas guerreiras existe uma uniformidade fundamental, que o uso desgastou, deturpou ou fez desaparecer. É novamente a tese do valor patrimonial do “passado”, da “antiguidade arqueológica” e da “ancestralidade primordial” das tradições.

Por sua vez, o antropólogo Paulo Raposo elenca num estudo de 1998 (Raposo, 2016 [1998]) um conjunto de eventos performativos com semelhanças entre eles que se realizavam em Espanha, próximo do Minho - o *Auto do Mauro e do Cristão de Franqueira* (Galiza) - e em Portugal. Assinala em terras lusas, de Norte para Sul, o *Auto dos Turcos de Crasto* (Ponte de Lima), o *Auto de Santo António da Portela-Susã* (Viana do Castelo), o *Drama dos Doze Pares de França de Palme* (Viana do Castelo), a *Comédia dos Doze Pares de Argozelo* (Vimioso), a *Dança dos Pedreiros de Penamaior* (Paços de Ferreira), o *Baile dos Turcos* (Penafiel), a *Dança dos Bugios e Mourisqueiros de Sobrado* (Valongo), a *Descoberta da Moura de Vale Formoso* (Covilhã) e a *Comédia dos Mouros e Portugueses de Pechão* (Olhão)¹¹⁷.

¹¹⁶ *Ethnos* é o título de uma Revista do Instituto Português de Arqueologia História e Etnografia.

¹¹⁷ Esta designação é da autoria do Padre Maurício Guerra (1958-1987) nascido no concelho de Viana do Castelo, e que (na sua curta vida) publicou alguns dos trabalhos mais significativos sobre o teatro popular naquela região. Anos mais tarde foi homenageado pelo Núcleo Promotor do *Auto da Floripes*, ligado à Câmara Municipal de Viana do Castelo, e pelo Centro Cultural do Alto Minho. Note-se que a referida denominação, da autoria de alguém que viveu e trabalhou no lado oposto do país, parece ser errónea pois não aparece em

Na realidade, alguns desses festejos, em pouco mais de duas décadas e meia, já desapareceram dos roteiros festivos portugueses, designadamente os combates de mouros do Algarve que se realizavam em Pechão. E também em Quelfes (outra freguesia do concelho de Olhão, cidade onde durante séculos se contou e recontou a trágica história da Moura Floripes) e em Santa Catarina da Fonte do Bispo (no concelho de Tavira).

Num plano geográfico diametralmente oposto, a juntar a esses eventos, realiza-se (também anualmente) no dia 5 de Agosto uma colorida peça teatral, que termina com uma “pacífica” dança. Trata-se do Auto da Floripes, na aldeia das Neves (Viana do Castelo), e que se poderá eventualmente considerar um subgrupo das mouriscas. A mesma “pode ser enquadrada como um exemplar aparentado a outras manifestações que formam um agrupamento multiforme de coreografias dramatizadas de lutas entre mouros e cristãos, com maior ou menor presença de texto” (Raposo, 2016, [1998]).

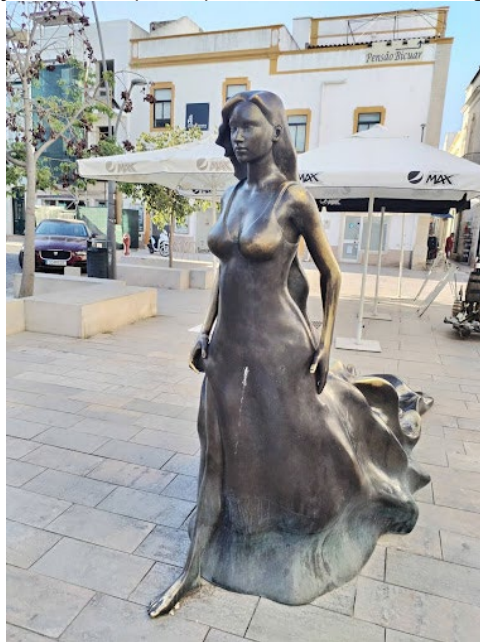
Este auto é uma representação popular interpretada por habitantes de três freguesias (Mujães, Barroselas e Vila de Punhe, no Vale do Neiva), num misto de pantomima, dança e recitativos, que está integrada na programação das Festas da Senhora das Neves. Trata-se de um drama de cariz guerreiro que relata as aventuras imaginárias de um exército de Carlos Magno em confronto com um suposto exército Turco da Hispânia com especial atenção a um combate-debate-dança entre dois heróis: Oliveiros e Ferrabrás. A personagem titular, Floripes, irmã de Ferrabrás e única presença feminina da peça, tem um papel desbloqueador do enredo. Com origem no romance de cavalaria *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França* publicado em francês no fim do séc. XV, o texto em que se baseia este auto foi traduzido e publicado em português (a partir da versão espanhola) no séc. XVIII. A sua origem parece remeter para a *Chanson de Roland* - que conta o fim trágico do sobrinho de Carlos Magno, no dia 15 de Agosto de 778 -, a partir da qual foi recriado e alterado ao longo dos séculos pelos peregrinos provenientes de Santiago, tendo chegado ao lugar das Neves no século XVI. Alguns elementos autóctones foram posteriormente acrescentados à *performance*, dando origem ao auto que ainda hoje se representa.

É de notar que enquanto a Moura Floripes (Ataíde de Oliveira, 1898, p. 116), protagonista da narrativa algarvia, é uma bela rapariga enfeitada pelo próprio pai - quando os mouros foram expulsos de Portugal durante o reinado de D. Afonso III - que aparecia à meia noite na orla costeira de Olhão na esperança que algum mancebo com o seu amor incondicional a libertasse de uma dura pena, a Floripes do auto e o irmão eram os filhos do rei de Alexandria que se converteram ao cristianismo de modo a

qualquer documento de que tenhamos conhecimento nem foi referida nas diversas conversas informais com alguns dos antigos integrantes dos eventos de Pechão, entretanto, descontinuados.

conceder a liberdade ao cavaleiro Oliveiros, um par de França, para com ele Floripes se casar.

Figura 3. *Escultura que representa a Moura Floripes, da autoria do escultor Leonel Moura, na Praça Patrão Joaquim Lopes, na baixa de Olhão, inaugurada em 2014*



Notas: Foto da autoria de António Laginha

Alguns estudos académicos convergem na ideia de que o referido Auto da Floripes - actualmente uma fórmula de teatro popular única - terá irradiado da Península Ibérica para a África e as Américas do Norte (México) e do Sul (Brasil). A corroborar este ponto de vista assinala-se a proximidade entre os autos que se realizam na povoação das Neves e na ilha de Príncipe (na cidade de Santo António)¹¹⁸.

¹¹⁸ As ilhas de São Tomé e Príncipe, antiga colónia portuguesa, localizadas no Golfo da Guiné, cerca de 300 km da costa do Gabão, constituem o segundo país mais pequeno de África, com uma superfície de 1.001 km² e uma população de cerca de 187.360 habitantes em 2012. A maioria da população vive em São Tomé (859 km²) onde se encontra a capital homónima, enquanto o Príncipe (142 km²), situado 150 km ao norte de São Tomé, tinha aproximadamente 7.540 habitantes. No arquipélago, de origem vulcânica, reside uma sociedade crioula marcada por uma longa história de economia de plantação, cujas origens remontam ao ano de 1493

Este último, que tenta recriar o confronto entre cristãos e mouros e a história dos reinos europeus na era medieval, apresenta uma configuração própria e única e é a principal manifestação da popular festa de S. Lourenço, que se realiza a meio de Agosto, sendo a mais importante da ilha do Atlântico.

Já a Festa dos Caretos, dos Rapazes e de S. Estevão – tem os três nomes -, que se prolonga pelos dias 25 e 26 de Dezembro em Torre de Dona Chama (vila do concelho de Mirandela), mistura tradições carnavalescas com rituais de fertilidade – ritos de passagem. No epílogo, a queima de um castelo de madeira corresponde *grosso modo* à apoteose dos combates dos mouros outrora apresentados no Algarve. Aquelas celebrações ancestrais, que mantêm ano após ano uma certa margem de espontaneidade, iniciam-se na noite de Natal com o acender da tradicional fogueira no Largo da Berroa, onde os torreenses se juntam para um ritual de sátira social apelidado de “Manda el Rei meu Senhor que Saiam os Jogos à Praça”. Ainda na mesma noite, os rapazes percorreram as ruas da vila para “roubarem” os burros aos seus donos e na manhã seguinte a animação começa cedo com uma “cavalgada” com burros e com a saída da ciganada e das madamas, em que os rapazes se vestem de raparigas e as raparigas de rapazes. Durante a tarde do dia 26 celebra-se um evento litúrgico (missa em honra de Santo Estevão com a bênção do pão) culminando as festividades com a luta entre cristãos e mouros que consiste na simulação de brigas corpo a corpo e num assalto a um castelo que simboliza o fim da peleja e a esperada derrota dos mouros.

Em conclusão, para além do Auto da Floripes, que tem vindo a manter a regularidade de representações em Portugal e no estrangeiro, juntamente com a *Dança dos Bugios e Mourisqueiros*, no S. João em Sobrado, o *Baile dos Ferreiros*, durante as festas do Corpo de Deus em Penafiel e (em certos aspectos) a *Dança do Rei David*, inserida nas festas do São João de Braga, poucos mais eventos podem hoje ser referenciados no mapa nacional que possam fazer “concorrência” às chamadas *Fiestas dos Moros y Cristianos*. Estas, com os seus coloridos e concorridos cortejos, em cidades como Valência, Alicante e Múrcia, relembram com orgulho e animação a Reconquista Espanhola. Além dos expressivos desfiles, as encenações teatrais desempenham um papel crucial nas citadas festas, retratando batalhas e eventos históricos de contornos dramáticos entre infieis e cristãos peninsulares.

Ao contrário da matriz portuguesa, aparentemente mais frágil que a do país vizinho e que terá sido implementada em Espanha no século XVI, as referidas festas chegaram até hoje graças às anotações feitas por viajantes, estudiosos e escritores. E também por via da literatura ou de arquivos privados, municipais e eclesiásticos de

quando começou o povoamento efetivo de São Tomé, cerca vinte anos depois do descobrimento do arquipélago desabitado por navegadores portugueses. A colonização do Príncipe terá começado por volta do ano de 1500 (Seibert, s.d.).

muitas cidades espanholas. *As Fiestas dos Moros y Cristianos*, como afirmou o antropólogo Demetrio Brisset, "juntamente com as touradas e o flamenco, são a mais internacional das festas características da Espanha." (Brisset apud Pozo, p. 1), sendo que é na província de Granada e na Comunidade Valenciana onde se realizam mais festivais de mouros e cristãos e se mantem uma tradição que não tem empaldecido no imaginário e na crença das suas populações.

A resistência da religião

Inseridos numa tradição que remonta à Idade Média em diversos países da Europa, a origem dos eventos mencionados é nebulosa, bastante diversificada e inscreve-se numa memória colectiva religiosa já muito desvanecida. Quando apareceram, provavelmente, seriam divorciados de conteúdos religiosos, mas com o passar dos tempos, sobretudo em Portugal, tornaram-se quase "propriedade" da igreja católica – que as incorporou no seu calendário religioso - e acabaram sendo levadas sob diversas formas performativas para as colónias portuguesas em África (São Tomé e Príncipe) e no continente sul-americano (Brasil) e espanhola no continente centro-americano (México).

O sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917)¹¹⁹ afirmou na sua obra *As formas elementares da vida religiosa*, que "uma instituição humana não pode repousar sobre o erro e a mentira, senão encontraria resistências insuperáveis e não duraria. Portanto, uma instituição humana deve ser fundada na natureza das coisas e em necessidades humanas".

Assim, a religião não pode ser apenas um sistema de alucinações, mas é qualquer coisa de real. O fiel sente força e esta força é real. Eleva o homem acima de si mesmo e, segundo o mesmo autor, vem da força colectiva, que é a sociedade. Durkheim afirmou, mesmo, em 1912, que a religião sobreviverá à ciência. Todavia, a função especulativa da religião é um poder rival da ciência, sobre a qual a lei não exerce hegemonia. Provavelmente as teses de Durkheim contribuíram para explicar bem a resistência da religião e de alguns dos fenómenos a ela associados.

A resistência dos cultos pagãos na religião cristã também faz parte dos estudos de Durkheim (1912) que menciona na sua obra a absorção e assimilação de cultos exóticos pela Igreja Católica e escreveu que no folclore se encontram religiões desaparecidas e sobrevivências não organizadas ou formadas espontaneamente sob influência de causas locais. De facto, as mencionadas danças mouriscas - no caso

¹¹⁹ Émile Durkheim (1858-1917) estabeleceu a sociologia como disciplina académica e é considerado como um dos arquitectos das ciências sociais, juntamente com Karl Marx e Max Weber.

particular de Pechão, associadas a uma data do calendário religioso - sobreviveram a experiências de contornos pagãos.

A razão para a assimilação de práticas culturais e/ou religiosas exóticas nas festas católicas e a sobrevivência de cultos antigos, pode também explicar-se pela seguinte hipótese formulada por outro francês, Maurice Halbwachs (1877-1945)¹²⁰ que escreveu:

les religions nouvelles ne réussissent pas à éliminer entièrement celles qu'elles ont supplantées, et, sans doute, elles ne s'y efforcent pas: elles sentent bien qu'elles-mêmes ne satisfont pas tous les besoins religieux des hommes, et elles se flattent, d'ailleurs, d'utiliser les parties encore vivaces des cultes anciens et de les pénétrer de leur esprit. (Halbwachs, 1994 [1925], p. 182)

Os chamados “mediadores de tradições” e, mesmo, algumas autoridades eclesiais – no caso dos eventos em causa - recuperam do passado o que ainda estava vivo ou era capaz de viver na consciência do grupo. Assim, a memória dos sarracenos foi transformada no facto de protagonizarem os “maus” naqueles eventos, embora o seu visual já há muito tivesse deixado de corresponder à imagem estereotipada do pária (marginal) “descalço e sujo”.

Assim sendo, as populações que hoje celebram festas religiosas com representações dramáticas de mouros, ainda devem ter a mesma noção de festa e sentir a mesma necessidade de entretenimento, como as gentes que criaram esses eventos, mesmo quando o aspecto formal das festividades já não corresponde às suas formas ancestrais. No caso das danças mouriscas, que curiosamente se perderam em muitos países europeus, nomeadamente nos germânicos onde ainda se conservam algumas “danças de espadas”, felizmente sobreviveram em Portugal.

O supracitado Tomás Ribas aventou a hipótese de que as danças mouriscas europeias resultem de uma adaptação das *Danças dos Mouros* em voga na Península Ibérica nos séculos XV e XVI (Ribas, 1983, p. 41).

Tal teoria parece aceitável uma vez que se sabe que a inclusão de grupos musicais constituídos por negros africanos escravizados nas cerimónias religiosas – designadamente na procissão do Corpo de Deus – vem desde os meados do sec XV e fazia parte de um processo de integração e aculturação promovido pela igreja católica em Portugal. É testemunho disso um conjunto escultórico intitulado os Pretos de São Jorge, existente no Museu da Cidade de Lisboa (Palácio Pimenta).

Mas muitas outras questões relacionadas com este tema continuam em aberto tais como se seria a resistência das danças mouriscas na Península Ibérica

¹²⁰ Maurice Halbwachs (1877-1945) filósofo e sociólogo francês da escola durkheimiana, escreveu particularmente sobre o nível de vida do operariado e criou o conceito de memória colectiva.

consequência da sua origem geográfica? Ou derivada da palavra “mouro” nas línguas espanhola e portuguesa? Ou do facto de os muçulmanos terem marcado profundamente a história de Espanha e Portugal, e não tanto a de outros países europeus?

Os combates de mouros no Algarve de Pechão, Quelfes e Sta. Catarina da Fonte do Bispo

O facto de Lucile Armstrong ter publicado um pequeno manual de dança folclórica intitulado *Dances of Portugal*, editado pela Max Parrish & Company, de Londres, em 1948 (que se pode inserir na área da literatura do folclore português de que são autores maiores em Portugal, Pedro Homem de Mello e o já citado Tomás Ribas) e ter mencionado as *Danças de Mouros* de Pechão, não será assim tão improvável, presumivelmente devido ao seu conhecimento das *mouriscas* do Minho e, sobretudo, das *morris dances* do seu país.

Alguns anos antes – durante o Estado Novo – a russa Julia Sazonova²²³ que viveu dois anos em Portugal (1940-42), já tinha tentado fazer um levantamento das danças folclóricas portuguesas. Porém, o projecto que terá despertado alguma curiosidade em António Ferro, o ministro do Secretariado para a Propaganda Nacional, acabou por fracassar e a sua obra *Le Portugal (Voyage Choréographique)* nunca chegou sequer a ser impressa. A verdade é que na sua versão datilografada – em que dedica um capítulo ao Algarve e outro ao Minho – Sazonova não refere quaisquer danças de mouros naquelas duas províncias.

Na opinião de Lucile Armstrong, na supracitada publicação sobre folclore português - dada à estampa sob os auspícios da Royal Academy of Dancing e da Ling Physical Education Association, do Reino Unido -, “Portugal é tão rico em danças rituais sazonais como qualquer outro país da Europa e possui um dos melhores e mais completos exemplos desta extraordinária mescla, por exemplo a dança dramática do género Mourisca” (Armstrong, 1948, p. 13). E cita, sob o tema *Danças Rituais*, o

²²³ Julia Sazonova (1884-1957) foi uma escritora judia russa – embora baptizada na Igreja Ortodoxa Russa - que vivia em Biarritz com o seu filho Dmitri, aquando da invasão nazi em França. Tinha sido colaboradora da famosa *La Revue Musicale* (cerca de uma década) e conseguiu um visto de três meses para si e para o filho, emitido pelo famoso cônsul de Bordéus, Aristides Sousa Mendes (1885-1954). A 13 de Maio de 1940, deixou a França e estabeleceu-se em Lisboa, onde conheceu António Ferro, ministro do governo do ditador Salazar. Aristides foi exonerado e demitido dos serviços consulares em Junho de 1940 e Sazonova permaneceu em Portugal mais uns dois anos, onde deu conferências no Conservatório Nacional e na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A expensas do governo Português viajou pelo país visitando terras com grupos folclóricos e celebrações populares a fim de escrever uma obra sobre o folclore nacional. Apesar dos seus denodados esforços, faleceu nos Estados Unidos da América sem alguma vez tivesse visto o seu trabalho publicado.

“Midsummer Day” (celebração da chegada do Verão - “*veranum tempus*” – com raízes na época pré-cristã na Europa pagã) na aldeia de Sobrado; as danças dos pauliteiros de Miranda (Trás-os-Montes); a dança do Rei David, em Braga; uma dança de espadas, em Lisboa, e danças de pau (ensebado) e da pinhata (pela altura do Carnaval), também no centro do País.

Descendo para Sul, Armstrong referiu no Alentejo a existência de danças de roda em pares para “pernas cansadas” que tendo caminhado longamente, “não estavam inclinadas para saltar” (Armstrong, 1948, p. 12). Já no Algarve “terra de sol intenso” em que “o calor gera temperamentos fogosos e danças rápidas” (referindo-se ao corridinho como um “tipo de polca circular em pares”), a escritora deu como exemplo a aldeia de Pechão, como lugar de prática de uma outra espécie de dança: as mouriscas.

Por registos encontrados, sabe-se que aquele povoado já existia como freguesia em 1593 e que pertencia ao termo de Faro, de qual dista cerca de sete quilómetros. Só em 1826 é que foi integrado no município de Olhão, que se localiza, sensivelmente, a metade daquela distância. Tem 20,31 quilómetros quadrados de área e, pelos censos de 2021, cerca de 3 890 habitantes. A sua principal actividade continua a ser a agricultura. Pechão é uma aldeia onde abunda a flora algarvia do barrocal, designadamente amendoeiras, alfarrobeiras, figueiras e laranjeiras. O monumento mais antigo e importante é a igreja matriz situada no ponto mais alto da localidade. Caso algo particular, em plena rua e adjacente ao antigo cemitério no largo da igreja, existe uma pequena “capela dos ossos” construída no século XIX.

Não deixa de ser surpreendente que a escritora tenha afirmado que “ao longo da costa, em direcção a Espanha, as memórias dos mouros prevalecem” e, por tal, cita o exemplo das “Danças dos Mouros de Pechão, representadas em Setembro, provavelmente como uma das danças cerimoniais Mouriscas da Península, danças-batalhas entre cristãos e mouros” (ibidem).

Tendo conhecimento das inúmeras danças e festas religiosas do Norte de Portugal (que considera mais ricas sobretudo a nível de trajes por a pobreza na região do Sul ser mais evidente), a escritora partiu do princípio, que em (antigas) terras de árabes teria havido mais material coreográfico para estudar e, com o exemplo dado, promoveria Pechão à categoria de terra de danças (muito antigas) e de tradições seculares árabes. Porém, a realidade veio a provar, justamente, o contrário. Não só o evento de Pechão, designado pela população por “Combate dos Mouros”, se terá transformado numa espécie de auto/entremês, como no sul de Portugal, tanto quanto se sabe, as representações que eventualmente terão existido já há muito que se perderam. Daí o interesse em “registar” o que ainda resta na memória de uns poucos, uma vez que tudo leva a crer que, infelizmente, em breve tudo não passará de uma ténue memória. Restaram apenas na aldeia algumas danças folclóricas de

interesse reduzido, denominadas “danças tradicionais de Pechão”, cuja origem se desconhece.

Tal como Lucile Armstrong, também Tomás Ribas, que viveu e leccionou alguns anos na capital do Algarve, Faro, na sua obra *Danças populares portuguesas* (1982) não foi muito conciso na definição de danças mouriscas. Segundo o próprio, “eram na origem danças de mouros que participaram nas festas da Igreja ao lado dos judeus e foram, mais tarde, transformadas em lutas entre cristãos e mouros. As danças dos mouros, transformaram-se em danças “contra” os mouros e acabam por, progressivamente, adquirir contornos de jogos pírricos e danças de espadas, em que os infiéis são obrigados a capitular perante as “hostes” cristãs, como uma mais ou menos subtil humilhação após a vitória dos portugueses. A expressão “dança mourisca” utilizou-se, provavelmente, em qualquer representação em que aparecessem mouros numa dança e que podiam, mesmo, ser cristãos de cara pintada de preto. Qual era, porém, a necessidade de incluir estas danças nas festas religiosas? Tal não se sabe. Talvez apenas pelo facto de, com a sua excentricidade, atrair mais gente para essas festas populares.

No que respeita às músicas que as acompanhavam, é hoje difícil saber como é que soavam originalmente aquelas danças, porque a forma musical das mouriscas seria uma marcha guerreira ou uma dança palaciana, cuja forma, provavelmente, não nos recorda nada da música de origem árabe que hoje conhecemos. Também não se sabe como era a coreografia das diversas danças dos mouros. Apenas por referências de alguns autores, ficámos a saber que a Igreja Católica assimilou, a partir da Idade Média, costumes dos mouros, dos judeus e, mesmo, dos “negros” (Tinhorão 1988), inserindo-os nas suas festas e principalmente nas procissões do Corpo de Deus.

Voltando aos eventos de Pechão, o jornal *Correio do Sul*, “semanário de informação e propaganda da província do Algarve” que se publicou entre 1920 e 1981, deu à estampa na sua edição de 24 de Novembro de 1966, pela pena de D. Mariana Amélia Machado Santos, um texto pitoresco – e algo saudosista e fantasioso – com o título “Em louvor de Pechão”. Nele, recordando o seu avô (que se presume ter sido natural daquela aldeia), a jornalista então residente na capital portuguesa, começou por louvar as qualidades humanísticas do seu ascendente e, de seguida, lavrou (de memória) uma curiosa descrição da vigília de S. Bartolomeu em Pechão, que lhe havia sido narrada por aquele ente querido:

Era Agosto. Havia um luar claro, como a luz da madrugada O povolú aglomerava-se à volta dum palanque, armado em jeito de castelo.

De repente, ao dar meia-noite, aquela hora em que as mouras encantadas saem para matar saudades ao luar dos tempos imorredouros dos seus reinados de outrora, foguetões subiam ao ar e estralejavam, caindo em estrelas cadentes, a brilhar no seu imaculado!... Era o sinal!

No castelo, mouros de turbante e albernoz branco faziam alarido, e eis que se aproxima uma barca iluminada repleta de guerreiros à moda antiga. Dava-se o combate em jeito de dança, aos gritos com música a acompanhar, e, da refrega, eram sempre os mouros os vencidos e os cristãos saíam vencedores.

Vinha gente das redondezas atraídas por aquele combate anual de uma nave lendária contra um castelo imaginário. Em terra onde não havia mar algum. Que fossem mouros os do castelo ou os da barca, isso não importava; o que era certo é que saíam vencidos e ali se comemorava uma tradição popular, uma lenda multissecular e regional.” (Correio do Sul, 1966)¹²²

Pelos poucos registos encontrados, ainda assim pode concluir-se que muita coisa se foi alterando ao longo dos séculos na própria configuração do evento: uma batalha fictícia protagonizada por dois grupos, um exército de cristãos atacante e um conjunto de infiéis protegidos por umas improvisadas muralhas. Os intérpretes da contenda, “terão começado por se vestir, em casa, chegando já trajados ao átrio da igreja. Nos anos mais recentes, o local de reunião dos participantes transferiu-se para a casa paroquial ou para as instalações da Junta de Freguesia¹²³. Actualmente, já não existem quaisquer peças de vestuário utilizado nos eventos nos referidos locais nem mesmo em casas particulares. Até porque, segundo relatos de alguns dos últimos “guerreiros”, não passavam de peças de tecido pobres e pouco elaboradas. Muitas vezes feitas de lençóis velhos e sacas de serapilheira usadas que, provavelmente, ainda eram recicladas depois dos eventos.¹²⁴

O conjunto dos mouros - vestidos de tecido de algodão branco – na hora marcada deslocava-se discretamente para o adro da igreja de S. Bartolomeu e colocava-se dentro do improvisado castelo de papel pintado, a imitar as pedras das muralhas. Os restantes participantes entravam a dançar (de improviso e com algum estrondo) ao som de um ou mais harmónios¹²⁵ e dirigiam-se para o castelo onde o rebentamento de um morteiro, indicava o início da luta – como se de um tiro se tratasse - e o “fogueiro”, vestido de fato-macaco, dirigia-se para o castelo com

¹²² Escrito em Lisboa a 4 de Novembro de 1966, e publicado a 24 do mesmo mês no Correio do Sul.

¹²³ Informações colhidas em conversas informais tidas com alguns habitantes seniores de Pechão (que não desejaram ser identificados) na sede da sua Junta de Freguesia, registadas no Verão de 2019, por amável organização do professor Paulo Vasco Salero, presidente da junta.

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ Embora não se tratasse de uma condição pré-estabelecida, segundo alguns relatos, em alguns dos festejos o grupo de assalto ao castelo trazia consigo um conjunto alargado de músicos para, desse modo, aumentar a dinâmica do evento.

uma espada em riste liderando o cortejo. (P.V.Salero, J.C.Brás, E.C. e O. Granja, entrevista, Pechão, 2018)¹²⁶

Atrás, a barca cheia de cristãos aparecia de surpresa no largo (vinda do lado do cemitério, nas costas da igreja) para atacar os infiéis. Era a figura mais proeminente, o comandante do barco, que começava por atirar setas aos inimigos, iniciando-se, assim, o enérgico ataque às muralhas. Dos testemunhos recolhidos, não foi possível estabelecer uma ligação de causa-efeito entre o ataque e a respectiva defesa. Isto é, em outros combates noutras terras, a motivação dos cristãos para atacarem os mouros tem um objectivo marcadamente religioso e prende-se com a libertação ou a conquista de relíquias de santos católicos ou pela simples posse da sua imagem, o que não acontecia nos domínios de S. Bartolomeu de Pechão. Se bem que todo o percurso da festa se desenrolava à volta do templo, circunscrevendo-se a mesma a uma geografia de carácter eminentemente religioso.

Cristãos no solo e mouros em cima do palanque (dentro de um castelo árabe simulado, constituído por uma estrutura de canas ou madeira forrada a papel pintado a imitar paredes em pedra) perfilavam-se como ferozes “inimigos”. Os primeiros chegavam em cima de uma barca (carroça transformada em barco empurrada por outros participantes vestidos de serapilheira castanha, alinhavada com fio de juta), e os segundos “protegiam-se” atrás das muralhas surgiam, basicamente, ‘enrolados’ em lençóis brancos que já não serviam para dormir. (P.V.Salero, J.C.Brás, E.C. e O. Granja, entrevista, Pechão, 2018)¹²⁷

Quanto ao texto, debitado por dois dos intérpretes, era bastante fácil e muita gente até o sabia de cor. Porém, mais importante do que as palavras gritadas de um e do outro lado pelos pelejantes era a despreziosa dramaturgia do próprio espectáculo, que fazia as delícias dos pechanences e dos forasteiros.

Assinale-se, do que se conseguiu recolher, que o diálogo de abertura do combate de Pechão (Duarte & Cunha, 2006) entre o (capitão cristão) Português e o (rei) Mouro¹²⁸ era semelhante:

¹²⁶ Informações colhidas em conversas informais tidas com alguns habitantes seniores de Pechão (que não desejaram ser identificados) na sede da sua Junta de Freguesia, registadas no Verão de 2019, por amável organização do professor Paulo Vasco Salero, presidente da junta.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Assinale-se que, sendo as palavras almirante e alferes de etimologia árabe, é curiosa a utilização no citado diálogo do vocábulo capitão.

Português - Ó do barco!

Mouro - Que deseja?

Português - Eu, capitão deste escaler,¹²⁹ vindo dos mares do Norte e tendo que cumprir a minha missão, às ordens do Comando Superior.

Mouro - Que deseja?

Português - Desejo falar a V. Real Majestade, El-Rei Árabe

Mouro - Espere um momento

Rei Mouro - Quem é?

Soldado Mouro - Não sei. Só sei que é um escaler armado e tenta penetrar em território nosso e onde V. Real Majestade governa e domina.

Mouro - Ó do escaler?

Português - Pronto!

Mouro - Quem te mandou penetrar em águas que por direito e limites não te pertencem e penetrares em território meu?

Português - Foi o temporal que nos trouxe até esta paragem. [...]

Não sendo muito extenso, o diálogo não duraria mais de uma meia hora, terminava com a fria ordem do rei (mouro):

Aprisionem o barco.

Ao que o Capitão (cristão) ripostava: E nós vamos passar.

Rei: Não passarás.

Capitão: Oh rapazes! Prontos? Fogo. (Duarte & Cunha, 2006, p. 267)

No final, quando a palavra “fogo” era gritada a plenos pulmões pelo capitão da barca, iniciava-se o pretenso e aguerrido combate para gáudio de toda a assistência. Com a maioria dos guerreiros mouros já por terra, os soldados cristãos subiam para o palanque e ao chegar junto do castelo ateavam-lhe fogo. Entretanto, os mouros derrotados já tinham saído cabisbaixos pelas traseiras da frágil estrutura completamente em chamas, enquanto se ouvia o rebentamento de algumas bombas de pólvora seca colocadas dentro do castelo para simular o som de tiros.

Depois da completa destruição do castelo, reduzido o papel, canas e madeira a cinzas, e da ‘fuga’ dos infiéis, o rei Mouro e o capitão Português, sozinhos sobre a plataforma, davam amistosamente as mãos em frente do público para que não restassem dúvidas de que se tratava de uma simples representação. Até porque todos os participantes na contenda eram da terra e, muito provavelmente, vizinhos e bons amigos.¹³⁰

¹²⁹ Bote, batel ou canoa. Pequena embarcação, geralmente a remo, que serve para transbordo de mercadorias nos navios ou para pequenos serviços no mar.

¹³⁰ Informações colhidas em conversas informais tidas com alguns habitantes seniores de Pechão (que não desejaram ser identificados) na sede da sua Junta de Freguesia, registadas no Verão de 2019, por amável organização do professor Paulo Vasco Salero, presidente da junta.

Sabe-se, por informações recolhidas no local, que o “combate” pagão foi há muitos anos - por interferência eclesiástica - integrado nas tradicionais festas anuais de Pechão, que decorriam no primeiro domingo e segunda-feira de Setembro.

A data terá sido escolhida por uma questão muito prática e decorrente do calendário agrícola. Tratando-se de uma zona com muitas famílias de produtores de alfarroba, figo e amêndoa, a apanha desses frutos só estava concluída no final do Verão, pelo que as pessoas mais religiosas, após a venda, poderiam aplicar alguns dos seus rendimentos quer nas roupas para a festa, quer nas oferendas à igreja.

Já no século XX, mais precisamente no início da década de 70, o paradigma alterou-se, pois, sendo uma região como muitas outras na província do Algarve com um grande número de famílias emigradas, as comissões de festas optaram por alterar as datas dos festejos fazendo coincidir os eventos com o período de férias. Assim as Festas de Pechão passaram a realizar-se no mês de Agosto, frequentemente no dia 24, mantendo, nos primeiros anos o domingo e a segunda-feira. Contudo, algum tempo depois, passou-se para sábado e domingo, para coincidir com o normal fim-de-semana.

O Combate dos Mouros, que servia de epílogo às solenidades, terminava formalmente com o “arder do castelo”. Mas o fogo que começava no solo prolongava-se pelo ar – como é tradição na maioria das festividades laicas e religiosas de Portugal – com cada vez mais vistosas sequências de fogo-de-artifício. A fim de trazer um pouco mais de alegria, diversão e colorido às festas de S. Bartolomeu – que saía em procissão nas manhãs de 24 de Agosto – as comissões de festas decidiram agregar ao evento outros atractivos tais como provas de ciclismo, concursos de pau ensebado, torneios de malha e exposições de ranchos folclóricos (com danças tradicionais da região), nos quais, curiosamente, se incluía um grupo de pauliteiros, que, aliás, parece ser único que há conhecimento nas últimas décadas em terras meridionais de Portugal.

Os vários conjuntos de danças eram, geralmente, acompanhados por um acordeonista (ou dois) e tocadores de cavaquinho, bandolim, viola e ferrinhos. Note-se que a Igreja Católica celebra no dia 24 de Agosto a morte de São Bartolomeu – exactamente dois meses depois do dia de S. João -, um dos doze apóstolos. É de referir que a Festa de S. Bartolomeu de Esposende, santo homónimo do de Pechão, é uma das mais concorridas e celebradas no Norte de Portugal. Na qualidade de apóstolo, Bartolomeu pôde acompanhar a missão de Jesus na terra, no seu dia-a-dia e os seus milagres, ouvindo os seus ensinamentos e testemunhando a sua ressurreição.

De acordo com a tradição, o apóstolo teria evangelizado a Índia, passando pela Arménia, local onde conseguiu a conversão do rei Polímio, da sua esposa e várias

outras pessoas. Este facto gerou a inveja de sacerdotes pagãos que instigaram o irmão de rei, Astiages, a matar Bartolomeu por esfolamento. Porém, o santo não morreu ao ser esfolado, uma vez que acabou sendo decapitado, segundo reza a tradição oral, no dia 24 de Agosto do ano 51 dC.

Figura 4. *Imagem do castelo do combate dos mouros a arder*



Notas: Fotografia do blog A Alrapa

Pechão, ao logo da sua história recente, teve vários grupos de dança dita folclórica. De um modo geral, parece ter-se mantido uma determinada matriz na:

lista das danças por eles apresentadas e que era composta pela *Dança dos Velhos* – protagonizada por um grupo misto de contornos humorísticos que terá tido origem na aldeia e, mais tarde, foi adotada pela vizinha freguesia de Quelfes - os "Pauliteiros de Pechão" - grupo composto por 12 crianças do género masculino - a *Dança da Misteriosa* - em que um homem dança com uma boneca de trapos - as *Danças Tradicionais* - executadas por pares - e o citado "Combate do Mouros", uma "dramatização histórica" da conquista de um "castelo infiel" por um grupo

de “cruzados cristãos”. Tendo falecido o ensaiador de Quelfes, não mais se realizaram combates na aldeia.¹³¹

O último dos eventos deste tipo a desaparecer no Algarve foi o combate de mouros de Santa Catarina da Fonte do Bispo (Tavira), que, durante décadas, foi integrado nas festas em honra de Nossa Senhora das Dores no penúltimo fim-de-semana de Agosto. Ainda foram encontradas referências orais confiáveis, no que toca à descrição das festividades, mas, qualquer documentação escrita ou visual, cenografia ou figurinos, parece terem, irremediavelmente, desaparecido, nada tendo restado para memória futura.¹³²

Em resumo, as festas de Pechão já não acontecem desde o final da década de 60 do século passado - a última terá sido em 1968 - e as de Quelfes estão, há mais tempo, praticamente reduzidas a um conjunto de ténues reminiscências e, hoje, pouco se conhece do que em tempos terão representado para a povoação e, finalmente, as de Santa Catarina extinguíram-se, um pouco mais tarde, pelo início do século XXI.

Partindo de uma mesma matriz dramática, o fio condutor das “danças” masculinas de Pechão e de Santa Catarina – e a própria representação do “mouro” e do “cristão” em terras meridionais – terá sido semelhante ao do das supracitadas festas nortenhas. E se, no passado, nelas existiu uma construção coreográfica e musical sólida, ela ter-se-á, irremediavelmente, perdido. Acabando por, nos derradeiros anos, os combates dos mouros no Algarve praticamente se resumirem a uma espécie de acontecimento estival (pouco mais do que mero divertimento mundano), tendo por pretexto uma data religiosa e por objectivo mais um divertimento popular.

Sobrado, Penafiel e Braga, três casos singulares

A vila de Sobrado situa-se no concelho de Valongo, a cerca de 25 quilómetros a Este do Porto. Já a cidade de Penafiel, fica a cerca de 50 quilómetros, na mesma direcção, enquanto Braga se localiza a uma distância semelhante, mas para Norte. Genericamente falando, as duas primeiras localidades situam-se perto da bacia

¹³¹ Informações colhidas em conversas informais tidas com alguns habitantes seniores de Pechão (que não desejaram ser identificados) na sede da sua Junta de Freguesia, registadas no Verão de 2019, por amável organização do professor Paulo Vasco Salero, presidente da junta.

¹³² Informações colhidas em conversas informais tidas com alguns habitantes seniores de Santa Catarina da Fonte do Bispo (que não desejaram ser identificados) na sede da sua Junta de Freguesia, registadas no Verão de 2020, por amável organização de Carlos Manuel Viegas de Sousa, presidente da junta.

hidrográfica do rio Douro e a “cidade dos Arcebispos” já no sentido da fronteira com Espanha.

Uma dança com um nome inusitado, o *Baile dos Ferreiros*, executada por uma dúzia de homens munidos de espadas é particularmente efectiva e parte integrante da procissão do Corpo de Deus, em Penafiel, assim como a Dança Mourisca, o *Baile dos Turcos*, o *Baile dos Pretos* e o *Baile das Floreiras* (a única dança feminina nesta lista). Os chamados *Bailes do Corpo de Deus*, constituem um elemento identitário de umas festas de cariz fortemente religioso. Já as várias danças executadas pelos Mourisqueiros e os Bugios, que integram a festa de S. João Baptista, em Sobrado, são autónomas relativamente à procissão que também integra o andor de S. André, o padroeiro da vila.

Já a conhecida *Dança do Rei David* surge mais a norte como uma das atracções das grandiosas festas do santo mais popular de Braga, o São João. De aspecto palaciano, actualmente é executada em cima de um carro que integra o cortejo Sanjoanino, por uma figura masculina central de coroa e capa, com uma lira na mão, acompanhada por doze músicos (violinistas, guitarristas e flautistas) que também esboçam alguns passos de dança.

Os eventos festivos em que as referidas actividades bailatórias se inserem são, portanto, o Corpo de Deus – festa móvel no calendário litúrgico - e os Santos Populares (festas juninas, como são denominadas no Brasil). Trata-se, pois, de representações coreográficas e teatrais enquadradas num esquema essencialmente religioso, no primeiro e no terceiro casos. E de carácter misto, com aspectos já muito mais pagãos do que religiosos no segundo caso, mas de enorme importância histórica e antropológica no calendário das festividades portuguesas. Sendo, em particular, as chamadas “danças mouriscas” que neles se incluem, o que, genericamente, se pode designar por um género pan-europeu que se terá espalhado e persistido em muitos países, provavelmente, desde a Idade Média. A sua origem é desconhecida, embora todas essas manifestações coreográficas pareçam partilhar uma raiz comum.

É evidente que a Igreja Católica “serviu-se” das representações dos “mouros” nas suas festas para exhibir os “infiéis” e tomou as lutas entre cristãos e mouros, inspiradas pela Reconquista e Cruzadas, como exemplo para o confronto entre as diferentes religiões:

Todavia, as representações nem sempre tiveram o mesmo estatuto nas festas e procissões religiosas e até foram interpretadas de forma diferente ao longo da história. Os fenómenos culturais em presença confrontam os estudosos com a revitalização, reconstrução e invenção da tradição, porque se reduziu a sua importância a um ou vários momentos da história. Assim, símbolos velhos podem aparecer em contextos diferentes com significações diferentes. Tradições que

parecem desaparecer em certas épocas, podem reaparecer em outras. (Alge, 2006, s.p.)

Nota-se, a título de exemplo, que a procissão do Corpo de Deus sobreviveu em todo o seu esplendor em Penafiel, onde é a maior festa do ano litúrgico. Porém, coloca-se a questão de saber se esta procissão se terá mantido por causa da persistência popular ou por decisão clerical. Em Sobrado, o roubo da imagem do S. João está no embasamento dramático das festas, cuja narrativa vai muito além desse detalhe no intrincado enredo da lenda que sustenta todo o evento. No caso da procissão do Corpo de Deus, ela nunca se deixou de realizar em Penafiel embora tenham desaparecido, entre outras manifestações, todas as danças dramáticas, com excepção do supracitado *Baile dos Ferreiros*, o qual, paradoxalmente, aparece ligado à figura de S. Jorge.

Em Sobrado, por outro lado, os mourisqueiros foram, nas últimas décadas, transformados nos “maus”, ao contrário dos “bons”, os bugios. Embora sejam os primeiros que aparecem com os trajes mais apumados, ao contrário dos bugios, de aspecto um pouco mais caótico. Aliás, no caso das Bugiadas, os “bons” não vencem os “maus”, porque é por intervenção da Bicha-Serpente (serpe) que os “maus” são expulsos do terreiro. Neste caso, a manipulação da memória deve-se provavelmente mais aos textos escritos e aos discursos dos indivíduos que reinventaram a tradição, do que a outra qualquer directiva específica. Esses discursos são transmitidos, em Sobrado, por altifalantes na própria festa do S. João, o que revela a sua importância e o impacto que se procura exercer nos espectadores. No caso dos forasteiros, se não conhecerem os detalhes da narrativa, não entendem a acção que é complexa e, por tal, necessitam da ajuda de um narrador que se encarrega de projectar sonoramente o enredo.

São João Santo Bonito¹³³

São João santo bonito,
Bem bonito que ele é.
Com os seus caracóis de oiro,
E seu cordeirinho ao pé.
Não há nenhum assim,
Pelo menos para mim.
Nem mesmo o São José. [...] (Fados do fado... letras de fados, 2024)

¹³³ A letra desta marcha popular é atribuída ao cineasta António Lopes Ribeiro (1908-1995).

A vila de Sobrado pertence ao concelho de Valongo e fica a cerca de 25 quilómetros a este do Porto, ainda dentro da grande cintura industrial da capital do Norte. Sensivelmente a meio da estrada que liga Sobrado a Alfena – onde se encontra a Casa do Bugio e do Mourisqueiro à saída da primeira localidade - pode, mesmo, vislumbrar-se um enorme entreposto comercial que deve ser um dos maiores do País. É uma terra esguia, que se estende ao longo da Estrada Nacional nº 209, em cujos campos prevalece a agricultura – pelo que o verde dos milharais e de outras culturas ancestrais alimentadas pelas águas do rio Ferreira é uma mais-valia para a vila – mas em que o casario há muito que perdeu quaisquer laivos de tipicidade, sobretudo no centro da freguesia. Sendo uma povoação predominantemente rural, o seu património arquitectónico vai pouco além da igreja matriz, um templo barroco de dimensões modestas, datado de 1671 e dedicado ao apóstolo Santo André.

Se o S. António é o “santo popular” de maior relevância em Lisboa – cidade onde nasceu Fernando Bulhões (1195? – 1231) que viria a morrer em Pádua, Itália - já o São João adquiriu maior pujança no Porto. Tanto numa como noutra capital, as festividades, nos tempos que correm, vivem essencialmente de folia, comida e bebida e do cheiro dos manjericos e da sardinha assada. Já em Braga, a “cidade dos Arcebispos”, o 24 de Junho, naturalmente, manteve um carácter mais religioso. Vem a propósito referir que São Pedro, por outro lado, é o mais modesto dos três santos em termos de festividades. Que se celebram na Póvoa de Varzim, Sintra, Seixal e Montijo, entre outras localidades de Portugal.

As “festas juninas”, como vulgarmente se chamam no Brasil as comemorações dos Santos Populares, têm origem nas celebrações, crê-se que no Norte da Europa, do solstício de Verão. Em que as fogueiras acesas nas ruas marcavam a união das comunidades envolvidas. Apesar destes festejos terem uma origem manifestamente pagã, a Igreja Católica ao estender a sua forte influência pelo “velho continente” associou-lhes a celebração dos seus santos e determinou que fossem feriados religiosos para que o povo devesse rezar e, eventualmente, pudesse também se divertir.

As “danças” ou “combates” de mouros - como eram denominados no Algarve - ao longo dos tempos, assumiram formas muito diversas, mas mantiveram, pelo menos, uma característica principal: a sua essência masculina. Em que, curiosamente, as Bugiadas e Mouriscadas, de Sobrado, têm vindo a romper com a tradição incorporando (nos últimos anos) alguns elementos femininos. Ainda que, escondidos atrás de máscaras, dificilmente conseguem ocultar as suas formas corporais e o jeito de se movimentar.

Não só por isso, as citadas festividades, que ocupam todo o dia 24 de Junho de cada ano, mais do que uma típica romaria nortenha, com os comes e bebes, comércio de ocasião e concertos de música ligeira e popular pela noite dentro, tornaram-se numa verdadeira atracção turística (com algumas características, até, meio

carnavalescas) que envolve largas centenas de sobradenses e são partilhadas com muitos milhares de forasteiros.

Pelo que, a vila, em termos de danças mouriscas, actualmente, rivaliza com Penafiel – que se situa a uns 25 quilómetros para Nascente, por autoestrada – e, menos, com Braga, que fica a cerca de meia centena de quilómetros, para Norte. Os chamados *Bailes do Corpo de Deus* penafielenses, constituem um elemento fortemente identitário das suas festas, em que sobressai a presença de uma certa religiosidade associada à data.

Já a procissão do São João de Braga é um exemplo da reconstrução da tradição em que, no caso, se perderam as chamadas danças mouriscas, quando estas foram substituídas pela dança (bíblica) do Rei David. Diz-se que por um padre no século XVII, segundo informação veiculada pelos folhetos das Festas do São João, com origem na Câmara Municipal, numa cidade em que a autoridade eclesiástica, sem grande surpresa, ainda mantém muito do seu poder. A conhecida dança, um pouco isoladamente, surge como uma peça importante no conjunto de atracções das grandiosas festas nortenhas. De aspecto marcadamente palaciano, repetitiva e curta, é executada, em cima de um camião que, ano após ano, integra o cortejo Sanjoanino. Basicamente tudo se resume a uns passos do tipo polca que avançam alternando com umas voltas e uns passos de recuo, ao som de uma música alegre, debitados por uma figura masculina central, de coroa e capa com uma lira na mão, acompanhada por doze músicos (violinistas, guitarristas e flautistas) que também dançam à sua volta.

O Velho da Bugiada e o Reimoeiro

Por outro lado, o conjunto de danças executadas pelos Bugios e Mourisqueiros (designações respectivamente para os cristãos e os infiéis), que integram as festividades de São João Baptista, em Sobrado, têm a característica de ser autónomas relativamente à procissão religiosa. A qual também inclui o andor de S. André, padroeiro da vila, comemorado no último domingo dos meses de Novembro.

A Bugiada e a Mouriscada, actualmente, não só mantêm vivas tradições seculares, como em torno delas, se afirma, ano após ano, a adesão da maioria dos sobradenses. Os quais vivem com bairrismo, fervor e muita vivacidade a sua organização e, posteriormente, a própria interpretação dos vários quadros teatrais, que parece não terem perdido nenhum do fulgor do passado. Antes pelo contrário. Contudo, esse facto leva a admitir que à custa da introdução de “melhorias” e do uso de alguma “criatividade” – vejam-se os fatos do Velho (da Bugiada) cujos utilizadores têm a liberdade de o confeccionar adaptando-o ao seu gosto pessoal – alguns dos registos ancestrais também se irão perdendo.

Numa terra de cara alegre e propositadamente engalanada para o efeito, desenrolam-se uma série de *performances* baseadas numa lenda, que se situa nos tempos da ocupação árabe das terras que correspondem hoje ao Norte de Portugal. Nessas representações teatrais sublinham-se quatro momentos principais: o encontro dos participantes, ao raiar do dia, o grande desfile antes do almoço, as arruadas a meio da tarde e, mais para o fim do dia, o auto, propriamente dito. Trata-se de representação dramática que encerra todas as festividades com a Dança do Santo no seu epílogo.

Figura 5. *A Serpe das Festas de Sobrado*



Notas: Foto da autoria de António Laginha

Logo bem cedo, a concentração matinal dos Bugios (cristãos) é na casa da pessoa que desempenha o papel de Velho e, concomitantemente, a dos Mourisqueiros (infiéis), junto da casa do Reimoeiro. É em ambos os locais que se interpretam as primeiras danças de apresentação e só depois todos os envolvidos se deslocam para um edifício isolado e fora da povoação, a supracitada Casa do Bugio e do Mourisqueiro. Desde logo o Velho da Bugiada, que é a figura central de todo o enredo, e os seus companheiros, tentam evitar o grupo dos Mourisqueiros comandados pelo Reimoeiro, durante a refeição que se segue (curiosamente denominada "jantar") e em que se começa a desenrolar a acção. Trata-se, segundo a tradição, de um banquete oferecido pelo rei mouro - que no sotaque nortenho se transforma em moeiro -, em agradecimento pelo empréstimo da imagem de São João (que lhe havia salvado a filha), em que surge todo o conflito. Uma vez que aquele decide não devolver o santo milagreiro aos seus legítimos proprietários. A partir daí estão lançados os dados para toda a espécie de altercações entre os dois grupos rivais que vão pelo dia fora e costumam durar até ao anoitecer. Depois dos primeiros eventos

a procissão, sai da igreja matriz, no Largo do Passal no centro da vila – que, como todas as outras, integra os devotos e as autoridades religiosas e civis da terra - com os andores a serem levados aos ombros por alguns dos coloridos Mourisqueiros, de cabeça descoberta.

O ponto mais alto, em termos de público, é, sem dúvida a *Dança de Entrada*. Que, praticamente, se resume a um animado desfile em duas linhas paralelas de dançarinos ao longo da via principal da vila, antes da hora do almoço. E em que cerca de quarenta Mourisqueiros – todos homens solteiros com trajés inspirados em uniformes militares do sec. XIX -, em ritmo de marcha (tocada por uma banda) se apresentam saltitantes de espadas em riste. Os ruidosos Bugios – bem mais de meio milhar no dia 24 de Junho de 2023 - posteriormente, seguem a mesma banda que, igualmente, vai tocando a marcha de São João ao longo da via que, naturalmente, se fecha ao trânsito. Estes apresentam-se como um grupo de folgazões, de todas as idades, com as caras cobertas por máscaras e golas de renda, envergando fatos multicor, chapéus com muitas fitas e castanholas e rabos de raposa nas mãos. Curiosamente, as mulheres mais afoitas foram-se introduzindo no cortejo, a coberto da ocultação do rosto, e houve, mesmo, na edição de 2023, uma família em que mãe e filha desfilaram e cabriolaram pela estrada fora, enquanto o pai as seguia atentamente, ocupando-se da logística da dupla participação. Terminando a empolgante parada no Largo do Passal, onde em 2008 foi inaugurada numa rotunda uma escultura alusiva às festas, aí encontram-se dois palanques altos de madeira, na linha descendente em direção ao templo. Na hora de maior calor (estival), muitos dos sobradenses recolhem a casa e reúnem-se à mesa com familiares e amigos, certamente para ganhar fôlego para a longa tarde em que avizinha no largo principal e em que se sucedem as danças e os entremezes, que completam a função. Manda a lenda que a última parte das festas – e inquestionavelmente a mais dramática e que parece ser a preferida dos autóctones -, se traduza num complexo episódio sem palavras, mas com muita pólvora à mistura. Depois das Entrajadas, sensivelmente no início da tarde, surgem várias figuras simbólicas (camponês, cego, moço, sapateiro e mulher) que deambulam pelo Passal simulando acções agrícolas (semear, gradar, lavar - curiosamente pela ordem inversa do que manda a Natureza) e de crítica social. Após a execução da *Dança do Doce* – em que os Mourisqueiros saltitam em linhas, ao toque da caixa, no pátio da Casa Paroquial para no epílogo receberem cavacas e limonada oferecidas pelo pároco -, na recta final dos eventos, uma vez mais, todas as atenções se remetem para o ponto nevrálgico da vila. No extenso largo sobressaem os palanques, que simbolizam os castelos dos émulos e atingem a altura da copa das árvores junto das quais são, anualmente, erigidos. Num abrigam-se os cristãos e noutra regurgitam os mouros e, entre os dois grupos, galopa um mensageiro, em cima dum intrépido cavalo, que, de um modo simbólico finge trocar mensagens entre participantes dos dois lados da contenda. Chegados ao pôr-do-sol, a “altercação”

arrasta-se ao som de uma banda de música que, num coreto adjacente, toca uma pesarosa toada. Enquanto um narrador – uma vez que toda a acção é mimada – vai descrevendo, através de um altifalante, os esforços que o Velho (acompanhado por dois Doutores da Lei) faz para não ser atacado pelo Reimoeiro dentro do seu “reino” que, na prática, se resume a um pequeno estrado de madeira quadrado. A voz masculina, de tom dramático, cria um particular impacto nos espectadores, sendo que, no caso dos forasteiros que não conhecem os detalhes da lenda, a narrativa é uma mais-valia para se ir entendendo o complexo conteúdo da diegese. É de notar que parte do evento é acompanhado por ruidosos disparos de pólvora seca de espingardas primitivas no alto dos palanques, já que é suposto os bugios defenderem o seu castelo até que as munições se esgotem. Sem mais defesas e quase noite dentro, apesar das súplicas do cristão e de duas crianças que repetidamente apelam à liberdade do ancião, ele é, finalmente, aprisionado pelo mouro. Mas, pouco tempo depois, o herói da trama, que é retirado vencido do palanque, é salvo pela chegada de uma espécie de serpente gigante - manipulada por um veloz grupo de sobradenses - que chega à praça para afastar os gentios e deixar o rei dos bugios fugir à sua frente no meio da multidão.

E é com a chamada Dança do Santo, oferecida por cada um dos grupos beligerantes - em separado - junto da igreja e acompanhada pelos Tocadores da Bugiada (orquestra constituída por violas braguesas, rabecas e violinos), que o São João termina em Sobrado. Que, como se assinalou, traduz-se numa série de encadeamentos coreográficos masculinos intercalados por vários quadros repletos de pantomima. Uma vez que certas danças coincidem no tempo, para além da complexidade da urdidura - parâmetro deveras anormal em eventos de cariz popular - nem os espectadores podem acompanhar todos os detalhes do evento nem alguns dos bailes que, aliás, se desenvolvem em lugares próximos, mas numa geografia algo confusa para o visitante. No que respeita às músicas que, em tempos idos, acompanhavam estes eventos, é impossível saber como soavam. Originalmente, a forma musical das “danças mouriscas” seria a de uma marcha guerreira ou a de uma dança palaciana, cuja forma, provavelmente, não se assemelha em nada à música de origem árabe que hoje conhecemos. Sendo que as bandas filarmónicas chamadas a acompanhar as imagens dos santos, na procissão matinal e que posteriormente são integradas na festa, conferem um ar mais cosmopolita e, mesmo, modernizado ao evento. Quanto às coreografias originais das diversas danças também muito pouco ou nada se sabe. Apenas que, por referências esparsas, temos conhecimento que a Igreja Católica assimilou, a partir da Idade Média, costumes dos mouros, dos judeus e, mesmo, dos negros, provavelmente inserindo-os nas suas festas carnavalescas, nas danças macabras e, principalmente, nas procissões do dia do Corpo de Deus. Refira-se, a título de exemplo, diz-se que em Penafiel – como à frente se verá - a chamada Dança dos Turcos era, em tempos idos, a mais apreciada pelos nativos e pelos

visitantes e que, quando aquela se perdeu há cerca de meio século, o *Baile dos Pretos* (que recentemente foi suprimido das festividades em nome do “politicamente correcto”) terá ganho esse estatuto. Por outro lado, as famosas danças dos pauliteiros de Miranda (do Douro), no Nordeste de Portugal – que bem poderiam incorporar algumas festas sanjoaninas ou, mesmo, as do Corpo de Deus -, provavelmente, tiveram na sua origem uma forma de lutas de espadas que, por uma questão de economia de meios e da segurança dos intérpretes, foram substituídas por pequenos paus cilíndricos.

Em resumo, nas festas de Sobrado – que se realizam, desde o amanhecer do dia de São João até ao pôr-do-sol, e não na véspera, como é hábito nas celebrações dos Santos Populares nas grandes capitais - os mourisqueiros terão sido transformados, nas últimas décadas, nos “maus” da história, ao contrário dos “bons”, os bugios. Embora sejam os infiéis as personagens que aparecem com trajes mais apurados ao contrário dos cristãos, de aspecto, assinale-se, um pouco mais desalinhado. Aliás, no caso das Bugiadas, os “bons” não vencem necessariamente os “maus”, e é pela vertiginosa intervenção de uma bicha-serpente (conhecida na terra por Serpe) que, no final, se põem os “maus” em debandada. Neste caso particular, a manipulação da memória deve-se, provavelmente, às lembranças dos indivíduos que foram reinventando uma “tradição” agregadora, mantendo o gosto por uma celebração secular que parece ter vindo a funcionar por camadas que se vão sobrepondo, ao invés de obedecer com determinação e perseverança a directivas fixas e monolíticas.

Cortejo do Carneirinho e Cavalhada

Mundialmente conhecido por *Corpus Christi*, Solenidade do Santíssimo Sacramento do Corpo e do Sangue de Cristo ou *Corpus Domini* (expressão latina que significa Corpo de Cristo ou Corpo do Senhor), e em Portugal apenas como Corpo de Deus, é uma comemoração litúrgica da igreja católica marcada anualmente para a quinta-feira seguinte ao chamado domingo da Santíssima Trindade, o que se segue ao de Pentecostes. Isto é, o Corpo de Cristo celebra-se no sexagésimo dia após o domingo de Páscoa, fazendo assim a ligação com a Última Ceia de Quinta-feira Santa. A origem da solenidade litúrgica do Corpo (e Sangue) de Cristo remonta ao século XIII, tendo começado a ser celebrada em 1246 na cidade de Liège (Bélgica), alargada à Igreja latina em 1264 pelo Papa Urbano IV e regulada pela bula “*Transiturus*” que a dotou de missa e ofício próprios. A Portugal terá chegado nos finais daquele século. Ordenada por D. Dinis (1279-1325) as festividades do *Corpus Christi* começaram a ser celebradas em 1282, embora haja referências à sua comemoração desde os tempos do seu pai, o rei Afonso III.

No passado era obrigatório, nessa quinta-feira, uma ida à santa missa e frequentemente também participar em procissões que passavam pelas ruas ornamentadas com tapetes coloridos com desenhos de inspiração religiosa nas principais localidades portuguesas. Sendo feriado nacional (entre 2013 e 2015 o dia foi retirado da lista, mas regressou em 2016) a maioria dos portugueses, actualmente, aproveita apenas para descansar descartando a participação nas celebrações da igreja. Para além da componente religiosa propriamente dita, as festividades eram no passado complementadas com danças e folias em que, como era hábito, o sagrado e o profano se misturavam. Exemplo disso são as celebrações seculares, na véspera do Corpo de Deus, no Norte de Portugal, designadamente em Ponte de Lima e Penafiel. Na primeira localidade, perante milhares de pessoas a Vaca das Cordas sai às ruas ao fim da tarde numa tradição que remonta ao século XV (1646) e no presente atrai visitantes de vários pontos do país e, mesmo, de Espanha. Trata-se, na verdade, de uma lide em que um touro - e não uma vaca porque então na Ibéria era um animal sagrado - preso por cordas passa pela zona histórica da vila e dá três voltas à igreja matriz, antes de ser conduzido para um extenso areal onde acontecem pegas improvisadas e outras manifestações de entretenimento à custa do bicho. Na segunda, curiosamente, a festa faz-se pela manhã e à noite, respectivamente com o Cortejo do Carneirinho e a Cavalhada, partindo e regressando ambos os desfiles ao campo da feira, com uma paragem estratégica em frente ao edifício da Câmara Municipal, onde os participantes se manifestam perante as autoridades locais e uma multidão de populares. Se o evento matinal hoje reúne muitas centenas de crianças dos jardins infantis e escolas primárias do concelho, com o intuito expresso de homenagear as dedicadas professoras e professores, já o da noite apresenta outro tipo de objectivos, designadamente históricos, sociais, artísticos, etnográficos e, mesmo, de cidadania. Como era esperado que todos os mesteres se incorporassem na procissão do Corpo de Deus, a mostra da véspera tinha como propósito passar no crivo das autoridades que, assim, teriam oportunidade de licenciar as danças e os trajes, para que o decoro e os bons costumes fossem respeitados no âmbito da cerimónia religiosa.

O *Carneirinho* resume-se a uma ruidosa parada - na qual muitos pais também se associam à caminhada acompanhando as crianças - em que, basicamente, à frente de cada grupo escolar segue um pequeno carro com um animal que no epílogo é ofertado aos docentes (eventualmente para se transformar em anho no forno ou na brasa), como forma de agradecimento pelo seu aturado trabalho humano e pedagógico. A verdade é que a organização, nos anos mais recentes em que certas forças políticas e a própria Provedora nacional do animal se têm manifestado pelo bem-estar dos animais, tem tentado driblar a tradição sugerindo que os animais que seguem no desfile sejam apenas de peluche. Felizmente que alguns "resistentes" continuam a levar os seus pacíficos cordeirinhos que, aliás, fazem as delícias da

criança, que prima pela candura e pelo colorido das vestimentas. É, pois, muito possível que esta piedosa tradição se tenha mantido quase inalterável durante séculos, já o mesmo não se poderá dizer da Cavallhada nocturna em que o desfile também abre com um casal de foliões gigantes que dançam ao som de bombos. E que, no primeiro caso, o citado elemento aparece algo deslocado de um universo infantil que domina todo o evento. Tal como o nome indica, a Cavallhada é uma celebração tradicional com origem nos torneios medievais, em que a nobreza exibia publicamente a sua destreza e valentia em cima de cavalos. Inicialmente tratava-se de torneios que serviam como exercícios militares nos intervalos das guerras e em que nobres e guerreiros cultivavam certas praxes associadas à luta e à galanteria. Também era comum simular-se um campo de batalha em que pelejavam cristão e mouros, algumas vezes com um enredo vagamente baseado na já citada *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, uma colectânea de histórias fantásticas subtitulada *o mais lindo e maravilhoso romance de cavalaria e de exaltação da fé cristã que se tem publicado*. Segundo alguns especialistas nas festas do Corpo de Deus, designadamente o padre José Cunha Duarte, provavelmente a maioria dos elementos arcaicos hoje associados à Cavallhada que no dia do Corpo de Deus integra a “majestosa” procissão que percorre as ruas de Penafiel, têm vindo a perder a sua identidade e até complexidade, aparecendo hoje algo “folclorizados”, sobretudo no que concerne aos trajes que no passado eram certamente bem mais modestos. Também as músicas que acompanham as partes dançadas e mimadas poderão ter sofrido grandes alterações ao longo dos séculos, sem que tal esteja devidamente estudado. O principal interesse do evento, que se inicia com a chegada da Serpe (uma espécie de dragão verde) seguida dum charrete rodeada de cavaleiros na qual se desloca o representante do povo - que faz uma paragem para discursar e levar oferendas ao presidente da câmara e vereação -, são os chamados bailes, associados aos ofícios antigos e grupos profissionais da cidade. A sua participação foi decretada no Tombo das Festas do Corpo de Deus, documento de 1657 reformulado em 1705, 65 anos antes da passagem da vila a cidade. Era obrigação dos mesteres “contribuir com animação, em forma de dança ou baile teatralizado, que representasse a atividade artesanal da referida corporação, ou outra qualquer tarefa que lhe viesse imposta conforme deliberação exarada no respetivo Tombo das Festas”.

Danças como a mourisca (representada pelos alfaiates, albardeiros e vendeiros), a dança da Retorta (apresentada pelos sapateiros e tosadores), a dança dos Moleiros (interpretada pelos moleiros do Cavalúm e rio Sousa), a dança das Espadas (pelos ferreiros e serralheiros) e outras, já aparecem referenciadas no citado documento seiscentista. Sabe-se que “em 1705 se deu a reforma dos capítulos da festa, documentada em novo Tombo, criando-se novas danças e obrigações para a concretização da festa solene. No entanto, por determinação régia de 1724, as danças foram banidas das procissões, não podendo mais os grupos atuar durante o cortejo

religioso, integrando apenas o conjunto de figurantes passivos do desfile. Vários concelhos não cumpriram durante décadas a postura régia, e em Penafiel apenas no séc. XIX se verificou o definitivo afastamento dos bailes da procissão propriamente dita, passando estes a actuar na véspera do Corpo de Deus, na cerimónia da Cavalhada. Ao longo da segunda metade do séc. XX a maior parte destas curtas danças ou *intermezzos* dramáticos deixaram de se realizar, à excepção do *Baile dos Ferreiros*, que desde sempre se manteve ativo e é justamente a dança masculina mais apreciada e a que com muita vivacidade abre o cortejo.

Os dezasseis participantes avançam para o local de exibição com ar triunfante e longas espadas em punho. Trajados de branco, com alguns apontamentos a vermelho e um arranjo floral na cabeça sob o comando de um líder, repetem sucessivamente um mesmo padrão coreográfico que de circular passa para corridas rápidas que se desenvolvem em linhas paralelas. Os movimentos ágeis, e saltitantes, acompanhados apenas com as sonoridades de uma gaita-de-foles e um tambor (caixa), parecem ampliados através da ligação das espadas, entre elas, seguradas por ambas as mãos de todos os integrantes, como se se desmultiplicassem nas sucessivas ondas que se vão criando. O padrão deste baile, na verdade, parece bem mais intrincado do que realmente é porque a sua execução, que no início apresenta alguma dose de surpresa, é acompanhada de uma rapidez e energia que destoam cabalmente do conjunto das outras danças.

Segue-se o *Baile dos Pedreiros* que, com martelos nas mãos, simulam uma desavença profissional entre o mestre e os seus oficiais, criando uma dramaturgia pouco convincente e, acima de tudo, demasiado arrastada. Na falta de profissionais masculinos - presentemente muitos dos envolvidos nas obras e construção civil em Portugal até já são emigrantes - aparecem algumas mulheres e todos, a determinada altura, sentam-se no chão e desenrolam um farnel que comem na frente dos presentes. Infelizmente esse apontamento é pouco explorado pois é breve e não funciona como um forte e afectivo elo de ligação entre os intervenientes. O *Baile das Floreiras* apresenta umas duas dezenas de mulheres de cestos com flores cantando e dançando pausadamente e, no final, ofertam ramos e pétalas aos espectadores. Tal como nos bailes seguintes praticamente não existe qualquer tipo de coreografia nas movimentações do conjunto. O *Baile dos Pauzinhos* - que é um dos mais recentes - vai buscar o seu nome ao par de baquetas castanhas que os participantes (masculinos e femininos) levam nas mãos. À primeira vista este número parece ser um familiar distante dos pauliteiros nordestinos de Miranda que, à mingua de espadas, são conhecidos por cruzam e bater com os respectivos paus de madeira com particular animação e garra festiva.

Se o *Baile dos Ferreiros* é o mais singular, enérgico, complexo e coreografado – por vezes a intenção dos seus intérpretes parece ser a constituição de uma pequena máquina de guerra que avança contra os espectadores - o dos turcos é aquele em que

mais se dialoga apresentando uma estrutura dramática precisa associada a um auto que narra um (agora indolente) combate entre cristãos e infiéis, num longo desfile que dura cerca de três horas.

A finalizar, assinala-se que à procissão do S. João de Braga que é um exemplo da reconstrução da tradição em que se perdeu a dança mourisca quando esta foi transformada na Dança do Rei David por um padre no século XVII (segundo a informação dos folhetos da “Festa de S. João” distribuídos pela Câmara Municipal de Braga) numa cidade em que, por incrível que pareça num estado laico, a autoridade eclesiástica ainda mantém muita da sua autoridade.

Nota final

O contraste entre terras e gentes do Norte e do Sul de Portugal revela-se, em grande parte, nas suas tradições. Pelo presente estudo verifica-se que o Norte apresenta uma maior incidência na manutenção e preservação de tradições seculares enquanto o Sul, por desleixo e, muitas vezes, em nome da promoção do turismo e do facilitismo, as vão substituindo por eventos “plastificados” como sejam as “feiras medievais”. É claro que esta situação depende bastante da vontade e cultura dos agentes políticos, uma vez que com a mobilidade das populações e a própria ocupação sazonal do Sul é cada vez mais difícil segurar os indivíduos às terras. Sobretudo em zonas em que as práticas sociais ainda podem funcionar como um certo cimento que enfatiza o próprio poder de agregação.

É de salientar que poucas terras verdadeiramente se esforçam por alimentar os seus habitantes – e forasteiros – com algo que, apesar de uma evolução nem sempre positiva, mantêm, contudo, a essência de festas populares enraizadas nas gentes e nos seus costumes.

Tal como é possível verificar, a herança árabe – ou o que supostamente terá sobraçado dela – a nível de eventos performativos/ dança está irremediavelmente perdida no Sul de Portugal e tem apenas uns pouco focos “activos” na bacia do rio Douro. Será, contudo, mais apropriado afirmar que todas e quaisquer manifestações populares que no passado terão tido por base algum tipo de construção terpsicoreana – como seria de esperar na ausência de uma fixação que fosse além de lembrança dos homens e da prática das tradições populares – se foram desgastando e extinguido. De um modo geral o ficou da herança muçulmana no território ibérico - que desde 1249 com a conquista do Algarve aos mouros constitui a nação portuguesa – é pouco e o que ainda se consegue ver hoje em algumas festas populares são resquícios de manifestações festivas de um período pós-medieval em que as lutas fictícias entre cristão e mouros alimentavam o imaginário das populações.

Na verdade, as manifestações populares (mais ou menos turísticas) que formavam um agrupamento multiforme de coreografias dramatizadas de lutas entre mouros e cristãos, com maior ou menor presença de texto, no Algarve foram desaparecendo e hoje a oferta resume-se a feiras medievais cujo conteúdo é bastante equívoco e apenas oferecem como suporte uma localização privilegiada dentro das ameias dos castelos de Silves e Castro Marim.

Já no Norte do país, apesar da erosão assinalada sobretudo por estudiosos, os exemplos de Valongo e Penafiel continuam a lembrar o passado com alguma pujança e o Auto da Floripes (teatro) a guardar textos teatrais populares sem qualquer forma de coreográfica associada, mas em que o elemento mouro, no seu sentido mais amplo, continua presente.

Porém, pela sua singularidade e as óbvias ligações às “mouriscas” do passado, o São João Baptista chamado “Bugiada” em Sobrado em Junho, a Dança do Ferreiros de Penafiel no Corpo de Deus, a procissão do S. João de Braga (um exemplo da reconstrução da tradição em que se perdeu a dança mourisca quando esta foi transformada na repetitiva Dança do Rei David) e, eventualmente, o Auto da Floripes, em Neves, fazem destes eventos seculares muito mais do que uma mera curiosidade.

No sul de Portugal, tanto quanto se sabe, as representações que eventualmente terão existido já há muito que se perderam. Daí o interesse em “registar” o que ainda resta na memória de uns poucos, uma vez que tudo leva a crer que, infelizmente, em breve tudo não passará de uma ténue e evanescente memória.

Referências

A Arlapa (2010, setembro 4).

<http://aarlapa.blogspot.com/search/label/Combate%20dos%20Mouros>

Alge, B. (2006). A memória colectiva religiosa em danças dramáticas de Penafiel, Sobrado e Braga. Colibri.

Alves, A. (2001). *A Herança Árabe em Portugal*. CTT.

Alves, Pe. F. M. (1990) [1925]. *Memórias Arqueológico - Históricas do Distrito de Bragança*, IX. Bragança.

Anica, A. C. (2005). *Monografia da Freguesia de Santa Catarina da Fonte do Bispo*.

Edição da Junta de Freguesia Santa Catarina da Fonte do Bispo.

Armstrong, L. (1948). *Dances of Portugal*. Max Parrish & Company.

Ataide de Oliveira, F. (1898). *As mouras encantadas e os encantamentos no Algarve: com algumas notas elucidativas*. Typographia Burocratica.

Bergson, H. (1959). *Matière et mêmorie: essai sur la relation du corps à Vesprit*, 60^{ème} édition. PUF.

- Bluteau, R. (1716). Mourisco, Mouro e Dança Mourisca. In *Vocabulário Portuguez e latino, áulico, anatomico, architectonio, bellico, botânico, brasílico, comico, critico, clinico, dgmatico, diatectico, dendiologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero, autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes e latinos*. v. V. Oficina de Pascoal da Sylva (pp. 612-613). <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/2252>
- Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder Simbólico, Memória e Sociedade* (2.ª ed.). Difel. Correo do Sul (1966, novembro 24).
- Dicionário informal. <https://www.dicionarioinformal.com.br/>
- Dicionário Priberam de Língua Portuguesa (2008-2021). Mourisco. In *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. <https://dicionario.priberam.org/mourisco>
- Duarte, J.C. & Cunha, A. (2006). *Natal no Algarve II* – Teatro. São Brás de Alportel.
- Duarte, J.C. & Cunha, A. (2016). *Corpo de Deus*. São Brás de Alportel.
- Durkheim, E. (1960) [1912]. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Presses Universitaires de France.
- Fados do fado... letras de fados (2024). <https://fadodosfado.blogspot.com/2013/06/sao-joao-bonito.html>
- Machado, P. C. & Ferreira, H. (2002). *Bugiada: Valotigo*. Elo.
- Martins, J. P. O. (1908). *História de Portugal*, The Project Gutenberg E-Book of História de Portugal: Tomo I, editado em novembro de 2010 [EBook #34387]. https://archive.org/stream/HistoriaDePortugalOliveiraMartins_201508/Historia+de+Portugal+-+Oliveira+Martins_djvu.txt
- Miri (1991), *Corpus Christi, The Eucharist in Late Medieval Culture*. University Press.
- Pozo, M. (1988). Festas de mouros e cristãos na Espanha, Tipologias [Conference session]. IV Congreso Nacional, I Congreso Internacional, Fiestas de Moros y Cristianos. https://www.csantjordi.es/wp-content/uploads.d.ocs/b25b5a_MyC_otras.pdf
- Raposo, P. (2016) [1998]. O Auto da Floripes: “cultura popular”, etnógrafos, intelectuais e artistas. *Etnográfica* [Online], 2(2). DOI: <https://doi.org/10.4000/etnografica.4441>
- Ribas, T. (1983 [1982]). *Danças populares portuguesas*. *Biblioteca Breve*, 69. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades Rubin.
- Santos, M. S. (2021) Breve história das Irmandades, confrarias e mordomias de Loulé (séculos XVI, XVII e XVIII). Câmara Municipal de Loulé.
- Seibert, G. (s.d.). *S. Tomé e Príncipe*. <https://tchiloli.com/sao-tome/>
- Soeiro, T. (Coord.) (2000, 2001). Dias Festivos: o Corpo de Deus em Penafiel. *Cadernos do Museu*, 6-7. Museu Municipal de Penafiel.
- Tavares, P. M. (2020). O Auto da Floripes no lugar das Neves: Um contributo da imagem em movimento para a perceção do fenómeno cultural. *Revista CEM* –

Cultura, Espaço & Memória, (10), 77-91.

<https://ojs.letras.up.pt/index.php/CITCEM/article/view/7030/6460>

Tinhorão, J. R. (1988). *Os Negros em Portugal*. Caminho.

Vasconcelos, J. L. (reedição de 1980). *Etnografia Portuguesa*, 3. Imprensa Nacional Casa da Moeda.

5.

***The Whole Story* (2023), Ucrânia - Dança e Resistência**

Cristiane Pimentel NEDER³³⁴
cristiane.neder@uemg.br

A identidade de um povo

O documentário retrata uma realidade hostil, de um ambiente opressivo num país que às portas da Europa, se encontra em guerra com a Federação Russa, desde fevereiro de 2022. Para os bailarinos, a sua arte, a dança, transformou-se num ato de resistência ao não abandonarem o seu país, mesmo que apresentando-se em diversas partes do mundo, porque a dança os mantém conectados às suas origens, como um cordão umbilical que não os separa de suas raízes. Podemos estar num país sem estar lá e podemos estar no nosso país e ficar fora dele, pois estar num país não é apenas ocupar a sua territorialidade, mas desenvolver um sentimento em relação a ele, ocupar-se da vida que acontece lá, construir pontes com sua história e sua memória.

Segundo o filósofo Zygmunt Bauman (2005):

A identidade é aquilo que defendemos para não a perdermos, aquilo que tenta ser apagado pelos grupos hegemônicos e nesta luta e embate entre aqueles que tentam sequestrar os nossos hábitos, costumes, cultura e história e o trabalho dos que querem proteger sua identidade é que ela floresce, é que a mantém viva para que ela não seja dissolvida, para que ela não seja incorporada na cultura dos outros para os outros, que ela seja sempre uma chama acesa na população que a herdou. (Bauman, 2005, p. 83-84)

A identidade é um meio de preservação de uma nação, porque mesmo que a guerra destrua prédios e lugares, a identidade não se perde, porque o país não é apenas o que há dentro dele, mas do que se conserva através de gerações e de tradições. Não se podem apagar as narrativas culturais de uma nação, através de suas várias manifestações artísticas e ritualísticas. Mesmo com a globalização, o local se faz presente e resiste, mesmo aculturado, resiste, porque a globalização só consegue atingir culturalmente aquilo que é comum a todos no mundo, como uma música eletrônica, uma roupa jeans, um filme que trata de dores que todos se comovem, mas não consegue abraçar todas as particularidades de um povo. É como tentar imitar a

³³⁴ Pesquisadora Produtividade da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG-PQ).

receita de uma comida que era feita pela mãe de alguém: podemos colocar os mesmos ingredientes, da mesma qualidade, mas a temperatura da mão de cada pessoa é diferente e as mães em si são diferentes e cada uma tem um modo de mexer a panela, de aquecer o fogo, de dar o ponto a comida que são próprios. Não podemos roubar o que é singular de cada nação, porque todos podem usar até a mesma calça jeans, mas cada um combina com os acessórios e com o modo de se vestir de cada lugar. Não se consegue globalizar o conjunto, apenas as partes. A intimidade de cada povo, está na sua alma e não apenas no modo de se apresentar ao mundo. A guerra pode roubar tudo, menos a alma do povo e a alma é o sentimento que os une, refletido nas artes e em sua cultura, mesmo numa cultura já de si muito adulterada devido há anos de aculturação quando a Ucrânia integrava a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (1922-1991). A alma do povo é o que sustenta a nação, a faz presente em qualquer lugar e a faz ressuscitar das cinzas:

A identidade é um grito de guerra usado em uma luta defensiva: [...] um grupo menor (e por isso mais fraco) contra uma totalidade maior e dotada de mais recursos (e por isso ameaçadora). [...] A identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado. (ibidem).

O governo da Federação Russa pode tornar um inferno, literalmente, a vida dos ucranianos, mas não consegue domar um povo de um país em que a liberdade foi conquistada e onde a sua cultura é independente. Podem matar milhares de corpos, mas não matam a alma do povo ucraniano e o documentário *The Whole Story – Ucrânia, Dança e Resistência* prova isto.

Como a resistência é feita através da cultura e da dança

Grande parte da cultura ucraniana é percebida e transparecida através do balé e da dança geralmente, onde o balé se torna parte do todo. Os bailarinos ucranianos fazem questão de fazer um balé não russo, que registre sua resistência e sua cultura para o mundo. É através do balé que eles abrem as portas do seu país.

Christiane Amanpour, repórter da CNN (*Cable News Network*), emissora de Televisão Norte-Americana viajou para Holanda e Ucrânia para conhecer os bailarinos ucranianos que resistem à guerra do modo deles, se contrapondo à dominação cultural.

Geralmente a companhia de dança deles entra em palco com as roupas nas cores da Ucrânia (azul e amarelo) e no início do documentário (1':04") vemos o som suave da música do balé em antagonismo, em contradição aos sons da guerra, das bombas

sendo estouradas, mostrando a contramão da resposta de combater uma agressividade com a arte. De vencer a guerra com a sensibilidade e não com a estupidez.

O documentário traz também alguns depoimentos de bailarinos que ficaram no impasse de servir o país sendo soldados na guerra, em se alistarem nas forças armadas ou não, ou servirem a nação de outra maneira, através da arte. Mostra aquela vontade de defender o país seja de que maneira for, de ser trincheira mesmo sendo bailarino ou bailarina. A jornalista/repórter pergunta se ele acha que conseguiria usar uma arma mesmo sendo artista. Se conseguiria ir à frente de combate. Afinal, os artistas são pessoas de maior sensibilidade, que se lapidam com as coisas mais belas da vida e não se moldam às coisas mais brutas.

O documentário faz várias vezes uma contraposição e uma analogia de imagens dos soldados se movimentando e dos bailarinos se movimentando e abre assim uma reflexão sobre se os corpos se habituariam às circunstâncias, se podemos ser leves quando o momento é de grandeza artística e duros quando o momento é de combate. Mostrando que o ser humano pode-se multifacetar também, para sobreviver a cada situação, cada um a sua maneira: uns lutando, outros dançando e outros dançando quando se pode dançar e lutando quando a vida exige que se lute, mesmo que não seja da sua natureza, mesmo que não seja da essência da personalidade artística.

Isto não significa que dentro de um soldado não possa caber um refinado gosto musical, vontade de dançar ou alma de bailarino ou talento qualquer artístico. Não somos uma coisa só, somos constituídos de muitas camadas, mas claro que cada um carrega um potencial maior para umas coisas em detrimento de outras. Podemos ter um talento grande para a poesia, mas isso não significa incapacidade para resolver um problema de matemática, apenas que a poesia é aquilo que ocupa maior parte do nosso ser.

O bailarino de 30 anos, Oleksil Kniazkov (2023) diz: "Se eu escolher isso, sei que não serei mais bailarino" (Kniazkov, 2023, 02':07"). Ele fala que pode representar o país sendo bailarino e dançando. Penso que algumas pessoas não têm um preparo emocional para participar de uma guerra, que poderia ser tão avassaladora psicologicamente quanto territorialmente e quase sempre o é, ainda mais para pessoas sensíveis como os artistas, embora isso não seja uma regra, porque mais adiante no documentário vamos saber de bailarinos que serviram ao país como soldados. O bailarino diz: "Queremos lembrar às pessoas de que a Rússia tentou destruir a nossa identidade. Eles afirmaram que os ucranianos não tinham cultura, que este país não existe. E estamos mostrando que existimos e que temos uma cultura única." (Kniazkov, 2023, 02':33").

A jornalista/repórter pergunta ao bailarino onde ele estava em 24 de fevereiro de 2022, data que começou a invasão russa e os bombardeios (Amanpour, 2023, 03':19") e ele responde que estava dormindo no seu apartamento em Kharkiv, Ucrânia e que

ouviu explosões do lado de fora. Temos outros depoimentos de bailarinos da companhia de dança da Ucrânia de onde eles estavam naquela data, o que fizeram para se proteger e qual foi a reação deles naquele contexto de guerra, suas aflições e sentimentos e como cada um tentou fugir para se salvar e a chegada deles a Haia, na Holanda.

A jornalista da CNN entrevista Igone de Jongh (2023), ex-dançarina do Dutch National Ballet e pergunta: "Qual foi o estalo para você decidir que iria criar esse novo balé para os bailarinos ucranianos que não podiam mais dançar em casa?" (Jongh, 2023, 07':32"). E a entrevistada respondeu: "Por que tento usar a minha posição aqui para trazer o maior número de pessoas possível?" (idem, 07':50"). Então ela forma a companhia com os refugiados ucranianos. Ela explica que eles foram chegando aos poucos e não todos juntos e mostra eles ensaiando e treinando na escola e o processo de cada um, inclusive a primeira bailarina que chegou com a filha de apenas 2 anos de idade.

Mostra o coreógrafo Alexei Ratmansky da companhia ucraniana e ele conta sua breve história de vida. Filho de mãe russa e de um pai judeu ucraniano. Que quando a guerra começou estava no Bolshoi (Bolshoi Ballet, Moscovo - companhia de balé russo). Que trabalhou com bailarinos russos por mais de 20 anos e largou tudo e foi embora e atendeu ao convite da Igone de Jongh para ser o coreógrafo da companhia de balé idealizada por ela de bailarinos ucranianos. Que no começo eles só tinham bailarinas mulheres, porque os homens foram proibidos de sair (Lei Marcial) do país a partir de uma certa idade, que precisa de autorização especial e a voz em *off* de Igone de Jongh conta quando chegaram os primeiros homens.

Conta que muitos deles demoraram dias de viagem para conseguirem chegar até à Holanda, que para a maioria não foi uma viagem fácil e foram chegando aos poucos, enfrentando vários obstáculos no processo. Há depoimentos de que a dança os ajudou a não ficarem depressivos e maus e que trabalhar muito ajudava a passar por aquele período sem pensar na guerra.

Tem bailarinos que esperaram meses para uma autorização e viajaram mais de 30 horas para chegar à Holanda. Um esforço colossal para representar o seu país através da arte. Alguns ainda trouxeram a família, com muitas pessoas, e acomodaram-se em imóveis pequenos, passando por todas as dificuldades possíveis, inclusive para se concentrarem, trabalharem e começarem uma nova vida. Formou-se assim a *United Ukrainian Ballet* com mais de 65 bailarinos. A jornalista/repórter da CNN entrevista Rinus Sprong, diretor criativo da companhia e pergunta: "Qual a sua impressão desses refugiados que tiveram que fugir de um país em guerra?" E ele responde: "O que vamos fazer? Vamos dançar! Em uma guerra é estranho e muito difícil, mas esta é a língua que todos aqui falamos e nos encontramos aqui como amigos e família" (Sprong, 2023, 12':11").

Segundo Merleau-Ponty (1974), o primeiro gesto orientado inaugura uma ordem, funda uma instituição, uma tradição, que não se fecha, pois o ser, da mesma forma que dá vida aos primeiros gestos, neles se instala para deslizar dos signos aos sentidos, fazendo-os dizer novamente o que ainda não tinha sido proferido, de forma semelhante ao que ocorre na linguagem (fala falada, fala falante).

A arte é a manifestação de expressar sentidos, de dizer o que os gestos, cores, tonalidades, formatos, texturas e sensações nos passam. Os passos, gestos e movimentos na dança têm uma gramática comum, em que a sua coreografia forma um grande texto não verbal. Tem momentos poéticos no documentário quando o diretor da companhia pede para eles subirem lentamente como as "flores na primavera" (CNN, 2023, 12':47"). Uma figura de linguagem poética de imitar o movimento como se fosse uma flor crescendo num ritmo de despertar, de desabrochar, num processo de (re)nascimento. Vejam como a dança é linguagem que se expande para outras linguagens, como observar o movimento da natureza e fazer uma releitura através do corpo. É um concerto de conjugar o que tem externo no mundo com a percepção, a sensibilidade do corpo, é entrosar o corpo na energia, na sincronicidade da perfeição da natureza.

No documentário vemos nas cenas de convivência familiar: desde crianças que eles gostam de balé e entendem a linguagem desta arte, uma menininha já dança no meio da sala (CNN, 2023, 11':47"), como se fosse uma tradição passada de geração em geração. Temos nesta mostragem da vida em família quanto a dança é importante para os ucranianos e o que esta manifestação artística representa na cultura deles. É uma continuidade dos seus laços familiares, da sua vida em sociedade e do cordão umbilical com o seu país. Rinus Sprong diz que a dança é a língua que todos falamos (Sprong, 2023, 12':38"). Vejam que significativa esta declaração, porque toda a arte é uma narrativa que forma um discurso, em que podemos extrair vários significados e nos comunicar. É a linguagem que toca as almas mais sensíveis. Quando dizemos que é língua que falamos, é que todos eles entendem os códigos dela, que a dança é a expressão artística que une todos e eles se compreendem através dela:

Tanto a existência da palavra quanto a do movimento humano estão condicionadas à experiência da expressão encarnada, necessitando "vir ao gesto", sempre a cada vez. Na imperfeição, ou impermanência da vida expressiva mora justamente a potência do corpo, de não permitir que a expressão seja cópia de algo dado; ela sempre difere de si mesma; o corpo trai a originalidade de qualquer cultura. (Bernard, 2001, p. 44)

Rinus Sprong diz que eles (bailarinos) se encontraram lá (na companhia de dança) como uma família e amigos (12':42"). Esta parte do documentário me faz lembrar de uma passagem da minha vida pessoal, quando morei num Hotel na cidade de

Blumenau, em Santa Catarina no Brasil, quando fui docente da FURB (Fundação Universidade Regional de Blumenau), a universidade pagava a hospedagem dos seus professores para dar aulas e eu literalmente morava no hotel. Blumenau é uma cidade de cultura germânica e eu me sentia muito distante das minhas raízes, porque eu não vinha nem de família, nem cultura germânica. Eles eram mais reservados e menos falantes que eu que vinha da cidade de São Paulo, uma cidade cosmopolita. Em Blumenau, todos os anos tinha e acredito que ainda tenha, cortado apenas na época da pandemia, um Festival Internacional de Teatro, que recebe companhias teatrais nacionais e internacionais e naquela época os artistas ficaram hospedados no hotel que eu ficava, o Hotel Blumenhof e eu descí na recepção e encontrei vários artistas de teatro que me convidaram para tomar uma taça de vinho com eles e segundo os próprios eu tinha cara de artista e pela primeira vez naquele hotel eu me senti em casa e escrevi num guardanapo de papel: "Hoje pela primeira vez me senti em casa neste hotel, encontrei artistas na recepção" (Notas pessoais, ano 2008).

Então, entendo completamente que a família não é apenas a de sangue, mas aquela com a qual temos laços afetivos, que construímos referências juntos, que participamos dos mesmos gostos, sensibilidades e afinidades. Que a família de alma é formada por aquelas pessoas que se identificam com aquilo que nos inclui no mesmo universo, nas mesmas preferências, nas mesmas vontades.

Rinus Sprong diz: "Algumas funções são muito desafiadoras fisicamente. Eles estavam todos animados e alguns tinham muito medo. Mas no momento que começamos a praticar, é um trabalho simples assim. Precisamos acertar os movimentos, precisamos acertar os passos e unificar toda a dinâmica. Não é só dançar, carregamos o peso de representar." (Sprong, 2023, 13':10"). Percebemos nesta declaração que a dança faz parte do teatro e o teatro da dança, que são artes irmãs e próximas e que se acasalam. A dança em grupo tem uma sincronicidade e embora seja repleta de movimentos suaves, carrega o peso da representação de um país em guerra, de mostrar uma situação em que a dança é inserida como parte do cotidiano e da comunicação humana. A dança não é apenas bailar, mas contar o porque se dança com uma coreografia que vai além de apenas acompanhar uma música, mas também de traduzir um ou vários sentimentos, emoções e narrativas. O coreógrafo é como o maestro de uma orquestra que harmoniza as partes com o todo.

A companhia *United Ukrainian Ballet* se apresentou nos EUA no Kennedy Center, em Washington, um palco importante. Enquanto eles ensaiavam acompanhavam através dos meios de comunicação a guerra na Ucrânia. Algumas pessoas podem pensar que alguém que está passando por uma guerra pode se abalar e não conseguir se concentrar na sua arte, mas que apesar da guerra, a dança é um meio deles disserem que estão vivos e resistentes: não nos dobramos na cultura do outro; se é guerra, devemos estar mais unidos do que nunca e fortes, ao invés da guerra ser algo que os abale emocionalmente, seja um motivo para eles darem o melhor deles, se

orgulhando de serem ucranianos em qualquer parte do mundo, fazendo o país deles ser mostrado ao mundo através da dança.

O patriotismo fortalece as pessoas, em momentos de crise como em uma guerra, os sentimentos são inflamados, elas querem de alguma forma defender a pátria, o lar coletivo, a sua cultura, as suas origens. A guerra fortalece e não enfraquece o sentimento de possuir e ser possuído por um país. As notícias dão força para lutarem por seus bens intangíveis como sua cultura e suas tradições.

Oleksil Kniazkov (2023), bailarino principal fala: "Eu queria, ao menos guardá-la no meu coração. E agora pelo menos ela está salva na tela". (Kniazkov, 2023, 14':44") Em relação à sua cidade de nascimento, que ele voltou para tirar fotos, antes dos bombardeios e deixou as imagens gravadas na sua tela de computador. A memória afetiva que ele quer conservar. São tão importantes estas memórias afetivas: é como comermos um doce que a nossa mãe fazia ou comprava na nossa infância e rememorar o que tinha de melhor daquele momento. É saborear nossas memórias.

Ele quando volta para a sua cidade, observa que mesmo o lugar estando em ruínas tem flores em vários lugares, que seu povo apesar da guerra não deixa de cultivar flores e que isto faz ele acreditar que podem vencer. Uma visão poética de um bailarino diante da guerra. Este momento do documentário é de lembranças e memórias muito afetivas, dele entrando no teatro em que ensaiava e mesmo o local tendo sido bombardeado na guerra, o cheiro estava presente, igual ao dos dias em que eles ensaiavam, que era muito marcante.

Esta parte do documentário mostra que a guerra pode disseminar tudo, menos a história, as memórias, a cultura, as tradições, a identidade do lugar e dos lugares. Que podemos voltar sensorialmente a um lugar que está não apenas do lado de fora, mas do lado de dentro de cada um. É como a sala da casa dos avós que pode não existir mais, mas que nunca será apagada da mente de quem passou por ela. Todos estes processos de memória ou memórias afetivas são resgates das nossas identidades coletivas e individuais. Assim como no filme *Cinema Paradiso* (1988), em que o cinema é demolido, mas o protagonista volta lá e faz uma retrospectiva de todos os momentos significantes que passou naquele lugar.

O bailarino Oleksil Kniazkov (2023) fala: "que quando passam nos corredores escuros (do teatro) entendemos que tudo mudou" (Kniazkov, 2023, 16':19"). Há um choque entre a memória afetiva que ele tinha do local com a realidade encontrada e a escuridão é a percepção de que é um período sombrio no local e no país. É como se ele sáisse de um sonho e entrasse num pesadelo. Kniazkov (2023) fala: "Quando os russos destruíram cidades ucranianas, eles destruíram não apenas alguns edifícios, algumas pedras ou algo do tipo. Achei uma saia de balé infantil. Eles destruíram a nossa infância". (Kniazkov, 2023, 16':25").

Quando a guerra explode lugares num país, leva junto memórias afetivas, leva junto o passado daquele lugar e das pessoas naquele lugar. Não é como um

“Alzheimer coletivo”, porque as memórias ficam vivas: o que se desfaz são as referências das memórias. Não se pode tirar a lembrança da casa em que se morou, da vida que construiu, mesmo que a casa não exista mais, dentro de nós sempre habitará. O que a guerra faz é destruir a ponte para o nosso mundo lúdico, mas a guerra não pode retirar de nós os nossos afetos, as nossas lembranças, as nossas saudades. A guerra destrói só o que é físico, mas cada um tem um jardim dentro de si, que a guerra jamais poderá destroçar. Ser refugiado é ter sua vida cotidiana interrompida, é ter a vida cotidiana suspensa no ar, é um exílio em que a terra do outro nunca será nossa por mais tempo que passamos por lá e a nossa terra não será a mesma quando voltarmos.

Vemos um bordado típico da Ucrânia, numa roupa pendurada num cabide (CNN, 2023, 17':46”) e vemos assim, como cada um, através dos objetos, carrega o seu país de várias formas, nas lembranças e nas coisas que a ele remetem, que a extensão e expansão de pátria vai além do território, está em cada herança que foi deixada pelos antepassados e pelas tradições culturais.

O bailarino Oleksil Kniazkov (2023) declara: “Mostramos para a Rússia e para o Putin que mesmo que tentarem nos matar, continuaremos dançando. É a nossa força.” (Kniazkov, 2023, 21':27”). Refere-se à Rússia e ao seu presidente, Vladimir Putin, colocando-o como responsável pela guerra, que na verdade é porque é o governante principal e sabemos pelos noticiários que nem todo povo russo apoia as suas atitudes e decisões ou a guerra em si.

O poeta Pablo Neruda tem uma frase sobejamente citada que vai ao encontro e faz uma analogia com a frase do bailarino: “Podes cortar todas as flores, mas não podes impedir a Primavera de aparecer” (Neruda). Ou seja, Putin pode destruir o país, mas não vai tirar a força daquilo que o povo leva dentro dele, que são a sua identidade e a sua cultura. Não vai impedir que a primavera aconteça arrancando as flores que no momento estão no jardim.

É uma declaração forte e de força, mesmo que os tentem matar, continuarão a dançar, a dança é a sua força, que os revitaliza, em que a delicadeza dos movimentos se torna densa e intensa nos significados transmitidos, na sua natureza artística. Que dançar não demonstra fragilidade, mas a construção da sua identidade de pertencer a um lugar, em que é tecido um cordão umbilical. Mostram-se fotos, várias e várias fotos dos diversos momentos da companhia dançando e se apresentando e os seus bailarinos (Kniazkov, 2023). O documentário mostra-os representando a cultura ucraniana em vários palcos do mundo erguendo orgulhosamente a bandeira do seu país.

A bailarina Iryna Khutorińska do corpo do balé declara: “Temos nosso próprio campo de batalha. É um campo de batalha cultural.” (Khutorińska, 2023, 21':58”). Ou seja, não apenas na guerra se vence batalhas ou as fazem, as batalhas da vida são várias e com diversos significados e finalidades diferentes.

Podemos dizer que quando se acabou pelo menos simbolicamente a Guerra Fria com a queda do Muro de Berlim (9 de novembro de 1989), o campo de batalha não era mais entre os países que tinham uma ideologia mais próxima da antiga URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) ou dos EUA (Estados Unidos da América), hoje a dominação está no campo mais cultural do que bélico, porque através dos meios de comunicação globalizados, que tentam uniformizar as culturas, divulgando músicas, filmes e outras manifestações artísticas dos países mais ricos para o restante do mundo, se faz uma colonização cultural querendo uniformizar assim também modos de vida, como se vestir, escutar música ou que moda acompanhar, ou seja, o modo de pensar de um povo, quando se resiste a cultura do outro para que não acabe com a sua, se resiste a uma colonização no campo cultural. O capital cultural é uma arma de sobrevivência dos povos e de suas culturas:

[...] "capital cultural" se mostra como uma ferramenta importante para aprender dimensão simbólica da luta entre os diferentes grupos sociais (como a luta pela legitimação de certas práticas sociais e culturais, úteis para definir e distinguir os diferenciais de poder dos diversos grupos pela posse da cultura dominante ou legítima). (Almeida, 2007, p. 47)

Sabemos que a cultura do outro sempre vai invadir outras culturas. O problema não é invadir, mas ela substituir. Quando o balé ucraniano quer se diferenciar do russo é uma forma de resistir e demonstrar as suas diferenças em relação ao outro. O que os bailarinos ucranianos querem é que a cultura ucraniana resista a cultura russa e que a ucraniana seja predominante e hegemônica. "A cultura dominante não é, então, para Bourdieu, um reflexo automático da posição dos grupos dominantes. A hegemonia de suas práticas culturais é também o resultado de uma luta" (Almeida, 2007, p. 48).

O documentário mostra bailarinos ucranianos que não saíram do seu país e apresentam espetáculos de balé, entretendo uma população mergulhada numa guerra, mas que no momento de suas apresentações ingressam num outro mundo, da arte, da sensibilidade e da sua cultura, resistindo a não se entregar ao outro, mesmo num cenário de destruição os bailarinos dançam como forma de não morrerem.

Mostra bailarinos que decidiram ficar e até se alistaram, mas não tinham vocação para serem militares e foram dispensados e uma bailarina que perdeu o irmão na guerra e que todos eles perderam muitas coisas com a guerra: a vida de entes queridos, parentes, amigos, alegria, mas que a força deles não foi abalada e que eles continuam apresentando espetáculos de dança no seu país, porque apesar de tudo acreditam que, num período de guerra as pessoas precisam de arte.

Mostra a imagem de Oleksandr Shapoval (29':20") o principal bailarino e um dos mais importantes da Ucrânia (mostra sua foto na Galeria do Teatro Nacional Ópera da Ucrânia) e conta que ele se alistou voluntariamente como soldado para servir o país e foi morto num ataque com morteiros. Uma perda irreparável para o país e para sua cultura.

Bailarinos dão depoimentos que ele não dançava apenas, mas que tinha uma presença de palco forte, com interpretação e que ele tinha muita energia e força. (30':30"). Era uma pessoa de vibração alta, sempre positivo que fazia da dança sua vida e que ele contagiava os demais bailarinos. Penso que quando um artista vai para uma guerra luta contra sua própria natureza sensível.

Quando os bailarinos ucranianos se apresentam pelo mundo é uma forma também de ganharem adeptos para a defesa e a causa política do país deles, de ganharem simpatizantes, de divulgarem sua cultura, mas também de mostrarem de onde vieram e trazer outras nacionalidades para o lado deles, para conquistar corações e mentes através da dança, para influenciar positivamente o olhar estrangeiro para um povo que resiste com orgulho de serem ucranianos e independentes.

Se apresentar nos EUA, um dos países com a mais forte economia do mundo, uma potência capitalista é também um meio deles chamarem a atenção dos outros países, de se tornarem visíveis e mais do que isso, darem força para que a Ucrânia não seja vista como um país pequeno, mas como um país que precisa de apoios de todos os lados para enfrentar um país como a Rússia sem receios. A dança é uma maneira deles sobreviverem além das trincheiras e os EUA são uma vitrina do mundo para o mundo.

O coreógrafo Alexei Ratmansky (2023) declara: "Na arte do balé buscamos a perfeição" (Ratmansky, 2023, 33':18"). Ele compara os bailarinos a um atleta olímpico, no sentido de ter que ter preparação, esforço, disciplina e treino. Ele diz isto em relação a ensaiar os passos, os movimentos com sincronização, sintonia, com entrosamento com todos os elementos artísticos do palco. Ele fala que é fisicamente muito desafiador. Fala também que é como um ator que interpreta e que escuta a música e que tem que reagir a ela e que é um processo interminável e nunca suficiente, ou seja, que é um processo que se faz a vida inteira, assim como uma carreira acadêmica. Escutando esta parte do documentário penso que tem que se ter cuidado para não se antecipar e nem se atrasar no tempo para realizar os movimentos.

Não basta apenas dançar, tem que se entrosar com o conjunto e harmonizar o todo com as partes e as partes com o todo. É quase como imitar a perfeição da natureza. A equipe que avalia o desempenho da companhia junto ao coreógrafo se entusiasma quando olha um passo que eles gostam e por fim falam que é lindo! Vendo o documentário até pessoas que entendem pouco de dança acabam se apaixonando pelo balé e pela dança, porque vêm esta arte como a realização de algo majestoso.

No final, o documentário mostra, depois de vários ensaios, a apresentação da companhia no Centro John F. Kennedy de Artes Cênicas, nos EUA, um centro de projeção internacional das artes. Mostram como a companhia é formada por refugiados e que o público que foi assistir também tem muitos refugiados ou descendentes de ucranianos. Mostra-os apresentando-se, com o cenário montado ao fundo e sua impecável apresentação depois de vários ensaios.

Ao final a bailarina Iryna Khutorianska (2023) diz: “A dança é nossa linguagem para mostrar que estamos lutando e que somos fortes e poderosos. Para mostrar que o apoio é o que mais precisamos” (Khutorianska, 2023, 36’:30”). Pessoas do público relatam que é emocionante saber dos obstáculos que tiveram para chegar até lá. Os bailarinos são muito aplaudidos e quando trazem a bandeira da Ucrânia para o centro do palco as pessoas vão ao delírio. Toca o hino da Ucrânia e eles cantam com a mão no peito do lado do coração. É um momento emocionante que comove o público. O hino no palco é uma manifestação da luta deles pela liberdade. Aparecem dançando em Haia, na Holanda, com figurinos com as cores da bandeira da Ucrânia.

O diretor de criação Rinus Sprong (2023): “Cada um deles tem uma história para contar, mas como um grupo eles conseguem contar a história do país inteiro” (Sprong, 2023, 39’:08”). No final, homenageiam os mortos numa apresentação coreografada, em que no palco, ao fundo, no ciclorama, passam imagens de bailarinos, artistas, soldados e pessoas mortas na guerra. Mostram como a arte serve a resistência e a luta por valores democráticos.

Considerações finais

O documentário *The Whole Story (2023), Ucrânia - Dança e Resistência* mostra a guerra em outro campo de batalha, o campo das artes e como é importante para os bailarinos ucranianos resistirem a dominação da Rússia, mostrando-se fortes, não guerreando, mas dançando, fazendo da dança a sua arma, tornando a sua arte, sua defesa e proteção.

O quanto importante é imprimir sua identidade no modo de dançar com características do balé ucraniano, que eles têm identidade própria e querem mostrar ao mundo que são uma nação independente não apenas na sua hegemonia nacional como na sua construção artística e cultural.

Que se apresentarem nos palcos pelo mundo os ajuda a serem visíveis, a difundirem a sua arte e cultura e a fazerem com que outras nações se sensibilizem para a sua nova realidade e causa política. Que a dança e a cultura são instrumentos de transformação política e social e que dançando tecem um discurso de resistência, liberdade e democracia.

Referências

- Almeida, Ana Maria F. A noção de capital cultural é útil para se pensar o Brasil? In Paixão, L. P. & Zago, N. (Org.). (2007). *Sociologia da educação: pesquisa e realidade*. Vozes.
- Alves, A. (2022, setembro 15). *Bailarino ucraniano Oleksandr Shapoval morre a combater na Ucrânia*. <https://observador.pt/2022/09/15/bailarino-ucraniano-oleksandr-shapoval-morre-a-combater-na-ucrania/>
- Bauman, Z. (2005). *Identidade*. Jorge Zahar.
- Bernard, M. (2001). Sens et fiction : ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels. In Bernard, M. *De la création chorégraphique*. Centre National de la Danse. <https://univ-paris8.hal.science/hal-02292135/document>
- Merleau-Ponty, M. (1974). *O homem e a comunicação: a prosa do mundo*. Bloch.
- CNN (2023, setembro 30). *The whole story. Ucrânia - Dança e Resistência*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=n8qc4JNUtRc>

Há um espaço para Saramago em Bausch

Teresa NORTON DIAS
teresa.dias@staff.uma.pt

*O povo não para de aplaudir. Mas o palco permanece vazio.
Este é o último aplauso para Pina Bausch do lugar
de onde ela saiu para o mundo: a Ópera de Wuppertal*¹³⁵. (Schwarzer, 2010)

No decorrer de um processo de trabalho não é invulgar para o investigador cruzar-se com informação inesperada, como aquela que aqui vos trazemos. Estudávamos a obra de Pina Bausch (1940-2009) com enfoque especial em *Masurca Fogo*¹³⁶ (1998). Preocupavam-nos os aspetos visuais, estéticos, coreográficos e musicais. Não nos preocupava o texto, uma vez que estes são curtos, ou simples frases soltas, que acontecem no meio de todo o resto e não se encontram acessíveis, a não ser pela audição, não havendo, das falas, um registo escrito tornado público. A singularidade de um autor como Saramago fez parte de uma conversa com membros do *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, sobre a sua obra e o interesse por ela, não fora a coincidência do ano do prémio Nobel, atribuído a José Saramago (1922-2010), ser o ano de estreia de *Masurca Fogo* (1998), tema central de um encontro informal entre investigador e coautores.

No processo criativo de Pina Bausch há espaço para a proposta e espaço para a sua absorção pela obra. Ainda, que não fosse uma opção, por ser essa a forma que instituíra para trabalhar, havia um processo democrático¹³⁷ de criação e foi dessa forma que se registaram e trabalharam as propostas. Isso aconteceu a partir do momento em que Bausch entendeu coresponsabilizar os seus colaboradores e colaboradoras, atriz, bailarinos-atores e bailarinas-atrizes, pela obra apresentada a público. Fê-lo a partir da primeira cisão no grupo, em 1977 após duras críticas internas ao seu trabalho, a par das que já se vinham registando na opinião pública, desde 1973,

¹³⁵ Texto no original: „Die Menschen hören nicht auf zu klatschen. Aber die Bühne bleibt leer. Dies ist der letzte Beifall für Pina Bausch von dem Ort aus, von dem aus sie in die Welt gegangen ist: das Wuppertaler Opernhaus.“ (Schwarzer, 2010).

¹³⁶ Peça encomendada a Pina Bausch pela Expo'98 (última grande exposição do século XX, em Lisboa e que resulta de uma 'residência artística' naquela cidade, em setembro de 1997. Estreou em Wuppertal/Alemanha, em abril de 1998 e apresentou-se em Lisboa, em maio do mesmo ano. (Norton-Dias, 2021).

¹³⁷ Ideia contestada por alguns, por considerarem que a necessidade de um registo escrito para o caso de terem de recuperar as propostas semanas depois de as fazerem nada tem de democrático, mas de imperativo na forma de colaborar/trabalar.

ano em que se estreou à frente do *Wuppertal Ballet*, por si renomeado para *Tanztheater Wuppertal* (Norton-Dias, 2021).

Bausch contava com a criatividade de quem consigo trabalhava para construir as peças (*Stücke*) que assinava. Era um processo de incitação à criação¹³⁸, que estimulava os seus bailarinos-atores e bailarinas-atrizes a desenvolverem movimento ou fazerem outras propostas artísticas, a partir de frases ou vocábulos, que traduziam através de palavras, gestos ou movimentos, aquilo que haviam pesquisado, não só no exterior (pesquisa etnográfica que Pina Bausch desafiava a fazerem, sobretudo quando em 'residência artística'), mas também no seu interior, recorrendo, com regularidade, à memória afetiva de cada um(a), trazendo à cena momentos familiares recordados – *Masurca Fogo* (1998) tem bons exemplos do que aqui nos referimos, sejam da autoria de Fernando Suels Mendoza (1968-), sejam da autoria de Nazareth Panadero (1955-), quando ambos relatam momentos vividos com familiares próximos, os avós.

Saramago é citado em três das obras de Bausch: palavras de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (Saramago, 1991), em *Ten Chi* (Bausch, 2004); palavras de *O ano da morte de Ricardo Reis* (Saramago, 1984), em *Vollmond* (Bausch, 2006); e, palavras de *A Caverna* (Saramago, 2000), em *Sweet Mambo* (Bausch, 2008). Contudo, as palavras são ditas sem se anunciar a sua autoria¹³⁹. Não fora a coincidência e o acaso, nunca nos teríamos apercebido. Seria apenas mais uma expressão ou frase. Há, ainda, um outro aspeto conexo: a circunstância de as palavras serem ditas numa língua diferente da original, fruto de uma tradução para a língua espanhola ou para a língua alemã, de acordo com a naturalidade de quem as propôs e a leitura que fez. Outro aspeto é o facto de não se fazerem citações, em palco; de em palco se dizer texto.

A pergunta que se segue poderia muito bem ser: porquê a escolha de palavras de Saramago para aquelas peças de Bausch? A afinidade com o autor e a pertinência das suas palavras na obra é algo que não conseguimos aprofundar, já que Bausch nada explicava, deixando a interpretação das suas obras à responsabilidade do espetador, postura também adotada pelo seu coletivo artístico, em coautoria. É, por isso, na qualidade de espetadores e com base no estudo já efetuado sobre a obra de Bausch, que podemos adiantar, que frases enigmáticas como as escolhidas pelas coautoras fazem sentido no todo agregado pela criadora, já de si em tudo desafiante ao olhar de quem atentamente assiste ao seu trabalho.

¹³⁸ Metodologia que Teresa Norton Dias designa de "metodologia colaborativa por incitação" (Norton-Dias, 2021, p. 19).

¹³⁹ Nem em programa ou folha de sala.

Saramago em Bausch nas palavras das intérpretes

*Não deixes que nenhum pensamento passe por ti incógnito,
e usa o teu caderno de notas com [...] rigor [...].*
(Benjamin, 2022, p. 7)

É interessante que uma atriz como Mechthild Großmann¹⁴⁰ (1948-) e uma bailarina-atriz, como Nazareth Panadero (1955-), tenham escolhido palavras de José Saramago, para incluir nas suas contribuições, durante o processo de construção de três peças do vasto repertório de Pina Bausch. As frases, autênticas, constituem propostas para a sua atuação aceites pela coreógrafa.

Vejamos então do que falamos:

- Por Mechthild Großmann (atriz, 1948-)

Peça: Ten Chi (2004), fruto da 'residência artística' no Japão.

Frase: „*Ich kann dir nicht Alle fragen stellen. Du kannst mir nicht Alle Fragen beantworten.*”¹⁴¹

- Por Nazareth Panadero (bailarina-atriz, 1955-)

Peça: Vollmond (2006)

Frase: *Los fantasmas también tienen que sentarse a veces.*¹⁴²

Peça: Sweet Mambo

¹⁴⁰ Nas palavras de Mechthild Großmann, com tradução livre da autora: “Só que com ela não havia texto nem enquadramento. Muitas vezes eu já tinha pensado em algo de antemão - e depois simplesmente tirava alguma coisa dela para realizá-lo. Se ela dizia “lua cheia” ou “saudade” ou “macieira” - as palavras-chave surgiam sempre. [...] Todos os textos que falo nas peças de teatro de Pina eu própria inventei ou montei. Só não estou no programa.” (Großmann apud Schwarzer, 2010). Texto no original: „*Nur: Bei ihr gab es weder Text noch Rahmenhandlung. Oft hatte ich mir schon vorher etwas überlegt – und dann einfach irgendein Stichwort von ihr zum Anlass genommen, das vorzutragen. Wenn sie „Vollmond“ sagte oder „Sehnsucht“ oder „Apfelbaum“ – die Stichworte kamen jedes Mal vor. [...] Alle Texte, die ich in Pinas Stücken spreche, habe ich mir selber ausgedacht oder zusammengesucht. Ich stehe nur nicht im Programm.*” (Großmann apud Schwarzer, 2010)

¹⁴¹ Texto no original: “Nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes dar-me todas as respostas” (Saramago, 2019b, p. 448).

¹⁴² Texto no original: “[...] às vezes a um morto há-de apetecer estar sentado [...]” (Saramago, 2019a, p. 324).

*Frase: Los viejos no pueden lo que saben, los jóvenes no saben lo que pueden.*¹⁴³

Neste processo é necessário compreender-se que as frases estão descontextualizadas das obras de que foram retiradas, mas nem por isso perdem importância ou impacto, devido à pertinência das expressões. Leiam-se as frases no original: “Nem eu posso fazer-te todas as perguntas, nem tu podes dar-me todas as respostas” (Saramago, 2019b [1991], p. 448); “[...] às vezes a um morto há-de apetercer estar sentado [...]” (Saramago, 2019a [1984], p. 324); “Nem a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe.” (Saramago, 2018 [2000], p. 12), muito perto de um “Teatro do Absurdo” defendido por Martin Esslin como um esforço para expressar o sensato do:

[...] sentido da insensatez da condição humana e da inadequação da abordagem racional pelo abandono aberto de dispositivos racionais e do pensamento discursivo, [...] através de uma “poesia que deve emergir das imagens concretas e objectivadas do próprio palco”. (Teatro do Absurdo, 2020)

Outro aspeto significativo é o facto de encontrarmos texto de autores portugueses, em composições coreográficas de autoria multicultural, em países culturalmente diferentes do nosso. Não podemos desvalorizar a disseminação da cultura portuguesa, por outros autores e através dos nossos autores, além da nossa fronteira física, já que sabemos existir a “[...] possibilidade de o corpo funcionar e ser concebido, entre outras coisas, como objecto, sujeito, fonte de construções simbólicas, suporte material para a codificação de signos e produto de inscrições culturais.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 208) e com isso ser capaz de produzir transculturalidade, na medida em que se tratam, neste contexto, de obras performativas, que no processo de criação, se depararam com o fenómeno da interculturalidade, que acontece a partir da partilha de propostas, que em palco ganham outra voz e outro corpo.

Que papel para as palavras?

Os gestos, os movimentos e as palavras do actor podem, de facto, ser transitórios, mas os significados que veiculam existem para lá desses signos efémeros. (Fischer-Lichte, 2019, p. 183)

¹⁴³ Texto no original: “Nem a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe.” (Saramago, 2018, p. 12).

No contexto dos trabalhos de Pina Bausch, as palavras escolhidas são diretas: cortam a dinâmica do movimento que impera na produção e acontecem. São frases ditas, histórias contadas, não representadas e ao modo do teatro épico de Bertolt Brecht, em nome próprio, com a necessária força incutida às palavras, num distanciamento do texto e de si. Não seria, portanto, invulgar que Bausch pedisse: “Não cante como um cantor, não aja como um ator, não dance como um bailarino.”¹⁴⁴ (Großmann apud Schwarzer, 2010).

Entre muitos outros aspetos, relevantes para a compreensão do uso da palavra no ato performativo, Erika Fischer-Lichte (2019), na sua obra sobre estética do performativo é clara ao defender, tal como defendemos para a posição da palavra nas obras de Bausch, que “[...] o acto de falar contém em si uma força capaz de mudar o mundo e de produzir transformações.” (Fischer-Lichte, 2019, p. 40). É como se ali a atenção do espetador se prendesse em novos conteúdos, que a visualidade e a sonoridade lhe trazem, além de uma nova atitude corporal, que a projeção de voz exige, abrاندando o ritmo do movimento, assumindo novas e momentâneas poses. Fischer-Lichte (2019) traz-nos à discussão a conceção de *performance* pelo(a) intérprete, de volta do conceito de *embodiment*, registando a sua subjetividade e diferença relativamente ao uso da língua, que “[...] representa um sistema de signos quase ideal, no qual [...] os significados podem exprimir-se de modo «puro», não falsificado, [enquanto que] o corpo humano [se] apresenta como um *medium* assinalavelmente menos digno de confiança para a descodificação dos signos” (Fischer-Lichte, 2019, pp. 182-183), dando ainda mais expressão à palavra e à forma numa obra dominada pelo movimento corporal. Mesmo que “[...] os actos performativos mediante os quais se produz a corporeidade constitu[a]m processos de encarnação [...] independentemente do facto de com eles se criar uma personagem [...]” (Fischer-Lichte, 2019, p. 209), em Bausch, a performatividade do dizer terá tanta importância, quanto o movimento da *performance*, dando-lhe o espaço e o palco para a sua percetividade, não obstante o necessário foco que tal implique, já que a dinâmica é grande e o ato, efémero, a que se associa a língua, que pode não ser a do(a) espetador(a), mas será, muito certamente, a do(a)s nativo(a)s do lugar onde acontece – quase sempre inglês, francês, alemão e outra língua (tantas quantas os países em que se apresentam, já que à atriz, aos bailarinos-atores e às bailarinas-atrizes cabe a função de traduzirem os seus textos para que, desta forma, a mensagem se torne percetível ao público que assiste).

Não terá sido o acaso que trouxe as palavras para a *performance* conduzida por Bausch, mas a necessidade complementar de reforçar a mensagem, já por si tão

¹⁴⁴ Texto no original: „*Bloß nicht singen wie ein Sänger, bloß nicht spielen wie ein Schauspieler, bloß nicht tanzen wie ein Tänzer*” (Großmann apud Schwarzer, 2010).

poderosa, porventura menos direta na interpretação do movimento, atribuindo complexidade às peças de sua criação.

De lembrar, contudo, que, excetuando-se a presença, mais ou menos constante, da atriz Mechthild Großmann (1948-) a formação do coletivo artístico, que com Pina Bausch trabalhava, era em Dança e que apenas por desafios colocados por si, se aventuravam em áreas para os quais não se haviam preparado, como as falas em cena, próprias da expressão artística, Teatro. Acresce a esta realidade, a naturalidade multicultural dos bailarinos-atores e bailarinas-atrizes, que através dos seus contributos, muitas vezes colhidos na sua memória afetiva, conferiam aos trabalhos caráter intercultural e ao resultado, transculturalidade (Norton-Dias, 2021).

Notas finais

A ideia de escrevermos este texto foi podermos continuar a contribuir para o conhecimento do processo criativo de Pina Bausch e a compreensão das suas obras. Se pensarmos nos contributos do coletivo artístico, que integrava o *Tanztheater* de Wuppertal, que sabemos ser de uma enorme diversidade artística e cultural, ficamos a saber que a sua colaboração era vital para o sucesso de cada peça. Cada um(a) era diferente e, por isso, cada contributo era diferente. Essa diferença, além de enriquecer o todo construído, enaltecia cada um(a) do(a)s contribuintes. Neste sentido, o que faltou, no legado de Pina Bausch, foi a extensão da assinatura das obras, assinadas apenas por si, ao coletivo artístico que a acompanhava. Tal teria sido um passo importante e mais do que merecido e nesta altura estaríamos a falar em coautorias.

Através do arrojo nas suas obras e da expansão da sua forma de trabalhar, não só no seu país, mas além-fronteiras, Bausch ajudou a transformar o processo criativo de muito(a)s jovens promissore(a)s bailarino(a)s e coreógrafos. O seu legado é tão estimado e aplaudido, quanto as peças continuam em cena pela Companhia *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, o seu arquivo é preservado pela *Fundação Pina Bausch* e o futuro aguarda a concretização do projeto denominado *Pina Bausch Zentrum*¹⁴⁵, onde se perpetuará, através de uma prática continuada e do estudo da sua obra. No ano em que se comemora o centenário do nascimento de José Saramago, regista-se que frases de sua autoria integram peças da artista.

¹⁴⁵ Estas três instituições têm sede na cidade de Wuppertal/Alemanha.

Referências

- Benjamin, W. (2022). *Diários de Viagem*. Assírio e Alvim.
- Fischer-Lichte, E. (2019) [2004]. *Estética do Performativo*. Orfeu Negro.
- Norton-Dias, T. (2021). '*Criatividade participativa*' intercultural: o processo de criação no *Tanztheater de Pina Bausch*. Edição de autor. ISBN 978-989-33-2177-5
- Saramago, J. (2019a). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Herdeiros de José Saramago, Fundação José Saramago e Porto Editora [1984].
- Saramago, J. (2019b). *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Herdeiros de José Saramago, Fundação José Saramago e Porto Editora [1991].
- Saramago, J. (2018). *A Caverna*. Herdeiros de José Saramago, Fundação José Saramago e Porto Editora [2000].
- Schwarzer, A. (2010, janeiro 1). *Ein Stück für Pina Bausch*. EMMA Beibt Mutig! <https://www.emma.de/node/264664>
- Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. <https://www.pina-bausch.de/>
- Teatro do Absurdo (2020, março 16). Wikipédia, a enciclopédia livre. https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_do_absurdo

6.

Sobre el Cuerpo y la *Performance*¹⁴⁶

Carlos Tejo VELOSO
carlos.tejo@uvigo.gal

Entendemos el cuerpo como una entidad inseparable de la *psyché*, como un contenedor que aúna lo material de la carne y la espiritualidad del alma; asunto, que, por cierto, ha preocupado sobremanera a la filosofía de todos los tiempos. Esta concepción unitaria del binomio cuerpo-alma encuentra ya un precedente importante en la tradición preplatónica que consideraba que era el cuerpo el que pensaba y sentía, a través del *thymós*, las *phrénes* y el *nous* (Gual, 2004). Pero esto no ha sido siempre así. Por el contrario, para Platón el cuerpo era la prisión que encerraba al alma que, por pertenecer al mundo de las ideas, tenía una raíz sana y espiritual. Esta naturaleza negativa del cuerpo pierde vigencia en la sociedad aristotélica que lo consideraba como un signo incuestionable de la propia esencia de lo humano. Derivado del pensamiento aristotélico, en la Edad Media se concibe al cuerpo como un puente entre el alma y el mundo que nos rodea. Así, el cuerpo era el dispositivo que permitía al alma entrar en comunicación con lo real. Siglos más tarde, concretamente en el trayecto final del siglo XIX, las aportaciones de Nietzsche y Freud, fundamentalmente, nos hacen concebir lo corpóreo como una entidad que se liberará definitivamente de la bipolaridad alma (inmortal) - cuerpo (percedero). A partir de este momento, lo físico se entiende como un agente permeable que interactúa con el plano mental, siendo prácticamente imposible (sobre todo en las sociedades occidentales y su radio de influencia) pensar el dolor, el placer, la alegría o el hastío como esferas aisladas de nuestra propia carne. El cuerpo material y el cuerpo espiritual se fundirán entonces en un todo, siendo el vehículo de un viaje que se inicia con el nacimiento y se consume con la muerte. Al abandonar esta dualidad, el cuerpo se convierte en un nítido reflejo de factores económicos, políticos y culturales intrínsecos al marco sociocultural. Así, el ente *psico-físico* que nos define - lejos de responder a una única catalogación general- es resultado de un conjunto heterogéneo de activos agentes que modifican nuestra apariencia formal al tiempo que dirigen nuestro comportamiento. Deudores de las interesantes aportaciones de la antropóloga británica Mary Douglas (1978), reconocemos la experiencia física del

¹⁴⁶ Este texto es una versión revisada y actualizada de: Tejo-Veloso, C. (2007). Por un arte activo. En C. Tejo-Veloso, E. Expósito (Eds.) *Chamalle X. III Xornadas de Arte de Acción*. (pp. 38-53). Xunta de Galicia. Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC).

cuerpo entendida como un significante en continua alteración. Esta constante mutación es consecuencia de la influencia de las diferentes categorías sociales que, a su vez, se retroalimentan de los propios individuos en una *kafkiana* relación (existen sociedades porque existen cuerpos que las conforman). Esta peculiar relación simbiótica nos ofrecerá un diverso y complejo panorama para lo corporal, su representación o su expresión performativa. Siguiendo las tesis sostenidas por Douglas u otros sociólogos como Pierre Bordieu o Heidegger, encontramos muchas razones para negar las conductas naturales y entender el cuerpo como un fiel reflejo del impacto que la propia estructura social ejerce sobre todos nosotros (Mauss, 1971).

Al descartar estos comportamientos naturales observamos como la representación que de lo corporal ha hecho la práctica artística a lo largo de la historia, nos devuelve una iconografía del cuerpo que habla de nuestras propias construcciones sociales. A lo largo de la historia del arte observamos innumerables ejemplos. Dentro de todos ellos nos parece especialmente fértil la explosión de subjetividad e intimidad que se produce en la modernidad tardía. En este periodo, abundan discursos con capacidad para imponer patrones de conducta que, afortunadamente años más tarde, han sido cuestionados desde la práctica cultural periférica, el feminismo o las teorías *queer*, entre otros comportamientos de resistencia. Este poder multivectorial, observado por Foucault (1982; 1983) y también sugerido desde el constructivismo en sociología, o desde la ya referenciada negación de la conducta natural enunciada por Marcel Mauss, tendrá una importancia capital a la hora de modelar nuestro comportamiento social, generando la aparición - en el sentido foucaultiano - de diferentes sujetos, que conformarán esa variada cartografía de lo corpóreo a la que antes aludíamos. A partir de los años sesenta del siglo pasado, el cuerpo en el arte se nos presenta como un conjunto de símbolos que describen estas asimetrías, profundas desigualdades que se conforman desde el momento mismo de nuestro nacimiento. La presencia de factores tan determinantes como la posición económica de nuestro entorno familiar, la religión que decidimos procesar o que nos imponen, la situación político-geográfica de nuestro hábitat o incluso cuestiones más íntimas y personales como nuestra propia orientación sexual o la apariencia estética que elegimos para enseñar nuestro ser social, están modelando de forma activa y constante la imagen que proyecta nuestra entidad física. Derivado de ello, nuestra imagen externa se somete a todo tipo de experiencias límite que la convierten en una de las estrategias performativas más habituales entre los artistas que trabajan el cuerpo como soporte a partir de la década de los setenta del siglo pasado (Cruz, Hernández-Navarro, 2004). Recordando los ejemplos de Abramovich, EXPORT, Orlan o Aconci, la presencia del cuerpo en la obra de arte contemporánea cuestionará la actitud dogmática del discurso hegemónico que mediante sus aparatos de control intenta hacer de nuestra corporeidad un pasivo receptor de los valores canónicos impuestos por el sistema dominante. Frente a esta pasividad, numerosos

creadores proclaman una forma activa de entender el cuerpo y su representación, encontrando en la idea del cuerpo como arma, la herramienta más efectiva.

El conjunto de reflexiones que hemos estado barajando hasta el momento, convergen en un pensamiento central: entender la idea del cuerpo y su representación como una categoría mutante directamente relacionada con la influencia de las estructuras sociales. Entenderemos la compleja fenomenología del cuerpo como una lógica derivación de una determinada construcción social o cultural, afirmación que se opone a la idea del cuerpo como contenedor de una esencia natural (Heidt, 2004). Ello nos permite afirmar que la significación real del ser humano está profundamente determinada social y culturalmente. Consecuentemente, el cuerpo responde a una cadena de manipulaciones históricas y a las lógicas variaciones que se originan a partir de los diversos contextos culturales. Todo ello ejercerá una intensa influencia que transformará nuestra propia apariencia física y modelará nuestro comportamiento social.

Figura 1. *Your body is a battleground* (1989)



Fuente: Creative Commons. © Barbara Krueger

Estas afirmaciones encuentran importantes coincidencias con los principios teóricos desarrollados por el movimiento constructivista en filosofía, que entiende la realidad como una construcción inventada, en cierto modo, por nosotros. A partir de esta argumentación, se afirma que nunca podremos llegar a conocer la realidad como lo que realmente es, ya que, cuando nos situamos delante de ella, ordenamos una serie de datos dentro del marco teórico que disponemos. Siguiendo este razonamiento, podríamos sostener que no existe una realidad universal sino un complejo crisol de subjetividades.

Hasta este momento hemos podido comprobar que la propia fisicidad humana y su representación es diversa y cambiante, hecho que hemos querido justificar en base al concepto de constructo social enunciado por Heidegger. Derivado de este razonamiento, si concebimos la práctica artística contemporánea como un reflejo de esta existencia, sería poco riguroso defender una hegemonía en la representación. Con la irrupción de la posmodernidad occidental y el consabido derrumbe de los grandes relatos, la presencia del cuerpo en el arte de occidente y en determinadas zonas periféricas de su influencia, se hace eco de la diversidad, entendiendo que los seres humanos responden y se conforman gracias a un plural conjunto de factores. Este activo contexto -en principio contrario a cualquier manipulación oficial- se mostrará profundamente respetuoso hacia la complejidad social y política del individuo, proponiéndonos una representación de lo corpóreo alejada de los cánones que dicta la publicidad, las instituciones o determinados intereses políticos. A partir de este momento asistimos a un protagonismo del cuerpo como vehículo principal de expresión del artista, plataforma de sus angustias, miedos y deseos. Un sector interesado por esta revolucionaria representación de lo corpóreo vindicará la *performance* como soporte conformando uno de los pilares sobre los que se edificará un discurso verdaderamente dinamizador de clásicos paradigmas de representación. El cuestionamiento de estas actitudes canónicas provocará la fecunda aparición de zonas solapadas hasta el momento por el discurso oficial, permitiéndonos una mayor proximidad hacia lugares anteriormente eclipsados de nuestro propio cuerpo.

Es así como - recordando una de las clasificaciones realizadas por Paul Ardenne (2002) - llegamos a la intervención psíquica directa, categoría que evidencia un comportamiento mucho más participativo por parte del artista. Ya no se trata ahora de consolidar estereotipos, sino de mostrar una actitud realmente transformadora, capaz de modificar la propia realidad. Utilizando la práctica artística como estructura, se dirigirá el cuerpo hacia nuevos territorios alejados del estricto campo de la representación artística tradicional. De este modo, lo corpóreo se involucra en cuestiones de carácter político o social, intereses que, trascendiendo el puro ejercicio de la representación, convierten al creador en agente que modifica, proponiendo desde la producción cultural una mayor hibridación entre el arte y la vida. En estos inquietos años y desde plataformas que en ese momento eran consideradas como

marginales, asistiremos a una inusitada presencia del cuerpo en el arte, descubriendo nuevas estructuras narrativas que utilizarán la subjetividad como rasgo esencial de sus actuaciones; un particular ejercicio introspectivo que encontrará importantes conexiones con lo que, a nivel social, político o cultural, estaba pasando a su alrededor. Esta hibridación entre el arte, política y sociedad ha permitido que, ya en los setenta, el cuerpo (especialmente el cuerpo de la mujer) tuviese un protagonismo destacado en disciplinas como la *performance*. Llegados a este punto en el que lo corpóreo se nos presenta como una llave importante que abre la puerta de lo performativo, consideramos interesante acercarnos a una definición que intente dar forma a esta práctica. Sabemos que es una tarea difícil porque la definición de la *performance* (práctica que se basa en la libertad total de recursos) suele arrojar unos resultados resbaladizos y poco definidos. Superar, con el uso de la palabra, la intangible inmaterialidad de la propia práctica no será fácil, pero, al menos, nos vemos en la obligación de intentarlo.

Sobre la *performance*

En los inquietos años de lo que ya era una avanzada modernidad, el arte considerado «puro» cobijaba un conjunto de preceptos que luchaban por conseguir una codiciada autonomía en el controvertido paisaje de las disciplinas. En este sentido y concretamente desde la pintura, se reclamaban estrategias que vindicaban la utilización del soporte plano, la delimitación física del cuadro y otros desvelos de índole puramente formal haciendo posible la defensa de una ortodoxia artística hoy en día injustificable. La obra crítica de Clement Greenberg y el trabajo de artistas por él defendidos como Jackson Pollock, Mark Rothko o Willem de Kooning, defendían abiertamente estas posiciones. Con el paso de los años advertimos que no solamente la expresión pictórica, sino una tendencia general en la producción cultural internacional exigirá una cartografía de entrecruzamientos, donde el préstamo, la contaminación y los movimientos asimétricos mantienen un evidente protagonismo. Resultaría entonces de utilidad, tejer una posible definición para la *performance* e intentar calmar la incertidumbre provocada por un hacer que, ajeno a las categorías, se nutre de múltiples mecanismos expresivos. Sin embargo, somos conscientes que todo intento de aclaración en el campo de lo performativo podría conformar un peligroso búnker de significado que limitase la verdadera esencia de la práctica. Desafiando este arriesgado escenario, hemos descubierto numerosas aproximaciones que desde divergentes posicionamientos intentan ofrecernos distintas definiciones de esta compleja disciplina que se apoya en el cuerpo, el tiempo y el espacio, fundamentalmente.

A la hora de hablar de la *performance*, hemos encontrado un amplio abanico de formulaciones que podríamos situar entre dos grandes acercamientos: un extremo alimentado por categóricos pronunciamientos que defienden una esencia casi místico-religiosa de la *performance* (Phelan, 1993) y otro que articulará su estructura en base a ligeras teorías que identifican la *performance* como un espacio infinito donde todo parece tener legitimidad y vigencia. Complementando a una y otra opción, hemos podido escuchar voces que reclaman la práctica de la *performance* fuera de toda protección institucional, otras que defienden el carácter efímero como signo característico o aquellas que se empeñan en rechazar cualquier proceso performativo que tenga afinidad con lo teatral; con algo ya escrito de antemano. Como vemos, las tentativas de definición adoptan múltiples y dispares direcciones dando forma a un discurso difícil de contener en un *corpus* teórico delimitado: la corriente que podría articular un concepto se desborda continuamente. Pero no solamente encontramos discrepancias en el terreno teórico, incluso en la manera de presentar las acciones al público se aplican fórmulas heterogéneas; métodos que en ocasiones enriquecen la propia *performance* y en otras potencian nuestra pérdida de interés debido a su escasa consistencia. Inmersos en esta maraña de ideas y actuaciones hemos considerado oportuno abandonar enunciados estáticos para exponer nuestra preferencia por un tipo de *performance* que no se encuentre maniatada ni por la intransigencia de lo canónico, ni por la laxitud del todo vale. No obstante, sabemos que desde el indispensable esclarecimiento que debe acompañar a toda hermenéutica esta indefinición podría parecer una postura cobarde.

La condición diversa del arte -con mayor insistencia después de la segunda mitad del siglo XX- podría facilitarnos una airosa salida al complejo galimatías meticulosamente construido por la exégesis de una práctica que paradójicamente parece indefinible. Aludir al carácter multidisciplinar y contingente de la *performance* contemporánea, apoyándonos en el imparable movimiento que parecen experimentar las zonas de fricción entre las disciplinas de la producción artística actual, sería como encontrar el extremo del famoso hilo de Ariadna. Pese a que por fin podríamos salvarnos del temido Minotauro, esta fuga no nos parece lo más oportuno. Proponemos, por lo tanto, desechar esta posibilidad y comenzar a caminar con cautela ya que esta orgía de las categorías a menudo nos descubre una senda de difícil acceso. En relación con esta idea, pensemos por un momento que llevamos ya más de cuarenta años poniendo en práctica toda suerte de mestizajes y aun reconociendo un giro esperanzador en los productos culturales que parte de la crítica ha denominado posmodernos, sospechamos que desde los últimos lustros del siglo pasado se comienza a perder buena parte de ese necesario interés, firmeza y frescura aportados por los clásicos de los cincuenta y los sesenta. Hoy en día la desgastada bandera de lo multidisciplinar y otras problemáticas relacionadas con el propio mercado del arte, no sólo no han conseguido integrar el arte con la vida, sino que lo

han convertido en una práctica que para la mayoría de los ajenos espectadores no produce ningún tipo de rendimiento, desembocando en una ruidosa contaminación que en determinados casos convierte nuestra producción cultural en una masa compacta sin personalidad. Acomodados en el laberinto, seguimos sin saber hacia dónde debemos tirar. La situación tiende a complicarse cuando realmente nos percatamos que el vórtice de este ciclón no se encuentra solamente en la probable inestabilidad de los diferentes medios empleados en la *performance* o en las trampas de un insaciable mercado, sino más bien en cómo se producen, distribuyen y reciben las distintas manifestaciones culturales generadas en nuestro contexto. No parece encontrarse solución ni en ciertas tribunas institucionales que de una u otra forma condicionan la selección y la recepción, ni en los discursos alternativos que -si realmente lo son- están condenados a desaparecer.

Al hilo de estas reflexiones, podría resultarnos interesante tener más en cuenta algunas dinámicas derivadas de prácticas periféricas asociadas por lo general a contextos con graves problemáticas a nivel económico, político y social. Precisamente, la urgencia que provoca este complejo tejido se acabará convirtiendo en beneficioso motor de muchas de las propuestas interesadas en iluminar todo tipo de penumbras. Muchos de los productos culturales que flotan apartados de los grandes centros de dominación presentan otras estrategias discursivas que todavía saben cómo rescatar aquellos principios éticos que en la década de los sesenta y setenta dinamitaron los cimientos de un anquilosado arte internacional. Evitando que esta comparación se identifique con la eterna cuestión de la mimesis o del consabido «retroso» cultural de la colonia, nos gustaría resaltar que parte de los relatos nacidos fuera del *mainstream* están contribuyendo intensamente a que el cardinal binomio arte-vida conserve aún entidad y sentido. De este modo y aunque parezca más que probable que la voracidad del mercado internacional acabará convirtiendo esta energía en un patético museo de estereotipos, todavía podemos asegurar que la *performance* desarrollada en estas olvidadas latitudes sigue participando como un efectivo interlocutor social. En ocasiones, incluso ha retroalimentado a la producción internacional, funcionando como un buen antídoto contra la condición pusilánime que trasparentan algunas prácticas realizadas en la órbita del mal llamado mundo desarrollado. Así, en grandes núcleos urbanos de países como Argentina, México o Cuba, es frecuente encontrarnos una *performance* en la que la denuncia y la reflexión sobre su problemática sociopolítica se convierte en uno de los intereses fundamentales del proceso. Por otro lado, frente al espacio cerrado de la galería o el museo, con frecuencia se prefiere el espacio público como marco de encuentro entre el artista y un activo espectador. Como contrapunto al esquema occidentalista que rodea a determinadas estructuras donde la *performance* mantiene un crucial protagonismo, contribuye a la construcción de vastos espacios de desasosiego. Nuevamente desanimados, vemos como la práctica de la *performance* comienza suavemente a

integrarse en esa peligrosa homogeneización a la que antes hacíamos referencia, perdiendo progresivamente mucho del interés que despertaba otros años, en otros círculos (Correa, 1998). ¿Quizás deberíamos comenzar a intranquilizarnos por el éxito arrasador de la telebasura o por la pobre uniformidad que imponen determinadas plataformas de *streaming*?

Hechas estas observaciones, hemos decidido atender a un tipo de *performance* que alejada de cualquier imposición de moda o mercado se construya en base a un trabajo verdaderamente riguroso por parte del artista. Al lado de esta premisa que - dada su preocupante ausencia creemos oportuno recordar- concederemos un papel destacado a dos elementos que bajo nuestro parecer proporcionan a la acción un carácter singular que nos interesa: el tiempo, entendido como un mecanismo vivo compartido entre el artista y el espectador y el uso del cuerpo como soporte esencial de aquello que está pasando. Por otro lado, debemos considerar que en ocasiones manido y cada vez menor carácter indómito de la *performance*, todavía le permite construir significado fuera de los espacios institucionalizados del arte, traspasando los reducidos límites que presentan otros modos de hacer. Esta última apreciación nos parece sumamente interesante pues pudiera llevar implícitas consecuencias tan esperadas como la definitiva desacralización de la práctica artística, la derrota de la autoría o el cuestionamiento de la representación tradicional; posibilitando la aparición de contenidos que puedan realmente abrigar alguna función o vigencia. Del mismo modo, la esnob actitud de muchos artistas podría verse menos justificada interrogando la pertinencia del actual *establishment* del arte, facilitando una esperada «popularización no populista» ya defendida desde ciertos sectores de la cultura muchos años atrás. Así mismo, es importante advertir que integrando la *performance* dentro del ámbito académico ésta gana un nuevo territorio; una parcela escasamente explorada. En esta excepcional situación, la presencia de este tipo de manifestaciones originará una beneficiosa relación simbiótica ofreciendo a menudo excelentes resultados. En este sentido y gracias al esfuerzo de todos, nuestro contexto inmediato se convertirá así en un espacio plural y abierto, un terreno donde además de debatir y transmitir conocimientos mediante el enriquecedor ejercicio de la investigación y la docencia se abren otras ventanas a través de procesos creativos como el que hoy centra nuestro interés.

Algunas breves notas alrededor del tiempo

Como ya hemos apuntado anteriormente, el tiempo -o más concretamente el tiempo psicológico o el tiempo de la conciencia- se nos confirma como un elemento cardinal en el proceso de construcción de la *performance*, funcionando de manera similar a una cinta transportadora que circula incansable por epicentro de un ahora

irrepetible. Sin relacionar este hecho con un estado excepcional de la producción artística, sí reconocemos que ello establece una particular proximidad entre el emisor y el receptor; posibilitando la aparición de un contexto que conduce a la *performance* hacia el intenso espacio de la vivencia compartida. Será precisamente esta presencia de un tiempo que contradictoriamente deja de ser un mecánico-tiempo para convertirse en sustancioso alimento de nuestro presente, lo que en ocasiones se produce en la *performance*. Del mismo modo, este imaginarse el tiempo como un estado placentero en continua metamorfosis, como algo -en definitiva- liberador, permitirá vencer el cansado estatismo que en ocasiones subyace en la recepción de otro tipo de discursos, posibilitando un fértil diálogo entre el productor y una activa concurrencia. Además, resulta interesante no olvidar que el tiempo en la *performance* dejará de entenderse como un proceso pasado para convertirse en un presente continuo, ofreciéndose como material que el artista puede moldear a su antojo. Descubrimos entonces una magnífica herramienta expresiva realmente despreocupada de una mera fabricación objetual, hecho que establece una estimulante distancia frente a soportes más convencionales como la pintura, el video o la fotografía. Así, el tiempo y sus diferentes modos de percepción estarán integrados como partes privilegiadas de la *performance*, ayudando a fortalecer sólidas estructuras que edificarán un *locus* singular donde seremos testigos directos de sugerentes cambios en la sensación que nos produce el avance vertiginoso de las agujas de nuestros relojes.

Referencias

- Ardenne, P. (2002). Figurar lo humano en el siglo XX. *Revista Debats* (79), 23-33.
- Correa, N. (1998). En defensa del artista gestor, nómada, cazador y recolector. *Revista Fuera de Banda* (5). <https://archivoarte.uclm.es/textos/en-defensa-del-artista-gestor-nomada-cazador-y-recolector/>
- Douglas, M. (1978). Los dos cuerpos. En, *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. (pp. 89-107). Alianza Editorial.
- Foucault, M. (1982). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1983). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Gual, C. G. (2004). Cuerpo y alma. De Homero a Platón. *Revista cuatrimestral de humanidades*, 11(32), 47-61.
- Hernández-Navarro, M. Á. & Cruz, S., Pedro, A. (Eds.). (2004). *Cartografías del Cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac.
- Heidt, E. (2004). Cuerpo y Cultura: la construcción social del cuerpo humano. En David

- Pérez (Coord.). *VVAA La Certeza Vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. (pp. 46-64). Editorial Gustavo Gili.
- Mauss, M. (1971). Técnicas y movimientos corporales. En, *Sociología y antropología*. Editorial Tecnos.
- Phelan, P. (1993). The ontology of performance: Representation without reproduction. En P. Phelan (Ed.). *Unmarked. The politics of performance* (pp. 146-166). Routledge.

Treze tópicos sobre insubordinações na minha prática: da arte ao vivo às suas múltiplas consumações

Tales FREY
talesfrey@me.com

1 - Das práticas

Quebrar normas é a norma da erformance.
(Taylor, 2023, p. 77)

A partir do gênero artístico da *performance*, que é o meu principal meio de expressão, materializo ideias e/ou desdobro concretizações diversas. Escolhi esta epígrafe para iniciar esta escrita sobre a minha própria prática em arte com intuito de sublinhar o quanto desejo sempre propor insubordinações às normas que massificam vidas, que padronizam existências.

Figura 1. *Il Faut Souffrir pour Être Belle* (2018)

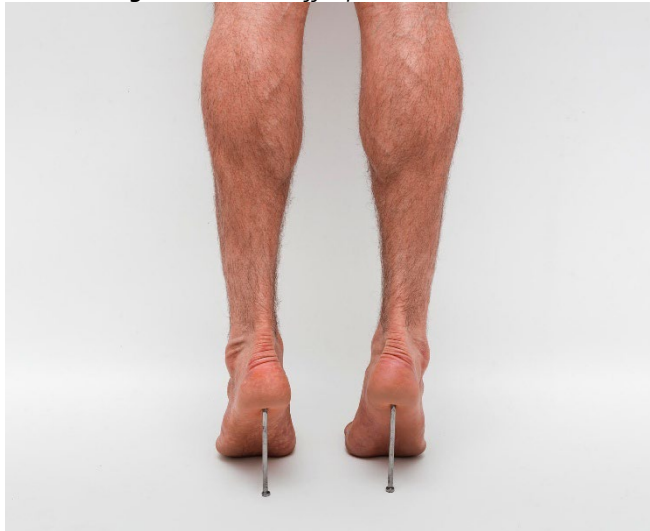


Foto da autoria de Tales Frey

Ao pensar na lógica de funcionamento da atual sociedade de consumo e das suas inerentes tecnologias, o meu caminho tem sido contrário ao da produção excessiva de imagens e do ritmo alucinante de informações sobrepostas. Tenho optado por ações que utilizam o mínimo de recursos, permitindo que os elementos principais adquiram máxima potencialidade simbólica em cada expressão artística. E, ainda em contrapartida à lógica atual de excesso de informações, busco prolongar o tempo dedicado a ações simples, propondo gestos repetitivos e com objetivos claros. Às vezes, apresento o corpo quase inerte, em “modo de espera” (Lepecki, 2017, p. 22) — termo que tomo emprestado de André Lepecki em referência a Ana Kisselgoff.

No documentário *Processing the Signal*, de 1989, o artista Bill Viola, comenta que o mundo nos leva a criar coisas cada vez mais curtas, promovendo a ideia de mais informações em menos tempo e assim, ele busca fazer exatamente o contrário: mostrar cada vez menos informação em mais tempo. A partir dessa noção de dilatação do tempo, a experiência da audiência pode ser descomprimida e, assim, a interpretação por parte da audiência acontece sem a ansiedade tão característica do nosso dia a dia. O ritmo mais lento não apenas provoca uma resposta emocional, mas também desafia o público a reconsiderar suas próprias percepções, bem como explorar camadas de significado que podem ser reveladas com o tempo. Essa estratégia transforma a relação entre a criação e fruição, dinamizando e multifaceando as experiências. Identifico-me profundamente com a ideia de dilatação do tempo como uma estratégia para provocar uma reflexão intensa na audiência, utilizando poucos elementos. À medida que surgem possíveis conclusões e suposições, enquanto o ritmo da ação se prolonga, uma imagem persistente possibilita novas interpretações. Dessa forma, os significados se transformam, se confirmam e/ou se contradizem.

Embora eu não tenha a intenção de classificar o meu trabalho de *performance* ao vivo como alguma concepção cabível numa categoria específica, eu o vejo parcialmente como uma arte plástica em movimento, operando como uma quase escultura cinética, porque utilizo o corpo humano como suporte para criar relevos e definir formas e espaços, conferindo tridimensionalidade a cada obra. Há, desse modo, tanto a insubordinação relacionada à frontalidade clássica das artes cênicas quanto à inércia das artes plásticas. Ainda, em contraste com a ideia de movimento frenético da atualidade, muitos dos meus trabalhos poderiam ser descritos como uma coreografia insubordinada à exigência da cinética.

E pensando na minha prática artística de forma mais abrangente, enfatizo que a *performance* é o meio de expressão mais recorrente nas minhas proposições, mas tenho grande empenho em possibilitar performatividade através de meios variados, por exemplo, pelo recurso do vídeo, da fotografia, do objeto, da instrução, da instalação, entre outros. E, embora eu me utilize de nomenclaturas que cercam uma determinada expressão artística, tenho consciência de uma condição pós-midiática

marcada pelo atravessamento de linguagens nas práticas atuais e, nesse sentido, suponho que cada expressão proposta por mim esteja sempre integrada com outras várias, sem muros, sem restrições categóricas e ortodoxas.

2 - No Dia da Mentira, uma dura verdade

Em 2006, em parceria com a artista da *performance* Cristine Ágape (*in memoriam*), invadi o foyer do Centro Cultural do Banco do Brasil no contexto de uma exposição coletiva chamada *Erótica: Os sentidos da Arte* para ativar a *performance O Beijo*. A ação consistiu num beijo de língua com duração de trinta minutos, sendo que os nossos corpos eram apresentados com trajes trocados por convenção social: Cristine usava roupas e acessórios compreendidos como masculinos numa cultura cisheronormativa e eu usava indumentos tidos por femininos. Não fizemos nenhum aviso prévio sobre a nossa ação e não éramos convidados da instituição, portanto a nossa ação funcionou como uma invasão.

A estratégia adotada para que a experiência não fosse logo reconhecida como um gesto artístico foi a utilização de trajes corriqueiros e, para termos acesso às reações, deixamos uma câmera digital *cyber shot* nas mãos de um colaborador – Hugus Felix – que se manteve escondido para captar as imagens em movimento. É importante notar que, por não se tratar de uma câmera profissional, ainda que o colaborador fosse visto em seu ato de filmar, ele não poderia ser identificado como um profissional, mas sim como um curioso diluído na audiência que, aos poucos, era formada no espaço devido.

Eu e Cristine havíamos decidido fazer a mesma ação em diversos outros lugares e, como uma segunda experiência, ativaríamos o mesmo programa na fila de um cinema popular de Botafogo no Rio de Janeiro, mas na véspera dessa segunda experiência, vestida de Pedrita Flintstone, Cristine anunciou que jamais voltaria a usar roupas convencionais em sua vida, afirmando que usaria para sempre figurinos e, então, quando ela voltava para sua casa depois de uma festa, ela sofreu um acidente fatal de moto na madrugada do dia 01 para 02 de abril de 2006 e, assim, ela se eternizou nesta imagem de Pedrita Fintstone, ou seja, de figurino, cumprindo o que, nesse dia da mentira, prometeu fazer para todo o sempre.

3 - Como os beijos abraçaram as consumações múltiplas no circuito das artes visuais

Passei anos fazendo beijos reverberarem em meus trabalhos. Em 2007, realizei *O Beijo II*, mas a configuração foi transformada e, então, a ação foi realizada sobre um

plinto em uma pista de dança no centro histórico do Rio de Janeiro. Nesta situação, percebi que o trabalho se assemelhava à escultura, mas também se aproximava da dança. Percebia no movimento dos corpos e nos signos postos sobre eles uma possível relação com um tipo de dança não submetida a uma coreografia codificada, havendo na espontaneidade dos pequenos movimentos uma espécie de coreografia insubordinada e, ao mesmo tempo, um tipo de escultura que nunca se apresenta completamente estática.

Quando eu me mudei de São Paulo para o Porto em 2008, eu não tinha nenhum amparo institucional em Portugal ainda, porque não fazia parte do circuito artístico local e, então resolvi fazer *performance* pela primeira vez no espaço urbano. Na rua, realizei uma ação desdobrada de *O Beijo* e, assim, surgiu *O Outro Beijo no Asfalto* em janeiro de 2009 e, através da documentação dessa ação, garanti a minha ida a um festival de Chicago promovido pela Defibrillator Gallery (DFBRL8R) em 2012 e, foi a partir também dessa experiência que comecei a aprimorar as documentações dos meus trabalhos e, então, eu não apenas documentava as minhas ações como forma de gerar material para análise posterior, mas também passei a pensar na documentação como um veículo autônomo, como uma expressão que pudesse ser apresentada independentemente de cada ação ao vivo. Desta forma, surgem as fotografias e os vídeos e a minha entrada no circuito das artes visuais.¹⁴⁷

Cabe mencionar que, inicialmente, como a ação passou a ser feita no espaço urbano, não seria mais possível contar com a proteção do espaço arquitetônico e toda a camada simbólica inerente a ele e que, inevitavelmente, dá ao experimento um entendimento não correspondente ao da vida cotidiana e, então, no espaço urbano, a ação precisou ganhar uma resolução estética que pudesse garantir certa proteção para os corpos das(os) artistas envolvidas(os) na *performance*, substituindo o que antes era cumprido pela arquitetura e, então, optei pelos trajes de casamento, o que baralhava de certo modo a casualidade do dia a dia, mas ainda assim não garantia um estatuto ao trabalho para que a audiência desprevenida pudesse classificar como arte.

Segui por anos elaborando variações de beijos (e não apenas), subvertendo a própria lógica da ação original, adicionando espelhos e outro tipo de superfície onde cada performer se relacionava com um objeto, sem contato com outra pessoa – algo que pode ser visto em *Reciprocidade Desalmada* (2010), *Beija-se* (2012), entre outras – e, depois, voltei às duplas (uma única ou várias) – *F2M2M2F* (2015), *F2M2M2F X6* (2016) e *Be (on) You* (2016). As documentações de todas essas ações (e outras)

¹⁴⁷ É válido frisar aqui que, antes da experiência em Chicago em 2012, realizei a ação “Re-banho” em 2011, que aconteceu também no espaço urbano, em frente à igreja de Santo Ildefonso na cidade do Porto, cuja documentação em vídeo ocorreu em diversos contextos entre a Europa, América do Sul e Norte e Ásia.

passaram a ser apresentadas em exposições coletivas e individuais em diversas partes do mundo.

4 - Conjectura intuitiva – *Estar a Par* e mais beijos

Em arte, há que se ter uma consideração inequívoca à intuição, pois a racionalização precisa é impossível quando se trata de algo que não tem parâmetros lógicos. Arte não tem precisão matemática, não é mensurável e, assim, muitas vezes é gerada e assimilada por impulsos intuitivos. Verbalizar – como tento fazer aqui – já é algo complexo, logo tento enfatizar que é impossível relatar integralmente os processos relacionados à criação artística naquilo que diz respeito à ideia.

Normalmente, a minha metodologia de criação acontece por meio do que costumo chamar de reflexão visual, onde uma compreensão súbita de muitas coisas sobrevém de repente em forma de imagem. Nem sempre é assim, mas quando ocorre dessa forma, para prosseguir (ou não) com a tal ideia que me vem como imagem, reflito sobre ela como se estivesse dissecando uma obra de arte qualquer, aplicando conceitos da escrita crítica de arte por meio de quatro diferentes etapas: contextualização, descrição, interpretação e avaliação. Depois disso, se eu perceber que a imagem faz algum sentido para ser compartilhada como um trabalho de arte, eu a materializo.

Enquanto executava pela primeira vez a *performance Be (on) You* durante a III Bienal Internacional de Performance HORASperdidas, na cidade de Monterrey, no México, sob intensa chuva num dia extremamente quente, repentinamente criei a ação *Estar a Par*. A ação *Be (on) You* – que ativo exclusivamente com a minha parceira, a artista e pesquisadora transfeminista Hilda de Paulo – é um desdobramento da *performance F2M2M2F*, sendo que diferentemente da segunda, não apresentei corpos com trajes trocados com relação aos códigos sociais cisheteronormativos; propus simplesmente o meu corpo vestido com trajes do meu dia a dia e dispus peças similares para o corpo de Hilda que, na altura, ainda não tinha passado por um processo de transição de gênero. Igualmente à ação *F2M2M2F* de minha autoria, sempre em movimento pelo espaço estipulado para a *performance* acontecer, nós beijamos as nossas próprias imagens refletidas em um único espelho de dupla face por uma hora seguida, emitindo sons e mantendo a altura de nossas bocas alinhadas, mas intermediadas pelos espelhos conectados.

Em *F2M2M2F*, ação que realizo sempre com alguma performer convidada (não havendo uma parceira fixa), os nossos passos são quase sempre desajeitados e poucas vezes conquistamos uma sincronia bem integrada, inclusive porque normalmente sou bem mais alto que a parceira e ganho ainda mais altura com o uso de um par de salto alto. Com Hilda, com quem sou casado há dezessete anos, ao ativar

a ação *Be (on) You*, os nossos passos já começaram harmonizados e imediatamente percebi que nossos pés eram mantidos quase aglutinados. As pontas dos meus roçavam todo o tempo nas pontas dos dela. Foi assim que pensei em produzir um par de sapatos que pudesse ser uma obra de arte autônoma, ou seja, apresentada como um objeto, mas também como uma peça capaz de acionar uma ação de *performance* ao vivo. Tal ideia me ocorreu enquanto executava a *performance Be (On) You* no México.

Neste caso, eu nem apliquei as quatro etapas de uma crítica de arte, pois o *insight* foi claro o suficiente para que eu compreendesse a forma como a imagem pensada poderia ser uma analogia de um relacionamento duradouro, considerando a conquista, o prazer, o desgaste, a reconquista e as diversas fases dessa relação, mas sobretudo o convívio entre as diferenças, o que pode ser aplicado não somente a um casal, mas a qualquer tipo de relacionamento afetivo ou não. Pensei num objeto que correspondesse tanto à numeração dos meus pés como à numeração dos pés de Hilda de Paulo para que o design do objeto – um par de sapatos conectado pelos bicos – pudesse forçar que os nossos corpos estivessem posicionados um de frente para o outro e que nossos passos pudessem se assemelhar aos de uma dança a par, onde o ato de caminhar para trás ou para frente estivesse sempre dependente do referencial, e a decisão de ir para trás ou para frente teria que acontecer de forma consensual para que o risco da queda fosse evitado.

Inicialmente, pensei que o tempo da ação pudesse ser o de três ininterruptas horas e, então, em consonância com esse conceito, eu e Hilda executamos a ação pela primeira vez no AMOQA – Athens Museum of Queer Arts, em maio de 2017, na cidade de Atenas, Grécia, e o resultado alcançado foi quase satisfatório, pois o tempo era demasiado dilatado para uma audiência não tão volumosa. Pensei então que a duração não precisava ser tão extensa e, entre junho e julho de 2017, no SESC Santana (na cidade de São Paulo) e no SESC Registro (no interior do estado de São Paulo), nós fizemos a ação por apenas uma única hora em cada unidade e julguei que esse tempo ainda não era o ideal, pois não exploramos o esgotamento físico e mental que nos obrigaria a ter que reconquistar o ânimo do convívio à medida que o cansaço surgisse. Assim, em apresentação no Teatro Municipal Rivoli, no Porto, em Portugal, executamos a ação por quatro horas, tendo um intervalo de uma hora depois das duas primeiras de ação. Essa organização de um período alargado repartido em dois momentos realmente foi a ideal para que os signos da ação pudessem ser acionados naturalmente em nossas movimentações.

Gerei *Estar a Par* como *performance* ao vivo, mas também como um objeto autônomo e, então, expus o trabalho na XIX Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira, onde pude confirmar a condição de independência do artefato ao receber Prêmio Aquisição Câmara Municipal de Cerveira, o qual passou a ser uma peça do acervo da instituição. Depois, distendendo essa mesma obra, criei mais dois

dispositivos (o do vídeo e o da fotografia), que foram apresentados juntamente com o objeto na Corner Window Gallery, em Auckland, Nova Zelândia, sob a curadoria de Rob Garret e, depois, na exposição *Enredos para um Corpo*, com a curadoria de Raphael Fonseca, no Centro Cultural da Justiça Federal na cidade do Rio de Janeiro, Brasil. O vídeo, captado por Renato Vallone, foi exposto em uma série de eventos, dentre eles: Festival Internacional de Danza de Córdoba, na Argentina; Body Landscapes Performance Art Festival, em Copenhagen, Dinamarca; Conquista Ruas: Festival de Artes Performativas, em Valência, Espanha; Acciones al Margen – Festival Internacional de Performance, em Bucaramanga, Colômbia; 2nd Perform – Or Not, em Tallinn, Estônia.

Ainda na minha exposição individual, *Cinco Tácticas de Ativação*, no CAAA – Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, entre janeiro e março de 2019, pensei numa nova resolução para o trabalho. Outros corpos ocupam o adereço que tem medidas fixas e, assim, esses sujeitos poderão encontrar em *Estar a Par* um encaixe perfeito ou não, criando analogias variadas sobre as suas relações com os outros e até mesmo com as suas próprias existências, afinal estar perfeitamente encaixado não significa estar em plena harmonia com o mundo. Tal resolução foi apresentada na BIENALSUR Bienal Internacional de Arte Contemporâneo del Sur em Buenos Aires, Centro Municipal de Arte Helio Oiticica no Rio de Janeiro, entre muitos outros contextos.

Pelo tipo de movimento repetitivo – embora tenha uma constante alteração, ainda que essa seja sutil –, este trabalho acaba por se relacionar com todos os da série *Beijos (O Beijo, O Beijo II, O Beijo III, Reciprocidade Desalmada, Beija-se, Aliança, Vidrar, Be (on) You, F2M2M2F e F2M2M2FX 6)*.

5 - Transbordamentos

Sob a tentativa de melhor localizar o sujeito-artista de enunciação desta escrita, ainda que seja lido como um homem cisgênero, poderia dizer que sou socialmente entendido como uma bicha do hemisfério sul do planeta, mais precisamente de uma ex-colônia de Portugal, de um país onde a desigualdade social é extremamente acentuada e onde a violência de gênero é muito intensa. O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo, onde os crimes LGBTfóbicos são ocorrências cotidianas e, muitas vezes, são tristemente naturalizados. Venho precisamente desse contexto, mas infelizmente não é só nele que tais coisas ocorrem e, por isso, nas minhas criações, é a partir da significação imagética do meu corpo e de uma reflexão constante sobre como ele é assimilado no mundo que experimento proposições artísticas sustentadas por uma abordagem *queer*.

Na cidade onde nasci – Catanduva, interior de São Paulo, sofri violências físicas e simbólicas de pessoas que tentavam me corrigir, que tentavam reprimir o que

transbordava de mim e que não estava compatível às normas vigentes e, por vezes, eu relaciono tais ataques a algumas reações reveladas em algumas das experiências que realizei em arte. Durante uma apresentação que fiz em Macapá no Brasil, três pessoas arrancaram com extremo furor das minhas mãos um espelho que eu usava em uma *performance* e, em outra situação, escutei sermões bíblicos e cantigas que funcionavam como *bulliyng* em Monterrey, onde ainda quase ganhei um soco no rosto durante a apresentação ao vivo do meu trabalho. Fui queimado com um isqueiro no Porto enquanto executava *Por Favor, não tocar* (2015), recebi xingamentos e ameaças em muitos contextos enquanto fazia ação ao vivo.

Através dos experimentos que faço em *performance*, identifico alguns comportamentos sociais muito reveladores, traduzindo certos padrões de determinadas sociedades. Assim, a partir de algumas proposições, destaco o quanto não só o que acontece na ação é signo do trabalho, mas como também tudo o que está a volta da ação entra em fusão sónica com a *performance* e, deste modo, a *performance* opera como algo capaz de evidenciar matrizes de contextos específicos e, especificamente sobre essa noção, eu gostaria de destacar uma criação que iniciei em 2014 chamada *Vestido*.

Vestido é um projeto que combina *performance*, fotografia, ativismo, escrita e pesquisa etnográfica. Entre 2014 e 2015, decidi experimentar vestidos de casamento em lojas especializadas em trajes matrimoniais, solicitando a prova do artigo disponível em cada vitrine. Nesse período, visitei seis lojas em uma mesma área da cidade do Porto, sendo todas situadas em uma via de dois nomes, ou seja, de um lado da Praça dos Aliados, está a Rua 31 de Janeiro e do outro a Rua dos Clérigos. Fiz essas visitas sozinho, sem público que pudesse conferir um valor artístico às minhas experiências e, por essa razão, sentia-me extremamente vulnerável.

A premissa de funcionamento desta proposição é simples: peço para experimentar o vestido em exibição em cada vitrine e, se me permitirem, tiro uma *selfie* no espelho do provador. Caso contrário, fotografo o vestido na vitrine. O título do trabalho alude tanto ao vestido, um símbolo de feminilidade em uma cultura cisheterocentrada, quanto ao homem que o veste, portanto o trabalho traz reflexões sobre identidade, gênero e desejo.

Sob a mesmo raciocínio, em 2024, fiz novas experiências, incluindo provas de sapatos de salto alto em lojas especializadas em calçados e, ainda, novas provas de vestidos de casamento em outros contextos. Para a totalidade do projeto, pretendo fazer visitas de campo em todas as regiões de Portugal (Norte, Centro, Oeste e Vale do Tejo, Grande Lisboa, Península de Setúbal, Alentejo, Algarve, incluindo as regiões autônomas: Açores e Madeira) e, assim, ao sair do Porto para finalmente ampliar essa pesquisa, fui para o Funchal (com apoio da Universidade da Madeira) e visitei sete lojas para provar saltos pretos e vestidos brancos de casamento, onde consegui coletar informações a partir de novas vivências. Consegui concluir as provas em quase

todas as lojas do Funchal e, em quase todas elas, houve certo curto-circuito instaurado quando as funcionárias de cada loja relacionavam cada artefato ao meu corpo.

6 - Escultura, dança ou nada disso?

Desde 2015 penso em realizar a ação *Finitas Contagens para Infinitas Variações* e, a princípio, esse trabalho seria executado por mim e por Hilda de Paulo e, juntos, permaneceríamos cinco horas por dia a executar a *performance* durante um mês seguido em uma galeria branca de arte.

Havia pensado em utilizar o nosso corpo adornado por um indumento da dança clássica (um tutu de bailarina preto) e da moda (calçaríamos sóbrios *scarpins* de mesma cor). Cada um de nós teria um microfone nas mãos, o qual estaria conectado a um pedal *looper*, que, por sua vez, estaria ligado a um amplificador de som. A ideia era que contássemos (de um até o número que conseguíssemos) todas as poses que fôssemos executando no espaço, não havendo um tempo específico para a duração de cada uma delas, mas a transição entre uma e outra não poderia durar mais do que dois ou três segundos. Nossas vozes se misturariam e os números ficariam cada vez mais sobrepostos, cada vez mais confusos e, assim, a nossa concentração deveria ser seriamente rigorosa para que não perdêssemos a contagem e nem repetíssemos poses já praticadas.

Obviamente, as poses, as velocidades e a intensidade de um contaminariam a do outro, bem como a contagem de um poderia acabar por interferir na contagem do outro. No final de cada dia, deveríamos memorizar o número que suspendemos e, aí, continuaríamos a contagem e a execução de novas poses no outro dia, e assim sucessivamente até cumprirmos as cento e cinquenta horas que o trabalho pressupunha. Pensava no trabalho como algo que, por meio da *performance*, não fosse dança, mas que flertasse com ela de algum modo e, também, que não fosse música, mas que o ruído pudesse ser também pensado como tal e, ainda, que não fosse escultura, mas que refletisse sobre dispositivos não convencionais para a proposição de esculturas. O tempo de duração da *performance* corresponderia ao de uma exposição de arte. Nossos corpos seriam encarados como as peças expositivas no espaço. Seria um trabalho híbrido por excelência, mas não consegui convencer nenhuma instituição na cidade do Porto a acolher a proposta. Por fim, não realizei o trabalho desta maneira e guardei as anotações para outros futuros projetos.

Em fevereiro de 2017, devido a um convite que recebi do Projeto T3 para apresentar alguma *performance* no Café-Concerto da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto, retirei da "gaveta" a ideia de fazer poses e contagens com trajes pretos sobre fundo branco e pensei em utilizar três plintos brancos para,

assim, posar sobre eles e executar a mesma ideia sozinho, aludindo à ação *Pose Work for Plinths* (1971), de Bruce McLean. No Projeto T3, pediram-me que eu executasse apenas por quinze minutos a ação, mas a minha ideia era alargar o tempo e, então, utilizei essa primeira amostra apenas como um experimento aberto ao público.

Semanas depois, mostrei o trabalho com cento e vinte minutos de duração no Espaço de Intervenção Cultural Maus Hábitos, em uma galeria branca, exatamente como eu desejava e, ali, percebi que a metade desse tempo já seria o suficiente para eu atingir uma satisfatória extenuação de construções corpóreas.

Percebi na ação um aparente modo *loop* (embora não existam repetições completamente idênticas de movimentos e imobilidades em momento algum) e, para confirmar essa noção, logo após a apresentação, o artista Silvestre Pestana fez algumas observações sobre a *performance* e, primeiramente, disse não identificar a ação como uma *reperformance* com base na de McLean, mas sim como uma "ultrapassagem à tendência conservadora do *remake*". O artista português levantou ainda uma tendência geral na qual a minha ação poderia se enquadrar, atribuindo um nome genérico de "performatividade gif"¹⁴⁸. Então, dias após essa conversa, eu me senti motivado a criar uma série intitulada *Performance Gif* a fim de inserir ações concebidas (ou expandidas de ações ao vivo ou executadas para o vídeo) para serem apresentadas por meio do gif (Graphics Interchange Format ou formato para intercâmbio de gráficos), possibilitando uma nova mediação da *performance* e uma disseminação facilitada pela internet, alcançando um número amplo de pessoas que pudessem acessar o conteúdo do trabalho de maneira extremamente resumida. Tal conceito acabaria por se opor à afirmação inicial descrita neste artigo no que diz respeito à ruptura de uma lógica acelerada das sociedades de consumo se o gif, por essência, não fosse uma informação cíclica sintetizada que fica em modo de repetição infinita.

Com relação à ação ao vivo, alguns meses depois da apresentação no espaço Maus Hábitos, reapresentei o trabalho com sessenta minutos exatos de duração e confirmei que esta sim é a duração ideal. Com a resolução de uma hora, a ação decorreu em diferentes contextos em que pude verificar a resistência do público em

¹⁴⁸ No dia 01 de março de 2017, o artista português Silvestre Pestana fez as seguintes observações em uma publicação na sua página pessoal do Facebook: "*Finitas Contagens para Infinitas Variações*, 2017, de Tales Frey, é uma *performance* duracional que remete, num primeiro momento, para uma releitura de *Pose Work for Plinths* (1971), de Bruce McLean. No entanto, reconhecemos nesta obra performática de Tales Frey uma dinâmica de ultrapassagem à tendência conservadora da celebração do *Remake*. Quanto a nós, esta revisitação performática, distanciada no tempo e actualizada pelo digital, mais se enquadra numa tendência geral a que chamaremos, de forma genérica, a PERFORMATIVIDADE GIF. Nesse sentido, consideramos como auxiliares de leitura os seguintes eixos referenciais: a) efeito zootrópico, > do grego ζωή (zoe = vida) + τρόπος (tropos = giro, roda); b) > a captura fotográfica das silhuetas extensivas aos suportes de exibição; c) > o exercício performático que insistentemente amalgama o registo dos loopers sonoros através da contínua obliteração do significado.

partilhar tal recorte de tempo comigo, fazendo existir uma tensão entre a audiência e a minha presença. Tal noção foi constatada nos seguintes contextos: Atmo #3, em Berlim; SESC Registro; Pinacoteca João Nasser, em Catanduva, São Paulo; SESC Bauru; SESC Jundiá; SESC Vila Mariana; SESC Campinas; e no SESC Santo Amaro durante a Mostra de Performance In Loqus.

7 - Códigos Identificáveis: *Ponto Comum*

Semanas depois de apresentar a ação *Finitas Contagens para Infinitas Variações* no Maus Hábitos, em fevereiro de 2017, recebi um convite para ativar a obra *Untitled* (1995), do artista austríaco Erwin Wurm, juntamente com a Hilda de Paulo na exposição *Do it*, que tem a curadoria do renomado curador Hans-Ulrich Obrist, cujo evento iria acontecer na cidade do Porto no Pavilhão de Exposições da FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. A tal obra do Erwin Wurm consiste em seguir uma instrução para vestir suéteres de formas não convencionais e permanecer por vinte segundos em cada pose, ou seja, encaixar as pernas nas mangas e o resto do corpo na área destinada ao torso ou as pernas na abertura do pescoço e a cabeça em uma das mangas, enfim, as possibilidades são muitas. Imediatamente, relacionei esse trabalho ao que havia apresentado semanas antes e aceitei o convite por perceber o imenso sentido que havia nele. Como havia uma abertura com relação à forma como as obras poderiam ser ativadas, Hilda de Paulo e eu executamos o trabalho até a nossa exaustão, sem duração prevista, sem compromisso com o tempo, simplesmente esgotando as possibilidades de forma e a nossa própria resistência.

Conceitualmente, a *Do it* é uma exposição itinerante e surgiu vinte e quatro anos antes da sua materialização na FBAUP, em 1993, em Paris, a partir de uma conversa entre Obrist e os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier. Refletindo sobre como os formatos de exposição de arte poderiam se tornar mais abertos e mais flexíveis, a *Do it* nasceu como uma resposta às apreensões relacionadas aos formatos expositivos da época, confirmando que uma obra de arte pode suscitar diferentes compreensões de acordo com o contexto e época em que é apresentada. Esse silogismo é algo que sempre pensei para a exposição das minhas criações e por isso vejo completo sentido em apresentar meus trabalhos em diferentes lugares e tempos.

Dois meses antes da apresentação de *Finitas Contagens para Infinitas Variações* e do convite para a ativação da obra do Erwin Wurm, eu estava pela primeira vez fazendo uma viagem com a minha irmã do meio, Paola Frey. Fomos juntos para Berlim em pleno inverno e, então, fazíamos uso de roupas térmicas idênticas por baixo de nossos trajes diários. Como comemoramos o nosso aniversário no mesmo dia por eu ter nascido exatamente no dia da comemoração de um ano de nascimento

dela, nós sempre brincávamos de Supergêmeos na nossa infância, que são heróis de um desenho animado da série Superamigos. Juntávamos as nossas mãos como os irmãos alienígenas e falávamos "Supergêmeos ativar". No desenho, os poderes dos personagens só eram ativados ou desativados quando eles juntavam as mãos, ou seja, por meio do contato do corpo de um com o outro.

Se não bastasse ter nascido no aniversário da Paola, nós nascemos no dia 20 de junho, portanto somos gêmeos no signo astrológico do zodíaco e, por mais céticos que fôssemos desde muito cedo, os sentidos dessas coincidências nos fizeram crescer com essa brincadeira de que éramos mesmo irmãos gêmeos.

Tenho uma série de trabalhos chamada *Memento Mori* em que desenvolvo uma ação nova a cada ano para ser apresentada pela primeira vez no dia do meu aniversário e repetida depois em diferentes contextos e momentos, transformando o rito de passagem em ritual artístico/estético. Creio que o interesse pelo rito de passagem dos meus anos tenha uma relação com isso tudo que relatei aqui. Logo, no ano de 2017, acabei por desenvolver a ação *Ponto Comum* a partir de todos os estímulos visuais e sensoriais que havia assimilado naquele momento: a lycra escura das nossas roupas térmicas, o fato de sermos irmãos e termos a mesma data de nascimento, a brincadeira dos Supergêmeos e da ativação ser justamente o contato dos nossos corpos e, claro, a participação na ativação da obra do Erwin Wurm. E, para além de todos esses dados, eu estaria no Brasil no período do meu aniversário, logo optei por apresentar a ação na Pinacoteca João Nasser, uma instituição situada na rua da casa onde crescemos juntos na cidade de Catanduva, no estado de São Paulo, sendo um edifício que fez parte do nosso imaginário quando o prédio estava inteiramente abandonado.

Ponto Comum consiste em um indumento de lycra escura criado para ser vestido por mim e pela minha irmã, conectando nossos corpos como gêmeos siameses. O indumento faz com que nossos corpos se fundam e que não apresentemos os nossos braços, pois, a partir das nossas cinturas, concebi que o material se prolongasse como um tubo-conector, deixando apenas as pernas livres apesar de estarem também revestidas com o mesmo elemento. A imagem do nosso corpo em síntese sugere dois corpos em processo de nascimento a partir de uma mesma célula em bipartição/cissiparidade ou o contrário: a morte de dois corpos autônomos para que um único seja gerado, o que equivaleria também a um rebobinar do tempo, como se estivéssemos caminhando de volta ao útero materno. Essa premissa da relação entre morte e vida está muito presente em todos os trabalhos dessa série de aniversários e, em todos os trabalhos criados para esse conjunto, há essa relação contígua e oposta de uma só vez.

O trabalho ao vivo, coreografado em parceria com a Paola Frey, foi apresentado em diferentes contextos ao vivo e, depois, desdobrado como um objeto-interativo combinado com nove fotografias da ação e uma instrução de uso do objeto,

permitindo que visitantes do espaço expositivo experimentem o traje e lhe atribuam cinetismo. Visualmente, esse desdobramento faz menção tanto ao trabalho de Erwin Wurm quanto às concretizações de Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica.

8 - Da separação, o elo: *Persistência Ilusória – Um Inventário Monocromático*

Em dezembro de 2017, fiz uma residência artística no Mira Artes Performativas na cidade do Porto, onde me propus a criar uma ação que pudesse servir para uma nova *performance* da série *Memento Mori*. Como a *performance* a ser criada só poderia ser apresentada no dia 20 de junho de 2018, como um rito de passagem dos meus anos, optei por utilizar o tempo da residência com extrema tranquilidade e, assim, o que expus ao público no final da residência artística foi apenas um processo aberto. Ali escolhi uma pequena sala – um escritório –, que não é um espaço para apresentações artísticas. Trata-se de um ambiente situado num plano abaixo do nível da sala principal e isso me conduziu a um imaginário fúnebre, como se aquele ambiente pudesse representar uma cripta e, assim, pudesse aludir ao rito de passagem que me aproxima do meu fim. Esvaziei o espaço e o preenchi com os meus pertences pessoais, expondo um inventário monocromático cuja paleta toda preta contrastava com o ambiente claro do lugar.

Dentre os materiais que compunham meu inventário estavam: o objeto *Estar a Par*, uma câmera super 8, cinco urnas de madeira de diferentes tamanhos, carteira para documentos, cadernos de anotação, caixa para lápis e canetas, porta-moedas, recipientes de barro, um par de luvas de couro, bolas tailandesas e pinças de mamilos, guarda-chuva, cálice de vidro, traje de lantejoulas, botas e sapatos sociais, martelo, pregos e linhas de costura.

Finalmente, em junho de 2018, vesti um zentai preto e me posicionei junto dos objetos, como se eu pudesse me igualar a eles, como se eu pudesse ser uma peça escultórica, uma figura “coisificada”, “inumana”, criando uma metafórica suspensão do tempo que conduz a minha massa corpórea à sua fatal decomposição.

Hans-Thies Lehmann diz que “um modo particular da *presença corporal pós-dramática* é a transformação do performer num objeto-humano, uma escultura viva” (Lehmann, 2018, p. 311) e, considerando que o trabalho é indubitavelmente uma arte ao vivo, posso considerar tal afirmativa como adequada para o discernimento acerca da linguagem do trabalho que, apesar de estar pautado também nas artes visuais, mais especificamente na instalação e escultura, o resultado é performativo, logo, cênico e pós-dramático, uma vez que não há texto convencional, apenas uma narrativa semiótica por meio de imagens.

Se na ação *Ponto Comum* eu havia proposto criar uma imagem de dois corpos em comunhão ou em separação (ao mesmo tempo) e estabelecer pontos de contato

entre a vida e a morte, na ação *Persistência Ilusória – Um Inventário Monocromático*, eu apresento o meu corpo já completamente emancipado do outro, ladeado de coisas que fornecem dados sobre a sua subjetividade, embora o corpo esteja oculto. Nesta ação, eu me desprendo do tempo pendente dos meus trinta e cinco anos, o qual foi marcado por dois corpos em “modo de espera”, entre a junção e a separação por meio da *performance Ponto Comum* e, assim, do estado anterior de uma vida a par, sem definir ao certo se estaríamos estabelecendo uma fusão ou uma cissiparidade, a vida unária em *Persistência Ilusória – Um Inventário Monocromático*, que marcou meus trinta e seis anos, sugere uma confirmação da última hipótese que poderia significar uma fissão binária.

A minha permanência neste tal “modo de espera” é algo que explorei antes nas ações *Proxim(a)idade* (2013), *Reverso* (2014), *Reverso – Variante I* (2015), *Por Favor, Não Tocar* (2015) e *Passagem* (2016), bem como nos processos das videoperformances *Entrar no Samba* (2013), *Atendo ao Molde* (2013), *Ilha #1* (2016) e da fotoperformance *Ilha #3* (2016).

Durante duas horas, em *Persistência Ilusória – Um Inventário Monocromático*, eu permanecia de três a cinco minutos em média em cada pose que erigia, trocando cada uma delas à medida que me sentia fisicamente desconfortável. Hoje percebo este trabalho como um elo entre a união de corpos em *Ponto Comum* – algo antes explorado em *Estar a Par* – e a replicação de vários em *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo* e a sua primeira variante.

9 - Confluência: *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo*

Com inegável referência à ação *Persistência Ilusória – Um Inventário Monocromático*, a base processual para a criação da ação *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo* é uma ideia armazenada durante o processo da *performance Finitas Contagens para Infinitas Variações* e não utilizada para ela, sendo somente nesse caso trazida à tona. O título é oriundo da seguinte reflexão da autora Helena Katz para iniciar o seu artigo *Por uma Teoria Crítica do Corpo*:

Um corpo nunca existe em si mesmo, nem quando está nu. Corpo é sempre um estado provisório da coleção de informações que o constitui como corpo. Esse estado vincula-se aos acordos que vão sendo estabelecidos com os ambientes em que vive. [...] quando o corpo muda, tudo já foi transformado. (Katz, 2008, p. 69)

Em *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo* exponho corpos diversificados desprovidos de suas identidades sob adornos específicos (tutus de bailarina e zentais pretos) e transfigurados em imagens monocromáticas num espaço de cor oposta. Embora o

procedimento seja escultural, posso dizer que, apesar de circunscrever como uma *performance*, uma expressão também possível para compreender este trabalho é a dança. Trata-se de uma prática coreográfica o programa/roteiro que exprime a ação. Não há ensaios prévios e as(os) performers convidadas(os) para ativarem a ação recebem instruções simples: todas/todos devem executar poses de dois a três minutos cada durante duas horas, sendo que o intervalo de tempo entre uma pose e outra não pode ter mais do que dois ou três segundos. O domínio desse tempo é muito particular e, portanto, as poses não são trocadas sempre ao mesmo tempo.

Enquanto os zentais retiram as identidades das e dos performers, as saias enormes de filó ampliam as suas corporeidades, acrescentando às formas humanas certas qualidades que, sem tais indumentos, não existiriam, ou seja, não haveria a sensação de expansão dos seus corpos capaz de produzir um efeito ilusório que, na psicologia, é nomeado por “confluência” (Flugel, 1966, p. 28). Diferente de *Estar a Par e Ponto Comum* – ações em que dois corpos são unidos e, com isso, tolhem a liberdade de cada corpo, produzindo uma ideia contrária da confluência: o “contraste” – em *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo*, embora padronizados, todos corpos estão livres em suas composições de cor única, o que os direciona à tal ilusão de que há um possível aumento de suas extensões corpóreas, fundindo corpo e roupa mentalmente em uma única unidade com o espaço.

Indicando um andamento musical aleatório, ao iniciar a ação, um metrônomo analógico é acionado para permanecer em um determinado compasso até que o aparelho deixe de emitir a sua hipnótica sonoridade e marque o fim de uma primeira seção da *performance*. Então, o metrônomo é acionado mais uma vez, embora com um novo compasso, ou seja, com o número de batidas por minuto diferente da primeira seção e, sucessivamente, ao terminar cada emissão sonora, até que se completem as duas horas de ação, o aparelho é sempre ativado com um novo compasso, marcando tanto a cadência para o tempo das poses dos performers quanto o tempo de perseverança e maneira de estar da audiência. Sutilmente, por influência do ritmo do som, que é alterado algumas vezes, tudo é decomposto, inclusive o autocontrole de quem ativa a ação.

O objeto utilizado para emissão sonora acaba por fazer uma alusão à escultura surrealista *Objeto a Ser Destruído* (1923), de Man Ray, que, assim como em *O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo*, propõe um período ritmado de observação da obra, estruturando a fantasia inevitavelmente condicionada à marcação do tempo. O encontro incitado pela *performance*, portanto, assim como pela obra de Man Ray, “é a confluência de dois arcos temporais que, ao mesmo tempo que têm um caráter narrativo, estão (ao contrário da ficção tradicional) relacionados a efeitos imprevisíveis e causas desconhecidas de antemão” (Krauss, 1998, p. 146).

10 - Estratégias políticas em *Conjunto Sensível* e em *Triunfo*

Logo após a concretização da ação *Ponto Comum*, em 2017, eu tive uma compreensão súbita de que poderia realizar o meu aniversário seguinte (de junho de 2018) com uma resolução semelhante a esse projeto, criando um instrumento para ser vestido por oito pessoas: a minha mãe, o meu pai, as minhas duas irmãs e os meus três sobrinhos. Esta veste teria uma área maior comum a todas(os) e oito segmentos menores que destacariam apenas um membro de cada uma das pessoas (um braço de uma, uma perna de outra e a cabeça de outra), tornando um único bloco plural de corpos – com alguns membros em realce – em um singular corpo não humano. Depois, como acabei por não realizar a ação de aniversário dessa forma, guardei o plano para ser repensado no futuro num outro e novo projeto.

Foi então que, a partir da leitura da obra *Da Miséria Simbólica: I. A Era Hiperindustrial*, de Bernard Stiegler, eu resolvi “desengavetar” a ideia, modificá-la conceitualmente e simplificá-la na configuração. Pensei em conceber um saco de tecido elástico (lycra) com um zíper grande para que, no mínimo, três e, no máximo, cinco pessoas pudessem entrar no objeto, dentro do qual poderiam conviver por tempo indeterminado. Segundo Bernard Stiegler: “A política é a arte de garantir uma unidade da cidade no seu desejo de futuro comum, a sua individuação, a sua singularidade como devir-um. Ora, esse desejo supõe um futuro estético comum. Estar-junto é ser um *conjunto-sensível*.” (Stiegler, 2018, p. 28).

A partir dessa declaração, concluímos que o conceito de “conjunto-sensível” parte de uma questão fundamental do pensamento político que versa em tentar sugerir garantias de vivências harmônicas em uma unidade comum, considerando as mais variadas singularidades, atendendo as dessemelhantes subjetividades de uma sociedade e, assim, o meu projeto artístico passou a ser um objeto interativo para que diferentes pessoas pudessem ativar e não somente a minha família.

Em um momento de polarização na política no Brasil – de um lado a esquerda e do outro a direita – as coexistências entre os dois polos tornam-se impraticáveis. Hoje, usa-se frequentemente o termo “bolha” quando vamos falar dos nossos nichos seguros, onde não vivemos a opressão do oponente. Nesse sentido, criei uma forma de uma “bolha”, onde as pessoas pudessem conviver e se descobrir por meio da brincadeira, sem que soubessem se quem divide aquele mesmo espaço restrito tem ou não uma forma análoga de assimilar a realidade e de agir a partir dela.

Essa estratégia de convívio foi pela primeira vez experimentada em uma residência artística no Zsenne Art Laboratory em Bruxelas, Bélgica, em setembro de 2018 e, depois, no SESC Jundiá, dentro de um workshop ministrado por mim em janeiro de 2019 e como ação interativa no SESC Interlagos em São Paulo, em fevereiro de 2019. O objeto foi exposto ainda na coletiva *Via Aberta*, com a curadoria de José Maia, no Centro Comercial Mota Galiza no Porto, Portugal, bem como na

minha exposição individual realizada em Guimarães, no CAAA – Centro para os Assuntos de Arte e Arquitectura e, depois, na minha exposição em parceria com a Hilda de Paulo *Em Posições de Dança* (2019), no Centro Municipal de Arte Helio Oiticica no Rio de Janeiro, com a curadoria de Daniela Labra.

Triunfo (2019) é uma ação consistida em dois performers utilizando um único par especial de luvas de boxe por sessenta minutos ininterruptamente, sendo que o objeto conecta os dois corpos, enfatizando a imprecisão de uma situação em que poderíamos supor dois oponentes, unindo-os como aliados, transformando uma suposta luta em afeto e, embora os corpos estejam aparentemente aprisionados um ao outro, ambos se libertam de um ato de violência. A ideia de triunfar não é a de que um obtenha vantagem com relação ao outro, mas sim de que a harmonia seja instaurada, onde um ato cognoscente substitua a hostilidade. Esse trabalho surgiu a partir da leitura de *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, a partir de uma passagem em que o autor avalia como somente a classe oprimida é capaz de se libertar e de libertar também os seus opressores, descrevendo uma luta humanista em oposição à prática da violência: “O importante [...] é que a luta dos oprimidos se faça para superar a contradição em que se acham. Que esta superação seja o surgimento do homem novo – não mais opressor, não mais oprimido, mas homem libertando-se.” (Freire, 2016, p. 40).

Inicialmente, pensava que essa criação tivesse simplesmente uma relação direta com a conjuntura política que estava vivendo e, ainda que executasse a ação exclusivamente com o meu sobrinho Vítor Moraes, não havia assimilado muito bem o aspecto intergeracional do trabalho, sendo algo que só aconteceu quando experimentei a ativação da *performance* com o meu pai no SESC Avenida Paulista em 2024, o que rendeu uma documentação em que essa noção de espelhamento de gerações distintas ficou bem evidenciada e, assim, o trabalho ganhou outra carga simbólica. Tal documentação, juntamente com o objeto principal da ação, ficaram expostos na FITE – Biennale Textile em Clermont-Ferrand no Musée Bargoïn e, em tal contexto, a autora Maíra Freitas escreve o seguinte para o catálogo do evento: “Triunfo is about generational bonds, about the clash that takes place in family structures, not about forced closeness for the sake of Victory” (Freitas, 2024, p. 49).

11 - “Se um tropeça, todos tropeçam”: O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo – Variante I

O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo – Variante I é um trabalho que expressa claramente a estratégia de convívio por meio de um conjunto inseparável de pessoas conectadas pelos pés, afirmando uma massa plural de gente “obrigada” a habitar harmonicamente um mesmo espaço singular. A solução estética pensada é uma

reflexão sobre a atual conjuntura política que estamos atravessando, a qual é caracterizada pela união do fascismo com o neoliberalismo e, nesse sentido, fiz uma proposita otimista para refletir um tempo tão cruel por meio do afeto, do tato e de um convívio “forçoso” entre singularidades diversas. Uso aspas quando escrevo “obrigada” ou “forçoso”, porque a junção de pessoas não é de fato nada disso, mas sim uma tática para congregar gente, para fortalecer indivíduos por meio de uma prática que os coloque em estado de ponderação acerca dos assuntos que atravessam tal ação. Sobre o que Rousseau percebia, Vladimir Safatle nos lembra que para o autor “a máxima da política moderna é que todos permaneçam separados, que não haja linguagem comum, enunciação comum, força comum” (Safatle, 2018, p. 05), logo procuro reverter essa ideia nas minhas últimas criações para suscitar o contrário da lógica estabelecida por um Estado tirano, porque uma vez que criamos elos e nos unificamos, nós reforçamos a nossa resistência contra o regime opressor que atualmente governa o território onde vivemos.

Esse trabalho – que é um desdobramento de *Estar a Par*, mas que conceitualmente se afasta dessa obra – acaba por fazer ainda uma analogia aos corpos mecanizados em uma ventriloquia que espelha uma rotina alienante, afinal, visualmente a *performance* consiste em uma marcha de pessoas que se conectam por artefatos idênticos apesar de todas as diferenças existentes entre elas. O sentido da obra obviamente pode ser ampliado, ganhando sentidos distintos de acordo com os contextos de apresentação. Narro, então, a primeira apresentação feita.

Mais ou menos às onze e cinquenta da manhã do dia vinte e um de outubro de dois mil e dezoito, a temperatura estava amena em São Paulo. Nem quente nem frio: agradável. Caminhávamos da avenida Brigadeiro Luiz Antônio rumo ao SESC Avenida Paulista, onde apresentáramos a *performance O Corpo Nunca Existe em Si Mesmo – Variante I*. Apesar da temperatura agradável, o clima estava bem tenso.

Aos domingos, a avenida Paulista é fechada e, então, há transeuntes aos montes indo e vindo. Uns de patins. Uns de skate. Uns parados, observando tudo isso. Uns caminhando com as suas próprias pernas, sem próteses e nem rodas. Uns caminham em cadeiras de rodas. Muitos de bicicleta. E foi do alto de uma bicicleta que um homem com aparência de mais de cinquenta anos e menos de sessenta falava aos quatro ventos o seguinte: “Bolsonaro vai liberar as armas e eu vou matar uns cinco por dia.” Falou logo atrás de mim. Depois repetiu atrás de outra pessoa. E de outra. E de mais outra. Mais outra. Repetia sem parar até sumir na multidão. A avenida Paulista estava tomada por pessoas vestidas em cores da bandeira nacional; o verde-e-amarelo imperava ali. Alguns tons azuis apareciam no meio daquilo tudo. Estava ocorrendo uma manifestação pró-Bolsonaro. Estávamos justamente vivendo o final da esperança, pois dali uma semana aconteceria a votação decisiva das eleições presidenciais do Brasil. Segundo turno: Fernando Haddad X Jair Bolsonaro. A avenida se transformou num show de horrores. Pessoas cantando “Pra Não Dizer que Não

Falei das Flores”, de Geraldo Vandré, simulando armas de fogo com as mãos. Incoerência absoluta. O ódio disfarçado de patriotismo. O fanatismo impedindo a percepção de um violento projeto fascista em ascensão. Muita incoerência mesmo. Bem, e completando a incoerência, foi justamente sobre uma faixa vermelha que delimita o espaço destinado às bicicletas, a ciclofaixa criada na gestão do Haddad na prefeitura de São Paulo, que o homem com mais de cinquenta e menos de sessenta falava alto a tal frase: “Bolsonaro vai liberar as armas e eu vou matar uns cinco por dia.” Na *performance*, éramos justamente cinco: eu, a minha irmã Paola Frey, a minha sobrinha Fernanda de Moraes, a Lyz Parayzo e o Rafael Holland. Naquele lugar onde a frase foi proferida, nós éramos apenas três ainda, pois a Lyz e o Rafael nos esperavam no camarim do SESC.

Algum tempo depois, iniciada a ação – que não aconteceu na instituição, mas sim na rua –, nossos pés estavam conectados pelos sapatos de couro com solado de madeira. Começamos sem jeito, não sabendo como dar passos em sequência, sem muita harmonia, ou melhor, sem quase nenhuma. Aos poucos e em poucos minutos, compreendemos a nossa diferença e os passos foram se ajustando e sendo adaptados conforme as necessidades. Foi a primeira experiência e não treinamos nada anteriormente. Entramos em acordo num primeiro contato e essa era a ideia mesmo; não poderia haver ensaio para essa experiência. Viramos um conjunto. Em pouco tempo, éramos um. Da caminhada cheia de dificuldades, unidos, nós conseguimos andar com calma, formando um bloco.

Depois, em massa, andamos rapidamente, depois corremos como quem faz *cooper*. Para algumas pessoas que nos viam, éramos semelhantes a soldados em treinamento devido à sincronia forçosa dos nossos passos. Para quem nem percebia nossos pés aprisionados uns aos outros, aquilo parecia um condicionamento físico. Parecíamos bélicos de tão padronizados em nossos movimentos exageradamente sincronizados. Uma moça compreendeu: “se um tropeça, todos tropeçam”. Ela assimilava assim a simplicidade da ação, mas também parecia estar empregando a frase para criar uma metáfora de algo maior relacionado à política, e tinha intuito de proliferar a sua ideia para que outras pessoas ouvissem. Outra mulher que passava ao nosso lado queria fazer fotos e pediu para que andássemos mais devagar. Um homem perguntou sorrindo: “o que estão fazendo?”, respondi: “passeando”. Havia mesmo muita gente simplesmente passeando na avenida e que não se integrava à manifestação da extrema-direita e parte da direita do Brasil. O trabalho não foi proposto como um afrontamento à marcha pró-Bolsonaro (evento que eu jamais pertenceria), mas foi assim interpretado por muita gente adepta do evento que nos questionava com ódio sobre o significado da *performance*. Uma mulher trajada em verde-amarelo nos questionou com aversão: “o que quer dizer isso?”. Respondi: “há muitos significados aqui”. E completei: “como você interpreta isso tudo?”. Ainda com certa cólera, ela perguntou, ao invés de me responder: “qual a mensagem disso?”.

Percebendo o quanto ela estava vidrada em seus prováveis ideais fascistas, seguimos sem respondê-la. Pensei que não deveria tentar mastigar nenhum raciocínio para ela. Para além dos discursos carregados de antipatia, algo óbvio nesse contexto, teve gente que interagiu com muito amor e humor. Teve gente que nem sequer percebeu que estávamos conectados pelos pés. Gente que desdenhou. Gente que sorriu sem graça. Gente que gargalhou, admirando. Caminhamos em harmonia para não tropeçarmos apesar do caminho turbulento que já prevíamos encontrar pela frente. Embora previssemos um retrocesso no cenário político do Brasil, ainda havia alguma esperança, porque a vitória do inimigo do povo não estava ainda concretizada.

12 - Salto Conceitual: *Il Faut Souffrir pour Être Belle*

Ao vivo, a ação de me conservar sobre dois pregos grandes apontados para os meus calcanhares pelo tempo que eu conseguisse seria um trabalho extremamente minimalista de *performance* para ocorrer em uma galeria branca de arte. Foi assim que pensei em realizar esse projeto, em 2016, quando estava raciocinando sobre *Estar a Par*.

Depois, em um desenho que fiz em um caderno de anotação no tal ano, idealizei também um outro objeto, consistindo num sapato conceitual cuja sola seria concebida em madeira, de onde sairiam pregos de tamanhos variados com suas cabeças encostadas no solado; logo, as pontas estariam voltadas para cima. Queria propor uma alusão ao modelo de salto alto conhecido por "Anabela", e queria tornar material um objeto que pudesse ser exposto autonomamente. Até então, eu tinha duas ideias para dois trabalhos distintos com a mesma premissa, sendo um uma *performance* ao vivo e o outro, um objeto.

Em sequência, pensei em realizar a ação de me equilibrar sobre dois pregos para dar origem a uma fotografia da ação, mas deduzi, durante a residência que fiz no espaço Zsenne Art Laboratory, que um vídeo poderia traduzir melhor a tensão do ato. Foi assim que realizei um vídeo fragmentado em três partes, cada qual apresentando uma tentativa de sustentação do meu corpo em equilíbrio sobre dois pregos. O título foi dado quando uma amiga, ao ver os vídeos processuais do trabalho que eu lhe mostrava, contou que existia uma expressão em francês muito comum que relacionava beleza à dor, "Il Faut Souffrir pour Être Belle", exatamente o que o trabalho representava. Depois, passei a fazer a ação ao vivo e, sozinho, realizei a *performance* na Galeria Monumental em 2019, até que fiz em dupla, contando com a minha irmã Paola Frey para ativar o trabalho comigo na Verve Galeria em São Paulo e, depois, experimentei a ação ativada por um grupo de cinco pessoas no SESC Avenida Paulista em âmbito da primeira individual da artista ORLAN realizada na América do Sul e, ainda, no SESC São José do Rio Preto.

Em minha tese de doutorado, *Performance e Ritualização: Moda e Religiosidade em Registros Corporais*, desenvolvi nove proposições estéticas para refletir sobre a mobilização do corpo em práticas performativas e ritualísticas que se articulassem de alguma forma com a moda e com a religiosidade, e creio que *Il Faut Souffrir pour Être Belle* tenha sido uma “reflexão visual” surgida em decorrência dessa pesquisa feita anteriormente. Inclusive, analisando a dor e a beleza física sob um ponto de vista cristão, a autora Beatriz Ferreira Pires – a quem recorri inúmeras vezes durante a escrita da minha tese – indaga se a moda e sua relação com a dor e o desconforto físico não estaria justamente ligada ao fato de a religião exigir um corpo dolente e sofredor em detrimento de um corpo repleto de culpa por ser belo. (Pires, 2005).

Inevitavelmente, o mito de Aquiles é incorporado não apenas pelo signo dos calcanhares como pontos frágeis do corpo sujeitado à ação, mas também pela apresentação de um corpo dito masculino submetido a um procedimento atribuído ao taxado por feminino numa sociedade que ainda renega o que não é binário e cisheteronormativo. Assim, o corpo assoalhado – que consiste em um par de pernas – é sublinhado como vulnerável por relacionar pelos corporais à sugestão de um adorno não lido como masculino, embora o salto alto tenha sido usado por indivíduos de ambos os sexos no século XVII e seja apenas um objeto, o que não o aprisiona ao pertencimento de um único gênero.

13 - Mais alguns passos

Após variados experimentos em que permiti que corpos fossem convertidos em configurações escultóricas ou que fossem condicionados à dança através do uso de adornos e indumentos específicos, comecei a experimentar um congelamento das tais formas que me interessavam e que, inegavelmente, estavam presentes na ativação de muitas ações ao vivo. A primeira tentativa de congelamento do movimento através da escultura aconteceu em *Pé 45 sem Par* (2020), consistindo em enormes pernas siamesas feitas em papel machê, as quais foram destruídas durante duas ações que estão documentadas em *Pé 45 sem Par – Manipulação I e II* (2021).

Foi ao materializar *Pé 45 sem Par* que assimilei os aspectos autobiográficos dessa criação. A minha mãe teve uma academia feminina de ginástica e dança chamada Corpus na virada da década de 1980 para 1990 no interior de São Paulo e, naquele momento histórico, o entendimento sobre as políticas mais inclusivas eram quase inexistentes, então os corpos que ali transitavam eram sempre os hegemônicos; e, assim, eu, que amaria poder dançar também, não podia frequentar o recinto dirigido pela minha própria mãe. Eu apenas acompanhava os processos criativos, desde os esboços em croquis, escolhas de tecidos, desde as mixagens das músicas até a

finalização de uma coreografia. Minha mãe era quem fazia tudo, e eu estava sempre observando e admirando.

Hoje, percebo que componho uma versão mais desvairada dessas vivências, propondo corpos que retomam (com visão crítica) aquela estética pautada num padrão de beleza da Jane Fonda, mas que despontam delirantes, livres, tidos como estranhos nesse nosso mundo tão normalizante. E, assim, finalmente criei *Stiletto Dance* (2024), que é um trabalho que faz menção a uma modalidade da dança que mistura o queer hip hop, o Waacking e o Vogue, congregando estilos difundidos nas comunidades LGBTQIA+. A peça é um amontoado de pernas maleáveis em relação com um piso espelhado, sugerindo diferentes movimentos conforme circundamos o trabalho.

Referências

- Dantas, M. (Diretor). (1989). *Processing the signal* [Documentário]. Marcelo Dantas.
- Flugel, J. (1966). *A Psicologia das Roupas*. Editora Mestre Jou.
- Freire, P. (2016). *Pedagogia do Oprimido*. Paz & Terra.
- Freitas, M. (2024). *FITE Biennale Textile Clermont-Ferrand*. Silvana Editoriale.
- Katz, H. (2008). *Por uma Teoria Crítica do Corpo*. In Oliveira, A. & Castilho, K. (Orgs.), *Corpo e Moda: Por uma Compreensão do Contemporâneo* (pp. 69-83). Estação das Letras e Cores Editora.
- Krauss, R. (1998). *Caminhos da Escultura Moderna*. Martins Fontes.
- Lehmann, H. (2018). *Teatro Pós-Dramático*. Orfeu Negro.
- Lepecki, A. (2017). *Exaurir a Dança: Performance e a Política do Movimento*. Annablume.
- Pires, B. (2005). *O Corpo Como Suporte da Arte: Piercing, Implante, Escarificação, Tatuagem*. Editora Senac.
- Safatle, V. (2018). *Um Dia, Esta Luta Iria Acontecer*. N-1.
- Stiegler, B. (2018). *Da Miséria Simbólica: I. A Era Hiperindustrial*. Orfeu Negro.
- Taylor, D. (2023). *Performance*. Perspectiva.

COOPERATIVA



N.º PC NÚCLEO DE PESQUISA COREOGRÁFICA



FAPEMIG



UEMG
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

funchal.pt
MUNICÍPIO